

## **Il “realismo” poetico de “La Bohème”.**

di Rosanna Di Giuseppe

Il libretto della *Bohème*, tratto dal romanzo di Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* pubblicato a puntate sul <<Corsaire Satan>> dal 1846 a 1849( poi in volume nel 1851), nacque fra polemiche e fu oggetto di sofferte elaborazioni da parte dei due librettisti Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, cui si affiancarono lo stesso Puccini, come sempre, e l'editore Giulio Ricordi, nel suggerire, consigliare, rifare non senza situazioni di stallo e di sconforto. Ci fu infatti bisogno di una gestazione di tre anni e nove mesi, prima che l'opera venisse rappresentata al Teatro Regio di Torino il 1° febbraio 1896 con Arturo Toscanini sul podio e il seguente cast: Cesira Ferrani (Mimi), Evan Gorga (Rodolfo), il mezzosoprano Camilla Pasini (Musetta), Antonio Pini Corsi (Shaunard), Michele Mazzara (Colline), Alessandro Polonini (Benoît e Alcindoro).

Dal romanzo di Murger era stata tratta in Francia anche una *pièce* teatrale ad opera di Murger e Barrière data nel 1849, *La vie de Bohème*, titolo che poi passò al romanzo, ma fu soprattutto il romanzo a costituire la fonte del libretto di cui Illica fu maggiormente responsabile per la struttura, mentre Giacosa lo fu per la poesia e la versificazione. Il soggetto aveva subito attirato Puccini, risultando di grande interesse in quanto rispondeva al gusto e al clima della Scapigliatura dell'Italia postunitaria. L'opera si presenta divisa in quadri ed è costruita secondo una forma più statica che narrativa così com'è costituita da singole scene (*episodietti* le definiva Puccini), *momenti* che risultano non interdipendenti tra loro ma piuttosto miranti a definire delle situazioni, in conformità con l'originale di Murger. Un merito dei librettisti consiste infatti nell'essere riusciti a realizzare una drammaturgia operistica coerente pur conservando il carattere episodico del romanzo. Illica si muove con grande libertà rispetto ad esso, accostando episodi lontani, semplificando i personaggi e le situazioni pur traducendo fedelmente lo spirito dell'opera originaria con la sua “perfetta fusione di commedia e tragedia, di umorismo e di pathos”. Nella dimensione collettiva del gruppo di amici, una delle novità dell'opera che è priva di singoli protagonisti, emergono le due coppie complementari di Rodolfo e Mimì, Marcello e Musetta. L'esilissima trama è affidata all'amore elegiaco tra i primi due cui fa da contraltare scherzoso e “leggero” quello di Marcello e Musetta, tutto giocato sulla frivolezza del personaggio femminile e sulla gelosia di Marcello, e si snoda nel susseguirsi di “due atti gai e due tristi”, con al centro le due scene di esterni, incorniciate dai due momenti intimi e simmetrici dell'ambientazione nella soffitta. I quattro protagonisti maschili e la stessa Mimì ci vengono presentati nel primo atto con ritmo naturale e brillantissimo che ci introduce con *charme* e realismo nel clima della *bohème* con Marcello e Rodolfo intenti ciascuno alla propria arte in una dimensione assolutamente quotidiana, sullo sfondo dei comignoli fumanti di Parigi, mentre Musetta ci verrà presentata soltanto nel secondo quadro, al braccio del ricco accompagnatore di turno Alcindoro a cui alla fine verrà lasciato da pagare il conto dell'intera combriccola, una volta ricongiuntasi Musetta al suo precedente innamorato Marcello. Il primo atto, dal punto di vista della costruzione musicale, comprende due parti: la prima ha l'aspetto di uno scherzo con ritmi veloci in 2/4 e 6/8 con la presentazione dei temi dei *bohèmiens* in uno scorrevole fluire di idee. L'impronta musicale dell'opera è contenuta fin dalle prime battute in un temino sincopato (tratto dal giovanile *Capriccio sinfonico*) destinato a ritornare più volte, che prendendo l'avvio dai bassi si distribuisce “a macchie” attraverso le varie sezioni orchestrali. Nella minuta descrizione della realtà, di cui vi è un puntuale riscontro nella musica anche di minimi particolari (si pensi ad esempio alla sovrapposizione di accordi di quinta e sesta in una sorta di bitonalità, per descrivere il guizzare delle fiamme prodotte dal manoscritto di Rodolfo, o ancora, in seguito, alla descrizione dell'acqua spruzzata da quest'ultimo sul viso di Mimì svenuta) potrebbe essere individuato un legame con il verismo e con la sua attitudine alla riproduzione di qualche *tranche de vie*, ma a Puccini interessava la trasfigurazione lirica del dato realistico. Il vero cui tendeva era soprattutto la veridicità dei sentimenti. L'elevazione del quotidiano alla sfera della poesia attiene già al linguaggio poetico elegante e ricco di metafore, laddove si riconosce la lezione del *Falstaff* boitiano con la sua abbondanza di giochi di parole e aforismi, e che la musica asseconda in maniera

raffinata. Nello scorrere così naturale della prima parte dell'atto, dietro cui si cela in realtà una logica stringata, si individuano svariati episodi divertenti che culminano nell'arrivo del deriso Benoît che pretende invano l'affitto. La seconda parte dell'atto ha inizio con l'arrivo di Mimì, il suo tema si annuncia dal di fuori. L'atmosfera cambia, ci si prepara alla scena d'amore, gli archi diventano protagonisti rispetto ai legni. Ascoltiamo le prime due piene espansioni liriche, ma pur sempre in una sorta di "canto di conversazione" (Girardi) dei due personaggi su cui si concentrano i riflettori. Pur nei "pezzi chiusi", in ogni caso inseriti in un discorso musicale continuo, il compositore riesce a seguire il senso di un'evoluzione psicologica. L'estasi raggiunge il suo punto culminante nell'incantevole duetto "O soave fanciulla" che adopera reminiscenze dell'aria di Rodolfo, continuamente interrotto dai richiami degli amici che chiamano dabbasso. Va notata una sorta di sfida tra voce e orchestra nell'appropriarsi della melodia secondo una cifra stilistica ricorrente. Nel secondo quadro è rappresentata una situazione festosa e affollata alla vigilia di Natale, con adulti, venditori ambulanti, bambini, gendarmi, in un angolo il Caffè Momus meta dei nostri *bohèmiens*. L'azione inizia a sipario chiuso, preannunciata dalla fanfara delle trombe e quindi dal coro diviso in più gruppi che introduce a questa memorabile scena di insieme del teatro musicale in cui Puccini dovè superare dei problemi tecnici perfino superiori a quelli affrontati nel concertato del terzo atto della *Manon*. Anche in questo caso egli dimostra un talento d'eccezione nell'accostare una quantità di situazioni particolari, un rapido intrecciarsi di azioni e atmosfere, in cui straordinariamente la musica riesce a illuminare di volta in volta gli svariati personaggi, pur non perdendo risalto ciascun particolare dell'insieme. Un ruolo importante vi svolge la sapiente orchestrazione, si pensi al breve episodio del venditore di giocattoli Parpignol caratterizzato da un'orchestrazione leggera con violini divisi, staccati rapidi di xilofono, tamburo e triangolo, corni e trombe in sordina (Girardi). In tale contesto è magistrale la presentazione di Musetta e la delineazione del carattere della seconda coppia dell'opera. Ella ha il suo ingresso su un tema staccato esposto da tutta l'orchestra al fianco dello sventurato amante Alcindoro. È bellissima, civettuola al massimo e disposta a tutto per riconquistare il collerico Marcello. Si dimena, fa capricci, tormenta il suo accompagnatore e trova musicalmente la sua espressione più adeguata nel languido valzer lento dalla melodia cullante con cui riesce a sedurlo. I due finiscono l'uno nelle braccia dell'altro, ma l'azione continua a scorrere inarrestabile. Un suono lontano annuncia l'arrivo della banda militare seguita da una folla festosa, dopodiché c'è la scena del conto da pagare e la beffa giocata ai danni di Alcindoro. Tutta la musica di quest'atto è estroversa e scorrevole ed è veramente progenitrice del music-hall. Se ne risconterà un'eco nel balletto *Pétrouchka* (1911) di Stravinskij. Nei due successivi quadri l'atmosfera cambia, vi è posto per la tristezza e la malinconia e quando l'ironia persiste, come nella prima parte dell'ultimo quadro della soffitta, è pervasa di nostalgia. Il terzo quadro, quello della Barriera d'Enfer, ha un'ambientazione di freddo e di neve in una mattina di febbraio, per cui Puccini utilizzò la famosa successione di quinte vuote parallele affidate a flauti e arpa, che infrangevano le regole dell'armonia. In quest'atmosfera desolata in cui si muovono doganieri, spazzini, lattivendole, mentre dal *Cabaret* si ode la voce di Musetta che intona il motivo del suo valzer, l'orchestra suona la melodia dell'aria di Mimì preannunciando il suo arrivo. Ella entra in scena in preda alla tosse. Poi si svolge il resto, il dialogo con Marcello e il seguito fino al duetto con Rodolfo in cui decidono di lasciarsi in primavera, tutto costruito con "musica della memoria". Ancora ci troviamo di fronte a situazioni opposte e contemporanee quando, nel momento più estatico dell'addio il duetto si trasforma in quartetto, intrecciandosi ad esso gli alterchi di tutt'altro tono della seconda coppia impegolata in uno dei soliti litigi, che provengono dall'interno del *Cabaret*. L'atto finisce tuttavia per chiudersi in un tono estatico. Con l'ultimo quadro il cerchio si chiude, di nuovo nella soffitta e in un inscenarsi di un'allegria un po' isterica dei *bohèmiens* in cui si presagisce la tragedia. Tale ultimo atto è quasi interamente costruito su materiale di reminiscenza. Rivela grande efficacia drammatica la maniera di utilizzare tanti motivi dei due atti allegri in un contesto che volge ormai al tragico epilogo. È l'orchestra soprattutto che "narra" questo procedere verso la tragedia. Un passaggio improvviso dal di si bemolle al mi minore rovescia la situazione di allegria "sopra le righe" della soffitta, quando Musetta irrompe con

la notizia dell'arrivo di Mimì. Ormai il *leitmotiv* di quest'ultima assume un aspetto di larva così com'è affidato al corno inglese e alle viole su un tremolo raccapricciante dei bassi. Tra le melodie più belle dell'ultimo atto vi è quel "Sono andati" intonata da Mimì che percorre per un'ottava discendente tutti i gradi della scala fino al do basso del soprano raddoppiato dai violoncelli sullo sfondo di lugubri accordi. Puccini poi non rinuncia alla pratica tipica del verismo di ripetere questa melodia a piena orchestra sul finire dell'opera introdotta da accordi degli ottoni che, come fa notare Carner, "si abbattono sullo spettatore come la lama di una ghigliottina". Man mano che Mimì svanisce la musica si fa più rarefatta ed eterea, mentre l'orchestra evoca il motivo della "gelida manina" del primo incontro, in un clima di grande commozione.

Niente del genere era stato scritto in precedenza. Molti critici sono stati colpiti dal realismo dell'opera in senso di volta in volta negativo o positivo. Il realismo non ha a che fare tanto con la Giovine Scuola quanto con uno stile che si avvicina straordinariamente alla naturalezza del parlato e alla rappresentazione di una vita quotidiana e dimessa. Malgrado sia basato su un testo verbale fortemente metaforico e poetico quello stile persegue i tratti della colloquialità e della quotidianità che appartengono sia alla struttura del verso che alla musica. Il linguaggio, come fa notare Daniela Goldin, si dilata e frantuma nel dialogo. La frase pucciniana non coincide con l'unità metrica e sintattica ma con quella dialogico-espressiva o emotiva, con cambiamenti di tempo continui anche nei versi e nelle arie. Vi si riconosce un continuo e capillare adeguamento della musica al testo secondo il grande modello del *Falstaff* verdiano. Tra i contemporanei di Puccini lo Hanslick lesse il realismo in chiave negativa criticando nella *Bohème* la "rottura sensazionale con le ultime tradizioni romantiche e artistiche dell'opera", così come anche Torre Franca, che accusava Puccini di non essersi elevato al di sopra della descrizione dei dettagli più quotidiani del testo. Al contrario, per Camille Bellaigue il "realismo" costituiva uno dei dati più pregevoli dell'opera, intendendo per realismo l'aderenza della musica alla realtà concreta e palpabile (Budden). Realistica era anche la descrizione e la messa in scena nuda della malattia di Mimì, un precedente celebre era nella *Traviata*, così come realistico è l'inserimento nella "pittura sonora" di rumori estranei come all'inizio del terzo atto, o l'avvento della banda militare nel secondo atto in una tonalità lontana da quella dell'"insieme". Ma l'aspetto forse più affascinante e caratterizzante della *Bohème* consiste nel contrasto tra l'assunzione realistica del dato della quotidianità e il lirismo e l'"aulicità" della musica che trasfigurano continuamente questo dato in qualcosa di poetico in maniera non dissimile da quanto avrebbero di lì a poco attuato Gozzano e il crepuscolarismo. Da qui derivano tanti aspetti rilevanti dell'opera: la poesia delle piccole cose, l'animazione degli umili oggetti (un esempio: la "vecchia zimarra" che offre a Colline lo spunto per la sua arietta dell'ultimo atto), gli interventi parlati regolati alla maniera dello *Sprechgesang*, i tratti impressionistici della partitura tra cui rientrano il miniaturismo pittorico, il puntillismo e le novità dell'armonia resa "vaporosa" dall'uso di dissonanze non aspre, l'ampia cantabilità alternata ai passaggi di rapida declamazione e soprattutto, echeggiando Salvetti, una straordinaria leggerezza con cui le varie immagini si fanno e disfanno in un caleidoscopio di mobili incisi musicali continuamente e modernamente ripresi e variati dall'orchestra e dal canto.