

La bohème, un'opera materialista

di Michele Girardi

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

La bohème, a materialistic opera

In the city of Turin, anticipation was great for the *première* of *La Bohème*: the Regio Theatre had been sold out for days when the opera finally debuted on February 1, 1896, under the baton of twenty-six-years-old Arturo Toscanini, young but already at the top of his art. On the eve of the opera's debut, at the Alfieri Theatre, a drama company led by Ermete Zacconi and Libero Pilotto had performed *La vita di Bohème*, the Italian version of a play based on Henri Murger's novel, adapted for the stage by the author himself and playwright Théodore Barrière. A few hours before the curtain rose on Puccini's masterpiece, the drama critic of the local newspaper, «La Stampa», a very influential voice in the city, went far in his review by praising the novel over the play, with comments that could easily condition expectations on the opera:

The structure [of the play, *La vita di Bohème*,] is aged, and marks a strident conflict with Murger's beautiful pages. *Bohème* is valuable in its original form, and it is in reading it that one can experience the emotion and the spiritual enjoyment only works of art can arouse.

This comment can possibly be expressed by the following syllogism: since the play based on the novel did not stand comparison with the original, the opera as well could hardly be up to Murger's prose. As a result, *La Bohème*, warmly welcomed by the same audience that, three years before, had acclaimed *Manon Lescaut*, was torn to pieces by local critics, met with serious puzzlement by reviewers travelling to Turin from other cities, and intelligently defended by just a few Italian papers (namely, «Corriere della Sera» with Alfredo Colombani, and «Fanfulla» with Eugenio Checchi). This attitude is hardly justified, mainly because today, when we are well aware of the instant



communication *Bohème* establishes with the audience (a major factor in determining the opera's worldwide success), this is an idle issue. But, unlike *Manon Lescaut* (which was staged at Covent Garden a year after its première), *Bohème* had its UK (and international) début in Manchester only in April 1897. It was then welcomed at Opéra Comique, Paris (April 1898), before it finally reached the London opera temple in October 1898 in its English version (several more months would pass before they staged it in Italian, in July 1899). This evidently proves that agent-publisher Giulio Ricordi deemed the reception of this opera to be more problematic than the previous one. William Ashbrook blamed it on the Turin critics' passion for Wagner (a passion which had been rekindled at the beginning of the season by the

(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 affacciarsi 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 annientato 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 Café 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

Twilight of the Gods): used to Wagner's celestial lengths and richly allegorical costume operas, local reviewers were obviously disappointed by Puccini's concise opera in plain clothes. This argument has some validity, but it is not sufficient. Since they were accustomed to Wagner's intricate themes, critics may have been puzzled by Puccini's dramatic plot, which deliberately uses a single recurring theme, distinguished from the reminiscence motives, to deliver a message steeped in materialism. The opera's only true *Leimotiv* is heard before Mimì first walks on stage holding a key and a candlestick, and slowly mounts as emotion breaks into the atmosphere of Rodolfo's daily bustle. This motive turns to melody in the aria "Sì. Mi chiamano Mimì" ("Yes. They call me Mimì"), and then returns to accompany the parable of the girl's life when she comes back to Rodolfo's garret to die near him. As the end approaches, the *Leimotiv* is consumed, just as Mimì's body is progressively eaten up by tuberculosis, while all the other melodies associated with her return in the same form because, of all the characters, Mimì is symbolical of love and youth, and as such can only pass, only die. The strategy of reminiscence motives, then, has a precise reason for being, since Puccini does not depict a set of evolving characters, but merely a multi-coloured reality – and at the same time a concept, that of Bohemianism – within which the characters seem like emblems.

The opera's four acts are a metaphor for a period of life experienced as a group. Murger called the final chapter of his novel *La jeunesse n'a qu'un temps* ("Youth has but one season", a clear description of the novel's essence), and the network of reminiscence motives with which the opera is laced has the sole aim of making perceptible the time that passes, never to return. The audience shares this flow with the bohemians, and since the time of the opera is the time of Puccini's daily life, he characterized it through the use of *Erinnerungsmotive* applied to objects, linking them to the reality experienced by his protagonists. The array of objects in *La Bohème* is vast: they appear onstage, are evoked in the characters' conversation, or are identified by the crowd in the store windows or on the peddlers' stalls in the sort of bazaar that spreads out in the square in front of the Café Momus. Each object acquires an identity

governed by particular circumstances, but submits part of that identity to the character or situation in a reciprocal relationship. To begin with, objects identify characters with their profession, from Colline's books to Marcello's paintings and paintbrush, Schaunard's horn, and Rodolfo's inkwell and pen. One of these is an indispensable object, the pink bonnet Mimi had sketched out at the start of Act II – seven notes in all – when she asked her lover for the coveted gift, as the two happily forced a musical opening among the crowds. The bonnet reappears in Mimi's second aria, when she mentions it with a phrase she used in the preceding act: this motive is a perfect musical translation of everyday language, and prepares and amplifies the melodic outburst toward the soprano's upper register. It is a gesture of pure lyricism that marks a momentary break with the everyday: this garment, the symbol of the *grisette*, will stay with Rodolfo "a ricordo d'amor" ("in remembrance of their love"). The bonnet reappears in the tenor's hands at the beginning of the fourth act, and he clasps it to his heart as though it were his beloved, dedicating to it a touching *cantabile*, one of the melodic high points of the opera. And then he puts the bonnet back into his coat pocket, pulling it out again in the finale to show it to Mimi, now collapsed on the sofa. The passage is given a musical commentary in the form of a reminiscence, the "bonnet" phrase repeated by the violins and flutes. It is this gesture that awakens the memory of their first meeting, with the repeat of the music that accompanied Mimi's entrance into the garret. Bitter lament of happy times, emotion bound to a moment of ephemeral joy, a fragment of everyday existence: the bonnet represents all this.

In this material area, food, in many manifestations, acts as a measure of the comings and goings of good and bad fortune in the four friends' lives, arriving as an unexpected gift from Schaunard in the first act, a sign of their temporary prosperity: the money earned by the musician allows the little group to come to an even richer table in the second act but is insufficient to cover the bill. Its return in the last act presages the spectre of poverty, which takes a vivid new form in the salted herring provided by Colline. Then the philosopher's top hat becomes a bucket to hold water that changes into "Champagne," while poker and tongs are

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 gioca 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. Mimi 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 quotidianità, 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 ampollati e pieni di retorica. Ma è più oltre che questo temino ci rammenta concretamente il flusso temporale di quella vita, come nel momento in cui la brigata esce per andare da Momus, oppure quello del dono della cuffietta di cui abbiamo detto. Non solo, ma quando Mimì e Rodolfo, nel finale terzo, 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.

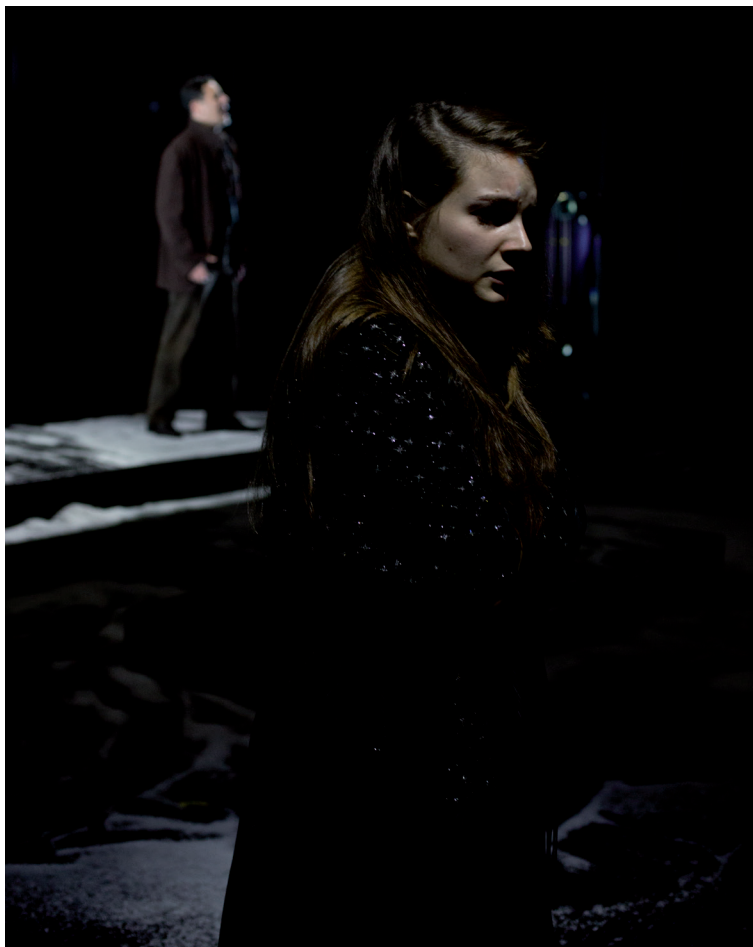
In un contesto simile non meraviglia che la stessa conclusione dell’opera venga affidata alla reminiscenza di un oggetto: la zimarra che Colline ha da poco salutato prima di portare l’indumento al banco dei pegni, come si prende congedo da

transformed into swords drawn for a duel, noble implements that bring to life the only possession they have left: fantasy. This is a small capital, but the least useful in warding off the tragedy. The relationship with reality, deliberately and consistently pursued in the opera’s plot, heavily contaminates the world of feelings. Mimì speaks about herself and her likes to Rodolfo in the first-act aria: “a tela e a seta” (“in cloth and silk”) she embroiders “in casa e fuori” (“at home and elsewhere”); in order to amuse herself she makes “gigli e rose” (“lilies and roses”), and above all she likes “quelle cose che han sì dolce malia” (“those things that have such sweet enchantment”). This melody recalls her tendency to turn reality into fantasy, raising it to the level of the ideal, and recurs many times during the opera, most notably – and almost secretly – in the touching scene when Musetta invokes the grace of heaven on Mimì, associating the world of inanimate objects to the harbinger of death. And a few moments after Mimì’s death the melody reappears, as if to give a secular sign of the end, to lighten up the peaceful return of her body to the world of inanimate objects whence it had come.

The most important of the reminiscence motives also mixes poetry and objective reality: it is heard before the curtain rises, and it represents the very object of the narrative. Bohemianism, a style of life artistically spent in the company of friends. This nervous and snappy fragment tightly interacts with Rodolfo’s “cieli bigi” (“grey skies”), and it is as if a world of ideals and a universe of practical needs were dancing together before us: chairs, paintings and manuscripts burnt in the fireplace in place of bombastic dramas and idle rhetoric. Later on, this little theme concretely reminds us of the temporal flow of that life: when the four friends head towards the Café Momus, or in the bonnet scene we already mentioned. Not only that, but when Mimì and Rodolfo, at the end of Act III, decide to wait until spring, the girl’s poetic thought “Vorrei che eterno durasse il verno” (“I wish that winter would last forever”) is accompanied by the theme of *Bohème*: four notes in all, like the delicate strokes of a clock marking the course of time that the two are unable to halt. The theme is symmetrically presented also in the early bars of Act IV, but sounds are compact here, while at the beginning of the opera its timbres were varied. While the orchestral fragmentation of the

opening had hinted at several possible paths for the development of the story, now a compact orchestra, in a heightened dynamic thrust, brusquely introduces a conversation already under way and the nostalgic memory of the past, the dominant emotion of the duet between the painter and the poet. Their nostalgic exchange is triggered by a ribbon and a bonnet, the symbols of their respective sweethearts, and sealed by Rodolfo's "Mia breve gioventù" ("My brief youth"), explaining what Mimì really means to him.

In such a context, it is no wonder that the very end of the opera should be entrusted to the reminiscence of an object: the overcoat Colline has recently said goodbye to before taking it to the pawnshop, in the same way he would have taken leave from a friend. The curtain falls as the short aria sung by the bass seals the score with its modal cadenza, writing the word *goodbye* in musical terms, as it reminds us of his touching adieu to his overcoat. This reminiscence motive communicates an overall sense of material leave-taking, and it is significant, in the context of the entire opera, that it should be from an object and not a person. These are the elements of the "Joyous and terrible life!" conceived by Murger and immortalized by Puccini. The musical reminiscence reinforces the atmosphere of death as a metaphor for the end of a stage in life, and the cadenza is a most poignant leave-taking from a world made of persons and things, a world whose traumatic end has been marked by Mimì's death. Puccini's adherence to the world of the French writer, a downright materialist with a sense of humour, is so persuasive that it reminds us of an anecdote related by Jules Massenet, who, as an adopted Parisian, would have personally liked to sing some parts of the novel. The musician visited the writer at his bedside, where he lay dying in misery. He tells of a punchline by M. Schaune (the Schaunard of *La Vie de Bohème*), who, seeing Murger eating the magnificent grapes he had bought with his last few coins, exclaimed: "How silly of you to drink your wine in pills!" As we have seen in this brief overview of the opera's dramaturgy, the reasons for upsetting contemporary critics were all there. In particular, the basic idea of the opera was to adhere as closely as possible to the narrative canons of the "scapigliato", bohemian Murger, who was trying to disguise everyday life as "poetry". And



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 gaia 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 Monsieur 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

not just any "everyday life", but the everyday life of a group of penniless artists. If one evaluates the interaction of *Leitmotif* and reminiscence motives, there is no doubt that this "colour palette", peculiar to *La Bohème*, was deliberately pursued by both Puccini and his librettists. One of the most destabilizing factors for the critical reception of *Bohème* is also its lack of precedents in the tragic genre, and a rather obvious kinship with *Falstaff*, a "lyrical comedy" whose recent début (1893) had offered more of a solution to the problem of finding a new relationship between rapid dramatic articulation and traditional lyric expansiveness, a problem faced by all Puccini's contemporaries, from Mascagni to Leoncavallo and Giordano. In Italy at the end of the nineteenth century, rigid boundaries no longer existed between comedy, farce, and tragedy; successful blends could already be found in some of Verdi's operas dating between the 1850s and '60s, from *Un ballo in maschera* (full of brilliant passages) to *La forza del destino*, that vast fresco animated by several caricatures. But it was the last masterpiece by the king of melodrama that provided the stylistic model for Puccini's "canto di conversazione" technique, creating a natural, almost uninterrupted flow – dialogue creeps in, even in the first-act arias: if Mimì is silent, captivated by Rodolfo's words, she then asks for complicity from her interlocutor, who responds to her before ascending to the heavens of lyricism. In fact, after all, a "tragic" element is only introduced to the scene in the third act, when the winter chill is a concrete reminder of death. This element soon disappears, and leaves room to the tones of comedy again, reaching a climax in the dance scene in Act IV, before tragedy becomes tangible with Mimì's return to the garret.

Puccini is more daring than Verdi, who, in *Falstaff*, also repeatedly insisted on the spectre of physical decay and death: in *Bohème*, tragedy silently creeps in with Mimì's first appearance, then it echoes in the omens of disease that undermine her budding love story and foreshadow its transience, and pervades the entire opera through the *Leitmotif*. And it does so in the name of social criticism, since poverty is party to the death of someone who cannot be cured, and to the discomfort of those who are forced to live on the fringes of society. So much for poetry: the opera not only celebrates



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 inquinata 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 i 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 Gustave Charpentier (1900), anch'essa altrettanto unica, e anch'essa ambientata in una Parigi ritratta 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

the material nature of human existence in a way few other artworks had done, but it is downright materialistic in its very conception.

As far as dramaturgy and musical language are concerned, *La Bohème* is different from either *Manon Lescaut* and the later *Tosca* and *Madama Butterfly*, two operas where an Italian, internationally-renowned composer, Giacomo Puccini, usually very keen on his own traditions, for the first time revived Wagner's lesson in an original way. *Bohème* is a unique opera, in Puccini's catalogue and in general, because of its unique music system, consisting, as we have seen, in a dense network of reminiscence motives on which it is almost entirely built, and especially because of the “naturalist” message it brings, though disguised in the robes of poetry. It is a legacy that makes it ever more difficult to place the opera within the boundaries of a genre. *Bohème* is a thousand miles away from contemporary *Verismo* opera, not only because it is based on an authentically modern musical language, in line with the ferment of contemporary (mainly French) avant-garde, but also because it never debases itself in the exasperation of the concept of reality, leaving many hermeneutic perspectives open to different points of view. The opera that probably best resembles this isolated masterpiece, although far less inspired, is *Louise* (1900), Gustave Charpentier's just as unique “roman musical”, also set in a Paris portrayed as the capital of penniless artists, a metropolis that both celebrates and condemns.

Looking for precedents for *La Bohème*, one must start in France: the subject is French and, consequently, the Parisian atmosphere plays a fundamental role in it. In addition, Puccini here reveals a growing affinity, already evident in *Edgar* (1889), with Massenet's melodic and harmonic repertoire, and more than a few points of contact with the music of Debussy (the relationship between the languages of Puccini and Debussy would definitely grow over the next twenty years). And it is in France that Puccini found the scenic and formal model for the great crowd scene outside the Café Momus, undoubtedly modelled on the first part of Act IV of *Carmen*. The influence is betrayed not only in the use of mixed choir and children, with *parlante* solo passages over orchestral themes, but also by the poetry, which is crammed with references to everyday objects and perfectly

blends with the overall strategy of *La Bohème*. Puccini succeeded in coordinating a larger number of events than Bizet, dividing them between small choral groups and soloists. The simultaneity of the events, all of which occur at lightning speed, almost gives the impression of brief film shots. And, in the same passage, we also find a gift Puccini made to posterity: the crowd scene closes with the noisy repeat of the three trumpets fanfare in parallel chords, a sound that symbolizes the entire act set in the Latin Quarter. It is hard to imagine that Stravinsky did not have this scene in mind when writing much of the first part of *Petrushka*. Besides, the score of *Bohème* has often seen Puccini's admirers agree with his critics about the modernity of a linguistic conception serving the opera's dramatic impact in a narrative system punctuated by ironic fragments. See for example one of Puccini's historical enemies, Gustav Mahler, who could well be counted among the admirers of this masterpiece. When newly appointed as conductor at the Vienna Hofoper, Mahler travelled to Venice to attend the première of Leoncavallo's *Bohème* at Teatro La Fenice in May 1897. On the same days, Toscanini was conducting Puccini's masterpiece at the Teatro Rossini and then at the Malibran theatre, and Mahler did not avoid comparison. A few weeks later, he commented to a friend that "just one bar of Puccini [was] better than all of Leoncavallo". One's mind immediately turns to a passage in Act IV, and especially to a sinuous, elegant melody intoned by the English horn, soon reinforced by the grave voice of the bassoons and then extended to the high notes by the violins. It describes the quick exchange between the four bohemians: "V'è qualche trama? Qualche mister?" ("Is there some plot? Some mystery?"). A passage that could have easily been penned by mocking, hostile Mahler himself.

Besides, there are countless examples of composers who spiritually embraced the world of *Bohème*: in one important case, an intertextual quote was used to increase the dramatic significance of a scene. Think of the finale of *Jenůfa Jenůfa*, when the audience experiences moments of extraordinary poetic intensity along with the protagonist and Laca, alone on stage and contemplating the wreck of their lives to the sound of the harp. The wedding they had planned has been cancelled; the guests are

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 Café 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 è difficile pensare che Stravinskij non l'avesse in mente quando scrisse molta musica della prima parte di *Petrushka*.

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 una 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 *bohémien*s: "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 *Jenůfa*, 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?

gone. But a tiny hope creeps in through the desolation: "They have gone. Follow them". It is an invitation the woman makes to her failed husband: a sign of necessary detachment, but also of death. Mimì's line, "I pretended to sleep", would be a suitable continuation here, since Janáček's melody, reviving the girl's farewell to life in *La Bohème* as a memory of "the happy times in poverty", gives voice to a poignant leave-taking which reminds us of the finale of Puccini's masterpiece only to take a distance from it and build a new life for the two lovers, who are made mature by the tragedy they are leaving behind. Finally, mention should be made of the devotion a composer like Stravinsky showed to Puccini, whom he had met in Paris in the 1810s, and with whom he entertained a warm relationship, in public and in private. Adriano Lualdi reports a conversation between Anglicist Aldo Camerino and the great Russian composer during a scholarly meeting at the Venice Biennale in September 1956:

"And now, Maestro, we would very much like to know the names of the operas and composers you currently prefer, the ones you love best."

Stravinsky replied in a serenely perfidious, diabolically angelical tone: "My dear friends, I'll tell you the truth: the older I get, the more I believe that *La Bohème* is a masterpiece, and that I love Puccini, who is growing on me day after day."

This sounds like a very important admission to me, and it is not a joke, as the comment "perfidious, diabolically angelical" would seem to imply. How could we argue with that?