

Tra realismo e nostalgia: il libretto di *Bohème*

Arthur Groos, Cornell University*

Nell'adattare le scene di vita *bohémienne* di Henry Murger per il libretto, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa (e, naturalmente, Puccini) furono costretti a fare delle scelte in un testo con una scoraggiante varietà di personaggi ed episodi, e a farle con una certa circospezione in vista delle possibili reazioni alle implicazioni artistiche e politiche delle loro decisioni. Il problema della scelta lo poneva subito la complessa vicenda creativa delle scene *bohémiennes* di Murger. Le sue prime *Scènes*, pubblicate come racconti in «Le Corsaire Satan» tra il 1845 e il 1849, attrassero scarsa attenzione, ma il clima favorevole agli intrattenimenti pubblici che seguì alla rivoluzione del 1848 ne incoraggiò una versione teatrale, *La Vie de bohème*, scritta in collaborazione con Théodore Barrière.¹ Il trionfo della *pièce*, andata in scena il 22 novembre 1849 al Théâtre des Variétés, guadagnò a Murger la proposta, da parte della casa editrice Michel Levy, di scrivere un romanzo basato sulle *Scènes*. Il successo del romanzo, in origine *Scènes de la bohème* (1851), poi *Scènes de la vie de bohème*, confermò la reputazione di Murger e ne costituì la base della fama internazionale.

Che le *Scènes* esistessero sia in forma di dramma sia di romanzo poneva però un problema ai librettisti. A differenza della drammatizzazione che lo stesso Alexandre Dumas fils trasse dalla propria *Dame au camélias*, e che costituì la fonte per *La traviata* di Verdi, la *pièce* di Murger non forniva alcuna base immediata per un libretto. Era troppo affollata; la trama principale *bohémienne* si combinava con una trama secondaria in cui lo zio di Rodolphe, assistito dal servo buffo Baptiste, cerca di riportare sulla retta via il nipote reprobato combinandogli un matrimonio con una ricca vedova. Soltanto l'ultimo atto, che incorpora materiali che nel romanzo compaiono nel capitolo «Il manicotto di Francine», si rivelò utilizzabile. La *pièce* poneva due altri problemi. La controversia tra Puccini e Leoncavallo per avere precedenza sulla *Bohème*, a cui i giornali e gli editori dei due compositori, rispettivamente Ricordi e Sonzogno, avevano dato vasta pubblicità, aveva creato attese di una competizione tra i due nella riduzione

* Il saggio è apparso in inglese in *Giacomo Puccini. La bohème*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1986, pp. 55-79. I rinvii tra parentesi accanto a citazioni dai carteggi pucciniani, o allusioni agli stessi, vanno così interpretati: CP = *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958 – il numero che segue la sigla si riferisce alla lettera; M = GEORGE MAREK, *Puccini: A Biography*, New York, Simon & Schuster, 1951; London, Cassell, 1952 – qui il rinvio è al numero di pagina (N.d.T.).

¹ I numeri musicali per la *pièce* furono composti da Pierre-Julien Nargeot, direttore d'orchestra al Théâtre des Variétés.

in musica del romanzo. Perdipiù, il romanzo era fuori diritti, ma la *pièce* ne era ancora protetta, e sebbene ciò non impedisse ai librettisti di seguire la *pièce* nel rappresentare la morte di Mimì, l'opera – ufficialmente, almeno – doveva ritenersi tratta dal romanzo.

Le stesse pretese artistiche del libretto dipendevano inoltre dal possibile legame con il romanzo, libro che aveva avuto un ruolo importante nello sviluppo del movimento *bohémien* nell'Italia del tardo diciannovesimo secolo. Nei decenni dopo il 1860, un gruppo eterogeneo di scrittori dell'Italia settentrionale, collettivamente noti come gli scapigliati – nome derivato da un romanzo di Carlo Righetti, *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862) – stimolarono uno sviluppo della letteratura italiana dal tardo romanticismo agli inizi del realismo. Ciò che caratterizza in senso generale gli scapigliati è il ripudio della società italiana del tempo, del gusto e della morale borghesi che la caratterizzavano, e persino delle sue tradizioni artistiche classiche. Ripudio che si manifestò in un'ampia varietà di atteggiamenti, da rappresentazioni sentimentali del passato a sberleffi critici diretti al presente, spesso ricorrendo a forme d'espressione sperimentali o non tradizionali (tratti che ritroveremo tutti nella *Bohème*.) Naturalmente, gli scapigliati avevano un propensione per fonti d'ispirazione straniera, in particolare quelle che accentuavano le caratteristiche *bohémiennes* del tardo romanticismo europeo – la glorificazione della vita artistica in opposizione al filisteismo borghese, l'identificazione di arte e vita, e la ricerca di una libera soggettività.

Il romanzo di Murger trovava quindi un pubblico ricettivo in Italia, e fu tradotto due volte nei due decenni seguiti alla pubblicazione. La prima traduzione, di Vincenzo Bruni, *Scene della vita d'artista* (Losanna, 1859), mutilava gravemente l'originale, omettendo, per esempio, il famoso capitolo sul «manicotto di Francine». La novità inconsueta del tema di Murger appariva manifesta già dal titolo, dove l'italiano era costretto a rendere la parola francese in gran voga «*bohème*» col più generico «vita d'artista», dato che l'equivalente italiano sarebbe stato coniato tre anni dopo con *La scapigliatura* del Righetti. Una seconda traduzione, di Felice Camerone, fu pubblicata anonima a Milano nel 1872 dalla Casa Sonzogno (in seguito editore di Leoncavallo).² Una ristampa apparve nel 1890, stimolando quell'interesse per il romanzo che alimentò la faida tra Leoncavallo e Puccini; una terza ristampa seguì nel 1896, sfruttando l'occasione della prima dell'opera di Puccini (1896) e l'attesa di quella di Leoncavallo (1897). Questa seconda, influente traduzione se pur contribuiva a rendere popolari temi *bohémiens* poneva però un problema. Ispirato dagli avvenimenti rivoluzionari della Comune parigina (1871), Camerone, nei suoi *Paradossi introduttivi*, abbracciava una forma socialmente impegnata di atteggiamento *bohémien*:

² La seconda edizione e le seguenti recano l'ingombrante titolo *La bohème: Scene della Scapigliatura parigina di Enrico Murger, precedute dai Paradossi del Pessimista, dai cenni biografici e dagli studi critici raccolti dal medesimo su Enrico Murger e sulla Bohème*.

La scapigliatura è la negazione del pregiudizio, la propugnatrice del bello e del vero, l'affermazione dell'iniziativa individuale contro il quietismo.

La reazione perseguita la *bohème* perché suona la Diana della riscossa; i gaudenti la odiano perché turba la loro digestione; gl'ingenui la calunniano perché non sanno comprenderla.

La *bohème* è destinata a passare dal campo semplicemente artistico alla lotta sociale. Dopo il pensiero, l'azione.

La scapigliatura politica prepara la mina rivoluzionaria col giornale, la carica di polvere coll'agitazione la fa scoppiare alle barricate.

La visione impegnata di Camerone, a quanto pare, influì sulla cupa rappresentazione dell'esistenza *bohémienne* in Leoncavallo; non aveva però alcuna attrattiva per Puccini, già all'epoca in ottimi rapporti con l'alta società. Sin dalle prime fasi della collaborazione egli aveva infatti insistito perché, i librettisti si attenessero al più moderato originale francese (CP 83).

Illica e Giacosa continuarono, com'era nella tradizione scapigliata, a prendersi gioco della società e cultura borghese, principalmente coi mezzi dell'umorismo, ma si ritrassero di fronte all'impegno politico. Anzi, l'attivismo di Camerone fu all'inizio oggetto delle loro frecciate in una breve scena – in seguito tagliata – in cui Schœnard cerca di formulare un programma politico i cui capitoli banalizzano le problematiche fondamentali della Comune di Parigi e del pensiero radicale ottocentesco in generale. Più indirettamente, inoltre, prendevano le distanze, da Camerone e dagli avvenimenti del 1871, oltre che da quelli del 1848 e dalle agitazioni che si avevano allora nel Nord industrializzato d'Italia, datando la loro opera al 1830 circa. Certo, anche il 1830 era stato un anno rivoluzionario in Francia, ma i librettisti non fecero alcun tentativo di collegare la miseria privata dei loro *bohémiens* con i sommovimenti pubblici di quell'anno. Fecero anzi iniziare l'azione dopo il ripristino della monarchia con Luigi Filippo, ossia, retrodatando l'opera alla zona franca di un passato remoto 'restaurato' e controrivoluzionario.³

Malgrado questi sforzi, vari altri fattori – voci che correvano circa le pretese di Leoncavallo che la propria opera fosse più fedele a Murger, la consapevolezza che fare a pezzi i librettisti era da sempre un divertimento favorito nello sport sanguinario dell'opera, e la preoccupazione per le manipolazioni da loro inflitte a *La vie de bohème* – indussero Illica e Giacosa a premettere al libretto un'introduzione che coprisse tutte le eventualità, in cui dichiaravano la propria aderenza alla caratterizzazione di Murger e a un tempo la fusione di Francine e Mimì, la fedeltà al dettaglio ambientale e insieme le libertà prese nella drammatizzazione di episodi seri o

³ Preoccupati com'erano a disinnescare la questione politica, a malapena Illica e Giacosa ebbero modo di accorgersi che l'inverno del 1830 fu uno dei più rigidi del secolo. Un Rodolfo che avesse guardato fuori dalla finestra della sua soffitta avrebbe certo visto fumo che usciva dai comignoli e dalle fabbriche nei «cieli bigi» di Parigi – ma anche montagne di neve.

comici, ecc. In aggiunta, ciascun quadro dell'opera aveva una propria prefazione con «citazioni scelte» dal romanzo al fine di incoraggiare un'identificazione tra la *Bohème* di Murger e la loro.⁴

Se confrontiamo il libretto di Illica e Giacosa con la loro fonte, pur concedendo gli aggiustamenti necessari alla traduzione di una narrazione in prosa in dialogo versificato e in numeri musicali, diviene immediatamente chiaro che essi seguono le *Scènes* di Murger nel primo e ultimo quadro. La lista di imprestiti dall'atto primo inizia col dettaglio di Marcel che nel suo *Passaggio del Mar Rosso* affoga un egizio (cap. VII), e include i piccoli episodi in cui Rodolphe brucia il suo dramma atto per atto (essendo da solo, cap. IX), Schaunard racconta l'assassinio di un pappagallo (cap. XVII), e i *bohémiens* ingannano il padrone di casa (qui, nel cap. XX, non ha nome, ma si chiama Benoît nella *pièce*). L'imprestito di gran lunga più ravvicinato e più esteso, l'incontro tra Rodolfo e Mimì – soprattutto i momenti iniziali – deriva dalla storia dell'artista Jacques e della cucitrice Francine (cap. XVIII). Poco più del nome di Mimì e del soprannome (Lucille/Mimì) è ciò che viene dato all'innocente personaggio di Francine per creare l'eroina dell'opera.

Il quarto quadro corrisponde in generale al romanzo di Murger. Le reminiscenze sentimentali di Marcello e Rodolfo ad apertura di scena derivano da una simile narrazione retrospettiva nel capitolo XXII («Segue ancora l'epilogo degli amori di Rodolfo e di Madamigella Mimì»). Dopo l'improvvisa entrata di Mimì, abbiamo fonti parallele, i capitoli che descrivono le morti di Francine e di Mimì (cap. XVIII e XXII) oltre all'atto V della *pièce*, nel quale a sua volta già sono fuse due storie. L'opera segue in genere l'azione della *pièce*: l'arrivo improvviso e crollo di Mimì, la sua richiesta di un manicotto, gli orecchini di Musette e il cappotto di (si noti) Schaunard che vengono impegnati, Musette che si preoccupa per Mimì, e la morte. Sebbene il romanzo offra una fine diversa (Mimì spira giorni dopo all'ospedale), un motivo centrale della trama, la sua fuga dal Viscontino, trova anch'esso posto nel libretto.

Se si tien conto di questa estesa lista di corrispondenze, sarà una sorpresa scoprire che i quadri secondo e terzo non hanno alcuna base nelle *Scènes*. Il solo capitolo che somigli vagamente al quadro secondo, «Un caffè della *Bohème*» (cap. II), si svolge all'interno del Café Momus e culmina in una partita di biliardo con Barbemuche; in esso si trova tutt'al più suggerita una versione preliminare dell'interazione tra i personaggi:

Marcello guardava la graziosa cuffietta di Musetta. – Troppo bella, troppo elegante ! Dove, come l'hai comperata?

Mimì e Rodolfo ancora in piena luna di miele, tubavano e si baciavano come due tortorelle. Quanto a Colline andava dall'una all'altra dama sciorinando con voce soave e con le labbra strette a cuore, tutte le galanterie e i madrigali che si trovavano nell'*Almanacco delle Muse*.

⁴ Lettere di Puccini a Clausetti (CP 127, 129, 132) fanno anche appello alle relazioni che quest'ultimo aveva nel mondo della stampa per promuovere anticipazioni pubblicitarie sull'opera e sulla fusione dei personaggi di Francine e Mimì.

Il penultimo capitolo del libro (il XXII), che si svolge un anno dopo e narra in retrospettiva questo avvenimento, descrive soltanto di sfuggita il trambusto del *réveillon* della vigilia di Natale.

Il quadro terzo sembra essere interamente invenzione di Illica, ma la scelta del dazio (*barrière*) come ambientazione sembra del tutto logica una volta che se ne sia compreso lo sfondo storico e letterario. Nel 1830, le cinte daziarie segnavano ancora la transizione tra città e campagna, e in seguito si arricchirono di associazioni particolari durante la rapida urbanizzazione di Parigi.⁵ Frédéric, in *L'Éducation sentimentale* di Flaubert è ansioso di entrare in città, ed è più colpito dall'atmosfera malinconica che dalla folla che gli impedisce il cammino:

cadeva una pioggia sottile; faceva freddo [...] Si restò a lungo alla barriera, perché pollivendoli, carrettieri e un gregge di pecore ingombravano il passaggio. La sentinella, ravvolta nel cappotto, andava e veniva davanti alla sua garitta per riscaldarsi (Parte II, cap. I).

In *Les Misérables* di Victor Hugo, il narratore, osservatore meno frettoloso e più percettivo, richiama l'attenzione sulla doppia natura delle barriere daziarie:

Fine degli alberi, inizio dei tetti, fine dell'erba, inizio del pav., fine dei solchi, inizio delle botteghe, fine delle consuetudini, inizio delle passioni, fine del mormorio divino, inizio del frastuono umano; da ciò, lo straordinario interesse [...] Il punto di giuntura tra una pianura e una città è sempre infuso di non si sa qual malinconia penetrante. Là, natura e umanità vi parlano a un tempo (Parte III, Libro I, cap. V).

L'attività umana e l'ambiente malinconico di una barriera offrono un luogo singolarmente appropriato per l'evocazione orchestrale di un triste e brumoso mattino d'inverno e il confronto di personaggi che segue, nel quadro terzo.⁶

II

L'alternanza di fedeltà e libertà nel trattamento delle fonti adottata da Illica e Giacosa dà luogo a un tratto sorprendente della *Bohème*. I quadri secondo

⁵ Sebbene Cherubini avesse già usato una barriera daziaria come ambientazione in *Les Deux journées* (1880, questo scenario divenne frequente soltanto in seguito. Vedi PIERRE CITRON, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* (Paris, Éditions de Minuit, 1961), I, 365 e II, 321 e segg., e LOUIS CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses: à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Plon, 1958 (trad. ingl. di Frank Jellinek: *Laboring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth Century*, New York, H. Fertig, 1973, pp 101 e segg.).

⁶ Un'associazione più precisa è suggerita dal fatto che la *Barrière d'Enfer* era la barriera daziaria più vicina al Quartier Latino e che lo stesso Murger aveva vissuto nel circondario agli inizi della sua carriera. Vedi CHAMPFLEURY [Jules Fleury], *Souvenirs et portraits de jeunesse* (Paris, E. Dentu, 1872), pp. 83-5 e 93 e segg.

e terzo, inventati in totale indipendenza dai due testi di Murger, sono quelli che rivelano un più stretto rapporto con forme musicali tradizionali: il secondo è un finale concertato, il terzo una progressione di numeri, dall'*a solo* recitativo al quartetto lirico pienamente dispiegato, generato dalle entrate successive dei personaggi. I quadri primo e quarto, invece, rispecchiano la loro ascendenza letteraria, articolati come sono su un fitto reticolo di temi verbali. Ci concentreremo inizialmente sul quadro iniziale e su quello conclusivo.

I quadri primo e quarto si svolgono nella stessa gelida soffitta e sono costruiti in modo simile. Entrambi consistono di due vaste sezioni, ciascuna con una sua atmosfera e un suo idioma distinti; il primo presenta i *bohémiens*, il secondo si concentra sull'attrazione amorosa tra Rodolfo e Mimì. L'alternanza tra ciò che Illica e Giacosa, nella loro prefazione, definiscono episodi «comici» e «drammatici» rispecchia un tratto fondamentale del mondo *bohémien*, gli estremi non mediati nella vita ai margini della società. In conclusione alla sua prefazione Murger evoca quest'esistenza al limite con la frase «vie charmante et vie terrible», frase che Illica e Giacosa isolano in un'esclamazione lapidaria, «vita gaia e terribile!», ripetuta nell'introduzione generale al libretto e alla fine della prefazione al quadro quarto.

I parallelismi strutturali tra i quadri primo e quarto vanno oltre quest'ovvia divisione in episodi comici e drammatici. Entrambi gli atti iniziano *in medias res* con Rodolfo e Marcello impegnati in una conversazione e in caratteristiche attività professionali. In entrambi i casi, le loro riflessioni sono interrotte dall'arrivo di due altri *bohémiens* e dai preparativi per la cena. Schaunard, che nel quadro primo tenta senza successo di raccontare come ha assassinato un pappagallo, non ha miglior fortuna nel quarto, quando cerca di concludere la cena con un brindisi. In una certa fase della genesi del libretto, ci sarebbe anche dovuto essere in ciascun atto un episodio di critica sociale scapigliata: una presa in giro della morale borghese con Benoît, e la parodia di un comizio politico con Schaunard.

Quest'ultima scena, tagliata nella primavera del 1895, fu poi sostituita con un duello buffonesco, a conclusione del balletto grottesco dei *bohémiens*:

COLLINE	(<i>offeso</i>) Se non erro lei m'oltraggia. Snudi il ferro! (<i>prende le molle del camino</i>)
SCHAUNARD	(<i>prende la paletta</i>) Pronti. (tira un colpo) Assaggia. (<i>mettendosi in posizione per battersi</i>) Il tuo sangue io voglio ber!
COLLINE	(<i>fa altrettanto</i>) Uno di noi qui si sbudella.

(Rodolfo e Marcello cessano dal ballare e si smascellano dalle risa)

SCHAUNARD Apprestate una barella!

COLLINE Apprestate un cimiter!

Questo dialogo, col suo stile elevato («se non erro», «snudi il ferro») e le sue passioni estreme, mette in parodia lo ‘stile sublime’ delle opere italiane del primo Ottocento. Si pensa a versi simili nel *Trovatore* di Verdi, quando Leonora sfida il Conte di Luna, «Svenami, ti bevi il sangue mio» (IV.1), o Azucena incita Manrico, «Sino all’elsa questa lama vibra, immergi all’empio in cor!» (II.1).

Sia la scena in cui Benoît viene ingannato, sia questo duello operistico in parodia svolgono una funzione ben al di là della semplice beffa alla morale borghese o allo stile poetico antiquato dell’Italia. Ciascuna delle due scene precede immediatamente un’entrata di Mimì e l’improvviso mutamento verso l’azione seria. In tal senso costituiscono il contrasto comico con gli avvenimenti che seguiranno. Il clima parodico delle imprese libidinose del vecchio Benoît contrasta col tenero inizio dell’amore di Rodolfo e Mimì; la caricatura della tragedia passionale nell’opera seria introduce il dramma *larmoyant* della morte per tisi di una cucitrice. Il libretto della *Bohème* rispecchia in tal modo consapevolmente quel generale mutamento nelle concezioni ottocentesche del tragico, dalle norme aristoteliche sul personaggio e la sua responsabilità a un processo impersonale oltre il controllo dell’individuo.

Da tutto ciò consegue una funzione fondamentale dei parallelismi motivici tra i quadri primo e quarto, che è quella di illustrare il progredire graduale e ineluttabile verso il declino dell’innocente Mimì. Tre serie di riferimenti nel corso dell’opera ci informano delle sue condizioni. Quando entra nella soffitta dei *bohémiens* nel primo quadro, «improvvisamente le manca il fiato» e tossisce per la fatica della salita, segni rivelatori di un’affezione respiratoria: «Il respir... Quelle scale...». Rodolfo nota immediatamente il pallore della vicina, poi reagisce allo svenimento di lei con profetica partecipazione: «che viso d’ammalata!». Nel terzo quadro la malattia ci viene ricordata dalla tosse persistente di lei, che ne segna l’entrata e punteggia i numeri musicali, e dalla descrizione atterrita di Rodolfo. Egli informa Marcello (e Mimì che sta origliando) del rapido declino della sua amante e del destino che la condanna, notando con precisione clinica i segni della tubercolosi polmonare in fase avanzata: una «terribil tosse», le «smunte gote di sangue ha rosse». Al momento della sua riapparizione nella soffitta, nel quarto quadro, ci renderemo conto che Mimì è finita. Ormai incapace di salire le scale, la si vede attraverso la porta aperta, «seduta sull’ultimo gradino delle scale», e deve essere trasportata all’interno.

Diversi altri motivi stabiliscono uno schema di anticipazione e adempimento tra la rivelazione della malattia di Mimì nel quadro primo e la morte nel quarto. Il più ovvio, quello delle mani delicate della cucitrice (già sottolineato nella prefazione al libretto), introduce il famoso «Che gelida

manina, / Se la lasci riscaldar» di Rodolfo.⁷ La ripresa di questo motivo verbale nella scena finale, preceduto dall'*a parte* di Schaunard, «Fra mezz'ora è morta», annuncia l'inizio del declino di lei:

MIMÌ Ho tanto freddo...
 Se avessi un manicotto! Queste mie mani
 riscaldare non si potranno mai? (*tosse*)

RODOLFO (*le prende le mani nelle sue riscaldandogliele*)
 Qui, nelle mie!

Anche il cambiamento di stagione da inverno a primavera e il trapasso da notte a giorno tra il quadro primo e quarto costituiscono una progressione naturale che sottolinea il corso impersonale e inalterabile della malattia di Mimì. Il desiderio innocente di una germoglio di rosa e del primo bacio del «sole» d'aprile, che caratterizza l'aria autobiografica di Mimì, sfuma nel quadro terzo in una premonizione rassegnata della separazione da Rodolfo «alla stagion dei fior» quando «c'è compagno il sol». Ironicamente, è la luce impietosa della primavera a rivelare la loro separazione perenne nella morte, annientando la promessa d'amore al chiar di luna della vigilia di Natale. Mentre il quadro primo culmina in un improvviso irrompere di luce lunare attraverso la finestra della soffitta, che soffonde il viso di Mimì di mite «alba lunar» e illumina l'estasi poetica del primo bacio degli amanti («Amor! Amor! Amor!»), il quarto si conclude con la cruda intrusione della luce del giorno attraverso quella stessa finestra, a illuminare il viso dell'eroina morta e a dar risalto al trapasso alla voce parlata del poeta e al grido d'angoscia che chiude l'opera, «Mimì... Mimì...».

III

La libertà con cui nel complesso *Illica e Giacosa* adattarono la loro fonte si riflette anche nell'ampia libertà di dettaglio nei tratti prosodici e stilistici. Il libretto della *Bohème* segna le fasi finali di un processo, iniziato già nel XVIII secolo, in cui il testo poetico veniva a essere inglobato in un idioma musicale sempre più fluido, perdendo le proprie pretese di entità letteraria separata. Da Metastasio, i cui libretti furono musicati da generazioni di compositori e persino rappresentati come drammi parlati, al povero, sottomesso Piave di Verdi: la progressione non potrebbe essere più chiara. Ma persino nelle opere di Verdi è raro trovare parole che non possano essere ordinate in versi con una quantità sillabica fissa e, nei numeri musicali, in strofe con rima e accentazione regolare. Fu una mossa audace quando, nel «Credo» di Iago, nell'atto secondo di *Otello*, Boito sperimentò con i «versi rotti», versi senza uno schema regolare di quantità sillabica o di accenti. Nei libretti di Puccini,

⁷ Alcuni registi dell'opera a volte hanno sottolineato questo motivo visivamente facendo portare a Mimì mezzigianti, che le permetterebbero di lavorare facendole al tempo stesso un po' di caldo

però, questi «versi rotti» – o, come si ritiene che li soprannominasse Ricordi, «illicasillabi» – divengono la norma.

Un esempio rappresentativo, sia dei resti del vecchio stile sia delle forme del nuovo, si incontra subito nei primi versi del quadro primo:

Questo Mar Rosso – mi ammolisce e assidera
 come se addosso – mi piovesse in stille.
 Per vendicarmi, affogo un Faraon!

Secondo le regole della prosodia italiana, questi tre versi sono in fondo possibili – ciascuno di essi è un endecasillabo, verso in cui l'accento finale cade sulla decima sillaba. Ma la varietà dell'accento interno, l'uso frequente dell'elisione e il modo in cui la parola finale di ciascun verso è variata per dare un senso di enfasi crescente che è a un tempo prosaica e vigorosamente retorica («assidera», «stille», «Faraon»): tutto ciò è in assoluto contrasto con le attese prosodiche che si hanno per l'inizio formale di un'opera.

Le cose divengono anche più aggressivamente antitradizionali pochi versi dopo, dove a una quartina «beneducata», accentata e rimata a puntino, si contrappone immediatamente

MARCELLO Rodolfo, io voglio dirti un mio pensier profondo:
 ho un freddo cane!

Malgrado la disposizione sulla pagina, il primo di questi versi può essere scandito in due emistichi alla maniera della precedente quartina («Rodolfo, io voglio dirti / un mio pensier profondo»), dando in tal modo il massimo d'enfasi alla battuta 'a effetto' seguente: «ho un freddo cane». Qui si infrange assai più delle regole prosodiche: la grezza forza colloquiale di «ho un freddo cane» sarebbe stata impensabile in bocca a un personaggio dell'opera ottocentesca precedente.

Una simile varietà contraddistingue anche lo stile del libretto. Al linguaggio colloquiale sono in particolare improntate le scene che hanno al centro Mimì, e ovviamente l'inizio del suo primo incontro con Rodolfo,

MIMÌ La chiave della stanza
 dove l'ho lasciata?

RODOLFO Non stia sull'uscio;
 il lume vacilla al vento.

Uno stile altrettanto realistico, ma in un rapido alternarsi di dettagli ed esclamazioni, crea l'atmosfera di trambusto della vigilia di Natale al Quartier Latino:

AL CAFFÈ Presto qua!
 Camerier! Un bicchier! Corri!
 Birra! Da ber!

LA FOLLA Stringiti a me, ecc.

I VENDITORI Fringuelli e passeri, ecc.
 LA MAMMA Emma, quando ti chiamo!

Anche l'inizio del quadro terzo definisce un ambiente e crea un'atmosfera: le grida dei carrettieri, «Hop-là!», si alternano con i saluti delle lattivendole, «Buon giorno!» e con grida e chiacchiericcio delle contadinelle: «Burro e cacio! Polli ed ova! / Voi da che parte andate?». Un linguaggio così espressamente comune, sia che lo si usi per caratterizzare una particolare cucitrice o un gruppo di persone comuni, sarebbe stato ancora una volta impensabile prima.

Se il linguaggio idiomatico colloquiale esprime e al tempo stesso determina il carattere dei personaggi proletari, un atteggiamento anarchico verso la lingua rivela l'indipendenza libertaria dei *bohémiens* dalle norme sociali.⁸ I loro giochi di parole vanno dall'antiquato «lippo» (di vista corta), coniato, per così dire, per rimare con l'immagine di Luigi Filippo sulle monete da cinque franchi, al bisticcio tra «aringa» / «arringa» con cui Colline presenta una solitaria aringa come piatto degno di Demostene.⁹ I *bohémiens* sovvertono anche lo «stile sublime» dell'uso letterario impiegandolo in contesti triviali, per esempio, quando Rodolfo accende le candele per la cena, «Fulgida folgori la sala splendida», richiamando l'attenzione precisamente su ciò che la soffitta non è. Entrambe le forme di gioco di parole si combinano nello scambio sillabico che commenta, travolgendolo dall'elevato al ridicolo, il racconto delle sue avventure sessuali fatto da Benoît in tutta serietà:

MARCELLO Ei gongolava arzilla, pettoruto.
 BENOÎT (*ringalluzzito*)
 Son vecchio ma robusto.
 RODOLFO, SCHAUNARD, COLLINE (*con gravità ironica*)
 Ei gongolava arzuto e pettorillo.

Quest'atmosfera ludica (e talvolta un po' pazza) sembra inoltre temperare la critica sociale e il conflitto di classe intrinseci alla materia di Murger. Marcello e Rodolfo esprimono la loro manifesta indifferenza verso il potere e la ricchezza, proprio all'inizio dell'opera, minimizzandoli: il pittore annega nella sua tela un faraone (nel romanzo «un egizio»), mentre il poeta metaforicamente disprezza il caminetto spento che vive «in ozio come un gran signor». I *bohémiens* manifestano inoltre la propria indipendenza dalle classi dominanti ingannando l'adultero Benoît e il vanesio Alcindoro. Che in entrambi i casi sia la competizione sessuale ad avere il primo piano, è cosa che ci permette di identificarci col trionfo della gioventù intraprendente sulla vecchiaia decrepita; soltanto in seguito ci accorgiamo che il padrone di casa

⁸ Citando l'introduzione di Murger, i librettisti ci ricordano, nella loro prefazione, che «*La Bohème* ha un parlare suo speciale, un gergo... Il suo vocabolario è l'inferno della retorica e il paradiso del neologismo...».

⁹ Il bisticcio verbale fornì il pretesto per una messa in scena dell'episodio da parte di Puccini e dei suoi amici al termine della composizione della *Bohème*. Vedi FERRUCCIO PAGNI e GUIDO MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi, 1942, pp. 72 e segg.

e il Consigliere di Stato rappresentano anche gli interessi politici borghesi, funzione sottolineata alla prima della *Bohème*, e in seguito, assegnando i due ruoli allo stesso cantante.

Eppure, l'ironia del libretto taglia in entrambe le direzioni, come rivela la conclusione dell'episodio con Benoît. Quando la descrizione del padrone di casa un po' brillo scivola nell'allusione gergale, «le donne magre son grattacapi / e spesso... 'sopracapi'»), e inavvertitamente costui menziona la propria moglie, i bohémiens balzano in difesa della morale offesa:

MARCELLO	(<i>terribile</i>) Quest'uomo ha moglie e sconcie voglie ha nel cor!
RODOLFO	E ammorba e appesta la nostra onesta magion!

Questo parodistico rovesciamento di ruoli smaschera la doppia morale del padrone di casa, grazie alla quale egli può desiderare segretamente di ottenere l'amore con la stessa libertà dei *bohémiens* e vivere a un tempo dietro una facciata di moralità borghese, facciata che essi adottano per rivolgergliela contro. Ma non è che in segreto anche i *bohémiens* bramino a loro volta le comodità di un'esistenza borghese? E che la loro irrisione del potere e della ricchezza riveli anche che ne sono affascinati così come sono attratti dal buon mangiare e bere?

Murger certamente pensava alla sua *vie de bohème* come a qualcosa che crescendo si supera, e concludeva il romanzo con un postludio («La giovinezza non ha che una stagione»), che descrive la maturazione dei sopravvissuti verso carriere di successo e matrimonio. Si ha un accenno che Rodolfo sia già cresciuto nel suo lamento nel duetto iniziale del quadro quarto, «ah! Mimì, mia breve gioventù!». Nella sua aria del quadro primo, Rodolfo confessa di avere l'«anima milionaria», ma confessa anche a Mimì, mentre si danno a spese pazze nel quadro secondo, di avere uno zio milionario nella vita vera, e che spera di ereditarne le ricchezze. Analogamente, la lite di Marcello con Musetta alla fine del quadro terzo rivela l'atteggiamento conservatore di lui, essenzialmente borghese, verso la loro relazione:

MUSETTA	All'altar non siamo uniti.
MARCELLO	Bada, sotto il mio cappello non ci stan certi ornamenti...
MUSETTA	Io detesto quegli amanti che la fanno da ah! ah! ah! mariti!

Sebbene Puccini non abbia realizzato musicalmente il suggerimento, il libretto sottintende un'armonia di fondo tra i *bohémiens* e la loro società. Alla fine del quadro secondo, una banda militare, che la folla borghese acclama come emblema della «patria maestà», sfila a passo di marcia in

perfetto ordine, condotta dal tamburo maggiore, «Di Francia il più bell'uom!». Gli anarchici *bohémiens*, unendosi alla sfilata per nascondersi, rispondono con una loro marcia improvvisata, issandosi la bella Musetta sulle spalle e acclamando il «cuor birichin» di lei come emblema del Quartier Latin. Lungi dal disturbare la processione, essi vengono acclamati con fragorose ovazioni prima di essere ingoiati dalla folla e di sparire in distanza. Questa estrosa risoluzione di differenze e conflitti fa della *Bohème* un'elegia non soltanto dell'amore e della gioventù perduti, ma anche di un'utopia sociale scomparsa.

IV

Grazie alle tessiture vocali (tenore e baritono) oltre che alle occupazioni (poeta e pittore), Rodolfo e Marcello sono istantaneamente differenziati nella prima scena dell'opera. Mimì e Musetta entrambe soprano e mantenute, rivelano un profilo meno pronunciato. Nell'atto finale della *pièce* di Murger, Musette riassume i loro rispettivi destini osservando che entrambe hanno sofferto: «Io di una malattia che mi ha fatto vivere, civetteria e piacere; lei di una malattia fatale, amore e onestà» (v.7). La differenza tra le due donne dipende in parte dai ruoli socio-economici e sessuali impliciti, quello di *lorette* e quello di *grisette*, rispettivamente, ma sono anche più chiaramente definiti nell'opera tramite l'associazione con particolari tipi letterari.

Sebbene Musetta rimanga una *lorette* (una donna caratterizzata da un'apparenza vistosa e dalla mancanza di un'occupazione, interamente mantenuta dai suoi amanti), la sua personalità esprime anche quella ricerca di una libera soggettività in cui si riassumono le problematiche artistiche e sessuali della *vie de bohème* di Murger. Le sue battute più incisive nei quadri secondo e terzo esprimono un desiderio di libertà illimitata, il cui egocentrismo si manifesta nella frequenza delle frasi in prima persona, «Io»: «Voglio fare il mio piacere», «Vo' far quel che mi pare!», «Voglio piena libertà!», «Fo all'amor con chi mi piace!». Come suggerisce l'ultima citazione, la preoccupazione dominante di Musetta è l'indipendenza nella scelta dei partner sessuali. Purtroppo, la sua estrema soggettività congiura anche a sovvertire se stessa, dato che la ricerca del piacere da ultimo fa di lei una merce nella realizzazione dei desideri altrui.

Al livello pubblico più immediato, il famoso valzer di Musetta, «Quando me'n vo», che si crogiola in quell'«effluvio del desio» che tutta l'«aggira», fa pubblicità al sesso indiscriminatamente e – non a caso – scandalizza Alcindoro, preoccupato, a quanto pare, di «quel che dirà la gente» udendo quel «canto scurrile». Al tempo stesso, la canzone indirizza un messaggio privato a Marcello, che a essa reagisce come a una sirena: «Legatemi alla seggiola». Testo e sottotesto, pubblicità e dichiarazione d'amore, sono inseparabilmente legate nella dialettica del personaggio di Musetta. I legami amorosi che le procurano un miglior tenore di vita divengono, come suggerisce la citazione dal romanzo di Murger posta a prefazione del quadro

secondo, le strofe di una canzone, di cui il vero amore, Marcello, è il ritornello («ciascuno de' miei amori è una strofa, – ma Marcello ne è il ritornello»).

Pur avendo Mimì molte affinità con una donna della classe operaia, una *grisette*, la somiglianza più ravvicinata è quella con un tipo letterario ottocentesco, la *femme fragile*.¹⁰ Da ultimo, un rispecchiamento della «peste bianca», l'epidemia di tubercolosi che pervase l'Europa nel secolo scorso,¹¹ questo tipo ha antecedenti influenti nelle eroine di E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe. Marguerite Gautier in *La Dame aux camélias* (1852) divenne il modello della Violetta di Verdi nella *Traviata* (1853), e contribuì anche a generare, nel tardo Ottocento, grazie alla successiva influenza dell'interpretazione di Sarah Bernhardt, una legione di tistiche, imitazioni, non a caso, pallide. Dalla metà degli anni 1880 sino agli inizi del ventesimo secolo, i più svariati scrittori europei crearono spesso protagoniste caratterizzate da una loro fragilità esteticamente affascinante. I tratti tipici includevano un portamento aristocratico e delicato, aspetto malaticcio leggiadro e una sessualità innocente. Ambientazioni 'fresche' o 'fredde' – stanze bianche, abiti bianchi, paesaggi innevati o al chiaro di luna, etc. – forniscono lo scenario appropriato a un colorito pallido. Incapaci di sopravvivere agli oppressivi rigori della realtà quotidiana, le *fragiles* sono spesso paragonate a fiori (simboli di bellezza e caducità), a manufatti raffinati come i vetri e i cammei *fin de siècle*, o a dipinti preraffaelliti e a madonne medievali. Di decisiva importanza è che la lenta, 'bella' morte di queste donne, di solito per tisi, sembri spesso costituire la sola ragione della loro esistenza.

Mimì, che i librettisti descrivono prima dell'inizio del quadro primo con una citazione dal capitolo XIV del romanzo (usando una propria versione italiana, piuttosto che le traduzioni di Bruni o di Camerone), rappresenta un adattamento dell'eroina di Murger al tipo della *femme fragile*:

Mimì era una graziosa ragazza che doveva particolarmente simpatizzare e combinare cogli ideali plastici e poetici di Rodolfo. Ventidue anni; piccola; delicata... Il suo volto pareva un abbozzo di figura aristocratica; i suoi lineamenti erano d'una finezza mirabile...

Il sangue della gioventù correva caldo e vivace nelle sue vene e coloriva di tinte rosee la sua pelle trasparente dal candore vellutato della camelia...

Questa beltà malaticcia sedusse Rodolfo... Ma quello che più lo rese innamorato pazzo di madamigella Mimì furono le sue manine che essa sapeva, anche tra le faccende domestiche, serbare più bianche di quelle della dea dell'ozio.

Si noti l'uso pervasivo dell'ellissi: questi frammenti riproducono di fatto soltanto un quarto circa del paragrafo di Murger, addomesticando radical-

¹⁰ Sul tema si veda ARIANE THOMALLA, *Die «femme fragile»: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, «Literatur in der Gesellschaft» 15 (Düsseldorf, 1972).

¹¹ Vedi RENÉ e JEAN DUBOS, *The White Plague: Tuberculosis, Man, and Society* (Boston, Little Brown, 1952), soprattutto le pp. 44-66.

mente, grazie all'omissione, il carattere spesso bisbetico e crudele della Mimì originaria. Murger, per esempio, inizia la sua descrizione affermando che «Rodolphe aveva incontrato per la prima volta Mimì quando lei era l'amante di un amico di lui, e ne aveva fatto la propria», un chiaro indizio della precedente promiscuità di Mimì – per non dire delle future difficoltà di lui. Il testo mancante che segue al primo frammento citato aggiunge che lei era «piena di malizia... [con occhi] che nei momenti di noia o di malumore si velavano di un'espressione di crudeltà quasi selvaggia; un fisionomista vi avrebbe intravisto indizi di profondo egoismo o grande insensibilità». Dopo aver descritto le mani delicate di Mimì, Murger aggiunge che esse erano destinate a «mutilare il cuore del poeta con le loro rosee unghie».

La prefazione dei librettisti traduce accuratamente dal francese la propria 'selezione', con una sola eccezione che illumina immediatamente la loro concezione alterata di Mimì: l'eroina di Murger è una *femme*, donna, quella di Illica e Giacosa è una «ragazza». Quest'accenno introduttivo, minimizzandone il potenziale sessuale, ci prepara all'eroina pia e casta del quadro primo, che dice «non vado sempre a messa ma prego assai il Signor» e vive – a differenza della tipica *grisette* che dalle sue condizioni economiche sarebbe stata costretta a condividere l'alloggio con un uomo – «sola, soletta, / là in una bianca cameretta». I motivi seguenti in questa introduzione, particolarmente il rilievo dato all'aspetto aristocratico, ma pallido e malaticcio, di Mimì, ne proclamano più direttamente la discendenza dalla *femme fragile*. Il paragone tra il bell'incarnato e la camelia allude a un'affinità con l'eroina di Dumas oltre a suggerirne la fragilità. Anzi, nel quadro terzo, Rodolfo giungerà all'angosciosa consapevolezza che Mimì, «di serra è fiore» ed è «sfiorita» per le durezza della loro esistenza da poveri – «non basta amor, non basta amor!».

La nostra discussione sin qui ha riguardato questioni di fonti, struttura, temi e caratterizzazioni. Tuttavia, non è solo a questo livello che il libretto rivela un insolito grado di raffinatezza. Un'analisi ravvicinata delle ultime scene dei quadri primo e quarto indica che l'interazione di questi elementi è straordinariamente ricca, al punto da far sì che il rapporto tra Rodolfo e Mimì trascenda le attese generate dall'origine dei personaggi nei tipi di repertorio dell'amante *bohémien* e della *femme fragile*. La doppia aria e il duetto che concludono il quadro iniziale sono una meraviglia dell'arte del librettista: dapprima, infatti, rivelano le ovvie differenze tra il poeta e la cucitrice, suggerendo al tempo stesso l'affinità inconscia tra i due; poi, conducono alla scoperta improvvisa del loro amore reciproco.

La famosa dichiarazione autobiografica di Rodolfo, in apparenza destinata a informare la vicina («chi son e che faccio, come vivo»), in realtà non lo presenta (in nessun momento rivela il proprio nome nel corso della scena), ma presenta invece «un poeta» in un'aria artisticamente appropriata costituita di terzine:

Chi son? – sono un poeta.

Che cosa faccio? – Scrivo.

E come vivo? – Vivo.

Detto in modo semplice e diretto, il poeta risponde alle proprie domande retoriche con verbi intransitivi: l'essere, lo scrivere, il vivere – senza preoccupazione per gli scopi di tali azioni – costituiscono una giustificazione auto-sufficiente per le sue attività. L'identificazione tra arte e vita, un luogo comune del tardo romanticismo e del movimento successivo che propugnava *l'art pour l'art*, gli viene spontaneamente alle labbra. Le strofe seguenti, che descrivono la sua esistenza artistica, svolgono, a proposito, un'enunciazione poetica basata su una metafora estesa, la ricchezza della «povertà lieta» in cui egli sciala rime «da gran signore», sogna con «anima milionaria» e subisce il furto dei suoi «gioielli» da parte di due occhi belli. Rodolfo definisce appropriatamente se stesso un sognatore di «rime ed inni d'amore»: la sua aria procede a cerchio dalla vita a «sogni e chimere» per tornare da questi «sogni usati e bei sogni» alla vita, e specificamente alla «speranza» rivolta a Mimì. È un fluido, calcolato gesto, una poesia d'amore in cerca della propria ispirazione.

La dichiarazione autobiografica in risposta di Mimì è tutt'altro che fluida e poetica:

Sì.

Mi chiamano Mimì,
ma il mio nome è Lucia.
La storia mia
è breve. A tela o a seta
ricamo in casa e fuori...

Mimì si presenta passivamente, citando il soprannome che altri le hanno dato prima di rivelare il nome vero. L'enunciato non è strofico e somiglia più dappresso alla prosa che alla poesia; anzi, gran parte di quel che segue è una descrizione piuttosto prosaica del suo mestiere e della sua vita privata. Incerta e poco sicura nel linguaggio, interrompe due volte a metà la narrazione per chiedere, «lei m'intende?», arzigogola talmente sui dettagli della sua «storia breve» da renderla – verbalmente, almeno – due volte più lunga della ben tornita autopresentazione di Rodolfo. Le due parti dell'aria di lei iniziano identiche con l'enunciazione «mi chiamano Mimì» e procedono, con una ripetizione rivelatrice, dai particolari della sua casta esistenza alla brama di sfuggire al suo isolamento di fioraia di fiori artificiali. L'autobiografia di Mimì raggiunge una conclusione non grazie a una qualche strategia narrativa, come nel caso di Rodolfo, ma perché le mancano argomenti: «altro di me non le saprei narrare».

Malgrado le palesi differenze sociali e intellettuali che separano il poeta dalla cucitrice, le loro autobiografie stabiliscono un mutuo dialogo del desiderio. Ciascuno dei due conclude o interrompe la presentazione dell'altro rispondendo «sì» a una domanda. Dopo un inizio esitante, la prima metà dell'aria di Mimì monta sino a un *climax* inaspettatamente poetico che risponde all'autopresentazione di Rodolfo (in quanto «poeta» che scrive «inni d'amore», sciala «sogni e chimere» che si dileguano di fronte alla

«speranza») in ordine inverso, rivelando l'anelito di lei per la «dolce malia» delle cose che «parlano d'amor», di «sogni e di chimere», ossia di «poesia»:

Mi piaccion quelle cose
che han sì dolce malia,
che parlano d'amor, di primavera,
che parlano di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome poesia...

La metà conclusiva della sua autobiografia risponde a quel desiderio indistinto che Rodolfo rivela all'inizio dell'opera mentre guarda i cieli bigi di Parigi: anche lei confessa di guardare fuori dalla finestra in attesa di quel primo «bacio» della primavera:

Guardo sui tetti e in cielo,
ma quando vien lo sgelo
il primo sole è mio,
il primo bacio dell'aprile è mio!

Della loro reciproca affinità cominciano ad accorgersi un attimo dopo, quando gli altri *bohémiens* li interrompono dal cortile di sotto e Rodolfo apre la finestra per rispondere, 'aprendo' simultaneamente un accesso all'intuizione emotiva dell'altro. In quel momento, secondo la didascalia scenica, «entrano i raggi lunari, rischiarando così la camera». Dopo un breve dialogo, in cui Rodolfo rivela profeticamente, «non son solo. Siamo in due», uno scroscio di luce lunare illumina Mimì: «Mimì si è ancora avvicinata alla finestra per modo che i raggi lunari la illuminano: Rodolfo volgendosi scorre Mimì avvolta come da un nimbo di luce, e la contempla, quasi estatico». Questo isolamento di Mimì in un'aureola di chiaro di luna entro la cornice della finestra, una palese reminiscenza di quelle madonne preraffaellite prima menzionate, costituisce l'ultimo e il più vivido di una serie di motivi della *femme fragile* nel quadro primo. Come oggetto dell'intensa contemplazione estetica di Marcello, Mimì ispira una subitanea epifania dell'agnizione, confermata in simultanea dalla voce di Marcello da fuori, «trovò la poesia», e dal passaggio del poeta al «tu» familiare:

O soave fanciulla, o dolce viso
di mite circonfuso alba lunar,
in te, ravviso
il sogno ch'io vorrei sempre sognar!

Le loro voci si congiungono all'unisono per la prima volta, ed essi divengono una coppia complementare, con lei che fa fremere nell'anima di lui «dolcezze estreme» e lui che fa scendere lusinghe «dolci» nel cuore di lei. A dar rilievo al loro consapevole assenso a una relazione iniziata con un accidentale toccarsi delle mani,

Che gelida manina,
se la lasci riscaldar.

i due escono dandosi compostamente il braccio (su uno schema di rime quasi identico):

RODOLFO Dammi il braccio, o mia piccina...
MIMÌ Obbedisco, signor!

È quindi del tutto appropriato che Rodolfo confessi con esuberanza l'ispirazione che essi hanno scoperto l'uno nell'altra quando, nel quadro secondo, presenta se stesso come «poeta» e lei come «la poesia», aggiungendo

Dal mio cervel sbocciano i canti,
dalle sue dita sbocciano i fior,
dall'anime esultanti
sboccia l'amor, sboccia l'amor!

V

La morte di Mimì alla fine del quadro quarto poneva ai librettisti la sfida più grande della loro collaborazione. Sin dall'inizio, lo spettro della *Traviata* di Verdi (e l'ansia che non avesse eccessiva influenza) aveva aleggiato sulle loro decisioni.¹² Giacosa aveva subito posto il problema più ovvio nella sua reazione iniziale allo schizzo drammatico propostogli da Illica; educatamente aveva osservato che l'ultimo atto lo vedeva «troppo simile a molti altri» (CP 82). Per qualche tempo, Puccini si propose un confronto diretto con Verdi (come aveva fatto con la *Manon* di Massenet), decidendo di iniziare l'ultimo quadro, come quello della *Traviata*, con Mimì morente a letto (CP 101, cfr. 136). Ma dopo un anno e mezzo di revisioni si giunse a una versione che accettava la sfida di Verdi in modo più sottile.

A un primo sguardo, la morte per consunzione o tubercolosi polmonare sembra offrire opzioni narrative limitate. I polmoni della vittima gradualmente cessano di funzionare, e – in una descrizione letteraria almeno – il declino è così regolare che se ne può predire il corso con precisione. All'inizio dell'atto terzo della *Traviata*, per esempio, il dottore di Violetta dice alla cameriera Annina: «la tisi non le accorda che poche ore». Durante questi momenti, la vita della vittima sembra appesa a un filo; e poi, il respiro cessa del tutto. L'ultimo librettista di Verdi, il poeta-compositore Arrigo Boito, con la sua sensibilità consueta, ha proposto un'interpretazione del preludio dell'ultimo atto della *Traviata*:

Applaudo alla parola sottile, applicata al preludio dell'ultimo atto della *Traviata*. Sottile nel senso latino di *gracilis*, *exilis* è veramente l'epiteto necessario per caratterizzare quella commoventissima pagina. [...] Per significare uno che muore tifico noi diciamo: muore di mal sottile. Quel preludio par che lo

¹² In base a una lettera di Ricordi del 20 giugno 1895 (M 151), il quadro secondo in origine si doveva concludere con «Vogliami bene», invitando a un confronto con l'«Amami Alfredo» di Violetta

dica coi suoni, con quei suoni così acuti e tristi ed esili, quasi senza corpo, e terrei, malati di morte imminente [...] L'anima della morente legata alla salma da un sottilissimo filo di respiro e che ripete prima di staccarsi l'ultima rimembranza d'amore!¹³

L'azione dell'ultimo atto continua con la raffigurazione dello stato quasi disincarnato dell'«alma tranquilla» di Violetta, trapassando poi alla reminiscenza «prosaica» in cui lei legge la lettera, e poi a un lirico addio alla vita, «Addio del passato bei sogni ridenti». L'inatteso arrivo di Alfredo e del padre sembra invertire il declino di Violetta, e lei lotta – attraverso diversi episodi in cui si riprende e crolla – per ritornare alla vita, esprimendo con l'ultimo respiro un sentimento di singolare intensità, la *spes phthisica* o illusione della guarigione comunemente attribuita nell'Ottocento ai tisici in fase terminale:¹⁴

In me rinasce,
M'agita insolito vigor!
Ah! ma io ritorno a viver!
O gioia!

La morte di Violetta è tanto più straziante perché è così irrealistica (una donna che muore di tubercolosi a malapena respira, non canta certo un *Si bemolle* acuto a pieno volume); ne viene sottolineata di ironia tragica la forza d'animo di un'eroina la cui redenzione è giunta troppo tardi.

Nel rappresentare la morte di Mimì, Illica e Giacosa procedono nella direzione opposta; verrebbe fatto di pensare che la loro soluzione sia un'accurata inversione di quella di Verdi. La loro scena inizia, invece di terminare, col cedimento dell'eroina e la sensazione ingannevole di forza. Mimì condivide il sentimento di Violetta di essere «rinata» e di «ritornare a vivere»: «Si rinasce, si rinasce. / Ancor sento la vita qui». Ma per tutta la scena la sua speranza è costantemente erosa dal contrasto ironico con le percezioni degli altri. Mentre Mimì e Rodolfo godono di un momento di calma, Musetta racconta come si sia messa in cerca della ragazza morente, «Intesi dire che Mimì, fuggita / dal viscontino, era in fin di vita», e come l'eroina fosse consapevole del proprio stato, «Mi dice: “Più non reggo... / muoio, lo sento”». In tal modo, quando Mimì d'un tratto si lamenta di avere le mani fredde e chiede un manicotto, è chiaro a tutti, salvo che agli amanti, che questa è «l'ultima volta che ha espresso un desiderio».

Mentre i *bohémiens* corrono a comprare un cordiale e un manicotto, Mimì e Rodolfo rimangono soli nella soffitta; si dispone così la scena per le reminiscenze dell'eroina. Ma la forza espressiva del «Sono andati?» di Mimì appare stranamente eloquente per una che è stata per tutta l'opera così esitante e incerta di parola, e la cui morte imminente comporterà una rapida perdita di coscienza. Si accorda a malapena, per esempio, col suo tentativo

¹³ Lettera del 20 dicembre 1910 (citata da GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1970, p. 208).

¹⁴ DUBOS, *White Plague* cit., pp. 59-62.

ingenuamente circolare di caratterizzare Rodolfo come lettore di emozioni nel quadro secondo:

Ed egli ha letto quel che il core asconde...
Ora colui che legge dentro a un cuore
sa l'amore... ed è ... lettore.

o con la sua confusa richiesta di informazioni all'inizio del quadro terzo, «Sa dirmi, scusi, qual'è l'osteria... (*non ricordando il nome*) ... dove un pittor lavora?». Ora, invece, Mimì improvvisamente diventa poetica e si esprime per metafore:

Ho tante cose che ti voglio dire,
o una sola, ma grande come il mare,
come il mare profonda ed infinita...
Sei il mio amor e tutta la mia vita!

I versi che seguono mettono ancora più in luce l'improvvisa forza espressiva dell'eroina: Rodolfo la definisce «bella come un'aurora» e Mimì immediatamente corregge la metafora del poeta: «Hai sbagliato il raffronto. / Volevi dir: bella come un tramonto». Questa insolita chiarezza sembra esprimere un altro sintomo della *spes phthisica*. Per esempio, secondo la diagnosi dei fratelli Goncourt in *Madame Gervaisais* (1869), frutto di accurate ricerche, i momenti finali della tisi spesso

provocano nel paziente uno stato di elevazione, tenerezza e amore, un nuovo impulso a vedere il bene, il bello e l'ideale in ogni cosa, uno stato di sublimità umana che pare quasi non di questo mondo (cap. 93).¹⁵

In tale contesto, non è sorpresa che la forza espressiva di Mimì si affievolisca immediatamente dopo, rivelandone la rapida dissoluzione della personalità nel momento in cui all'improvviso comincia a rievocare ricordi frammentari del quadro primo: «Mi chiamano Mimì, mi chiamano Mimì». Indossando la cuffietta acquistata nel quadro secondo a sottolineatura visiva della reminiscenza, ricorda il primo incontro con Rodolfo, poi, teneramente, ma con senso di presagio, trapassa dal «lume spento» a Rodolfo che le tocca la «gelida manina». La ripetizione di questo motivo centrale del quadro primo dà inizio a un precipitoso declinare dal ricordo alla mera sensazione fisica; Mimì descrive la sensazione che le dà il manicotto caldo e «morbido», poi a poco a poco si appisola: «Le mani... al caldo... e dormire». I librettisti danno un tale rilievo al graduale declino dell'eroina che il momento preciso della morte passa quasi inosservato. Una «lampada a spirito» vacilla simbolicamente sopra il letto di Mimì, finché Schaunard non scopre che lei «è spirata». Il termine è clinicamente preciso, e non è strano che le soprano si siano a volte preparate alla parte studiando pazienti terminali nei

¹⁵ Si veda la discussione del romanzo da parte dei due fratelli, che ne include le fonti mediche, alla data del 5 febbraio 1869 del loro *Journal*.

tubercolosari.¹⁶ In accordo con tale realismo antieroico, Rodolfo reagisce, non con un'effusione lirica, come ci si sarebbe aspettati nell'opera ottocentesca precedente, ma con la voce parlata, prosaica per natura, e che quindi esprime con grande forza emotiva la scoperta della perdita da parte del poeta: «Che vuol dire quell'andare e venire?»

Se il solo scopo della scena finale della *Bohème* fosse stato il decesso realistico di Mimì, si potrebbe essere d'accordo con quei critici che denigrano l'opera vedendovi soltanto un puro esercizio di sentimentalismo. Certo, il sentimentalismo è un effetto calcolato nella *Bohème*. Le lettere di Puccini tornano costantemente sulla necessità di andare dritto allo «scopo», «alla Tod von Mimì» (CP 140), sottolineando che dovrà essere «di commozione irresistibile e di una verità grande» (CP 121). E il suo editore, Ricordi, che si preoccupava di più del successo commerciale dell'opera, gioiva pregustando di trasformare «la buca dell'orchestra in un mare di lacrime» (M 153; cfr. M 145). Per fortuna, il libretto definitivo al tempo stesso offerse e ispirò alla fine assai più della *soap opera* «patetica» che Illica rifiutò quando si oppose al desiderio iniziale di Puccini di un «caso d'amore [...] lagrimevole... (e romantico)» (CP 101).

Nella versione definitiva, l'ultimo quadro della *Bohème* non si accentra attorno alla sola Mimì, anche se è lei e la sua morte a costituirne l'evento centrale. *La traviata* di Verdi tratta di una donna mal giudicata a causa delle norme morali correnti, e appropriatamente concentra l'attenzione sul carattere di lei, sublime anche nella morte. Ma l'opera di Puccini, come implica il titolo, tratta anche della *vie de bohème*; il decesso dell'eroina adombra quindi anche una perdita più vasta. L'inizio del quadro quarto, con lo scenario del primo ripetuto, sembra annunciare come tema principale lo sguardo all'indietro, suggerimento che è immediatamente confermato dalle spontanee reminiscenze sentimentali nel duetto di Marcello e Rodolfo. Rodolfo è il primo a divenire consapevole del proprio sviluppo dall'ingenuo al sentimentale (nel senso schilleriano dei termini), lamentando, con l'assenza di Mimì, la perdita dei «giorni belli», della sua «breve gioventù».

Più importante ancora è che quello stesso sentimento di privazione diventi poi il nucleo dell'addio di Colline al suo vecchio cappotto («Vecchia zimarra»). Ancora una volta, è istruttivo un paragone con la *Traviata*. Anche Violetta simbolizza la sua perdita attraverso un oggetto, il ritratto che dà a *memento* ad Alfredo. Al tempo stesso, lo trasmette alla futura sposa di lui come «dono [...] / Di chi nel ciel fra gli angeli / Prega per lei, per te», sussumendo in tal modo la propria tragedia personale nella teodicea della divina provvidenza. Con la *Bohème*, invece, entriamo in un mondo post-romantico, moderno, senza trascendenza. In assenza di un aldilà, rimane un senso pervasivo di perdita che include il paradiso del passato. L'aria di Colline perciò, attraverso l'addio a un oggetto amato, lamenta i «giorni lieti» utopici della gioventù passata in una pienezza disinteressata,

¹⁶ Vedi WILLIAM ASHBROOK, *The Operas of Puccini* (London-New York, Cassell, 1968; ristampa: Ithaca, Cornell University Press, 1985) p. XIV.

tranquillamente ignorando quella smembrante ricerca di ricchezza e potere che domina la società:

Mai non curvasti il logoro
dorso ai ricchi e ai potenti.
Passar nelle tue tasche
come in antri tranquilli
filosofi e poeti.
Ora che i giorni lieti
fuggir, ti dico addio
fedele amico mio.
Addio, addio.

Colline ritorna dal Monte di Pietà troppo tardi, stringendo in mano quei pochi soldi di memoria, che deposita invano sul tavolo mentre il dramma si affretta alla conclusione. Nelle battute finali dell'opera, la musica del «Sono andati?» di Mimì si fonderà con quella della sua «Vecchia zimarra», sottolineando le associazioni reciproche tra amore e gioventù perduti e passato utopico di tutti loro. Sentimenti tutti che persistono nella nostalgia che il mondo *bohémien* pucciniano evoca e continuerà a evocare. Questo anelito malinconico è caratterizzato forse al meglio nei commenti dei due eroi alla fine del duettino che segue all'acquisto della cuffietta per Mimì nel quadro secondo. Come 'ultime parole' nella genesi dell'opera (questa sezione fu aggiunta dopo la prima) esse rappresentano un'appropriata evocazione finale e del suo lascito alla posterità:

MARCELLO	O bella età d'inganni e d'utopie! Si crede, spera, e tutto bello appare.
RODOLFO	La più divina delle poesie È quella, amico, che c'insegna amare!

Il saggio è stato tradotto da Luca Fontana, e pubblicato in «*La bohème*» di Giacomo Puccini. *Cento anni 1 febbraio 1896-1996*, Torino, Teatro Regio, 1996, pp. 41-59.