

## *La bohème*, un'opera materialista

L'attesa per la *première* della *Bohème* era fortissima a Torino: il Teatro Regio era esaurito da giorni, quando il primo febbraio del 1896 l'opera andò in scena diretta dal giovane Arturo Toscanini, ventisei anni ma già ai vertici dell'arte sua. La sera prima di questo debutto la compagnia di Ermete Zacconi e Libero Pilotto dava al Teatro Alfieri *La vita di Bohème*, versione italiana della *pièce* tratta dal romanzo di Henri Murger, da questi realizzata in collaborazione col drammaturgo Théodore Barrière. Poche ore prima che si alzasse il sipario sul capolavoro pucciniano, il critico della «Stampa» (quotidiano da sempre molto influente in città) si sbilanciò, recensendo lo spettacolo con rilievi in grado di condizionare le attese anche per l'opera, visto che rivalutava il romanzo ai danni del suo adattamento per il teatro di parola:

La struttura [del dramma *La vie de Bohème*] è assai invecchiata, epperò fa sentire ancora più stridente il dissidio fra esso e le splendide pagine del Murger. *La bohème* è un lavoro che ha il suo valore nella sua forma originale, ed è leggenda che si trovano quelle commozioni, quei godimenti dello spirito che solo le opere d'arte sanno suscitare.

Questo il possibile sillogismo: poiché la drammatizzazione del romanzo non reggeva l'impatto dell'originale, allora anche l'opera lirica non sarebbe stata all'altezza della prosa di Murger. Puntualmente *La bohème*, accolta con favore dal pubblico (che aveva già acclamato *Manon Lescaut* tre anni prima), venne stroncata senza appello dai giornalisti torinesi, accolta con perplessità serie da quelli di altre città, e difesa con argomentazioni intelligenti solo da pochi in Italia (Alfredo Colombani del «Corriere della sera» e Eugenio Checchi del «Fanfulla» in testa a tutti).

È difficile trovare una ragione che giustifichi quell'atteggiamento, soprattutto perché oggi, abituati al flusso comunicativo immediato che *La bohème* stabilisce col pubblico (e che le ha garantito il successo mondiale), la questione risulta oziosa. Ma, a differenza di *Manon Lescaut* (che arrivò al Covent Garden un anno dopo la *première*), *La bohème* ebbe la sua prima inglese (e fuori d'Italia) a Manchester nell'aprile 1897, e fu apprezzata anche all'Opéra Comique di Parigi (aprile 1898) prima che nel tempio londinese della lirica, dove giunse in ottobre, ma in inglese (e in lingua originale solo nel luglio del 1899). Segno, questo, che l'editore-agente Giulio Ricordi reputava la ricezione di quest'opera più problematica della precedente. William Ashbrook chiama in causa la passione wagneriana dei critici d'area torinese (rinfocolata a inizio di stagione dal *Crepuscolo degli dei*): abituati a lunghezze celestiali e a drammi in costume dal ricchissimo apparato allegorico, i giornalisti sarebbero dunque rimasti delusi da un'opera in abiti borghesi e tanto concisa.

L'argomento è valido, ma non basta. I commentatori infatti, proprio perché avvezzi alle selve tematiche wagneriane, potevano essere rimasti sconcertati da un'organizzazione drammatica che sfrutta soprattutto un tema ricorrente, distinguendolo dalle reminiscenze, e lo fa deliberatamente per consegnare al pubblico un messaggio impregnato di materialismo. L'unico vero *Leimotiv* dell'opera è quello che si ode prima ancora dell'uscita in scena di Mimì, chiave e lume spento nella mano, e che monta lentamente rompendo con emozione il clima del quotidiano affaccendarsi di Rodolfo. Esso diviene poi melodia dell'aria «Sì mi chiamano Mimì» e torna per accompagnare la sua parabola vitale fino al ritorno nella soffitta degli amori con Rodolfo, per morire insieme a lui. Man mano che si avvicina la fine, il *Leimotiv* si corrode, come il suo fisico progressivamente anniato dalla tisi, mentre le altre melodie a lei associate tornano nella stessa forma perché Mimì, nella costellazione dei personaggi, incarna simbolicamente il tempo della giovinezza e dell'amore, e come tale può solo passare, dunque morire. La strategia della reminiscenza ha perciò la sua precisa ragion d'essere, 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.

Nell'arco delle quattro scene liriche dell'opera si racconta per metafora di un periodo dell'esistenza vissuto in gruppo – *La jeunesse n'a qu'un temps*, intitola Murger l'ultimo capitolo del suo romanzo, esponendo così l'essenza del suo lavoro –, e il reticolo di motivi di reminiscenza che avviluppa l'opera ha il preciso scopo di rendere percepibile il tempo che passa e che non ritorna. Lo spettatore divide con i *bohémiens* questo flusso, e poiché il tempo è quello della quotidianità Puccini, per caratterizzarlo, applicò *erinnerungsmotive* anche alle cose, vincolandole alla stessa realtà vissuta dai protagonisti, e offrendone un repertorio vastissimo: compaiono in scena, o vengono evocate nei discorsi dei protagonisti, oppure identificate dalla folla nelle vetrine dei negozi o sui banchi degli ambulanti in quella sorta di bazar che è 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 da quelli che, come emblemi, identificano i nostri eroi 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. Fra questi spicca un indumento imprescindibile: la cuffietta rosa di Mimì, che lei menziona all'inizio del quadro secondo – sette note in tutto – chiedendo all'amante un dono tanto agognato, mentre i due si muovono felici, aprendosi un varco musicale fra la folla. La cuffietta ricompare nella seconda aria della protagonista che intona la stessa frase del quadro precedente, e questo motivetto futile traduce perfettamente in musica la lingua di tutti i giorni, amplificando lo slancio melodico che proietta verso l'acuto la voce del soprano. Un gesto di puro lirismo che segna la rottura del quotidiano: l'indumento ch'è il simbolo della *grisette* resterà con Rodolfo «a ricordo d'amor». All'inizio del quadro quarto la cuffietta ricompare poi tra le mani del tenore, che la stringe al

cuore come avesse la sua donna fra le braccia, dedicandole un toccante cantabile (fra le gemme melodiche dell'intera opera). Dopodiché la ripone in una tasca della giacca, da cui la trarrà nel finale per mostrarla alla sua compagna, raggrinzita sul lettuccio. Questo scorcio è commentato dal ricordo musicale dell'indumento, iterato da violini e flauti, 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. Amaro rimpianto del tempo felice, emozione legata a un momento di effimera gioia, frazione del quotidiano: la cuffietta rappresenta tutto questo.

Nel campo del contatto materiale gioco un ruolo anche il cibo che, 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 primo, e rappresenta il segno della loro temporanea agiatezza, perché gli scudi guadagnati dal musicista 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 nell'agognato «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.

La linea del rapporto con la realtà, perseguita con coerenza nel racconto scenico, contamina in modo massiccio il mondo dei sentimenti. Mimì racconta di sé a Rodolfo nell'aria del quadro primo: «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». Quest'ultima melodia ricorda la sua inclinazione a trasfigurare nella fantasia la quotifianità, e tornerà molte volte nel corso dell'opera, ma in modo particolarmente significativo, quasi nascostamente, nel momento toccante in cui Musetta invoca la grazia del cielo per Mimì, associando il mondo delle cose inanimate al presagio della morte. Poco oltre, qualche istante dopo che la protagonista è spirata, la melodia ricompare come un laico segno della fine, illuminando diffusamente il sereno ritorno del suo corpo alla materia da cui aveva preso vita.

Anche il principale fra i motivi di reminiscenza declina insieme poesia e realtà oggettiva: lo udiamo a sipario ancora abbassato, e rappresenta la *Bohème*, quella vita artisticamente passata in compagnia che è l'oggetto della narrazione. Questo frammento nervoso e scattante dialoga in modo serrato coi «cieli bigi» di Rodolfo, ed è come se innanzi a noi danzassero un mondo di ideali insieme a un universo di necessità pratiche: sedie quadri manoscritti da ardere nel caminetto, piuttosto che drammi ampollosi e pieni di retorica. Ma è più oltre che questo termine ci rammenta concretamente il flusso temporale di quella vita, come nel momento in cui la brigata esce per andare da Momus, oppure del dono della cuffietta di cui abbiám detto. Non solo, ma quando Mimì e Rodolfo, nel finale ter-

zo, decidono di aspettare la primavera, persino il pensiero poetico della ragazza «Vorrei che eterno durasse il verno» viene accompagnato dal tema della *Bohème*: solo quattro note, come il tocco di un orologio che smentisce ogni attesa. Il tema si presenta, simmetricamente, anche nelle prime battute del quadro quarto, ma per sonorità compatte, quando all'inizio dell'opera era apparso sfaccettato nel timbro. Come la frammentazione dell'avvio aveva aperto tanti possibili percorsi per la vicenda, così l'orchestra compatta, con la dinamica spinta a tutta forza, ci introduce all'interno di un discorso già iniziato, e al ricordo nostalgico del passato che domina il duetto tra pittore e poeta. Il loro scambio nostalgico viene scatenato da un nastro e una cuffietta, simboli delle rispettive amanti, e suggellato da quel «Mia breve gioventù» di Rodolfo, che spiega cosa realmente rappresentasse Mimì per lui.

In un contesto simile non meraviglia che la stessa conclusione dell'opera venga affidata alla reminiscenza di un oggetto: la Zimarra che Colline ha da poco salutato prima di portare l'indumento al banco del pegni, come si prende congedo da un amico del cuore. Il sipario cala infatti mentre la cadenza modale dell'arietta del basso suggella la partitura, scrivendo con la musica la parola *addio*, proprio perché ci ricorda il distacco commosso dal pastrano. Questa reminiscenza s'incarica di comunicare il senso complessivo di una separazione materiale, ed è significativo, nel contesto in cui tutta l'opera è stata condotta, che si tratti di un oggetto e non di una persona. Sono infatti tutte componenti della «*Vita gaja e terribile ...*» ideata da Murger e resa eterna da Puccini. Il richiamo è quindi volto a rafforzare l'atmosfera di morte come metafora della conclusione di un periodo dell'esistenza, e la cadenza è il congedo più suggestivo da un mondo fatto di persone e di cose, un mondo di cui la morte di Mimì ha decretato la fine traumatica. L'adesione di Puccini al mondo dello scrittore francese, materialista *in primis* e persona di spirito, è talmente persuasiva che torna in mente un episodio raccontato da Jules Massenet al quale, da parigino d'elezione, sarebbe piaciuto intonare in prima persona passi del romanzo. Giunto al capezzale dello scrittore, prossimo alla morte in povertà, il musicista descrive una battuta fulminea di Monsier Shaune (lo Schaunard della *Vie de Bohème*) che, vedendo Murger gustare un magnifico grappolo d'uva acquistato con gli ultimi spiccioli, esclamò: «Ma quanto sei scemo: ti stai bevendo il vino in pillole!».

Come abbiamo potuto constatare in questa breve carrellata sulla drammaturgia dell'opera, i motivi per sconcertare la critica di allora c'erano tutti. Soprattutto l'idea di fondo del lavoro, concepita per aderire il più strettamente possibile ai canoni narrativi dello 'scapigliato' Murger, di travestire da 'poesia' ciò che fa parte, invece, del quotidiano, e non di un quotidiano qualsiasi, ma di quello di un gruppo di artisti poveri. Se si valutano gli intrecci fra tema conduttore e reminiscenze non c'è dubbio che questa 'tinta', ch'è peculiare della *Bohème*, sia stata consapevolmente perseguita da Puccini e dai suoi librettisti.

Tra i fattori più destabilizzanti per la ricezione della *Bohème* vi è inoltre la mancanza di precedenti nel genere tragico, e una parentela piuttosto palese con

*Falstaff*, «commedia lirica» fresca di debutto (1893) che offriva più d'una soluzione al problema di trovare un nuovo rapporto fra un'articolazione serrata del dramma e le tradizionali necessità liriche, interrogativo che tutti i colleghi di Puccini si erano posti, da Mascagni a Leoncavallo a Giordano. Alla fine del secolo diciannovesimo 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 degli anni Cinquanta e Sessanta, dal *Ballo in maschera* (ricco di pagine brillanti), alla *Forza del destino*, vasto affresco animato da figure di contorno. Ma il capolavoro ultimo del re del melodramma è certo il modello stilistico al quale Puccini ha guardato con maggiore attenzione per mettere a punto la sua tecnica di 'canto di conversazione', creando un flusso naturale quasi privo di soluzione di continuità – il dialogo si insinua anche nelle arie del quadro iniziale: se Mimì tace, rapita, ascoltando Rodolfo, chiede poi complicità al suo interlocutore, che le risponde, prima di ascendere ai cieli del lirismo. Di fatto, a ben vedere, l'elemento 'tragico' nella *Bohème* si affaccia solo nel quadro terzo, dove il gelo dell'inverno è richiamo concreto alla morte, per lasciare nuovamente spazio ai toni di commedia, che virano al parossismo nella scena di danza nel quadro conclusivo, fino a quando la tragedia si fa tangibile col ritorno di Mimì in soffitta.

Puccini osa più di Verdi, che pure insinua più e più volte in *Falstaff* lo spettro della decadenza fisica e della morte, perché nella *Bohème* il tragico sorge in premessa sin da quando Mimì fa la sua prima comparsa, viene sostenuto dai presagi di malattia che incrinano sul nascere l'afflato amoroso e ne fanno presagire la caducità, ma inquina tutta l'opera grazie al *Leitmotiv*, e nel segno della critica sociale, visto che la povertà è parte in causa nella morte di una persona che non può curarsi, e del disagio di persone costrette a vivere ai margini della comunità. Altro che poesia: l'opera non solo celebra come pochi altri lavori la natura materiale dell'esistenza umana, ma è materialista fin nella sua concezione.

Nella drammaturgia e nel linguaggio musicale *La bohème* non assomiglia a *Manon Lescaut*, e nemmeno alle successive *Tosca* e *Madama Butterfly*, opere dove la lezione di Wagner fu per la prima volta originalmente rivissuta da un compositore italiano e internazionale, Giacomo Puccini, per altri versi ben attento alla propria tradizione. È un'opera unica nel suo catalogo e in generale, perché unico è il sistema musicale creato da un fitto reticolo di reminiscenze su cui è costruita quasi per intero – lo si è visto –, ma soprattutto perché latrice di un messaggio 'naturalista', anche se in apparenza indossa i panni della poesia: un legato che rende ulteriormente difficile inquadrarla tra confini rigidi di un genere. Dista mille miglia anche dai lavori veristi italiani della sua epoca, non solo perché basata su un linguaggio musicale autenticamente avanzato, e in linea con i fermenti delle avanguardie del suo tempo, specie francesi, ma perché non scade mai nell'esasperazione del concetto di realtà, e lascia aperte ai diversi punti di vista tante prospettive ermeneutiche. Forse l'opera che più rivela contatti con questo capolavoro isolato, pur se meno ispirata, è *Louise*, «roman musical» di Charpen-

tier (1900), anch'essa altrettanto unica, e anch'essa ambientata in una Parigi tratta come capitale degli artisti in miseria, metropoli che esalta e condanna.

Se si cercano dei precedenti per *La bohème* è d'obbligo iniziare dalla Francia: il soggetto è francese e, di conseguenza, l'atmosfera parigina esercita un ruolo fondamentale nell'opera; inoltre Puccini rivela qui una crescente affinità, già palese fin dal tempo di *Edgar* (1889), col dizionario melodico e armonico di Massenet, e non pochi punti di contatto con la musica di Debussy (un rapporto fra linguaggi, quest'ultimo, destinato a crescere nei vent'anni successivi). Ma in Francia Puccini capta anche il modello scenico e formale della grande scena collettiva davanti al Caffé Momus, ch'è senza dubbio la prima parte dell'atto quarto di *Carmen*. L'esempio viene svelato non solo dal trattamento di coro misto e di ragazzi, con i solisti in *parlante* su temi in orchestra, ma anche dalla presenza vieppiù massiccia nei versi di oggetti quotidiani, che si raccorda a perfezione con la strategia attuata in tutta *La bohème*. Puccini riuscì a coordinare una maggior quantità di eventi rispetto a Bizet, affidandoli 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. Se poi restiamo sulle stesse pagine, incontriamo anche un regalo che Puccini fece alla posterità: la scena di massa si chiude infatti con la fragorosa ripresa della fanfara iniziale delle tre trombe per accordi paralleli, sigla sonora dell'intero quadro ambientato nel Quartier Latino, ed difficile pensare che Stravinskij non l'avesse in mente quando scrisse molta musica della prima parte di *Pétrouchka*.

La partitura della *Bohème*, del resto, ha sovente messo d'accordo gli estimatori di Puccini con i suoi critici, nel segno della modernità della concezione linguistica al servizio dell'impatto drammatico, in un impianto narrativo punteggiato da frammenti ironici. Un nemico storico di Puccini, come Gustav Mahler, ad esempio, poteva ben contarsi fra gli estimatori di questo capolavoro. Fresco di nomina all'Opera di stato di Vienna, si recò a Venezia nel maggio del 1897 per assistere alla *première* della *Bohème* di Leoncavallo al Teatro la Fenice. Negli stessi giorni Toscanini dirigeva il capolavoro di Puccini al Teatro Rossini e al Malibran, e il compositore non si sottrasse al confronto, trasmettendone l'esito a un amico qualche settimana dopo: «una sola battuta di Puccini è meglio di tutto Leoncavallo». Subito la mente corre a un passo del quadro quarto, e in particolare a un melodia sinuosa ed elegante attaccata dal corno inglese cui rispondono i fagotti al grave e immediatamente estesa all'acuto dai violini che pennella lo scambio rapidissimo a quattro fra i *bohémiens*: «V'è qualche trama? Qualche mister?». Un passo che potrebbe esser uscito tranquillamente dalla penna beffarda di Mahler stesso.

E non si contano, d'altronde, le adesioni spirituali al mondo della *Bohème*, che in un caso importante utilizzano perfino una citazione intertestuale per accrescere la portata drammatica del momento scenico. Si pensi al finale ultimo di *Jenifa*, che ci fa vivere attimi di straordinaria intensità poetica insieme alla protagonista e a Laca, rimasti soli in scena a contemplare le macerie della loro vita,

accompagnati dall'arpa. Il previsto matrimonio è saltato per aria e gli ospiti se ne sono andati ma, filtrata dalla desolazione, si percepisce una traccia di speranza: «Sono andati. Seguili», è l'invito della donna al suo mancato sposo, nel segno del distacco necessario, ma anche della morte: basterebbe continuare con «fingevo di dormire», visto che la melodia di Janáček, rivivendo l'addio alla vita di Mimì nella *Bohème* quale ricordo di *un tempo felice nella miseria*, esprime un congedo che si richiama al grande arco del finale ultimo del capolavoro pucciniano ma per distaccarsene e costruire una nuova vita per i due amanti, maturati nella tragedia che si lasciano alle spalle.

Infine, è d'uopo citare il segno della devozione di un compositore come Stravinskij, che intrattenne con Puccini, conosciuto a Parigi negli anni Dieci, un rapporto cordiale, in pubblico come in privato. Rispondendo alla domanda dell'anglista Aldo Camerino, in un colloquio che ebbe a Venezia con alcuni studiosi alla Biennale nel settembre del 1956 (l'episodio è riferito da Adriano Lualdi), il grande musicista russo dichiarò:

«E adesso, Maestro, c'interesserebbe moltissimo sapere da Lei quali siano, oggi, le opere e i compositori che preferisce, e che ama sopra tutti gli altri».

Al che, serenamente perfido e diabolicamente angelico, Igor Stravinskij rispose: «Oh, cari amici, vi dico la verità che più invecchio, più mi convinco che *La bohème* è un capolavoro; e che adoro Puccini, il quale mi sembra sempre più bello».

Mi sembra un riconoscimento davvero importante, che ha poco o nulla della *boutade*, come parrebbe insinuare il commento («perfido e diabolicamente angelico»). Come dargli torto?

*Michele Girardi*