



Giacomo Puccini in un ritratto del pittore Luigi de' Servi

— Rodolfo Celletti —

La vocalità de La Bohème

Nella *Bohème*, Puccini e i librettisti, adeguandosi all'età, alla collocazione sociale, alla psicologia dei personaggi, ma anche a certo gusto letterario del momento, realizzano una sorta di "poetica delle piccole cose" in musica.

Di qui un notevole ampliamento, rispetto all'opera precedente (*Manon Lescaut*), del canto di conversazione, a spese del pezzo chiuso di struttura tradizionale. Atteggiamento indispensabile, d'altronde, dato il carattere complessivo dell'opera. Nel pezzo chiuso sarebbero stati difficilmente realizzabili i continui trapassi dal tono ironico o brillante a quello elegiaco o patetico.

Simultaneamente s'attutisce la magniloquenza, soprattutto tenorile, ma anche dei soprani, riscontrabile nella *Manon Lescaut* e, ancor più, nell'*Edgar*. Ovvio, dato il diverso carattere dei soggetti; ma Mascagni, nell'*Amico Fritz*, commedia musicale del 1891, non aveva resistito alla tentazione di far gonfiare passionalmente le gote al tenore nell'aria "O amore, o bella luce del core" del quadro terzo e, prima ancora, al rabbino David nell'apostrofe del quadro primo.

Si ha poi, nella *Bohème*, una netta differenziazione tra coloro che vivono in prima persona la vicenda amorosa (Rodolfo e Mimì) e gli altri personaggi. Manca la tradizionale equa ripartizione del pezzo chiuso tra le varie voci, se si escludono il tenore e la primadonna. Marcello, ad esempio, non ha un'aria. Oppure avviene che brani che potrebbero configurare un pezzo chiuso non sembrano tali perché contrappuntati oppure interrotti dagli interventi di altri personaggi. Si pensi al racconto di Schaunard del quadro primo ("O vi dirò: quest'oro..., o meglio, argento ...") o a quello di Rodolfo nel terzo ("Mimì è una civetta"). Ma si potrebbero fare altri esempi.

Rodolfo e Mimì, coprotagonisti di un'opera fondamentalmente di mezzo carattere, delineano il tipo del tenore e del soprano lirico, già espresso, ma non di rado con una vocalità più rischiosa, dal repertorio francese. Il canto di conversazione della *Bohème*, che si delinea con frasi di carattere arioso che i personaggi si scambiano fra loro e che l'orchestra o suggerisce o integra, può portare Rodolfo in zona acuta (la naturale³, si bemolle³) come avviene all'inizio dell'opera ("Nei cieli bigi", "l'idea divampi in fiamme") o nella seconda parte dell'ultimo atto: "Ah mia Mimì, sempre sempre", "Benedetta bocca tu ancor mi parli" "Ah! Mimì, mia bella Mimì". Di solito, però, le frasi di conversazione sono, come vocalità, di carattere centrale.

Nell'intervento più vistoso di Rodolfo ("Che gelida manina") prevale,

specie nella prima parte, il tono discorsivo. Ne consegue un canto disinvolto, spigliato, ma a volte, per ragioni di sviluppo melodico, portato in alto su frasi non propriamente emblematiche, come all'attacco di "Cercar che giova?", che cade su un la bemolle acuto. Ma la tessitura, cioè l'altimetria media, è prevalentemente centrale. Come in tutti i brani molto popolari, però, la tradizione esecutiva si sovrappone qua e là alle intenzioni del compositore. Spesso le acciaccature e soprattutto le doppie acciaccature ("è una notte di luna", "l'abbiamo vicina", "l'anima ho milionaria") sono spianate o eseguite imperfettamente. Puccini vorrebbe poi un "rallentando" a "e qui la luna" e un'esecuzione che marchi tutte le sillabe della frase. A "Chi son, chi son" sarebbe prescritta una smorzatura piuttosto lunga del si bemolle acuto e, senza interruzione, un "piano" sul successivo "e che faccio", cosa, per la verità, piuttosto problematica per l'altezza delle frasi.

E così via, fino a giungere al famoso do sopracuto (do⁴) della "speranza", che però è la variante facoltativa d'una frase che prevede soltanto un la bemolle acuto.

Nella tradizione il do⁴ è divenuto obbligatorio, ma spesso, esattamente come avviene nella cabaletta di Manrico del *Trovatore*, tutto si risolve con l'espedito di abbassare l'aria di Rodolfo di mezzo tono.

È molto centrale, per il tenore, anche il duetto "O soave fanciulla", tolta la frase "Fremon già nell'anima" che porta la voce al la³. Il do sopracuto della chiusa, all'unisono con il soprano, è di tradizione e sostituisce un modesto mi naturale in quarto spazio (mi³). Nel secondo quadro la presentazione di Mimì agli amici ("Questa è Mimì") mantiene la voce al centro, ma diviene più alta nelle frasi finali. La conclusione, che comporta un la³ acuto da tenere a lungo, è tipicamente da pezzo chiuso e un tempo poteva accadere che il pubblico applaudisse. Tuttavia l'immediato intervento di Marcello, Schaunard e Colline preclude in genere l'interruzione.

Il carattere della vocalità di Rodolfo non muta nel terzo quadro. Tutta la scena con Marcello e Mimì è di tessitura centrale, salvo alcune frasi patetiche o passionali in cui il tenore sale di slancio al la bemolle³ e al si bemolle³.

Lo stesso avviene nel quartetto, dove Rodolfo sale al si bemolle³ sempre all'unisono con Mimì.

Nell'ultimo atto, infine, il duetto con Marcello ("O Mimì tu più non torni") ha alcune frasi di tessitura piuttosto elevata (senza però che si superi il la³), ma la scrittura è molto agevole e facilita un "legato" impeccabile, salendo per moto congiunto o per piccoli intervalli. Complessivamente tutta la vocalità di Rodolfo è scorrevole, curata negli effetti, scevra di asperità e, per un tenore di genere lirico, esemplare.

Esemplare è anche la vocalità di Mimì. Il carattere confidenziale del racconto del primo quadro ("Sì mi chiamano Mimì...") che sfiora anche il linguaggio prosastico ("Sola mi fo il pranzo da me stessa") è felicemente raffigurato da una scrittura per lo più contenuta in un'ottava (fa in primo spazio – fa sul quinto rigo: fa³-fa⁴), salvo a svettare con grande effetto nelle frasi più liriche (ad esempio: "Il primo bacio dell'aprile è mio") pur non portando la voce oltre il la acuto (la⁴). Anche in questo caso Puccini è

rispettosissimo del “legato” e degli intervalli “comodi”. È al termine del I atto, alla chiusa del duetto “O soave fanciulla”, che Mimì deve salire a un do sopracuto (do⁵) e, per di più, con un effetto di smorzatura. Ma questo effetto in sé e per sé arduo, virtuosistico, è in pratica facilitato dalla circostanza che Mimì e Rodolfo cantano fuori scena e gradualmente s’allontanano. Questo può dare agli spettatori l’illusione acustica d’una smorzatura.

Nel secondo quadro l’impegno vocale di Mimì è limitato a brevi interventi nei quali la voce tocca sporadicamente il la⁵. Sale però al la diesis e al si naturale⁴ nel concertato. Nel terzo quadro, viceversa, l’incontro con Marcello presenta frasi d’una certa concitazione e abbastanza acute. Molto centrale, invece, l’aria “Donde lieta uscì”, anche qui perché il tono è a tratti discorsivo e familiare.

C’è tuttavia lo slancio conclusivo di “a ricordo d’amor”. La scrittura è centrale e di andamento “legato” nel quartetto (“Addio dolce svegliare alla mattina”) e anche l’ascesa ai vari si bemolle acuti è ben calibrata. L’ultimo atto attribuisce a Mimì la scena madre, quella della morte, in cui, ovviamente, toglie l’espansione di “Sei il mio amor e tutta la mia vita” – con un si bemolle⁴ appena sfiorato –, il canto è sempre contenutissimo, sommesso.

Con Lescaut, Puccini aveva già presentato quel baritono “brillante” che nelle opere di ceppo verista o naturalista figura spesso come amico soccorrevole o come confidente. A parte il rabbino David dell’*Amico Fritz*, si pensi a De Siriex della *Fedora*, a Cascart della *Zazà*, a Michonnet dell’*Adriana Lecouvreur* e a Sharpless della *Madama Butterfly*. Marcello, baritono lirico come classificazione vocale, è appunto un personaggio di questo tipo.

Puccini, però, che una volta superata l’ambientazione iniziale aveva il senso della narrazione teatrale spedita, a differenza di Mascagni, Giordano, Leoncavallo e Cilea non accorda arie al baritono brillante, sia esso Lescaut, Marcello o Sharpless. Però Marcello è frequentemente in scena e canta frasi abbastanza impegnative nel registro acuto, come i fa³ e il fa diesis³ del I atto, al termine dell’episodio di Benoît. Nel secondo quadro Marcello ha la grande frase “Gioventù mia”, larga, appassionata e piuttosto elevata come tessitura. Più centrale è la scrittura nel quartetto del terzo quadro, mentre il duetto con Rodolfo dell’ultimo atto (“O Mimì tu più non torni”) la riporta a tratti in alto, sia come tessitura che come estensione (vari fa³ e anche un fa diesis³ con corona).

Musetta può rientrare, come ruolo, nel novero delle soubrette, che di solito sono soprani di genere lirico-leggero. Al suo ingresso nel secondo quadro, ha una vocalità nervosa, pungente. Da ricordare la scala ascendente di “Non seccar!”, che sale dal la centrale (la³) al si bemolle acuto (si bemolle⁴) o agli sbalzi verso l’alto di “Ma il tuo cuore martella!”. Il canto s’illanguidisce, però, nel valzer “Quando me’n vo’!”. Qui le frasi centrali s’alternano con sbalzi ascendenti che proiettano più volte la voce fino al si⁴ nota che, alla chiusa, presenta anche la difficoltà d’una smorzatura. Nel concertato che segue, la parte di Musetta diviene molto acuta, spesso sovrastando quella di Mimì e continuando a toccare la diesis e si naturali acuti. Nel quartetto del terzo quadro Musetta torna al tono stizzoso, con un’impennata che la

porta al do bemolle⁵ al termine d'una scaletta ascendente. Nell'ultimo atto, invece, il clima angoscioso creato dall'entrata di Mimì mantiene gli interventi di Musetta in una tessitura centralissima e in un canto sommesso.

Le voci gravi erano forse ritenute ingombranti da Puccini, che dopo la "Vecchia zimarra" di Colline non scrisse più arie per bassi. Questo *Andante moderato e triste* presenta una scrittura esemplare per una pagina patetica. Consente infatti un canto legato, morbido e anche dolce, contenuto in una tessitura molto ristretta (dal mi² al si²), mentre l'estensione va dal do diesis² al mi bemolle³. Per il resto Colline ha brevi, ma frequenti interventi nel primo quadro (dove scende anche al sol grave o sol¹), nel secondo (qui sale più volte al mi³, la sua nota più elevata e scende al sol bemolle¹) e nel quarto (con vari mi³). È assente nel terzo quadro.

Schaunard oscilla tra il baritono brillante e il baritono comico. Nel primo quadro esegue un racconto piuttosto lungo ("Or vi dirò: quest'oro... o meglio, argento..."), ma con il suo canto s'intersecano di continuo le voci di Rodolfo, Marcello e Colline. La nota più elevata è il fa³, mentre il fa diesis di "Il diavolo vi porti tutti quanti!" è facoltativo. Nel II e IV atto Schaunard occupa uno spazio minore, ma i suoi brevi interventi sono abbastanza frequenti. Nel terzo quadro non compare.

Benoît e Alcindoro – a volte interpretati da uno stesso cantante – sono parti di buffo. Possono essere impersonati sia da bassi che da baritoni e si rifanno al motivo settecentesco dell'anziano vagheggino beffato. La vocalità, molto centrale, è fondamentalmente di stile parlante.