

# Così s'accese *La bohème*

Da qualche settimana è esposto nel Museo Casa Natale di Puccini a Lucca un autografo donato da un collezionista: si è così scoperto che il compositore scrisse per la prima volta qualcosa della storia di Rodolfo e Mimì il 19 giugno del 1893

MICHELE GIRARDI

La musicologia ha compiuto un salto qualitativo notevole da quando lo studio del processo compositivo ha affinato le proprie metodologie.

Alla stregua di un disegno preparatorio per un quadro oppure per una scultura, lo schizzo di un musicista, che fissa sulla carta un lampo creativo sonoro in relazione a un progetto formale, è un documento prezioso, in grado di gettare nuova luce sulle nostre conoscenze dell'autore e della sua prassi di lavoro, ma anche delle sue tendenze poetiche più autentiche. Nel caso di Puccini, alle prese con un *monstrum* semiologico come il teatro musicale, può capitare che note e pentagrammi, a volte tracciati a penna in fretta e furia su fogli bianchi, con inchiostri diversi o a matita, si maritino a disegni, versi, didascalie, talvolta bozze di libretto a stampa – e si veda la copia di lavoro del libretto di *Tosca*, recentemente riportata alla luce ed esaurientemente interpretata da Gabriella Biagi Ravenni (2009).

Ciò significa che quando Puccini scrive per il teatro l'idea drammaturgica è immanente, e viene declinata in maniere diverse a seconda dell'ispirazione momentanea. Lo attestano i materiali preparatori già emersi e studiati (ancora troppo poco, però) nel corso degli ultimi decenni. Purtroppo una parte consistente di questo patrimonio è andato disperso, creando situazioni contraddittorie.

Se mancano documenti simili per opere dello stile tardo come *La rondine* e scarseggiano per i tre pannelli del *Trittico*, sovrabbondano, per contro, quelli delle *Villi* (disponibili anche online grazie alla Pierpont Morgan Library: <http://www.themorgan.org/music/composer.asp?id=Puccini%2C+Giacomo>) e della *Fanciulla del West*. Meno copiosi per altre opere, tuttavia sempre molto interessanti, abbozzi e schizzi della scena finale sono naturalmente un passaggio obbligato per valutare l'incompiuta *Turandot*.

Nel caso della *Bohème* il materiale musicale preparatorio sinora noto è davvero esiguo: sette schizzi, tre dei quali per l'ultimo quadro risalgono al 1895, mentre gli altri si leggono in pagine intercalate a una copia di lavoro del libretto («atto primo»), conservata a Castell'Arquato, città natale di Luigi Illica, drammaturgo di razza e collaboratore d'oro per Puccini insieme a Giuseppe Giacosa. Sono quattro sistemi in tutto, tirati a mano in inchiostro blu e posti a fronte di altrettanti passi del libretto a cui si riferiscono. Due di essi hanno dato vita ad altrettanti punti della partitura: la frase insinuante «Dica quant'anni ha» che Marcello rivolge al padrone di casa, Benoît, e il «Grazie. Buona sera» di Mimì che finge di congedarsi da Rodolfo nel primo incontro. Si era nell'agosto del 1893, e la fantasia di Puccini già in quella data aveva cominciato a muoversi concretamente a partire dai versi, anche perché da cinque mesi era in atto una disfida con Leoncavallo per la priorità sul soggetto di Murger, e bisognava fare presto.

SEGUIE A PAGINA 28



**"... a Camillo Togni"**  
INTERNATIONAL COMPOSITION COMPETITION  
SEVENTH EDITION 2012 - BRESCIA • ITALY

**Prize Euro 5.000,00**  
The winning work will be published by Suvini-Zerboni.  
Special mentions.

**Deadline: June 14, 2013**  
(certified by the post office stamp)

**dédalo ENSEMBLE**  
Associazione musicale dédalo ensemble  
Trav. X n° 25  
Vill. Prealpino  
25136 Brescia - Italy

Download the competition announcement and rules in five languages at:  
[www.dedaloensemble.it](http://www.dedaloensemble.it)  
[concorso@dedaloensemble.it](mailto:concorso@dedaloensemble.it)

## BOHÈME



SEQUE DA PAGINA 27

Sin qui si pensava che il musicista avesse iniziato a comporre press'a poco nell'ultima decade di luglio del 1893. È Ricordi che scrive a Illica, il 28 di quel mese: «Speriamo abbia trovato il tipo musicale che scolpisca i personaggi», e Puccini che lo conferma il 4 agosto al librettista: «Io sono alle prese con i nostri tipi. Lavoro – e mi svago». Ma dal gennaio 2013, grazie alla generosità di un collezionista, una pagina autografa e firmata, recante l'indicazione «Milano, adì 19-6-93», viene esposta nel Museo Casa Natale di Puccini a Lucca, per il piacere di appassionati e specialisti. Essa ci consente di anticipare di oltre un mese l'inizio della composizione della *Bohème*, oltre a metterci di fronte alle prime reazioni dell'artista di fronte alla trama che si accingeva a musicare. In un momento in cui il libretto di Illica e Giacosa era *in fieri*, anche se lo scenario nel suo insieme era già stato discusso, Puccini annota su due facciate di un foglio pentagrammato l'inizio dell'opera – i versi c'erano già: «Questo mar rosso mi ammolisce e assidera | come se addosso mi piovesse in stille | per vendicarmi affogo un faraon!» – e altri appunti armonici e melodici poco riconducibili a un punto preciso. In quel giorno, con ogni probabilità, aveva iniziato a comporre l'opera.

### Il metodo di lavoro di Puccini

Naturalmente siamo ben lontani dalla forma che queste idee assumeranno nel corso degli anni in cui *La bohème* fu composta fino al debutto (1896) e oltre (Puccini rifiniva d'abitudine le sue partiture dopo che le aveva viste in scena). Tuttavia proprio questo passo (è *l'esempio parzialmente riportato nella pagina precedente*) e uno successivo (*riportato in alto a destra in questa pagina*), ci consentono di svolgere riflessioni utili sul suo metodo di lavoro.

Nei primi due sistemi posti sul *recto* del foglio, sotto l'annotazione «La Bohème atto I° / all.º moderato», si legge un accordo di mi maggiore, ma non c'è traccia del vertiginoso tema iniziale in do maggiore che, onnipresente nel seguito, caratterizza *la vie de bohème* introducendo i primi due endecasillabi nell'opera, qui intonati in modo più banale di come li udiamo oggi. Tuttavia la chiusura ci offre un dettaglio prezioso: l'arpeggio per quarte e quinte discendenti (su due ottave nel foglio) che diventerà in partitura il «lieto baglior» della fiamme danzanti nel caminetto, introducendo Colline il quale «*si interrompe sorpreso, vedendo fuoco nel camino*» ed esclama «una fiammata!». Puccini, cioè, fa brillare di vita propria nel dramma un gesto anzitutto tecnico (la funzione dell'arpeggio è quella di una cadenza), lo colora col pizzicato, prima degli archi insieme all'ottavino e poi dell'arpa quando il fuoco perde d'intensità, e infine conclude un percorso icastico di estrema vivezza virando in sol bemolle, quando «scricchiola, increspasi, muor» fino a spegnersi del tutto.

### La strategia compositiva

L'importanza di questa idea si può cogliere meglio se si riflette sulla strategia generale della *Bohème*, in cui il Tragico esce in scena insieme alla protagonista, viene sostenuto dai presagi di malattia che incrinano sul nascere l'afflato amoroso e ne fanno presagire la caducità, ma inquina tutta l'opera grazie al Leitmotiv «Sì, mi chiamano Mimì». E nel segno della critica sociale: la povertà è parte in causa nella morte di una persona che non può curarsi e del disagio di altre, costrette a vivere ai margini della comunità. La fiammata che appare in questo schizzo, metonimia di un caminetto «dove l'uomo è fascino | e la donna è l'alare», è una delle componenti di un mondo dove gli oggetti messi in relazione coi protagonisti (si pensi alla zimarra, o al manicotto, così come ai «finti fiori»), svolgono un ruolo di primo piano. Altro che poesia: l'opera non solo celebra come pochi altri lavori la natura materiale dell'esistenza umana, ma è materialista fin nella sua concezione.

Anche il secondo appunto, che balza subito agli occhi sul verso del foglio, attesta la sensibilità drammatica di



Puccini verso uno dei concetti principali della *Bohème* e del suo teatro – *l'esempio qui sopra* mostra le prime sei battute su sedici complessive, ripartite in tre sistemi a chiusura del foglio. Lo si riconosce facilmente come la melodia in 2/4 e tonalità di la bemolle maggiore che s'ode nel momento in cui Rodolfo, nel quadro terzo, parla della fragilità di Mimì, e di «Una terribil tosse» ch'è già presagio della sua fine. In questo appunto l'idea si muove a «Tempo di valzer», non binario come nell'opera – ma già s'intravede quel passo esitante impresso dalle battute terzinate che scuoteranno «l'esil petto» della malata –, e sale meccanicamente su un accompagnamento buttato giù al volo.

### Illica in progress

Ben altra raffinatezza contraddistinguerà l'episodio in partitura, ma l'idea è quella, e non viene suscitata da un punto specifico del libretto. Al tempo di questo schizzo, infatti, Illica aveva consegnato da pochi giorni una stesura dei versi dell'attuale quadro terzo, che allora era il secondo, magistralmente inventato sulla base di spunti sparsi qui e là nella fonte, ma l'organizzazione dell'opera era ancora in alto mare. Il quadro iniziale era diviso in

tre parti (la prima simmetrica alla conclusione in soffitta, com'è ora), mentre la barriera d'Enfer precedeva il terzo, una festa nel cortile della casa di Musetta poi soppressa. I versi andavano inoltre perfezionati: difficile che Puccini avesse in mente proprio il punto in cui l'idea è andata a finire: si accorse perciò delle potenzialità drammatiche di questa sequenza solo in un secondo tempo. È peraltro significativo che il suo istinto gli abbia fatto redigere uno spunto destinato a valorizzare un momento di sofferenza, reso più atroce proprio dalle movenze fatue di questo passo.

Questa preziosa pagina di schizzi mette dunque in mostra l'attitudine naturale del linguaggio musicale del compositore verso i *topoi* della sua drammaturgia, che va al di là di un'identità semantica specifica ma ch'è sempre pronta a conquistarla, come in questo caso. Amore e dolore mescolati ai bisogni materiali sono esche potenti per incendiare la sua fantasia, proprio come una fiammata arde una fascina oppure le pagine di un dramma, mentre un motivetto fatuo accresce il pathos della «*vita gaja e terribile...*» ideata da Murger e resa eterna da Puccini nella sua *Bohème*.

m

### Pucciniane costumate

L'eterno femminino *secundum Puccini*. Organizzata da Accademia Teatro alla Scala in stretta collaborazione con la milanese Fondazione Bracco e il Centro Diagnostico Italiano, «PrimeDonne» (Via Saint Bon 20, Milano; fino al 31 marzo 2013) mette infatti in mostra un momento fondativo eppure sempre troppo poco noto della produzione operistica, ovvero quello legato alla creazione dei costumi di scena indossati dalle protagoniste del teatro italiano. E se pensiamo a Puccini, l'uomo e l'artista, sappiamo quanto questo aspetto fosse, nella creazione di un determinato immaginario, necessario alla resa complessiva dell'opera. Le primedonne pucciniane sono infatti entrate di diritto nella percezione collettiva quali icone delle diverse facce della femminilità, da quella sgargiante e disinibita di Musetta a quella timida e modesta di Mimì, dall'infuocata gelosia di Tosca all'apparente freddezza di Turandot. Ecco allora che il lavoro svolto in questo senso dagli allievi dell'Accademia Teatro alla Scala (sarti, scenografi, trucco-parrucchi, effetti speciali e fotografi di scena), un lavoro di rilettura e reinterpretazione degli storici abiti delle prime rappresentazioni di alcune opere pucciniane (*Manon*, *La Bohème* e *Tosca*) risulta interessante per tre motivi diversi eppure complementari: innanzitutto per il piacere nel vedere una creatività giovane e fresca alle prese con un patrimonio così importante e noto; in secondo luogo

per la possibilità di accedere, grazie ai bozzetti e alle fotografie esposte, al segreto e affascinante mondo dei laboratori scaligeri; in terzo luogo per intuire un possibile scenario futuro nell'interpretazione di quella lunga tradizione. Un plauso ai ragazzi coinvolti per la qualità dei loro lavori e agli organizzatori per aver voluto investire su di loro.

Francesco Fusaro



Cucendo il costume di Mimì