

Fondazione FMR
Marilena Ferrari

PAVAROTTI
La Bohème



PAVAROTTI

La Bohème

texts by

Michele Girardi

with personal recollections from

Claudio Abbado

Renata Scotto

Franco Zeffirelli

english / italiano

Fondazione FMR
Marilena Ferrari



To the Reader

*Facing page
Marilena Ferrari and Luciano Pavarotti.*

A year has passed since the death of Luciano Pavarotti, who, to the world at large represented one of the last geniuses of lyric opera and who, to me, also represented a cherished friend.

I was bound to Pavarotti over the years by an uninterrupted relationship in which powerful public emotions – working together on Pavarotti International, meeting up with major figures such as the Dalai Lama and Rigoberta Menchú, the grand evenings of music – are intermingled in my memory with highly private moments, like the endless card games we played on rainy New York afternoons and the long conversations in which the quick-wittedness of his sharp mind shone as brightly as a sword.

Therefore, today, in order to remind the world of the departed genius and to remind his friends of the great person that Luciano was, I have created, thanks to the initial prompting and invaluable assistance of Nicoletta Mantovani, the artist's widow, this homage to him. A volume about Pavarotti and *La Bohème*, that is to say the opera in which he debuted and one that stayed with him throughout his decade-spanning international career.

This work constitutes the launching of a project that will unfold over the years, a project with the aim of restoring to the world, not so much the measure of Pavarotti's popularity, still quite intact, but the essence of his most sublime quality, the manner in which he represented the very incarnation of *bel canto*, of the Italian genius.

Marilena Ferrari



Remembering Luciano

by Claudio Abbado

We were very young, Luciano and I, when we had the good fortune to meet each other and make music together. Thinking about him, my mind is flooded with memories, all of them wonderful: in Rome, at La Scala, in Vienna and, of course, all the records, the tours, that last time in Ferrara, in 1996, together with the Chamber Orchestra of Europe, when he sang “Recondita armonia” and “E lucean le stelle” from *Tosca*, “Un’aura amorosa” from *Così fan tutte* and “Dalla sua pace” from *Don Giovanni*. Prior to that particular concert, we had worked together in *Ballo in Maschera* at the Staatsoper in Vienna, ten years earlier.

We met for the first time in Reggio Emilia. It was the end of April in 1961: I was directing *Faust* and he had just debuted at the opera in the role of Rodolfo in *La Bohème*, under the direction of Francesco Molinari Pradelli. From that point forward our paths intersected several times due to both our friendship and shared professional obligations. We recorded a number of operas together and I recall with great pleasure one particular record featuring some little known Verdi arias, not part of the *grande repertorio*, such as “Oh dolore” from the third act of *Attila* and the *cavatina* “Dal più remoto esilio” from the first act of *I Due Foscari*.

I especially enjoy recalling the *Ballo in Maschera* with the La Scala Orchestra, featuring Piero Cappuccilli, Shirley Verrett, Elena Obraztsova, Daniela Mazzucato-Meneghini and Luigi Roni. And then Verdi’s *Requiem* which we did together a number of times, one performance having given rise to a DVD that was recorded in the church of Santa Maria Sopra Minerva in Rome: on the stage he was accompanied that time by Nicolai Ghiaurov, Marilyn Horne and Renata Scotto.

Being in Luciano’s company was always a delightful experience a lot of fun; I very much respected his approach to music. He was a very easy person to get along with, really spontaneous and full of life, someone with whom I always had a fraternal relationship.



*Above and facing page
Claudio Abbado and Luciano Pavarotti.*



Pavarotti, La Bohème and I by Renata Scotta

Facing page
Luciano Pavarotti and Renata Scotta.

Retracing my memories, I'd say that in many ways *La Bohème* was the crucial opera in terms of my relationship with Luciano Pavarotti, one of the works that stirs a myriad of extraordinary memories.

Indeed, it was during a run of *Bohème* in Mantua, back in the early Sixties, that Luciano and I met and sang for the first time together. We were almost the same age: he was still a fairly obscure figure, although I already had a few successes to my credit, having debuted early at the age of eighteen. Then, of course, came performances of *Traviata* in London, *I Capuleti e i Montecchi* at La Scala and long years filled with great triumphs...

Following that encounter we enjoyed a long relationship based on friendship and shared performances. I remember our debut together at the Metropolitan with *Il Trovatore*: we were both full of trepidation, joy and butterflies. I remember the countless performances of *Traviata* and *Lucia di Lammermoor* – probably the operas that most lastingly defined our work together – which we starred in throughout the world. I remember the presentations of *Rigoletto* and *Lombardi alla Prima Crociata*; and I clearly recall an extraordinary *Gioconda* delivered in San Francisco back in 1979.

Throughout this very long process, *La Bohème* was our constant companion, as if destiny had decreed our singing those roles; I'll never forget the performances we gave in places like Miami and Torre del Lago in 1975, but, above all, I remember the pioneering experience of videotaping the performance in 1977 at the Metropolitan, under the direction of James Levine, an event that made opera history.

As we continued to perform together our empathy and ability to work together harmoniously grew, reinforced by our individual technical evolutions. We were brought even closer together by our shared condition as the proud defenders, the standard-bearers, as it were, of Italian *bel canto*. Indeed, it was thanks



Above and facing page
New York, Metropolitan Opera House,
3 March 1977.

to the two of us that *bel canto* became so beloved throughout the world, enjoying a truly international fame and popularity. We perhaps had an advantage over our predecessors in this leap to fame thanks to the coverage provided by the new media. Not only did Luciano and I sing on the world's most prestigious stages, not only did we record the great classics of the opera repertoire, we were given the opportunity to become popular, truly popular, thanks to the impact of television, broadcasting operas as well as interviews and guest appearances on talk shows. For both of us this represented a further occasion for affirming our identities as Italian singers, vehicles of an illustrious tradition and universal passion that the entire world gradually came to embrace. Both of us lived abroad much more than in Italy, but this only served to reinforce our sense of self, our pride in being Italian, a patriotic dignity that we managed to transmit and portray as a positive value, as an absolute cultural and musical quality.

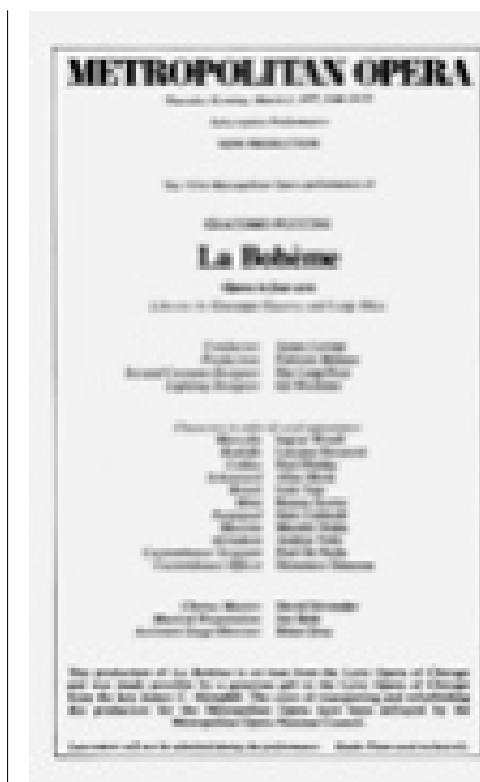
Today the world of opera is composed of an ever broader, ever more cosmopolitan cross-section of the public, no longer limited to the category of sophisticated music lovers, an elite aristocracy of experts; Italian *bel canto* is now definitively accepted and loved and this is, in no small part, due to Luciano and me.

Luciano, of course, went on to explore even more obviously popular areas of music, although he always managed to maintain his level of excellence, whereas I, for my part, chose to remain faithful to the world of opera.

At a certain point, in slightly more recent times, our paths began moving in different directions, something that is probably inevitable over the course of an entire life. And the occasions to sing together became increasingly rare, but the experiences we shared in our youth forged a respect and affection that always kept us somehow close. When we met again during the celebrations of his fortieth year of singing professionally, it was as if we had seen each other just the day before and I once again heard that old nickname he had given me so many years ago: a name, I'm sorry to inform you, that is destined to remain a secret locked deep within my heart.

I only have one regret now that Luciano is no longer with us. Over the last several decades in which I've devoted

myself with great passion to directing opera, I never had an opportunity to direct him in a performance. I would have liked to direct him, *ça va sans dire*, in the great operas that marked our shared professional path. A *Traviata*, a *Ballo in Maschera*, or a *Bohème* with me as director and him on the stage would have been memorable productions, indeed, like those of our best years.





Luciano, a Musical Thrill

by Franco Zeffirelli

*Facing page
Franco Zeffirelli and Luciano Pavarotti.*

“There is nothing to discuss.” I told Luciano. “We have a God who guides us, and that is Puccini, and we cannot dream of searching for roads other than the ones indicated by him.”

Thinking back and revisiting those unforgettable moments that we lived together on the greatest stages of the world stirs uncontrollable emotions in me every time: it is the story of a sincere and ever-fresh connection that emanates from the memory of *La Bohème*, without a doubt our favorite creature.

Even if one wanted to have fun finding things to correct, new colors and presences, the perfect way in which it was conceived and felt by the composer does not tolerate any further touches, not even jokingly. It is a true and unique masterpiece, with its own unmistakable color, in which the global vision expressed in Puccini’s score has reached the highest and most inspired peaks of a work of art. At the bottom of the heart of everyone of us that has interpreted this work in the now extremely famous 1963 La Scala version, it remains a unique and insuperable case. Personally, I do not hesitate to acknowledge that wherever it has been staged it has been my most successful production and the most universally loved, acclaimed and applauded.

It began as a complete and definitive staging (further polished over time) that toured the world, from Australia to Korea, from Russia to Japan, creating an emptiness around other productions. At New York’s Metropolitan (which to date has witnessed more than 328 performances since 1981) and at the Vienna Staatsoper, this staging has been redone almost every year since 1963, when it was rehearsed and directed for the first time by Herbert von Karajan, at La Scala, where this year it is to play once more.

The memorable *Bohème* that saw me work together with dear Luciano was a special one and it will remain engraved not only in my dearest memories, but also in La Scala history: it was 22 March 1979 and a great Carlos





Above and facing page
New York, Metropolitan Opera House,
22 January 1988.

Pages 18-19
Sketch by Franco Zeffirelli for the stage set
of the third act of *La Bohème*, 1979.
New York, Metropolitan Opera House.

Kleiber was on the podium. It was a magical evening, in which everything seemed to work perfectly, Puccini's great music entered the hearts of everyone and it moved us to tears like never before.

Kleiber confessed to me that it was one of the rare times in which he and the entire orchestra were transported in an aura of unusual harmonies in which stood out "a voice from paradise," the sublime one belonging to Luciano. Maestro Carlos Kleiber, extremely famous in the music world for his genius, but also for his iron rigor as a musician, also surrendered, like all those that had the good fortune of being present at that historic performance, beginning with yours truly, to the spell of the ideal *Bohème* incarnated by Luciano.

Everyone spoke with enthusiasm, vehemence and passion of his extraordinary voice. And it truly was extraordinary: his vocal range enabled Luciano to expand the human sound amazingly, adding the effects, timbres and resonances that nature had put at his disposal.

It was not, however, only the virtuosity of his extraordinary voice, it was the "intelligence" of his singing and the way he could identify with the situations that Puccini offered him. One only needs to remember the emotion that he managed to create in the third act when revealing to his friend Marcello that his little love, Mimì, was condemned to an incurable illness. The emotion swept you off the ground, you could feel Puccini's spirit leaping out of the grave and embracing Luciano, enveloping him. And the audience remained there transfixed, not a creak to be heard, like someone that watches and is part of a miracle. And then what Puccini had always sought to achieve occurred: suddenly the world of pain and love opened wide. The tenor's voice was able to make this secret treasure blossom, and its fragrance seemed to inundate the entire scene.

I met Luciano in the early Sixties, during the auditions for a small, young *Traviata* that the Rome Philharmonic had engaged me to stage at the Olympic Theater in Rome. They immediately talked to me about him. It seemed like a rather curious case in that this big boy was actually well launched in his career as a soccer player, which was his real love. Yet the splendor of his timbre and the overwhelmingly pleasant nature of his personality made them immediately change his destiny and the agents began to compete for him. I was also an instantaneous victim to his extraordinary fascination as

an artist. Before saying goodbye and waiting to decide the destiny of the "Traviatina" project, I gave him some advice, which he listened to very carefully.

He rebelled categorically only on one point: I had dared to discreetly advise him that he was too young to start putting on weight. I should never have said that! I don't know if he was joking or serious, but he proclaimed in the highest register of his tessitura that if the audience wanted Pavarotti to sing on stage, it would have to accept him "as beautiful and robust as his mom had made him!" The public, as we know, even started growing fond of Pavarotti's bulk and powerful look, which became his trademark, popular all over the world. Unfortunately that little "Traviatina" did not take place, but we didn't lose anything because we soon met up again in some of the greatest theaters and with the greatest directors.

Great, immense, extraordinary his voice! His prerogative was to confront the timbre and customary intonation in the phrases with absolute freedom, in an absolutely original way, completely new yet always faithful to the composer's wishes. For many it was a defect (he was often accused of a lack of rigor) while for him, in reality, it was the only way, consciously or not, to make his heart beat with that of the creator of those marvelous musical moments.

The uniqueness of his genius was immediately clear to everyone, together with his overpowering temperament. Even in the course of his life his iron determination always came out with a fineness and acuteness of intuition and of choices that one would certainly not have expected from a man of his size. I often joked about it with him, and when I made him fly off the handle with my obsessive "whining" to lose some weight he shut my mouth by proclaiming that I was a great director but that I didn't understand a thing about the human voice, which must be produced by a powerful and heavy body! How wonderful it was, our walk arm-in-arm along the paths that traced the witchcraft of music: *Turandot*, *Tosca*, *Bohème*. I remember perfectly well the day in February on which I introduced him to Joan Sutherland at the Metropolitan. As soon as I heard those two voices performing together I had a vision of a fire, of an earthquake, as if a flaming meteorite had plunged to the earth. And thus began the long list of masterpieces that the two "monsters" gave to the world: *Lucia di Lammermoor*, *La Sonnambula*, *La Traviata*. On 17 February 1972 the consecration of the





miracle arrived: with Donizetti's *La Fille du Régiment*, where our monsters had the audience in raptures, and Luciano broke every human barrier with nine terrific high C's. A few years later we met again for *Don Carlos*, which saw us as the protagonists to inaugurate La Scala's 1992-1993 season. Yet what a different atmosphere was created around that extraordinary production of Verdi's masterpiece. Right from the start we felt the painful effort of having to breathe a poisoned air. What fueled the conflict, the suspicion and the envy towards that performance that through the golden timbre of Luciano's voice and the participation of many other great artists probably remains the ideal production of *Don Carlos*? It is not like me to accuse anyone but, as with those crimes that one reads about in the newspapers, the true culprit was not identified and nor will he ever be. Yet one can be sure that on that occasion La Scala was certainly not an affectionate and watchful mother.

I don't want to say anything else. Anyone who wants to know more about it can enquire elsewhere.

I remember the last time that we worked together. It was again with *Tosca*, which we had done together many times at the Met. This time it was for only one performance, at the Rome Opera in January 2000 for the centenary of the premiere performance. The cast was perfect, with Ines Salazar, the young Venezuelan revelation, and Juan Pons, a great Scarpia, and if this treasure were not enough, Placido Domingo gave up singing Cavaradossi and instead directed the historic performance from the podium that evening.

Whatever Luciano sang, he created an air of magic around him: every time he was able to disclose unknown revelations to us, always new and always different, because his performances were new and different in such an amazing way. Everybody wanted to know the reason for that miracle, for that great lesson which his art offered us on every occasion. His answer to our frenetic inquiries was always extremely simple: "Today I sing like this. One must accept the principle that every role is always a new creation to be discovered. We are not here to perform it, we are here to live it."

Facing page
Sketch by Franco Zeffirelli for the stage set
of the second act of *La Bohème*, 1979.
Detail.
New York, Metropolitan Opera House.

The Poetic Reality of
*La Bohème*¹

by Michele Girardi



Eh bien, je dis que nous ne devons plus ni l'un ni l'autre songer à ces créatures; que nous n'avons pas été créés et mis au monde uniquement pour sacrifier notre existence à ces Manons vulgaires, et que le chevalier Desgrieux qui est si beau, si vrai et si poétique, ne se sauve du ridicule que par sa jeunesse et par les illusions qu'il avait su conserver. À vingt ans, il peut suivre sa maîtresse aux îles sans cesser d'être intéressant; mais à vingt-cinq ans il aurait mis Manon à la porte, et il aurait eu raison.²

Illica, Giacosa, and Puccini

The end of spring 1891 brought the first contact between two men of letters who were destined to form one of the most famous pairs of librettists a composer ever had at his disposal. Librettist pairs were common in France (Barbier and Carré for *Faust* and *Contes d'Hoffmann*, Meilhac with Halévy for *Carmen* and with Gille for Massenet's *Manon*, to name just a few); but only Puccini and Mascagni regularly collaborated with such partnerships in Italy. Puccini's three best librettos – *La Bohème*, *Tosca*, and *Madama Butterfly* – were provided by Illica and Giacosa, and after the latter's death in 1906 the composer tried to recapture the successful creative collaboration by finding a replacement.³

Born at Castell'Arquato in the province of Piacenza, Luigi Illica (1857-1919) played a role in the *fin-de-siècle* world of Italian opera similar to Scribe's in *grand opéra*, although Illica wrote fewer works. Before devoting himself exclusively to librettos he wrote about ten prose works, some in conjunction with Ferdinando Fontana. He produced thirty-five librettos in total, including some of the greatest successes by Catalani (*La Wally*, 1892), Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892; *Germania*, 1902), Smareglia (*Nozze Istriane*, 1895), Giordano (*Andrea Chénier*, 1896; *Siberia*, 1903), and Mascagni (*Iris*, 1898; *Le Maschere*, 1901; *Isabeau*, 1911). While making a fundamental contribution to the development of "naturalistic" taste in drama, his eclecticism allowed him to treat a wide range of subjects, from exoticism to science fiction.

But Illica's predilections, in particular his skill in creating powerful drama, hid a taste for *bel verso* that found its match in that of Giuseppe Giacosa (1847-1906). One of

1. This essay is the updated version of Chapter IV ("La Bohème": *The Poetic Reality*) of my *Puccini: His International Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2000, 99-144). The monograph is an updated and revised translation of the original edition, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venice: Marsilio, 1995¹, 2000², 109-147). This present essay has been further integrated and has not appeared previously in print in English. The music examples have been taken from the score of *La Bohème* (Milan: Ricordi, © 1920, P.R. 110, reprint 1977); all references in the text, the footnotes and in the examples refer to this score, and include a rehearsal number with the measures number preceding or following it and where necessary, the act is also indicated. I personally created the reductions from the scores, transcribing in real sound and utilizing bass and violin keys. The following abbreviations have been used in the text: Carner = Mosco Carner, *Puccini. A Critical Biography* (London: Duckworth, 1958); Gara = *Carteggi pucciniani*, edited by Eugenio Gara (Milan: Ricordi, 1958); Marchetti = Arnaldo Marchetti, *Puccini com'era* (Milan: Curci, 1973). References for these two latter volumes include the number of the letter cited and the page number.

2. "Well, I say that neither of us should think about such creatures; that we weren't created and put on this earth just to sacrifice our existence to such commonplace Manons; and that the chevalier Desgrieux, who is so handsome, so true and so poetic, is only saved from absurdity by his youth and his cherished illusions. At the age of twenty, he can follow his mistress abroad without ceasing to be interesting; but at twenty-five he would have shown Manon the door, and quite rightly too." Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (Paris: Gallimard, 1988), 376.

3. In a letter to Ricordi dated 4 February 1915, Puccini admitted his latent nostalgia; "I am much taken with Simoni, and Illica would also accept him as a partner. I was thinking of reviving some of the Giacosan union" (Sartori, *Puccini*, Milan: Nuova Accademia, 1958, reprinted 1978, 128). In all of the operas after *Butterfly* except *Gianni Schicchi* and *Suor Angelica*, Puccini had at least two collaborators: *La Rondine* by Adami, used a scenario by Willner and Reichert, and *Il Tabarro* was reworked by Dario Niccodemi. Mascagni collaborated with Targioni-Tozzetti, together with Menasci, for six of his fifteen operas.

the most important Italian poets and dramatists of his time, Giacosa had already displayed his elegant Decadent style in *Partita a scacchi* (1873) and *Trionfo d'amore* (1875), medieval dramas in *versi martelliani*. He essayed realism in the prose comedy *Tristi amori* (1887) and the drama *La signora di Challant* (written in 1891 in Italian for Eleonora Duse, and revived in French by Sarah Bernhardt). In these works, which were joined in 1900 by the masterpiece *Come le foglie*, Giacosa raised the theater of social criticism in Italy to a new level, propelling it into the orbit of contemporary European Decadent drama.⁴ Poetic elegance and refined control of meter were Giacosa's particular contributions to the partnership; Illica brought formidable dramatic instinct and a rich flood of ideas. This combination was ideal for Puccini, who himself possessed these qualities in equal measure. And so an extremely successful working method was developed. Priority was given to the dramatic outline on which Puccini based his first musical ideas (and which then supplied a basis for versification), according to an unchanging sequence:

1. adaptation of the drama	Illica and Puccini
2. outlines in verse	Illica
3. musical sketches, with directions	Puccini
4. poetry versification	Giacosa
5. composition and orchestration	Puccini
6. dramatic revisions	Illica and Puccini
7. poetic revisions	Giacosa, Illica, and Puccini
8. musical revisions	Puccini

Puccini attached great importance to poetic meter and frequently asked his collaborators to adjust a line to fit his requirements, which differed from those of a traditional nineteenth-century opera composer. Dallapiccola has demonstrated brilliantly that a Verdi aria tends to make an emotional crescendo to the third line, or the third pair of lines.⁵ Verdi – despite the fact that he participated actively in the adaptation of subjects, discussing the dramatic articulation in minute detail – developed his idea of the form of a musical passage on the basis of the poetic drafts, and normally requested a fixed meter before starting to compose. *Falstaff*, in which an obvious move away from “number opera” is due in part to the versification, was the result of his full sympathy with the ideas of Boito, who prepared a dramatic and metrical structure capable of stimulating the composer (a debt

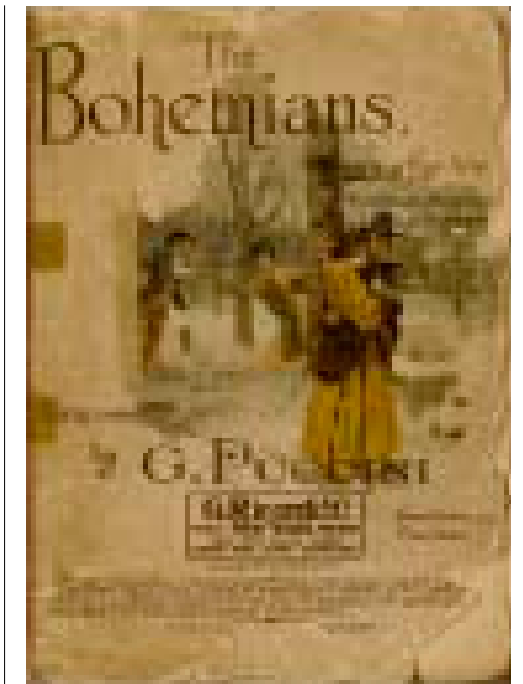
Verdi acknowledged after finishing the first act, which he noted had been composed “without any change in the poetry”⁶). For Puccini, however, the musical idea determined the verse meter. This attitude was motivated both by his natural inclination to create a musical image of the plot and setting, and by his tendency to move progressively away from formal structures of the past, which appear divested of their original function, like frames to be filled with new contents. The different role of verse in this changed context has been captured well by Daniela Goldin:

*Illica himself used to say that the verse was no longer the criterion by which a libretto was to be judged, or at least, was no longer the most significant element. Even the famous “cocoricò-cocoricò-bistecca” that Puccini sketched as a model for Musetta’s verses (“Quando men vo...”) seems to me to demonstrate that in Puccini’s music the value of the verse lies not so much in the number of syllables as in the series of accents and timbres.*⁷

Puccini's correspondence is full of examples demonstrating how meter took a subordinate role to compositional invention. During work on *Manon* he supplied Illica with a macaronic model for “six *versi tronchi*,” since he had “a rhythmic theme I can't change, because it's effective” (Gara, no. 60, 64). This small aside for Des Grieux in the second-act finale is based on a § theme; Puccini had no trouble in fitting the *quinari tronchi* into two accents per measure. Albeit not as fanatic a defender of the rights of poetry as Fontana (who taught Puccini about aesthetics when he worked on the *Le Villi* and *Edgar* librettos and also afterwards), Illica did not always accept this situation without argument, and at least in the beginning attempted to assert his rights via Ricordi. But in vain. A huge number of requests similar to the following landed on his desk (Gara, no. 126, 116):

Since I'm having Musetta sing inside the inn [at the beginning of the third act], I need some lines (in response to Musetta's song) for the chorus, which is noisily having fun in there. Musetta sings the lyrics from Act II. The coretto must be in this meter: quinari tronchi. Four lines. For example:

<i>Noi non dormiam sempre beviam facciam l'amor sgonfiam trattor.</i> ⁸	<i>[We don't sleep we drink constantly, make love, annoy innkeepers.]</i>
--	---



Above
Adolf Hohenstein (1854-1928).
Cover of the *La Bohème* libretto
by Giacomo Puccini, American version.
Copy belonging to Luciano Pavarotti.

Page 26
In a photograph by the Marozzi Studio:
Giacosa, Puccini and Illica during
the period of *La Bohème*.
Milan, Museo Teatrale alla Scala.

6. 17 March 1890, in *Carteggio Verdi-Boito*, ed. Mario Medici and Marcello Conati (Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1978), I:142; English translation by William Weaver as *The Verdi-Boito Correspondence* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 157. On the problem of the relationship between verse and music in Italian opera, see Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana* (Turin: EDT, 2007), particularly the sections devoted to Boito, Verdi, and Puccini (“L'asimmetria come programma,” 142-160, and “Tra Otto e Novecento,” 161-172).

7. Daniela Goldin, “Drammaturgia e linguaggio della *Bohème* di Puccini,” in her *La vera fenice: Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento* (Turin: Einaudi, 1985), 357-358.

8. In the score this becomes “Trallerallè... / Trallerallè... / Eva e Noè.”

4. Illica devised a libretto set in 3001, but it was never set to music. For discussions of the two librettists, see Piero Nardi, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa* (Milan: Mondadori, 1949); Mario Morini, *Luigi Illica* (Piacenza: Ente Provinciale per il Turismo, 1961); Beatrice Serafini, “Giacosa e i libretti,” in *Critica Pucciniana* (Lucca: Nuova Grafica Lucchese, 1976), 116-132; Anna Barsotti, *Giuseppe Giacosa* (Florence: La Nuova Italia, 1973); Rein A. Zondergeld, “Ornament und Emphase: Illica, D'Annunzio und der Symbolismus,” in J. Malte Fisher, ed., *Oper und Operntext* (Heidelberg: Winter, 1985), 151-166; and Susanna Franchi, “Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica” (Diss., Università degli studi di Torino, 1985-86). More recent information on the working method adopted by the two librettists on the occasion of their first libretto can be found in two articles by Pier Giuseppe Grillo, “Il proto-libretto di ‘Bohème’: materiali preparatori nell'archivio di Casa Giacosa,” in *Nuova rivista musicale italiana*, XXXI/1-4, 1997, 145-159 and “La Barriera d'Enfer. Documenti sulla gestazione letteraria del Quadro Terzo della ‘Bohème’ nell'archivio di Casa Giacosa,” in *Studi pucciniani*, 1, 1998, 95-125.

5. Luigi Dallapiccola, “Words and Music in Nineteenth-Century Italian Opera,” in *Perspectives of New Music* 5, no. 1 (Fall/Winter 1966), 121-133. See also Steven Huebner, “Lyric Form in *Ottocento* Opera,” *Journal of the Royal Musical Association* 117, 1 (1992), 123-147.



Above and facing page
Cover and title page of the La Bohème
libretto, for the world premiere at the Teatro
Regio of Turin in February 1896.
Turin, Archivio Storico Teatro Regio.

Later on, both librettists grew accustomed to the composer's whims, resigning themselves to his sudden changes of mind. While versifying *Tosca*, for example, Giacosa wrote to Ricordi:

I renew my solemn promise to give you a fair copy of the completed work either this evening or tomorrow morning. Except for the alterations Puccini will suggest! On account of which we will start again from scratch. (6 July 1896; Gara, no. 166, 149)

Whereas Illica was an extremely quick worker, Giacosa liked to take his time, polishing every detail. He often vented his frustration on Ricordi at being obliged "to re-do, revise, add, correct, cut, reinstate, expand here only to condense there" (Gara, no. 123, 115), and threatened three times to withdraw from the project. To convince him that his labor was not in vain, the publisher went so far as to play him a good part of the vocal score of *La Bohème* in preview. On hearing the music to whose birth he had contributed, the first-time librettist's bitterness vanished: "Puccini has surpassed all my expectations, and I now understand the reason for his tyranny over verses and accents" (Giacosa to Ricordi, 20 June 1895; Carner, 96).

The secret of this little group of collaborators was the sincere respect each had for the others. They worked under the ever-watchful eye of Giulio Ricordi, who ensured the necessary equilibrium in every situation, and could therefore later claim his own role:

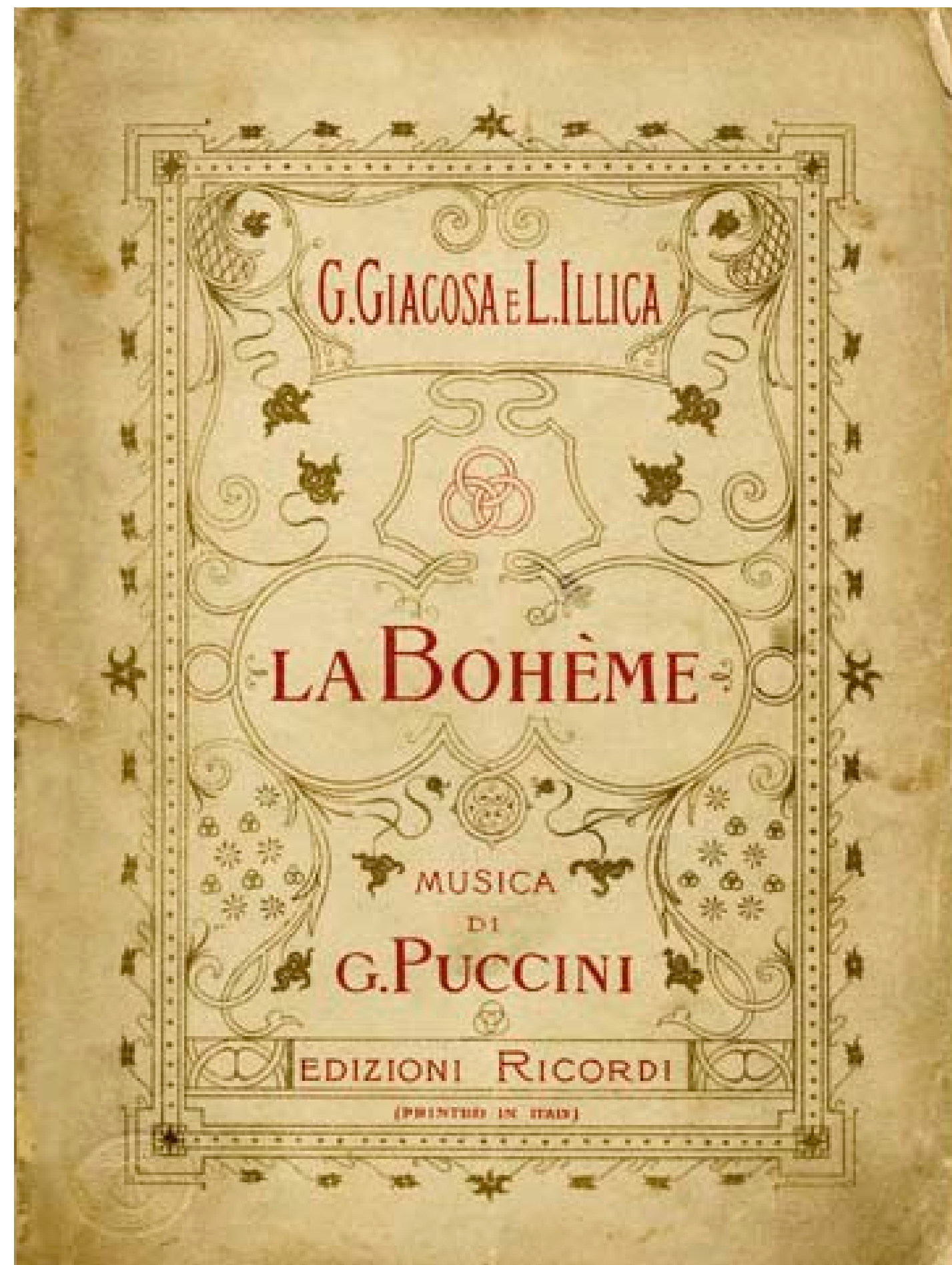
We all have clear consciences; we worked from the heart, without any preconceptions, serenely enveloped in the pure atmosphere of art. You will excuse me if I say "we" and not "they." To me it seems that this beautiful Bohème is, if not like a daughter to me, at least a little like a god-daughter. (Ricordi to Illica, 15 February 1896: Gara, no. 157, 143)

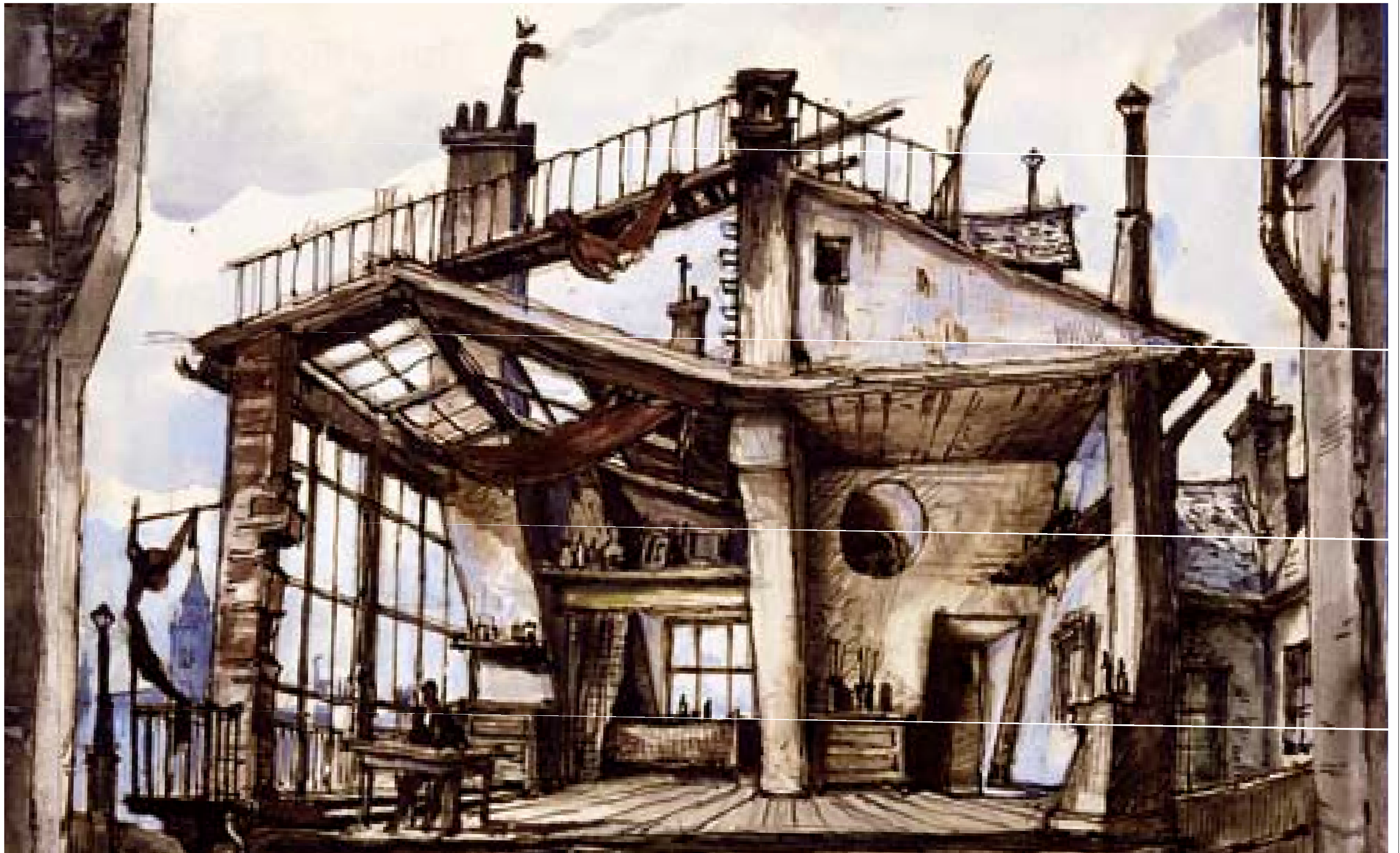
The Battle between the Music Publishers

Immediately after I Medici, the same composer [Leoncavallo] will stage another opera, La Bohème, whose subject is taken from Murger's novel of that name.

This opera, on which our good composer has worked for some months, will be given next year, 1894. (Il Secolo, 20-21 March 1893)

Maestro Leoncavallo wishes to make known that he signed a contract for the new opera, and has since then been working on the music for that subject (La Bohème). [...] Maestro Puccini, to whom Maestro Leoncavallo declared a few days ago that he was writing





Pages 32-33
Sketch by Nicola Benois for the first
and fourth acts of *La Bohème*: The attic, 1959.
Milan, Archivio Storico Bozzetti e Figurini
della Fondazione Teatro alla Scala.

Bohème, has confessed that only on returning from Turin a few days ago did he have the idea of setting La Bohème, and that he spoke of it to Illica and Giacosa, who he says have not yet finished the libretto. Thus Maestro Leoncavallo's priority over this opera is indisputably established. (Il Secolo, 22-23 March 1893).

From Maestro Leoncavallo's declaration in yesterday's Il Secolo the public must understand my complete innocence [excusatio non petita – author's note]; for, to be sure, if Maestro Leoncavallo, for whom I have long felt great friendship, had confided to me earlier what he suddenly made known to me the other evening, then I would certainly not have thought of Murger's Bohème.

Now – for reasons easy to understand – I am no longer inclined to be as courteous to him as I might like, either as friend or musician. After all, what does this matter to him? Let him compose, and I will compose.

The public will judge.

Precedence in art does not imply that identical subjects must be interpreted by identical artistic ideas.

I only want to make it known that for about two months, namely since the first performances of Manon Lescaut in Turin, I have worked earnestly on my idea, and made no secret of this to anyone. (Il Corriere della Sera, 24 March 1893).

This last letter, signed by Puccini on 23 March, demonstrates better than any other document the climate of artistic competition in which *La Bohème* was born. It would take many volumes to catalog all the operas and plays of this period that shared subjects, often in a context of open aesthetic and professional rivalry between their respective authors. Thus it is not in the least surprising that Puccini and Leoncavallo thought at exactly the same time of Henri Murger's *Scènes de la vie de Bohème*. At the height of "Verismo" opera, such a subject boded particularly well for success. Among other things, it would be an up-to-date topic for the Italian stage, which as usual lagged behind other countries artistically.

At the same time, however, there are good reasons for believing the main points of Leoncavallo's account of events in *Il Secolo*, the house journal of his publisher Sonzogno, when he sought to establish his priority in the choice of subject: namely that, during a chance meeting between the two composers in Milan's Galleria, probably on 19 or 20 March, Leoncavallo described the project to Puccini, who, feigning surprise, seized the opportunity to state his own, similar intentions. It is perfectly plausible that Puccini, an omnivorous reader, had already considered Murger's work; but he had almost certainly not yet made the decision, as Leoncavallo had, to set it to music. Once again, as had happened with Massenet's *Manon*, and as we shall see occur later, the situation provoked a strong competitive impulse in Puccini.

A battle between the composers and their supporters suddenly flared. Thanks to the skill of Edoardo Sonzogno, his firm had become highly competitive, publishing the vocal scores and promoting productions of a large number of French operas as well as those of most of the Verismo composers. A real war was thus launched between the publishers, one that lasted until *Madama Butterfly*; the last Puccini opera to have its premiere in an Italian theater during the composer's lifetime.⁹ Neither Puccini nor Ricordi refrained from underhand methods. While occupied with coordinating denials in the newspapers, Ricordi had already made inquiries about Murger's author's rights and how they might be obtained exclusively in order to impede Leoncavallo. Puccini himself informs us of this ploy in a letter to Illica, from which source we also learn that the librettist had already prepared a reply – most likely the communiqué that appeared in the *Corriere* – which Puccini merely signed. Although undated, the letter was probably written on 22 March:

*Carissimo,
Giulio thinks it better not to respond. I would have struck back. But he thinks that when we have a reply from Paris, and if it is favorable, we will respond and make a big splash. Tell me what you think right away.*

If you go for the immediate strike, come to me tomorrow morning as soon as you receive this letter and we will go together to Ricordi and the Corriere – for publication.

I believe that to stay silent is to appear defeated – at least, they and the public will think so. Your response is very noble; and after the reply from Paris it might seem to be based on bad will and resentment.¹⁰

It is probable that by this time Illica had finished a full dramatic sketch of the opera, since Giacosa, who had immediately been invited to collaborate on the project, was able to compliment him on it, also on 22 March:

*Carissimo Illica,
I have read it and admire you. You have been able to extract dramatic action from a novel that always seemed to me exquisite but little suited to the stage. The early acts are marvelously formed. I don't think the last act is quite right yet; it seems too similar to many others. But you will manage it. The idea of working with you, nimble and generous spirit, pleases me immensely. (Gara, no. 82, 82-83)*

Leoncavallo's behavior was undoubtedly more sincere; and he did not bear hard feelings for long, although they were justified. A few days after the controversy broke out, Puccini informed Illica that:

9. For a more detailed investigation of the battles between opposing factions, see Michele Girardi, "Fu vero fiasco? oppure... Qualche osservazione sulla 'Butterfly' scaligera nel 1904," in *Verso Butterfly* (Pavia: Cardano, 1997, 73-88).

10. This letter, along with many other previously unpublished documents from the Biblioteca Passerini-Landi of Piacenza (PCc – Fondo Illica – Puc 101), can be found in Jürgen Maehder, "Immagini di Parigi: La trasformazione del romanzo *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger nelle opere di Puccini e Leoncavallo," in *Nuova rivista musicale italiana*, 24, nos. 3-4 (1990), 402-456. This study contains further information on the genesis of the two works, their relationship with the sources, and a discussion of the music of Leoncavallo's opera. For the exact date of the preceding extracts from the Milan newspapers, see Angelo Foletto, "La guerra degli editori: *La Bohème*, un caso emblematico di ordinaria concorrenza," in *La Bohème* (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990), 23-47 (Teatro Comunale di Bologna program book, 1989-1990 season).



Pages 36-37
Sketch by Dante Ferretti for Scene II
of *La Bohème*, 1994.
Florence, Teatro Comunale del Maggio
Musicale Fiorentino, Archivio Storico.

The telegram about Bohème arrived from Paris. But unfortunately the novel is free and available, since Murger died without heirs. The play is still under the copyright of the authors. Have you reread the novel? Send for the French version. I urge you: the gauntlet has been thrown down and the challenge taken up. Leoncavallo writes to me from Venice that he will have to battle against two colossi: you and Giacosa, and that now he is going to study the background of the "Latin Quarter!!" (Gara, no. 83, 83)¹¹

Thus there was no way of avoiding the competition; but Leoncavallo completed his work only after much delay, more than a year behind his rival. Sonzogno arranged to have La Fenice of Venice available for the premiere, the theater he was managing for the 1897 spring season. Sonzogno also proposed that Arturo Toscanini, the conductor (and also the principal director of the Teatro Regio of Turin at the time) of Puccini's *Bohème*, serve as the authoritative "escort" for the debut of Leoncavallo's "twin" opera, together with Massenet's *Werther*. However, when on 25 February 1897, Toscanini wrote to his future wife: "I will be going to Venice in mid April with Piontelli to conduct *La Bohème*;"¹² he was referring to Puccini's, which was to be performed at the Teatro Rossini and then at the Malibran theatre. He wrote to his wife again on 10 April:

[Polo] is enchanted with Venice, and so am I, no less than he. [...] Yesterday evening I began the rehearsals. The orchestra is good but the theatre is [acoustically] as dead as a doornail. [...] Three opera houses are running simultaneously: the Fenice with Werther and Leoncavallo's Bohème, the Malibran with Massenet's Manon and [Mascagni's] L'amico Fritz, and the Rossini with our company of Bohemians.¹³

It is not difficult to imagine that Ricordi had made an agreement with faithful and loyal Piontelli to set a trap for his rival Sonzogno. Given the qualitative difference between the two works, the outcome was almost a given, and thus Toscanini describes the reception of the premiere on 18 April 1897:

My dearest, La Bohème was an astonishing success yesterday evening – so much so that it caused the entire Venetian press to record the event as a great triumph. Please note that the press had been bought off by Sonzogno and would gladly have reacted negatively to our production. The theater was packed – the Venetian nobility all turned out, and so did the foreigners – and the applause was transformed into truly enthusiastic ovations. When I appeared with the singers at the end of the act, a great shout went up. So much enthusiasm has truly never been seen in Venice. [...] And now the terrain has been well prepared for Leoncavallo's opera. The poor wretch!¹⁴

Although his *Bohème* also contains some powerful moments, it exists today only as an example of contemporary taste, while Puccini's has dominated the international repertory ever since its debut. Just as Puccini wrote and tacitly predicted, the public, when called upon to judge, brought the controversy to a permanent close by deciding in his favor.

From a Serial Story to the Libretto

For *La Bohème*, Puccini returned for the third time running to a French literary source. Henri Murger's *Scènes de Bohème* first came out as a serial story, published in installments in the Parisian magazine *Le Corsaire Satan* between March 1845 and April 1849. It was successful enough to prompt the author, together with the dramatist Théodore Barrière, to link some of the brief episodes in a five-act play, *La Vie de Bohème*. The play was first performed on 22 November 1849 at the Théâtre des Variétés, in the presence of Louis Napoleon and all the most celebrated Parisian literati, from Arsène Houssaye to Théophile Gautier, along with many others. For Murger, barely twenty-seven, the reception rescued him from poverty – that same tedious companion of the heroes in his little stories – and his success was increased by a contract he signed with the distinguished publisher Lévy to shape his work in the form of a novel. Published in 1851 as *Scènes de la Bohème*, it was this source, not subject to copyright, that Puccini and his librettists declared as their basis.¹⁵

The particular difficulty of the work lay in extracting a concise, coherent operatic plot faithful to the spirit of the lightly traced impressions outlined in the novel, which had no fewer than twenty-three episodes. Murger's *Scènes de la Bohème* has five male principals – Illica spared us acquaintance with the aspiring bohemian Carolus Barbemuche – and two female, not counting Schaunard's fiancée (Phémie), and Colline's and Rodolphe's many lovers (working-girl Louise, actress Sidonie, milliner Laure, and mistresses Séraphine and Juliet). Illica's most radical departure was in transforming "mademoiselle Lucille, surnommée mademoiselle Mimì"¹⁶ into a romantic young girl. In the novel she is married to Rodolphe, but treats him badly and is often unfaithful, either through necessity or for pure pleasure.

The librettist paid great attention to detail, if not quite as much as Leoncavallo. Ideas large and small were taken from eleven chapters, from the name of the magazine for which Rodolfo writes (*Le Castor*), to the Café Momus where the

11. The date suggested by the editor, February 1893, is a printing error that should be corrected to March 1893. That month, Sonzogno managed two theaters for the Lenten season at Venice: La Fenice and San Benedetto. Leoncavallo was probably there to supervise. The affectionate lines in this letter, notwithstanding their irony, demonstrate that private relations between Leoncavallo and Puccini had remained cordial.

12. *The Letters of Toscanini*, compiled, edited and translated by Harvey Sachs (New York: Alfred Knopf, 2002).

13. *Ibid.*, 54. The violinist Enrico Polo was to become Toscanini's brother-in-law. *La Bohème* was not performed at the Malibran theatre due to conflicts between the singers.

14. *Ibid.*, 55. Leoncavallo's *La Bohème* was staged with scant success at La Fenice, Venice, on 6 March 1897. Informed of the results of the rehearsals, Puccini promptly gave vent to his joy in some verses sent to his sister Ramelde: "Il Leone fu trombato. / Il Cavallo fu suonato, / di *Bohème* ce n'è una... / tutto il resto è una laguna" ("The Lion was screwed / The Horse was thrashed / there is only one *Bohème*... / all the rest is a lagoon"), 11 March 1897; Marchetti, no. 214, 227.

15. The first edition of the novel by Murger (*Scènes de la Bohème*, Paris: Michel Lévy, 1851) acquired the title *Scènes de la vie de Bohème* with its third edition (1852), and an Italian translation by Felice Camerone was published in 1872 by Sonzogno and reprinted in 1890 (an earlier, defective Italian edition had appeared in 1859 under the title *Scene della vita d'artista*). Leoncavallo, after having lived for some time in Paris and marrying Berthe Rambaud (to whom he dedicated his *La Bohème*), had grown up artistically in the francophile ambience of his publisher. He therefore must have been more familiar with the subject. Moreover, his knowledge of the language allowed him to work from the original text.

16. Murger, *Scènes de la vie de Bohème*, 215.

group meets, and the Bal Mabille visited by Benoît. There is also the manuscript of Rodolphe's play *Le Vengeur*, which burns several times over (chapter 9); the title of Marcello's painting (*Le Passage de la Mer Rouge*); and many phrases and short passages transferred almost literally. One example is the second couplet declaimed jokingly by the painter in the concluding story, "La Jeunesse n'a qu'un temps," from which the baritone's verses in the Act II concertato reprise of the opera are taken:

Non ma jeunesse n'est pas morte, La giovinezza mia non è ancor morta
Il n'est pas mort ton souvenir; né di te morto è il souvenir.
Et si tu frappais à ma porte Se tu battessi alla mia porta
*Mon cœur, Musette, irait t'ouvrir. t'andrebbe il mio cuore ad aprir.*¹⁷

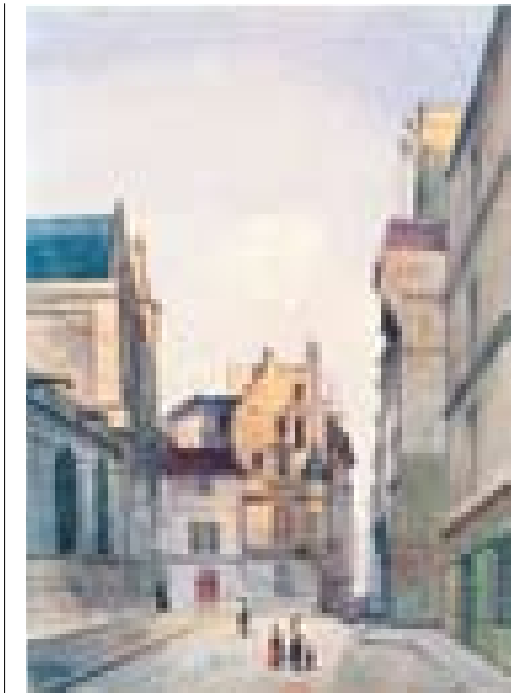
The ideas of the candle blown out by a puff of wind, the lost key, and the muff to warm the ailing Mimì's numb hands were provided by chapter 18 of the novel, "Le Manchon de Francine." Only for the concluding finale did Illica turn to the play. In the twenty-second chapter of Murger's novel, the heroine is taken to a hospital, where she dies alone. But in Act V of the play (scenes 5-10), she returns unexpectedly to Rodolphe; Musette sends Marcel to pawn her jewels, lighting a candle while her friend sleeps; Colline barter his overcoat and one of Nanchino's garments for 30 sous (in the novel he sells his beloved books); and in the end Mimì collapses dead in the armchair before the curtain falls.¹⁸ While this finale was more suitable for opera, being based largely on ensemble episodes, it was otherwise much more appropriate not to take the play into consideration, thus avoiding the usual clichés of lyric adaptations.

Barrière, a young but already expert author of *vaudevilles*, had helped Murger attain success in *La Vie de Bohème* by eliminating all the rough edges of the work, creating a dramatic structure on the model of the novel *La Dame aux camélias*, which had come out in 1848 and was adapted in a matter of months into a "pièce en cinq acts mêlée de chant." Alexandre Dumas *filis*'s episodes – from which Piave drew Verdi's *La Traviata* – had been considered immoral, and were blocked by the censorship; although not published until 1852, they circulated in the meantime throughout Parisian literary society. Barrière's model is thus so evident as to be incontestable. Mimì, a kind-hearted courtesan consumed by illness, sacrifices her love for Rodolfo and goes to live with a viscount in order to allow her lover to marry Césarine de Rouvre, a young and respectable widow. It is a union greatly

advantageous to Rodolphe's uncle, the businessman Durandin, the "zio milionario" mentioned by Rodolfo in the opera. Like Germont *père*, he is the cause of the separation of his nephew and the young *grisette*. Everything is resolved in the last act, but only in the final measures does Durandin try to remedy the harm he has done Mimì, giving the marriage his blessing just as the girl dies.

Barrière and Murger could copy Dumas, living as they were in an environment where topical plots were widely exploited; but Puccini neither was able nor wanted to be in competition with *La Traviata*: in the operatic world obvious models had to be avoided, as did the kind of theatrical success often achieved by adhering to such stereotyped dramatic formulas (one thinks of the earliest example, Alfred de Musset and his Mimì Pinson). What is more, in adaptation from the complex world of the novel, a feature of the original was necessarily lost – the precise references in its short character portraits to well-known personalities of contemporary Parisian art and culture, including Charles Baudelaire and the painter Champfleury. This loss meant that Puccini's opera was less bound to historical fact, and became more a type of symbolic representation. Its universality would eventually fascinate audiences the world over, allowing them to identify fully with Puccini's characters: Murger would never have been able to achieve a similar impact. In the novel, the characters – like their creator – eventually attain a better standard of living, which leads them to voice bitter observations on their immediate past, coldly and lucidly identifying *La Bohème* with their recent youth.

The merit of devising the operatic plot from the *Scènes de la Bohème* lies with Illica, who was immediately charged by Ricordi with adapting the novel for the stage. He worked skillfully and with pressing deadlines. Then the two librettists began a steady collaboration. The original plan envisioned a structure different from that of the definitive version. The first act was divided into two scenes, entitled "In soffitta" [In the attic] and "Al quartiere latino" [In the Latin Quarter] respectively; the second act, "La barriera d'Enfer" [The tollgate at the boulevard d'Enfer], then became what is now the third act; the fourth act, again "In soffitta," concluded the opera as we now know it. Between these last two, an episode entitled "Il cortile della casa di via La Bruyère 8" [The courtyard of no. 8 La Bruyère Street] constituted Act III. Here, in order to justify the final farewell scene



Above
 Henri Lévis.
 Presbyter of Saint-Germain-l'Auxerrois.
 On the right the Café Momus, 1849.
 Paris, Bibliothèque nationale de France.

17. Ibid., 395; *La Bohème...*, Teatro Regio – Torino / *Carnevale-Quaresima 1895-6* (Milan: Ricordi, n.d. [1896]), 42. The reading is different in the first verse of the score: "Gioventù mia, tu non sei morta" (II, 25^b); it was a decisive revision because it made the subject of the sentence "Gioventù" ("my youth") instead of Musetta.

18. Daniela Goldin ("Drammaturgia e linguaggio," 365) is right in maintaining that Illica's and Giacosa's work was not based primarily on the novel, but not in suggesting that the similarities between the conclusions of the play and opera are simple coincidence. *La Vie de la Bohème*, a "play in five acts interspersed with song," came out in *Le Théâtre contemporain illustré* (Paris: Lévy, 1853), 1-116.



LA BOHÈME

Quando me' n' to soletta per la via

QUADRO II

Pages 42-43
 La Bohème, Scene II.
 Photograph taken during one of the first performances of Puccini's *La Bohème* at the Teatro Regio of Turin in February 1896. Turin, Archivio Storico Teatro Regio.

19. In Leoncavallo's opera it constitutes the second act, entitled "15 April 1838. – Il cortile della casa abitata da Musette a rue La Bruyère." As well as adopting different vocal registers for his characters, Leoncavallo chose a different formal scheme from Puccini's, as the titles of the other acts show: I, "24 December 1837, evening. – Christmas Eve celebration. – The first-floor room of the *Café Momus*;" III, "October 1838. – Marcello's attic;" IV, "December 1838, evening – Christmas Eve celebration. – Rodolfo's attic." The suppressed act was published by Mario Morini, "*La Bohème*: Opera in quattro atti (cinque quadri): L'atto denominato 'Il cortile della casa di Via La Bruyère 8' di Illica e Giacosa," in *La Scala* 9, I, 109 (December 1958), 35-49; this is now more conveniently available in *Puccini: La Bohème*, ed. Arthur Groos and Roger Parker (Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1986), 147-148. The idea of the viscount Paolo who courts Mimì comes from Murger's twelfth chapter, "Une réception dans la Bohème," in which he plays footsie with the girl under the table.

20. See Ricordi's letter to Puccini dated 30 June 1895 (Carner, 135).

between Mimì and Rodolfo, the librettists developed an idea from chapter 6 of the novel – "Mademoiselle Musette" – depicting a great party hosted by Musette (evicted by her lover) in the courtyard of her house. In this scene the viscount Paul – whose only remaining trace in the opera is Rodolfo's phrase in Act III, "Un moscardino / di Viscontino / le fa l'occhio di triglia" ("A foppish viscount makes eyes at her") and Musetta's in the following, "Intesi dire che Mimì, fuggita / dal Viscontino era in fin di vita" ("I heard it said that Mimì, having fled from the viscount, was dying") – arouses Rodolfo's furious jealousy by attracting the attention of the fickle Mimì. But this kind of scene, one actually set by Leoncavallo,¹⁹ offended Puccini's implacable sense of form, and he eliminated it despite his librettists' advocacy. In his opinion, a party at this point would have duplicated the outline of the scene in the Latin Quarter, causing a repetition intolerable in terms of the operatic structure. Against the librettists' wishes, the two first scenes were separated, creating a symmetrical balance between the first light-hearted pair of episodes and the two anguished final scenes.

The creation of the opera was the work of four pairs of hands, with Giulio Ricordi often intervening with useful advice. He suggested, for example, that in Act III Musetta sing from offstage the waltz previously heard at the tables in front of *Café Momus*; moreover, he insisted that Illica, who had a passion for accumulating theatrical detritus, eliminate the excess of detail and realistic directions that he had crammed into the original, thus allowing the opera to assume its much-praised conciseness.²⁰ Illica, in his turn, also played a vital role in dramatic decision-making. Given the difficulties of the Latin Quarter act, he went so far as to prepare a diagram of the stage, which he sent to Ricordi together with the redrafted libretto requested by Puccini "in order to separate the bohemians" (5 January 1894; Gara, no. 98, 96). The staging problems were not easily solved, since the significant events experienced by the individual characters had to be thrown into relief against the background of the dramatic web.

It was all meant to be believable, but Illica became aware of a final improbability in the work once it was finished. In Act II, the friends happily sit down at tables outside the *Café*, cheerfully bantering despite the chill of Christmas Eve. He remedied this lapse in realism by adding the following stage direction to the libretto:

*(Marcello, Schaunard and Colline enter the Café Momus, but come out quite quickly; irritated by the great mob swarming noisily inside. They carry out a table and a waiter follows them, not in the least incredulous at their wanting to dine outside...)*²¹

This anomaly has never bothered audiences unfamiliar with the libretto, but it is interesting to note the reasons for Illica's scruples:

Given the current climate of bad faith among our enemies and critics, our satisfaction is a little too naive, believe me! And to leave the bohemians sitting at a little table for an entire act, dining like this without even a single word in the libretto to justify it, is – believe me again – too good a weapon for such gentlemen not to take it up. (To Giulio Ricordi, 7 December 1895 [?]; Gara, no. 147, 134)

But the librettist was decisive in his insistence on modifying Puccini's first idea for beginning the final scene:

*Mimì in bed, Rodolfo at the little table writing, and a stump of candle to light up the stage. That is, with no separation [after the third act] between Rodolfo and Mimì! Like this it is, truly, not only no longer *La Bohème*, but not Murger's Mimì either! (February 1894; Gara, no. 101, 99-100)*

Illica's unarguable motivation is clarified in the continuation of this letter, also addressed to Ricordi:

*Now I would say that it is already a mistake not to have Rodolfo and Mimì's separation take place in view of the audience [since the Rue La Bruyère act had been suppressed]; so just imagine if it were not to happen at all! Indeed, the very essence of Murger's book is precisely that great freedom in love (*Bohème's* supreme characteristic) with which all the characters behave. Think how much greater, how much more moving would be a Mimì who – although she can by this time live with a lover [the viscount Paolo] who keeps her in silks and velvets – when she feels that tuberculosis is killing her goes to die in the desolate, cold attic, just to die in Rodolfo's arms. It seems impossible that Puccini would not see the greatness of this. (February 1894; *ibid.*)*

Puccini, a born dramatist, had no difficulty in understanding Illica's reasoning, and accepted the suggestion. Meanwhile, in April 1894 he was seized by doubts and once again considered adapting an opera from Verga's short story *La Lupa*, perhaps with the idea of vying with the recent successes of Mascagni (whose *Cavalleria Rusticana* is based on Verga and set in Sicily) and Leoncavallo (whose *Pagliacci* is set in Calabria). He went so far as to visit Sicily in order to talk to Verga and study the setting. His infatuation lasted until the following July,

21. See *La Bohème...*, Teatro Regio, 37. We learn from this source (the first printed libretto), as well as from some of Illica's letters, that the state advisor accompanying Musetta at her entrance is called Alcindoro de Mitonneux (40).



Above
Thomas Shotter Boys (1803-1874).
The Café Momus in Paris, 1819.

22. Puccini to Ricordi, 13 July 1894; Gara, no. 106, 102. The project of setting *La Lupa* to music dated back to the preceding year (see Puccini's note of 8 April 1893 to Verga, published in Margherita Alinovi, "Lettere di Giacomo Puccini," in *Quaderni Pucciniani*, 5 [1996], 258: "Now I'm working on *La Bohème* – but I hope that it will go quickly – later, or simultaneously, I want to have a try at *La Lupa* – which I've been thinking about for some time already"). On this topic, see Matteo Sansone, "Verga, Puccini and *La Lupa*," in *Italian Studies*, 44 (1989): 63-76; and Luciano Gherardi, "Puccini, Verga e *La Lupa*: Cronaca di una collaborazione mancata," in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, ed. Agostino Ziino, *Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 25 (Florence: Olschki, 1991), 541-550.

23. Puccini was not too enthusiastic about the choice of Turin, "first, because the theater's acoustics are too dull, second because they don't encore there, third because it's too close to the Milanese.... I'm not at all happy that the premiere will be given in Turin, not at all!" (To Ricordi, October 1895; Gara, no. 137, 125).

when he became convinced that "the 'dialogicity' of the libretto, which is pushed to the ultimate degree, [and] the unpleasant characters, without one single *luminous*, sympathetic figure,"²² did not suit his capabilities or ideas. To understand his lack of involvement in the ideals of realism one only need know that the lyric melody introducing Rodolfo ("Nei cieli bigi") derives from the *Lupa* sketches, where it extolled Sicily's enchanting skies and the marvels of Mount Etna.

Finally, at the beginning of 1895, after numerous drafts and much rewriting, Puccini declared himself satisfied with the libretto's dramatic framework. Giacosa saw to the final poetic revisions while Puccini started to orchestrate those parts of the opera that were already completed. A large number of these final alterations were finished in October 1895. In order to emphasize further the contrast between the bohemians' euphoria and the imminent tragedy in the last act, Puccini had long been keen on including a *brindisi*, in the form of an ensemble for the friends, immediately before the arrival of Musetta and Mimì. But he eventually realized that the idea was superfluous, since, as he wrote to Ricordi, the scene was created

Solely for the sake of contrast, and... does not help the action, since it doesn't take it one step further. I'm putting the greatest merriment into the herring lunch scene and the dance where Musetta appears amid the greatest uproar, and the aim is achieved. I know well enough from experience that making beautiful academic music in the final act is ruinous. (October 1895; Gara, no. 139, 126-27)

Puccini's music reveals none of this complex, tortuous dramatic genesis. His masterpiece flows smoothly, passing in a flash like the youth of its characters, a group of friends living in close symbiosis. For this, the composer did not want star singers for the world premiere (at Turin's Teatro Regio, 1 February 1896),²³ but rather a cast that would work well together on stage, from Cesira Ferrani (Mimì) to Camilla Pasini (Musetta), Evan Gorga (Rodolfo), Tieste Wilmant (Marcello), Michele Mazzara (Colline), and Antonio Pini-Corsi (Schaunard). With the twenty-six-year-old Toscanini as conductor, Puccini had an unexpected guarantee that the whole production would be coordinated in the best possible way, as well as the opportunity to verify that some alterations were needed in the score. Most important among these were a brief scene added to Act II (no. 15 in the current score), and an adjustment to the subsequent concertato finale, revisions carried out during the numerous performances in Italy and abroad. Now that the opera is recognized as one of



Facing page
Luigi De Servi (1863-1945).
Portrait of Giacomo Puccini, 1903.
Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi.

Page 47
Photograph of Giacomo Puccini on the
frontispiece of the *La Bohème* libretto,
published by Ricordi, 1898.
Copy belonging to Luciano Pararotti.

the most popular of all time, it is difficult to understand the resistance of the critics at the Turin premiere at the Teatro Regio. Among them, Carlo Bersezio (*Gazzetta Piemontese*) went so far as to predict that “*La Bohème* [...] will not make a big mark on the history of opera.”

A Cabin at Torre del Lago

To find “realistic” background ideas for his new opera, Puccini, unlike Leoncavallo, did not need to go to Paris, a city with which he had a kind of love-hate relationship. The word “Bohème,” notwithstanding its French origins, is typically defined in Italian dictionaries as: “the hand-to-mouth existence of individuals who are ill-fitted to society, and especially of poor, non-conformist artists.” Puccini had experienced this non-conformist poverty personally during his student years at the Milan Conservatory (1880-83), at the height of the Scapigliatura movement, and in the years immediately following.²⁴ He evoked this situation in a letter to his “zio milionario,” Nicolao Cerù, with an indirect plea for an increase in his small private allowance:

My studies are going well and I am working. The cold up here is extraordinary, worse than in previous years: I am therefore begging a favor that I hope you will find just. I have to study; and as you know I study in the evenings and far into the night, and having a cold room, I need a bit of fire. I don't have money because, as you know, what you give me is purely for necessities, and thus I need some help to buy myself one of those cheap charcoal stoves that gets very hot. The cost of the stove is not much, but what worries me is that coal is expensive, and over the month would amount to quite a sum. I have written to my mother about this, and so perhaps something can be arranged between the two of you, because time is pressing and it is getting colder. In past years I have almost done without heating: the first year without any at all, because the winter was very mild; and in the second year I had a fireplace which I sometimes used, but also that year it wasn't as cold as it is now at the beginning of winter. (6 December 1882: Marchetti, no. 8, 31)

In 1891 Puccini had sufficient means to rent a cabin on the banks of Lake Massaciuccoli near Torre del Lago. This place was to become his private refuge from the worldly obligations imposed on him by success, somewhere he could withdraw to write music during the hours he

24. Claudio Sartori's observation about the provenance of the opera's opening theme (see Ex. 4.2a from Puccini's 1883 diploma test piece *Capriccio sinfonico*), as “a falling back on his own expression, the only expression possible for him of a similar spiritual climate” (*Puccini*, 170), is persuasive.



preferred, from ten at night to four in the morning and beyond, and where he could indulge his passions: from hunting coots to tramping the beach and marshland.

As soon as he arrived there he plunged into a social milieu that was to have a significant influence on the conception of *La Bohème*. On the lake-side, at the foot of the Apuan Alps, lived a group of painters of the Macchiaiuoli school. Their artistic credo was, in the words of Ferruccio Pagni, that art must reflect “the infinite beauty of nature.” Among these painters, Pagni was the closest to Puccini, and he wrote one of the first biographies of the composer to appear after his death.²⁵ To those familiar with this area only as it is today, talk of its natural beauty may seem obscure. At that time, however, the countryside around Massaciucoli was almost pristine. Even Puccini’s villa, built at the end of the century, did not exist; on the waterfront there were only wooden cabins with thatched roofs in which fishermen lived. It is thus understandable that not only the early Macchiaiuoli painter Pagni, but other, more celebrated ones such as Fattori and Lega, were charmed by the spot, and visited now and then. On arriving, Puccini found the painters already happily absorbed in local life, and – even though he had not yet achieved his considerable fame – his charm as a “great artist” immediately made an impact on the close-knit environment.

Pagni and Puccini quickly became friends, and, despite the composer’s natural reserve, he began to join the painter in visiting Giovanni Gagnani’s “wood cabin, with thatched roof.” He used this abode in many ways; in the evenings it changed from shoemaker’s workshop to tavern for his friends, patronized mainly by the little group of artists. After hunting and fishing with them, Puccini would inflict punishment on the painters in the form of the day’s most popular card games, and in settlement of their debts he would receive pictures and sketches. In the early days, with his many professional obligations, Puccini was often far from Torre, but he remained in contact with Pagni, writing him letters in which nostalgia hides behind a screen of colorful Tuscan phrases:

*The season’s greetings to you, to all you Torre people – to Venanzio, Lappore, Diego, Boccia, Stinchi, to the coots, to the large ladles, good Lord, don’t let me think about it. To Signor Ugenio and Signora Ida, if they are also still there. We’re all very well indeed. I hope to visit in March. Ciccìa al tondo con patate alle marchese dal cimbraccolo.*²⁶ (22 December 1892; Marchetti, no. 153, 171)

It would not be far-fetched to suggest that this environment exerted a strong influence on Puccini’s choice of *La Bohème* as a subject, or at least encouraged his enthusiasm for it. The correspondences between a Tuscan reality and the finished artistic product are striking, beginning with the circumstances of the operatic characters: none of the Macchiaiuoli at Torre del Lago was really successful or prosperous, but all were ready for love at any time, and to transform it into romantic postures. For Puccini, the well-to-do artist still susceptible to memories of his immediate past, it was like having a live model for his drama, a slice of life ready to be wrapped in music.

When poor Gagnani had to emigrate to South America in 1894 (like many Italians during this unhappy period – a few years later Pagni was forced to do the same), it was Puccini who proposed purchasing his cabin-cum-tavern to form a private club, christened the “Club La Bohème” in an act of homage to the novel and to the opera then in gestation. Pagni himself made an important observation: “That opera was also a little bit about us. Cecco was ‘Marcello’, I was ‘Colline’, Giacomo – needless to say – ‘Rodolfo’, and the others ‘the merry company’.”²⁷

The “Cecco” whom Pagni mentions here was the painter Francesco Fanelli, who lived at Torre del Lago with a young widow. They argued continually, exchanging insults such as “rospo” (“toad”), “vipera” (“viper”), “imbianchino” (“housepainter”) – all of which we find at the end of Act III of the opera. Certainly the opera’s success influenced Pagni’s memories; but Fanelli’s love affair would, in all probability, have stimulated Puccini’s imagination when shaping some of Musetta’s and Marcello’s characteristic traits. Similarly, even the bohemians’ little staged mutinies against bourgeois society – represented by the landlord Benoît and by Musetta’s lover Alcindoro – have their origin in the horseplay and jokes of the club members, among whom was the count Eugenio Ottolini, a pedant as ostentatious as the philosopher Colline, who is prone to Latinizing even at the Café Momus.

As a mark of respect for Murger’s work, Illica and Giacosa called the opera’s four parts “quadri” (“pictures”) rather than acts. The obvious reference to pictorial art in Murger’s work lives on in this formal denomination, which also emphasizes Puccini’s real-life relationship with the painters. In imaginatively reproducing details from the novel, Puccini made a poetic link with reality, a link constituting one of the characteristics that brings

25. Pagni gives us the most valuable testimony regarding Puccini’s life in these years, which he dictated to his new friend, Guido Marotti. The book, entitled *Giacomo Puccini intimo*, was first published under both authors’ names in 1926 by Vallecchi in Florence. In the first reprint (1942), Pagni’s name disappeared. Such an unjust omission created confusion among readers, since the first part of the work, attributed to the painter, narrates biographical facts up to 1905 in the first person. This section is of more interest than the second part, written entirely by Marotti, which aspires to criticism rather than biography, but is often confused and dilettantish. The book relates an episode concerning the controversy between Puccini and Leoncavallo regarding priority over the subject of *La Bohème* (49-50). The brief passage confirms Leoncavallo’s precedence, but its trustworthiness is compromised somewhat by a number of inaccuracies. Another first-hand biographical source is Rinaldo Cortopassi’s smaller volume, *I Bohémiens di Torre del Lago*, published by Vallerini (Pisa) on the second anniversary of Puccini’s death (29 November 1926), and reprinted for the 1930 Puccini celebrations under the title *La Bohème ritorna dove nacque*. On this occasion the opera was conducted by Mascagni. Many reconstructions of the artistic milieu of Torre del Lago are based on these sources, as is the present one.

26. Lit., “Meat on a round plate with potatoes à la Marquises of Timbuctoo.” In Tuscan slang, “ciccìa al tondo” means asshole, “marchese” menstrual fluid. (Trans.)

27. Marotti and Pagni, *Giacomo Puccini*, 62. This assertion contains a good deal of truth, which to some extent transcends the easy hindsight and inevitable hagiography that mediocre biographers too often reserve for great men.

his art closer to the public of any era, and one that allows us to sense the immediate importance of his contact with the Torre bohemians. Take the example of the musician Schaunard, who at the beginning of the novel is composing at a piano with an out-of-tune D and exclaims, “Il est faux comme Judas, cet Ré!” (“It is as false as Judas, this D!”).²⁸ In the second act of the opera, Schaunard utters an analogous phrase – “Falso questo Re!” (“This D is false!”) – while trying out a horn he wants to buy; here Puccini arranges the orchestral parts to produce a dissonance of a minor seventh (also arranged as a major second) between E_b and D_b, to give a touch of realism to the sound picture (II, from 4³).

Pagni recalls for us the moment *La Bohème* was finished:

That night, while we were playing cards,²⁹ Giacomo was at the final measures. “Silence, boys,” he said suddenly, “I’ve finished!” We left the cards, drawing around him. “Now, I’ll let you hear, start again at – sit! This Finale is good.” He began at Mimì’s final song, “Sono andati...”

As Puccini played and sang this music made up of pauses, suspensions, of light touches, sighs, and breathlessness, gradually a subtle melancholy and profound dramatic intensity captured us, and we saw the scene, felt that human torment completely; since here, truly, expression returned to its origin, to its eternal essence: Pain. When the piercing chords of Mimì’s death struck, a shiver ran through us and not one of us could hold back his tears. That delicate girl, our “Mimì,” was lying cold on the poor little bed, and we would no more hear her good and tender voice. The vision then appeared to us: “Rodolfo,” “Marcello,” “Schaunard,” “Colline” were images of us, or we their reincarnations, “Mimì” was our lover of some time or some dream, and all this agony our very own agony.³⁰

This way of hearing, albeit embellished with the inevitable dose of rhetoric (most likely written by Marotti), testifies to a real connection between the imaginary and the real, and claims for the group of painters a certain amount of paternity of the opera. Puccini had already experienced his *scapigliata* bohemian existence in the Milan years, and was now rekindling it once more, but with the detached gaze of the artist, in the company of his painter friends. After a masquerade party to celebrate the end of his work, Puccini left for Turin in December 1895 to prepare the *mise-en-scène* for the premiere. Fanelli and Pagni desperately wanted to attend rehearsals or a performance, but the composer, although courteous, would not allow it:

As for your coming to Turin. There are problems! How could it be done? Among other things, I would certainly have to neglect you,

since I am so busy. Come later, to Naples or better still Rome. I will be relaxed there, and able to be with you. (January 1896; Gara, no. 154, 139)

After having fixed *La Bohème* in an indelible artistic image, Puccini was drawing away from it in order to turn his attention to the singer Gloria Tosca, and the wicked environment of papal Rome at the start of the nineteenth century. The “Club La Bohème” was over.

Toward the Achievement of a New Style

The poetry and dramatic peculiarities of *La Bohème*’s libretto demand that the music adhere with great naturalness to a plot that, except for the passionate effusions of Rodolfo and Mimì, and their deathbed duet, is mostly devoid of static episodes. Finding a new relationship between rapid dramatic articulation and traditional lyric expansiveness was 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, from *Un Ballo in Maschera* (with the glittering Riccardo-Oscar element) to *La Forza del Destino*, that vast fresco animated by caricatures such as Preziosilla, the grotesque Fra’ Melitone and the sordid peddler Trabuco. Verdi’s *La Traviata*, unique in opera until that time, had revealed to Puccini how topical, everyday elements could be translated without damage to the basic tenets of opera. But it was from *Falstaff* that Puccini drew the ideas that enabled him to realize in *La Bohème* his poetic vision of reality, though within a different genre. The music of Verdi’s last masterpiece traces the action in minute detail, avoiding any suggestion of naturalism, but lending a human dimension even to a magical moment like the fairy scene.

The response to Verdi’s overwhelming legacy among composers of the so-called “Giovane Scuola” was born of a misunderstanding. Believing that they were distancing themselves from old opera, they in fact reinscribed its essence on various levels – individual musical numbers now became the occasion for melodic writing of no great originality. Their ideals merely resulted in bombast, since there was no melodic freshness, only the desire to be realistic, and to plumb the depths of excessive sentiment. At the same time, the melody in the “numbers” became completely detached from the

28. Murger, *Scènes de la vie de Bohème*, 46.

29. It was Puccini’s habit to compose surrounded by confusion, a predilection shared with Richard Strauss; their most illustrious precursor in this was, of course, Mozart.

30. Marotti and Pagni, *Giacomo Puccini*, 72-73.

which in the course of the opera often returns to recall how love is just one among the many moments in life, is treated similarly to the initial first three beats of *Falstaff*, the distinctive group of four staccato sixteenth notes that recurs continually through the first part of the opening act.

While division into set pieces is still perceptible in *Manon Lescaut*, despite the coordination of entire sections of the score by means of hidden symphonic devices, in this next opera Puccini relied on a different dramatic style, one based on a musical continuum modeled on the subject's specific dramatic requirements. It was a possibility that *Falstaff* unveiled.

A Conversation in Music

The entire opening act of *La Bohème* illustrates the new path on which Puccini had set out. To achieve an image of a group of penniless artists that was at once individual and collective, Puccini coordinated various parameters with great flexibility – broad lyric melodies, mutable motivic cells, tonality with a semantic function, and bright and varied orchestral colors. The framework of the action, however, is supported by themes that animate the various episodes in which the characters reveal their personalities.

In *Manon Lescaut*, as we have seen, Puccini used a narrative technique that skillfully fused the Italian tradition of reminiscence motives with leitmotivic technique (the latter particularly important in *Manon*). Likewise, the beginning of *La Bohème* shows that Puccini was keeping a certain distance from Wagner, depicting his own particular world. He often avoided giving a melody an unequivocal connotation, in order to obtain further dramatic effects through multiple references, frequently using intervallic structures or metrical schemes to bring together seemingly unrelated motives. Consider, for example, the relationship between the following melodic profiles:³²

Example 1.1 - I, 32⁷ (*P*)



Example 1.2 - I, 18 (*H*)



The first, passionate melody begins Rodolfo's rhetorical declaration of love (Ex. 1.1), and when it reappears at the beginning of the duet with Mimì (I, 41), it establishes their emotional contact with even greater immediacy. But compare it with the motive that dominated the scene in which the friends receive the landlord (Ex. 1.2), which happened earlier in the act. Even though the phrase structure differs, the similarity is unmistakable, and it is unlikely that Puccini was unaware of this, or of other analogous cases (the melody of Rodolfo's and Marcello's duet at the start of Act IV also resembles Ex. 1.1). Ambivalence on the semantic level, however, does not mean a lack of justification in terms of dramatic logic: the subtle connection between one theme and another reinforces the impression that a common aura surrounds the characters and their actions, all of them part of a single *Bohème*. We might also consider Examples 2.2 and 2.3, which relate to Colline and Schaunard; both phrases are in § (like 1.2) and show further similarities (2.2 *z* and 2.3 *z*¹ return on many other occasions).

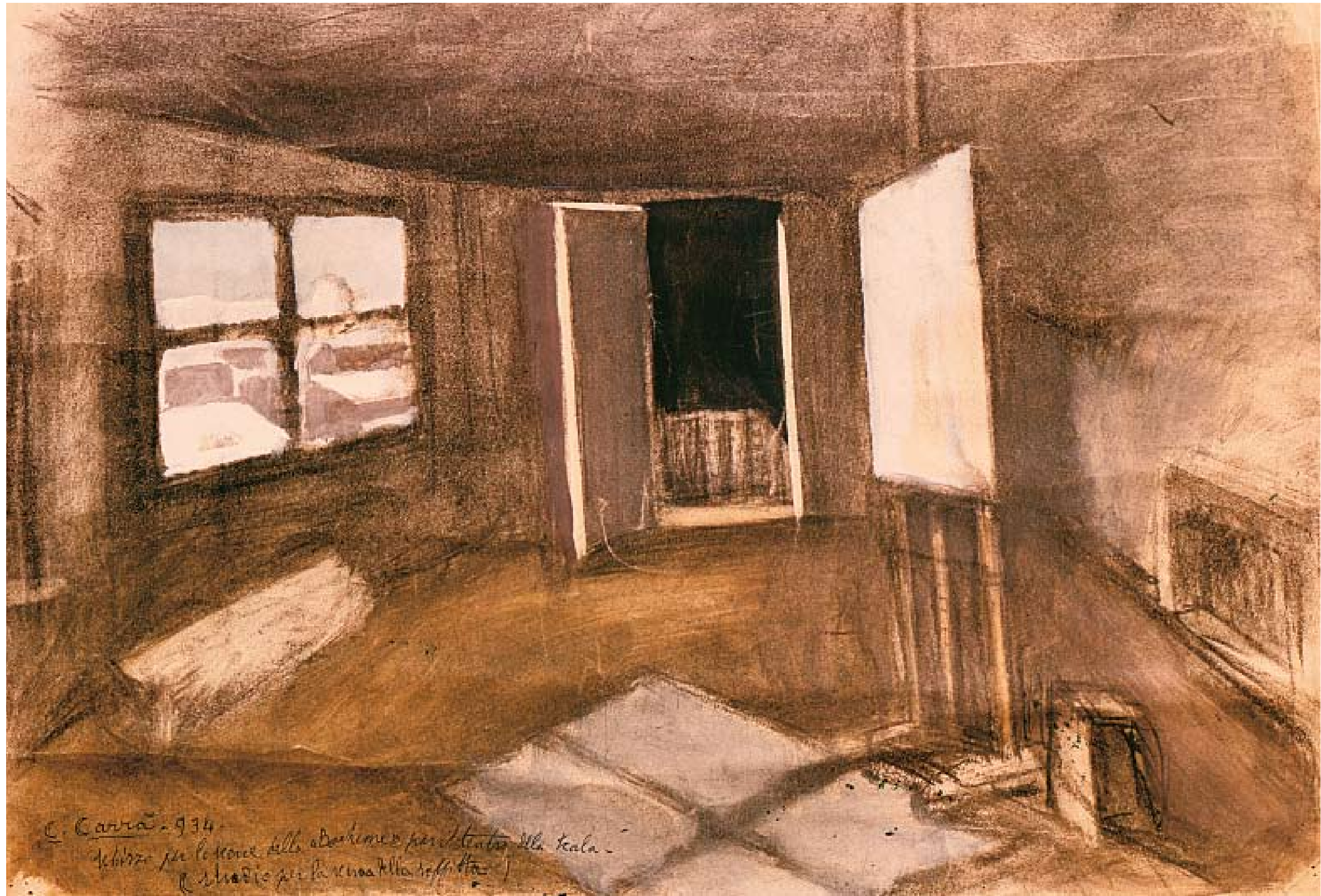
Let us now turn to the structure of the first part of this act, briefly sketched in the following outline.³³

<i>Act I (mm. 1-762, up to 24)</i>			
<i>Sec. 1, 1-333</i>	<i>Sec. 2, 334-520</i>	<i>Sec. 3, 521-677</i>	<i>Sec. 4, 678-762</i>
<i>Marc. Rod., Coll.</i>	<i>plus Schaunard</i>	<i>plus Benoît</i>	<i>Marc, Rod, Coll., Sch.</i>
<i>A</i> (t 1), 1-86, C	<i>E</i> (t 4), 334-90, D	<i>G</i> , 521-47	<i>F</i> , 678-709, G
<i>B</i> (t 2), 87-110, B _b	<i>E'</i> , 391-406, E _b	<i>H</i> , 548-57, G _b	<i>B</i> , 710-24, G _b
<i>A</i> , 111-95	<i>E</i> , 407-31	<i>I</i> , 557-64	<i>A</i> , 724-62
<i>B</i> , 196-211, B _b	<i>E'</i> , 432-44, D	<i>H</i> , 565-69	
<i>A</i> , 211-22	<i>E'</i> , 444-53, D	<i>I</i> , 570-80	
<i>B</i> , 222-38, C	<i>E'</i> , 453-74, D	<i>J</i> , 580-606 e ^t	
<i>C</i> (t 3), 239-55	<i>F</i> (t 5), 475-504, F	<i>H</i> , 606-15, D _b	
<i>A</i> , 255-85	<i>E</i> , 505-20, F	<i>I</i> , 616-42	
<i>D</i> , 286-333, G _b		<i>HP</i> , I', 643-77, b-D	

In this opening section, every character except Marcello is identified by a theme; there is even a little motive for Benoît (*I*). But the initial motive (*A*, Ex. 2.1), which begins in the bassoons, cellos, and basses and is then tossed between all sections of the orchestra, climbing rapidly through five octaves in ten measures, is linked to the Bohemian lifestyle, as the following overview of the opera shows:

33. Italic capital letters identify subsections dominated by one theme (where it recurs in another part of the opera it is numbered, and appears bold and bracketed: t 1 = first: theme), followed by the measure number and key (an arrow indicates modulating sections), with capital letters for the major mode and lower case for the minor (in each case only the key in which the passage begins is given). The two following outlines (Act I, mm. 763-1126, Act II) use the same elements with vocal incipits added for ease of reading. The data are given in the order they appear in the opera; in sections designated by the same letter the same material is used, and important variants are indicated by superscript numbers.

32. These two melodies are compared in William Drabkin's stimulating essay, "The Musical Language of *La Bohème*," in *Giacomo Puccini: La Bohème*, ed. Groos and Parker, 84-85. Drabkin maintains that certain procedures obey compositional necessity rather than dramatic logic.



illusion of the flickering flames. After this passage in C major, themes *C* and *A* take us to G-flat. Immediately afterwards, two fortissimo measures give us the sensation of the second part of the manuscript hitting the flames (*D*): bright, arresting chords (triads with added sixth: G-flat and C-flat major, trumpets and woodwinds, strings and horns) that disperse into the thin glow of a shifting and variegated ostinato accompaniment. Themes and melodies almost completely give way to timbre and harmony – light, staccato figures in the upper winds and harp, *divisi* violin triads without bass support, and touches of triangle and carillon. This delicate texture, broken only briefly by the intrusion of the *Bohème* motive (*A*), forms a backcloth for the arioso and recitative comments of the three friends, who chat as anyone would in front of a stove. The illusion of real conversation before the crackling flames could not be stronger.

The impression of a continuum, and the same kinds of techniques, also characterize the second section (mm. 334–520), which is devoted to Schaunard’s tale. The orchestral melody sustains the highly spiced narrative in the style of a traditional parlante. The musician’s theme alternates regularly with a secondary idea (*E'*), the whole segment being built on this smooth mechanism. The point of this passage is not to express particular feelings, but merely to coordinate the actions of the hungry little group who, unheeding of Schaunard, arrange themselves around the table and the fire. The game is interrupted by a singsong motive of parallel triads in F major, imitating the sound of a harmonica, an accompaniment over which Schaunard rapturously extols the merits of the Latin Quarter (*F*):

Example 4 - I, 16 (*F*)

This is an important anticipation: the same music will return, in the same key but as a joyous fanfare (Ex. 4: *a*) during the festive clamor of the crowd at the start of the next act. The effect of characterization is increased by the rehearing, almost as if the music has anticipated the passing of time. Moreover, the extended fanfare provides Puccini with another element through which to sustain the long development of the ensemble, and its echoes in the following act with precise reference to the words (see Ex. 4: *c*, recalled in the aria “Donde lieta uscì,” Ex. 11.1).

The Benoît episode that follows finds the four friends all together, trying to resolve an annoying side-effect of poverty – the payment of rent in arrears. Again, two themes alternate; the *fiastrocca-like*³⁴ melody with which the friends invite the landlord to a toast (*H*, Ex. 1.2), and the landlord’s own motive in the minor, little more than a melodic cell characterized by its dotted figure (*I*, 18⁹). The phrase in C-sharp minor with which Marcello begins to lead the unwanted guest into his trap (“Dica: quant’anni ha,” *I*, 19²), although heavy with irony, has a sense of real melancholy, the bitter taste of nostalgic meditation on the passing of the years.

Up to this point each section has boasted its own themes, but in the fourth and concluding section Puccini adopts the technique of reminiscence. The Latin Quarter theme (*F*) recalls the friends’ ultimate goal, thus kick-starting the action immediately after the “cieli bigi” melody (*B*) has drawn attention to Rodolfo and anticipates the unexpectedly sentimental outcome of his remaining in the house. The symmetrical conclusion of this first part of the act arrives with the cheerful reprise of the dynamic *Bohème* theme (*A*) as the three friends go down the staircase. The coordination between the episodes is thus fully articulated through formal parameters: a principal theme provides extremely dense connective tissue between three two-theme episodes, and a coda offers a type of summary or recapitulation. However,

34. A children’s song, with many verses. (Trans.)

Facing page
 Postcards printed by the Ricordi Publishing
 House of Milan, illustrated with scenes
 from La Bohème.
 Fondo Robba, Archivio Storico del Teatro
 Regio di Torino.

such artifice does not impede the effect of spontaneity on the listener – rather, it brings out the naturalness of the narrative that animates this impudent opening. Mimi's and Rodolfo's amorous meeting – the subject of the second part of the act – does not emerge from the preceding atmosphere. The over-arching musical structure is divided into sections, each corresponding to a state of mind. The following outline indicates the large degree of ambiguity in this structure: formal divisions are indicated on the left, as in the preceding diagram; the right-hand column shows their relationship to the larger contours of a traditional nineteenth-century scene structure.³⁵

Act I (mm. 763-1126, from 25)		
K	"Non sono in vena," Rodolfo (t 6), 763-73, B	scena
L	"Scusi," Mimì (t 7), 774-831, D, C	
M	"Sventata," (t 8), 831-911, B,	tempo d'attacco
N	"Che gelida manina," Rodolfo (t 9), 912-47, D,	Adagio
O	"Chi son?" 947-56	1. Rodolfo's cantabile
B	"In povertà mia lieta," 956-64, A,	
P	"Talor dal mio forziere," (t 10), 964-83, A,	
L ¹	"Sì mi chiamano Mimì," Mimì, 984-97, D	2. Mimì's cantabile
Q	"Mi piaccion quelle cose," (t 11), 997-1008, D	
L ¹	"Mi chiamano Mimì," 1009-13	
R	"Sola mi fo," (t 12), 1014-31, D	
S	"Ma quando vien lo sgelo," 1032-42, D	
Q	"Germoglia in un vaso una rosa," 1042-54, D	
A	"Ehi! Rodolfo," Marcello, 1055-82	tempo di mezzo
P	"O soave fanciulla," Rodolfo, 1083-106, A	cabaletta
L-N	"Che? Mimì!" Rodolfo, 1106-26, C	coda

Puccini, an experienced man of the theater, kept the needs of the audience in mind: it was always necessary to create an outlet for lyric expansion. When Giacosa received Illica's first sketch for the two planned solo pieces, he dubbed them "autodescrizioni" ("self-portraits": Gara, no. 104, 102): their function was obviously as *arie di sortita*, but Puccini imbued these sections with a sense of evolving narrative – a conversational tone. The underlying traditional structure functioned as a stimulus to Puccini's fluent thematic invention: as many as seven motives and melodies are employed here, with related variants, in the process setting up material for the subsequent acts. The composer's conception of "Che gelida manina" differed from that of the librettists. The text proposed two

35. I have adopted here, and elsewhere, the analytical diagram proposed by Harold S. Powers (*Melodramatic Structure. Three Normative Scene Types*); See "La solita forma" and 'the uses of convention,'" in *Nuove prospettive della ricerca verdiana* (Parma/Milan: Istituto di studi verdiani/Ricordi, 1987, 74-109) – also in *Acta musicologica*, LIX/1, 1987, 65-90 – and particularly plate 1, 106. See also David Rosen, "Traces of 'solite forme' in Puccini's Operas?," in "L'insolita forma: strutture e processi analitici per l'opera italiana nel tempo di Puccini," *Studi pucciniani*, 3, 2004, 179-200.



sections, one with lyric verses varying in meter, followed by seven tercets of seven-syllable lines (with virtuosic rhyme, between the first lines of the tercets, in pairs, followed by distichs). Puccini divided it into four parts, imbuing it with an impetuous lyrical mood, starting from the first recitative, when the voice rises suddenly to $A\flat_3$ (“Cercar, che giova?”; “What’s the use of searching?”), as the moon rises in the night, illuminating the scene. In the short recitative-like section (“Chi son?!”) the poet’s first melody (γ : “Nei cieli bigi”) reappears, varied with orchestral brio, and it is better grasped in the next section, at the words “In povertà mia lieta scialo da gran signore” (“In my happy poverty I squander like a fine gentleman”), an elevated simile referring to his recently burned literary effort. This return to a previous event may be read symbolically, again fusing cyclic formal logic with narrative technique by the reprise of a theme. The concluding part is the most lyrical (*P*, Ex. 1.1), with all the traditional elements, including a high C for the tenor – almost a madrigalism since it coincides with the word “speranza” (“hope”).

Mimi’s aria has a more complex structure. Its opening phrase (*L*¹, see Ex. 13.1) is anticipated by the clarinets (*L*)³⁶ as the heroine knocks at the door; so this significant melody also originates in the orchestra, only later becoming the connective tissue between different sections in a rondo-like manner. Puccini always begins Mimi’s theme on the dominant ninth of F, closing on the dominant of the home key, D major. It is a peculiarity that distinguishes the leitmotif sufficiently to isolate it from the context of those subtle feelings quietly professed in the various sections: “Germoglia in un vaso una rosa” is similar to “Mi piaccion quelle cose,” and has the same melody (both firmly link Mimi to everyday life made up of persons and objects, a central theme in Puccini’s opera)³⁷; the melody “Sola mi fo” is a lighthearted interlude; at the central moment, “Ma quando vien lo sgelo,” the voice breaks out in a contrasting, unforgettable lyric passage. Each section of the aria that identifies a particular aspect of Mimi’s character will be repeated in the third and fourth acts, with the simple function of sadly recalling daily life; the leitmotif has the grim task of illustrating that gradual change caused by the implacable progress of Mimi’s illness (see Ex. 13.2).

The party outside has a good laugh at the “poetry” with which their friend is surrounding himself: in the

short concluding duet (corresponding to a cabaletta), unfolding over the most passionate melody of Rodolfo’s aria (*P*, Ex. 1.1), romantic love is sovereign, absorbing every tiny feeling into longing for an ideal they both desire.

It is thus clear how the traditional arrangement of set pieces is no more than the vehicle Puccini used to ensure comprehensibility and emphasize the universality of the message, and how delicate a formal structure governs this first act. The sense of a psychological expansion of time, typical of falling in love, is produced via this skillful ordering of musical events, and thus acquires such realistic features.

One legacy of the original layout of the opera, in which the first two acts were joined together, is that the second act is a direct continuation of the first, so much so that were one able to overcome the technical difficulties of the scene change, and skip the intermission, the sequence of events would be depicted in real time. Puccini had already confronted and skillfully resolved the formal problems of a grand action concertato, at the end of the third act of *Manon Lescaut*, but this point in *La Bohème* presents even greater difficulties, given that about twenty minutes of music is required. Before the curtain rises, the action is preceded by a fanfare of trumpets (*F*, Ex. 4: *a*) playing the parallel triads heard when Schaunard sang the praises of the Latin Quarter, a device that also underlines the continuity with the preceding act. The chorus, divided into various groups, takes the form of a swarming crowd – a sight that usually elicits immediate applause from the audience.

Puccini’s scenic and formal model was undoubtedly the first part of Act IV of *Carmen*, an influence 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. Compare the two beginnings, both sung by groups of traveling peddlers:

Carmen

À deux cuartos! À deux cuartos!
Des éventails pour s'éventer!
Des oranges pour grignoter!
Le programme avec les détails!
Du vin! De l'eau! Des cigarettes!
À deux cuartos! Voyez! À deux cuartos!
Señoras et caballeros!

La Bohème

Aranci, datteri! Caldi i marroni!
Ninnoli, croci. Torroni! Panna montata!
Caramelle! La crostata! Fringuelli,
passeri! Fiori alle belle!

36. The music that later in this passage describes Mimi’s brief illness will be hinted at, then heard in full, in the third (“Donde lieta uscì,” III, 26) and fourth acts.

37. For a discussion of the material and pessimistic component of the opera, and of the relationship between the objects and the characters, see Luca Zoppelli, “Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della *Bohème*,” in *Studi pucciniani*, 1, 1998, 57-65; and in this same essay, the section entitled *Oggetti e quotidianità*.



[Two cuartos! two cuartos! Fans to cool yourselves! Oranges to nibble! Program with full details! Wine! Water! Cigarettes! Just two cuartos! Look! Two cuartos! Ladies and gentlemen!]	[Oranges, dates! Hot chestnuts! Trinkets, crosses. Almond cakes! Whipped cream! Caramels! Tarts! Chaffinches, sparrows! Flowers for the lovely ladies!]
--	--

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. The friends, shopping at the stalls, have independent musical spaces, as if each were under a spotlight; and so do Rodolfo and Mimì, who talk of love as they push their way through the crowds, with children scampering here and there, running away from their mothers, and the peddlers' cries rising above them all. Not a single episode in this complex concertato is lost in the surroundings: Schaunard buys a pipe and an out-of-tune horn; Colline crams his recently acquired coat, newly mended, with books; Marcello flirts with the women; Rodolfo presents Mimì with a pink bonnet, asking "Sei felice?" ("Are you happy?") as the love theme (*P*) promptly reappears. Finally the group sits down outside the Café and begins to order. The first brief lyric pause allows Rodolfo to present Mimì passionately to his friends (*U-Q*), singing a variant of his theme (*B*¹: "Dal mio cervel sbocciano i canti"), an intense outpouring that allows Colline and Schaunard to show off their Latin in jest to the whole Café. The toy seller Parpignol's brief interlude (*II*, 12) adds another touch of refined orchestral color: *divisi* violin accompaniment, using the backs of the bows at the word "tamburel," rapid staccati on the xylophone, side-drum, and triangle, muted horns and trumpets. "O bella età d'inganni ed utopie" ("O beautiful age of illusions and utopias"), as Marcello describes the scene when the dialogue resumes: a realistic note that warns against euphoric love, but which at the same time betrays a nostalgia that he will shortly have every reason to feel. Following a diagram similar to that of the previous act, the musical outline so far reveals a structure divided into sections (as in the first part of Act I), dominated by the fanfare symbolizing the Latin Quarter (*F*, often heard in varied form) and by the easy-going melody used to throw the characters' dialogue into relief (*T*). Furthermore, the *Bohème* theme (*A*) becomes part of the section dedicated to the bonnet, at the moment Marcello reacts bitterly to

Above
Barber-shop calendar, 1926.
Torre del Lago Puccini, Bigongiari
Collection.

Pages 68-69, 86-87
Postcards showing one of the first
performances of *La Bohème* at the Teatro
Regio of Turin in February of 1896.
Fondo Robba, Archivio Storico del Teatro
Regio di Torino.

the romantic token of love ("Secondo il palato è miele o fiele;" "It's honey or gall, according to one's palate"):

Act 2 (mm. 1-699)		
<i>F</i>	Fanfare, then chorus, 1-87, <i>F</i>	chorus with interjections
<i>F</i>	"Falso questo Re!" Schaunard, 88-103	and sung dialog
<i>T</i>	"È un poco usato," Colline (<i>t 13</i>), 104-21, <i>A</i> ₃	
<i>F</i> ³	"Ninnoli, spillette," chorus and soloists, 122-39, <i>E</i>	
<i>T</i>	"Ho uno zio milionario," Rodolfo, 140-47, <i>A</i> ₃	
<i>F</i> ² - <i>F</i>	"Ah, ah, ah," chorus, 148-63, mod.- <i>F</i>	
<i>T</i> ¹ - <i>P</i>	"Chi guardi?" Rodolfo, 164-83, <i>A</i> ₃	
<i>U-Q-B</i> ¹	"Due posti," Rodolfo, 184-217, e- <i>E</i>	
<i>F</i> ³	"Parpignol, Parpignol!" chorus and soloists, 218-87, <i>F-D-A</i>	
<i>F-A-C</i> ¹	"Una cuffietta a pizzi," Mimì, 288-369, <i>A</i>	
<i>W</i>	"Oh! Essa! Musetta," chorus and soloists (<i>t 14</i>), 370-98, <i>A</i> ₃	<i>tempo d'attacco</i>
<i>X-W</i>	"Il suo nome è Musetta," Marcello (<i>t 15</i>), 399-415	
<i>W</i>	"Ehi camerier," Musetta, 416-26	
<i>X</i>	"Voglio fare il mio piacere," Musetta, 427-31	
<i>W</i>	"Guarda, guarda chi si vede," chorus, 432-52, <i>A</i> ₃ -mod.	
	"Sappi per tuo governo," Rodolfo, 453-69, mod.	<i>cantabile</i>
<i>Y</i>	"Quando m'en vo," Musetta (<i>t 16</i>), 470-516, <i>E</i>	<i>Finale concertato: A</i>
<i>F-W-T</i>	"Marcello un di l'amò," Rodolfo, 517-49	<i>B</i>
<i>Y</i>	"(Gioventù mia)," Marcello, 550-63	<i>A</i>
<i>Z</i>	"Marcello - Sirena," Musetta, Marcello, 564-638	<i>tempo di mezzo</i>
<i>Z</i> ¹	Military march (<i>E-W-F-F</i> ³ - <i>F</i>), soloists and chorus, 639-99, <i>B</i> ₃	<i>stretta di Finale</i>

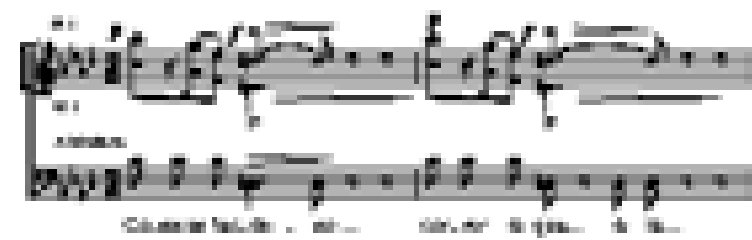
Unlike the meeting of Rodolfo and Mimì, the episode involving Musetta and her reconciliation with Marcello does not divide the act into two halves, but fits quite flexibly into the general context of the crowd scene. Puccini skillfully manipulates the rather limited melodic material to perform various functions. The capricious melody that characterizes frivolity (*X*, Ex. 5.3), and is destined to recur with Musetta's words ("Voglio fare il mio piacere"; "I want to do what pleases me"), is derived from the lively theme heard at her first entrance (*W*, Ex. 5.1). A variant of this sketches the panting Alcindoro, who forms almost an appendix to her character (Ex. 5.2):

Example 5.1 - I, 16 (*W*)

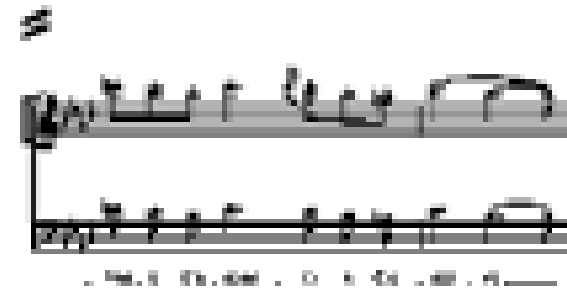


Facing page
 Postcards printed by the Ricordi Publishing
 House of Milan, illustrated with scenes
 from La Bohème.
 Fondo Robba, Archivio Storico del Teatro
 Regio di Torino.

Example 5.2 - I, 717 (C)



Example 5.3 - I, 218 (X)



38. The aria was derived from a brief waltz for piano published in the periodical *Armi e arte* (Genoa: Montorfano, September 1894), in a volume that celebrated the dispatch of the flag to the battleship *Umberto I* (see Roberto Iovino, “Genova e la musica: Un valzer di Puccini,” in *Musicaaaa!*, I, no. 1, 1995, 12-13). For this passage Puccini sent Giacosa the doggerel lines “cocoricò – cocoricò – bistecca” to suggest the poetic meter he needed.

39. Page 121 of the score says: “Fanfara dell’epoca di Luigi Filippo. Ritirata francese” (“Fanfare from the time of Louis Philippe. French retreat”). Sartori (*Puccini*, 155) maintains that the theme is by Grétry, not an unlikely supposition, given that Puccini, as usual, scrupulously collected background information to recreate an atmosphere. The use of the “banda” in realistic circumstances is a common trait of nineteenth-century Italian opera, particularly those of Donizetti and Verdi; see Jürgen Maehder, “Banda sul palco”: Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen,” in Dietrich Berke and Dorothea Hahnemann, eds., *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Kongressbericht Stuttgart 1985* (Kassel: Bärenreiter, 1987), 2, 293-310.

Puccini based the dialog sections on these two themes, which are juxtaposed abruptly, and then brings the action to a halt by interposing at the center the sensual, tripartite slow waltz in E major, “Quando m’en vo’ soletta,” which functions as stage music: a “real” song sung to seduce Marcello.³⁸ Finding it impossible to resist such wiles for very long, Marcello takes up the girl’s melody (“Gioventù mia”) after the ironic concertato, his response doubled by the orchestra at full volume. And then a sudden drop to below pianissimo allows Schaunard’s disenchanted comment (“Siamo all’ultima scena!”; “We’ve reached the final scene!”). The sound of a band coming in from stage right is grafted onto this climax: the sudden incursion of the brass crossing the stage, a “French retreat,” momentarily stirs the onlookers from the static enchantment of the idyll.³⁹ As usual, in the final moments Puccini applies the technique of reminiscence, the band’s principal theme





Above
Musetta (Jeanne-Louise Tiphaine).
From the review by Adolphe Jullien, 1898.

being superimposed on and juxtaposed with themes recalling various preceding actions: *E* when Schaunard turns out his pockets in vain to find money to pay the bill, Musetta's entrance theme (*W*), the main transformation of the Latin Quarter theme (*F³*), the noisy repeat of the trumpet fanfare (*F*), a sound that symbolizes the entire act. It is hard to imagine that Stravinsky did not have this scene in mind when writing much of the first part of *Petrushka*.

Everyday Objects

Nineteenth-century opera is littered with objects; they belong to a theatrical staging practice still immersed in the aura of Romanticism, and they function – in some cases just as importantly as a famous aria – as outward indicators of the plot. In *La Bohème*, such objects signal, and are signs of, the everyday nature of the plot.

Glancing through librettos and *mises-en-scène* it is difficult to find precedents for Puccini's masterpiece. Part of the great encampment scene in Act III of *La Forza del Destino* involves the peddler Trabuco's merchandise, with "Forbici, spille, sapon perfetto" ("scissors, pins, perfect soap") and various "oggetti di meschino valore" ("objects of little value") offered to whoever passes. The wares are not characterized, since what counts is the sale, part of a more general picture of a society at war. The similarity to what happens in the Latin Quarter of Puccini's Paris is more apparent than real. Verdi focuses on a character who manages as best he can by speculating on the bad luck of those who suffer: this is merely one novelistic episode among many. Puccini, by contrast, devotes a whole act to depicting a modern metropolitan world, one in which everyone is buying, prey to the surrounding frenzy.

As mentioned earlier, the fourth act of *Carmen* also brings into the limelight a crowd of merchants, intent on hawking their wares. But the *plaza de toros*, with its abundance of *couleur locale*, is part of a common dramatic technique in which collective merriment functions as an active background that becomes a catalyst of the tragic event, in this case the murder committed by Don José. The frequent recourse in *La Bohème* to elements that both belong to and symbolize everyday life, on the other hand, must be framed in the general context of the greater artistic attention on the part of artists throughout Europe to the representation of reality in their works. It will be helpful in this context to recall the boundaries suggested by Carl Dahlhaus:

As a category of art history realism means, not the presentation of one reality or another, but an attempt to elevate a part of reality previously considered "unworthy of art" into an object presentable in painting, literature, or music.⁴⁰

This "reality" permeates *La Bohème*, particularly in the fresco coloring of the second act, in which objects help to define a canvas of everyday events that almost absorbs the characters. The Latin Quarter requires a dramatic and musical articulation different from the traditional frame, a single concertato block with small soloistic episodes; and the surroundings are not limited merely to providing *couleur locale*, as with Mascagni's fragrant orange groves, or the bells that sound Vespers in Leoncavallo's pious Calabria, but take an active part in the drama. This feature, and the skill with which it is realized, makes *La Bohème* unique in Italy, although in France Charpentier, who was working along similar lines, completed *Louise*⁴¹ around this time. Dahlhaus notes that:

Essentially, the true protagonist of Louise – and even of La Bohème – is not the "heroine" whose sad fate the opera recounts, but the city of Paris itself, to whom Charpentier and Puccini give a musical presence. The fact that a "seamstress" becomes involved in a tragedy [...] is one of the associated aspects of dramaturgy in which the location – specifically the milieu of a large city – is not simply the "setting" but one of the "actors" [...] In the street scenes in Louise and La Bohème, the scenery is less a function of the cast of human characters than the characters a function of the scenery.⁴²

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 ink well and pen.

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. It is replaced by the money earned by the musician, which allows the little group to come to an even richer table in the second act but is insufficient to cover the bill. Its return

40. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 353.

41. For a discussion of Charpentier's work, see Michela Niccolai, *Le Couronnement de la Muse – Louise*, thèse de Doctorat, 2 vols., Université "Jean Monnet," Saint-Étienne 2008.

42. Carl Dahlhaus, *Realism in Nineteenth-Century Music*, trans. Mary Whittall (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 93.



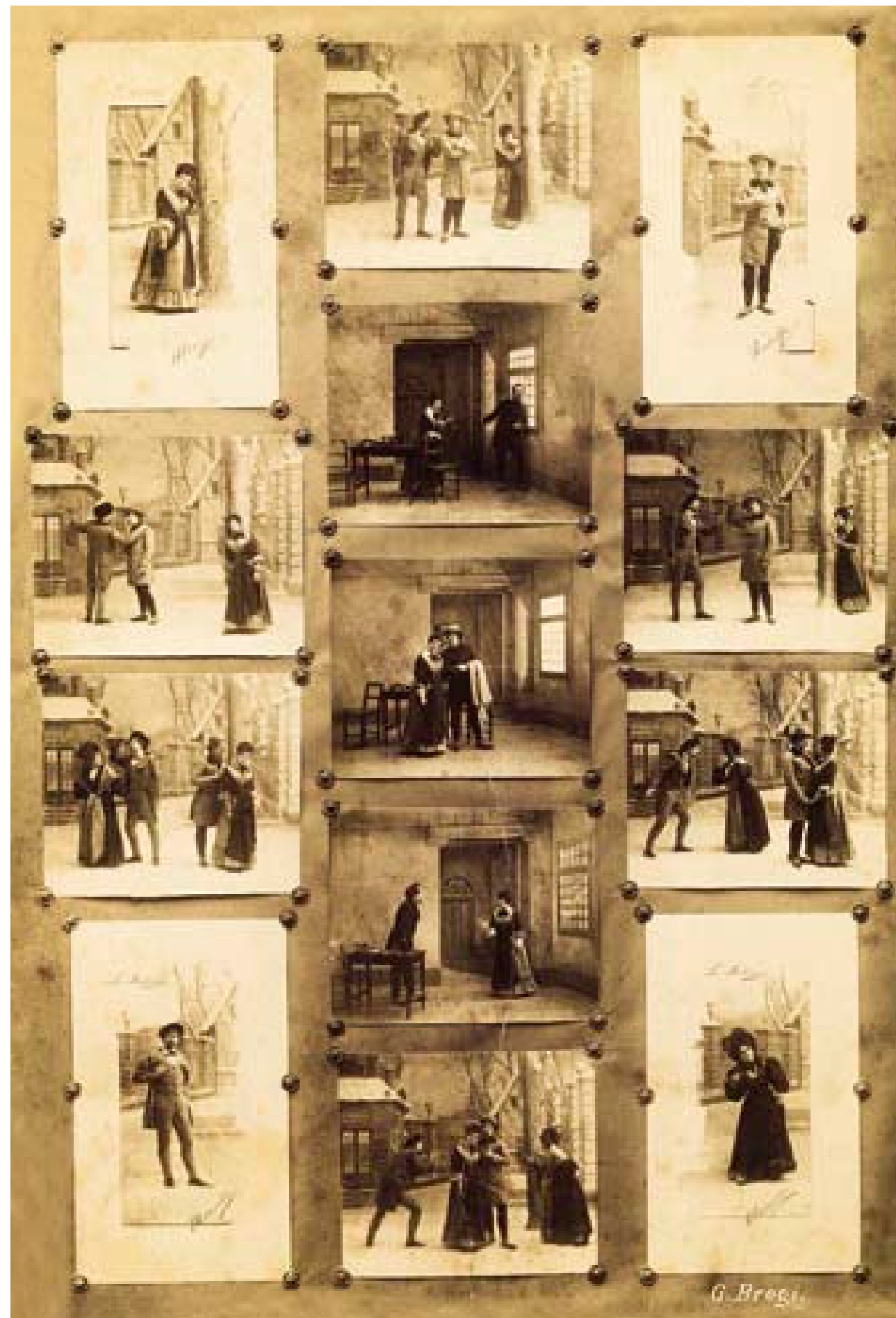
in the last act presages the specter of poverty, which takes a vivid new form in the salted herring provided by Colline. Then the philosopher's top hat becomes a bucket to hold water that changes into "Champagne," while poker and tongs are transformed into swords drawn for a duel, noble implements that bring to life the only possession they have left: fantasy. This is a small capital, but the least useful in warding off the tragedy.

Discussion might continue at length along these lines; one can see, at any rate, that the objects outline a world of feelings, affections that are in turn redirected toward the objects, loading them with new emotional significance. This sense of exchange is one of the traits that characterizes the narrative technique of *La Bohème*.

Puccini adopted a detailed technique of musical narration in order to imbue objects with life, transfiguring them in poetic reality. In *La Bohème* the composer deliberately returned to reminiscences, using melodic and harmonic sequences that would immediately be recognized (because unvaried or undeveloped) and applying them, like labels, to situations, people, and objects. They have the function of bringing to mind a recent past that, with its burden of memories and experiences, reappears constantly in the present. The strategy has a particular dramatic logic, since Puccini does not depict evolving characters, but merely a multicolored reality – and at the same time a concept, that of bohemianism – within which the characters seem like emblems. The four artists are identified as part of the precipitate action of everyday life, where love is nothing but a brief biological interlude: 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"), and the network of motives with which the opera is laced has the sole aim of making perceptible that time passes, never to return. Objects share with the characters the flux of this life, and serve to bind them to the reality of the everyday, be it prosaic or poetic.

When Mimì speaks about herself and her likes to Rodolfo in the first-act aria, she makes immediate reference to objects: "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 (Ex. 6.1) recalls her tendency to turn reality into fantasy, raising it to the level of the ideal. The melody is

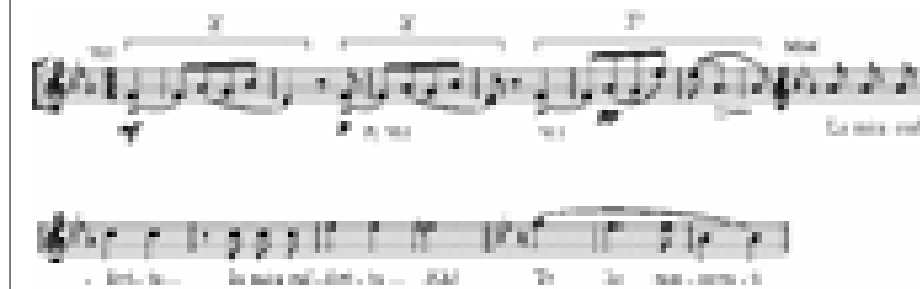
Facing page
The performers of La Bohème
(very probably the performers for the
Bologna production of 4 November 1896)
photographed by Giacomo Brogi.
Parma, Istituzione Casa della Musica.



From this moment the object, together with the emotion that recalling it has generated, is indelibly imprinted on our memory; we cannot see it, but we hear what passion can be unleashed through a small phrase of seven notes, equal in inspiration to the broad, emotional lyric melody.

The bonnet reappears in Rodolfo'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 Mimì, 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 (Ex. 9, X and X'). It is this gesture that awakens the memory of their first meeting, with the repeat of the music that accompanied Mimì's entrance into the attic.

Example 9 - IV, 23⁵



Bitter lament of happy times, emotion bound to a moment of ephemeral joy, a fragment of everyday existence: the bonnet represents all this. The continuity is broken by the muff that is given her; it is a comfortable object, but one that lacks a past, and at the very moment it satisfies a need, it also heralds Mimì's death.

Memory and Pain

*Adieu, va-t'en, chère adorée,
 Bien morte avec l'amour dernier;
 Notre jeunesse est enterrée
 Au fond du vieux calendrier.
 Ce n'est plus qu'en fouillant la cendre
 Des beaux jours qu'il a contenus,
 Qu'en souvenir pourra nous rendre
 La clef des paradis perdus.⁴³*

Facing page
 The La Bohème performers "posed in their roles" on the stage (very probably this is the Genoa performance of 22 October 1896), photographed by Giacomo Brogi. Parma, Istituzione Casa della Musica.

43. Murger, *Scènes de la vie de Bohème*, 396: "So farewell, adored darling, truly dead with the last love; our youth is buried in the depths of the old calendar. It is only by poking through the ashes of the beautiful days it held that we may regain in memory the key to lost paradises."

If in the first two acts of *La Bohème* lightheartedness reigns supreme, the last two speak only of nostalgia, pain, and death. The musical division into thematic sections, and the melodic inclination to recitative-arioso, however, is similar. Mimì, desperately searching for Rodolfo, appears after the music has described dawn over the wintry landscape of a customs point outside Paris, near the Barrière d'Enfer: a masterpiece of *tinta* in which the orchestra simulates falling snowflakes. The effect is achieved by a descending stepwise phrase, staccato in the flutes and harp, with open parallel fifths over a resonant cello pedal, to which the other strings are then added. The same outline is maintained with changing timbres.

Inside the cabaret, Musetta's voice, singing the melody of the slow waltz (*Y*, III, 3¹⁷), raises the spirits of the last night owls: glasses tinkle as the dawn workers pass by. Mimì's theme, which accompanies her entrance, takes us back to the moment she first came into the attic (*L*) and to her temporary faintness, the first time the music suggested her physical frailty. Puccini abruptly cuts it off in mid-phrase, saving a full quotation for the next act, in which illness will finally overcome the heroine. In the meantime, less than five minutes of music has definitively dispelled any light-hearted echo of lost happiness. A few key gestures establish the new atmosphere. The *Bohème* theme (*A*) is heard, and Marcello invites Mimì into the cabaret. Her reply is a question – “Is Rodolfo there?”: only four notes murmured gently, a B-flat major triad immediately broken by the first, desperate lyric outburst (“Marcello, aiuto!”), then a passage in minor, like a noose tightening around her throat.

Rodolfo's realization is announced by his melodies (*B* and *P*, III, 14) combined in counterpoint, followed by the *Bohème* theme (*A*): this sequence, concentrated as it is in a few measures, begins to prepare for the ensuing mood of reminiscence, separation, and detachment from love. But a little later, love returns: “Invan, invan nascondo” (“In vain, in vain I hide”), a tragic phrase (Ex. 10.2) which belies the casualness with which Rodolfo had tried, a little earlier and with the same melody (Ex. 10.1), to justify his desertion to Marcello:

Example 10.1 - III, 19



Example 10.2 - III, 20

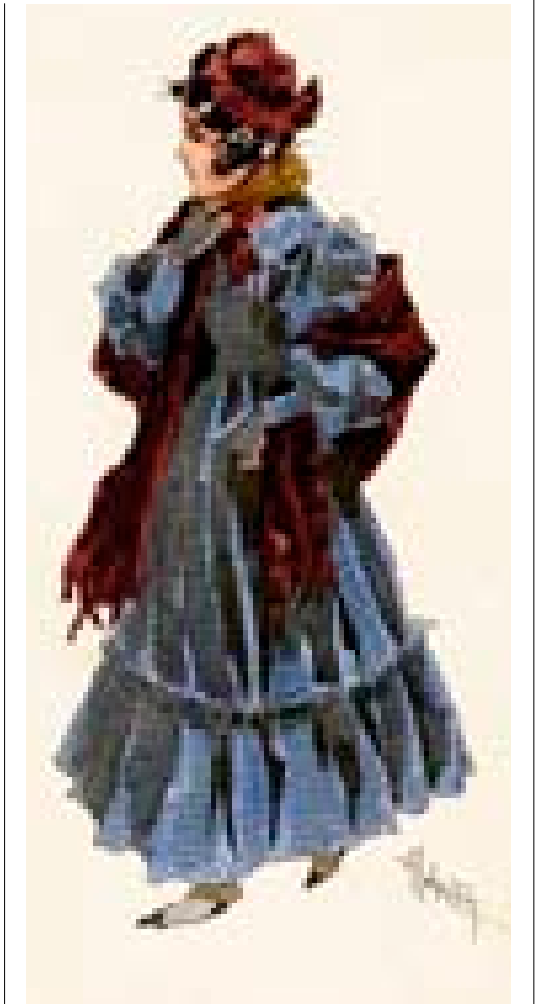


In this altered interval (from minor second, *x*, to fourth, *y*), a small detail, lies the infinite ability of music to create an emotional atmosphere, to narrate a feeling beyond words. The subsequent section in A-flat major, “Una terribile tosse” (“A terrible cough”), heightens the sense of desolation, which then becomes acute as Marcello and Mimì's voices mingle with Rodolfo's song, with its ultimate, tragic metaphor (“Mimì di serra è fiore;” “Mimì is a hothouse flower”). Only at this point do her sobs and coughing reveal her presence. Marcello is called back into the cabaret by Musetta's laughter, providing a brief, counterbalancing passage of humor; Mimì then tries to take leave of Rodolfo with her second aria. “Donde lieta uscì” is the first complete essay in reminiscence music in *La Bohème*: in the first section the vocal line unfolds Mimì's theme (*L*, from 26), while in the second (“Ascolta, ascolta”) the melody is counterpointed by echoes of the Latin Quarter (*F*, Ex. 11: see Ex. 4: *c*) and the first aria, two sections that evoke the simpler aspects of her personality (*R*, 27 and *Q*, Ex. 6.2, an idea we will hear again at a key moment in the finale):

Example 11 - III, 27



The three themes recalled in these few measures show us how Mimì is already living in memory. Only in the final section does her voice rise in a passionate lyric outburst (“Se vuoi”); but the revival dies away in a murmur foreshadowing the end: the bonnet, that everyday token of love, is like the medallion in *La Traviata* that Violetta gives Alfredo before dying.



Above
Drawing by Adolf Hohenstein for the *La Bohème* costumes on the occasion of the world premiere presented at the Teatro Regio of Turin: Mimì. Milan, Museo Teatrale alla Scala.

The melancholy of the concluding passage follows the same path: Rodolfo and Mimì begin the piece as a duet, “Addio dolce svegliare alla mattina” (“Farewell, sweet morning awakenings”), with an intensely lyrical melody. It is useful to know the original, the *mattinata* “Sole e amore” (1888), another example of how Puccini always realized the best moment to use a melodic idea, regardless of the original circumstances of composition:

Example 12 - III, 30²



Musetta’s and Marcello’s return onstage transforms the ensemble into a quartet, with an effective juxtaposition between their volatile exchange of insults and the amorous rapture of Mimì and Rodolfo. Musetta and Marcello speak very plainly: “Che mi gridi, che mi canti?” (“What are you shouting about, what are you harping on about?”), exclaims Musetta, “All’altar non siamo uniti” (“We’re not married”); “Bada sotto il mio cappello... non ci stan certi ornamenti” (“Look under my hat; you won’t see those particular ornaments”), replies Marcello. Their words can pass unnoticed, so strong is the memory radiating from the other two, immersed in their idyll. The four voices join in the same melody only when Mimì and Rodolfo decide to wait until spring before separating from each other. The farewell between Musetta and Marcello, however, is prosaic and shouted: “Pittore da bottega!” (“House painter!”), “Vipera!” (“Viper!”), “Rospo!” (“Toad!”), “Strega!” (“Witch!”). The *Bohème* theme peeps through in the orchestra (A, Ex. 2.3), a coda to the piece, confirming the connections between love, youth, and eccentric poverty, and it forms the link to the following episode: four notes like the delicate strokes of a clock marking the course of time that the two are unable to halt. Details such as this greatly intensify the melancholy and nostalgia.

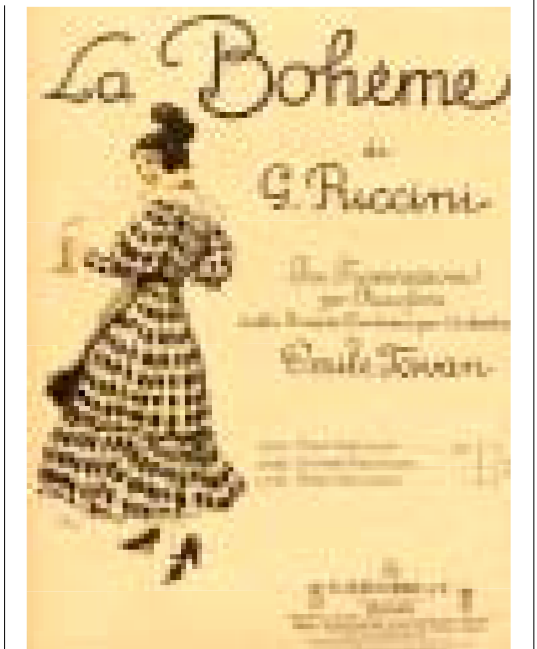
It has taken me a bit of work, this wish of mine to keep to reality and then to lyricize all these little fragments [spezzatini]. And I've managed it, because I want as much singing, as much melodizing as possible. The act is made up almost entirely of logical recurrences, except the little duet “Sono andati” and Colline’s Zimarra and a very few other things. (Puccini to Ricordi [November 1895]; Gara, no. 146, 133-134)

The formal structure of the final act is symmetrical with the first (and the setting is the same cold attic). The dimensions are smaller but the division into two contrasting halves is similar; the first half is merry (in this case only superficially), the second dramatic. The time of the events is not specified, and it would be tempting to say that none has passed since the start of the opera, or that they are already living in an eternal spring of memories. The sharp impression of déjà vu is confirmed by the repeat of the theme with which the opera began; but there is none of the orchestral fragmentation we heard earlier, rather an instrumental ensemble that brusquely introduces a conversation already under way. The similarity between the acts can be seen as a moment of recapitulation in a cyclic form; but it is also clear that the heightened dynamic produces a sense of strain, as if there is a need to hide nostalgia, the dominant emotion of this scene.

Rodolfo and Marcello are trying to work, but are hindered by memories of their lovers, evoked by the women’s respective melodies (*W-Y, L*¹). Puccini is rather careful in his use of quotation here, only quoting, for example, the initial phrase of “Mi chiamano Mimì,” thus avoiding the theme as it occurred at the heroine’s entrance into the attic; here Marcello is evoking the image of a Mimì far from illness, who goes about “in carrozza, vestita come una regina” (“in a carriage, dressed like a queen”). The flute theme finally returns to expose their inability to work (*K*, from 2), as happened to Rodolfo in the first act; but this time nobody will cross the threshold of the attic. After this introduction, the duet “O Mimì tu più non torni” begins.

As the music progresses, we gradually become aware that Rodolfo’s words encapsulate the essence of the opera. “O Mimì, mia breve gioventù... Ah! vien sul mio cuor; poiché è morto amor!...” (“Oh Mimì, my brief youth... Ah! come to my heart; since love is dead!”): the end of love is also the end of youth, which can never return.

Before the finale, Puccini wrote another ensemble scene, one that fits into the form as if to function as a scherzo, the aim being to create maximum contrast with the ending by reuniting the four friends in a last gesture of merriment. Again Schaunard and Colline enter, but this time the single ingredient for the meal is a herring. There is no option but to make light of it, and to improvise some tomfoolery: a short private performance to avoid thinking about material needs. After commenting on the action with themes from Act I, the



Above
Cover illustrated using chromolithographic techniques by Leopoldo Mellicovitz (1868-1944).
Published by G. Ricordi & C., 1917.
Torre del Lago Puccini, Bigongiari Collection.



*Bohème
Act. II.*

3275 Allegro - Tim. ... io ti annuncio per la festa

*Rodolfo - Vuoi che aspettiamo ancor
la primavera?
Mimi - Sempre tu ... per la vita*

*Musetta - Io detesto quegli amanti
che la fanno da mariti*



Above
Drawing by Adolf Hohenstein for the La Bohème costumes on the occasion of the world premiere presented at the Teatro Regio of Turin: “a picture seller” with the face of Giuseppe Giacosa. Milan, Museo Teatrale alla Scala.

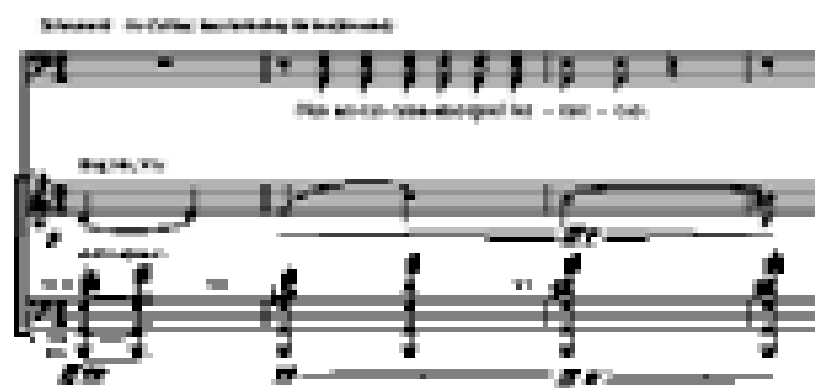
orchestra engages in a graceful little dance suite: gavotte (minuet and a little pavane are merely hinted at), fandango, and finally a quadrille for Rodolfo and Marcello that finishes with the farcical duel between Schaunard and Colline, armed with the poker and tongs from the stove (obviously long cold).

The action is still at full tilt, in extremely lively tempo, when the door suddenly bursts open and Musetta appears: an E-minor chord, held tremolando by the full orchestra, brusquely interrupts the B-flat major tonality. Mimì has returned, as Illica wanted, to die near Rodolfo. Compare the form her leitmotif takes when she reenters the attic (Ex. 13.2) with the opening phrase of her first aria (Ex. 13.1).⁴⁴ It is as if the melodic line and accompaniment are telling us that illness has now possessed her entirely and forever.

Example 13.1 - I, 35



Example 13.2 - IV, 1613



The leitmotif thus reveals that the only real event of the opera is the progressive conquest of the heroine’s body by consumption. All the other melodies associated with Mimì return in the same form, because of all the characters, she is symbolic of love and youth, and as such can only pass, only die.

44. William Drabkin (“The Musical Language,” 95) rightly sees this recurrence as “the only instance of truly Wagnerian development [...]”. The references to a Tristanesque sound world with its diminished and half-diminished seventh-chords (and a prominent English horn) are unmistakable.”

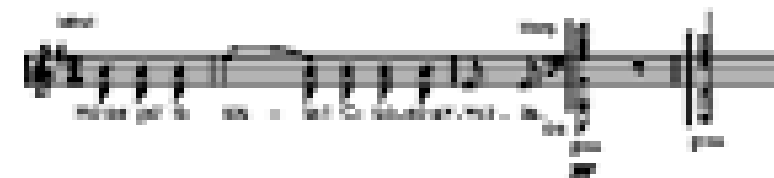
All the emotions that the death of a loved one can provoke are arranged in such a way as to arouse the deepest response from the broadest possible audience. Such universality is not solely due to the evocative power of the music, but also to the expert formal strategy that governs the work: the return at just the right moments of the themes that depict Mimì’s character and emotions makes her both familiar and unforgettable. Furthermore, the music, in recapitulating the recent past, suggests the passing of real time, gathering together every semantic nuance of the text and reconstituting a new entity – a collective memory – on the basis of the order in which the themes are restated. While Mimì is eased on to the bed, the music that accompanied her slight lapse during the first meeting with Rodolfo is heard (*L*, “Là. Da bere”); then comes the second section of her first aria, as accompaniment to Musetta’s narration (*Q*, IV, from 14, “Dove stia?”). This gives way, with tragic effect, to the love theme (*P*, IV, 15⁷, “Ancor sento la vita qui”).

Puccini does not omit a single detail: at the phrase “Ho un po’ di tosse” (“I have a bit of a cough;” Ex. 14.2) a plagal cadence takes us back to the moment in Act III when Mimì confessed to Marcello that Rodolfo had left her (Ex. 14.1). And the implacable logic continues after she offers her message of reconciliation to Marcello and Musetta, with tiny echoes of the second act (see Ex. 7.1-2), and a very subtle reference, almost directed to the unconscious: regretful longing for her beautiful brown hair.

Example 14.1 - III, 313



Example 14.2 - IV, 16³



The first new music is Colline’s “Vecchia zimarra,” an arietta that is both moving and essential: this object has a primary role in the ending of the opera, because it represents the emotion and the compassion of all. The earrings that Musetta is about to sell in order to obtain some cordial to



Above
Drawing by Adolf Hohenstein for the La Bohème costumes on the occasion of the world premiere presented at the Teatro Regio of Turin: “a citizen” with the face of Giacomo Puccini. Milan, Museo Teatrale alla Scala.



Above and facing page
Lillian Gish, the first Mimì of the silver
screen, in *La Bohème*, directed by
King Vidor (USA, 1926).
Parma, G. Marchesi Collection.

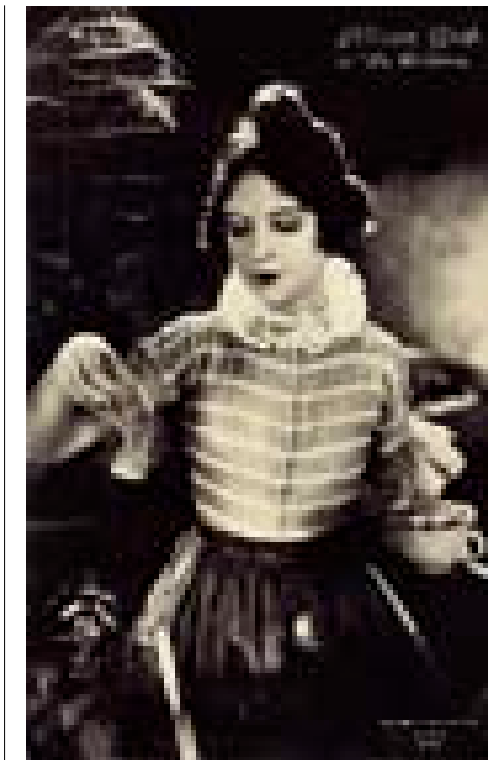
satisfy Mimì's last wish do not have the same importance as that of the greatcoat which Colline has in the meantime taken off. The object has a past in our aural memory because we were present when the philosopher purchased it, and above all because the garment does not serve solely to protect Schaunard from the cold. His gaunt physique seems to emerge from the coat, which welcomes within its large folds the books that symbolize his passion for culture. The relationship between the philosopher and the coat (anthropomorphized), now destined to cross the threshold of a pawn shop, might well be defined as friendship; and the affection makes this parting very sad. With the garment, another aspect of the group's youth disappears, and since Colline does not have romantic adventures, his love for culture is the most real sentiment he experiences. It is a feeling that binds him in friendship to "philosophers and poets," and gives him the strength to face more powerful adversaries.

The bohemians having left, Mimì sings her swan song "Sono andati?" ("Have they gone?"). This desperate melody in C minor (IV, 21³)⁴⁵ is the last theme in the opera. The phrases descend by step, as if to depict her tiredness, but there is a final, unexpected lyric burst upward: "Sei il mio amor e tutta la mia vita" ("You are my love and my whole life"). Here Mimì's journey through life comes to a close; and by this stage it has already become a synecdoche of romantic love, lost, eternally regretted. Only final memories remain: the music of their first meeting returns once more when Rodolfo draws the pink bonnet bought in the Latin Quarter from under a cushion – "Te lo rammenti quando sono entrata la prima volta, là?" ("Do you remember when I came in the first time, there?" – *M*, IV, from 24, Ex. 9: again the tragic opposition between past happiness and present sorrow). Mimì sings "Che gelida manina" (*N*: reference to the lost liberty of existence), before she falls back. Everyone rushes to the bedside, and Musetta gives her the muff she wanted: Mimì slips her hands into it and says her last, Shakespearean words before death: "To sleep." The end is all suffering, Musetta's futile prayer, Rodolfo's vain agitation; only Schaunard perceives death, and signals it to the others.

Rodolfo is the last to understand: four first violins create a rarefied atmosphere of momentary peace, playing a few measures from Mimì's aria (*Q*, IV, 30⁵ – with an inevitable reminiscence of Violetta, Mimì's sister in illness);⁴⁶ then all that remains is a pedal on A in the clarinet and double bass. Some brief moments of spoken dialog – hope really

is the last thing to die – and then, finally, Mimì's threnody is played by the full orchestra, with Rodolfo's final high G# desperately calling out her name. Carner saw this passage as Puccinian capitulation to Verismo (Carner, no. 377), but it follows a logic that will also be applied to the finale of *Tosca*: one significant theme is entrusted with the gesture that expresses the completion of the tragedy. The opera ends with the same bass progression as Colline's "Vecchia zimarra" (I-VII-VI-VII-I), with the lowered seventh lending a touch of the archaic to the key of C-sharp minor;⁴⁷ it is a way of writing "farewell" in music, recalling the moving farewell the philosopher gave to the coat. Even this repetition transmits a message, communicates a sense of material parting beyond the fact that it concerns an object or a person. These are the elements of the "Joyous and terrible life!" conceived by Murger. The musical reminiscence reinforces the atmosphere of death as a metaphor for the end of a stage in life, a musical gesture that awakens an affect rather than suggesting a cause-and-effect relationship.⁴⁸ The cadence is the 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 masterpiece departs completely from the conventions of dramatic tradition, given that there is no plot development, but only the actions of the characters, actions that do not have a precise aim, and that death itself is not the result of a free choice, but the consequence of a social condition. Liberated from the constraints of conventional narrative, we can see the metaphoric weight of a tragic event that interrupts the flux of time so sharply. Rereading the Murger quote that introduced this chapter, words spoken by Marcello toward the end of the novel, a level of cynical detachment comes to the fore. Puccini's Rodolfo, and all those sharing his emotions, are allowed no time for reflection: the tragedy halts the action and fixes their sadness in the infinity of art, allowing *La Bohème* to live eternally. After this perfect masterpiece, in which not one note is insignificant, Puccini set off on a continuously ascending path, always looking to the future. But with Mimì's death he too had finally, permanently, taken leave of his youth.



47. William Drabkin ("The Musical Language," 83) maintains that this should be seen as a linear elaboration of the final tonic, refusing any semantic interpretation of this repetition that would associate it with a materialistic farewell to life. He likewise notes how the same progression is present at the end of Mimì's aria (I-II-III-II-I). Although percipient, the connection is challenged by the fact that the chords are built on the notes of the scale: in Puccini's time, functional harmony did not have many followers.

48. Carner (no. 377, n. 25) suggests that the reprise of the cadence from Colline's aria is used "for the sole reason that it is suited to the climate of the musical context," while Arthur Groos proves much more sensitive to Puccini's dramatic reasoning when he reminds us: "In the final measures of the opera, the music of Mimì's 'Sono andati?' will blend with his 'Vecchia zimarra', emphasizing the mutual associations of lost love and youth, and their utopian past" ("The Libretto," in *Puccini, La Bohème*, 79).

45. Puccini would take up its ending in Act I of *Turandot*, where it became an important phrase for Calaf, when he sees Turandot: "Oh divina bellezza, o meraviglia."

46. Consciously or not, Puccini also referred to *La Traviata* with his use of reduced orchestration to imply Violetta's consumption. See *La Traviata*, the end of the prelude to Act III, the reading of the letter, right up to the heroine's final phrase, in all of which the systematic use of a small group of strings connotes the progressive grip of the illness on her.

Luciano Pavarotti: Rodolfo!
The Tenor's *La Bohème*

by Michele Girardi

All'alba vincerò!

ENAL CITTA' DI REGGIO NELL'EMILIA ENAL

TEATRO MUNICIPALE

" PREMIO ACHILLE PERI "

----- Direttore artistico ETTORRE CAMPOGALLIANI -----

Sabato 29 aprile 1961 Ore 21,15 precise

Ingresso della Stagione lirica "Grandi Cantati"

IN BRALLI DI BALLA

con la rappresentazione dell'opera

BOHÈME

MILFORD DONNER & LUCIE
di BOHÈME PRAGA

<p>BOHÈME</p> <p>MARCELLO</p> <p>MARCELLA</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p>	<p>MARCELLO</p> <p>MARCELLA</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p> <p>FRANZINI</p>
---	---

REGIA: GIULIO GEMELLI

FRANCESCO MOLINARI PRADELLI

Scenari di Don
FRANCESCO MOLINARI
GIULIO GEMELLI

Scenari di
MAFALDA FAVERO

Musiche di
FRANCESCO MOLINARI

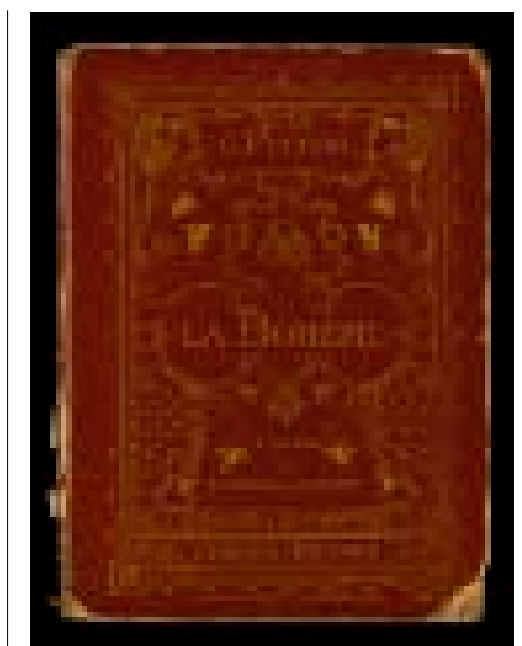
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO MUNICIPALE

PREZZI

<p>PRIMO</p> <p>SECONDO</p> <p>TERZO</p> <p>QUARTO</p> <p>QUINTO</p> <p>SOTTO</p>	<p>PRIMO</p> <p>SECONDO</p> <p>TERZO</p> <p>QUARTO</p> <p>QUINTO</p> <p>SOTTO</p>	<p>PRIMO</p> <p>SECONDO</p> <p>TERZO</p> <p>QUARTO</p> <p>QUINTO</p> <p>SOTTO</p>
---	---	---

It was a spring day in 1973. A 19-year-old university student, still with rather muddled ideas, but already a confirmed opera lover, I decided to tackle the “Puccini problem” by taking the highroad. I liked Mozart and Bellini a lot, Verdi even more (a true ethical ideal, in addition to an artist one), I was crazy about Bizet’s *Carmen*, but Puccini’s music was a problem in some respects. I was attracted to the modernist musical style of the man from Lucca – flowing melodist, extremely up-to-date harmonist and orchestrator, unmistakable right from the first note –, but at first hearing of *Madama Butterfly* (“Un bel dì vedremo” was almost an anthem for my mother, who hummed it every day, commenting on the sad situation of the protagonist, abandoned and disillusioned) I was not able to overcome, a bit like what happened to Ferruccio Busoni, the limitations I felt that a world of small things imposed on the strength of the drama. I was wrong, obviously, but I was prey to all the rigidity of my age. I entered the record shop and decided to buy *La Bohème*. Among the numerous selections, I chose the most recent recording. A black and white cover, with the title and the names of the performers: “Pavarotti-Freni.”

I found the opening formidable, with the *Bohème* theme that rose hopeful towards the sky with an unforgettable energy, but when I heard the first phrase of the protagonist singing the praises of the Paris skies, however gray, I felt a thrill. When I got to Rodolfo’s famous solo I could not believe what I was hearing, that timbre was so seductive, the masterful phrasing, not to mention the confidence with which Pavarotti seized the extreme high notes, and the clearness of his diction: even my generation – I thought –, not only that of my great-grandfathers, had produced a tenor able to move by absolute interpretive intelligence, in addition to his first-class vocal talent! Of course, I can formulate these ‘technical’ remarks now – at the time I was ‘only’ aware of sharing the emotions of a character more completely than ever before. That very day I decided



Above
Score for voice and piano of La Bohème, new edition with additions by the writer, Ricordi, Milan, 1898. Copy belonging to Luciano Pavarotti.

Facing page
Poster for the debut of Luciano Pavarotti, 29 April 1961. Reggio Emilia, Archivio-Biblioteca del Teatro Municipale Valli.



that I would write my undergraduate dissertation on Puccini, and I chose *Turandot* because of the numerous linguistic and hermeneutic problems undoubtedly associated with it. All the same, *La Bohème* continued to be my favorite opera from that time onwards and I have never yet changed my mind.

The cast assembled for that recording was truly extraordinary, including Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Rolando Panerai and Elizabeth Harwood, not to mention the masterly conducting of Herbert von Karajan, but if it ignited a spark that literally catapulted me towards Puccini's works, about which (more than twenty years later) I wrote a critical monograph,¹ it was thanks above all to Luciano Pavarotti's Rodolfo. That is why I wish to dedicate to the memory of the *Bohème* Tenor the analysis in the following pages of that particular magical interpretation – made all the more compelling by the absence of the stage, inviting us to enter an entirely imaginary theater. First of all, though, I would like to offer a few further thoughts about the great man himself, popularizer of the operatic arts but above all a singer, beginning with his death.²

Luciano Pavarotti passed away at five in the morning on 6 September 2007 and only at dawn could that voice have died, the one that had sung “Nessun dorma” from *Turandot* more than any other, finishing with the high B of “all’alba vincerò” still intact, albeit with the help of a microphone, in his last performance two years ago in Turin when he was already seventy. This feat calls to mind a similar one by Giacomo Lauri Volpi, who sang Puccini’s aria in Barcelona in 1972 when he was eighty, although Volpi sang it in a theater, the setting that the celebrated piece was designed for, and without a microphone, while Pavarotti performed it, as he loved to do, for the benefit of a global audience. What counts, however, is that in both cases the voice seemed to soar above the weight of the years: although he was less long-lived than his illustrious



Above
Reggio Emilia, Teatro Municipale,
1 May 1961.

Facing page
Luciano Pavarotti on the day of his debut,
29 April 1961.
Reggio Emilia, Teatro Municipale.

1. See note 1 in this volume, on p. 27.

2. My analysis was conducted on the performance recorded in the Jesus-Christus-Kirche in Berlin in October 1972, released on vinyl the following year (Decca SET 565-6), then released on CD (421 049-2, © 1990). When the CD edition was released the old cover was replaced by an image of a couple against a black background, she is feeling shy and lowers her eyes as she gives her arm to the imposing big boy with a scarf around his neck: Freni and Pavarotti, in other words, whose popularity had grown a great deal in the meantime and guaranteed a better impact on the audience. The complete cast: Mirella Freni (Mimì), Elizabeth Harwood (Musetta), Luciano Pavarotti (Rodolfo), Rolando Panerai (Marcello), Gianni Maffeo (Schaunard), Nicolai Ghiaurov (Colline), Gernot Pietsch (Parpignol), Michel Sénéchal (Benoît and Alcindoro), Hans-Dietrich Pohl (a customs officer), Hans-Dieter Appelt (customs office sergeant) – Herbert von Karajan (conductor and director of the orchestra), Berliner Philharmoniker; Walter Hagen-Groll (chorus master), Schönenberger Sängerknaben,



Chor der Deutschen Oper Berlin – Ray Minshull, James Mallins (producers); Gordon Perry, James Lock, Colin Moorfoot (sound engineers). In the text I will refer to the tracks on the disc by indicating in brackets the number of the CD, the track number and the position on the track, in minutes and seconds (e.g.: [1.1-2'28''] without repeating the data already supplied (e.g.: [1.1] = CD 1, track 1; following that: [28''] = CD 1, track 1, 00'28''). The essay “The Poetic Reality of *La Bohème*,” published in the first part of this volume (pp. 25-91) is preparatory to this short exegesis of Pavarotti’s performance: there the reader can find the analytical background and also most of the musical examples, which I will refer to by citing the number and the page; for the identification of new examples I will use the same method described in the explanatory note (p. 27).

3. As far as the relationship with Carlos Kleiber is concerned, it is useful to re-read a note by Pavarotti himself: “When you do a part many times over the years, it is inevitable that your interpretation will change. [...] I am not speaking of the staging, which always changes based on who is directing, but of the expression, of the world in which the drama was conceived. For example, the *Bohème* that I did in Milan with Carlos Kleiber in 1979 was completely different from the one with von Karajan. Different both dramatically as well as musically. Working with Kleiber, I got many new ideas that I liked very much. He is an extraordinary musician, extremely sensitive, and he suggested nuances of interpretation to me that were really fabulous;” in William Wright, *Io, Luciano Pavarotti* (Milan: Arnoldo Mondadori, 1981), 163. The book appeared in an English version in the same year (William Wright, *Pavarotti. My Own Story*, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1981): despite its hagiographical tendencies, this volume contains precious testimonials on the Modenese tenor’s career from, among others, Joan Sutherland and Richard Bonynge (113-126).

4. Franco Zeffirelli’s testimony is found in this volume (p. 21): “His prerogative was to confront the timbre and customary intonation in the phrases with absolute freedom, in an absolutely original way, completely new yet always faithful to the composer’s wishes. For many it was a defect (he was often accused of a lack of rigor) while for him, in reality, it was the only way, consciously or not, to make his heart beat with that of the creator of those marvelous musical moments.”

predecessor and, to cite a proverbial example, than Alfredo Kraus, Luciano confirmed the fact that a great singer, or rather a truly outstanding one, remains precisely that, despite the ravages of age. So much celebrity produces contradictory results: those who censure the compromise between popularity and quality are not wrong (even though it is a problem destined to remain unresolved). Taking opera into the stadiums implies *de facto* the distortion of an art form that finds its truest expression indoors; and mixing it with popular music as Luciano did, volunteering to lead swarms of pop stars, corrupts its nature and fatally lowers its level. Among the more frequent criticisms (made even on the occasion of his death, with a poor sense of timing), and from this point the reasoning is far from clear, is one which blames the Artist because the world, impartially, elected him *primo tenore*, while he was that only in his *restricted* repertoire of *Italian Opera*, as if the style of our country had not always maintained the pivotal role in the birth, development, consolidation and end of the musical theater in the world since its origins: he was therefore a *primo tenore* par excellence, despite the shortsightedness of others. His aversion to solfeggio and his incorrect sight-reading were then called into question, even though he was in high favor with conductors like Herbert von Karajan and Carlos Kleiber, to cite the names of just two musicians who aimed at perfection (the list is much longer, obviously, and includes all the great conductors that chose to work with him in the course of his extremely long career).³ Every listening gives proof of Pavarotti’s excellence: performing a phrasing that is not too tied to a rigid scansion is useful in general, but vital for many of Puccini’s pages.⁴ Yet his true role was that of an opera singer. What enthusiast does not carry in his heart the crystalline clarity of the Luciano-Rodolfo that I have just mentioned and will speak about at greater length? Or the marvelous *Ballo in Maschera* at La Scala

in 1978, directed by Claudio Abbado? The last time I saw him on stage was in 2001 in *Aida* at the Metropolitan in New York. The first aria was painful because the tenor was intimidated by the difficulty of the writing, and forced James Levine to follow him from the podium, but just when it seemed that everything was going to go wrong, Luciano overcame his hereditary performer’s nerves, and starting with the next duet-trio he took off towards the sky, sailing through the heavy third act as if it were nothing, to end with the most inimitable brand of lyricism, his own, towards the soft and very sweet finale that Verdi wrote as a farewell to the earth, in which love always wins.

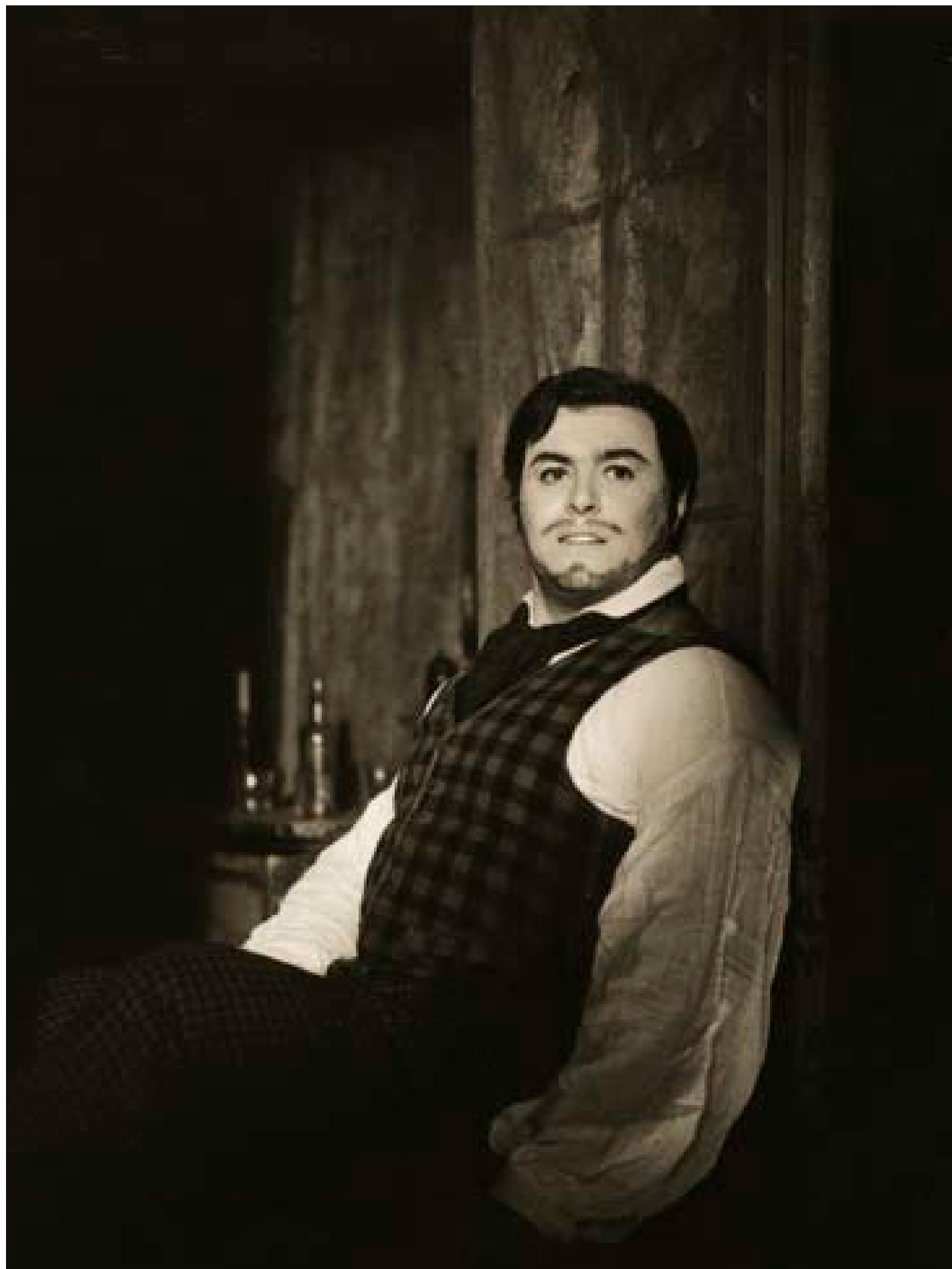
Among the premonitions at the end of summer 2007, in which we all expected the worst, one stands out from the others as deserving of special mention; on a page on his official website, which has been silent since the moment of his death, Pavarotti had declared: “I hope to be remembered as an opera singer, that is as a representative of an art form that found its maximum expression in my Country, and I further hope that the love for opera might always remain of central importance in my life.” These words have the ring of a last confession: he had lived a wonderful glamorous adventure, he had broadened out of all proportion the popularity of Italian opera, interweaving his voice with that of different pop stars, but he knew that all his truth as a man and as an artist was in the tenor register. Everyone bowed before his adventure, from heads of state to everyday people, all united by sincere grief and perhaps for that very reason, like Calaf, he *ha vinto all'alba* (won at dawn), a sign of palingenesis because he lived it, in the moment of his goodbye, like a return to his more authentic world, that of the operatic Theater, a world that has made, and will still need to make, compromises to survive the ravages of time and the change of interests and perspectives that have produced indifference in those who should and could support it.



Above
Reggio Emilia, Teatro Municipale,
24 January 1962.

Pages 100-101
Modena, Teatro Comunale, 4 May 1961.

Primus inter pares

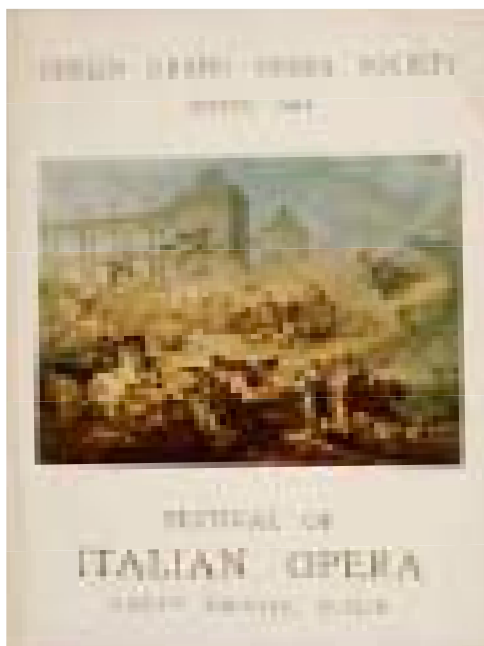


The theme song for *La Bohème* is strongly established in the first measures, in which the orchestra awakes mumbling in the middle of an ordinary day of two friends talking [I.1]. In the thematic texture that symbolizes the cheerful life (even when it is miserable) of their company of artists, enters the painter Marcello, not at all inspired, even ‘frostbitten’ by the painting he is working on [28’]. The baritone’s singing is supported by the orchestral movement underway, and is thus part of everyday life, but when Rodolfo starts singing the music has a break. He ascends right away to the first high notes (Ex. 3.1, p. 61) and, in completing the phrase (the voice is still cold) up to the A, hits a lyrical-sentimental stride that is established as a key element of the tenor part and of the opera as a whole. Each of the bohemians, except Marcello, is represented upon his entrance by an instrumental theme that will accompany him in the course of the action, but only Rodolfo is identified with a vocal melody, and this is a very important narrative sign, because it gives him the role of protagonist in a group for which he is the expression. Pavarotti begins the melody with an unusual limpidness [58’], and offers the listener the self-confidence of a completely bright voice to accentuate ideal youth, yet at the same time full of resonance, and totally lyrical. The timbre is that of a *contraltino* (like Giacomo Lauri Volpi’s, but warmer and completely devoid of harshness), perfectly homogenous throughout the entire range. Few other parts in the great tenor repertoire demand an opening that so much conditions the overall performance: in the symbolic system of the action it is the poet that dictates the rules to the others, thanks to the scribbling pad of his drama that fuels the fire in the stove. All this duo opening is built around the repeating of Rodolfo’s melody, which adheres to the highly metaphorical texture of the libretto, touching the first high B, with the hope that “L’idea vampi in fiamma” (“The idea



Above
London, Royal Opera House,
21 September 1963.

Facing page
Milan, Teatro alla Scala, 28 April 1965.



Above
Dublin, Gaiety Theatre, 19 May 1964.

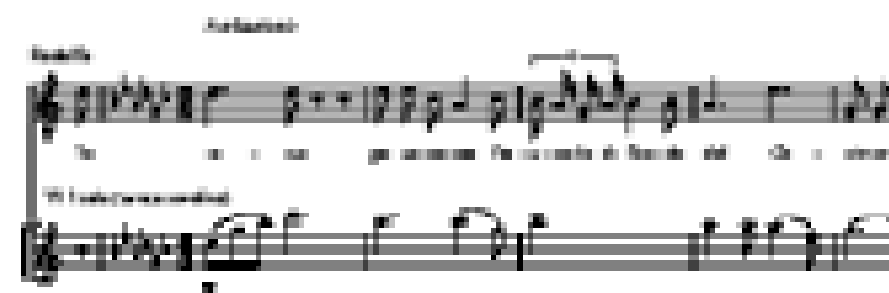
goes up in flames”) [2’41”]. It is the first of the ‘madrigalisms’ that bejewels the tenor vocal style: Pavarotti’s bright flame, hurled with an ease that immediately allows one to imagine the outcome of the great solo, is sheer sonorous pleasure, and at the same time a pictorial expression of an artistic energy.

In this debut the protagonist must also demonstrate excellent acting talents, together with his companions, first contemplating the fleeting little flame that “scricchiola, increspasi, muòr” (“crackles, curls up, dies”) – prompting “Abbasso l’Autòr!” (“Down with the author!”) –, next joining in the delight of the unexpected meal, offered to the little commune by Schaunard’s talent, and finally taking part in the prank organized by Marcello at the expense of Benoît, the landlord that likes shapely women. Even though we cannot see the scene, the voice alone enables us to imagine what is happening, such is the agility with which Luciano’s presence emerges in the context. *La Bohème* brings episodes of everyday life to the stage, sewn together in a framework of poetic realism, keeping a distance from Verdi’s modernist outbursts (*Otello* and *Falstaff*) as well as from the flashy perspectives of the Scapigliati (still the offspring of *opera seria*), with everyone in costumes, while here we are in the “jacket melodrama.”⁵ At the same time, it is a thousand miles away from contemporary Verismo opera, which is really just an extreme version of *opera seria* – the fact that it is often set amidst the common people being more about offering folkloric passages to opera tourists than because of any real innovative intent. In *La Bohème* what counts is an interpreter’s ability to integrate with the dense texture of other voices and the orchestra, an intertwining that disentangles into a thousand strands, and to sing with the naturalness of conversing, even when a melancholy strain, or other sentiments that stimulate lyricism, emerge over and above the choral jesting (as in Marcello’s

“Dica quant’anni ha,” “Tell me, how old are you?”) a phrase that once again reminds us of the passing of time [4-1’37”]). In this environment Pavarotti is unrivaled, and wearing the poet’s clothes he leaves his own at home. There is not a single phrase that does not allow a delicate irony to leak out, without rhetorical indulgence, except where the text requires it. Listen to how he enunciates, at the moment in which the falsehood is engaged and everyone in turn mocks the landlord, “L’uomo ha buon gusto!” (“The man has good taste!”) [2’27”], and a bit later, when the trick suddenly turns towards a small parody of the drama, how he sculpts the ‘moralistic’ reprimand (“E ammorbata e appesta / la nostra onesta / magion” “And pollutes and infects / our honest abode” [3’55”]).

At the end the spotlight shifts from the group, and things take a romantic turn: everyone goes out to celebrate, but the poet remains, “per terminar l’articolo di fondo del *Castoro*” (“To finish off my article for the Beaver”). These may seem like simple details, yet the life of the opera is made up of details like those that emerge in this sudden foreshortening, where every note is charged with meanings:

Example A - I, 1’23 [5]



The violin solo (*senza sordina*, thus more vibrant in the dialogue with the protagonist) intones the phrase of the *cieli bigi* (gray skies) with a yearning touch, while the voice breaks into a short recitative that paraphrases the melody, and rises a fifth for an instant before the instrument moves

5. The definition is that of Rodolfo Celletti (“Pavarotti e le opere,” in *Pavarotti. 25 anni per la musica*, ed. Rodolfo Celletti and Giorgio Corzolari, Modena: Ruggeri, 1986, 169-223: 184). It is worth the taking the trouble to re-read the comments of this great voice expert: “Pavarotti’s Rodolfo is spring water. The cordiality, the simplicity, the expansion, the communicativeness, the sparkling beat are those of a man, superimposed on the tenor, who sings, yes – and how! – but with the naturalness of speech. And this is a splendid way to perform a ‘jacket melodrama.’ By which I mean an opera set in a bourgeois environment that is not lacking in naturalistic implications.”



down a fourth: this produces a distinct contrast between the instrumental expression, tinged with melancholy, and a glimmer of that vague sense of waiting that Pavarotti communicates with a sort of pathos, as if he wanted to preannounce a special event that in some way he had created within himself. In order to express an analogous amorous tension in a character, Leonard Bernstein wrote an entire song for Tony, the main character in *West Side Story* (no. 3, “Something’s Coming”) while for Puccini five bars were enough, although the interpreter must seize the spirit of them, otherwise the effect will be lost.

Shortly afterwards the *Bohème* motive adds a sprinkling of irony, as the friends stumble going down the stairs, but the flutes immediately recall the poet to order, whispering a little motive that acquires dynamism from its breathy trills and skips around the protagonist, who is clearly distracted [52’]. And right on cue the long-awaited event materializes in a voice that arrives from offstage, accompanied by clarinets on a carpet of strings. “Una donna!” (“A Woman!”) [6-4’], Pavarotti intones trembling, and then goes on to express, with *mezzo voci* and enchanting *pianissimi*, a variety of attitudes concentrated in a few minutes, moving from surprise to anxiety – “Che viso da malata!” (“How very pale her face is!”) [1’04’] is the umpteenth short phrase, but of capital importance, which the tenor enhances by emphasizing ever so slightly the acciaccatura, designed to highlight Mimì’s condition –, to admiration (“Che bella bambina” “What a lovely girl” [7-30’]), and then to false indifference when she re-lights the candle and starts to take her leave. Hands reach out in the dark, and Rodolfo, more determined than the woman, grasps Mimì’s. The seduction scene begins.

Facing page
Milan, Teatro alla Scala, 28 April 1965.

The Poet



“Che gelida manina” [8], is an aria that has always been a favorite with tenors, for reasons that can be found in the particular character that it has taken on over the years: that of a prototype of the sentimental aria, acknowledged as the love song par excellence by every sort of audience. This universality stems from its apparent simplicity: the tone in which Rodolfo addresses Mimì is conversational, and grafted onto this texture are lengthy lyrical fragments, based on the use of simple metaphors from everyday speech which are accessible to everyone.

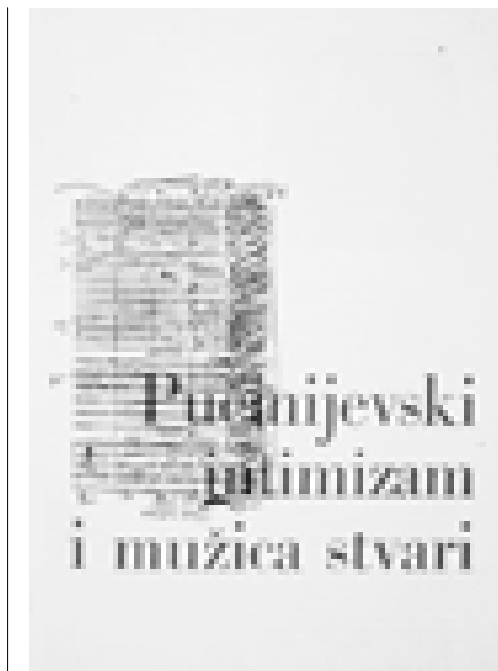
The vocal range most suited to this aria is that of the lyric tenor, a register that sits between the *tenore di grazia* (light-lyric tenor) and the dramatic tenor, which was brought back by Puccini to its maximum splendor precisely thanks to Rodolfo, at a time when the new type of ‘verismo’ tenor (Turiddu-style, to be clear, with the middle range widely developed at the expense of the upper range) was beginning to dominate the stage. The lyric tenor works better than other voices in satisfying the particular needs of Puccini’s refined vocal lines: grace mixed with sensuality and elegant pliability.

Despite the exemplary nature of the vocal writing, this aria contains many difficulties. The most common one is the phrasing in the transitions between the middle and upper registers; a few examples: “Cercar che giova?” (“What is the use of searching?”) [14], “e qui la luna l’abbiamo vicina” (“and here the moon is near us”) [43], “e per castelli in aria” (“and for castles in the air”) [2’12”], “e i bei sogni miei” (“and my beautiful dreams”):

Example B - I, 233 [8-3’02”]



The second obstacle lies in the frequent lyrical expansions, which require the tenor to phrase in an extremely high range:



Above
Sarajevo, Narodno Pozoriste, 8 September 1966.

Facing page
Milan, Teatro alla Scala, 28 April 1965.



Example C - I, 31 [8-1'05"]



Phrasing in the high range is also on occasion followed by phrasing in the transition phase (cf. "Talor dal mio forziere," Ex. 1.1, p. 56 [2'30"] – and take note of the extensive legato marking, which is an indispensable indication to give sense and savor to the text).

There are numerous high notes (two B_{b_3} , no less than nine A_{b_3}). *Dulcis in fundo* Puccini asks for the emission of the famous high C (take note, once again, of the legato marking that envelops the phrase and the *crescendo* mark that surmounts the ascending part):

Example D - I, 33² [8-3'32"]



It should be pointed out, however, that there is an alternative version that allows the singer to stop on the lower note (A_{b_3}), and go down to D_{b_3} , instead of rising to the limits of the tessitura. This suggests that Puccini regarded the famous C_4 as a note rather outside the tenor's register (and in fact in other operas he also makes it optional). Perhaps he was not completely wrong, but in this case the C has a special importance in the narrative context, because it gives a significant energy to the word "speranza" ("hope"), in line with the traditional use, in melodrama, of the high note as an expressive function – although a good A_b is always preferable to a bad C. Especially if the singer lowers the key of the aria from D_b to C major, in order to sing a B_{b_3} , as is now almost common practice in many performances.⁶

The aria ends on a long-held E_{b_3} , surmounted by a hairpin that goes from *pianissimo* to *più che pianissimo*, the last detail in a very rich range of dynamic and agogic nuances, rarely respected by performers in their entirety, such as the many

Facing page
Luciano Pavarotti and Herbert von Karajan
during rehearsals for La Bohème, 1965.

6. Normally everything is lowered by a half tone from the violin phrase that starts at I, 29¹⁸: the drop is clearly perceivable, and it is quite annoying to the ear, as it unbalances the entire tonal scheme, calibrated with extreme precision by Puccini.



Above
Genoa, Teatro Margherita, 12 April 1969.

hairpins (that also come to soften the spinning high notes, as happens in Ex. 1.1), the *piano*, *pianissimo* as well as the *dolcissimo*, *rallentando*, *affrettando*, *allargando*, *poco ritardando*, *con molta espressione*, *con anima stentando* etc.

Pavarotti flaunts his best in “Che gelida manina,” showing an intelligence and a musical sensibility that rise above the flattery with which he was surrounded (together with the criticisms that were directed towards him), talents which are fully revealed on more detailed investigation. Clear and amiable, his singing unwinds on a perfect legato right from the start. The *dolcissimo* marking is perfectly respected, and his first high notes flow easily and are well placed, so much so that the height does not seem to matter to him. Unfettered by any technical problems, Pavarotti is free to decide with the conductor on the tempo most likely to bring out the characteristics of the solo even further. The initial *andantino affettuoso* is thus slowed down slightly, to leave room for all the coloring nuances of which Luciano’s voice was capable – and the range truly seems inexhaustible! In the extreme clarity of his diction, another lovely touch is provided by the beautiful c’s and g’s that make his Emilian speech so pleasant, and the variety of sound that allows the singer to make every word stand out. The phrasing is always distinguished by an impeccable elegance, but it is not lofty (like that of Lauri Volpi, who was also a sublime interpreter of the piece into his late years), because it adheres perfectly to a modern conception of the lyrical element. On “chi son” (“who I am”) (Ex. C), Pavarotti carries over the B₁ to the A₁ in one breath – an interpretive choice that, while not respecting the hairpin, bestows a passionate tone and youthful exuberance on the character –, returning immediately however (“e come vivo” “and how I live” [1’14’]) to an amazing *mezza voce* on which he places the trembling accent sung on the word “vuole” (“want/shall I”) in *pianissimo* (another chiseled detail, [1’23’]), in the context of further dynamic

shading. Altogether we hear a dazzling example of the ‘conversational’ style of Puccinian singing, perfectly calibrated even in the short recitative that follows (“Chi son?!!” [1’29’]), in which the tenor casts a gloss of exuberant pride over his profession. The opening of the *andante lento* “In povertà mia lieta” (“In my happy poverty”) [1’54’] is textbook, sung in an expansive style, with a perfectly calibrated *mezza voce*, without a hint of emphatic airs. The extremely legato phrasing of “Talor dal mio forziere” (Ex. 1.1) gives his female listener a shiny timbred jewel box, and gives the impression of a violinist in possession of an incredibly soft touch. With the same softness, and unequalled confidence, Pavarotti rises to the high C, sung in full voice.

In conclusion, the invitation whispered to Mimì with infinite sweetness, asking her to recount something about herself, could not be more persuasive, but after such a unique performance almost all sopranos would feel embarrassed. Fortunately here Mirella Freni steps forward, Luciano’s golden Modenese companion voice, and everything goes well.⁷ In the finale, while the friends’ sarcastic comments resound from offstage as they head towards Momus, soprano and tenor immerse us in the musical and poetic spell that ends the first act. Before blending in a unison of the senses starting with the B₁ of “Fremont già nell’anima” and rising together towards the high C in the last bars (the note is not found in the score, not even as a variation, but Pavarotti takes a liberty that is fully justified by the confidence and the quality with which he sings it), Rodolfo pays his companion a compliment that is a small rhetorical jewel: “O soave fanciulla, o dolce viso / di mite circondato alba lunar / in te ravviso / il sogno ch’io vorrei sempre sognar!” (“O lovely maiden, o sweet face / bathed in soft moonlight / in you I recognize / the dream that I would dream for ever”) [10]. Beautiful lines, worth reading in themselves, but which the silvery voice of such a protagonist transforms into a sheer delight to the ear.



Above
San Francisco, California, War Memorial Opera House, 20 September 1969.

Pages 120-121
Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Rolando Panerai and Gianni Maffeo.
Salzburg, Salzburg Easter Festival,
22 March 1975.

7. Born in Modena in the same year (1935), Freni and Pavarotti, before having a common career in the world of opera, were breastfed by the same wet nurse, because “their mothers” – Freni writes (*Io Luciano Pavarotti*, 209) – “both worked at the tobacco plant. Something in the tobacco sours the milk, which made it necessary to find someone to feed us. Luciano and I had the same wet nurse and I think it is obvious who drank all the milk.”



Losing Oneself in the Crowd



The magnificent, very colorful opening with the three trumpets playing *fortissimo* and the curtain down, creates a particular sense of time-space concentration that is characteristic of the second act, a choral act par excellence.

The music keeps track of the actions of the characters as they move among the crowd, keeping a special eye on the new couple. Schaunard and Colline buy objects that denote their ‘professions’, a horn for the musician and a “zimarrone” (greatcoat) for the philosopher, in whose roomy pockets a “grammatica runica” (“runic grammar”) will quickly end up. The two lovers also go shopping (and the most important object of them all is Mimì’s little pink bonnet), conversing continuously, until the trumpets add the mute and, with a softened sound, turn their attention to a brief hint of jealousy by the tenor (“Chi guardi? – Sei geloso?” “Who are you looking at? – Are you jealous?” [12]): again in this case Pavarotti does not limit himself to a literal reading of the text,⁸ and with his singing he conveys a sort of uneasiness that goes well beyond the gesture of suspicion, and even beyond the “Ah! Sì, tanto!” (“Ah! Yes, so much!”) [16”], with which he confirms his own happiness, picking up on the “Fremon già nell’anima,” which is a motto of passion. In the meantime, Marcello, in the name of liberty in love which his friend, for his part, seems to scorn, courts the girls, and *vende a un soldo il vergine suo cuor...* (offers to sell for a penny his guileless heart).

Finally the lovers sit at the little table at the Café Momus, and it is the time for introductions. Rodolfo accepts the invitation of the strings and here intones, for the first time,⁹ a fragment of Mimì’s aria, specifically “Mi piaccion quelle cose” (cf. Ex. 6.1, p. 78), which will come back to echo to the girl in the third-act aria (“Donde lieta uscì,” cf. Ex. 6.2, p. 78):



Above
Las Palmas, Teatro Pérez Galdós,
18 March 1973.

Facing page
Caricature showing Luciano Pavarotti
as Rodolfo, 1975.

8. The entry (II, 8) is functional in the story, providing a better motivation for the events of the third act, given that in the opera, unlike in the book, the young viscount that made sheep’s eyes at Mimì is missing (we are made aware of him only during the conversation between Marcello and Rodolfo in the third act and in the following one when, after the separation in spring promised at the conclusion of the duet-quartet, Marcello escorted Mimì “in a carriage, dressed like a queen,” as well as from Musetta’s story on her entrance into the attic apartment).

9. He will do it again, in a particularly significant way, in the last finale: “Torna al nido la rondine e cinguetta” [II.14-3’48”] (a reminiscence of “Sola mi fo il pranzo da me stessa,” *R*).





Above
New York, Metropolitan Opera House, 9
March 1974.

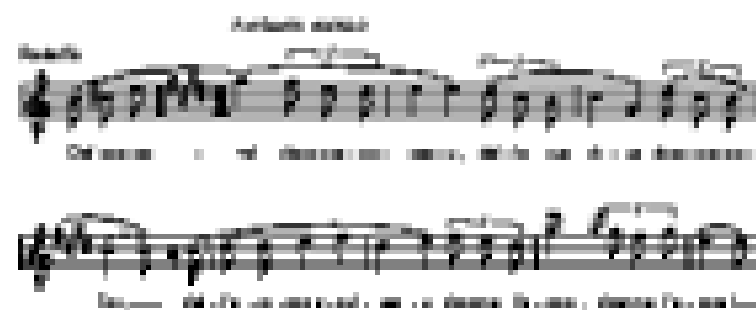
Pages 126-127
Verona, Arena, 5 August 1973.

Example E - II, 105 [12-56"]



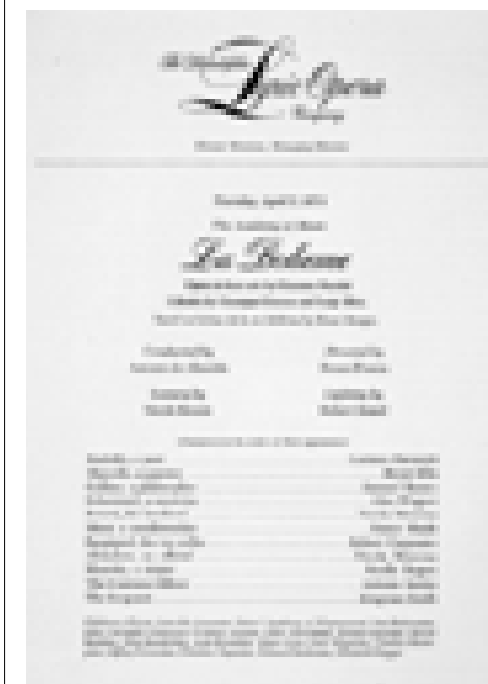
The verses are steeped in a degree of rhetoric that aims at self-caricature, but Pavarotti also wants to bring out the tinge of melancholy (as he will do shortly afterwards in a brief *a parte*, admonishing Mimì again: “Sappi per tuo governo / che non darei perdono in sempiterno” “Now let me tell you / I never would forgive you” [14-2’34”]). Then he chooses the option of unmistakable self-irony in the passage that follows,

Example F - II, 1012 [12-1’16”]



where the mechanical rhythm of the poetic scansion, in waltz time, also demands it. In the packed dialogue at the coffee table the talents of a singer emerge who was entirely familiar with the early 19th century genre of “half-character” (one of his favorite roles was Nemorino in *L’Elisir d’Amore*), and we hear how light, almost foolish, the story is, miniatures from the recent past, “Marcello un dì l’amò. / La fraschetta l’abbandonò / per poi darsi a miglior vita” (“Marcello used to love her / The wanton flirt abandoned him / to have herself a better time”) [15-2’43”] – few words, but said with an ease that serves to highlight, at every moment, the transitory nature of the amorous experience.

Then Musetta takes over the stage, and with her Marcello, but beyond the couple that is about to get back together, and the one that has just been formed, is the concept expressed by the baritone when he begins to give in to his ex-lover: “Gioventù mia, / tu non sei morta / né di te è morto il souvenir!” (“My golden youth, / you are not dead / nor has your memory died”) [4’09”]. And the group’s comment “La commedia è stupenda!” (“What a wonderful comedy!”) while referring in the first instance to Musetta’s tantrums, also alludes to a greater *comédie humaine*, acted out by so many in the days of their carefree youth.



Above
Philadelphia, Pennsylvania, Lyric Opera,
2 April 1974.

Pages 130-131
Caracas, Teatro Municipal, 11 May 1974.



Snowflakes



The third act of *La Bohème* brings a tragic element to the scene, along with the snowflakes that fall on the Barrière d'Enfer, a city customs point that, with its gate visible in the background, shields the Parisians from what lies beyond its bars, and is also a sort of visual metaphor confining human destiny to the city and in particular the fate of the protagonists in the Latin Quarter, a cage of talented and penniless eccentrics.¹⁰ The entire first part is focused around the figure of Mimì, talking with Marcello: their exchange gives rise to an agonizing tension, because it is about the crisis in her relationship with Rodolfo, and about his jealousy, but the cough that racks the protagonist, a pure stage gesture that is barely acknowledged by the painter, and the consumption that lies behind it, is the real message addressed to the audience. And it is a message of death.

The tenor's task upon entering the scene is particularly demanding, not only because Mimì's melodies of high tragic quality have lacerated the listener's soul, but because, following the narrative logic of mingling the different components that prevails throughout *La Bohème*, Puccini suddenly lightens the music and brings the drama back within the confines of a lover's quarrel, at least in appearance. Here thus the initial theme of the opera appears again followed by the melody of the *cieli bigi*, as if there were still time to wait. But a light immediately goes on: "Già un'altra volta credetti morto il mio cor / ma di quegli occhi azzurri allo splendor / esso è risorto" ("Once before I thought my heart was dead / but at the splendor of those blue eyes / it lived again") [II.4-16"]. Three verses, with as many connected phrases, in which Pavarotti, with a smooth and persuasive voice, especially on the G# of the metaphoric "esso" ("it/Love"), does not highlight the tedium, which is fake, but the endlessness of the passionate experience, almost beyond death, which is now approaching.

In fact he cannot put up for very long with the

Facing page
Luciano Pavarotti applying his stage
make-up in his dressing room, 1977.

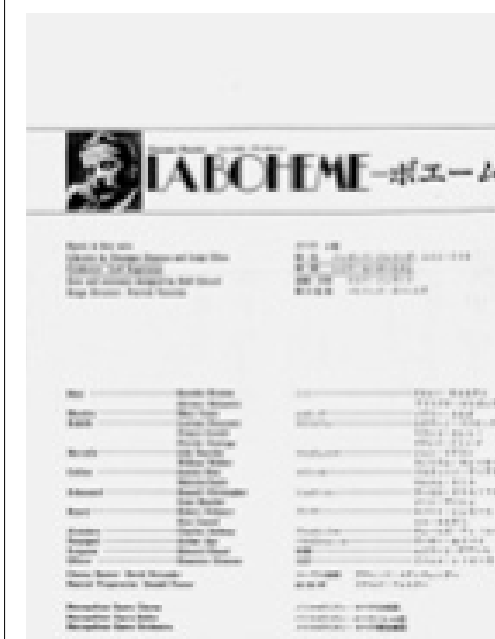
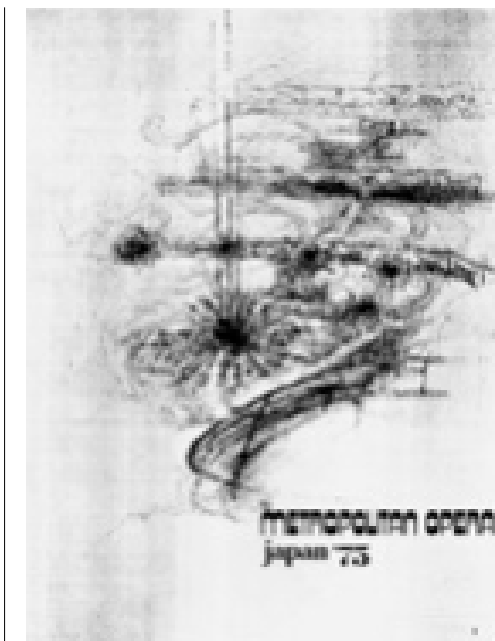
Pages 136-137
Milan, Teatro alla Scala, 7 January 1975.

10. From the extremely precise stage directions in the libretto, we learn that Mimì arrives at the Barrière (today place Denfert) coming from rue d'Enfer (boulevard Raspail), which connected the customs house at that time to the Latin Quarter (a distance of roughly three kilometers). A sign, as with the papal Rome of the early 19th century in *Tosca*, of a real and functional relationship between metropolitan Paris and the behavior of the protagonists.





moves to the relative major (A \flat) of “Una terribil tosse / l’esil petto le scuote” (“A terrible cough racks her fragile frame”) (*Sostenuto molto* [26’’]), a brief foreshortening with the characteristics of a song from the Art Nouveau period. The voice rises, hesitating on the dotted notes *con la massima espressione*, rippling on the ascending notes and suddenly jumps a fifth, rising to the B \flat of the word “sanguè” (“blood”). It is a way of transforming a clinical diagnosis into poetry, in addition to being a demanding vocal test, not only because of the texture (prevalently low, resting on a performance chord, with wide jumps and arpeggios that suddenly raise the emotional temperature), but above all because of the variety of approaches required from the protagonist. Here Pavarotti gives a lesson in style, translating every detail into singing that intensifies the slightest dramatic nuance, starting from the initial *mezza voce* (the marking says “*tristemente*,” and I do not know a better way of accomplishing that), then transmitting Rodolfo’s terrible interior anxiety, poorly hidden behind the frivolous melody that makes reference to the coughing, as if he wanted to conceal the truth, above all from himself, without success. The three voices then reunite on the repeat of the initial section, at the moment in which Rodolfo pronounces the true sentence, mitigated by the umpteenth comparison figure, which brings into play (as in the second act: “dalle sue dita sbocciano i fior” “flowers blossom from her fingers”) the girl’s flowers (before ‘artificial’, now cultivated in a hothouse, hence weaker): “Mimì di serra è fiore. / Povertà l’ha sfiorita, / per richiamarla in vita / non basta amor!” (“Mimì is a hothouse flower. / Poverty has withered her, / to bring her back to life / love is not enough!”) [1’52’]. The outcome is the most bitter of recognitions: Mimì coughs, and she reveals herself. There is just enough time for a digression on the theme of the illness (“Facile alla paura” “Easily alarmed”, on Mimì’s theme [2’46’]),



Above
Tokyo, NHK Hall, 30 May 1975.

Facing page
Luciano Pavarotti and Mirella Freni.
Berlin, Deutsche Oper, 26 October 1975.

11. The string of characters, with a double couple of lovers at the center of the action, one of noble rank, is typical of the “comic” genre (think about Mozart’s *Entführung aus dem Serail* or *Zauberflöte*). The combining of it with the sentimental element that changes the color in this piece provides further proof of the abilities of Puccini and his librettists in mixing the ‘tinte’. In this regard when Musetta and Marcello’s strophes are placed beside Mimì and Rodolfo’s verses (they remain in *verse*), they sound like two nursery rhymes-tongue twisters (the unsung verses are in italics):

MUSETTA
 Ché mi gridi? Ché mi canti?
 All’altar non siamo uniti.
 Io detesto quegli amanti
 che la fanno da mariti...
 Fo all’amor con chi mi piace,
voglio piena libertà.
 Non ti garba? *Ebbene, pace,*
ma Musetta se ne va.
Lunghe al gel notti serene
magri pranzi e magre cene,
 vi saluto. Signor *mio,*
 con piacer vi dico: addio.

MARCELLO
 Bada, sotto il mio cappello
 non ci stan certì ornamenti...
 Io non faccio da zimbello
 ai novizi intraprendenti.
 Vana, frivola, civetta,
senza cuor né dignità.
Il tuo nome di Musetta
si traduce: infedeltà.
 Ve n’andate? *Economia.*
 Or son ricco divenuto
 vi ringrazio; vi saluto.
 Servo a vostra signoria. [son servo e me ne vo]

MUSETTA (*si allontana furiosa: ma poi ad un tratto si sofferma e gli grida ancora velenosa*)
 Pittore da bottega!

MARCELLO
 Viperà!

MUSETTA
 Rospo!
 (*Parte*)

MARCELLO
 Strega!
 (*Rientra nel cabaret*)

before the light counterweight of the vicissitudes between Marcello and Musetta makes a comeback, and Musetta’s laugh draws the painter back inside the cabaret.

Left alone, Mimì and Rodolfo veer towards the pure sentimental genre, steeped in the bitterness of memory. If the aria “Donde lieta uscì” [7] is an authentic jewel, almost an oasis of tenderness (and dignity) for the soprano, the union of the voices in the duet, which turns into a quartet when Musetta and Marcello re-enter the scene, is one of the high points of the entire opera [8]. The two protagonists offer us a remnant of their amorous intimacy for the second time in the course of the drama, but this time they are on the verge of breaking up, and not of getting together as in the first act finale. Nevertheless the music tries to build an eternal amorous present while the story speaks in the past: the only glimmer, almost intermittent, is the return of the little *Bohème* theme; the rest is new music, which is an indispensable testimony of the present.

Naturally both parts in this predicament are extensively lyrical, but while it is difficult to find a soprano better than Freni, it is surely impossible to cite a tenor that is able to surpass Pavarotti in all the phrases that require *mezza voce*-abandon like “Addio, sognante vita” (“Farewell, sweet dream of life”) [44], or that is able to communicate the thrill of passion on the A₂ of “carezze” (“caresses”) like Luciano [1’20’], before blending with his singing partner on the B₂ that illuminates the phrase “Mentre a primavera c’è compagno il sol” (“While in springtime the sun is with us”) [1’49’]. A vivacious exchange of sarcastic comments – destined to end in insults – between Marcello and Musetta, a couple inferior in range to the other that is languishing on the stage, sets off the ‘quartet’, and further emphasizes the level of stylization that characterizes the love between Mimì and Rodolfo.¹¹ Pavarotti reaches the peak of ecstasy

when he pronounces, *dolcissimo*, “Chiacchieran le fontane” (“The fountains murmur”), with the countermelody of his partner:

Example H - III, ‘33 [8-3’11”]



Puccini wrote two legato semi-phrases that spin towards the high A₂, and the interpreter follows (and extols, thanks to his perfect rendering of the phrase) the composer’s choice, even though it tosses to the wind the coherence of the text proposed by the librettists.¹² A poetic choice, which anticipates the farewell: “Ci lasceremo alla stagion dei fior!” [4’29’], where the protagonist, responding to his beloved, rises again to the high A₂, this time *pianissimo* and reducing the dynamic to an almost impalpable level.

MUSETTA
 What a bother!
 Why this anger?
 Why this fury?
 We’re not married yet, thank goodness!
 I abhor that sort of lover
 Who pretends he is your husband!
 I shall flirt just when it suits me!
 Yes, I shall! yes, I shall!
 Musetta’s going away;
 Yes, going away!
 Fare you well, sir!
 I say farewell with all my heart!

MARCELLO
 Take care! Under my hat
 I don’t wear... horns!
 I’m not going to be your blockhead,
 Just because you’re fond of flirting!
 You’re most frivolous, Musetta!
 You can go, and God be with you!
 And for me ‘tis a good riddance!
 Fare you well, ma’am!
 Farewell, ma’am, pray begone!

MUSETTA (*She retreats in a fury, but suddenly stops.*)
 Housepainter!

MARCELLO
 Viper!

MUSETTA
 Toad!

(*Exit*)

MARCELLO
 Witch!
 (*Enters the tavern*)

The monotonous cadence of these octosyllabic rhymes (abab-abab-aabb) that serve as a background, exalts the sentimental abandon of the Rodolfo-Mimì couple.

12. Giacosa and Illica wrote two seven-syllable lines and a hendecasyllabic one: “Chiacchieran le fontane. / La brezza della sera / balsami stende sulle doglie umane.” but here the musical inspiration unites the rustling of the fountains to that of the little spring wind, creating a new poetic figure.

Mia breve gioventù



The finale of the third act leaves an indelible impression on the listener, but when the scene begins that closes the circle of *Bohème* in symmetry (in act four the curtain rises on the same characters in the same attic apartment as in the first act, the orchestra intones the same theme, even if there are significant changes in the timbral disposition), we take a further step closer to understanding the most authentic message of the opera (our last one will be in the finale). While the catastrophe is postulated by the needs of a tragic genre that, despite the mixing of the sentimental and the comic, prevails right from the moment in which the snowflakes fall in the previous act, it is in the exchange between Marcello and Rodolfo, painter and poet, that the true essence of the opera lies: regret for a lost happiness and nostalgia for the time that has passed and will never return, for youth as the season of love.

It is important to recognize the disposition of the musical echoes in this opening scene, and to trace the relationship between them and the situation to which they refer: if the scene between the baritone and the tenor takes us back to the beginning of the opera, the subsequent reminiscences of the themes of the respective lovers bring us closer to the conclusion of the first act, a development that becomes clear when we hear the motive of the flute with its trills, which called Rodolfo to work, and only belongs to him, and to his encounter with Mimì. After this theme the protagonist should enter, instead the strings intone a variation of “*Talor dal mio forziere*” [9-1’19”], the melody that, after having raised the sentimental temperature in the poet’s aria, was repeated in the passionate duo at the end of the first act (“*Fremon già nell’anima*”). Puccini does not want the protagonist to communicate regret at having lost that particular person, but rather for him to express nostalgia for the kind of spell cast by passionately falling in love, as that feeling is alive in him more than ever, no matter what has happened. At the same time Rodolfo intuitively understands that it is impossible for him

OPÉRA
DE
NICE

LA VITA DI BOHÈME

COMPOSIZIONE DI GIACOMO PUCCINI
LIBRETTO DI LUIGI ILICHI
MUSICHE DI GIACOMO PUCCINI
DIREZIONE GENERALE DEL TEATRO DI NICE
MUSICHE DI GIACOMO PUCCINI

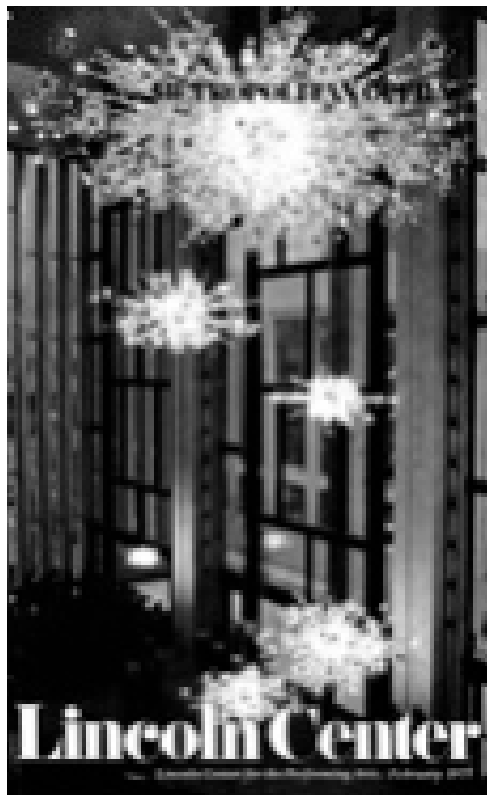
RODOLFO	GIACOMO PUCCINI
MIMÌ	GIACOMO PUCCINI
MARCELLO	GIACOMO PUCCINI
SCENEGGIATURA	GIACOMO PUCCINI
LIBRETTO	GIACOMO PUCCINI
MUSICHE	GIACOMO PUCCINI
TEATRO	GIACOMO PUCCINI
REGIA	GIACOMO PUCCINI
TEATRO	GIACOMO PUCCINI
TEATRO	GIACOMO PUCCINI
TEATRO	GIACOMO PUCCINI
TEATRO	GIACOMO PUCCINI

TEATRO DI NICE
TEATRO DI NICE

Above
Nice, Théâtre de l’Opéra, 2 January 1976.

Facing page
Luciano Pavarotti and Kiri Te Kanawa.
London, Royal Opera House,
15 January 1976.





Above and facing page
New York, Metropolitan Opera House,
22 February 1977.

Pages 148-149
Luciano Pavarotti and Renata Scotto.
New York, Metropolitan Opera House,
22 February 1977.

to recover the happiness for which he longs, because time has passed, and life is devouring individual destinies. At the beginning of the *Andantino mosso* in C major [10], therefore, it is not Mimì's musical symbol that appears, but the memory of the passion that she stirred up, and it is this fragment that, for a moment, lets the feminine ideal shine through. This duet is also, together with Mimì's solo that follows, the most important foreshortening of new music in a scene that is completely encrusted with sonorous memories, clearly new because the memory is destined to last beyond the physical limitations. Pavarotti thoroughly understood all that lies behind his part, and begins "O Mimì, tu più non torni" ("O Mimì, you will never return") with a *messa di voce* that could not be more sweetly melodious, and that then, all *pianissimo*, grows a little on the A of "collo di neve" ("snow-white neck"), until whispering the revealing metaphor: "Ah! Mimì, mia breve gioventù!" ("Ah! Mimì, my fleeting youth!") over a melody that returns in the last phrase, when the two voices, moving in parallel thirds, find themselves in unison:

Example I - IV, 4⁶ [10-2'5"]



While Marcello vents his emotions in a banal image ("il mio cuor vile la [Musetta] chiama e aspetta il vil mio cuor!..." "My cowardly heart calls to her and waits for her, my cowardly heart"), Rodolfo reaffirms the ideal fact: 'true' love died when the liaison with Mimì ended. Yet the inspiration that Pavarotti puts into this significant ending (that brings together the *breve gioventù* and the *morte dell'amore*, thanks to their melodic equivalence), lingering on the E with a thread of a voice until quenching it, is such to make us perceive the intensity of the sentiment

and, along with it, the solution of continuity. If the articulation of this episode is a sort of summary of the amorous encounter, the whole fourth act develops following the outline of the first. Between the sentimental episode and the definitive tragic turn, Puccini and his librettists thus symmetrically inserted another 'comic' intermezzo: in the first scene in the attic apartment Marcello and Rodolfo were flaunting 'philosophical' reveries while art was subordinated in vain to the necessity of heating the room, now, after the reflections on the nature of amorous feelings, the same friends arrive, Colline and Schaunard, having left to procure food. In this cycle the quality of the second part changes: before it was sentimental, now it is tragic.¹³ It is not easy to move with nonchalance, from the time of memories to an eternal present of misery, especially knowing that it must end in tragedy; and it is not easy above all for Rodolfo. Even though Mimì is the only character to which something really happens in *Bohème* (she is looking for love, she finds it, she becomes ill, she changes lover out of necessity and then she returns to die, closing her own life's circle), she suffers the destiny that is her lot, while Rodolfo takes upon himself all the joys and pains, and suffers all the tension of the final stage of her illness, right up to his desperate mourning of her loss.

The quartet scene is very short (less than five minutes of music), yet extremely intense (it seems to last much longer), and quite brilliant (one does not want it to end). So as not to think of the material necessities one happily regresses, and among the themes of the individual bohemians (first Schaunard's [3'02"] then Colline's [3'51"]) there is room for Rodolfo's short phrase, a sort of nursery rhyme that Pavarotti declaims with the infinite grace of an eternal child, flaunting a sort of stylized laugh in the little motive¹⁴

Example J - IV, 6³ [10-3'32"]



13. One can attempt a summary balance of the presence of the 'tinte' in *Bohème*. In the first act we have the succession: 1a. sentimental-comical; 1b. comical; 2. sentimental; in the second act the brilliant element prevails; the third act is practically all tragic (with some telling light phrases); the sequence of the fourth act is: 1a. sentimental; 1b. comical; 2. tragic.

14. Like the laugh in "è scherzo, od è follia" from *Ballo in Maschera*, another one of Luciano's great warhorses, which adds a little hysteria, a death omen.



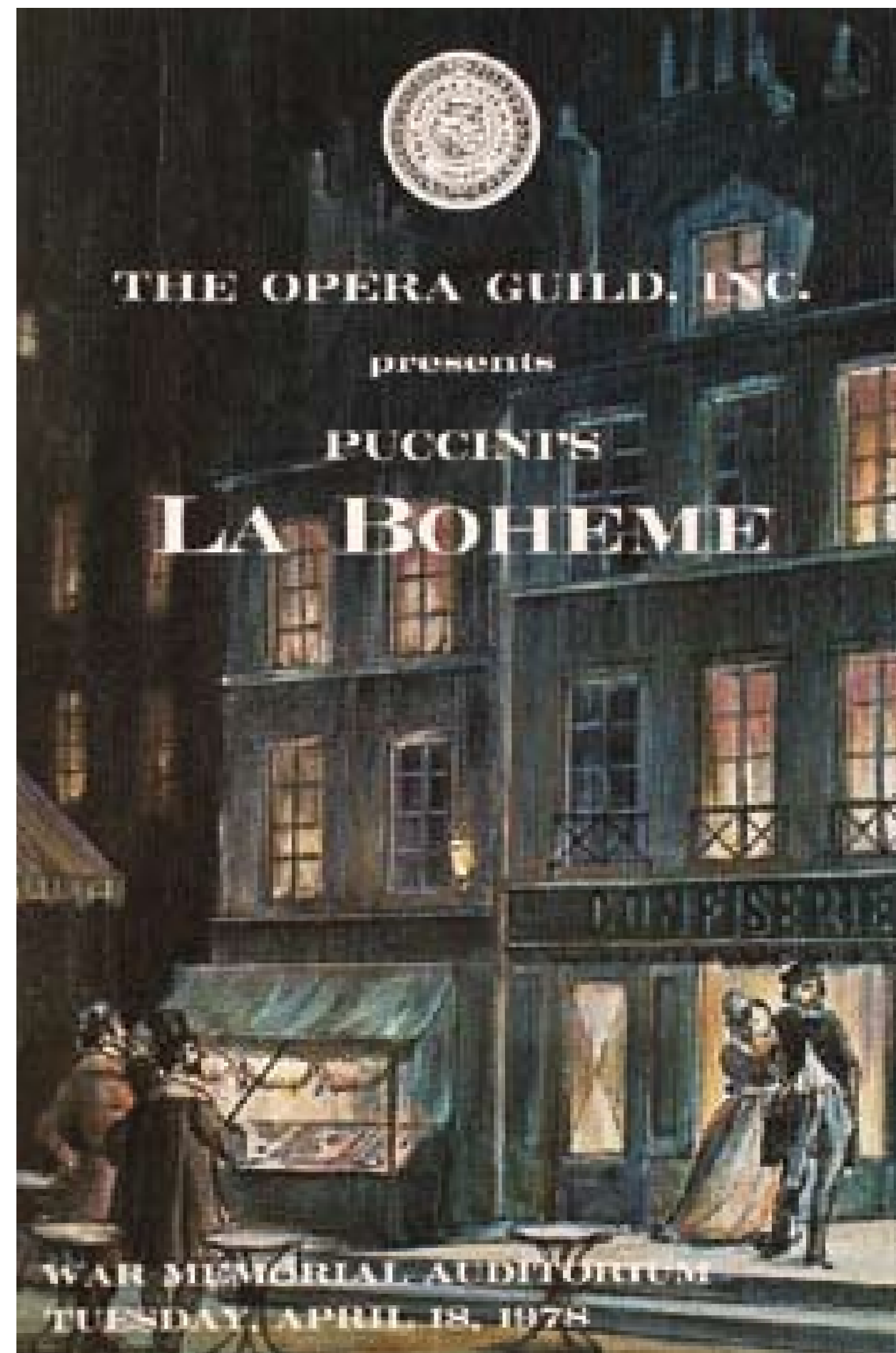


Above and facing page
Fort Lauderdale, Florida,
War Memorial Auditorium, 18 April 1978.

Pages 152-153
Luciano Pavarotti and Renata Scottò
in a caricature by Albert Hirschfeld, 1977.

that engages the collective joke, made up of liveliness, movement, performance: melodic slivers, tiny fragments of a few measures, dance rhythms and what not. The whole cast moves lightly in the musical plot, and leaps into the *choreographic action*, which even involves a cloak-and-dagger episode.

The ring-around-the-rosy could go on forever, but instead it crashes abruptly on the E-minor chord, which accompanies Musetta's fatal announcement: Mimì drags herself up the stairs, prey to the illness [12]. "Ov'è" ("Where is she?") replies Rodolfo [5"] – two syllables that Pavarotti's voice transforms into a lump of desperation, while the strings cry out in a large accented cadenza that flows into her leitmotif (cf. Ex. 13.2, p. 88 [21"]). Only a few seconds are needed for the abyss to open wide, and an emotional vertex is immediately reached at the end of the first exchange between the ex-lovers. "Mi vuoi qui con te?" ("Do you want me here with you?"), she asks – "Ah, mia Mimì, / sempre! sempre!" ("Ah, my Mimì, / always! always!"), he replies [55"]: the involvement of the two interpreters is so strong that it drags the listener into the same whirl, which from here on proceeds relentlessly towards the disaster. "Ah, come si sta bene qui" ("Ah, it is all so pleasant here!") [2'15"], Mimì sings at the beginning of her theme, Pavarotti quiets her with sweet desperation, evoking the "Benedetta bocca" ("Blessed lips") [2'36"], on which the thrills of passion still breathe (yet another variation of "Fremon già nell'anima"). But her cold hands can only be warmed "Qui nelle mie" ("Here in mine") [3'36"], as Rodolfo exclaims, with a trembling accent, before recommending that she rest. Her desperate prayer that follows "Tu non mi lasci? – No! No!" ("You won't leave me? – No! No!") [5'21"] develops a new emotional knot, enough to bring you to tears, as even a monosyllabic gesture of reassurance is illuminated by the intelligence of the performer. Little by little the group of friends lean on a great surge of memories but while the reminiscence of Mimì's aria flows, they start to







Above
Beijing, Tianqiao Theater, 28 June 1986.

Facing page and pages 156-157
Milan, Teatro alla Scala, 22 March 1979.

Pages 160-161
Luciano Pavarotti and Carlos Kleiber.
Vienna, Staatsoper, 18 January 1985.

gradually disappear from the musical texture, which now frames the two protagonists more and more in close-up, until, after the last significant gesture, and one that is extremely important for the drama (Colline's "Vecchia zimarra" [13]), they also disappear from the stage. Philosopher and musician exit accompanied by a moving interlude [14], which stages a last duo recapitulation of the first finale, which Karajan attacks with passion, directing with an elegance that is full of involvement, before leaving the stage free for the epilogue, which begins with Mimì's great solo, "Sono andati? Fingevo di dormire" [1'05"]. Now the protagonist is framed in full relief, and Pavarotti is her backup. And what backup! One cannot count the times in which he is able to engrave on the musical flow in such a significant way, for every beat of what he sings is illuminated by an unending sensibility towards detail, and harmonized with coherence throughout the whole of the protagonist's dramatic journey. Just listen to his immediate reaction to the declaration of love that his companion addresses to him at the climax of her solo ("Sei il mio amore, e tutta la mia vita" "You are my love, and my whole life" [2'02"]) modeled on the same melodic expressive fragment, the extremely high phrase (it goes up to A_b and B_b) "Ah Mimì, mia bella Mimì," (Ah Mimì, my beautiful Mimì), which he ties in perfectly, varying by a fraction the second *crescendo* towards the high note:

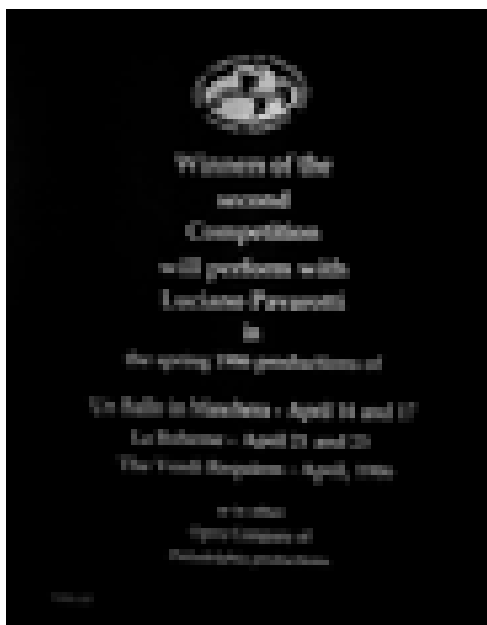
Example K - IV, +22 [14-2'29"]



And, immediately afterwards, notice the fascinating way in which he offers a comparative figure, sung with infinite sweetness, "Bella come un'aurora" ("Beautiful as a sunrise") [2'47"], which is actually "a sunset," as she replies, with a touch of resignation (and a pinch of black humor). "Mi chiamano Mimì" returns, with its melancholy sound [3'47"] and







Above
Philadelphia, Pennsylvania, Academy
of Music, 21 April 1986.

Facing page and pages 164-165
Hamburg, Staatsoper, 27 February 1989.

15. Celletti, "Pavarotti e le opere," 181.

Pavarotti pulls out all the innocence which he is capable of in convincing himself and the audience that there is still hope ("Torna al nido la rondine e cinguetta" "The swallow has returned to the nest and she chirps" [3'48"]).

Yet when Mimì intones "Che gelida manina" [5'19"], taking possession of her lover's music, the end has truly arrived. In the closing scene [15], the bohemians return to the stage with gifts, a bit of money, the promise of a doctor, but all will be in vain. The last moments are reserved for Rodolfo-Luciano, in which the singer manages to transmit such sorrow that the listener is forced to share the protagonist's anguish: "Zitta per carità" ("Hush for pity's sake") [9"], before the gift of the muff and Mimì's last little anxiety ("Tu, spensierato! / Grazie. Ma costerà" "You thoughtless fellow! / Thank you. But it cost you dear" [1'50"]), a physical torment. Things continue in the same direction, in keeping with the fundamentals of the entire opera, when the short fragments of the strings echo the girl's last desire – to sleep, maybe to dream, in reality to die – intoning the melody of "Mi piaccion quelle cose" [4'04"]. A subject that, in the fullness of the emotional tension, reminds us of a symbolic adventure desperately lacking perspectives, materialistic, where the last farewell is the cadenza with which Colline said goodbye to his "Vecchia zimarra" ("Old greatcoat"). But prior to the cadenza comes the torment of the invocation, and the two lacerating G#s in which all Rodolfo's pain is condensed. Pavarotti's voice, so luminous until now, cracks to express his grief, bringing the opera to a close in a mood of the most profound emotion. In my turn, I cannot finish without endorsing a declaration by Rodolfo Celletti who, after recalling different performers in the role for one particularity or another, affirms: "I have heard this one and that one, but one thing I feel I must say, under oath, even in a courtroom. I have never heard a voice that belongs to Rodolfo more than that of Luciano Pavarotti."¹⁵





On Stage



I hope at this point that the reader understands that this examination of *La Bohème*, which is so biased towards the tenor's part, was motivated by the excellence of Pavarotti's performance, which I have tried to bring out in this brief assessment. If the recording I have dwelled on reaches such a high level that it has been rarely equaled, it is because the protagonist is surrounded by an equally extraordinary cast, because the orchestra and the chorus play and sing with elegance and unending participation in the drama, because the conductor succeeds in finding new and original solutions, going beyond a performance tradition that he is able to renew right from its roots. It is a performance that helped to produce a shift in critical opinion about Puccini, since after listening to it the composer gained new fans.

Yet no innovation exists if the performers are not able to make their contribution, and the modernity of this new concept is brought to life by the talent of the main vocal couple, and by the perfect blend of the entire cast. After falling in love with *Bohème*, thanks in particular to this interpretation, I had the chance to see a performance of the classic production by Zeffirelli (first staged in 1963, with none other than Karajan conducting) at La Scala. It was 1979, Carlos Kleiber conducted, Ileana Cotrubas sang the role of Mimì, Pavarotti was Rodolfo, at which point he was thoroughly well-known throughout the entire world and, as I said, already highly criticized. One of the points that I did not mention at the beginning of these pages involves his bulk, which according to many commentators made him hardly believable on stage. Having listened to his voice, and above all having heard him move (grant me the synaesthesia) in the antics of the group scenes, I pictured him much thinner, and I still see him that way now. But the pictures of him in circulation at that time proved me wrong. The curtain rose, the performance began: yes, I noticed that he was

Facing page
Set photograph from the production of La Bohème staged on the occasion of the centenary of the world premiere of the opera at the Teatro Regio of Turin, 1996. Turin, Archivio Storico Teatro Regio.





*Above and facing page
Cast list and cover created for the centenary
of La Bohème.
Turin, Teatro Regio, 1 February 1996.*

*Pages 170-171
Luciano Pavarotti, Lucio Gallo
and Pietro Spagnoli.
Set photograph from the production
of La Bohème staged on the occasion
of the centenary of the world premiere of
the opera at the Teatro Regio of Turin, 1996.
Turin, Archivio Storico Teatro Regio.*

*Page 176
Torre del Lago Puccini, Teatro all'aperto,
5 August 1975.*

not exactly very thin, but as soon as he opened his mouth the effect was such that my eyes saw what the voice let them see. A young man, tall, very agile, great actor, unconventional: Rodolfo in short.



PAVARTTI
La Bohème

Italian text / testo italiano



Al lettore

di Marilena Ferrari

Un anno è trascorso dalla scomparsa di Luciano Pavarotti, per il mondo uno degli ultimi geni della lirica, per me, anche, un amico carissimo.

A Pavarotti mi ha legato un rapporto ininterrotto negli anni, in cui potenti emozioni pubbliche – il lavoro comune al Pavarotti International, gli incontri con figure come il Dalai Lama o Rigoberta Menchú, le grandi serate di musica – si incrociano nella mia memoria con momenti privatissimi, come le interminabili partite a carte nei piovosi pomeriggi newyorkesi e le lunghe conversazioni in cui brillava il suo eloquio schietto e arguto.

Per questo oggi, per ricordare al mondo il genio scomparso e agli amici il grande personaggio che Luciano è stato, ho realizzato grazie all'impulso e alla collaborazione preziosa di Nicoletta Mantovani, vedova dell'artista, questo omaggio. Che parla di Pavarotti e della *Bohème*, ovvero dell'opera del suo debutto e quella che ne ha accompagnato la pluridecennale carriera internazionale.

È, questo, l'avvio di un progetto che si articolerà nel tempo, per restituire al mondo non tanto la misura della popolarità di Pavarotti, tuttora intatta, ma la sua qualità più alta, quella dell'incarnazione stessa del belcanto, del genio italiano.

Ricordando Luciano

di Claudio Abbado

Eravamo molto giovani, Luciano e io, quando abbiamo avuto la fortuna di incontrarci e di fare musica insieme. Pensando a lui, mi tornano in mente tanti ricordi, tutti bellissimi: a Roma, alla Scala, a Vienna, e poi i dischi, le tournées, e quell'ultima occasione a Ferrara, nel 1996, insieme alla Chamber Orchestra of Europe, quando cantò "Recondita armonia" e "E lucean le stelle" dalla *Tosca*, "Un'aura amorosa" da *Così fan tutte* e "Dalla sua pace" dal *Don Giovanni*. Prima di quel concerto, avevamo lavorato insieme nel *Ballo in maschera* alla Staatsoper di Vienna, dieci anni prima.

Ci eravamo conosciuti a Reggio Emilia. Era la fine di aprile del 1961: dirigevo *Faust* e lui aveva debuttato all'opera nel ruolo di Rodolfo nella *Bohème*, con Francesco Molinari Pradelli. Da allora le nostre strade si sono incrociate più e più volte, sia per amicizia che per motivi professionali. Abbiamo inciso insieme diverse opere, e ricordo con piacere anche un disco con arie di Verdi poco note, fuori dal grande repertorio, come "Oh dolore" dal terzo atto di *Attila* o la cavatina "Dal più remoto esilio" dal primo atto dei *Due Foscari*.

Mi piace ricordare il *Ballo in maschera* con l'Orchestra della Scala, con Piero Cappuccilli, Shirley Verrett, Elena Obraztsova, Daniela Mazzucato-Meneghini, Luigi Roni. E poi il *Requiem* di Verdi che abbiamo affrontato tante volte insieme, in una delle quali nacque un dvd, registrato nella chiesa di Santa Maria Sopra Minerva a Roma: con lui, sul palco, Nicolaj Ghiurov, Marilyn Horne e Renata Scottò.

Ogni volta che ci si ritrovava con Luciano era un piacere, un divertimento, apprezzavo il suo modo di affrontare la musica. Era una persona alla mano, molto presente, viva, con la quale ho avuto sempre un rapporto fraterno.

Pavarotti, io e La bohème

di Renata Scottò

Scorrendo il filo dei ricordi, posso dire che per molti versi *La bohème* è stata l'opera cruciale del mio rapporto con Luciano Pavarotti, una tra quelle che mi suscitano un'ondata di ricordi straordinari.

È infatti in una *Bohème* a Mantova, all'inizio degli anni Sessanta, che Luciano e io ci siamo conosciuti e abbiamo cantato per la prima volta insieme. Eravamo pressoché coetanei: lui era poco più che un debuttante, io avevo alle spalle già alcuni successi, avendo esordito precocemente, a diciotto anni. Poi sono venuti una *Traviata* a Londra, *I Capuleti e i Montecchi* alla Scala, i lunghi anni dei grandi successi...

Da allora è stata, la nostra, una lunga vicenda di amicizia e di *performances* comuni. Ricordo il nostro debutto insieme al Metropolitan con *Il Trovatore*: il trepidare di entrambi, felicissimi e nervosissimi. Ricordo la quantità innumerevole di messe in scena di *Traviata* e di *Lucia di Lammermoor* – forse le opere che più hanno segnato il nostro cammino comune – che ci hanno visto protagonisti dovunque nel mondo. Ricordo le esecuzioni di *Rigoletto*, dei *Lombardi alla Prima Crociata*; ho memoria nitida di una straordinaria *Gioconda* a San Francisco, nel 1979.

In questo lunghissimo percorso, *La bohème* ci ha sempre accompagnati, quasi per un segno del destino: penso a quella che abbiamo cantato a Miami, a quella di Torre del Lago nel 1975, ma soprattutto all'esperienza pionieristica della ripresa video dell'esecuzione del 1977 al Metropolitan, con James Levine direttore, che ha fatto epoca.

Di occasione in occasione l'intesa e l'affiatamento maturavano paralleli, arricchendosi delle nostre individuali evoluzioni tecniche. Accomunava entrambi soprattutto il nostro essere i paladini orgogliosi, i portabandiera vorrei dire, del bel canto italiano. Posso dire, anzi, che è a noi due che si deve l'affermazione nel mondo, su scala autenticamente internazionale, del bel canto. In ciò siamo forse stati favoriti, rispetto a chi ci aveva preceduto, dall'amplificazione che i nuovi media permettevano. Luciano e io non solo cantavamo sui palcoscenici più importanti, non solo incidevamo dischi fondamentali, ma avevamo la possibilità di essere resi popolari, autenticamente popolari, dalla televisione, sia che trasmettesse l'opera sia che ci vedesse protagonisti di interviste e ospiti di talk show. Per entrambi era un'occasione ulteriore di ribadire costantemente la nostra identità di cantanti italiani, portatori di una tradizione illustre e di un gusto universale, che tutto il mondo man mano ha accettato. Entrambi abbiamo vissuto molto più fuori che dentro l'Italia, e ciò ha rafforzato in noi un senso d'identità, un orgoglio per l'italianità, che abbiamo saputo trasmettere e far apprezzare come un valore positivo, come una qualità culturale e musicale assoluta.

È un mondo, ormai, quello della musica lirica, fatto di fasce di pubblico sempre più estese e cosmopolite, non più limitato alla categoria dei melomani sofisticati, dell'aristocrazia degli esperti, in cui il bel canto italiano è ormai definitivamente accettato e amato, e molto di questo si deve soprattutto a Luciano e a me.

Luciano, poi, si è avventurato in esperienze ancora più apertamente popolari, pur mantenendo il suo livello d'eccellenza, mentre da parte mia ho scelto di rimanere fedele all'opera.

Per un certo periodo, in anni più vicini a noi, le nostre strade si sono un po' allontanate, com'è inevitabile forse nell'arco di una vita intera, e le occasioni di cantare insieme si sono diradate, ma quelle comuni esperienze giovanili avevano saldato una stima e un affetto che ci hanno tenuto comunque uniti. Quando ci siamo incontrati di nuovo in occasione della celebrazione del quarantennale della sua carriera, è stato come se ci fossimo visti il giorno prima, ed è risuonato ancora tra noi il nomignolo che mi aveva affibbiato tanti anni prima, e che, mi spiace per voi, è destinato a rimanere un segreto del mio cuore.

Porto con me, ora che Luciano non c'è più, un solo rimpianto. In questi ultimi decenni, in cui mi sono dedicata con grande passione e impegno alla regia lirica, non mi è mai accaduto di poterlo dirigere da regista. Con lui mi sarebbe piaciuto fare, *ça va sans dire*, le opere che hanno segnato la nostra vicenda professionale comune: una *Traviata*, un *Ballo in maschera*, una *Bohème* con me alla regia e lui sul palcoscenico sarebbero state certo memorabili come quelle dei nostri anni più fervidi.

Luciano, un incanto in musica

di Franco Zeffirelli

“Non c'è da discutere” dissi a Luciano. “Abbiamo un Dio che ci guida, ed è Puccini, non possiamo sognarci di cercare altre strade se non quelle indicate da lui.”

Ripercorrere e rivisitare quei momenti indimenticabili che abbiamo vissuto insieme sui più grandi palcoscenici del mondo suscita in me ogni volta emozioni incontenibili: è la storia di un legame sincero e sempre fresco che emana dal ricordo della *Bohème*, senza dubbio la nostra creatura prediletta.

Anche a volersi dilettere a ipotizzare correzioni, colori e interventi nuovi, il modo perfetto con cui è stata immaginata e sentita dall'autore non tollera alcun ritocco, neppure per scherzo. Un vero e unico capolavoro, dal colore inconfondibile, in cui la chiarezza della visione globale espressa nella partitura pucciniana ha raggiunto le vette più alte e ispirate dell'opera d'arte.

In fondo al cuore di ognuno di noi che ha interpretato quest'opera nell'edizione scaligera ormai famosissima del 1963, rimane un caso unico e insuperabile. Personalmente non stento a riconoscere che, ovunque sia stato messo in scena, è risultato il mio spettacolo più riuscito e più universalmente amato, accettato, applaudito.

Nacque come un allestimento compiuto e definitivo (da limare nel tempo) che ha girato il mondo, dall'Australia alla Corea, dalla Russia al Giappone, creando il vuoto intorno ad altre regie. Al Metropolitan di New York (che ha visto più di 328 recite dal 1981 a oggi) e alla Staatsoper di Vienna, questo allestimento viene ripreso quasi ogni anno a partire dal 1963, quando per la prima volta *La bohème* fu concertata e diretta da Herbert von Karajan. Al Teatro alla Scala viene riproposto anche quest'anno.

Fu una in particolare la memorabile *Bohème* che mi vide lavorare insieme al caro Luciano e che resterà scolpita non solo nei miei ricordi più cari ma anche nella storia scaligera: era il 22 marzo 1979 e sul podio c'era un grande Carlos Kleiber. Fu una serata magica, in cui tutto sembrò funzionare alla perfezione: la grande musica di Puccini entrò nel cuore di tutti e ci emozionò fino alle lacrime come mai era successo.

Kleiber mi confessò che fu una delle rare volte in cui lui e l'orchestra intera si erano lasciati trasportare in un'aura di armonie inusitate in cui sveltava come “una voce dal paradiso” quella sublime di Luciano. Il Maestro Carlos Kleiber, famosissimo nel mondo della musica per il suo genio ma anche per il suo ferreo rigore di musicista, si arrese anche lui, come tutti coloro che ebbero la fortuna di essere presenti a quella recita storica, a cominciare dal sottoscritto, all'incanto della *Bohème* ideale incarnata da Luciano.

Si è tanto parlato con entusiasmo, veemenza e passione di questa voce straordinaria. Lo era veramente: i mezzi di cui disponeva Luciano gli consentivano delle miracolose espansioni del suono umano, aggiungendo effetti, timbri e risonanze che la natura gli aveva messo a disposizione.

E non era soltanto per merito della sua straordinaria voce, ma era “l'intelligenza” del suo cantare e per come sapeva immedesimarsi nelle situazioni che gli offriva Puccini. Basta ricordare l'emozione che sapeva creare nel terzo atto nel

rivelare all'amico Marcello che il suo piccolo amore, Mimì, era condannata a un male insanabile. La commozione ti sradicava da terra, si sentiva lo spirito di Puccini balzar fuori dalla tomba e abbracciare Luciano, avvolgendolo tutto. E il pubblico restava lì impietrito, non uno scricchiolio, come chi assista e faccia parte di un miracolo. Avveniva semplicemente ciò che aveva sempre desiderato Puccini: improvvisamente si spalancava il mondo del dolore e dell'amore. La voce del tenore riusciva a far fiorire questo segreto tesoro, il cui profumo pareva inondare tutta la scena.

Conobbi Luciano nei primi anni Sessanta, durante le audizioni per una piccola, giovane *Traviata* che la Filarmonica Romana mi aveva incaricato di mettere in scena al Teatro Olimpico di Roma. Mi parlarono subito di lui. Parve un caso abbastanza curioso in quanto questo ragazzone in realtà era ben avviato nella sua carriera di calciatore, che era la sua vera passione. Comunque lo splendore del suo timbro e la simpatia travolgente della sua personalità gli fecero subito cambiare destino e gli agenti cominciarono a contenderselo. Anche io fui vittima istantanea del suo straordinario fascino di artista. Prima di congelarsi e in attesa di decidere il destino del progetto “Traviatina”, gli detti alcuni consigli, che lui ascoltò con molta attenzione.

Soltanto a uno si ribellò categoricamente: avevo osato fargli notare discretamente che era troppo giovane per cominciare a metter su peso. Non l'avessi mai detto! Non so se scherzasse o facesse sul serio, ma proclamò con i registri più alti della sua tessitura che se il pubblico voleva che Pavarotti cantasse in palcoscenico avrebbe dovuto accettarlo “bello e robusto come l'ha fatto mamma!”. Il pubblico, come sappiamo, si affezionò addirittura alla mole e all'aspetto poderoso di Pavarotti, che diventò il suo look personale, popolare in tutto il mondo. Purtroppo quella piccola “Traviatina” non andò in porto, ma non perdemmo nulla perché presto ci ritrovammo per i sentieri del mondo nei più grandi teatri e con i più grandi direttori.

Grande, immensa, straordinaria voce la sua! La sua prerogativa era di affrontare con assoluta libertà il timbro e l'intonazione consueta delle frasi, in una maniera assolutamente originale, del tutto nuova ma sempre fedele alla volontà dell'autore. Per molti era un difetto (spesso lo si accusava di scarso rigore), mentre per lui, in realtà, era il solo modo, consapevole o no, di far battere il proprio cuore con quello di chi aveva creato quei meravigliosi momenti musicali.

La singolarità del suo genio fu subito chiara a tutti, insieme al suo travolgente temperamento. Anche nel corso della sua vita la sua ferrea determinazione si ripresentò poi sempre con una finezza e un'acutezza di intuizioni e di scelte che non ti saresti certo aspettato da un uomo della sua mole. Io ne facevo spesso argomento di facile ironia con lui, e quando gli facevo perdere le staffe con la mia ossessiva “lagna” perché calasse un po' di peso mi chiudeva la bocca proclamando che ero un grande regista, ma non capivo niente della voce umana, che deve essere prodotta da un fisico possente e pesante!

Com'è stata bella la nostra passeggiata a braccetto per i sentieri che tracciava per noi la stregoneria della musica: *Turandot*, *Tosca*, *Bohème*. Mi ricordo perfettamente il giorno di febbraio in cui gli presentai Joan Sutherland al Metropolitan. Appena sentii quelle due voci risuonare insieme ebbi la visione di un incendio, di un terremoto, come se un meteorite infuocato piombasse sulla Terra. E iniziò così la lunga lista di prodigi che i due “mostri” seppero regalare al mondo: *Lucia di Lammermoor*, *La sonnambula*, *La traviata*. Il 17 febbraio

1972 al Metropolitan arrivò la consacrazione di questo miracolo: con *La fille du régiment* di Donizetti, dove i nostri mostri mandarono in visibilo il pubblico, e Luciano spezzò ogni barriera umana con nove stupendi do di petto.

Anni dopo ci ritrovammo insieme con *Don Carlo*, che ci vide protagonisti a inaugurare la stagione scaligera del 1992-93. Ma quale differente atmosfera si creò intorno a quella straordinaria edizione del capolavoro verdiano! Fin dall'inizio avvertimmo il penoso sforzo di dover respirare aria avvelenata. Cosa fu che alimentò la discordia, il sospetto e l'invidia verso quello spettacolo che, attraverso il timbro dorato della voce di Luciano e la partecipazione di molti altri grandi artisti, resta probabilmente l'edizione ideale di *Don Carlo*? Non è mia abitudine far processo a nessuno ma, se vogliamo fare un raffronto con qualche crimine di cui si legge nei quotidiani, il vero colpevole non è stato scoperto né lo si scoprirà mai. Ma si può esser certi che la Scala in quella occasione non fu certo una madre affettuosa e vigile. Non voglio dire altro. Chi vuol saperne di più s'informi altrove.

Ricordo l'ultima volta che lavorammo insieme. Fu ancora con *Tosca*, che avevamo fatto tante volte insieme al Met. Questa volta fu per una sola recita, al Teatro dell'Opera di Roma in occasione del centenario della prima dell'opera, nel gennaio del 2000. Il cast era perfetto con Ines Salazar, giovane rivelazione venezuelana, e Juan Pons, grande Scarpia; come se questo tesoro non bastasse, Plácido Domingo rinunciò a cantare Cavaradossi e diresse invece dal podio l'esecuzione storica di quella sera.

Qualunque cosa Luciano cantasse, si creava intorno a lui l'atmosfera di una magia: ogni volta poteva sorprenderci con sconosciute rivelazioni, sempre nuove e sempre diverse, perché le sue recite erano nuove e diverse in modo stupefacente. Tutti ci chiedevamo la ragione di quel miracolo, di quella grande lezione che la sua arte ci offriva a ogni occasione.

La sua risposta alle nostre frenetiche indagini era sempre di estrema semplicità: “Oggi canto così. Bisogna accettare il principio che ogni ruolo è sempre una creatura nuova da riscoprire. Noi non siamo qui per eseguirlo, siamo qui per viverlo”.

La poetica realtà della *Bohème*¹

*Eh bien, je dis que nous ne devons plus ni l'un ni l'autre songer à ces créatures; que nous n'avons pas été créés et mis au monde uniquement pour sacrifier notre existence à ces Manons vulgaires, et que le chevalier Desgrieux qui est si beau, si vrai et si poétique, ne se sauve du ridicule que par sa jeunesse et par les illusions qu'il avait su conserver. A vingt ans, il peut suivre sa maîtresse aux îles sans cesser d'être intéressant; mais à vingt-cinq ans il aurait mis Manon à la porte, et il aurait eu raison.*²

Illica, Giacosa e Puccini

Fin dalla primavera del 1891 s'erano avuti i primi contatti fra due letterati destinati a formare una delle più famose coppie di librettisti che mai un compositore abbia avuto al suo servizio. L'uso era comune nel mondo francese (basti pensare a Barbier e Carré per *Faust* e *Les Contes d'Hoffmann*, o a Meilhac con Halévy per *Carmen*, e con Gille per *Manon* di Massenet, per limitarci a pochi casi); ma Puccini e Mascagni furono gli unici a praticarlo sistematicamente in Italia. Da Illica e Giacosa il lucchese ebbe i suoi tre migliori libretti: *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*; e anche dopo la morte di Giacosa (1906) cercò di riprodurre quella situazione.³

Nato a Castell'Arquato, in provincia di Piacenza, Luigi Illica (1857-1919) rivestì nel campo dell'opera italiana *fin de siècle* un ruolo simile, nonostante una produttività minore, a quello che Scribe ebbe per il *grand-opéra*. Fu autore di una decina di lavori in prosa, alcuni dei quali in collaborazione con Ferdinando Fontana, prima di dedicarsi esclusivamente ai libretti. Ne scrisse trentacinque, e fra questi si contano alcuni dei maggiori successi di Catalani (*La Wally*, 1892), Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892, *Germania*, 1902), Smareglia (*Nozze istriane*, 1895), Giordano (*Andrea Chénier*, 1896, *Siberia*, 1903), Mascagni (*Iris*, 1898, *Le maschere*, 1901, *Isabeau*, 1911). Egli dette un contributo fondamentale all'affermarsi di un gusto drammatico di stampo naturalista, anche se il suo eclettismo lo portò a trattare gli argomenti e le atmosfere più diverse, dall'esotismo sino alla fantascienza.

Questa inclinazione di Illica, abilissimo nel creare drammi vitali, ove però latitava il gusto per il bel verso, trovò il suo *pendant* nelle attitudini di Giuseppe Giacosa (1847-1906), poeta e drammaturgo fra i più importanti dell'Italia del tempo. Quest'ultimo aveva già avuto modo di dimostrare la sua elegante vena decadente con *Partita a scacchi* (1873) e *Trionfo d'amore* (1875), drammi in versi martelliani d'ambientazione medievale, per accostarsi poi al realismo con la commedia in prosa *Tristi amori* (1887) e il dramma *La signora di Challant* (1891, scritto in italiano per Eleonora Duse, e ripreso in francese da Sarah Bernhardt). In questi lavori, cui si sarebbe aggiunto il capolavoro *Come le foglie* nel 1900, Giacosa fece compiere un salto di qualità al teatro italiano di critica sociale, portandolo nell'orbita della drammaturgia decadente europea del suo tempo.⁴

Il raffinato dominio di ogni questione metrica e l'eleganza poetica furono lo specifico contributo di Giacosa alla coppia, mentre Illica portò in dote un formidabile intuito drammatico e una straripante ricchezza di idee. Questa combinazione era l'ideale per Puccini, che a sua volta possedeva in giusta

percentuale le qualità dell'uno e dell'altro collaboratore. Venne così a crearsi un metodo di lavoro perfettamente funzionale. La priorità andava allo schema drammatico sul quale Puccini basava le prime idee musicali (che a loro volta fornivano una traccia per la versificazione), secondo uno schema fisso:

<i>1. riduzione del dramma</i>	<i>Illica, Puccini</i>
<i>2. abbozzi versificati</i>	<i>Illica</i>
<i>3. abbozzi musicali, con indicazioni per i versi</i>	<i>Puccini</i>
<i>4. versificazione</i>	<i>Giacosa</i>
<i>5. composizione e orchestrazione</i>	<i>Puccini</i>
<i>6. ritocchi drammatici</i>	<i>Illica, Puccini</i>
<i>7. ritocchi poetici</i>	<i>Giacosa, Illica, Puccini</i>
<i>8. ritocchi musicali</i>	<i>Puccini</i>

Puccini attribuiva una grande importanza al metro poetico, e frequentemente chiedeva ai suoi collaboratori di aggiustare un verso sulla base delle proprie esigenze, che differivano da quelle tradizionali di un compositore d'opera ottocentesco. Dallapiccola ha potuto brillantemente dimostrare che, in un'aria, Verdi tendeva a realizzare un crescendo emozionale sempre sul terzo verso o sulla terza coppia di versi.⁵ Nonostante partecipasse attivamente alla riduzione dei soggetti discutendo l'articolazione drammatica sin nei dettagli, il maestro di Busseto sviluppava sugli schemi poetici la propria idea della forma di un brano musicale, e normalmente richiedeva un determinato metro ai suoi librettisti prima di accingersi a comporre. Il caso di *Falstaff*, dove risulta evidente il distacco dall'opera a numeri grazie anche alla versificazione, è dovuto a una piena convergenza d'intenti con Boito, il quale approntò una struttura drammatica e metrica in grado di stimolare Verdi (merito che il maestro gli riconobbe sobriamente scrivendogli di aver terminato il primo atto “senza nissun cambiamento nella poesia”⁶). Per Puccini invece era l'idea musicale che richiedeva un determinato metro. Questa esigenza trovava le sue motivazioni sia nella naturale propensione del toscano a crearsi anzitutto un'immagine sonora del soggetto, sia nella sua tendenza a distaccarsi progressivamente dalle strutture formali precedenti, che riappaiono svuotate del loro carico normativo originale, come scarmi telai da riempire di nuovi contenuti. Il differente ruolo del verso in questo mutato contesto è stato ben colto da Daniela Goldin:

*Lo stesso Illica dichiarava che il verso non era più il criterio di giudizio di un libretto, o perlomeno non era più l'unità significativa. Anche il famoso “cocoricò-cocoricò-bistecca” che Puccini indicava come traccia per i versi di Musetta (“Quando men vo...”), mi pare dimostri che per la musica di Puccini i versi valevano non tanto come successione quantitativamente definita di sillabe, ma come serie di accenti e di timbri.*⁷

L'epistolario è pieno di esempi che dimostrano come per Puccini il metro rivestisse un ruolo subordinato rispetto all'invenzione compositiva. Durante il lavoro su *Manon* egli aveva fornito a Illica un modello maccheronico per “*sei versi tronchi*”, giacché aveva un “tema ritmico che non posso cambiare perché efficace” (Gara, 60, p. 64). Si trattava di un piccolo *a parte* di Des Grieux, inserito nella struttura del finale secondo, basato su un tema in §; in partitura Puccini adattò a proprio piacimento i quinari tronchi sui due accenti della battuta.

Senza essere un fanatico difensore dei diritti della poesia come Ferdinando Fontana (che impartiva lezioni di estetica a Puccini quando collaborò ai libretti delle *Villi* e di *Edgar*, e anche oltre), Illica non sempre accettava queste situazioni senza discutere, e almeno all'inizio tentò di far valere le proprie ragioni presso Ricordi. Ma invano. Sul suo tavolo di lavoro piovvero un'infinità di richieste come questa (Gara, 126, p. 116):

Siccome faccio canticchiare Musetta nell'interno [all'inizio del quadro terzo], ho bisogno di alcuni versi (per risposta al canto di Musetta) per il coro che garazza nell'osteria. Musetta canta sulle parole del secondo atto. Il coretto deve essere su questo metro: quinari tronchi. Quattro versi. Per esempio:

*Noi non dormiam
sempre beriam
facciam l'amor
sgonfiam trattor.*⁸

In seguito entrambi i letterati si abituarono agli estri dell'artista, rassegnandosi ai suoi repentini cambi d'idea. Mentre stava versificando il libretto di *Tosca* Giacosa scrisse a Ricordi:

Rinnovo solenne promessa di darvi o stasera o domattina una gran copia di lavoro compiuto. Salvo le modificazioni che proporrà il Puccini! Per cui si ricomincerà da capo (6 luglio 1896; Gara, 166, p. 149).

Se Illica era estremamente veloce nel lavoro, Giacosa amava scrivere con agio, limare ogni dettaglio. Si sfogò spesso con Ricordi per essere stato costretto a “rifare, ritoccare, aggiungere, correggere, tagliare, riappiccicare, gonfiare a destra per smagrire a sinistra” (Gara, 123, p. 115), e per tre volte minacciò di ritirarsi dal lavoro. L'editore giunse fino a suonare per lui in anteprima gran parte dello spartito di *Bohème*, pur di convincerlo che le sue fatiche non erano state vane. E ogni amarezza sparì quando il drammaturgo, alla sua prima esperienza di librettista, comprese quale musica aveva contribuito a far nascere:

Puccini ha sorpassato ogni mia aspettativa!... e capisco adesso la sua tirannia di versi e accenti (Giacosa a Ricordi, 20 giugno 1895; Carner, p. 137).

Il segreto di questo piccolo gruppo di lavoro fu la sincera stima che ogni membro nutriva per l'altro. Su tutto vigilava, come sempre, Giulio Ricordi, che garantì in ogni situazione il mantenimento del necessario equilibrio fra tutti i componenti. Poté quindi legittimamente rivendicare il suo ruolo:

Abbiamo tutti la coscienza tranquilla; abbiamo lavorato di cuore, senza preconcetti, serenamente avvolti nella pura atmosfera dell'arte: mi scusi se dico noi e non loro. A me pare che questa bellissima Bohème sia, se non un po' mia figlia, almeno un tantino figlioccia (Ricordi a Illica, 15 febbraio 1896; Gara, 157, p. 143).

Una querelle fra editori

Subito dopo I Medici, lo stesso maestro [Leoncavallo] metterà in scena un'altra opera La Bohème, il cui soggetto è tratto dal romanzo omonimo del Mürger [sic].

Quest’opera, alla quale il valente maestro lavora da vari mesi, sarà data nel prossimo anno 1894 (“Il Secolo”, 20-21 marzo 1893).

Il maestro Leoncavallo tiene a far noto che aveva fatto un contratto per la nuova opera e che fino da allora lavora alla musica di questo soggetto (Bohème). [...] Il maestro Puccini, al quale or son due giorni il maestro Leoncavallo dichiarò che stava componendo Bohème, ha confessato che solamente tornando da Torino pochi giorni fa ebbe l’idea di musicare La Bohème, e che ne parlò ad Illica e Giacosa, i quali a suo dire non hanno ancora finito il libretto. Resta dunque affermata indiscutibilmente la precedenza del maestro Leoncavallo per quest’opera (“Il Secolo”, 22-23 marzo 1893).

La dichiarazione su “Il Secolo” di ieri del Maestro Leoncavallo deve aver fatto comprendere al pubblico la mia completa buonafede [excusatio non petita – n.d.r.]; perché è certo che se il Maestro Leoncavallo, al quale da tempo sono legato da vivi sentimenti di amicizia, mi avesse confidato prima quello che improvvisamente mi ha fatto sapere l’altra sera, io non avrei allora pensato alla Bohème di Murger.

Ora – per ragioni facili a comprendersi – io non sono più a tempo a voler essere cortese come vorrei all’amico e al musicista. Del resto, cosa importa al Maestro Leoncavallo di questo? Egli musicchi, io musicherò. Il pubblico giudicherà.

La precedenza in arte non implica che si debba interpretare il medesimo soggetto con uguali intendimenti artistici. Tengo solo a far sapere che da circa due mesi, e cioè fino alle prime rappresentazioni di Manon Lescaut a Torino, ho lavorato seriamente alla mia idea, e non ne ho fatto mistero ad alcuno (“Il Corriere della Sera”, 24 marzo 1893).

Più di qualsiasi altro documento quest’ultima lettera firmata da Puccini in data 23 marzo, fa capire il clima di concorrenza artistica in cui nacque *La bohème*. Per catalogare tutte le opere del teatro lirico e di prosa che in ogni tempo sono state scritte sullo stesso soggetto, sovente in aperta disfida estetica e professionale fra i rispettivi autori, non basterebbero tomi ponderosi. Perciò non ci sarebbe di che stupirsi se Puccini e Leoncavallo avessero pensato proprio nello stesso tempo alle *Scènes de la vie de Bohème* di Henry Murger, argomento che, in piena fase di affermazione del ‘verismo’ nel melodramma, era particolarmente adatto a riscuotere il massimo successo (si trattava, fra l’altro di un’opera d’attualità per la scena italiana di allora, che viveva col consueto ritardo situazioni artistiche che altri paesi avevano già sorpassato).

Esistono comunque parecchi motivi per supporre che le cose fossero andate in modo abbastanza simile a quello descritto da Leoncavallo al “Secolo”, giornale di casa Sonzogno, allorché rivendicò la sua priorità nella scelta del soggetto: durante un incontro in Galleria a Milano fra i due artisti, avvenuto probabilmente il 19 o il 20 marzo, il compositore napoletano descrisse il suo progetto a Puccini, che colse la palla al balzo per dichiarare uguali intenzioni, fingendo di cadere dalle nuvole. Non è improbabile che il toscano, lettore onnivoro, avesse già preso in considerazione il lavoro di Murger, ma quasi certamente non aveva ancora preso la decisione, come Leoncavallo, di musicarlo. Anche in quella circostanza scattò l’impulso per la competizione di cui si è detto a proposito della *Manon* di Massenet, e su cui torneremo ancora.

La battaglia fra artisti e loro referenti entrò subito nel vivo. Grazie all’abilità di Edoardo Sonzogno la sua ditta era divenuta davvero concorrenziale, pubblicando gli spartiti e promuovendo le rappresentazioni di molte opere francesi e di gran parte

degli autori veristi. Ne nacque una vera guerra d’imprese editoriali che si protrasse fino a *Madama Butterfly*, l’ultima opera di Puccini che fu data in prima assoluta in un teatro italiano vivente l’autore.⁹ Non mancarono i colpi bassi da parte del musicista e di Ricordi. Mentre si occupava di coordinare le smentite giornalistiche, Giulio si era già informato circa i diritti d’autore del lavoro di Murger, onde ottenerne l’esclusiva per poi far recedere dall’impresa Leoncavallo. Ce ne informa Puccini stesso in una lettera indirizzata a Illica, da cui si apprende anche che quest’ultimo aveva già preparato la risposta, con ogni probabilità il comunicato apparso sul “Corriere”, che dunque Puccini si limitò a firmare. Il documento non è datato ma è ipotizzabile che risalga al 22 marzo:

Carissimo,

il sig. Giulio è del parere di nulla rispondere – Io avrei ribattuto – Però ha aggiunto che quando avremo avuto risposta da Parigi e se sarà favorevole, risponderemo e spareremo grosso – Dimmi il tuo parere subito.

E se sarai per la ribattuta immediata, tu, appena ricevuta questa mia, domattina passi da me e andiamo ensemble [sic] da Ricordi e al Corriere – per la pubblicazione. Io credo che a tacere è dar vinti – per lo meno loro e il pubblico crederà così – La risposta tua è nobilissima, e quella dopo il responso di Parigi, parrebbe a base di astio e pungente.¹⁰

Molto probabilmente Illica in quel momento aveva già terminato un ampio schizzo drammatico della nuova opera, tant’è vero che Giacosa, subito invitato a collaborare al progetto, in quello stesso 22 marzo poté complimentarsi con lui:

Carissimo Illica,

ho letto e ti ammiro. Hai saputo trarre una azione drammatica da un romanzo che a me parve sempre squisito ma poco sceneggiabile. I primi atti sono composti stupendamente. L’ultimo non lo vedo ancora o lo vedo troppo simile a molti altri. Ma lo si può trovare. Mi sorride l’idea di collaborare con te, spirito agile e largo (Gara, 82, pp. 82-83).

Il comportamento di Leoncavallo fu indubbiamente più leale. Non riuscì neanche a serbare troppo a lungo il suo legittimo rancore. Pochi giorni dopo l’esplosione della controversia Puccini informava Illica che

È arrivato il telegramma da Parigi per la Bohème. Ma con mio dispiacere il romanzo è libero essendo morto Murger senza eredi. La commedia è ancora sotto la salvaguardia degli autori. Hai riletto il romanzo? Fatti venire l’edizione in francese. Mi raccomando a te: adesso la sfida è lanciata e l’impegno preso. Leoncavallo mi scrive da Venezia che lui dovrà lottare contro due colossi: tu e Giacosa e che ora va a studiare l’ambiente del “Quartier Latin!!!” (Gara, 83, p. 83).¹¹

Non c’era dunque modo di evitare la competizione, ma Leoncavallo portò a termine il suo lavoro con notevole ritardo, oltre un anno dopo il suo rivale. Sonzogno mise a sua disposizione per la prima La Fenice di Venezia, che aveva appaltato nella stagione di primavera del 1897, ma non solo: propose proprio allo stesso direttore della *Bohème* pucciniana (e allora direttore musicale del Regio di Torino), Arturo Toscanini, di scortare con autorevolezza al debutto anche l’opera sorella di Leoncavallo, insieme al *Werther* di Massenet. Ma il 25 febbraio 1897 Toscanini scrisse alla futura moglie “Alla metà d’aprile andrò con Piontelli a Venezia per

dirigere la *Bohème*”.¹² si trattava, però, di quella di Puccini, che doveva essere data al Teatro Rossini e poi al Malibran. Il 10 aprile tornò a scriverle:

[Polo] è incantato da Venezia, ed io non lo sono meno di lui [...]. Iersera ho cominciato le prove... L’orchestra è buona ma il teatro è sordo come una zucca. Ci sono tre teatri d’opera contemporaneamente. La Fenice col Werther e Bohème di Leoncavallo il Malibran colla Manon di Massenet e l’Amico Fritz e il Rossini colla nostra compagnia Bohémiens.¹³

Non è difficile immaginare che Ricordi si fosse accordato col fido Piontelli per tendere una bella imboscata al rivale Sonzogno. Data la differenza qualitativa tra le due opere l’esito era quasi scontato, e così riferisce Toscanini l’esito della *première*, il 18 aprile 1897:

Cariss. La Bohème ha ottenuto iersera un successo sbalorditivo – tale da far registrare alla stampa, tutta, di Venezia un gran trionfo... Nota che la stampa è stata comperata da Sonzogno e che sarebbe stata volentieri contraria al nostro spettacolo. Il teatro era zeppo – la nobiltà veneziana era accorsa – forestieri – gli applausi si mutavano in vere entusiastiche ovazioni... Quando alla fine d’atto venivo fuori cogli artisti era un urlo generale... Davvero che a Venezia non si è mai visto tanto entusiasmo [...] Ed ora ecco preparato bene il terreno per l’opera di Leoncavallo... Povero disgraziato!... –¹⁴

Oggi *La bohème* di Leoncavallo, che pure contiene qualche pagina vitale, è soltanto un documento del gusto d’epoca, mentre l’altra domina fin dal suo debutto il repertorio internazionale. Come scriveva e tacitamente auspicava Puccini, il pubblico, chiamato a giudicare, si era pronunciato in suo favore, chiudendo per sempre la controversia.

Da un romanzo d’appendice a un libretto

Per *La bohème* Puccini ricorse per la terza volta di fila a una fonte letteraria francese. Le *Scènes de Bohème* di Henri Murger appartenevano al genere della narrazione d’appendice, e furono pubblicate a puntate sulla rivista parigina “Le Corsaire Satan” dal marzo 1845 all’aprile 1849. Ottennero un notevole successo, tanto che il drammaturgo Théodore Barrière, insieme all’autore, legò alcuni di questi brevi episodi l’uno all’altro ricavandone una *pièce* in cinque atti, *La Vie de Bohème*, rappresentata il 22 novembre 1849 al Théâtre des Variétés alla presenza di Luigi Napoleone e di tutti i più celebri esponenti del mondo letterario parigino, da Arsène Houssaye a Théophile Gautier e molti altri. Per Murger, appena ventisettenne, fu il successo che valse a congedarlo definitivamente dalla miseria, la stessa noiosa compagna dei protagonisti delle sue storielle; un successo poi incrementato da un contratto col celebre editore Lévy per dar forma di romanzo alla sua fatica letteraria. Questo uscì nel 1851 col titolo *Scènes de la Bohème*, e su questa fonte, non soggetta a diritti d’autore, dichiararono di essersi basati Puccini e i suoi librettisti.¹⁵

Il lavoro si presentava particolarmente difficile, poiché occorreva ricavare da una narrazione episodica una concisa azione operistica, che con una scansione drammatica coerente rimanesse al tempo stesso fedele allo spirito del romanzo, basato su impressioni appena delineate nell’arco di ben

ventitré quadretti. Cinque i personaggi maschili principali – Illica ci risparmiò la conoscenza dell’aspirante *bohémien* Carolus Barbemuche –, due quelli femminili, più una fidanzata per Schaunard (Phémie) e Colline, oltre ai molti amoretto di Rodolphe (la *grisette* Louise, l’attricetta Sidonie, Laure, modista, la mantenuta Séraphine, Juliette). L’intervento più radicale Illica lo fece trasformando in una ragazza romantica “mademoiselle Lucille, surnommée mademoiselle Mimi”,¹⁶ che nel romanzo è sposata con Rodolphe, ma lo tratta male e gli è spesso infedele, sia per necessità sia per puro piacere. Il librettista fu poi attentissimo ai dettagli, anche se non quanto Leoncavallo. Spunti importanti o minimi furono estratti da undici capitoli, dal nome della rivista di cui Rodolfo è redattore (“Le Castor”) al Café Momus, sede del gruppo, fino al Bal Mabille frequentato da Benoît. Vi sono poi il manoscritto del dramma *Le Vengeur* di Rodolphe che arde in più riprese (nono capitolo), il titolo del quadro di Marcello (*Le passage de la mer Rouge*), e molte frasi o brevi brani tradotti in modo pressoché letterale, come il secondo *couplet* declamato scherzosamente dal pittore nel racconto conclusivo *La jeunesse n’a qu’un temps*, da cui vengono i versi del baritono di Puccini nella ripresa del concertato del quadro secondo:

*– Non ma jeunesse n’est pas morte, (La giovinezza mia non è ancor
Il n’est pas mort ton souvenir; morta né di te morto è il sovvenir...
Et si tu frappais à ma porte se tu battessi alla mia porta
Mon cœur, Musette, irait t’ouvrir. t’andrebbe il mio cuore ad aprir.)¹⁷*

Da *Le manchon de Francine*, diciottesimo capitolo, viene il particolare della candela spenta da un soffio di vento, del successivo smarrimento della chiave e l’idea del manicotto per riscaldare le mani intirizzite della malata. Solo nella costruzione del finale ultimo Illica ricorse alla *pièce*. Nel ventiduesimo capitolo di Murger, la protagonista viene condotta all’ospedale, dove muore in solitudine. Ma nel quinto atto del lavoro teatrale (sc. 5-10) ella torna improvvisamente da Rodolphe, Musette manda Marcel a impegnare i suoi gioielli, accende poi la candela mentre l’amica dorme, Colline baratta il suo cappotto per trenta soldi e un vestito di Nanchino (mentre nel romanzo si limita a vendere i suoi amati libri); e infine Mimi s’accascia morta sulla poltrona prima che cali il sipario.¹⁸ Questo finale era più adatto all’opera, prevalentemente basata su scene collettive, per il resto era molto più conveniente non prendere in considerazione la commedia, scartando una soluzione normalmente adottata da chi riduceva un soggetto per le scene liriche.

Nella *Vie de Bohème* il giovane, ma già esperto autore di *vaudevilles*, Barrière aveva aiutato Murger a costruire il suo successo personale, sopprimendo ogni elemento scabroso dell’originale e creando una struttura drammatica sulla falsariga del romanzo *La Dame aux camélias*, apparso nel 1848 e ridotto nei mesi successivi a “pièce en cinq acts mêlée de chant”. Lo scartafaccio di Alexandre Dumas *fils* – da cui Piave trasse *La traviata* per Verdi –, ritenuto immorale, venne bloccato dalla censura e dovette attendere sino al 1852 prima di essere pubblicato, ma nel frattempo circolava in tutte le società letterarie parigine. Il calco realizzato da Barrière è così evidente da risultare incontestabile: Mimì, cortigiana piena di buon cuore, malata, sacrifica i suoi sentimenti per Rodolfo e se ne va a vivere con un visconte onde consentire

l'unione dell'amante con Césarine de Rouvre, una giovane e rispettabile vedova. Questo matrimonio è fortemente voluto per amor di convenienza dall'uomo d'affari Durandin, zio di Rodolphe – lo “zio milionario” evocato da Rodolfo nell'opera, che come Germont-*père* è causa della separazione fra il nipote e la giovane *grisette*. Nella scena finale ogni equivoco viene chiarito, ma solo nelle ultime battute Durandin tenta di rimediare al male che ha fatto a Mimì, e benedice il matrimonio proprio quando la ragazza muore.

Se Barrière e Murger possono precedere Dumas in un ambiente dove trame topiche vengono ampiamente sfruttate, Puccini non poté né volle mettersi in concorrenza con *La traviata*: nel mondo dell'opera si dovevano evitare i calchi troppo evidenti. Del resto seguire il dramma voleva dire accettare la logica in cui s'inseriva come prodotto *standard* in una tematica di successo (e si pensi al capostipite Musset e alla sua Mimì Pinson). Peraltro nella riduzione del mondo composito del romanzo andò forzosamente smarrita una peculiarità dell'originale, e cioè il preciso riferimento, nei brevi ritratti dei protagonisti, a noti personaggi della cultura e dell'arte parigina del tempo, fra cui Charles Baudelaire e il pittore Champfleury. Questa perdita fece sì che l'opera di Puccini fosse meno vincolata a fatti contingenti e dunque si volgesse a una rappresentazione di tipo simbolico. Da questa universalità il pubblico di tutto il mondo sarebbe poi stato affascinato, anche perché s'identificò con i protagonisti di Puccini: a una simile mèta Murger mai avrebbe potuto tendere. Pure i personaggi del romanzo conquistano alla fine, come il loro creatore, un miglior tenore di vita, il che li induce persino a pronunciare amare considerazioni sul loro passato prossimo, e a identificare con lucido distacco la *Bohème* con la giovinezza appena trascorsa.

Il merito specifico della riduzione drammaturgica delle *Scènes* va attribuito a Luigi Illica, che ebbe subito da Ricordi l'incarico di sceneggiare il romanzo. Egli agì con abilità in tempi strettissimi, come abbiamo visto. Poi il lavoro dei due librettisti cominciò a tempo pieno. Il progetto originale prevedeva una struttura differente da quella attuale. Il quadro primo era diviso in due scene, intitolate *In soffitta* e *Al quartiere latino*; il secondo, *La barriera d'Enfer*, divenne poi l'attuale quadro terzo; il quarto, ancora *In soffitta*, concludeva l'opera così come la conosciamo. Fra questi due, come terz'atto si trovava un episodio intitolato *Il cortile della casa di via La Bruyère 8*, in cui i librettisti, per giustificare il definitivo addio fra Mimì e Rodolfo, avevano sviluppato uno spunto del sesto capitolo del romanzo – *Mademoiselle Musette* – immaginando una gran festa da ballo offerta da Musetta, sfrattata dal protettore, nel cortile di casa. In essa il visconte Paolo – le cui uniche tracce rimaste nell'opera sono la frase di Rodolfo nel quadro terzo (“Un moscardino / di Viscontino / le fa l'occhio di triglia”) e quella di Musetta nel successivo (“Intesi dire che Mimì, fuggita / dal Viscontino era in fin di vita.”) – conquista i favori della volubile Mimì causando la furiosa gelosia del suo amante. Ma tale scena, che fu messa in musica da Leoncavallo,¹⁹ offese l'implacabile senso formale di Puccini, che la volle eliminare contro il parere dei librettisti. A suo avviso una festa in quel punto avrebbe ricalcato lo schema del Quartier Latino, producendo un doppione intollerabile per le proporzioni dell'opera. Così le due scene iniziali vennero separate, e si creò l'armoniosa bipartizione tra la prima spensierata coppia di episodi, seguita dai due lancinanti quadri conclusivi.

La messa a punto dell'opera fu un lavoro di cesello a quattro mani, con Giulio Ricordi che spesso interveniva per fornire pareri illuminanti. Fu lui, ad esempio, a suggerire che Musetta, nel quadro terzo, cantasse da fuori scena il valzer precedentemente intonato davanti ai tavoli del Caffè Momus; inoltre insistette perché Illica, animato da autentica passione per il trovarobato, eliminasse i troppi dettagli e le molte precisazioni realistiche di cui aveva infarcito le prime stesure, permettendo all'opera di guadagnare quella proverbiale stringatezza che la contraddistingue.²⁰ Illica, dal canto suo, ebbe una parte determinante nelle scelte drammatiche. Data la difficoltà che presentava il quadro del Quartiere Latino, giunse perfino a preparare una pianta della scena, inviata a Ricordi in allegato all'abbozzo di un rifacimento del libretto richiesto da Puccini, “onde isolare i *bohèmes*” (5 gennaio 1894; Gara, 98, p. 96): il problema della posizione scenica non era certo di facile soluzione, poiché bisognava mettere in risalto, all'interno del tessuto di massa, i singoli ma significativi episodi vissuti dai protagonisti in mezzo alla folla. Tutto doveva risultare credibile, dunque, ma Illica si accorse di un'ultima inverosimiglianza a lavoro già concluso. Nel quadro secondo l'allegra brigata prende posto ai tavoli esterni del Caffè, e filosofeggia tranquilla nonostante il freddo della vigilia di Natale. Rimediò a questa mancanza di realismo aggiungendo la seguente didascalìa al libretto:

*(Marcello, Schaunard e Colline entrano nel Caffè Momus, ma ne escono quasi subito sdegnati di quella gran folla che dentro si stipa chiassosa. Essi portano fuori una tavola e li segue un cameriere per nulla meravigliato di quella loro stramberia di voler cenare fuori...).*²¹

Questo errore non ha mai infastidito il pubblico che non fosse a conoscenza del libretto, ma è interessante leggere la motivazione degli scrupoli di Illica:

Coi nemici e i critici in malafede del giorno, questo nostro accontentarci è un po' troppo ingenuo, creda! e lasciare quasi tutto un atto seduti a un tavolino i bohèmes a cenare così senza che nel libretto neppure una parola venga a giustificarne il perché, creda anche, è troppo buona arma perché quei tali signori non debbano adoperarla (a Giulio Ricordi, 7 dicembre 1895 [?]; Gara, 147, p. 134).

Ma il librettista arquatese era stato addirittura decisivo quando aveva insistito per modificare la prima idea di Puccini, che avrebbe voluto cominciare l'ultimo quadro dell'opera

Colla Mimì in letto, Rodolfo al tavolino a scrivere e un mozzicone di candela a illuminare la scena. Cioè niente separazione [dopo il quadro terzo] fra Rodolfo e Mimì! Orbene così davvero non vi è più la Bohème, non solo, ma non vi è più la Mimì di Murger!

La motivazione di Illica, nel prosieguo della lettera, anch'essa rivolta a Giulio Ricordi, è del tutto ineccepibile:

Ora io dico che è già un errore che la separazione di Rodolfo e Mimì non avvenga avanti agli occhi del pubblico [causa la soppressione del quadro di Via La Bruyère], figuriamoci se non dovesse avvenire in nessuna maniera! Poiché la essenza del libro di Murger è appunto in quella grande libertà in amore (suprema caratteristica della Bohème) colla quale agiscono tutti i personaggi. Pensi quanto più grande e più commovente

può essere quella Mimì che – potendo oramai rivere con un amante [il Visconte Paolo] che le passa della seta e del velluto – sentendosi uccidere dall'etisia va a morire nella desolata e fredda mansarde pur di morire nella braccia di Rodolfo. Mi pare impossibile che Puccini non ne voglia comprendere la grandezza (febbraio 1894; Gara, 101, pp. 99-100).

Puccini, drammaturgo di razza, non faticò a capire le buone ragioni di Illica, e accettò la sua proposta. Intanto nell'aprile 1894, colto da dubbi, aveva ripreso in considerazione una novella di Verga, intitolata *La lupa*, per ricavarne un'opera, forse allo scopo di rivaleggiare coi successi recenti di Mascagni (*Cavalleria rusticana* viene da Verga ed è ambientata in Sicilia) e Leoncavallo (la vicenda di *Pagliacci* ha luogo in Calabria). Egli giunse al punto di recarsi in Sicilia per parlare con Verga e studiare l'ambiente. L'infatuazione durò fino al luglio successivo, quando si persuase che “la ‘dialogicità’ del libretto spinta al massimo grado, i caratteri antipatici, senza una sola figura *luminosa*, simpatica che campeggi”²² non gli permettevano di dar corso alle sue intenzioni. Per comprendere la sua estraneità alla temperie verista, basti sapere che la stessa melodia lirica con cui Rodolfo si presenta al pubblico (“Nei cieli bigi”) viene dagli abbozzi della *Lupa*, in cui serviva a inneggiare all'incantevole cielo di Sicilia e alle meraviglie dell'Etna.

All'inizio del 1895, dopo stesure e rifacimenti numerosi, Puccini si dichiarò finalmente soddisfatto del telaio drammatico del libretto, che per essere perfezionato aveva bisogno degli ultimi ritocchi poetici di Giacosa, eseguiti mentre il musicista stava già orchestrando le parti del testo portate a termine. Un gran numero di aggiustamenti, gli ultimi, furono compiuti nell'ottobre 1895. Per troppo tempo Puccini aveva insistito nel voler musicare un brindisi fra gli amici, con relativo *ensemble*, proprio nel momento che avrebbe dovuto immediatamente precedere l'arrivo di Musetta e Mimì nel quadro finale, allo scopo di caricare ulteriormente il contrasto fra l'euforia dei *bohémiens* e l'imminente tragedia. Ma si accorse dell'inutilità dell'idea, poiché, come scrisse a Ricordi, la scena era creata

Solamente per il contrasto e [...] non giova all'azione, non facendole fare un passo di più. Io metto la massima allegria nel pranzo dell'aringa e nel ballo Musetta piomba in piena gazzarra ed è raggiunto lo scopo. Tanto so per prova che far della bella musica accademica all'ultimo atto è cosa dannosa (ottobre 1895; Gara, 139, pp. 126-127).

Nulla della complessa e travagliata gestazione dell'impianto drammatico traspare nella musica di Puccini. Nel suo capolavoro tutto scorre in un lampo e passa in fretta, come la giovinezza dei protagonisti, un gruppo di amici che vive in stretta simbiosi. Per questo, alla prima assoluta (Teatro Regio di Torino, 1 febbraio 1896),²³ egli non volle divi, ma professionisti tali da formare sulla scena un complesso omogeneo, da Cesira Ferrani (Mimì) a Camilla Pasini (Musetta), Evan Gorga (Rodolfo), Tieste Wilmant (Marcello), Michele Mazzara (Colline), Antonio Pini-Corsi (Schaunard). Nella presenza del ventiseienne Toscanini quale concertatore, il musicista ebbe un'insperata garanzia che l'insieme fosse coordinato al meglio delle possibilità, e al tempo stesso l'occasione di verificare la necessità di alcuni cambiamenti alla partitura – fra cui spiccano soprattutto l'aggiunta di una breve scena nel quadro secondo, l'attuale n. 15 della partitura, e l'intervento sul successivo finale concertato – che apportò

nel corso delle numerose repliche che si susseguirono in Italia e all'estero. Ora che l'opera è riconosciuta come una fra le più popolari di tutti i tempi, riesce difficile comprendere le resistenze dei critici della prima torinese al Teatro Regio. Fra essi il 'lungimirante' Carlo Bersezio (“Gazzetta Piemontese”) giunse a profetizzare che “*La Bohème* [...] non lascerà grande traccia nella storia del teatro lirico”.

Una capanna a Torre del Lago

Al contrario di Leoncavallo, Puccini non aveva alcun bisogno di andare a Parigi, città per cui nutriva una sorta di amore/odio, al fine di trovare i contorni più veritieri al clima della sua nuova opera. Se si consulta un qualsiasi dizionario italiano alla voce “Bohème”, senza tener conto che il vocabolo è francese, vi si potrà leggere una definizione simile a questa: “vita alla giornata di individui non ben inseriti nella società e specialmente di artisti poveri e anticonformisti”. E Puccini aveva potuto sperimentare di persona questa anticonformistica povertà negli anni di studio al Conservatorio di Milano (1880-83), in piena Scapigliatura, e in quelli immediatamente seguenti,²⁴ come si può evincere dalla lettura di una supplica indirizzata allo ‘zio milionario’ Nicolao Cerù onde ottenere un aumento della piccola rendita di cui disponeva:

I miei studi vanno bene e lavoro. Il freddo quassù è straordinario ed è maggiore degli anni scorsi: sono perciò a pregarla di un favore che spero troverà giusto. Debbo studiare e come sa io studio specialmente di sera tardi fino a notte inoltrata e avendo una camera fredda fredda mi abbisognerebbe un po' di fuoco. Io non ho denari, perché, come sa, quelli che lei mi manda sono per il puro necessario, perciò avrei bisogno di qualche cosa per comprarmi una di quelle stufe economiche da brace che fanno assai caldo. La spesa per la stufa non è grande ma quel che mi dà a pensare è il carbone che costa tanto e in capo al mese monta qualche soldo. Ho scritto queste cose alla mamma e così vedano se mi possono rimediare qualcosa fra tutti e due perché il tempo stringe e si va più nel freddo. Gli anni passati ho fatto quasi senza fuoco, cioè il primo anno assolutamente senza perché fu inverno temperatissimo e il n° ci avevo il caminetto e qualche volta l'accendevo, però anche nel n° anno non era quel freddo che è ora che siamo al principio dell'inverno (6 dicembre 1882; Marchetti, 8, p. 31).

Nel 1891 Puccini poté poi permettersi di prendere in affitto una casetta sulle rive del lago di Massaciuccoli, in località Torre del Lago. Questo posto sarebbe divenuto il suo intimo rifugio dagli obblighi mondani impostigli dal successo, il luogo in cui poteva ritirarsi a scrivere musica nelle sue condizioni preferite, dalle dieci di sera alle quattro del mattino e oltre, il luogo dove sfogare tutte le sue passioni, dalla caccia alle folaghe all'amore di spiaggia e palude.

Quando arrivò lì s'inserì subito in un *milieu* sociale che riveste notevole importanza per le sorti della *Bohème*. Sulle rive del lago, sito alle pendici delle Alpi Apuane, si era installato un manipolo di pittori appartenenti alla corrente dei macchiaiuoli. Loro credo estetico era che l'arte dovesse riflettere “le infinite bellezze della natura”, come diceva Ferruccio Pagni, fra tutti i pittori quello più legato a Puccini tanto da dedicargli uno dei primi libri biografici apparsi dopo la morte del Maestro.²⁵ Per far capire meglio il riferimento alle bellezze della natura a chi conoscesse soltanto la situazione

attuale, occorre precisare che a quel tempo il paesaggio nei dintorni del Massaciuccoli era quasi incontaminato. Non esisteva nemmeno la villa di Puccini, che fu costruita alla fine del secolo, e sull'acqua si affacciavano soltanto le capanne in legno col tetto di frasche in cui abitavano i pescatori. Si può comprendere come non soltanto il precursore Pagni, ma altri e più celebri macchiaiuoli fra cui Fattori e Lega, sporadici frequentatori del luogo, ne fossero incantati. All'epoca del suo arrivo Puccini trovò i pittori già felicemente innestati nella realtà locale e, anche se non aveva acquistato ancora la sua immensa notorietà, il suo fascino di grande artista fece subito presa nel piccolo ambiente.

Pagni e Puccini divennero presto amici e, nonostante la naturale ritrosia, il musicista cominciò a frequentare insieme al pittore la “capanna di legno, col tetto di falasco” di Giovanni Gragnani. Era questa la sua abitazione, che egli utilizzava in molti modi, da laboratorio di calzolaio a bettola per gli amici alla sera, frequentata prevalentemente dal gruppetto di artisti. Dopo essere andato con loro a caccia e a pesca, Puccini infliggeva ai suoi pittori solenni punizioni ai giochi di carte più popolari, ricevendo quadri e bozzetti a saldo dei debiti contratti. Nei primi tempi, infittendosi gli impegni di lavoro, Puccini fu spesso lontano da Torre, ma rimase in contatto con Pagni scrivendogli lettere in cui la nostalgia si cela dietro la *koinè* del dialetto toscano più vivo:

Buone feste a Lei, a tutti i torrelaghesi, a Venanzio, a Lappore, a Diego, a Boccia, a Stinchi, alle folaghe, ai mestoloni, Dio boffice, un mi ci fa' pensare... Al sor Ugenio e signora Ida, se sono ancora lì. Noi stiamo tutti benone. Spero nel marzo fare una visita costì. Ciccia al tondo con patate alle marchese dal cimbraccolo (22 dicembre 1892; Marchetti, 153, p. 171).

Non è arbitrario sostenere che questo ambiente abbia esercitato una notevole influenza sulla scelta del soggetto della *Bohème*, o perlomeno abbia contribuito ad alimentare l'entusiasmo di Puccini per la vicenda. Davvero singolari le coincidenze tra questa realtà toscana e il prodotto artistico finito, che cominciano dalla condizione dei personaggi dell'opera: nessuno dei macchiaiuoli ‘torrelaghesi’ colse definitive affermazioni e relativa agiatezza. Ma tutti erano pronti all'amore di tutti i giorni, e a trasformarlo in romantica attitudine. Per l'artista agiato qual era Puccini, ma ancora sensibile al ricordo immediato del suo passato prossimo, era come avere un modello reale per la sua drammaturgia, l'invocata *tranche de vie* pronta per essere rivestita di note. Nel 1894, quando il povero Gragnani, come molti italiani in quell'infausto periodo, dovette emigrare in Sudamerica (pochi anni dopo Pagni avrebbe fatto lo stesso), fu proprio Puccini a proporre l'acquisto della sua baracca che fungeva da taverna per fondarvi un club privato, battezzato “Club La bohème”, doveroso atto d'omaggio al romanzo e all'opera allora in gestazione. È lo stesso Pagni che fa un'importante precisazione:

*Quell'opera era anche un poco nostra. Cecco era “Marcello”, io “Colline”, Giacomo, manco a dirlo, “Rodolfo”, e gli altri... “la gaia compagnia”.*²⁶

Quel “Cecco” nominato da Pagni era il pittore Francesco Fanelli, che conviveva a Torre con una giovane vedova litigando in continuazione e scambiandosi epiteti quali “rospo”, “vipera”, “imbianchino”, che ritroveremo alla fine

del quadro terzo dell'opera. Sicuramente il risultato dell'arte condizionò i ricordi di Pagni, ma prima il rapporto amoroso di Fanelli aveva probabilmente stimolato la fantasia di Puccini nel determinare qualche tratto dei personaggi di Marcello e Musetta. Sempre restando nel campo delle suggestioni, anche le piccole rivolte inscenate dai *bohémien*s dell'opera contro la società ‘borghese’, rappresentata dall'affittuario Benoît e dall'amante di Musetta, Alcindoro, trovano spunto nell'indole giocosa e incline a ogni sorta di burla che animava i frequentatori del Club, fra cui c'era un pedante, il conte Eugenio Ottolini, come pedante è il filosofo Colline, incline a latineggiare anche sui tavoli del Caffè Momus.

Rispettosi del lavoro di Murger i due librettisti Illica e Giacosa chiamarono le quattro parti in cui l'opera è divisa “quadri” anziché atti. Il palese riferimento all'arte pittorica contenuto in Murger rivive dunque in questa definizione formale che mette in essere, del resto, anche il rapporto autentico coi pittori. Nel riprodurre particolari del romanzo con la fedeltà della fantasia Puccini attuò un contatto poetico con la realtà che è una di quelle caratteristiche che rende la sua arte più vicina al pubblico di tutti i tempi, e che ci permette di intuire di quale importanza immediata sia stato per lui la frequentazione dei *bohémien*s di Torre del Lago. Un solo esempio, relativo al musicista Schumann che all'inizio del romanzo, mentre compone su un pianoforte con un Re stonato, esclama: “Il est faux comme Judas, cet Ré”.²⁷ Nel quadro secondo della *Bohème* il musicista pronuncia una frase analoga – “Falso questo Re!” – mentre prova un corno che vuole acquistare; Puccini dispose le parti d'orchestra sopra una dissonanza di settima minore e seconda maggiore fra Mi♭ e Re♭, per dare un tocco di realistica pittura sonora (II, 4³).

Pagni ci racconta il momento in cui *La bohème* fu conclusa:

Quella notte, mentre noi si giocava,²⁸ Giacomo era alle ultime battute.
– Silenzio, ragazzi, – disse a un tratto – ho finito!
Lasciammo le carte, ci accostammo a lui...
– Ora vi faccio sentire, rimettetevi a... ceccia! Questo finale è buono...
Attacò dall'ultimo canto di “Mimi”: “Sono andati...”
Via via che Puccini suonava e cantava, quella musica fatta di pause, di sospensioni, di tocchi lievi, di sospiri, di affanno, pervasa da una malinconia sottile e da un'intensità drammatica profonda ci prendeva, e vedevamo la scena e tutto sentivamo quell'umano tormento, poiché iri veramente la espressione è tornata alle origini, alla sua sostanza eterna: il Dolore. Quando caddero gli accordi laceranti della morte, un brivido ci percosse e più nessuno di noi seppe frenare le lacrime. La soave fanciulla, la nostra “Mimi” giaceva, fredda, sul povero lettuccio e più non avremmo udito la sua voce tenera e buona. La visione ci apparve: “Rodolfo”, “Marcello”, “Schumann”, “Colline” erano le nostre figure o noi le loro reincarnazioni, “Mimi” la nostra amante di un tempo o di un sogno, e tutto quello strazio il nostro strazio stesso.²⁹

Questo modo di sentire, anche se infiorato da una inevitabile dose di retorica (molto probabilmente dovuta alla penna di Marotti), testimonia un rapporto autentico tra la fantasia e la realtà, e rivendica al gruppo una certa dose di paternità sulla vicenda dell'opera. Puccini aveva già trascorso la sua scapigliata *Bohème* negli anni milanesi, e ora l'aveva rivissuta, ma con gli occhi distaccati dell'artista, insieme ai suoi amici pittori. Dopo una festa mascherata con loro per festeggiare la fine del lavoro a tavolino, Puccini partì – era il dicembre

1895 – alla volta di Torino per preparare la messinscena della prima assoluta. Fanelli e Pagni morivano dalla voglia di assistere alle prove o a una recita, ma il compositore, anche se cortesemente, non lo consentì:

In quanto a venire voi a Torino... son dolori! Come si fa?... Tra l'altro, ora vi trascurerei certamente, tanto sono preso. Verrete dopo, a Napoli o a Roma, meglio ancora. Là starò tranquillo e potrò starmene con voi (gennaio 1896; Gara, 154, p. 139).

Dopo aver fissato *La bohème* coi mezzi dell'arte in modo indelebile, Puccini stava allontanandosene per rivolgere nuove attenzioni alla cantante Floria Tosca e alla perversa atmosfera della Roma papalina ai principi dell'Ottocento.

Il “Club La bohème” era finito.

Alla conquista di un nuovo stile

I versi e le peculiarità drammatiche del libretto della *Bohème* imponevano alla musica di aderire con la massima naturalezza a un'azione prevalentemente priva di episodi statici, salvo le espansioni sentimentali dell'incontro tra Rodolfo e Mimì e il loro duetto sul letto di morte di lei. Trovare un nuovo rapporto fra un'articolazione serrata del dramma e le tradizionali necessità liriche era un problema 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, dal *Ballo in maschera* (l'elemento brillante di Oscar e Riccardo), alla *Forza del destino*, vasto affresco animato da figure di contorno fra cui spiccano Preziosilla, il grottesco Fra' Melitone e il sordido rivendugiolo Trabuco.

L'esempio della *Traviata*, fino a quel momento rimasta un *unicum* nel melodramma, aveva già fatto capire a Puccini come l'elemento attuale e quotidiano potesse venire stilizzato senza forzature all'interno del codice melodrammatico, ma fu guardando a *Falstaff* che poté trarre spunti decisivi per realizzare nella *Bohème* la sua poetica visione della realtà, pur nell'ambito di un genere differente. La musica dell'ultimo capolavoro verdiano descrive l'azione nei minimi particolari evitando ogni forma di naturalismo, e ingloba nella dimensione umana anche un momento magico come la scena delle fate.

La risposta dei musicisti della cosiddetta “Giovane Scuola” al legato più sconvolgente di tutta l'arte di Verdi nacque da un fraintendimento. Credendo di allontanarsene, in realtà recuperarono tutti, a diversi livelli, la sostanza della vecchia opera coi suoi singoli ‘numeri’ musicali, che divennero occasione per ostentare melodie oramai prive di una vera originalità. Ne derivò un effetto d'enfasi, perché nel canto non vi erano più freschezza e inventiva ma solo l'idea di aderire alla vita eccitando la corda più altisonante del sentimento. Al tempo stesso la melodia del numero si distaccò in modo nettissimo dal tessuto connettivo dell'opera e, quale che fosse l'abilità del compositore nel condurlo, il recitativo, ovunque identificabile come tale, venne modellato sempre più sul parlato. Il *Falstaff*, al contrario, presenta un'azione che scorre velocissima senza un attimo di sosta, le parole suggeriscono invenzioni musicali che rompono sovente i

legami con la strofa, mantenendone di esilaranti con la rima, per seguire la realtà drammatica che evolve rapidissima. Si passa dal dialogo al monologo, a insieme che oppongono in contrappunto uomini e donne, a duettini amorosi, che tutti scorrono con la velocità del fulmine, quella del tempo reale degli accadimenti, senza mai far cogliere in un tal prezioso ordito la rassicurante presenza del numero chiuso.³⁰

Dall'ultimo capolavoro di Verdi, praticamente costruito su una mobile successione di recitativo e arioso, Puccini ebbe probabilmente la definitiva conferma di quale fosse il modo migliore di evadere dalle costrizioni dell'opera divisa in arie, duetti e concertati rimanendo all'interno della propria tradizione, per creare un organismo unitario e coerente. Nella *Bohème* egli doveva trattare un'azione legata al quotidiano, dove ogni gesto rispecchiasse la vita di tutti i giorni. Al tempo stesso, doveva conquistare un livello narrativo più alto mediante il concatenarsi delle situazioni, comunicando per metafora l'idea di un mondo in cui il tempo fugge, e di cui la giovinezza è protagonista (prospettiva già chiaramente indicata, anche se risolta con una punta di cinismo, nell'ultimo capitolo del romanzo di Murger). Nella *Bohème* un ironico disincanto è sempre immanente anche nei momenti più intensamente poetici. La frase appassionata “O dolce viso di mite circonfuso alba lunar” precede un esplicito invito all'amore (“Sarebbe così dolce restar qui”), ma i due momenti sono fusi in un unico afflato. Così accade anche quando Rodolfo, nel quadro secondo, dispiega tutta la sua enfasi nel presentare Mimì alla compagnia, ottenendone una beffarda risposta in latino da *bistrot*. Il lato sentimentale sorge senza soluzione di continuità da un meccanismo che ha necessità di natura concreta, e a esso ritorna trasformato in emblema.

Nei primi due quadri dell'opera, particolare mai sottolineato a sufficienza, l'elemento comico ha larga parte e convive con quello sentimentale. A *Falstaff* guardano anche certi dettagli di pittura sonora: il piccolo ‘incantesimo del fuoco’ (I, 5) e il lieve spruzzo d'acqua con cui Rodolfo bagna il volto di Mimì colta da malore (violini in *pizzicato* coi flauti raggruppati in una seconda maggiore, ⁵²⁶), producono una sensazione quasi fisica – com'è per l'assottigliarsi della pancia di Falstaff, descritto da violoncelli e ottavino a quattro ottave di distanza, e per “l'aria che vola” evocata nel successivo monologo dell'onore (da flauti, ottavino e violoncelli). Anche il temino puntato dell'inizio della *Bohème*, che nel corso dell'opera torna sovente per ricordare come l'amore sia solo uno fra i tanti momenti dell'esistenza, verrà trattato con una concezione simile a quello esposto nelle tre battute iniziali del *Falstaff*, una quartina in staccato che ricorre a ritmo indiolato per tutta la prima parte dell'atto d'apertura.

Se in *Manon Lescaut* è ancora percepibile la divisione in numeri chiusi, nonostante il coordinamento di intere sezioni della partitura tramite dissimulati espedienti sinfonici, con l'opera successiva Puccini si volge a uno stile musicale differente, basato su un *continuum* sonoro modellato sulle specifiche esigenze drammatiche del soggetto. Un dispositivo di cui l'ultimo Verdi aveva disvelato le possibilità.

Una conversazione in musica

Tutto il quadro iniziale della *Bohème* è un esempio compiuto della nuova via battuta dal compositore. Per fissare un ritratto individuale e collettivo del gruppo di artisti squattrinati Puccini coordinò in scioltezza diversi parametri: estese melodie liriche, agili cellule motiviche, tonalità in funzione semantica, colori lucenti e vari in orchestra. Il telaio dell'azione poggia comunque su temi che animano i diversi episodi in cui i protagonisti rivelano il proprio carattere. Guardando alla tecnica narrativa applicata in *Manon Lescaut*, è facile constatare l'abilità con cui venivano fusi il retaggio italiano della reminiscenza e la tecnica del *Leitmotiv* (cui *Manon* risulta più vincolata). L'avvio di *Bohème* ci consente altresì di verificare come Puccini andasse prendendo le dovute distanze da Wagner, configurando un suo mondo peculiare. Evitò spesso, ad esempio, di dare una connotazione univoca alle melodie, per ricavarne ulteriore funzionalità drammatica tramite rimandi polivalenti, ricorrendo frequentemente a strutture intervallari, o a schemi metrici, che apparentano motivi a prima vista irrelati. Per limitarci a un caso, consideriamo la relazione dei seguenti profili melodici:³¹

Esempio 1.1 – I, 327 (P)



Esempio 1.2 – I, 18 (H)



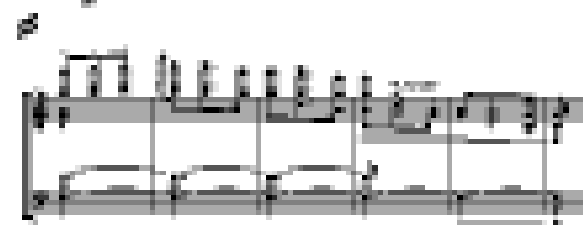
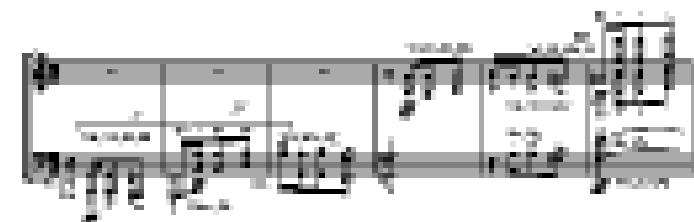
La prima appassionata melodia dà inizio alla retorica dichiarazione d'amore di Rodolfo (es. 1.1), e quando riapparirà all'inizio dell'*a due* con Mimì (I, 41) il contatto emotivo verrà stabilito con un'immediatezza maggiore. Ma la si confronti col motivo che domina la scena in cui gli amici ricevono il padrone di casa (es. 1.2), e che dunque appare per primo. L'affinità non è opinabile, a parte il differente fraseggio, e difficilmente Puccini poteva non esser cosciente di questo come di altri casi analoghi – la melodia del duetto tra Rodolfo e Marcello all'inizio del quadro quarto presenta anch'essa somiglianze con l'es. 1.1. Ambivalenza non vuol dire però mancanza di giustificazione sotto il profilo della logica drammatica: la sottile coesione fra un tema e l'altro rafforza l'impressione che un'aura comune avvolga i personaggi e le loro azioni, tutti quanti parte di un'unica *bohème* – si vedano oltre gli esempi 2.2 e 2.3 relativi a Colline e Schaunard: due frasi in § (come 1.2), che presentano ulteriori legami fra loro (2.2 z e 2.3 z^I , una figura che ricorre in molti altri momenti).

Fissiamo ora la nostra attenzione sulla struttura della prima parte di questo quadro, sinteticamente tratteggiata nel seguente schema:³²

Quadro I (bb. 1-762, fino a 24)			
I sez., 1-333	II sez., 334-520	III sez., 521-677	IV sez., 678-762
Marcello, Rodolfo, Colline	entra Schaunard	entra Benoît	Ma., Ro., Co., Sc.
A (t1), 1-86, Do	E (t4), 334-90, Re	G, 521-47	F, 678-709, Sol
B (t2), 87-110, Sib	E ^I , 391-406, Mi♭	H, 548-57, Sol♭	B, 710-24, Sol
A, 111-95	E, 407-31	I, 557-64	A, 724-62
B, 196-211, Sib	E ^I , 432-44, Re	H, 565-69	
A, 211-22	E, 444-53, Re	I, 570-80	
B, 222-38, Do	E ^I , 453-74, Re	J, 580-606, do♯	
C (t3), 239-55	F (t5), 475-504, Fa	H, 606-15, Re♯	
A, 255-85	E, 505-20, Fa	I, 616-42	
D, 286-333, Sol♭		H ^I -I ^I , 643-77, si-Re	

In questo avvio ogni personaggio è caratterizzato da un tema – c'è persino un motivetto per Benoît (I) – salvo Marcello. Il motivo iniziale (A, es. 2.1), che prende avvio da fagotti, celi e contrabbassi e si propaga rapidamente guadagnando nel giro di dieci battute il cielo della quinta ottava, frammentato in tutte le sezioni, si lega invece alla vita di *bohème*, come dimostra una visione d'insieme dell'opera:

Esempio 2.1 – I, bb. 1-12 (A)



Esempio 2.2 – II, 15¹²



Esempio 2.3 – III, 35



La sua concisione lo rende particolarmente adatto alle più diverse circostanze, poiché ne facilita variazioni e sviluppo mantenendone la riconoscibilità, e rendendolo un efficace veicolo di significati: dalla cellula costitutiva (x) nasce il suo rovescio (y), quasi che una parte dell'orchestra ponesse una domanda e l'altra le rispondesse, come faranno i due amici a colloquio. Puccini inserì il motivo all'interno di squarci recitati (la rovinosa discesa delle scale, I, 24), ma soprattutto lo impiegò per collegare tra loro momenti lontani. Nessun accostamento manca di pertinenza: la cuffietta rosa è un pegno prezioso, lo vedremo, ma di scarso impegno economico (es. 2.2), l'incontro fra Mimì e Marcello davanti al Cabaret (III, 108), così come il successivo risveglio di Rodolfo (III, 152) sono frammenti di quel vivere alla giornata. Mentre il rimpianto del passato è cifra del desiderio di Mimì nel momento di separarsi dall'amante (es. 2.3), ma anche il sentimento di Marcello e Rodolfo all'inizio dell'ultimo quadro, dove il motivo tornerà più volte durante gli abbandoni ludici dei quattro che precedono il ritorno di Mimì in soffitta.

La melodia di "Nei cieli bigi" (B, es. 3.1) che Rodolfo intona con slancio caratterizza assai bene sia la sua vitalità appassionata ed esuberante che la sua tenerezza, cantata dai flauti (I, 51) quando il suo ampolloso dramma viene sacrificato per ravvivare il fuoco nel caminetto. Infine due temi caratterizzati dai corni accompagnano l'ingresso di Colline (C, es. 3.2) e quello di Schaunard (E, es. 3.3):

Esempio 3.1 – I, 182 (B)



Esempio 3.2 – I, 6 (C)



Esempio 3.3 – I, 101 (E)

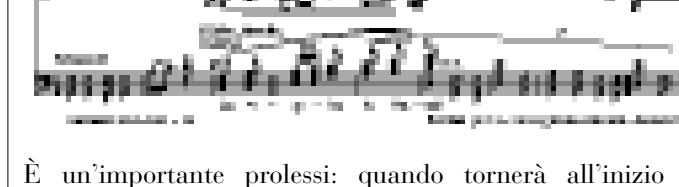


La prima parte del quadro termina con l'uscita degli amici verso il Quartiere Latino: ci si volga a osservarne la struttura e apparirà chiara una partizione in quattro sezioni determinate da una logica musicale aderente alle ragioni del dramma, ma quasi del tutto svincolata da criteri tradizionali. I temi sorgono tutti in orchestra tranne la melodia di Rodolfo (B): nella mobile dialettica fra i "cieli bigi" evocati dal canto del poeta e il motivo della *bohème* (A) è già attuato, in termini musicali, un cangiante scambio fra ideale e reale, e l'alternanza delle sottosezioni è regolata da una rigorosa logica formale al servizio della narrazione. A essa danno un contributo determinante il colore orchestrale e la tavolozza armonica: quando brucia il manoscritto del primo atto, mentre il flauto commenta l'azione con la melodia del poeta, l'arpa crea l'illusione del continuo movimento delle fiamme. Dopo questo squarcio in Do maggiore i temi C e A portano a Sol♭. Due battute in *fortissimo*

ci danno subito dopo la sensazione dell'impatto del secondo scartafaccio con le fiamme (D), accordi pungenti (triadi con la *sixte ajoutée*: Sol♭ e Do), maggiore, trombe e legni, archi e corni) che si dilatano subito nel tenue bagliore di un mobile e variegato accompagnamento ostinato. Temi e melodie scompaiono quasi del tutto, per lasciare spazio a timbro e armonie: figure staccate con leggerezza dagli strumentini e dall'arpa, triadi dei violini divisi cui manca l'appoggio dei bassi, tocchi di triangolo e *carillon*. Questo prezioso tessuto sonoro, solo brevemente rotto da intrusioni del motivo della *bohème* (A), fa da sfondo ai commenti dei tre amici su moduli di recitativo-arioso, chiacchiere che ognuno farebbe di fronte a un caminetto. L'illusione di una vera conversazione davanti a un fuocherello crepitante non potrebbe essere più forte.

L'impressione di un *continuum* e le stesse qualità valgono per la seconda sezione, dedicata al racconto di Schaunard, la cui melodia in orchestra sorregge la colorita narrazione, secondo la tradizionale tecnica del *parlante*. Il tema del musicista si alterna a un'idea secondaria (E^I) con grande regolarità: su questo oliato meccanismo poggia l'*ensemble*. In questo scorcio non si tratta di esprimere sentimenti particolari, ma soltanto di coordinare le azioni del famelico gruppetto che, incurante di Schaunard, si affaccia intorno al camino e alla tavola. Il gioco viene interrotto da una cantilena di triadi parallele in Fa maggiore, che sa d'organetto, su cui il musicista decanta con trasporto i pregi del Quartiere Latino (F):

Esempio 4 – I, 16 (F)



È un'importante prolessi: quando tornerà all'inizio del quadro successivo in veste di gioiosa fanfara (es. 4: a) nella stessa tonalità, fra i rumori della gente in festa, l'effetto di caratterizzazione sarà aumentato dal riascolto, quasi che la musica abbia anticipato un viaggio nel tempo. Inoltre la sua estesa articolazione fornirà un elemento in più a Puccini per sostenere la lunga elaborazione dell'*ensemble* e i suoi echi nei quadri successivi con preciso riferimento alle parole (si veda nuovamente l'es. 4: c, richiamato nell'aria "Donde lieta usci", cfr. es. 11.1).

Il successivo episodio di Benoît presenta i quattro finalmente riuniti nel risolvere uno scottante corollario al problema della povertà, il pagamento dell'affitto arretrato. Anche qui si alternano due temi, la melodia in guisa di filastrocca con cui gli amici invitano al brindisi il loro padrone di casa (*H*, es. 1.2), a sua volta rappresentato da un motivo in minore, poco più di una cellula caratterizzata da una figura puntata (*I*, 18º). La frase in Do♯ minore con cui Marcello inizia a raggirare l'indesiderato ospite ("Dica: quant'anni ha", *I*, 19²), pur se detta con marcata intenzione ironica, ha un fondo di malinconica verità, e l'amaro sapore di una nostalgia meditazione sugli anni che passano.

Fino a questo momento ogni sezione ha espresso propri temi, ma dalla quarta e conclusiva Puccini adotta la tecnica della reminiscenza. Il tema del Quartiere Latino (*F*) ricorda la mèta dei quattro rimettendo in moto l'azione; subito dopo la melodia dei "cieli bigi" (*B*) porta l'attenzione su Rodolfo, e anticipa l'imprevisto carattere sentimentale della sua sosta in casa, mentre la conclusione simmetrica dell'intera prima parte avviene con il risuonare festoso del dinamico temino della *bohème* (*A*) quando i tre scendono le scale. Il coordinamento fra gli episodi viene dunque completamente garantito da parametri formali: un tema principale determina un tessuto connettivo fittissimo fra tre episodi bitematici, una coda contiene il riepilogo. Ma all'ascolto l'artificio non si sovrappone all'immediatezza della ricezione, bensì esalta la naturalezza narrativa che anima questo sfaccettato esordio.

Anche l'incontro amoroso di Mimì e Rodolfo, materia della seconda parte del quadro, non esce dal clima precedente: vi prevale una logica musicale articolata per sezioni, ognuna di queste corrispondente a uno stato d'animo. Il seguente schema mostra peraltro la perfetta ambivalenza della struttura: dal lato sinistro la forma viene analizzata con gli stessi criteri impiegati per la prima parte, da quello destro si fa vedere come questa corrisponda per grandi linee all'impalcatura tradizionale, di derivazione ottocentesca:³³

	<i>Quadro II (bb. 763-1126, da 25)</i>	
<i>K</i>	"Non sono in vena", Rodolfo (t 6), 763-73, Si	<i>scena</i>
<i>L</i>	"Scusi", Mimì (t 7), 774-831, Re, Sol	
<i>M</i>	"Sventata" (t 8), 831-911, Si♭	<i>tempo d'attacco</i>
<i>N</i>	"Che gelida manina", Rodolfo, (t 9), 912-47, Re♭	
<i>O</i>	"Chi son?!", 947-56	<i>Adagio</i>
<i>B</i>	"In povertà mia lieta", 956-64, La♭	1. cantabile
<i>P</i>	"Talor dal mio forziere" (t 10), 964-83, La♭	di Rodolfo
<i>L^I</i>	"Sì mi chiamano Mimì", Mimì, 984-97, Re	
<i>Q</i>	"Mi piaccion quelle cose" (t 11), 997-1008, Re	
<i>L^I</i>	"Mi chiamano Mimì", 1009-13	2. cantabile
<i>R</i>	"Sola mi fo" (t 12), 1014-31, Re	di Mimì
<i>S</i>	"Ma quando vien lo sgelo", 1032-42, Re	
<i>Q</i>	"Germoglia in un vaso una rosa", 1042-54, Re	
<i>A</i>	"Ehi! Rodolfo", Marcello, 1055-82	<i>tempo di mezzo</i>
<i>P</i>	"O soave fanciulla", Rodolfo, 1083-106, La	<i>cabaletta</i>
<i>L-N</i>	"Che? Mimì!", Rodolfo, 1106-26, Do	<i>coda</i>

Puccini, da uomo di teatro, tenne conto delle esigenze del pubblico. In ogni caso la situazione rendeva necessario canalizzare l'espansione lirica. Ricevuta una prima stesura del libretto tracciata da Illica, per i due pezzi solistici prefigurati Giacosa conìò il termine "auto-descrizioni" (Gara, 104, p. 102): era l'ovvia funzione di un'aria di sortita, ma Puccini immise in questi brani un impulso di evoluzione narrativa da canto di conversazione. La traccia tradizionale funge da necessario pretesto per un'inventiva tematica che si sviluppa copiosamente: s'impiegano qui ben sette fra motivi e melodie, con relative varianti, ponendo le premesse per i quadri successivi.

"Che gelida manina" è concepita diversamente dal compositore rispetto ai librettisti: mentre il testo propone due sezioni, una di versi lirici di vari metri, seguita da sette terzine di settenari (con rime virtuosistiche, tra i primi versi delle terzine, due a due, seguiti da distici), Puccini lo divide in quattro parti, permeandole di un'inarrestabile vena lirica che si sviluppa a partire dal declamato iniziale, quando la voce sale subito d'impulso al La♭₃ ("Cercar, che giova?), come la luna sale nel cielo rischiarando la scena. Nella manciata di battute in stile recitativo ("Chi son?!") ricompare, variata con brio in orchestra, la prima melodia del poeta (y: "Nei cieli bigi"), che si coglie meglio nella sezione seguente, alle parole "In povertà mia lieta scialo da gran signore", altisonante similitudine riferita all'aver appena buttato le sue fatiche letterarie nel fuoco. Questo rimando a un evento precedente può essere letto anche in chiave simbolica, saldando nuovamente la logica formale ciclica, con la ripresa del tema, al procedere del racconto. La parte conclusiva è la più lirica (*P*, es. 1.1), con tutti gli ingredienti tradizionali, compreso il Do acuto del tenore, quasi un madrigalismo poiché corrisponde alla parola "speranza".

Più sfaccettata la struttura dell'aria di Mimì, la cui frase iniziale (*L^I*, cfr. es. 13.1) era stata anticipata dai clarinetti (*L*)³⁴ nel momento in cui la ragazza aveva bussato alla porta. Anche questa importante melodia nasce quindi in orchestra e solo in seguito diviene l'elemento di sutura fra le diverse sezioni in guisa di una forma di rondò. Puccini la fa intonare sempre sulla nona di dominante di Fa, prima di adagiarla sulla dominante della tonalità d'impianto, Re maggiore. Un tocco d'eccentricità che conferisce il necessario rilievo al *Leitmotiv* della protagonista, isolandolo dal contesto dei buoni sentimenti professati sommessamente nelle varie sezioni: "Germoglia in un vaso una rosa" risponde all'analoga "Mi piaccion quelle cose" basata sulla stessa melodia (ed entrambe ancorano saldamente la ragazza alla vita di tutti i giorni, fatta di persone e oggetti, un tema questo capitale dell'opera di Puccini),³⁵ "Sola mi fo" è un fugace stacco gaio, mentre nel momento centrale, "Ma quando vien lo sgelo", la voce prende, per contrasto, uno slancio lirico indimenticabile. Tutte le sezioni dell'aria che identificano un particolare lato del carattere di Mimì verranno riprese nei quadri terzo e quarto con la semplice funzione di dolorosa reminiscenza della vita quotidiana, mentre al *Leitmotiv* spetterà l'ingrato compito di mostrarci il suo progressivo cambiamento, dovuto all'implacabile incedere della malattia (cfr. es. 13.2). La combriccola ha un bel deridere da fuori scena la "poesia" di cui si circonda il loro amico: nel breve *a due* conclusivo (il corrispettivo di una cabaletta), condotto sulla melodia più appassionata dell'aria di Rodolfo (*P*, es. 1.1), l'amore romantico è assoluto protagonista, e assorbe ogni sentimento piccino nell'anelito all'ideale, sia dell'uno che dell'altra.

È dunque evidente come la tradizionale organizzazione per numeri non sia che un veicolo di comprensione adottato da Puccini per accentuare l'universalità del messaggio, e come ben più raffinata struttura formale governi, in realtà, questo quadro iniziale. Il senso di dilatazione psicologica del tempo, tipico dell'innamoramento, è prodotto grazie a quest'abile stilizzazione, e perciò acquista tratti così veritieri.

Lascito della primitiva impostazione, in cui era saldato al primo, il quadro secondo è l'immediata prosecuzione del precedente, tanto che se si potessero evitare i problemi tecnici dovuti al cambio di scena, e saltare quindi l'intervallo, l'azione risulterebbe condotta pressoché in tempo reale. Puccini aveva già affrontato e risolto con innegabile maestria i problemi formali del grande concertato d'azione nella conclusione del terzo atto di *Manon Lescaut*, ma qui le difficoltà erano indubbiamente maggiori, dato che dovevano essere composti circa venti minuti di musica. L'azione è preceduta, a sipario chiuso, dalle stesse triadi parallele udite quando Schaunard aveva decantato i pregi del Quartiere Latino, affidate alla fanfara delle tre trombe (*F*, es. 4: *a*): anche questo accorgimento ribadisce l'assoluta continuità rispetto al quadro precedente. Il coro attacca, diviso in vari gruppi, mentre la tela si alza mostrando il brulicare della folla, un colpo d'occhio che normalmente riscuote l'immediato applauso del pubblico.

Il modello scenico e formale di Puccini era senza dubbio la prima parte del quarto atto di *Carmen*, svelato non solo dal trattamento di coro misto e di ragazzi, con i solisti in *parlante* su temi in orchestra, ma anche dalla massiccia presenza nei versi di oggetti quotidiani. Si confrontino i due inizi, affidati a gruppi di venditori ambulanti:

À deux cuartos! À deux cuartos! Aranci, datterì! Caldi i marroni! Des éventails pour s'éventer! Ninnoli, croci. Torroni! Panna Des oranges pour grignoter! montata! Le programme avec les détails! Caramelle! La crostata! Fringuelli, Du vin! De l'eau! Des cigarettes! passeri! Fiori alle belle! À deux cuartos! Voyez! À deux quartos! Señoras et caballeros!

Rispetto a Bizet Puccini riuscì a coordinare una maggior quantità di eventi, affidati 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. Gli amici che fanno compere alle bancarelle trovano un loro spazio musicale che li isola quasi avessero un riflettore puntato addosso, e così pure Rodolfo e Mimì che avanzano fra la gente parlando d'amore, coi bambini che si sparpagliano in qua e in là rincorsi dalle mamme e le grida dei venditori che si sovrappongono. In questo complesso concertato non c'è un solo episodio che perda di rilievo, da Schaunard che compra una pipa e il corno stonato, a Colline che riempie di libri la zimarra appena acquistata dopo averla fatta rammendare, Marcello che scherza con le donne, Rodolfo che regala una cuffietta rosa a Mimì domandandole "Sei felice?" mentre il tema d'amore (*P*) puntualmente ricompare. Finalmente il gruppo si siede all'esterno del Caffè e comincia a ordinare. La prima breve pausa lirica permette a Rodolfo di presentare con passione Mimì agli amici (*U-Q*), intonando una variante del suo tema (*B^I*: "Dal mio cervel sbocciano i canti"), un peana enfatico che consente a Colline e Schaunard di

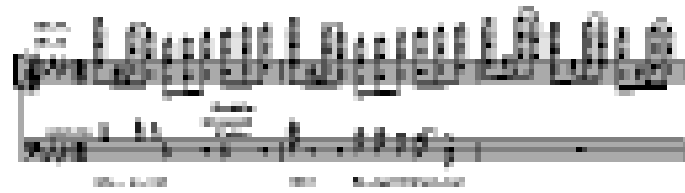
sfoggiare il loro latino da caffè. Il breve inserto del venditore di giocattoli Parpignol (n, 12) è un altro tocco di raffinato colore orchestrale: accompagnamento dei violini divisi, che toccano le corde col dorso dell'arco alla parola "tamburel", staccati rapidi di xilofono, tamburo e triangolo, e corni e trombe in sordina. "O bella età d'inganni ed utopie" la definisce Marcello alla ripresa del dialogo: è la frase della realtà, contro l'euforia dell'amore, ma tradisce al tempo stesso la nostalgia di quel sentimento che di lì a poco avrà occasione di dimostrare.

Fino a questo punto lo schema tracciabile sulla falsariga del precedente rivela una struttura articolata in sezioni (come nella prima parte del quadro primo), dominate dalla fanfara che simboleggia il Quartier Latino (*F*) – presentata sovente in forme variate – e dall'affabile melodia utilizzata per mettere in rilievo i dialoghi dei protagonisti (*T*). Inoltre il tema della *bohème* (*A*) s'inserisce nello squarcio dedicato alla cuffietta, nel momento in cui il romantico pegno d'amore provoca l'amareggiata reazione di Marcello ("Secondo il palato è miele o fiele"):

	<i>Quadro II (bb. 1-699)</i>	
<i>F</i>	"Aranci, datterì!" coro, 1-87, Fa	
<i>F</i>	"Falso questo Re!", Schaunard, 88-103	
<i>T</i>	"È un poco usato", Colline (t 13), 104-21, La♭	
<i>F³</i>	"Ninnoli, spillette", coro e soli, 122-39, Mi	<i>cori con</i>
<i>T</i>	"Ho uno zio milionario", Rodolfo, 140-47, La♭	<i>partichini</i>
<i>F²-F</i>	"Ah, ah, ah", coro, 148-63, →Fa	<i>e canto di</i>
<i>T¹-P</i>	"Chi guardi?", Rodolfo, 164-83, La♭	<i>conversazione</i>
<i>U-Q-B^I</i>	"Due posti", Rodolfo, 184-217, mi-Mi	
<i>F³</i>	"Parpignol, Parpignol!", coro e soli, 218-87, Fa-Re-La	
<i>V-A-C¹</i>	"Una cuffietta a pizzi", Mimì, 288-369, La	
<i>W</i>	"Oh! Essa! Musetta", coro e soli (t 14), 370-98, La♭	
<i>X-W</i>	"Il suo nome è Musetta", Marcello (t 15), 399-415	
<i>W</i>	"Ehi camerier", Musetta, 416-26	<i>tempo</i>
<i>X</i>	"Voglio fare il mio piacere", Musetta, 427-31	<i>d'attacco</i>
<i>W</i>	"Guarda, guarda chi si vede", coro, 432-52, La♭→	
	"Sappi per tuo governo" Rodolfo, 453-69, →	
<i>Y</i>	"Quando m'en vo", Musetta (t 16), 470-516, Mi	<i>concertato: A</i>
<i>F-W-T</i>	"Marcello un di l'amò", Rodolfo, 517-49	<i>B</i>
<i>Y</i>	"(Gioventù mia,)", Marcello, 550-63	<i>A</i>
<i>Z</i>	"Marcello – Sirena", Musetta, Marcello, bb. 564-638	<i>tempo di mezzo</i>
<i>Z¹</i>	Marcia militare (E-W-F-F ³ -F), soli e coro, 639-99, Si♭	<i>stretta</i>

L'episodio di Musetta e del suo riavvicinamento a Marcello, a differenza dell'incontro tra Rodolfo e Mimì, non comporta una vera e propria divisione del quadro in due metà, ma s'inserisce fluidamente nel contesto generale della scena concertata di massa. Puccini piegò con estrema abilità un materiale melodico piuttosto omogeneo a varie funzioni. Dal tema mosso, che si ode nel momento in cui la ragazza fa il suo ingresso (*W*, es. 5.1), ricavò la capricciosa melodia che caratterizza la sua frivolezza (*X*, es. 5.3), destinata a ricomparire più volte in stretta relazione con le parole con cui Musetta la intona ("Voglio fare il mio piacere"), mentre dedicò una variante per tratteggiare l'ansimante Alcindoro, quasi fosse un'appendice di lei (es. 5.2):

Esempio 5.1 – I, 16 (H)



Esempio 5.2 – I, 17 (C)



Esempio 5.3 – I, 218 (X)



Sui due temi, l'uno dei quali trapassa nell'altro senza soluzione di continuità, Puccini basò le sezioni dialogiche, mentre fermò l'azione ponendo al centro il sensuale valzer lento tripartito in Mi maggiore "Quando m'en vo' soletta", usato come musica di scena: Musetta intona una vera canzone per sedurre il suo uomo.³⁶ Davvero impossibile resistere più a lungo a tanta grazia, e dopo l'ironico concertato, Marcello riprende la melodia della ragazza ("Gioventù mia"), doppiato dall'orchestra al massimo volume, con la sonorità che poi passa di colpo al più che pianissimo per consentire il disincantato commento di Schaunard ("Siamo all'ultima scena!"). Su questo soffuso clima sonoro s'innesta il suono della banda proveniente dalle quinte di destra: il concreto richiamo degli ottoni che attraversano il palcoscenico, una "ritirata francese", scuote presenti e spettatori dallo statico incanto dell'idillio di un attimo.³⁷ Come di consueto, nella coda Puccini applica il principio della reminiscenza, e al tema principale affidato alla banda sovrappone o giustappone i temi che ricordano le varie azioni precedenti: E, quando Schaunard si rovescia invano le tasche per trovare i quattrini per pagare il conto, quello dell'entrata di Musetta (H), la principale trasformazione del

tema del Quartiere Latino (F³), la fragorosa ripresa della fanfara delle tre trombe (F), sigla sonora dell'intero quadro. A proposito di quest'ultima, è difficile pensare che Stravinskij non l'avesse in mente quando scrisse molta musica della prima parte di *Pétrouchka*.

Oggetti e quotidianità

Molti oggetti popolano le scene d'opera ottocentesche: essi appartengono a un *décor* ancora immerso nell'aura del romanticismo, e fungono da corredo araldico della trama, in certi casi rappresentandola alla stregua di un'aria celebre, mentre nel mondo della *Bohème* gli oggetti servono a denotare e a connotare un'azione quotidiana.

Scorrendo libretti e disposizioni sceniche si fatica a trovare dei precedenti per il capolavoro di Puccini. Uno scorcio della grande scena dell'accampamento nel terzo atto della *Forza del destino* è occupato dalla mercanzia di Trabuco, rivendugliolo ambulante, che offre "Forbici, spille, sapon perfetto" e vari "oggetti di meschino valore" a chiunque passi di lì. La merce non viene caratterizzata, poiché quel che conta è la compravendita, inserita nel più generale meccanismo devastante della macchina bellica. Le analogie con quel che accade nel Quartiere Latino della Parigi pucciniana sono più apparenti che reali. Verdi mette sotto il fuoco dei riflettori un personaggio che si arrangia come può, speculando sulla sfortuna di chi patisce, e gli dedica un episodio fra i tanti di un romanzesco medaglione sfaccettato, mentre Puccini ritrae un moderno mondo metropolitano, dove tutti comprano in preda a una vera e propria frenesia, a esso dedicando un intero quadro.

Anche il quarto atto di *Carmen* porta alla ribalta una folla di venditori intenti a reclamizzare la loro mercanzia. Ma la *plaza de toros*, color locale sparso a piene mani, è inserita nel consueto meccanismo drammatico in cui l'allegria collettiva funge da mobile sfondo sonoro che catalizza l'evento tragico, l'assassinio compiuto da don José. Il frequente ricorso a elementi che possono denotare e connotare la vita di tutti i giorni nella *Bohème* deve invece essere inquadrato nell'ambito generale di una maggiore attenzione rivolta nella seconda metà del secolo dagli artisti di tutta Europa alla rappresentazione della realtà nei propri lavori. Occorre peraltro tener sempre presenti i confini fissati da Carl Dahlhaus, entro cui

*Come categoria artistica, il realismo non si può definire rappresentazione di una qualche realtà, ma dev'essere inteso come tentativo di elevare uno squarcio di realtà che prima non era considerato "degno dell'arte" a oggetto di pittura, poesia o musica.*³⁸

Questa 'realtà' permea tutta la *Bohème*, particolarmente nel colorito affresco del quadro secondo, dove gli oggetti contribuiscono a definire un mobile tessuto di quotidianità che quasi assorbe i personaggi: il Quartiere Latino postula un'articolazione drammatico-musicale diversa da quella tradizionale, fatta di un unico blocco concertato con piccoli episodi solistici, poiché l'ambiente prende parte attiva nel dramma, non si limita a essere color locale, come gli aranceti olezzanti di Mascagni o le campane che toccano il vespero nella pia Calabria di Leoncavallo. Anche per questa peculiarità, e per la scaltrita tecnica con cui fu realizzata, *La bohème* rimase

un *unicum* in Italia, mentre sulla stessa linea di Puccini si stava muovendo Charpentier, che completò in quegli anni la sua *Louise*.³⁹ È ancora Dahlhaus che nota come

*La vera protagonista di Louise – e in fondo anche della Bohème – non è l'eroina, di cui l'opera illustra il destino tragico, ma la metropoli stessa, Parigi, che in Charpentier e in Puccini assume veste sonora. Che sia una cucitrice a irretirsi in una tragedia [...] è la contropartita di una struttura drammaturgica in cui il milieu della metropoli non è soltanto "ambiente" ma anche "attore" e partecipa agli eventi in modo tangibile [...]. Nelle scene di strada di Louise e della Bohème la scena non è in funzione dell'ensemble dei personaggi, ma è vero piuttosto l'inverso.*⁴⁰

Il repertorio di oggetti della *Bohème* è vastissimo: essi compaiono in scena, o vengono evocati nei discorsi dei protagonisti, oppure identificati dalla folla nelle vetrine dei negozi o sui banchi degli ambulanti in quella sorta di bazar che è la piazza antistante il Caffé 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 dalle cose che identificano i personaggi 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.

Il cibo, 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. A esso si sostituiscono gli scudi guadagnati dal musicista, che 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 nello "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.

L'argomentazione potrebbe continuare a lungo: si vedrebbe comunque che gli oggetti delimitano i contorni di un mondo di affetti, affetti che a loro volta tornano verso qualcuno degli oggetti, caricandolo di nuovi significati emotivi. Questo mutuo scambio è uno dei tratti specifici che qualifica il meccanismo narrativo nella *Bohème*.

Puccini adottò una precisa tecnica di narrazione musicale per infondere la vita anche in quegli oggetti, trasfigurandoli in una poetica realtà. Nella *Bohème* il compositore torna deliberatamente a usare la reminiscenza. Impiega cioè sequenze melodiche e armoniche di piena e immediata riconoscibilità, perché poco o nulla variate o sviluppate, che applica, come tante etichette, a situazioni, personaggi e anche a oggetti. Esse hanno la funzione di richiamare alla mente dello spettatore il passato prossimo che torna continuamente col suo carico di ricordi ed esperienze nell'azione presente. Questa strategia della reminiscenza ha la sua precisa ragion d'essere drammatica, 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.

I quattro artisti s'identificano nelle azioni spiccie della vita di tutti i giorni, dove l'amore non è che una breve parentesi biologica, poiché nell'arco delle quattro scene liriche dell'opera si racconta per metafora di un periodo dell'esistenza vissuto in gruppo. *La giovinezza non ha che una stagione – La jeunesse n'a qu'un temps*, intitola Murger l'ultimo capitolo del suo romanzo –, e il reticolo di motivi di cui è intessuta l'opera ha il solo scopo di rendere percepibile il tempo che passa e non ritorna. Gli oggetti dividono con i personaggi il flusso di questa vita, e hanno il compito di vincolarli alla realtà di tutti i giorni, prosaica o poetica che sia.

Quando Mimì racconta di sé e delle proprie inclinazioni a Rodolfo nell'aria del quadro primo, fa subito riferimento a degli oggetti: "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". Questa melodia (es. 6.1) ricorda la sua inclinazione a trasfigurare nella fantasia la realtà, elevandola al rango di ideale. Essa verrà poi ribadita alla fine dell'assolo e tornerà molte volte nel corso dell'opera, in particolare pochi istanti dopo la sua morte, quasi come un laico segno della fine, quasi fosse un sereno ritorno al mondo delle cose inanimate.

Nella seconda aria "Dónde lieta uscì", che segna il momento del temporaneo addio a Rodolfo sul finire del quadro terzo, Mimì elenca le cose che tornerà a riprendersi, come usano fare gli amanti che se ne vanno di casa. La piccola lista inizia col "cerchietto d'oro e il libro di preghiere", entrambi metaforicamente involti "in un grembiale" dalla melodia della prima aria che, come un lampo fuggevole (violino e flauto, es. 6.2), mostra il suo attaccamento per questi oggetti:

Esempio 6.1 – I, 36



Esempio 6.2 – III, 28



Subito dopo la ragazza nominerà la cuffietta, l'oggetto più importante di tutta l'opera, perché simboleggia il tempo della felicità amorosa, un tempo passato che i due s'illuderanno di poter fermare. I contorni dell'indumento erano stati tratteggiati all'inizio del quadro secondo da una frasetta di Mimì – sette note in tutto: cfr. es. 7.1 – che chiedeva all'amante un dono tanto agognato, mentre i due si muovevano felici, aprendosi un varco musicale fra la folla. La musica stabilisce poco dopo un chiaro rapporto fra la cuffietta e chi la indossa, quando Rodolfo apprezza la giusta armonia tra il color bruno dei capelli e quello rosa dell'oggetto: lo stesso passo d'accompagnamento (violini, es. 7.2) tornerà nell'ultimo quadro, per richiamare alla mente dello spettatore quell'istante di spensieratezza. Il filo di sentimentalità che cuce la cuffietta al complimento dell'amante esalta in quel tocco (legni, es. 7.3) l'amaro sapore del rimpianto per la perdita bellezza di Mimì:

Esempio 7.1 – II, 4¹²



Esempio 7.2 – II, 6⁶



Esempio 7.3 – III, 5²⁸



Torniamo ora a guardare con maggiore attenzione al momento in cui la cuffietta appare nella seconda aria, dopo aver scoperto una delle tante esche emotive che la musica è nascostamente in grado di offrire alla nostra sensibilità. Puccini passa enarmonicamente dalla tonalità di Re_♭ maggiore, in cui venivano ricordati i precedenti oggetti, a La maggiore: la rottura è lieve, ma suggerisce il senso di un'esitazione, come di chi rammenti improvvisamente qualcosa. Mimì menziona la cuffietta con la stessa frase che aveva usato nel quadro precedente (es. 8, X; cfr. es. 7.1); questo motivo futile che ripiega su se stesso, perfetta traduzione in musica della lingua di tutti i giorni, prepara e amplifica lo slancio melodico che proietta verso l'acuto la linea di canto del soprano. Un gesto di puro lirismo che segna la momentanea rottura del quotidiano:

Esempio 8 – III, 28⁵



Da questo momento l'oggetto, e insieme a lui l'emozione che genera il suo ricordo, è fissato per sempre nella nostra memoria, proprio perché non lo vediamo, ma udiamo quale passione possa scatenare grazie a quella frasettina di sette note associata in un unico afflato a quella estesa, emozionante melodia lirica.

All'inizio del quadro quarto la cuffietta ricompare poi tra le mani di Rodolfo, ed egli la stringe al cuore come avesse la sua donna fra le braccia, dedicandole un toccante cantabile (fra le gemme melodiche dell'intera opera). Dopodiché ripone l'indumento in una tasca della giacca, da cui lo trarrà nel finale per mostrarlo alla sua compagna, raggrinzita sul

lettuccio. Questo scorcio è commentato dal ricordo musicale della cuffietta, cioè la frase più volte iterata da violini e flauti (es. 9, X e X'), 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:

Esempio 9 – IV, 23⁵



Amaro rimpianto del tempo felice, emozione legata a un momento di effimera gioia, frazione del quotidiano: la cuffietta rappresenta tutto questo. Una continuità che viene spezzata dal manicotto ch'ella riceve in dono, un oggetto comodo ma privo di passato, che nel momento in cui soddisfa un desiderio annuncia la morte della protagonista.

Memoria e dolore

*Adieu, va t'en, chère adorée,
Bien morte avec l'amour dernier;
Notre jeunesse est enterrée
Au fond du vieux calendrier.
Ce n'est plus qu'en fouillant la cendre
Des beaux jours qu'il a contenus,
Qu'en souvenir pourra nous rendre
La clef des paradis perdus.*⁴¹

Se nei primi due quadri della *Bohème* l'allegria regnava sovrana, tutto nei secondi due parla di nostalgia, dolore e morte. Analoga l'articolazione musicale per sezioni tematiche, e la disposizione recitativo-ariosa del canto. Mimì, alla disperata ricerca di Rodolfo, compare dopo che la musica ha descritto l'alba in un paesaggio invernale ai confini doganali di Parigi, presso la Barrière d'Enfer: un capolavoro di "tinta" sonora, dove l'orchestra viene impiegata a simulare la caduta dei fiocchi di neve. L'effetto è ottenuto mediante una frase discendente per gradi congiunti di flauti e arpa in staccato, che eseguono bicordi di quinte vuote parallele sopra a un analogo pedale vibratissimo dei violoncelli, cui si aggiungono poi gli altri archi. Lo stesso schema è poi mantenuto con cangianti disposizioni timbriche.

All'interno del *cabaret* la voce di Musetta, che intona la melodia del valzer lento (Y, 3¹⁷), rallegra gli ultimi nottambuli: i bicchieri tintinnano mentre già passano i lavoratori dell'alba. La citazione del tema di Mimì, che accompagna l'entrata della ragazza, ci riporta al momento del suo ingresso nella soffitta (L) e al suo temporaneo malore, là dove la musica aveva suggerito per la prima volta la sua fragilità fisica. Puccini tronca bruscamente il prosiegua conservandolo per il quadro successivo, quando la malattia si sarà definitivamente impadronita dell'eroina, ma intanto meno di cinque minuti di musica hanno definitivamente congedato ogni eco spensierata della felicità perduta. Pochi gesti chiave confermeranno questa disposizione. Risuona il tema della *bohème* (A) e Marcello invita la ragazza a entrare all'interno. La sua risposta è una domanda "C'è Rodolfo?":

solo quattro note sussurrate con dolcezza, una triade di Si_♭ maggiore subito rotta dalla prima disperata espansione lirica ("Marcello aiuto"), poi il passaggio al minore, quasi come un nodo che le serrasse la gola.

Il risveglio di Rodolfo è annunciato dalle sue melodie (B e P, III, 14) combinate in contrappunto e seguite dal tema della *bohème* (A): questo insieme di rimandi concentrato in pochissime battute comincia a prefigurare il clima del ricordo, della separazione, del distacco dall'amore. Ma ecco che poco dopo l'amore torna: l'"Invan, invan nascondo", frase lacerante (es. 10.2), sconfessa la disinvoltura con cui poco prima Rodolfo, sulla stessa melodia (es. 10.1), aveva cercato di motivare a Marcello la sua fuga di casa:

Esempio 10.1 – III, 19



Esempio 10.2 – III, 120



In quell'intervallo cambiato (da seconda minore, x, a quarta, y), appena un dettaglio, sta l'infinito potere della musica di condizionare il clima emotivo, narrando il sentimento al di là della parola. La sezione successiva in La_♭ maggiore, "Una terribil tosse", incrementa il senso di desolazione che diventa bruciante quando le voci di Mimì e Marcello si uniscono a quella di Rodolfo, che intona l'ultima tragica metafora ("Mimì di serra è fiore"). Solo a questo punto i singhiozzi e la tosse rivelano la presenza di lei: Marcello rientra nel *cabaret*, richiamato dalle risate di Musetta, contrappeso umoristico di breve durata, mentre Mimì tenta di prendere congedo da Rodolfo con la sua seconda aria. "Donde lieta uscì" è il primo saggio completo di musica della memoria nella *Bohème*: la linea vocale si snoda sul tema di Mimì nella prima sezione (L, da 26), nella seconda ("Ascolta, ascolta") la melodia è contrappuntata da echi del Quartiere Latino (F, es. 11; cfr. es. 4: c) e della prima aria, nelle due sezioni che evocavano gli aspetti più semplici della sua personalità (R, 4²⁷, e Q, es. 6.2, uno spunto che risentiremo ancora in un momento chiave del finale):

Esempio 11 – III, 27



I tre temi richiamati in queste poche battute ci mostrano come Mimì viva già nel ricordo, e solo nell'ultima sezione la voce s'innalza in uno slancio lirico appassionato ("Se vuoi"), ma è un'impennata che si spegne in un sussurro presago della fine: la cuffietta, quotidiano pegno d'amore, è quasi come il ritratto che nella *Traviata* Violetta porge ad Alfredo prima di morire.

Sulla stessa linea è il sentimento malinconico del brano conclusivo, che Rodolfo e Mimì attaccano come un duetto ("Addio dolce svegliare alla mattina") su una melodia d'intenso lirismo. Utile conoscere la sua origine, la mattinata *Sole e amore* (1888), ancora un esempio di come Puccini, al di là delle circostanze in cui un'idea melodica nasceva, sapesse sempre al tempo opportuno trovarle il posto giusto:

Esempio 12 – III, 30²



Il ritorno in scena di Musetta e Marcello trasforma l'insieme in un quartetto, con l'efficace contrapposizione fra i coloriti scambi di battute di quest'ultimi e l'estasi amorosa degli altri due. Musetta e Marcello parlano molto concretamente: "Che mi gridi, che mi canti? – esclama Musetta – All'altar non siamo uniti"; "Bada sotto il mio cappello... non ci stan certi ornamenti", replica Marcello. Parole che rischiano di sfuggire, tanto forte è il richiamo che proviene dagli altri due, immersi nell'idillio. Le quattro voci si uniscono nella stessa melodia solo quando Mimì e Rodolfo decidono di aspettare la primavera prima di lasciarsi. L'addio tra Musetta e Marcello è invece prosastico e declamato ("Pittore da bottega!", "Vipera!", "Rospo!", "Strega!"). In coda al brano fa capolino in orchestra il tema della *bohème* (A, es. 2.3), che ha il compito di ribadire l'identità fra amore, giovinezza ed eccentrica povertà, e di trasmetterla all'episodio successivo: queste quattro note sono come il tocco di un delicato orologio che segna un tempo che i due non potranno fermare. Come s'ingigantiscono per opera di dettagli come questo malinconia e nostalgia.

Mi è costata un po' di fatica per volermi attenere alla realtà e poi per lyricizzare un po' tutti questi spezzatini. E ci sono riuscito: perché voglio che si canti, si melodizzi più che si può. L'atto è composto quasi tutto di ritorni logici, salvo il duettino "Sono andati" e la Zimarra di Colline e poco altro (Puccini a Ricordi, [novembre 1895]; Gara, 146, pp. 133-134).

La struttura formale dell'ultimo quadro risulta simmetrica rispetto al primo (il luogo dell'azione è la stessa fredda soffitta), più concentrata nelle dimensioni ma analoga è la divisione in due metà dal carattere contrastante, gaia (in questo caso solo apparentemente) la prima, drammatica la seconda. Il tempo dell'azione non è specificato, si sarebbe quasi tentati di dire che non ne sia passato dall'inizio dell'opera, oppure che si viva già nell'eterna primavera del ricordo. La netta impressione del *déjà vu* viene confermata dalla ripresa del tema con cui l'opera iniziava; ma in orchestra non c'è più la frammentazione dell'avvio, bensì il timbro

impastato degli strumenti, che introduce concretamente un discorso già iniziato. Questo accorgimento si può leggere in chiave formale, come momento di amplificato riepilogo in una forma ciclica; ma è del pari evidente che l'esasperata dinamica produce una sensazione di enfasi quasi a voler nascondere la nostalgia, sentimento dominante di questa scena.

Rodolfo e Marcello stanno tentando di lavorare, ma il ricordo delle amanti, evocate dalle rispettive melodie (*W-Y, L¹*) lo impedisce. Puccini anche qui si rivela piuttosto preciso, ad esempio nel citare solo la frase iniziale di "Mi chiamano Mimì" evitando il tema così come è presentato all'ingresso della fanciulla in soffitta: in questo momento, infatti, Marcello sta evocando l'immagine di una Mimì lontana dalla malattia, che gira "in carrozza, vestita come una regina". Il motivo del flauto infine torna per smascherare la loro incapacità di lavorare (*K, da 2*), com'era accaduto a Rodolfo nel quadro primo, solo che ora nessuna donna varcherà la soglia della soffitta. Con questa premessa comincia il duetto "O Mimì tu più non torni". Mentre scorre la musica, pian piano ci si accorge che le parole di Rodolfo sono il fulcro dell'opera: "O Mimì, mia breve gioventù. [...] Ah! vien sul mio cuor; poiché è morto amor!...": la fine dell'amore è anche il termine della giovinezza che non può più tornare.

Prima del finale Puccini scrisse ancora una scena di gruppo, che inserì all'interno della forma quasi in funzione di Scherzo: lo scopo è di creare il massimo contrasto con la conclusione, riunendo i quattro amici nell'ultimo gesto d'allegria. Rientrano Schaunard e Colline, ma stavolta l'unico bottino per il pranzo è un'aringa. Non rimane che scherzarci sopra, improvvisare qualche buffonata, uno squarcio che diventa una piccola recita privata per non pensare ai bisogni materiali. Dopo aver commentato l'azione coi temi del primo quadro l'orchestra s'impegna con infinita grazia in una microscopica *suite* di danze: gavotta (minuetto e pavanella sono solo evocate nelle battute dei *bohémien*), fandango, infine una quadriglia affidata alla coppia Rodolfo-Marcello, conclusa dal burlesco duello fra Schaunard e Colline, armati della pala e delle molle del caminetto, ovviamente spento.

È ancora in corso la vivacissima azione, in tempo estremamente mosso, quando la porta si spalanca improvvisamente e compare Musetta: sulla tonalità di Si₃ maggiore piomba improvviso un accordo di Mi minore, in relazione di tritono, tenuto dal tremolo della piena orchestra. Mimì, come voleva Illica, è tornata per morire vicino a Rodolfo. Si confronti la forma che prende il suo *Leitmotiv* nel momento in cui la ragazza torna nella soffitta (es. 13.2) con la frase iniziale della prima aria (es. 13.1).⁴² È come se la linea melodica e l'accompagnamento mostrassero la malattia giunta a impadronirsi per sempre del suo fisico:

Esempio 13.1 – I, 35



Esempio 13.2 – IV, 16¹³



Il *Leitmotiv* svela dunque come l'unico vero evento dell'opera sia il progressivo imporsi della malattia sul fisico della protagonista, 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.

Tutte le emozioni che la fine di un essere amato può procurare sono sistemate secondo una scaletta che porta infallibilmente alla commozione il pubblico di ogni razza e d'ogni età. Tanta efficace universalità non è dovuta al solo potere evocativo della musica, ma anche alla sapiente strategia formale che governa la partitura: il ritorno nei momenti più opportuni dei temi che descrivono il carattere e le emozioni di Mimì ce l'hanno resa familiare e indimenticabile al tempo stesso. Inoltre la musica, riepilogando il già trascorso, va incontro al tempo assoluto, raccogliendo ogni sfumatura semantica del testo e ricostituendo una nuova entità, la memoria collettiva, sulla base dell'ordine in cui i temi vengono riproposti. Mentre Mimì viene adagiata sul letto scorre la musica del primo incontro con Rodolfo nel momento del male (*L, "Là. Da bere"*), poi la seconda sezione della sua prima aria a commento del racconto di Musetta (*Q, IV, da 14, "Dove stia?"*), che si scioglie, con esito lanciaante, nel tema d'amore (*P, IV, 15⁷, "Ancor sento la vita qui"*).

Puccini non tralascia un dettaglio: a commento della frase "Ho un po' di tosse" (es. 14.2) una cadenza plagale ci riporta al momento del quadro terzo in cui Mimì confessa a Marcello che Rodolfo è fuggito da casa (es. 14.1). E prosegue con precisione implacabile dopo che la protagonista ha portato il suo messaggio di riconciliazione a Marcello e Musetta, citando minuti echi del quadro secondo (cfr. es. 7.1-2), con un segnale sottilissimo, quasi indirizzato all'inconscio di chi ascolta: il rimpianto della sua bellezza bruna.

Esempio 14.1 – III, 3¹³



Esempio 14.2 – IV, 16⁴



Primo momento di musica nuova è la "Vecchia zimarra" di Colline, un'arietta commovente ed essenziale perché questo oggetto rappresenta musicalmente, nella conclusione dell'opera, l'emozione e la pietà di tutti i protagonisti. Gli orecchini che Musetta si accinge a impegnare per ottenere un cordiale e soddisfare l'ultimo desiderio di Mimì non hanno lo stesso valore del pastrano che nel frattempo Colline si è tolto di dosso. Intanto perché l'oggetto ha un passato ai nostri occhi – abbiamo assistito all'atto dell'acquisto da parte del filosofo –, ma soprattutto perché l'indumento non serve solo a riparare dal freddo il proprietario, sul cui fisico allampanato sembra essersi modellato, ma a ospitare nei suoi capaci risvolti i libri che simboleggiano la sua passione per la cultura. Il rapporto fra il filosofo e la zimarra che, resa antropomorfa per virtù retoriche, ascende i gradini del Monte di pietà, si può ben definire di amicizia, e l'affetto rende oltremodo doloroso il commiato. Con l'indumento se ne va un altro pezzo della giovinezza di tutti, e poiché Colline non vive romantiche avventure, l'amore per la cultura è anche il sentimento più autentico che prova. Un sentimento che lo lega di amicizia a "filosofi e poeti", e lo rende dignitoso coi potenti.

Partiti i *bohémien* dalla stanza, Mimì intona il suo canto di morte "Sono andati?". Questa disperata melodia in Do minore (*IV, 21³*)⁴³ è l'ultimo tema nuovo dell'opera: ogni frase è detta in progressione discendente sui gradi della scala, quasi a rendere l'affaticamento di lei, poi sorge improvvisa l'ultima espansione lirica verso l'acuto: "Sei il mio amor e tutta la mia vita". Qui si chiude il circolo vitale di Mimì, ormai divenuto sineddoche dell'amore romantico, perduto ma eternamente rimpianto. Rimane solo il tempo degli ultimi ricordi: quando Rodolfo estrae da sotto il cuscino la cuffietta rosa acquistata al Quartiere Latino torna di nuovo la musica del loro primo incontro "Te lo rammenti quando sono entrata la prima volta, là?" (*M, IV, da 24, es. 9*: ancora la tragica opposizione fra un passato felice e un presente di dolore); poi Mimì intona "Che gelida manina" (*N*: rimanda alla perdita libertà dell'esistenza), fino a che rechina il capo. Tutti accorrono al capezzale e Musetta dona il manicotto da lei desiderato: Mimì vi c'infilò le mani e pronuncia la sua ultima, shakespeariana parola prima di morire: "Dormire...". La coda è solo sofferenza, l'inutile preghiera di Musetta, il vano agitarsi di Rodolfo; solo Schaunard ha percepito e constatato la morte, e la segnala agli altri.

L'ultimo a capire è Rodolfo: quattro violini primi creano un'atmosfera rarefatta di momentanea pace riprendendo poche battute dell'aria di lei (*Q, IV, 30⁵*: come non rammentare il pedale di La, tenuto da un clarinetto e un contrabbasso. Brevi attimi di dialogo parlato – la speranza è davvero l'ultima a morire –, e infine l'attacco a tutta forza della trenodia di Mimì, con l'ultimo Sol₃ acuto di Rodolfo, l'invocazione disperata del nome di lei. Questa perorazione è stata vista come un cedimento di Puccini alla pratica del verismo (Carner, p. 476): risponde invece a una logica che verrà applicata anche nel finale di *Tosca*: a un tema significativo viene affidato il gesto che più esprime il compimento della tragedia. L'opera si conclude con la stessa cadenza della "Vecchia zimarra" di Colline (I-VII-VI-VII-I), con la sensibile modale che imprime un tocco d'arcaismo alla tonalità di Do₃ minore,⁴⁵ ed è un modo per scrivere con la musica la parola addio, ricordando il saluto commosso che il filosofo aveva rivolto al pastrano. Anche questa ripresa trasmette un messaggio: comunicare il

senso di un distacco materiale, al di là del fatto che si tratti di un oggetto o di una persona. Sono infatti tutte componenti della "Vita gaja e terribile!..." ideata da Murger. Il richiamo è quindi volto a rafforzare l'atmosfera di morte come metafora della conclusione di un periodo dell'esistenza, si tratta dunque di un gesto musicale che sollecita un 'affetto', e non di un rapporto tra causa ed effetto.⁴⁶ 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.

Il capolavoro parigino di Puccini non obbedisce ai canoni drammatici tradizionali, visto che non c'è sviluppo dell'azione ma solo l'agire dei personaggi senza un preciso scopo, e che la morte stessa non è conseguenza di libera scelta, ma solo di una condizione sociale. Liberati dai vincoli di una narrazione convenzionale, possiamo avvertire il peso metaforico di un evento tragico che interrompe bruscamente il flusso del tempo. Rileggiamo ora la citazione da Murger che introduce questo capitolo, *couplets* declamati nelle pagine conclusive dal Marcello del romanzo: vi campeggia un certo cinico distacco. Al Rodolfo di Puccini, e a tutti quelli che dividono le sue emozioni, non rimane il tempo di riflettere: la tragedia ferma l'azione e fissa quel dolore nell'eternità dell'arte, permettendo così alla *Bohème* di vivere per sempre. Dopo questo perfetto capolavoro, dove non una sola nota è priva di significato, Puccini s'avvierà per una strada continuamente in ascesa, guardando sempre al futuro. Ma anche lui aveva definitivamente preso congedo dalla sua giovinezza con la morte di Mimì.

Note

1. Questo saggio è la versione italiana del capitolo IV (“*La Bohème*”: *The Poetic Reality*) della mia monografia *Puccini: His International Art*, University of Chicago Press, Chicago 2000, pp. 99-144; essa è, a sua volta, traduzione aggiornata e riveduta dell’edizione originale, *Giocomo Puccini. L’arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995¹, 2000² (pp. 109-147). In questa veste, ulteriormente aggiornata, è perciò inedito in italiano. Gli esempi musicali sono tratti dalla partitura di *La bohème*, Ricordi, Milano © 1920, P.R. 110 (rist. 1977): ad essa andranno i riferimenti nel testo, nelle note e negli esempi musicali, individuati mediante la cifra di richiamo con, in esponente, il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra) e ove occorra l’indicazione dell’atto; ho personalmente realizzato la riduzione dalle partiture trascrivendo in suoni reali e utilizzando le chiavi di basso e violino. Nel testo impiego le seguenti abbreviazioni: Carner = Mosco Carner, *Puccini. A Critical Biography*, Duckworth, London 1958; trad. it. *Puccini. Biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961; Gara = *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958; Marchetti = Arnaldo Marchetti, *Puccini com’era*, Curci, Milano 1973 (il riferimento, in questi due epistolari, va al numero della lettera citata e alla pagina).

2. Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Gallimard, Paris 1988, p. 376.

3. In una lettera a Tito Ricordi del 4 febbraio 1915 Puccini testimonia la sua latente nostalgia: “Mi sono abboccato con Simoni, e anche Illica lo accettava per complice. Mi era sembrato di rivivere un po’ del connubio giacosiano” (Claudio Sartori, *Puccini*, Nuova Accademia, Milano 1958, rist. 1978, p. 128). In tutte le opere posteriori a *Butterfly* Puccini si valse di almeno due collaboratori, le uniche eccezioni furono *Gianni Schicchi* e *Suor Angelica* di Forzano, visto che per *La rondine*, firmata da Adami, utilizzò uno scenario di Willner e Reichert, e che fece ritoccare *Il tabarro* dal drammaturgo Dario Niccodemi. Mascagni si era servito della coppia Targioni-Tozzetti e Menasci per i libretti di sei delle sue quindici opere.

4. Illica elaborò un libretto ambientato nel 3001, che non venne musicato. Sui due letterati si

vedano Piero Nardi, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Mondadori, Milano 1949; Mario Morini, *Luigi Illica*, Ente Provinciale per il Turismo, Piacenza 1961; Bice Serafini, *Giacosa e i libretti*, in *Critica Pucciniana*, Nuova Grafica Lucchese, Lucca 1976, pp. 116-32; Anna Barsotti, *Giuseppe Giacosa*, La Nuova Italia, Firenze 1973; Reiner A. Zondergeld, *Ornament und Enphase. Illica, d’Annunzio und der Symbolismus*, in *Oper und Operntext*, a cura di Jens Malte Fischer, Winter, Heidelberg 1985, pp. 151-166; Susanna Franchi, *Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica*, Diss., Università degli studi di Torino, a.a. 1985-1986. Qualche indicazione più aggiornata sul metodo di lavoro dei due librettisti in occasione del loro primo libretto si può leggere in due articoli di Pier Giuseppe Gillio, *Il proto-libretto di “Bohème”*: *materiali preparatori nell’archivio di Casa Giacosa* (“Nuova rivista musicale italiana”, XXXI/1-4, 1997, pp. 145-159) e *La Barriera d’Enfer. Documenti sulla gestazione letteraria del Quadro Terzo della “Bohème” nell’archivio di Casa Giacosa*, in “Studi pucciniani”, 1, 1998, pp. 95-125.

5. Luigi Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma*, nel suo *Appunti Incontri Meditazioni*, Savini-Zerboni, Milano 1970, pp. 5-28. Cfr. anche Steven Huebner, *Lyric Form in “Ottocento” Opera*, in “Journal of the Royal Musical Association”, 117/1, 1992, pp. 123-147.

6. *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Istituto di studi verdiani, Parma 1978, vol. I, 142, 17 marzo 1890, p. 163. Sul problema del rapporto fra verso e musica nel teatro musicale italiano si veda Paolo Fabbri, *Metro e canto nell’opera italiana*, Edt, Torino 2007, e specificamente gli illuminati paragrafi dedicati in particolare a Boito, Verdi e Puccini (*L’asinmetria come programma*, pp. 142-160, e *Tra Otto e Novecento*, pp. 161-172).

7. Daniela Goldin, *Drammaturgia e linguaggio della “Bohème” di Puccini*, nel suo *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 357-358.

8. Che divennero in partitura “Trallerallè... / Trallerallè... / Eva e Noè...”.

9. Per inchieste più dettagliate sugli scontri fra opposte fazioni e le rispettive *clagues* si veda Michele Girardi, *Fu vero fiasco?*

oppure... Qualche osservazione sulla “Butterfly” scaligera nel 1904, in *Verso Butterfly*, Cardano, Pavia 1997, pp. 73-88.

10. Questa lettera, insieme a molti altri inediti provenienti dalla Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza (PCc - Fondo Illica - Puc 101) è stato pubblicata da Jürgen Maehder, *Immagini di Parigi – La trasformazione del romanzo “Scènes de la vie de Bohème” di Henry Murger nelle opere di Puccini e Leoncavallo*, in “Nuova rivista musicale italiana”, XXIV/3-4, 1990, pp. 402-456. A questo studio si rimanda per ulteriori informazioni circa la genesi dei due lavori e il rapporto con la fonte, e per una puntuale indagine critica sulla partitura del compositore napoletano. Per l’esatta datazione dei precedenti comunicati apparsi sui giornali milanesi cfr. Angelo Foletto, *La guerra degli editori. “La Bohème”, un caso emblematico di ordinaria concorrenza*, in *La bohème*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990, pp. 23-47 (programma di sala del Teatro Comunale di Bologna, stagione 1989-90).

11. La data ivi proposta dal curatore, “febbraio 1893”, è un errore di stampa che va corretto in “marzo 1893”. In quel mese Sonzogno aveva in appalto ben due teatri per la Stagione di Quaresima a Venezia, la Fenice e il San Benedetto, e Leoncavallo probabilmente si trovava lì per sovrintendere. Queste righe affettuose, nonostante l’ironia, dimostrano che i rapporti privati fra Puccini e Leoncavallo erano rimasti cordiali.

12. *The Letters of Toscanini*, compiled, edited and translated by Harvey Sachs, Alfred Knopf, New York 2002; trad. it. *Nel mio cuore troppo d’assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Garzanti, Milano 2003, p. 92.

13. *Ivi*, p. 97. Il violinista Enrico Polo sarebbe divenuto il cognato di Toscanini, mentre *La bohème* di Puccini non fu rappresentata al Malibran, a causa di contrasti fra i cantanti.

14. *Ivi*, p. 98. *La bohème* di Leoncavallo andò in scena con scarso successo alla Fenice di Venezia il 6 maggio 1897. Venuto a conoscenza dell’esito della prova Puccini dette prontamente sfogo alla sua gioia improvvisando qualche verso a beneficio della sorella Ramelde: “Il Leone fu trombato, / il Cavallo fu suonato, / di *Bohème* ce n’è una... / tutto

il resto è una laguna” (11 maggio 1897; Marchetti, 214, p. 227).

15. La prima edizione del romanzo di Murger, che apparve come *Scènes de la Bohème* (Michel Lévy, Paris 1851), acquisì il titolo *Scènes de la vie de bohème* alla terza edizione (1852) e, tradotto da Felice Camerone, fu pubblicato nel 1872 da Sonzogno per poi essere ristampato nel 1890 (una prima edizione italiana, gravemente mutila, era apparsa nel 1859 col titolo *Scene della vita d’artista*). Leoncavallo, cresciuto artisticamente nell’ambiente francofilo del suo editore dopo aver vissuto molto tempo a Parigi e sposato M.me Berthe Rambaud, dedicataria della sua *Bohème*, doveva avere più dimestichezza col soggetto. La sua competenza linguistica gli consentì peraltro di lavorare sul testo originale.

16. Murger, *Scènes*, cit., p. 215.

17. *Ivi*, p. 395; *La bohème....*, Teatro Regio - Torino / *Carnerale-Quaresima 1895-6*, Ricordi, Milano s.d. [1896], p. 42. Diversa la lezione della partitura per il primo verso: “Gioventù mia, tu non sei morta” (Il, 25^o), ed è ritocco decisivo, poiché rende soggetto la “Gioventù” in luogo di Musetta.

18. Ha ragione Daniela Goldin (*Drammaturgia e linguaggio*, cit., p. 365) che ritiene el lavoro di Illica e Giacosa basato prevalentemente sul romanzo, ma non quando afferma che la somiglianza della conclusione dell’opera e della *pièce* sia una semplice coincidenza. *La Vie de Bohème*, “pièce en cinq acts mêlée de chant” uscì in *Le théâtre contemporain illustré*, Lévy, Paris 1853, pp. 1-116.

19. Costitui il secondo atto, intitolato “*15 aprile 1838*. – Il cortile della casa abitata da Musette a rue La Bruyère”. Leoncavallo, oltre ad adottare diversi registri vocali per i protagonisti scelse un’articolazione formale differente rispetto a quella di Puccini, come mostrano i titoli degli altri atti:

I “*Il 24 dicembre 1837 a sera*. – *Réveillon*. – La sala al primo piano del *Caffè-Momus*”; III “*Ottobre 1838*. – La soffitta di Marcello”; IV “*Il 24 dicembre 1838 a sera*. – *Réveillon*. – La soffitta di Rodolfo”. Il quadro soppresso fu pubblicato da Mario Morini, *La Bohème: Opera in quattro atti (cinque quadri): l’atto denominato “Il cortile della casa di via Labruyère 8” di Illica e Giacosa*, in “La Scala”, IX/1, 109, dicembre 1958, pp. 35-49; ora più facilmente reperibile in *Giocomo Puccini. La bohème*,

a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 1986, pp. 147-181. L’idea del viscontino Paolo che corteggia Mimì viene invece dal dodicesimo capitolo di Murger, “Une réception dans la Bohème”, in cui egli fa piedino alla ragazza sotto la tavola.

20. Cfr. lettera di Ricordi a Puccini datata 30 giugno 1895 (Carner, p. 135).

21. *La bohème....*, Teatro Regio, cit., p. 37. Apprendiamo da questa fonte, il primo libretto a stampa, oltre che da alcune lettere di Illica, che il consigliere di stato che accompagna Musetta al suo ingresso si chiama Alcindoro de Mitonneux (p. 40).

22. Puccini a Ricordi, 13 luglio 1894; Gara, 106, p. 102. Il progetto di musicare *La lupa* risaliva all’anno precedente (cfr. biglietto di Puccini a Verga dell’8 aprile 1893, in “Quaderni pucciniani”, V, 1996, p. 258: “Adesso lavoro alla *Bohème* – ma spero che sarà un lavoro rapido – dopo o contemporaneamente desidoro mettermi alla *Lupa* – alla quale penso già da tanto tempo”). Sull’argomento cfr. Matteo Sansone, *Verga, Puccini and “La lupa”*, “Italian Studies”, XLIV, 1989, pp. 63-76; Luciano Gherardi, *Puccini, Verga e “La Lupa”*. *Cronaca di una collaborazione mancata*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d’Amico*, a cura di Agostino Ziino, Olschki, Firenze 1991 (“Quaderni della Rivista italiana di musicologia”, 25), pp. 541-550.

23. In realtà la scelta di Torino non trovò Puccini particolarmente entusiasta “prima perché il teatro è sordo, 2º non *bis* in *idem*, 3º troppo vicino ai milanesi. [...] *Non sono niente contento che per la prima volta si dia a Torino, proprio nulla!*” (a Ricordi, ottobre 1895; Gara, 137, p. 125).

24. Suggestiva e condivisibile l’osservazione di Claudio Sartori (*Giocomo Puccini*, Nuova accademia, Milano 1958, 1978³, p. 170), che mette in rilievo la provenienza del tema d’apertura dell’opera (cfr. es. 2.1) dal *Capriccio sinfonico* del 1883, saggio di diploma di Puccini, come “un ripiegare su una propria espressione, sull’unica espressione possibile per lui di uno stesso clima spirituale”.

25. Pagni ci dette la più preziosa testimonianza riguardante la vita di Giacom Puccini in quegli anni, dettata a un amico del musicista di recente acquisizione, Guido Marotti.

Il libro, intitolato *Giocomo Puccini intimo*, uscì per la prima volta, coi nomi dei coautori, nel 1926 per i tipi della casa editrice Vallecchi di Firenze. Nella prima ristampa (1942) il nome di Pagni scomparve: tale ingiusta omissione crea inutili confusioni al lettore poiché la prima parte dell’opera, attribuibile al pittore, va fino al 1905 e narra in prima persona fatti biografici di genuina provenienza. Essa riveste più interesse della seconda, scritta *ex novo* da Marotti, la quale, più che alla biografia, aspira a una critica, spesso farraginosa e dilettantesca. In questo libro viene inoltre riportato (pp. 49-50) un ricordo relativo alla polemica fra Puccini e Leoncavallo riguardante la priorità sul soggetto della *Bohème*. Il breve passo conferma la precedenza del napoletano, ma la sua validità è non poco infirmata da inesattezze varie. Altra fonte biografica di prima mano è il volumetto di Rinaldo Cortopassi, *I Bohémiens di Torre del Lago*, edito da Vallerini a Pisa nella ricorrenza del secondo anniversario della morte di Puccini, il 29 novembre 1926, e ristampato nell’occasione della celebrazione pucciniana del 1930, col titolo “*La Bohème*” *ritorna dove nacque*. In questa circostanza l’opera venne eseguita sotto la direzione di Mascagni. Su questa fonte e sul *Giocomo Puccini intimo* si basano, oltre alla presente, anche altre ricostruzioni del *milieu* artistico di Torre del Lago.

26. Marotti-Pagni, *Giocomo Puccini*, cit., p. 62. Questa affermazione contiene una buona dose di verità, che va al di là del facile senno di poi e dell’inevitabile agiografia che i mediocri biografi riservano troppo spesso ai grandi uomini.

27. Murger, *Scènes*, cit., p. 46.

28. Era abitudine di Puccini comporre circondato dalla confusione, consuetudine comune anche a Richard Strauss, e che aveva avuto in Mozart il più illustre dei predecessori.

29. Marotti-Pagni, *Giocomo Puccini*, cit., pp. 72-73.

30. Nel *Falstaff* si possono identificare brani della partitura corrispondenti agli schemi tradizionali (si vedano i monologhi di Falstaff e Ford, il sonetto di Fenton e tutti i concertati), ma la loro conduzione, come accadrà in *Bohème*, si articola, con l’unica, riuscitissima eccezione del fulmineo “Quand’ero paggio” del protagonista, su presupposti più consentanei a una dialettica di tipo

strumentale e sonatistico. Si veda, in proposito, la discussione sulla struttura sonatistica del quadro primo dell’opera di Verdi, riassunta da James Hepokoski nel suo *Giuseppe Verdi. Falstaff*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 (“Cambridge Opera Handbooks”), pp. 90-91. L’impianto formale è così sintetizzabile (le tonalità sono tutte maggiori):

<i>Esposizione</i>
1. A, 1-24, C, Do “Falstaff – Olà”
2. B, 25-34 (10 bb.), C, Mi “Ecco la mia risposta”
<i>Scituppo</i>
3. A’, 35-60 (16 bb.), C, La “Non è finita – Al diavolo”
4. B’, 61-65 (5 bb.), Si “Pistola – Padrone”
5. A”+B”, 66-73 (8 bb.), La “Certo fu lui”
<i>Ripresa</i>
6. A, 74-84 (11 bb.), Do “Vi smentisco”
7. B’, 85-96 (12 bb.), Do [Mi] “Bardolfo!”
<i>Coda</i>
8. A””, 97-131 (36 bb.), Do [Mi] “Lodi? Se ti capaci – Amen”

31. Il confronto fra queste melodie è attuato nello stimolante saggio di William Drabkin, *The Musical Language of “La Bohème”*, in *Giocomo Puccini. “La bohème”*, cit., pp. 84-85 (trad. it. *Il linguaggio musicale della “Bohème”*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Il Mulino, Bologna 1996, p. 103). Peraltro lo studioso inglese ritiene che certi processi non obbediscano a una logica drammatica, ma a necessità compositive *tout court*.

32. Le lettere maiuscole in corsivo identificano sottosezioni dominate da un tema (qualora ricorra in altre parti dell’opera viene numerato in grassetto fra parentesi: **t 1** = primo tema), seguono il numero di battute e le tonalità (una freccia indica sezioni modulanti), con iniziale maiuscola quelle in modo maggiore, e minuscole quelle in minore (si tratta in ogni caso solo di tonalità d’impianto). Nei due schemi successivi (*Quadro I*, bb. 763-1126, *Quadro II*) gli stessi elementi vengono provvisti di *incipit* vocale per agevolarne la lettura. I dati seguono l’ordine diacronico: il ripetersi di una lettera indica che nella sezione viene utilizzato lo stesso materiale della sua corrispondente,

e se ci sono varianti di rilievo vengono segnalate dal numero in apice.

33. Adotto qui, e altrove, la griglia analitica proposta da Harold S. Powers (“Melodramatic Structure. Three Normative Scene Types”); cfr. “*La solita forma” and “the uses of convention”*, in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Istituto di studi verdiani/Ricordi, Parma/Milano 1987, pp. 74-109 (anche in “Acta musicologica”, LIX/1, 1987, pp. 65-90), e particolarmente la tavola 1, p. 106. Sull’argomento cfr. anche David Rosen, *Traces of “solite forme” in Puccini’s Operas?*, in “*L’insolita forma”*: *strutture e processi analitici per l’opera italiana nel tempo di Puccini*, in “Studi pucciniani” 3, 2004, pp. 179-200.

34. La musica che nel prosieguo di questo scorcio descrive il breve maleore della protagonista verrà accennata, poi ripresa per esteso nel quadro III, 26 (“Donde lieta uscì”) e nel IV.

35. A proposito della componente materiale e pessimistica dell’opera, e la relazione tra gli oggetti e i personaggi, si vedano Luca Zoppelli, *Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della “Bohème”*, in “Studi pucciniani” 1, 1998, pp. 57-65; e, più oltre in questo saggio, il paragrafo *Oggetti e quotidianità*.

36. L’aria fu ricavata da un *Piccolo valzer* per pianoforte pubblicato nel periodico “Armi e arte” (Genova, Montorfano, settembre 1894), in un numero che celebrava la consegna della bandiera da combattimento alla corazzata *Umberto I* (cfr. Roberto Iovino, *Genova e la musica – Un valzer di Puccini*, in “Musicaaa!”, I/1, 199, pp.12-13). Per questo brano Puccini inviò a Giacosa i versi maccheronici “cocoricò-cocoricò-bistecca” onde suggerirgli il metro poetico di cui aveva bisogno.

37. La partitura recita: “Fanfara dell’epoca di Luigi Filippo. Ritirata francese” (p. 121). Sartori (*Puccini*, cit., p. 155) sostiene che il tema sia di Grétry: non è improbabile che sia così, visto che di solito Puccini si documentava scrupolosamente per ricreare un’atmosfera. L’impiego della banda in funzione realistica è una vera e propria costante del melodramma nel XIX secolo, e vi fecero ricorso specialmente Donizetti e Verdi. Cfr. Jürgen Maehder, “*Banda sul palco*” – *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen*,

in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongressbericht Stuttgart 1985*, a cura di Dietrich Berke e Dorothea Hahnemann, Bärenreiter, Kassel 1987, vol. II, pp. 293-310.

38. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Athenaion, Wiesbaden 1980; trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1990, p. 375.

39. Sull’opera di Charpentier si veda Michela Nicolai, *Le Couronnement de la Muse – Louise*, Thèse de Doctorat, 2 voll., Université “Jean Monnet”, Saint-Étienne 2008.

40. Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Piper, München 1982; trad. it. *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 129.

41. Murger, *Scènes*, cit., p. 396.

42. Legittimamente Drabkin (*Il linguaggio musicale della “Bohème”*, cit., p. 114) ritiene questa ricorrenza “l’unico vero caso di sviluppo wagneriano della *Bohème* [...]”. Gli accordi di settima di terza specie e diminuita (e il corno inglese in evidenza) sono riferimenti innegabili al mondo sonoro del *Tristan*”.

43. Puccini ne riprenderà la parte conclusiva nel primo atto di *Turandot*, come significativa frase vocale del principe Calaf alla vista di Turandot: “Oh divina bellezza, o meraviglia”.

44. Anche nell’idea d’impiegare sonorità ridotte per connotare il “mal sottile” Puccini ebbe a riferimento, conscio o inconscio che fosse, *La traviata*. Si veda il finale del preludio all’atto terzo, la lettura della lettera, sino al declamato della protagonista prima della frase conclusiva, dove l’uso sistematico di piccoli gruppi di archi connota il progressivo imporsi della malattia sul fisico di Violetta.

45. Drabkin (*Il linguaggio musicale della “Bohème”*, cit., p. 101) ritiene che si tratti di una strategia musicale da vedersi come un’elaborazione lineare della tonica finale, rifiutando qualsiasi interpretazione semantica di questo ritorno, che lo leghi, cioè, a un congedo materialistico dalla vita. E nota altresì come la stessa successione al basso si presenti anche nella conclusione dell’aria di Mimì (I-II-III-II-I). Ottima osservazione, peraltro il

collegamento viene inficiato dalla composizione degli accordi sui gradi della scala: ai tempi di Puccini l’armonia funzionale non aveva ancora molti seguaci.

46. Carner (p. 476) trova che la ripresa della cadenza dell’aria di Colline avvenga “per la sola ragione che si adatta al clima del contesto musicale”, mentre Arthur Groos si mostra ben più sensibile alle ragioni del dramma quando suggerisce che: “Nelle battute finali dell’opera, la musica del ‘Sono andati?’ di Mimì si fonderà con quella della sua ‘Vecchia zimarra’, sottolineando le associazioni reciproche fra amore e gioventù perduti e passato utopico di tutti loro” (*The Libretto*, in *Giacomo Puccini. La bohème*, cit., p. 79; trad. it. *Tra realismo e nostalgia. Il libretto*, in “*La bohème” di Giacomo Puccini: 100 anni, 1 febbraio 1896-1996*, Teatro Regio, Torino 1996, p. 59).

Luciano Pavarotti: Rodolfo! *La bohème* del tenore

di Michele Girardi

di

All'alba vincerò!

Era un giorno di primavera del 1973. Diciannovenne studente universitario con le idee ancora confuse, ma già melomane da parecchio tempo, decisi di affrontare il problema-Puccini imboccando la strada maestra. Amavo molto Mozart e Bellini, moltissimo Verdi (un vero ideale etico, oltre che artistico), facevo follie per *Carmen* di Bizet, ma il teatro di Puccini era per certi versi un problema. Venivo attratto dallo stile musicale modernista del lucchese – melodista fluente, armonista e orchestratore aggiornatissimo, inconfondibile sin dalla prima nota –, ma al primo ascolto di *Madama Butterfly* (“Un bel dì vedremo” era quasi un inno per mia madre, che lo accennava ogni giorno, commentando la triste situazione della protagonista, abbandonata e delusa) non ero riuscito a superare, un po’ com’era accaduto a Ferruccio Busoni, i limiti che un mondo di piccole cose mi pareva imponessero alla forza del dramma. Sbagliavo, ovviamente, ma ero preda di tutte le rigidzze della mia età. Entrai nel negozio di dischi e decisi di comperare *La bohème*. Scelsi, fra numerose possibilità, l’incisione più recente. Una copertina in bianco e nero, con il titolo e i nomi degli interpreti: “Pavarotti-Freni”.

Trovai l’attacco formidabile, col tema della *Bohème* che saliva speranzoso verso il cielo con slancio indimenticabile, ma quando sentii la prima frase del protagonista che inneggia ai cieli di Parigi, per quanto *bigi*, ebbi un brivido. Arrivato all’assolo celeberrimo di Rodolfo non potevo credere a quel che udivo, tanto quel timbro era seducente, quel fraseggio sapiente, per non parlare della sicurezza con cui Pavarotti agguantava gli estremi acuti, e la nitidezza della pronuncia: anche la mia epoca – pensai –, non solo quella dei miei bisnonni, aveva espresso un tenore in grado di emozionare per l’assoluta intelligenza interpretativa, oltre che per le doti vocali di primissimo ordine! Ma questi rilievi ‘tecnici’ posso formularli ora, mentre allora ho ‘solamente’ condiviso le emozioni di un personaggio, per la prima volta in modo così totale. Quel giorno decisi che avrei dedicato la mia tesi di laurea a Puccini, e scelsi *Turandot* per la quantità di problemi, linguistici ed ermeneutici, che indubbiamente solleva. Ma fin da allora *La bohème* resta la mia opera prediletta, e non ho mai cambiato parere.

Il cast messo insieme per quell’incisione, da Mirella Freni a Nicolai Ghiaurov, da Panerai alla Harwood, per non dire della magistrale concertazione di Herbert von Karajan, è davvero formidabile, ma se allora è scoppiata una scintilla che mi ha letteralmente catapultato verso il teatro di Puccini, al quale (oltre vent’anni dopo) ho dedicato una monografia critica,¹ lo debbo soprattutto al Rodolfo di Luciano Pavarotti. Ed è per questo che dedico alla memoria del Tenore della *Bohème* le pagine seguenti, in cui analizzerò proprio quell’interpretazione

magica – resa ancor più affascinante dalla mancanza della scena che c’invita a entrare in un vero e proprio teatro immaginario –, premettendovi qualche considerazione ulteriore sul personaggio, divulgatore dell’arte lirica, ma soprattutto cantante, a partire dalla sua morte.²

Luciano Pavarotti si è spento alle cinque del mattino del 6 settembre 2007, e non poteva che morire sul far del giorno la voce che ha cantato “Nessun dorma” da *Turandot* più di chiunque altra, chiudendo col Sì acuto di “all’alba vincerò” ancora integro, sia pure al riparo del microfono, nell’ultima apparizione di due anni fa, già settantenne, a Torino. Il gesto può rievocare l’impresa di Giacomo Lauri Volpi, che aveva intonato la romanza di Puccini, ottantenne, a Barcellona nel 1972, ma in teatro, luogo a cui il celeberrimo brano era destinato, e senza microfono; mentre Pavarotti si esibì, come amava fare, di fronte all’immensa platea del mondo. In entrambi i casi, ed è questo che conta, la voce nel suo insieme sembrava volare sopra il peso degli anni: meno longevo del suo illustre predecessore e, per citare un caso proverbiale, di Alfredo Kraus, Luciano ha confermato il dato che un grande cantante, meglio, un autentico fuoriclasse, resta tale, nonostante le ingiurie dell’età.

Tanta celebrità implica risultati contraddittori: non ha torto chi stigmatizza il compromesso fra popolarità e qualità (anche se è un problema destinato a rimanere irrisolto). Portare negli stadi la lirica comporta *de facto* lo snaturamento di un’arte che vive al chiuso nella sua essenza più vera; e mescolarla alla *Popular Music*, come appunto fece Luciano offrendosi alla testa di nugoli di *pop stars*, ne corrompe la natura e ne abbassa fatalmente il livello. Tra le critiche più ricorrenti (espresse anche in occasione della morte, con scarso senso dell’opportunità), e da qui non si capisce più il ragionamento, vi è quella che biasima l’Artista perché il mondo, senza distinzioni, lo aveva eletto primo tenore, mentre lui lo era solo nel repertorio *ristretto* dell’*Opera italiana*, come se lo stile del nostro paese non avesse sempre mantenuto il ruolo cardine nella nascita, sviluppo, consolidamento e fine del teatro musicale nel mondo fin dalle sue origini: era dunque *primo tenore* per eccellenza, a dispetto delle miopie estetiche altrui. È poi stata chiamata in causa la sua idiosincrasia al solfeggio e una lettura scorretta dei testi, nonostante godesse del favore di direttori come Herbert von Karajan e Carlos Kleiber, per citare solo due nomi di musicisti che miravano alla perfezione (la lista è molto più lunga, ovviamente, e comprende le maggiori bacchette che lo hanno preferito nel corso della sua lunghissima carriera).³ Ogni ascolto rende ragione all’eccellenza di Pavarotti: esibire un fraseggio meno vincolato a scansioni rigide è utile in generale, ma vitale per molte pagine di Puccini.⁴

Ma il suo vero ruolo era quello del cantante lirico. Quale appassionato non porta nel cuore la limpidezza cristallina del Luciano-Rodolfo di cui ho appena accennato e dirò più estesamente oltre? O il meraviglioso *Ballo in maschera* scaligero del 1978, diretto da Claudio Abbado? L’ho visto in scena l’ultima volta al Metropolitan di New York nel 2001, impegnato in *Aida*. La romanza iniziale fu una sofferenza, perché il tenore ne temeva l’ingrata scrittura, e costrinse James Levine a inseguirlo dal podio, ma quando pareva che tutto

virasse al peggio, Luciano superò le paure ancestrali della sua categoria, e fin dal duetto-terzetto successivo decollò verso il cielo, sbarazzandosi poi del pesante atto terzo come di un fucello, per chiudere nel segno del lirismo più inimitabile, il suo, verso il finale sfumato e dolcissimo che Verdi ha scritto come un congedo dalla terra, nel cui segno l'amore vince per sempre.

Fra le premonizioni della fine estate 2007, in cui tutti aspettavamo rassegnati il peggio, una merita più di altre la citazione; in una pagina del suo sito ufficiale, che tace dal momento della sua morte, Pavarotti aveva dichiarato: "Spero di essere ricordato come cantante d'opera, ovvero come rappresentante di una forma d'arte che ha trovato la sua massima espressione nel mio Paese, e spero inoltre che l'amore per l'opera rimanga sempre di importanza centrale nella mia vita". Queste parole hanno il sapore di una confessione ultima: aveva vissuto una bella avventura *glamour*, aveva allargato a dismisura la popolarità dell'opera italiana intrecciando la sua voce con quella di diverse stelle del *pop*, ma era consapevole che tutta la sua verità di uomo e artista stava nel registro tenorile. Di fronte alla sua avventura si sono inchinati tutti, dai capi di stato fino alla gente comune, tutti accomunati da un dolore sincero e forse proprio per questo, come Calaf, egli *ha vinto all'alba*, segno di una palingenesi perché vissuta, nel momento dell'addio, come un ritorno al suo mondo più autentico, quello del Teatro lirico, un mondo che ha avuto, e avrà ancora bisogno di compromessi, per sopravvivere alle ingiurie del tempo, al mutamento d'interessi e prospettive che hanno causato l'indifferenza di chi dovrebbe e potrebbe sostenerlo.

Primus inter pares

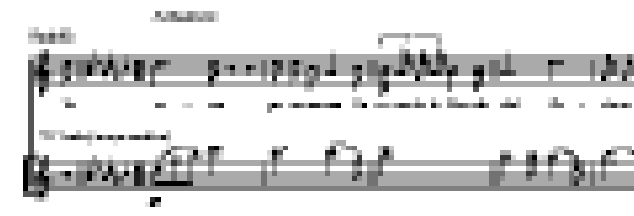
La sigla della *Bohème* s'impone con forza nelle prime battute, in cui l'orchestra si sveglia borbottando nel pieno di una giornata qualunque di due amici a colloquio [I.1]. Nel tessuto tematico che simboleggia la vita allegra (anche quand'è grama) della loro compagnia d'artisti, s'inserisce il pittore Marcello, affatto ispirato, addirittura 'assiderato' dal quadro a cui sta lavorando [28]. Il canto del baritono si appoggia al movimento orchestrale in corso, e fa dunque parte della vita quotidiana, ma quando attacca Rodolfo la musica impone una soluzione di continuità. Egli sale subito ai primi acuti (es. 3.1, p. 189) e, nel completare la frase (a voce fredda) fino al La, guadagna un passo lirico-sentimentale che s'impone come cifra del tenore e dell'opera intera. Ognuno dei *bohémien*s, salvo Marcello, è rappresentato al suo ingresso da un tema strumentale che lo accompagnerà nel corso dell'azione, ma solo Rodolfo si identifica con una melodia vocale, ed è questo un segnale narrativo molto importante, perché gli attribuisce il ruolo del protagonista in un gruppo di cui è l'espressione. Pavarotti attacca la melodia con una limpidezza inusitata [58], e offre all'ascolto la baldanza di una voce tutta schiarita ad accentuare la giovinezza ideale, ma al tempo stesso ricca di armonici, e pienamente lirica. Il timbro è quello del contraltino (come quello di Giacomo Lauri Volpi, ma più caldo e del tutto privo di asprezze), perfettamente

omogeneo in tutta la gamma. Poche altre parti del grande repertorio tenorile impongono un esordio così condizionante per la prestazione complessiva: nel sistema simbolico dell'azione è il poeta che detta le regole alle altre arti, grazie allo scartafaccio del suo dramma che alimenta le fiamme del camino. Tutto questo inizio *a due* è costruito in funzione della ripresa della melodia di Rodolfo, che aderisce all'alto tasso metaforico dei versi del libretto toccando il primo Si₃ acuto all'auspicio che "L'idea vampi in fiamma" [2'41"]. È il primo dei 'madrigalismi' che ingemmano la vocalità tenorile: la fiamma lucente di Pavarotti, scagliata con una facilità che lascia subito indovinare l'esito del grande assolo, è puro piacere sonoro, e al tempo stesso espressione pittorica di uno slancio d'artista.

In questo esordio il protagonista deve anche dimostrare eccellenti doti di attore, assieme ai suoi compagni, prima contemplando l'effimero fuocherello che "scricchiola, increpasi, muòr" (dunque "Abbasso l'Autòr!"), poi unendosi alla gioia del pasto insperato, offerto alla piccola comune dal talento di Schaunard, e infine partecipando alla beffa architettata da Marcello ai danni di Benoît, il padrone di casa a cui piacciono le donne formose. Anche se non si vede la scena, basta la voce per immaginare quel che accade, tanta è la scioltezza con cui la presenza di Luciano emerge nel contesto. *La bohème* porta in teatro episodi di vita quotidiana, tutti cuciti insieme in un quadro di poetico realismo, prendendo le distanze dalle vampate moderniste di Verdi (*Otello e Falstaff*), così come dai corruschi scorci scapigliati (ancora figli dell'opera seria), tutti in costume, mentre qui siamo nel "melodramma in giacchetta".⁵ Al tempo stesso dista mille miglia dal teatro verista coevo, che del genere serio è in fondo un'exasperazione, nonostante sia sovente ambientato fra il popolo più per offrire squarci folclorici ai turisti dell'opera che per reale intento innovativo. Nella *Bohème* ciò che conta è che l'interprete disponga della capacità di integrarsi nel fitto tessuto di voci e orchestra, un intreccio che si dipana in mille rivoli, e di cantare con la naturalezza di chi conversa, anche quando il pedale della malinconia, e di altri sentimenti che stimolano il lirismo, emerge ben al di sopra della celia corale (come il "Dica quant'anni ha", una delle frasi di Marcello che chiamano in causa ancora il passar del tempo [4-1'37"]). In questo ambito Pavarotti è insuperabile, e indossando gli abiti del poeta scorda a casa i propri. Non c'è una sola frase che non faccia trapelare un'ironia fine, senza indulgenze alla retorica, se non quando lo richiede il testo. Si ascolti come pronuncia, nel momento in cui s'innesta la finzione e tutti dileggiano a turno l'affittuario, "L'uomo ha buon gusto!" [2'27"], e poco dopo, quando la burla svolta improvvisamente verso una piccola parodia del dramma, come scolpisce la reprimenda 'moralistica' ("E ammorbata e appesta / la nostra onesta / magion" [3'55"]).

Alla fine i riflettori smettono di inquadrare il gruppo, ed è la svolta romantica: tutti escono a festeggiare ma il poeta resta, "per terminar l'articolo di fondo del *Castoro*". Possono sembrare semplici dettagli, invece la vita dell'opera è fatta di particolari come quelli che emergono in questo scorcio fulmineo, dove ogni nota è carica di significati:

Esempio A - 1, 123 [5]



Il violino solo (*senza sordina*, dunque più vibrante nel dialogo col protagonista) intona, con tocco struggente, la frase dei *cieli bigi*, mentre la voce stacca un breve recitativo che parafrasa la melodia, e sale di quinta un istante prima che lo strumento scenda di quarta; si produce in tal modo un contrasto sensibile fra l'espressione strumentale, venata di malinconia, e un barlume di quel senso di attesa indefinita che Pavarotti fa percepire con una sorta di *pathos*, come se volesse preannunciare un evento speciale che in qualche modo ha costruito dentro di sé. Allo scopo di esprimere un'analogia tensione amorosa di un personaggio, Leonard Bernstein ha scritto un'intera *song* per Tony, protagonista di *West Side Story* (n. 3, "Something's Coming") mentre a Puccini bastano cinque battute, delle quali l'interprete deve cogliere lo spirito, pena la perdita dell'effetto.

Poco dopo il motivo della *Bohème* sparge un velo d'ironia sugli amici che inciampano scendendo le scale, ma subito i flauti richiamano all'ordine il poeta, sussurrando un motivetto che acquista dinamismo dai trilli soffiati e saltella intorno al protagonista, pienamente distratto [52"]. E puntualmente l'evento così atteso si materializza in una voce che s'affaccia da fuori scena, accompagnata dai clarinetti su un tappeto degli archi. "Una donna!" [6-4"]: Pavarotti attacca trepidante, e nel prosieguo esprime, con mezze voci e *pianissimi* affascinanti, una varietà di atteggiamenti concentrata in pochi minuti, passando dalla sorpresa, alla preoccupazione - "Che viso da malata!" [1'04"] è l'ennesima frase breve, ma d'importanza capitale, che il tenore valorizza enfatizzando appena un poco l'acciacatura, pennellata per mettere in rilievo la condizione di Mimì -, all'ammirazione ("Che bella bambina" [7-30"]), fino alla falsa indifferenza quando lei riaccende il lume e fa per congedarsi. Le mani si cercano al buio, e Rodolfo, più deciso della donna, afferra quella di Mimì. Inizia la scena di seduzione.

Il poeta

"Che gelida manina" [8], è un brano da sempre prediletto dai tenori, per ragioni che vanno ricercate nel particolare carattere che ha assunto nel tempo: quello di prototipo dell'aria sentimentale, recepita come l'aria d'amore per antonomasia da ogni tipo di pubblico. Questa universalità le deriva dalla sua apparente semplicità: il tono in cui Rodolfo si rivolge a Mimì è discorsivo, e in questo tessuto s'innestano estesi frammenti lirici, basati sull'uso di semplici metafore del parlare quotidiano, accessibili a tutti.

Il rango vocale più adatto per questo brano è quello del tenore lirico, registro che sta a metà fra il tenore di grazia e quello drammatico, carattere riportato da Puccini al massimo splendore proprio grazie a Rodolfo, mentre sui palcoscenici dei teatri il nuovo tipo del tenore 'verista' (alla Turiddu, per intenderci, con centri ampiamente sviluppati a scapito del registro acuto) stava conquistando la supremazia. Il tenore lirico si presta meglio di altre voci a soddisfare le particolari esigenze espresse dalla raffinata linea di canto pucciniana: grazia mista a sensualità ed elegante morbidezza.

Nonostante l'esemplarità della scrittura vocale, quest'aria contiene non poche difficoltà. La più frequente è il fraseggio in zona di passaggio fra il registro medio e quello acuto; alcuni esempi: "Cercar che giova?" [14"], "e qui la luna l'abbiamo vicina" [43"], "e per castelli in aria" [2'12"], "e i bei sogni miei":

Esempio B - 1, 233 [8-3'02"]



Il secondo scoglio sono le frequenti espansioni liriche, che portano il tenore a fraseggiare in zona decisamente acuta:

Esempio C - 1, 231 [8-1'05"]



Si verifica inoltre che al fraseggio in zona acuta ne segua uno in zona di passaggio (cfr. "Talor dal mio forziere", es. 1.1, p. 188 [2'30"] - e si noti l'ampia legatura, ch'è un'indicazione imprescindibile per dar senso e sapore ai versi).

Gli acuti sono numerosissimi (due Si₃, ben nove La₃). *Dulcis in fundo* Puccini prevede l'emissione del famoso Do di petto (si noti, ancora una volta, la legatura che avvolge la frase e la forcilla che ne sormonta la parte ascendente):

Esempio D - 1, 332 [8-3'32"]



Si deve rilevare, tuttavia, che viene prevista una variante che autorizza il cantante a fermarsi sulla nota più bassa (La₃), e scendere al Re₃, invece che salire ai limiti della tessitura. Questo fa ritenere che Puccini pensasse al famoso Do₄ come a una nota un po' fuori registro per il tenore (e anche in altre opere ne rende l'emissione facoltativa). Forse non aveva tutti i torti,

ma in questo caso il Do ha una rilevante importanza nel contesto narrativo, perché imprime uno slancio significativo alla parola “speranza”, in armonia con l’uso tradizionale, nel melodramma, dell’acuto in funzione espressiva – anche se è sempre preferibile un buon La₃ a un cattivo Do. Specie se il cantante, come accade oramai quasi di regola nelle esecuzioni, fa abbassare la tonalità dell’aria, da Re₃ a Do maggiore, in modo da emettere un Si₃.⁶

L’aria si chiude su un Mi₃ tenuto a lungo, sormontato da una forcilla che va dal *pianissimo* al *più che pianissimo*, ultimo particolare di una ricchissima gamma di sfumature dinamiche e agogiche, difficilmente rispettate dagli interpreti nella loro integrità, come le molte forcelle (che arrivano anche a smorzare gli acuti *filando*, come accade nell’es. 1.1), i *piano*, *pianissimo* e oltre, *dolcissimo*, *rallentando*, *affrettando*, *allargando*, *poco ritardando*, *con molta espressione*, *con anima stentando* ecc.

Pavarotti sfoggia nella “Gelida manina” il meglio di se stesso, dimostrando un’intelligenza e una sensibilità musicale sicuramente superiori all’adulazione di cui è stato circondato (e, insieme, alle critiche che gli sono state rivolte), doti che rivela appieno a un’indagine più accurata. Chiaro e amabile, il suo canto si snoda su un perfetto *legato* sin dall’inizio. L’indicazione *dolcissimo* è perfettamente rispettata, e i primi acuti escono facili e timbratissimi, tanto che l’altezza sembra non contare nulla per lui. Libero da qualsivoglia problema tecnico, Pavarotti può concordare col direttore il tempo più adatto a mettere ancor più in risalto le caratteristiche dell’assolo. L’*Andantino affettuoso* iniziale viene quindi lievemente rallentato, alla ricerca di tutte le sfumature coloristiche di cui la voce di Luciano era capace – e la gamma sembra davvero inesauribile! È piacevole inoltre notare, nell’estrema nitidezza della pronuncia, le belle *c* e *g* che rendono così affabile la parlata emiliana, e la varietà d’emissione che permette al cantante di porre in risalto ogni parola.

Il fraseggio è sempre contraddistinto da un’impeccabile eleganza, ma non è aulico (come quello di Lauri Volpi, anch’egli eccelso interprete del brano, fino in tarda età), perché aderisce perfettamente a una concezione moderna dell’elemento lirico. Sul “chi son” (es. C), Pavarotti lega il Si₃ al La₃ in un unico fiato – una scelta interpretativa che, se non rispetta la forcilla, conferisce un tono di appassionata e giovanile esuberanza al personaggio –, riportandosi però subito dopo (“e come vivo” [1’14”]) a una mezza voce strabiliante su cui poggia l’accento trepidante esibito nella parola “vuole” in *pianissimo* (ancora un dettaglio cesellato [1’23”]), nel contesto di una dinamica ulteriormente smorzata. Nell’insieme si ascolta un esempio fulgido dello stile ‘discorsivo’ del canto pucciniano, esattamente calibrato anche nel breve recitativo seguente (“Chi son?!?” [1’29”]), in cui il tenore stende una patina d’esuberante orgoglio per la sua professione. Da manuale l’attacco dell’*Andante lento* “In povertà mia lieta” [1’54”] in stile arioso, con una mezza voce perfettamente calibrata, senza l’ombra di atteggiamenti enfatici. Il fraseggio acuto legatissimo di “Talor dal mio forziere” (es. 1.1), regala alla sua interlocutrice uno scrigno timbrico lucente, e procura

l’impressione di un violinista in possesso di una cavata morbidiissima. Con uguale morbidezza, e impareggiabile sicurezza, Pavarotti sale al Do acuto, emesso a voce piena.

In conclusione, l’invito sussurrato a Mimì con infinita dolcezza, perché racconti qualcosa di se stessa, non potrebbe essere più suadente, ma dopo un’esecuzione così unica la quasi totalità dei soprani sarebbe in imbarazzo. Per fortuna che qui viene chiamata in causa Mirella Freni, l’ugola d’oro modenese dioscura di Luciano, e tutto va per il meglio.⁷ Nel finale, mentre risuonano da fuori scena i commenti sarcastici degli amici che si avviano verso Momus, soprano e tenore c’immergono nell’incanto musicale e poetico che chiude il quadro primo. Prima di amalgamarsi nell’unisono dei sensi a partire dal Si₃ di “Fremon già nell’anima” e salire insieme verso il Do nelle battute finali (la nota non è prevista in partitura nemmeno come variante, ma Pavarotti si prende una licenza e fa bene, vista la sicurezza e la qualità con cui la emette), Rodolfo rivolge un complimento ch’è un piccolo gioiello retorico alla sua compagna: “O soave fanciulla, o dolce viso / di mite circonfuso alba lunar / in te ravviso / il sogno ch’io vorrei sempre sognar!” [10]. Versi già belli da rileggere, ma che la voce argentina di un tale protagonista trasforma in pura felicità dell’orecchio.

Perdersi tra la gente

Il fastoso, coloratissimo esordio con le tre trombe in *fortissimo* a sipario abbassato, impone un effetto particolare di concentrazione spazio-temporale ch’è caratteristica del quadro secondo, atto corale per eccellenza. La musica riesce a inquadrare le azioni dei personaggi mentre si muovono tra la folla, riservando costantemente un occhio di riguardo alla nuova coppia. Schaunard e Colline comperano oggetti che denotano la loro ‘professione’, un corno per il musicista e uno “zimarrone” per il filosofo, nelle cui tasche capienti finirà subito una “grammatica runica”. Anche i due innamorati vanno per acquisti (ed è l’oggetto fra tutti più importante, la cuffietta rosa di Mimì), dialogando continuamente, fino a quando le tre trombe mettono la sordina e, con suono ovattato, fissano lo sguardo su un momentaneo spunto di gelosia del tenore (“Chi guardi? – Sei geloso?” [12]): anche in questo caso Pavarotti non si ferma alla lettera del testo,⁸ e restituisce col suo canto una sorta di disagio del vivere che va ben oltre il gesto di sospetto, e persino oltre l’“Ah! Sì, tanto!” [16”], con cui afferma la propria felicità, riprendendo il “Fremon già nell’anima” ch’è motto di passione. Intanto Marcello, in nome della libertà in amore che il compagno, dal canto suo, sembra sdegnare, corteggia le ragazze, e *vende a un soldo il vergine suo cuor*...

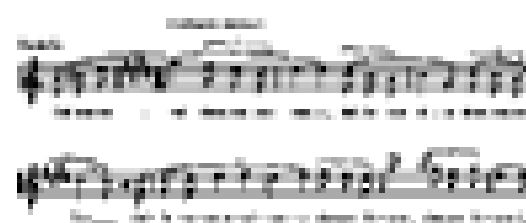
Finalmente gli innamorati si siedono al tavolino *chez Momus*, ed è il momento delle presentazioni. Rodolfo raccoglie l’invito degli archi e intona qui, per la prima volta,⁹ un frammento dell’aria di Mimì, e precisamente “Mi piaccion quelle cose” (cfr. es. 6.1, p. 193), che tornerà a far eco alla fanciulla nell’aria del quadro terzo (“Donde lieta usci”, cfr. es. 6.2, p. 193):

Esempio E – II, 10⁵ [12-56”]



I versi sono intrisi di un tasso di retorica che mira all’autocaricatura, ma Pavarotti vuole metterne in rilievo anche la venatura malinconica (come farà poco dopo in un breve *aparte*, ammonendo nuovamente Mimì: “Sappi per tuo governo / che non darei perdono in sempiterno” [14-2’34”]). Poi sceglie l’opzione manifestamente autoironica nell’immediato prosiegua,

Esempio F – II, 10¹² [12-1’16”]



quando anche l’andatura meccanica della scansione poetica, a tempo di valzer, la impone. Nel fitto dialogo al tavolino di caffè emergono le doti di un cantante che aveva piena familiarità con il genere di mezzo-carattere di primo Ottocento (si pensi a uno dei ruoli prediletti, Nemorino nell’*Elisir d’amore*), e si ascolti la leggerezza quasi fatua del racconto, *raccourci* del passato prossimo, “Marcello un di l’amò. / La fraschetta l’abbandonò / per poi darsi a miglior vita” [15-2’43”] – poche parole, ma dette con quella disinvoltura che serve a mettere in luce, in ogni momento, il carattere transitorio dell’esperienza amorosa.

Poi Musetta conquista il proscenio, e con lei Marcello, ma al di sopra della coppia che sta per ricostituirsi, e di quella che si è appena formata, sta il concetto espresso dal baritono mentre si appresta a cedere alla sua ex amante: “Gioventù mia, / tu non sei morta / né di te è morto il souvenir!” [4’09”]. E il commento del gruppo “La commedia è stupenda!” che, pur riferendosi in concreto alle bizzze di Musetta, allude a una *comédie humaine* di più ampio respiro, agitata da tanti nel momento in cui la giovinezza sorride.

Fiocchi di neve

Il quadro terzo della *Bohème* porta in scena l’elemento tragico, insieme ai fiocchi di neve che cadono sulla Barrière d’Enfer, una porta doganale che, con il cancello sullo sfondo, ripara i parigini al di qua delle sue inferriate, ed è una sorta di metafora visiva che vincola il destino degli uomini alla città e in particolare la sorte dei protagonisti al Quartiere latino, gabbia di eccentrici talentosi e squattrinati.¹⁰ Tutta la prima parte è concentrata sulla

figura di Mimì, a colloquio con Marcello: il loro scambio ingenera una tensione spasmodica, perché verte sulla crisi della relazione tra la ragazza e Rodolfo, e sulla gelosia di lui, ma la tosse che devasta la protagonista, puro gesto scenico che guadagna appena un cenno dal pittore, e la tisi che ci sta dietro, è la vera comunicazione rivolta al pubblico. Ed è un messaggio di morte.

Il compito del tenore, alla sua uscita in scena, è particolarmente impegnativo, non solo perché le melodie di Mimì, di alta qualità tragica, hanno lacerato l’animo dell’ascoltatore, ma perché, in una logica di commistione fra le componenti della narrazione che pervade tutta *La bohème*, Puccini alleggerisce improvvisamente la musica e riporta il dramma entro i confini di una lite tra amanti, quantomeno all’apparenza. Ecco dunque che rispunta il tema iniziale dell’opera seguito dalla melodia dei *cieli bigi*, come fosse ancora il tempo dell’attesa. Ma subito si accende una spia: “Già un’altra volta credetti morto il mio cor / ma di quegli occhi azzurri allo splendor / esso è risorto” [II.4-16”]. Tre versi, altrettante frasi legate, di cui Pavarotti, con voce morbidiissima e suadente, specie sul Sol₂ del metaforico “esso” (l’Amore) mette in rilievo non il tedio, ch’è fasullo, ma il prolungarsi all’infinito dell’esperienza passionale, quasi oltre la morte che ormai è prossima.

Regge poco, infatti, alle contestazioni di Marcello (che lo vuole ricondurre alla leggerezza della vita sentimentale, come aveva fatto poco prima vantando la lievità del suo rapporto con Musetta) e, dopo il cenno al “moscardino di Viscontino”, passa alle vere ragioni del suo atteggiamento, accennando all’irrequietezza sentimentale della compagna (cfr. es. 10.1, p. 195 “Mimì è una civetta” [5]), e Pavarotti fa bene intendere come questa motivazione non sia la causa della sua preoccupazione. Ma la tragedia si affaccia con forza centuplicata nell’attimo in cui l’orchestra tace e la voce nega nel silenzio quanto ha appena affermato, per poi riprendere la stessa melodia, ma con tutt’altra connotazione. Nel frattempo Mimì ascolta non vista e ogni tanto esala la propria paura, che la tosse le smorza in gola. Pavarotti si getta sulla lunga frase legata che sale di forza al La di “Invan” senza prendere fiato (“Ebbene no, non lo son. Invan nascondo / la mia vera tortura”, cfr. es. 10.2, p. 195 [33”]), e percorre poi la gamma con accento drammatico impeccabile, risalendo al Si₃ nel momento in cui Rodolfo deve trasmettere la sua enorme potenzialità amorosa frustrata:

Esempio G – III, 20⁸ [5-53”]



Attacca poi il *Lento triste* di “Mimì è tanto malata” [6] con timbro che trasmette commozione e presentimento di sventura. Questa sezione è prova ardua per l’interprete, perché inizia con un lamento vero e proprio, su un ostinato funebre in Fa minore che si spezza sul La di “condannata”, e séguita passando al relativo maggiore (La₃) di “Una terribil tosse / l’esil petto le scuote”

(*Sostenuto molto* [26^o]), un breve scorcio che ha le caratteristiche di una canzone dell'epoca liberty. La voce sale esitando su figure puntate con la massima espressione, ondeggia sui gradi ascendenti e decolla improvvisamente di quinta, salendo al Si₂ del sostantivo "sanguè". È un modo per trasformare in poesia una diagnosi clinica, oltre che un'impegnativa prova vocale, non solo per la tessitura (prevalentemente bassa, poggiata su una corda di recita, con ampi salti e arpeggi che alzano la temperatura emotiva all'improvviso), ma soprattutto per la varietà di atteggiamenti richiesti al protagonista. Pavarotti dà qui una lezione di stile, traducendo ogni dettaglio in un canto che intensifica la minima sfumatura drammatica, a cominciare dalla mezza voce iniziale (la didascalia recita "tristemente", e non conosco modo migliore di realizzarla), trasmettendo poi la terribile ansia interiore di Rodolfo malcelata dietro la melodia frivola che chiama in causa la tosse, come se volesse nascondere la verità soprattutto a se stesso, senza riuscirci. Le tre voci si riuniscono poi sulla ripresa della sezione iniziale, nel momento in cui Rodolfo pronuncia la sentenza vera e propria, mitigata dall'ennesima figura di paragone, che chiama in causa (come nel quadro secondo: "dalle sue dita sbocciano i fior") i fiori della ragazza (li 'artificiali', qui coltivati in vivaio, dunque più deboli): "Mimì di serra è fiore. / Povertà l'ha sfiorita, / per richiamarla in vita / non basta amor!" [1'52^o]. L'esito è la più amara delle agnizioni: Mimì tossisce, e si rivela. Appena il tempo di una divagazione sul tema della malattia ("Facile alla paura", sul tema di Mimì [2'46^o]), ed ecco ancora tornare alla ribalta il contrappeso leggero della vicenda fra Marcello e Musetta, la cui risata richiama il pittore all'interno del *cabaret*.

Lasciati soli, Mimì e Rodolfo virano verso il genere sentimentale puro, intriso dell'amarezza del ricordo. Se l'aria "Donde lieta uscì" [7] è un'autentica gemma, quasi un'oasi di tenerezza (e dignità) per il soprano, l'unione delle voci nel duetto, che evolve in quartetto quando esce di nuovo in scena la coppia Musetta-Marcello, è uno dei momenti più alti dell'intera *Bohème* [8]. I due protagonisti ci offrono uno scampolo della loro intimità amorosa per la seconda volta nel corso della narrazione, ma in un momento di rottura, e non d'unione come nel finale primo. Tuttavia la musica cerca di costruire un eterno presente amoroso proprio mentre la vicenda parla al passato: l'unica spia, quasi a intermittenza, è il ritorno del temino della *Bohème*, il resto è musica nuova, che del presente è testimone indispensabile.

Naturalmente entrambe le parti, in questo frangente, sono estesamente liriche, ma se è assai difficile trovare di meglio della Freni, è certo impossibile citare un tenore in grado di superare Pavarotti in tutte le frasi che chiedono abbandono a mezza voce, come "Addio, sognante vita" [44^o], oppure che faccia percepire nel La₂ di "carezze" il fremito della passione, come Luciano [1'20^o], per fondersi alla sua compagna nel Si₂ che illumina la frase "Mentre a primavera c'è compagno il sol" [1'49^o]. Lo scambio vivace di espressioni sarcastiche – destinato a sfogare nell'insulto – tra Marcello e Musetta, coppia di rango inferiore all'altra che illanguidisce in scena, dà inizio al 'quartetto', e mette ancor più in enfasi il

livello di stilizzazione che caratterizza l'amore tra Mimì e Rodolfo.¹¹ Pavarotti raggiunge il culmine dell'estasi quando pronuncia, *dolcissimo*, "Chiacchieran le fontane", col controcanto della sua compagna:

Esempio H – III, 43 [8-3'11^o]



Puccini scrive due semifrasi legate che s'inanellano verso il La₂ acuto, e l'interprete asseconda (ed esalta, grazie alla resa perfetta della frase) la scelta del compositore, anche se manda all'aria la coerenza del testo proposto dai librettisti.¹² Una scelta poetica, che prelude al congedo: "Ci lasceremo alla stagion dei fior!" [4'29^o], dove il protagonista, rispondendo all'amata, sale nuovamente al La₂ acuto, stavolta in *pianissimo* e riducendo la dinamica fin quasi all'impalpabile.

Mia breve gioventù

Il finale terzo lascia un'impressione indelebile nell'ascoltatore, ma quando attacca il quadro che chiude con simmetria il cerchio della *Bohème* (il sipario si alza sui medesimi personaggi nella stessa soffitta, l'orchestra intona lo stesso tema, anche se con significativi cambiamenti nella disposizione timbrica) saliamo di un ulteriore gradino verso la ricezione del messaggio più autentico dell'opera (l'ultimo sarà il finale). Se la catastrofe è postulata dalle esigenze del genere tragico che, nonostante la commistione col sentimentale e col buffo, prevale fin dal momento in cui cadono i fiocchi di neve nel quadro precedente, nello scambio fra Marcello e Rodolfo, pittore e poeta, sta racchiusa la vera essenza dell'opera. Il rimpianto di una felicità perduta e la nostalgia per il tempo ch'è passato e non torna più, per la giovinezza intesa come stagione dell'amore.

È importante rilevare la disposizione degli echi musicali in questo esordio, mettendola in rapporto con la situazione a cui si riferisce: se la scena fra baritono e tenore ci riporta all'inizio dell'opera, le successive reminiscenze dei temi delle rispettive amanti accorciano la distanza verso la conclusione del quadro primo, percorso che diviene chiaro quando si ode il motivo del flauto coi suoi trilli, che invitava Rodolfo al lavoro, e che appartiene solo a lui, e al suo incontro con Mimì. Dopo questo tema dovrebbe entrare la protagonista, invece gli archi intonano una variante di "Talor dal mio forziere" [9-1'19^o], la melodia che, dopo aver alzato la temperatura sentimentale nell'aria del poeta, veniva ripresa nell'*a due* appassionato in chiusura del quadro iniziale ("Fremon già nell'anima"). Puccini non vuole che il protagonista comunichi il rimpianto per aver perso proprio *quella* persona, ma che esprima nostalgia per quella sorta di incanto prodotto dall'innamoramento sensuale, poiché quella sensazione è viva in lui più che mai, a dispetto di qualsivoglia circostanza. Al tempo stesso Rodolfo intuisce che è impossibile ritrovare quella felicità a cui agogna, perché il tempo è passato,

e la vita sta divorando i destini individuali. In testa all'*Andantino mosso* in Do maggiore [10] non appare dunque il simbolo musicale di Mimì, ma il ricordo della passione che lei ha suscitato, ed è questo frammento che, per un attimo, fa balenare l'ideale femminile. Questo duetto è anche, col successivo assolo di Mimì, il più importante scorcio di musica nuova in un quadro ch'è tutto incrostato di ricordi sonori, nuova proprio perché la memoria è destinata a durare oltre i limiti fisici. Pavarotti ha compreso fino in fondo tutto quello che sta dietro alla sua parte, e attacca "(O Mimì, tu più non torni)" con una messa di voce che non potrebbe essere più soave, tutta in *pianissimo*, cresce un poco sul La di "collo di neve", fino a sussurrare la metafora rivelatrice: "Ah! Mimì, mia breve gioventù!" su una melodia che torna nell'ultima frase, quando le due voci, mosse parallelamente per terze, trovano l'unisono:

Esempio I – IV, 46 [10-2'57^o]



Mentre Marcello si sfoga in un'immagine banale ("il mio cor cuor vile la [Musetta] chiama e aspetta il vil mio cuor!..."), Rodolfo ribadisce il dato ideale: l'amore 'vero' è morto quando è finita la *liaison* con Mimì. Ma l'afflato che Pavarotti mette in questa significativa chiusura (che accosta la *breve gioventù* alla *morte dell'amore*, grazie all'identità melodica), soffermandosi sul Mi con un filo di voce fino a smorzarlo, è tale da farci percepire l'intensità del sentimento e, insieme, la soluzione di continuità. Se l'articolazione di questo episodio è una sorta di *raccourci* dell'incontro amoroso, l'intero quadro quarto si sviluppa seguendo la falsariga del primo. Tra l'episodio sentimentale e la definitiva svolta tragica, Puccini e i suoi librettisti hanno perciò inserito simmetricamente un altro intermezzo 'buffo': nella prima scena in soffitta Marcello e Rodolfo sfoggiavano fantasticherie 'filosofiche' mentre l'arte si sottometteva invano alla necessità di riscaldare l'ambiente, ora, dopo le riflessioni sulla natura del sentimento amoroso, vengono raggiunti dai medesimi amici, Colline e Schaunard, usciti con la funzione di procacciare il cibo. In questo ciclo cambia la qualità della seconda parte, là sentimentale, qui tragica.¹³ Non è facile muoversi con disinvoltura, passando dal tempo del ricordo a un eterno presente di miseria, specie sapendo che si dovrà chiudere in tragedia; e non lo è soprattutto per Rodolfo. Pur essendo l'unico personaggio a cui davvero capita qualcosa nella *Bohème* (cerca l'amore, lo trova, si ammala, cambia amante per necessità e poi torna a morire in soffitta chiudendo il proprio cerchio vitale), Mimì subisce la sorte a cui è destinata, mentre Rodolfo carica su di sé gioie e dolori, e assume tutta la tensione della fase finale della malattia di lei, fino alla disperazione per il lutto.

La scena a quattro è brevissima (meno di cinque minuti

di musica), ma intensissima (pare che duri molto più a lungo), e brillantissima (si vorrebbe che non finisse mai). Per non pensare alle necessità materiali si regredisce volentieri, e fra i temi dei singoli *bohémien*s (prima quello di Schaunard [3'02^o] e poi di Colline [3'51^o]) c'è spazio per una frasettina di Rodolfo, una specie di filastrocca che Pavarotti declama con la grazia infinita di un eterno bambino, sfoggiando una sorta di risata stilizzata nel motivetto¹⁴

Esempio J – IV, 63 [10-3'32^o]



che innesta lo scherzo collettivo, fatto di brio, movimento, recita: scheggie melodiche, frammentini di poche battute, ritmi di danza e quant'altro. Tutto il gruppo di interpreti si muove leggero nella trama musicale, e si butta nell'*azione coreografica*, che prevede persino un episodio di cappa e spada.

Il girotondo indiatolato potrebbe durare all'infinito, e invece si schianta di colpo sull'accordo di Mi minore, che accompagna l'annuncio ferale di Musetta: Mimì si trascina salendo le scale, in preda alla malattia [12]. "Ov'è" replica Rodolfo [5^o] – due sillabe che la voce di Pavarotti trasforma in un grumo di disperazione, mentre gli archi urlano un'ampia cadenza accentata che sfocia nel *Leitmotiv* di lei (cfr. es. 13.2, p. 196 [21^o]). Pochi secondi sono bastati per spalancare un abisso, che raggiunge subito un vertice emotivo a conclusione del primo scambio fra gli ex amanti. "Mi vuoi qui con te? – Ah, mia Mimì, / sempre! sempre!" risponde lui [55^o]: la partecipazione dei due interpreti è così forte da trascinare l'ascoltatore nello stesso vortice, che da qui in poi procede implacabile verso la sciagura. "Ah, come si sta bene qui" [2'15^o], canta Mimì sulla testa del suo tema, Pavarotti la zittisce con dolce disperazione, evocando la "Benedetta bocca" [2'36^o], sulla quale si respirano tuttora i brividi della passione (ancora una variante di "Fremon già nell'anima"). Ma le sue mani sempre fredde si potranno riscaldare solo "Qui nelle mie" [3'36^o], come esclama Rodolfo, con un accento trepidante, prima di raccomandarle il riposo. La successiva preghiera disperata di lei "Tu non mi lasci? – No! No!" [5'21^o] sviluppa un nuovo nodo emotivo, tale da trascinare al singhiozzo, perché persino un monosillabico gesto di rassicurazione viene illuminato dall'intelligenza dell'interprete.

A mano a mano il gruppetto di amici si appoggia sul grande fiotto dei ricordi e, mentre scorre la reminiscenza dell'aria di Mimì, si avvia a sparire gradatamente dal tessuto musicale che inquadra i due protagonisti sempre più da vicino finché, dopo l'ultimo gesto significativo, e importantissimo per il dramma (la "Vecchia zimarra" di Colline [13]), sparisce anche dal palco. Filosofo e musicista escono accompagnati da un interludio commovente [14], che inscena un ulteriore riepilogo dell'*a due* nel finale primo, su cui Karajan si getta con passione, dirigendo con eleganza piena di partecipazione, prima di lasciare il proscenio libero per

l'epilogo, che attacca dal grande assolo di Mimì, “Sono andati? Fingevo di dormire” [1’05”].

Ora la protagonista è inquadrata a tutto tondo, e Pavarotti funge da spalla. Ma che spalla! Non si contano le occasioni in cui egli riesce a incidere in modo significativo sul flusso musicale, poiché ogni battuta di quel che canta è illuminata da un’infinita sensibilità verso il dettaglio, e armonizzata con coerenza a tutto il percorso drammatico del protagonista. Si ascolti la reazione immediata alla dichiarazione d’amore che gli rivolge la compagna nel culmine dell’assolo (“Sei il mio amore, e tutta la mia vita” [2’02”]) modellata sullo stesso slanciato frammento melodico, la frase acutissima (sale a La_♯ e Si_♯) “Ah Mimì, mia bella Mimì”, che egli lega da manuale, diversificando di un’inezia il secondo *crescendo* verso l’acuto:

Esempio *K* – iv, +22 [14-2’29”]



E, immediatamente dopo, si presti attenzione al modo affascinante con cui porge una figura di paragone, detta con infinita dolcezza, “Bella come un’aurora” [2’47”], in realtà “un tramonto”, come ribatte lei, con un tocco di rassegnazione (e un pizzico di *humour* nero). Torna “Mi chiamano Mimì”, che suona mesto [3’47”] e Pavarotti mette tutta l’innocenza di cui è capace nel persuadere se stesso e il pubblico che c’è qualche speranza (“Torna al nido la rondine e cinguetta” [3’48”]).

Ma quando Mimì intona “Che gelida manina” [5’19”], appropriandosi della musica dell’amante, il momento della fine è davvero arrivato. Nella scena di chiusura [15], i *bohémien*s tornano in scena con doni, un po’ di denaro, la promessa di un medico, ma tutto sarà vano. A Rodolfo-Luciano sono riservati gli ultimi momenti, nei quali il cantante sa imprimere un affanno tale da forzare l’ascoltatore a condividere l’angoscia del protagonista: “Zitta per carità” [9”], prima del dono del manicotto e dell’ultima preoccupazione di lei (“Tu, spensierato! / Grazie. Ma costerà” [1’50”]), un tormento materiale. Così come va nella stessa direzione, in armonia con i fondamenti dell’intera opera, il frammentino degli archi che fanno eco all’estremo desiderio della ragazza – *dormire*, forse sognare, in realtà *morire* –, intonando la melodia di “Mi piaccion quelle cose” [4’04”]. Oggetti che, nel pieno della tensione emotiva, ci ricordano una vicenda simbolica disperatamente priva di prospettive, materialista, dove il congedo ultimo è la cadenza con cui Colline dava l’addio alla sua “Vecchia zimarra”.

Ma prima della cadenza viene lo strazio dell’invocazione, e i due Sol \sharp laceranti in cui si condensa tutto il dolore di Rodolfo. La voce di Pavarotti, sin qui così lucente, s’incrina a esprimere il lutto, chiudendo l’opera nel segno della commozione più profonda. A mia volta, non posso finire se non sottoscrivendo una dichiarazione di Rodolfo Celletti che, dopo aver ricordato diversi interpreti del ruolo per questa o quell’altra particolarità, afferma: “Ho udito questo ed altro, ma una cosa mi sentirei di dichiarare, sotto giuramento, anche in tribunale. Non

ho mai ascoltato una voce che appartenga a Rodolfo più di quella di Luciano Pavarotti”^{.15}

In scena

Spero che il lettore giunto sin qui, abbia compreso che questa esegesi della *Bohème* così sbilanciata dalla parte del tenore, sia motivata dall’eccellenza della prestazione di Pavarotti, che ho cercato di dimostrare anche se in modo sommario. Se l’incisione sulla quale mi sono intrattenuto raggiunge un livello così alto che assai di rado trova riscontro, è perché intorno al protagonista ruota un cast altrettanto straordinario, perché l’orchestra e il coro suonano e cantano con un’eleganza e una partecipazione infinita al dramma, perché il direttore d’orchestra sa trovare soluzioni nuove e originali, rispetto a una tradizione esecutiva che riesce a rinnovare sin dalle radici. A beneficio di una svolta effettiva del giudizio critico su Puccini, che dopo questo ascolto ha guadagnato nuovi appassionati.

Ma non c’è innovazione che tenga, se gli interpreti non sono in grado di portare il loro contributo, e la modernità di questa nuova concezione vive del talento della coppia canora principale, e del perfetto amalgama dell’intero cast. Dopo essermi innamorato della *Bohème* grazie a questa interpretazione in particolare, ebbi l’occasione di assistere a una recita dell’allestimento classico di Zeffirelli (nato proprio con Karajan nel lontano 1963) alla Scala. Era il 1979, dirigeva Carlos Kleiber, Ileana Cotrubas impersonava Mimì, Rodolfo era Pavarotti, oramai affermatissimo in tutto il mondo e, come ho ricordato, già molto criticato. Uno tra gli appunti che non ho menzionato all’inizio di queste pagine riguardava la mole, che secondo molti commentatori lo avrebbe reso poco credibile in scena. Avendo ascoltato la sua voce, e soprattutto dopo averlo sentito muoversi (mi si passi la sinestesia) negli scherzi di gruppo lo immaginavo assai più magro, e ancora adesso lo vedo così. Ma le immagini diffuse allora smentivano le mie convinzioni. Si alzò il sipario, la recita ebbe inizio: sì, notai che non era proprio magrissimo, ma non appena aprì bocca l’effetto fu tale che i miei occhi vedevano ciò che la voce faceva loro vedere. Un ragazzo giovane, alto, agilissimo, grande attore, scanzonato: Rodolfo insomma.

Note

1. Cfr. la nota 1 in questo volume, a p. 198.

2. L’esame è condotto sull’edizione registrata all’interno della Jesus-Christus-Kirche a Berlino nell’ottobre del 1972, uscita in vinile l’anno seguente (Decca SET 565-6), poi pubblicata in CD (421 049-2, © 1990). Quando fu diffusa l’edizione in CD la vecchia copertina fu sostituita con l’immagine di una coppia in campo nero, lei che fa la timida e abbassa lo sguardo dando il braccio a un ragazzone imponente, la sciarpa al collo: Freni e Pavarotti, appunto, la cui popolarità era nel frattempo molto cresciuta e garantiva un impatto maggiore sul pubblico. Il cast completo: Mirella Freni (Mimì), Elizabeth Harwood (Musetta), Luciano Pavarotti (Rodolfo), Rolando Panerai (Marcello), Gianni Maffeo (Schaunard), Nicolai Ghiaurov (Colline), Gernot Pietsch (Parpignol), Michel Sénéchal (Benoît e Alcindoro), Hans-Dietrich Pohl (un doganiere), Hans-Dieter Appelt (sergente dei doganieri) – Herbert von Karajan (concertatore e direttore d’orchestra), Berliner Philharmoniker: Walter Hagen-Groll (maestro del coro), Schöenberger Sängerknaben, Chor der Deutschen Oper Berlin – Ray Minshull, James Mallinson (produttori); Gordon Perry, James Lock, Colin Moorfoot (ingegneri del suono). Nel testo farò riferimento alle tracce del disco, indicando fra parentesi quadre il numero del CD, la traccia e il tempo, in minuti e secondi (es.: [I.1-2’28”]) senza ripetere i dati già forniti (es.: [I.1] = CD 1, traccia 1; in seguito: [28”] = CD 1, traccia 1, 00’28”). Il saggio *La poetica realtà della “Bohème”*, pubblicato nella prima parte di questo volume (pp. 180-200) è propedeutico a questa breve esegesi dell’interpretazione di Pavarotti: da lì il lettore trarrà i supporti analitici e anche la gran parte degli esempi musicali, cui farò riferimento mediante il numero e la pagina; per l’individuazione di quelli nuovi userò lo stesso metodo esposto nella nota esplicativa cit. (p. 198).

3. Quanto al rapporto con Carlos Kleiber, è utile rileggere un appunto di Pavarotti stesso: “Quando fai una parte molte volte nel corso degli anni, è inevitabile che la tua interpretazione cambi. [...] Non parlo della messa in scena, che cambia sempre a seconda di chi la dirige, ma dell’espressione, del modo in cui il dramma è concepito. Per esempio, *La bohème* che ho fatto a Milano con Carlos Kleiber nel 1979 era completamente

diversa da quella con Von Karajan. Diversa sia drammaticamente che musicalmente. Lavorando con Kleiber, ho accolto parecchie sue nuove idee che mi piacevano molto. È un musicista straordinario, sensibilissimo, e mi ha suggerito sfumature d’interpretazione davvero entusiasmanti”; in *Io, Luciano Pavarotti*, a cura di William Wright, Arnoldo Mondadori, Milano 1981, p. 163. Il libro apparve in edizione inglese nello stesso anno (*Pavarotti. My own Story*, Doubleday, Garden City, N.Y.); non poco sbilanciato verso l’agiografia, questo volume ospita tuttavia testimonianze preziose sulla carriera del tenore modenese, fra cui spicca quella di Joan Sutherland e Richard Bonynge (pp. 113-126).

4. Si veda la testimonianza di Franco Zeffirelli in questo volume (p. 179): “La sua prerogativa era prendersi una certa libertà nell’intonare le frasi, in una maniera originale, del tutto nuova. Per molti era un difetto: significava non avere rigore, mentre invece, consapevolmente o no, egli attuava l’antica ‘sprezzatura’. I ritmi battevano, insieme al suo cuore, in modo diverso, e il fraseggio guadagnava dalla libertà ritmica”.

5. La definizione è di Rodolfo Celletti (*Pavarotti e le opere*, in *Pavarotti. 25 anni per la musica*, a cura di Rodolfo Celletti e Giorgio Corzolani, Ruggeri, Modena 1986, pp. 169-223: 184). Vale la pena di rileggere il commento del grande esperto di voci per intero: “Il Rodolfo di Pavarotti è acqua sorgiva. La cordialità, la semplicità, l’espansione, la comunicativa, la battuta frizzante sono quelle dell’uomo che si sovrappone al tenore e canta sì – e come! – ma con la naturalezza di chi parla. E questo è un modo splendido di eseguire il melodramma in giacchetta. Intendo dire un’opera di ambiente borghese non priva di risvolti naturalisti”.

6. Di solito si abbassa tutto di mezzo tono dalla frase dei violini che attacca a l. 29¹⁸; lo slittamento è nettamente percepibile, e provoca un notevole fastidio all’orecchio, perché squilibra tutto il piano tonale d’insieme, calibrato con precisione estrema da Puccini.

7. Nati a Modena nello stesso anno (1935), Freni e Pavarotti, prima di avviare una comune carriera nell’ambito del canto lirico, erano stati allattati dalla stessa balia, perché “le nostre madri” – scrive la Freni (*Io, Luciano Pavarotti*, cit., p. 209) – “lavoravano entrambe alla Manifattura Tabacchi. Qualcosa nel tabacco inacidisce il latte, per cui

fu necessario trovarci una nutrice. Luciano e io abbiamo avuto la stessa balia e credo sia evidente chi si bevette tutto il latte”.

8. Lo spunto (ll, 8) serve alla funzionalità del racconto per motivare meglio i fatti del quadro terzo, dato che nell’opera, a differenza del romanzo, non compare il viscontino che fa l’occhio di triglia a Mimì (se ne accenna solamente nel colloquio fra Marcello e Rodolfo nel quadro terzo e nel successivo quando, dopo la separazione a primavera promessa in conclusione del duetto quartetto, Marcello ha scorto Mimì “in carrozza, vestita come una regina”, oltre che nel racconto di Musetta al suo ingresso in soffitta).

9. Lo farà di nuovo, in modo particolarmente significativo, nel finale ultimo: “Torna al nido la rondine e cinguetta” [ll.14-3’48”] (reminiscenza di “Sola mi fo il pranzo da me stessa”, *R*).

10. Dalla didascalia del libretto, precisissima, apprendiamo che Mimì arriva alla Barrière (oggi place Denfert) provenendo dalla rue d’Enfer (Boulevard Raspail), che congiungeva la dogana di allora al Quartiere latino (un percorso di tre chilometri, all’incirca). Un segno, come per la Roma papalina di primo Ottocento in *Tosca*, di un rapporto vivo e funzionale fra la Parigi metropolitana e l’agire dei protagonisti.

11. La costellazione dei personaggi, con una doppia coppia di innamorati al centro dell’azione, una di rango nobile, è tipica del genere ‘buffo’ (si pensi all’*Entführung aus dem Serail* o alla *Zauberflöte* di Mozart). La combinazione con l’elemento sentimentale che trascolora in questo brano, attesta ulteriormente l’abilità di Puccini e dei suoi librettisti nel mescolare le ‘tinte’. A questo proposito si leggano le strofe di Musetta e Marcello, poste a fronte dei versi di Mimì e Rodolfo (stanno nel *verso*), che suonano come due filastrocche-scilinguagnoli (in corsivo i versi non intonati):

MUSETTA
Ché mi gridi? Ché mi canti?
All’altar non siamo uniti.
Io detesto quegli amanti
che la fanno da mariti...
Fo all’amor con chi mi piace,
voglio piena libertà.
Non ti garba ? *Ebbene, pace*,
ma Musetta se ne va.
*Lungh*e al gel notti serene
magri pranzi e magre cene,
vi saluto, Signor mio,
con piacer vi dico: addio.

MARCELLO
Bada, sotto il mio cappello
non ci stan certi ornamenti...
Io non faccio da zimbello
ai novizi intraprendenti.
Vana, frivola, civetta,
senza cuor né dignità.
Il tuo nome di Musetta
si traduce: infedeltà.
Ve n’andate? *Economia*.
Or son ricco divenuto
vi ringrazio; vi saluto.
Servo a vostra signoria. [son servo
e me ne vo]

MUSETTA (*si allontana furiosa: ma poi ad un tratto si sofferma e gli grida ancora velenosa*)
Pittore da bottega!

MARCELLO
Vipera!
MUSETTA
Rospo!
(*Parte*)
MARCELLO
Strega!
(*Rientra nel cabaret*)

La cadenza monotona di questi ottonari rimati (abab-abab-aabb) che funge da sfondo, esalta l’abbandono sentimentale della coppia Rodolfo-Mimì.

12. Giacosa e Illica scrivono due settenari e un endecasillabo: “Chiacchieran le fontane. / La brezza della sera / balsami stende sulle doglie umane”, ma qui l’ispirazione musicale unisce il fruscio delle fontane a quello del venticello di primavera, creando una nuova figura poetica.

13. Si può tentare un sommario bilancio della compresenza di tinte nella *Bohème*. Nel quadro primo abbiamo la successione: 1a. sentimentale-buffa, 1b. buffa, 2. sentimentale; nel secondo prevale l’elemento brillante; pressoché tragico (con pennellate leggere) il quadro terzo: 1a. sentimentale, 1b. buffa, 2. tragica, la sequenza del quarto.

14. Come la risata di “è scherzo, od è follia” del *Ballo in maschera*, altro grande cavallo di battaglia di Luciano, che ci mette dentro un poco di isteria, presagio della morte.

15. Celletti, *Pavarotti e le opere*, cit., p. 181.

Italian captions/didascalie

Pagina 8
Marilena Ferrari
e Luciano Pavarotti.

Pagine 10, 11
Claudio Abbado
e Luciano Pavarotti.

Pagina 12
Luciano Pavarotti
e Renata Scotto.

Pagine 14, 15
New York, Metropolitan
Opera House, 3 marzo 1977.

Pagina 16
Franco Zeffirelli
e Luciano Pavarotti.

Pagine 18-19
Bozzetto di Franco Zeffirelli
per la scena del terzo atto
della Bohème, 1979.
New York, Metropolitan
Opera House.

Pagine 20, 21
New York, Metropolitan Opera
House, 22 gennaio 1988.

Pagina 22
Bozzetto di Franco Zeffirelli
per la scena del secondo atto
della Bohème, 1979.
Particolare.
New York, Metropolitan
Opera House.

Pagina 26
In una fotografia dello Studio
Marcozzi: Giacosa, Puccini
e Illica ai tempi della Bohème.
Milano, Museo Teatrale
alla Scala.

Pagina 29
Adolf Hohenstein (1854-1928).
Copertina del libretto
La bohème di Giacomo
Puccini, versione americana.
Esemplare appartenuto
a Luciano Pavarotti.

Pagine 30, 31
Copertina e frontespizio
del libretto La bohème,
per la prima assoluta
al Teatro Regio di Torino
nel febbraio 1896.
Torino, Archivio Storico
del Teatro Regio.

Pagine 32-33
Bozzetto di Nicola Benois per
l'atto primo e quarto della
Bohème: La soffitta, 1959.
Milano, Archivio Storico
Bozzetti e Figurini della
Fondazione Teatro alla Scala.

Pagine 36-37
Bozzetto di Dante Ferretti
per il Quadro II della Bohème,
1994.
Firenze, Teatro Comunale del
Maggio Musicale Fiorentino,
Archivio Storico.

Pagina 41
Henri Lévis.
Presbytère de Saint-Germain-
l'Auxerrois. A droite le café
Momus, 1849.
Parigi, Bibliothèque nationale
de France.

Pagine 42-43
La bohème, Quadro II.
Posa fotografica eseguita
durante le prime recite della
Bohème di Puccini al Teatro
Regio di Torino nel febbraio
1896.
Torino, Archivio Storico
del Teatro Regio.

Pagina 46
Thomas Shotter Boys
(1803-1874).
Il Café Momus a Parigi, 1819.

Pagina 47
Giacomo Puccini raffigurato
nel controfrontespizio del
libretto La bohème, edizione
Ricordi, 1898.
Esemplare appartenuto
a Luciano Pavarotti.

Pagina 49
Luigi De Servi (1863-1945).
Ritratto di Giacomo Puccini,
1903.
Lucca, Museo Nazionale
di Palazzo Mansi.

Pagina 55
Scheda di sala stampata
per la prima rappresentazione
assoluta della Bohème,
avvenuta al Teatro Regio
di Torino, 1 febbraio 1896.
Torino, Archivio Storico
del Teatro Regio.

Pagine 58-59
Carlo Carrà (1881-1966).
In soffitta, bozzetto di scena
per i Quadri I e IV della
Bohème, Teatro dell'Opera
di Roma, 1934.
Collezione privata.

Pagina 65
Cartoline pubblicate
dall'editore Ricordi di Milano,
illustrate con scene della
Bohème.
Fondo Robba, Archivio Storico
del Teatro Regio di Torino.

Pagine 68-69, 86-87
Cartoline tratte da una delle
prime recite della Bohème
al Teatro Regio di Torino
nel febbraio 1896.
Fondo Robba, Archivio Storico
del Teatro Regio di Torino.

Pagina 70
Calendarietto da barberia,
1926.
Torre del Lago Puccini,
Collezione Bigongiari.

Pagina 73
Cartoline pubblicate
dall'editore Ricordi di Milano,
illustrate con scene della
Bohème.
Fondo Robba, Archivio Storico
del Teatro Regio di Torino.

Pagina 74
Musetta (Jeanne-Louise
Tiphaine).
Dalla recensione di Adolphe
Jullien, 1898.

Pagina 76
Gli interpreti della Bohème
(molto verosimilmente
gli interpreti dell'edizione
bolognese del 4 novembre 1896)
fotografati da Giacomo Brogi.
Parma, Istituzione Casa
della Musica.

Pagina 79
Figurino di Adolf Hohenstein
per i costumi della Bohème,
in occasione della prima
rappresentazione assoluta
al Teatro Regio di Torino:
"uno studente" che ritrae
Luigi Illica.
Milano, Museo Teatrale
alla Scala.

Pagina 80
Gli interpreti della Bohème
"in posa" sulla scena (molto
verosimilmente si tratta
dell'edizione genovese del 22
ottobre 1896), fotografati da
Giacomo Brogi.
Parma, Istituzione Casa
della Musica.

Pagina 83
Figurino di Adolf Hohenstein
per i costumi della Bohème,
in occasione della prima
rappresentazione assoluta al
Teatro Regio di Torino: Mimì.
Milano, Museo Teatrale alla
Scala.

Pagina 85
Copertina illustrata in
cromolitografia da Leopoldo
Metlicoritz (1868-1944).
Edizioni G. Ricordi & C., 1917.
Torre del Lago Puccini,
Collezione Bigongiari.

Pagina 88
Figurino di Adolf Hohenstein
per i costumi della Bohème,
in occasione della prima
rappresentazione assoluta
al Teatro Regio di Torino:
"un venditore di immagini"
che ritrae Giuseppe Giacosa.
Milano, Museo Teatrale
alla Scala.

Pagina 89
Figurino di Adolf Hohenstein
per i costumi della Bohème,
in occasione della prima
rappresentazione assoluta
al Teatro Regio di Torino:
"un borghese" che ritrae
Giacomo Puccini. Milano,
Museo Teatrale alla Scala.

Pagine 90, 91
Lillian Gish, prima Mimì
dello schermo, in La bohème,
regia di King Vidor
(USA 1926).
Parma, Collezione G. Marchesi.

Pagina 96
Manifesto del debutto
di Luciano Pavarotti,
29 aprile 1961.
Reggio Emilia, Archivio
Biblioteca del Teatro
Municipale Valli.

Pagina 97
Spartito per canto e
pianoforte della Bohème,
nuova edizione con aggiunte
dell'autore,
Ricordi, Milano 1898.
Esemplare appartenuto
a Luciano Pavarotti.

Pagina 98
Luciano Pavarotti nel giorno
del suo debutto, 29 aprile 1961.
Reggio Emilia, Teatro
Municipale.

Pagina 99
Reggio Emilia, Teatro
Municipale, 1 maggio 1961.

Pagine 100-101
Modena, Teatro Comunale,
4 maggio 1961.

Pagina 103
Reggio Emilia, Teatro
Municipale, 24 gennaio 1962.

Pagina 106
Milano, Teatro alla Scala,
28 aprile 1965.

Pagina 107
Londra, Royal Opera House,
21 settembre 1963.

Pagina 108
Dublino, Gaiety Theater,
19 maggio 1964.

Pagina 110
Milano, Teatro alla Scala,
28 aprile 1965.

Pagina 114
Milano, Teatro alla Scala,
28 aprile 1965.

Pagina 115
Sarajero, Narodno Pozoriste,
8 settembre 1966.

Pagina 116
Luciano Pavarotti e Herbert
von Karajan durante le prove
della Bohème, 1965.

Pagina 118
Genova, Teatro Margherita,
12 aprile 1969.

Pagina 119
San Francisco, California,
War Memorial Opera House,
20 settembre 1969.

Pagine 120-121
Luciano Pavarotti, Mirella
Freni, Rolando Panerai
e Gianni Maffeo.
Salisburgo, Salzburg Easter
Festival, 22 marzo 1975.

Pagina 124
Caricatura che rappresenta
Luciano Pavarotti nei panni
di Rodolfo, 1975.

Pagina 125
Las Palmas. Teatro Pérez
Galdós, 18 marzo 1973.

Pagine 126-127
Verona, Arena, 5 agosto 1973.

Pagina 128
New York, Metropolitan Opera
House, 9 marzo 1974.

Pagina 129
Philadelphia, Pennsylvania,
Lyric Opera, 2 aprile 1974.

Pagine 130-131
Caracas, Teatro Municipal,
11 maggio 1974.

Pagina 134
Luciano Pavarotti al trucco
nel suo camerino, 1977.

Pagine 136-137
Milano, Teatro alla Scala,
7 gennaio 1975.

Pagina 138
Luciano Pavarotti e Pilar
Lorengar.
Berlino, Deutsche Oper,
20 febbraio 1975.

Pagina 139
Hartford, Connecticut, Opera
Association,
23 gennaio 1975.

Pagina 140
Luciano Pavarotti e Mirella
Freni.
Berlino, Deutsche Oper,
26 ottobre 1975.

Pagina 141
Tokyo, NHK Hall, 30 maggio
1975.

Pagina 147
Nice, Théâtre de l'Opéra,
2 gennaio 1976.

Pagina 146
Luciano Pavarotti
e Kiri Te Kanawa.
Londra, Royal Opera House,
15 gennaio 1976.

Pagine 148-149
Luciano Pavarotti
e Renata Scotto.
New York, Metropolitan Opera
House, 22 febbraio 1977.

Pagine 150, 151
New York, Metropolitan Opera
House, 22 febbraio 1977.

Pagina 152-153
Luciano Pavarotti e Renata
Scotto in una caricatura
di Albert Hirschfeld, 1977.

Pagine 154, 155
Fort Lauderdale, Florida,
War Memorial Auditorium,
18 aprile 1978.

Pagine 156-157, 159
Milan, Teatro alla Scala,
22 marzo 1979.

Pagina 158
Pechino, Tianqiao Theatre,
28 giugno 1986.

Pagine 160-161
Luciano Pavarotti
e Carlos Kleiber.
Vienna, Staatsoper,
18 gennaio 1985.

Pagina 162
Philadelphia, Pennsylvania,
Academy of Music,
21 aprile 1986.

Pagine 163, 164-165
Amburgo, Staatsoper,
27 febbraio 1989.

Pagina 168
Foto di scena della Bohème
rappresentata in occasione
del centenario della prima
assoluta dell'opera avvenuta
nel teatro torinese, 1996.
Torino, Archivio Storico
del Teatro Regio.

Pagine 170-171
Luciano Pavarotti, Lucio
Gallo e Pietro Spagnoli.
Foto di scena della Bohème
rappresentata in occasione
del centenario della prima
assoluta dell'opera avvenuta
nel teatro torinese, 1996.
Torino, Archivio Storico
del Teatro Regio.

Pagine 172, 173
Scheda di sala e copertina
realizzate in occasione del
centenario della Bohème.
Torino, Teatro Regio,
1 febbraio 1996.

Pagina 176
Torre del Lago Puccini,
Teatro all'aperto,
5 agosto 1975.

Contents

To the Reader <i>by Marilena Ferrari</i>	9
Remembering Luciano <i>by Claudio Abbado</i>	11
Pavarotti, <i>La Bohème</i> and I <i>by Renata Scotto</i>	13
Luciano, a Musical Thrill <i>by Franco Zeffirelli</i>	17
The Poetic Reality of <i>La Bohème</i> <i>by Michele Girardi</i>	25
Luciano Pavarotti: Rodolfo! The Tenor's <i>La Bohème</i> <i>by Michele Girardi</i>	93
Italian text / <i>testo italiano</i>	175
Italian captions / <i>didascalie</i>	210

Colophon

*This volume was printed
in Milan, Italy, in the Month of July 2008
on the presses Jacopo Steffenini,
under the direction of Marilena Ferrari.
The Corolla Pentagram paper is the work
of the Fedrigoni mills at Verona.*

*This edition consists of
two hundred and fifty numbered copies.*

Copy n.



Acknowledgements

Un particolare ringraziamento va a Serena Belladelli e Luca Lelli dell'Archivio Luciano Pavarotti, Modena, per il loro prezioso contributo.

L'Editore ringrazia inoltre tutti coloro che, direttamente o indirettamente, hanno contribuito alla riuscita dell'opera concedendo la riproduzione delle immagini e in particolare il Maestro Franco Zeffirelli; il Teatro Regio di Torino nelle persone del Sovrintendente Walter Vergnano e di Piero Robba e Linda Govi dell'Archivio Storico; il Teatro alla Scala di Milano nella persona del Sovrintendente Stéphane Lissner; Orazio Tarroni.

Se non diversamente indicato, le foto di scena del Maestro Pavarotti provengono dall'Archivio Luciano Pavarotti, Modena.

Altre immagini sono dovute a:

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze
Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca
Luca Carrà, Milano
Museo Teatrale alla Scala, Milano
Archivio Storico Bozzetti e Figurini della Fondazione Teatro alla Scala, Milano
Archivio Storico del Teatro Regio - Istituzione Casa della Musica, Parma
Collezione G. Marchesi, Parma
Archivio Franco Zeffirelli, Roma
Rita Paesani, Roma
Archivio Storico Teatro Regio, Torino
Fondo Robba, Archivio Storico del Teatro Regio, Torino
Alberto Ramella, Archivio Storico Teatro Regio, Torino
Collezione Bigongiari, Torre del Lago Puccini

The publisher is willing to acknowledge any reproduction rights not envisaged herein.

Prima edizione: 2008

Scientific director: Flaminio Gualdoni
Art director: Maurizio Bignotti
Managing editor: Giulia Carciotto
Editor-in-chief: Ornella Mastrobuoni
Page layout: Irene Paoloni
Editorial Services: Alfastudio, Bologna

Translations by: Interlanguage srl, Modena aggiungere Liz The Poetic Reality of *La Bohème* by Michele Girardi © 2000 University of Chicago Press, Chicago - Translation by Laura Basini, aggiornamenti by Interlanguage srl, Modena

Photolithography: Pluscolor, Milano
Printing: Color Black, Milano

Publisher
FMR-ART'E' spa
via Cavour 2, Villanova di Castenaso, Bologna

© 2008 FMR-ART'E' spa

ISBN: 978-88-87915-46-4
Printed in Italy

Special edition not for sale

