

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011  
Lirica e Balletto

*Giacomo Puccini*

# LA BOHÈME



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



Puccini in una fotografia con dedica a Illica, datata 31 maggio 1896.

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Mai non curvasti il logoro dorso ai ricchi ed ai potenti»  
di Michele Girardi
- 11 Riccardo Pecci  
Piccole donne crescono.  
Note, soli e amore dai *Canti* di Puccini alla *Bohème*
- 29 Michele Girardi  
*La bohème* di Rodolfo
- 49 *La bohème*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Michele Girardi
- 113 *La bohème*: in breve  
*a cura di* Maria Giovanna Miggiani
- 115 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 123 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 131 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
*Due Bohème a Venezia*  
*a cura di* Franco Rossi
- 145 Biografie

Rappresentazione I. d'abbonamento



DOMENICA 26 DICEMBRE 1897

alle ore 23.0 (8 1/2 pom.)

Prima rappresentazione della stagione

coll'opera

# La Bohème

Quattro quadri di G. GIACOSA e L. ILLICA - Musica di G. PUCCINI

Personaggi	Attori	Personaggi	Attori
Rodolfo . . . . .	GIOVANNI APOSTOLU	Alcindoro . . . . .	CARLO ROSSI
Marcello . . . . .	FERRUCCIO CORRADETTI	Mimi . . . . .	EMILIA MEROLLA
Schaunard . . . . .	GIUSEPPE DORINI	Musetta . . . . .	MARIA MARTELLI
Colline . . . . .	VITTORIO ARIMONDI	Parpignol . . . . .	CARLO ZOLA
Benoit . . . . .	CARLO ROSSI	Sergente doganale	ERMINEGILDO D'ESTE

Colline: Carini, Deparis, Demps e Bortone; Fantini: Maffei, Sarti; Seneseri: ex sede; Deparis: ex sede; Maestro Concertatore e direttore d'Orchestra

## ARNALDO CONTI

Valore di spalla FRANCESCO DE GUARNIERI

Antenore CARICANO - ANTONIO ACERBI

Rappresentatore GIOVANNI GIACOMINI

Dopo l'Opera il BALLO

# DIE PUPPENFEE

(LA FATA DELLE BAMBOLE)

di G. HASSREITER e F. GAUL - Musica di GIUSEPPE BAYER

Riprodotta dal Coreografo FELICE BENINCASA

### PERSONAGGI

Il Reame Puppenspiel Lulu Puppenspiel Lulu Lulu Lulu Lulu	Il Reame Puppenspiel Lulu Puppenspiel Lulu Lulu Lulu Lulu	Il Reame Puppenspiel Lulu Puppenspiel Lulu Lulu Lulu Lulu	Il Reame Puppenspiel Lulu Puppenspiel Lulu Lulu Lulu Lulu	Il Reame Puppenspiel Lulu Puppenspiel Lulu Lulu Lulu Lulu	Il Reame Puppenspiel Lulu Puppenspiel Lulu Lulu Lulu Lulu
--	--	--	--	--	--

CREDO DI BALLO: (L'opera) - (L'opera) - (L'opera) - (L'opera) - (L'opera) - (L'opera) - (L'opera) - (L'opera) - (L'opera) - (L'opera)

Valore di spalla ANTONIO LOCATELLO

## CARLO SUPERTI

PREZZI PER QUESTA SERA

Ingresso alla Platea e Pacchi indistintamente Lire 5

Poltrone Lire 10 - Scanni di prima fila Lire 4 - Scanni dell'altre file Lire 3 - Poltrone in galleria di terzo ordine Lire 1

Ingresso al loggione L. 1 - Posto riservato in loggione (ingresso compreso) L. 2

Martedì 28 Dicembre **SECONDA RAPPRESENTAZIONE.**

L'IMPRESA.

Locandina per la prima rappresentazione della *Bohème* al Teatro La Fenice di Venezia. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Michele Girardi

## *La bohème* di Rodolfo

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 teatro di Puccini, che era per certi versi un problema, imboccando la strada maestra. Venni 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* non ero riuscito a superare, un po' com'era accaduto *illo tempore* 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 rigidezze 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. In 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, 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 affa-



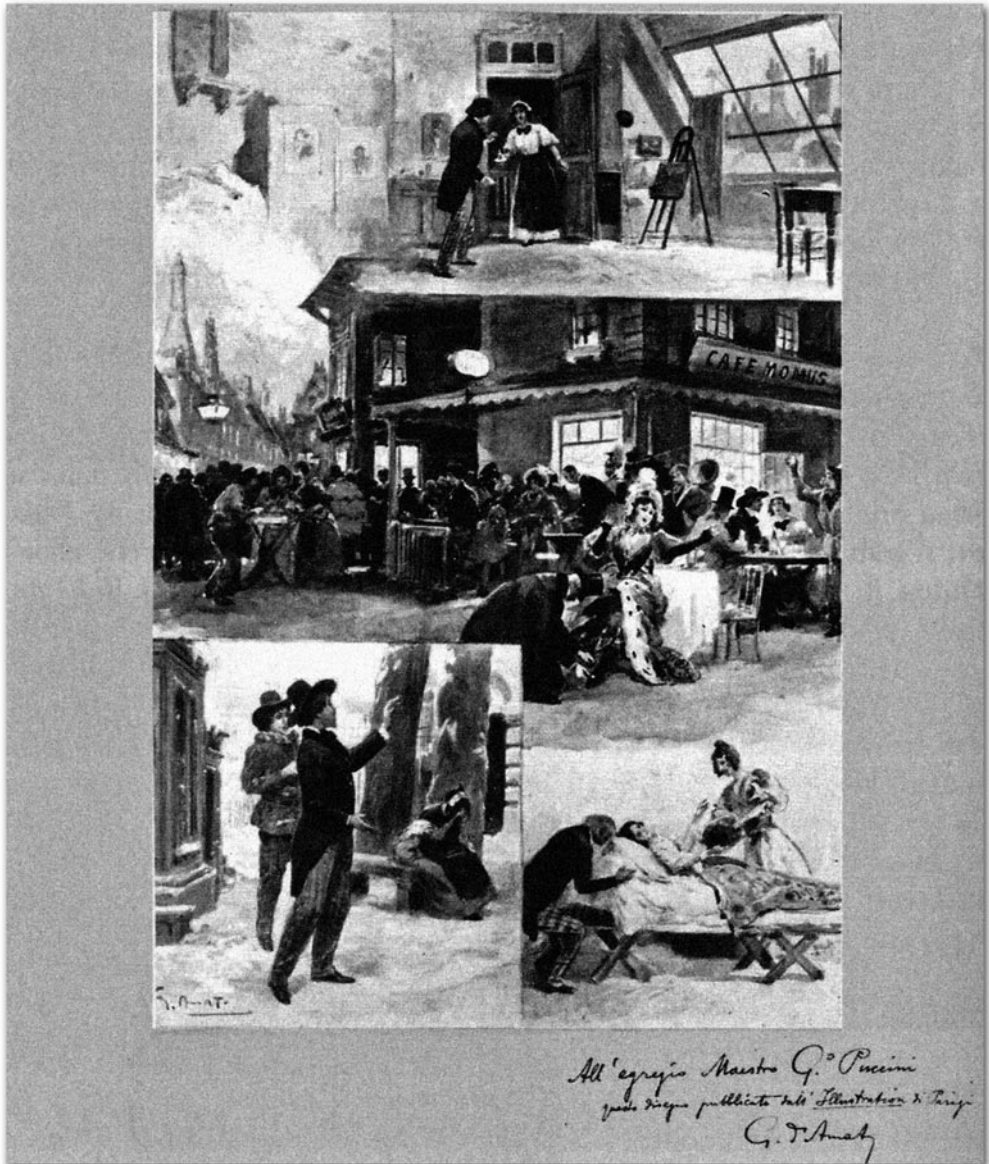
Le copertine dell'incisione della *Bohème* registrata a Berlino nel 1972 (cfr. nota 1): in alto il disco, in basso il CD.

scinante dalla mancanza della scena che c'invita a entrare in un vero e proprio teatro immaginario.<sup>1</sup>

### *Primus inter pares*

La sigla della *Bohème* s'impone con forza nelle prime battute [GO 1], 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, per niente 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 [GO 2] e, nel completare la frase (a voce fredda) fino al La<sub>3</sub>, guadagna un passo lirico-sentimentale che s'impone come cifra del tenore e dell'opera intera. Ognuno dei *bohémiens*, 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 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 inizio 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

<sup>1</sup> 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 ragazzino 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 (Mimi), 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), Schöneberger 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"). La guida all'opera, pubblicata in questo volume, va letta in parallelo a questa breve esegesi dell'interpretazione di Pavarotti: da lì il lettore trarrà i supporti analitici e anche alcuni esempi musicali, cui farò riferimento mediante la sigla (GO) e il numero fra parentesi quadre. Faccio riferimento alla guida anche per l'individuazione dei luoghi degli esempi nella partitura (cfr. nota 3). Questo saggio è la versione aggiornata italiana di *Luciano Pavarotti: Rodolfo! The Tenor's «La bohème»*, in *Pavarotti. «La bohème»*, texts by Michele Girardi (with personal recollections by Claudio Abbado, Renata Scotto, Franco Zeffirelli), Milano, FMR-ART'E, 2008, pp. 93-172.



La prima rappresentazione parigina (col titolo *La vie de Bohème*) del capolavoro pucciniano all'Opéra-Comique, 1898. Tavola disegnata da Giuseppe D'Amato per «L'Illustration française».





L'ingresso di Mimì in soffitta (*La bohème*, quadro primo). Foto di scena posata dell'allestimento all'Opéra-Comique del 1898; regia di Albert Carré.

Rodolfo, che aderisce all'alto tasso metaforico dei versi del libretto toccando il primo Sì 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, increspasi, 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».<sup>2</sup> 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'in-

<sup>2</sup> 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, Modena, Ruggeri, 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».

terprete 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 collettiva (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 ammorba 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 1 (I, 123) [5]

Andantino

Rodolfo

lo re - sto per ter-mi-nar l'ar-ti-co-lo di fon-do del Ca - sto-ro.

VI I solo (senza sordina)

*p*

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



I tavoli del Caffè Momus (*La bohème*, quadro secondo). Foto di scena posata dell'allestimento all'Opéra-Comique del 1898; regia di Albert Carré.

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'acciaccatura, 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 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 a interpretare 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 tea-

tri 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 2 (233) [8-3’02”]

Rodolfo *poco allargando con anima*

e i bei so - gni mie-i \_\_\_ to - sto si di - le - guar! \_

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

ESEMPIO 3 (931) [8-1’05”]

Rodolfo *a tempo*

chi son e che fac - cio,

Si verifica inoltre che al fraseggio in zona acuta ne segua uno in zona di passaggio (cfr. «Talor dal mio forziere» [GO 8], [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  $Si_{b_3}$ , ben nove  $La_{b_3}$ ). *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 4 (332) [8-3’32”]

Rodolfo

poi - ché, \_\_\_ poi - ché v'ha pre - so stan - za la \_\_\_ spe - ran - za!

Si deve rilevare, tuttavia, che viene prevista una variante che autorizza il cantante a fermarsi sulla nota più bassa ( $La_{b_3}$ ), e scendere al  $Re_3$ , invece che salire ai limiti della tessitura. Questo fa ritenere che Puccini pensasse al famoso  $Do_4$  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  $La_b$  a un cattivo Do. Specie se il cantante, come





Mimi chiede di Rodolfo alla Barrière d'Enfer (*La bohème*, quadro terzo). Foto di scena posata dell'allestimento all'Opéra-Comique del 1898; regia di Albert Carré.

accade oramai quasi di regola nelle esecuzioni, fa abbassare la tonalità dell'aria, da  $Re_b$  a  $Do$ , in modo da emettere un  $Si^4_3$ .<sup>3</sup>

L'aria si chiude su un  $Mi_b_3$  tenuto a lungo, sormontato da una forcella 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* [GO 8]), 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 affet-*

<sup>3</sup> Di solito si abbassa tutto di mezzo tono dalla frase dei violini che attacca a 1, 29<sup>18</sup>: 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.

*tuoso* 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. 3), Pavarotti lega il *Si*♭ al *La*♭ in un unico fiato – una scelta interpretativa che, se non rispetta la forcella, 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» [GO 8] regala alla sua interlocutrice uno scrigno timbrico lucente, e procura l'impressione di un violinista in possesso di una cavata morbidissima. 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. Fortuna che qui viene chiamata in causa Mirella Freni, l'ugola d'oro modenese dioscura di Luciano, e tutto va per il meglio.<sup>4</sup> 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 *Si*♭ 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 leggere, ma che la voce argentina di un tale protagonista trasforma in pura felicità dell'orecchio.

---

<sup>4</sup> 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*, a cura di William Wright, Milano, Arnoldo Mondadori, 1981, p. 209) – «lavoravano entrambe alla Manifattura Tabacchi. Qualcosa nel tabacco acidisce 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».

### Perdersi tra la gente

Il fastoso, coloratissimo esordio con le tre trombe in *fortissimo* a sipario abbassato, impone un particolare effetto 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,<sup>5</sup> 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 gl'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,<sup>6</sup> un frammento dell'aria di Mimì, e precisamente «Mi piaccion quelle cose» [GO 10], che tornerà a far eco alla fanciulla nell'aria del quadro terzo («Donde lieta uscì» [GO 14 B]):

#### ESEMPIO 5 (II, 10<sup>5</sup>) [12-56"]

The image shows a musical score for a scene from the opera. The top staff is for the vocal line, labeled 'Rodolfo'. It is in G major (one sharp) and 8/8 time. The lyrics are: 'per - ché - - - per - ché son io il po - e - ta; es - sa la po - e - si - a - -'. The vocal line has markings for 'ritenuto' and 'rall.....'. The bottom staff is for the string accompaniment, labeled 'VI, Vle, Vlc'. It starts at a piano (*pp*) dynamic and crescendos to a forte (*f*) dynamic. There are 'cresc.' and 'ritenuto' markings over the string line.

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 *a parte*, ammonendo nuovamente Mimì: «Sappi per tuo governo / che non darei per-

<sup>5</sup> Lo spunto (II, 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, nel racconto di Marcello nel quadro quarto – quando, dopo la separazione a primavera promessa in conclusione del duetto-quartetto, racconta di aver scorto Mimì «in carrozza, vestita come una regina» – e nel racconto di Musetta al suo ingresso in soffitta).

<sup>6</sup> Lo farà di nuovo, in modo particolarmente significativo, nel finale ultimo: «Torna al nido la rondine e cinguetta» [II.14-3'48"] (reminiscenza di «Sola mi fo il pranzo da me stessa»).

dono in sempiterno» [14-2'34"]). Poi sceglie l'opzione manifestamente auto-ironica nell'immediato prosieguo,

ESEMPIO 6 (10<sup>12</sup>) [12-1'16"]

Andante mosso

Rodolfo

Dal mio cer - vel sboc-cia - no i can-ti, dal-le sue di-ta sboc-cia-no i

fior, \_\_\_ dal - l'a - ni-me e - sul- tan - ti sboccia l'a - mor, sboccia l'a - mor!\_\_\_

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 bizzesze 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 Quartier latino, gabbia di eccentrici talentosi e squattrinati.<sup>7</sup> Tutta la prima parte è concentrata sulla figura di Mimì, a colloquio con Marcello: il loro scambio ingenera una

<sup>7</sup> Dalla didascalia del libretto, apprendiamo che Mimì arriva alla Barrière (oggi place Denfert-Rochereau) provenendo dalla rue d'Enfer (avenue Denfert-Rochereau), che congiungeva la dogana di allora al Quartier latino (un percorso di tre chilometri circa). Un segno, come per la Roma papalina in *Tosca*, di un rapporto vivo e funzionale fra la Parigi metropolitana e l'agire dei protagonisti.



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, in cui Pavarotti, con voce morbidissima e suadente, specie sul Sol# 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» e all'irrequietezza sentimentale della compagna («Mimì è una civetta», [GO 13 A] [5] – e Pavarotti fa bene intendere che questa motivazione non è la vera causa della sua preoccupazione), passa alle vere ragioni del suo atteggiamento. L'orchestra tace e la voce nega nel silenzio quanto ha appena affermato, per poi riprendere la stessa melodia, ma con tutt'altra connotazione: la tragedia si affaccia con forza centuplicata, mentre 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<sub>3</sub> di «Invan» senza prendere fiato («Ebbene no, non lo son. Invan nascondo / la mia vera tortura» [GO 13 B] [33"]), e percorre poi la gamma con accento drammatico impeccabile, risalendo al Si<sub>b</sub> nel momento in cui Rodolfo deve trasmettere la sua enorme potenzialità amorosa frustrata:

ESEMPIO 7 (III, 20<sup>8</sup>) [5-53"] G

Rodolfo

A - mo Mi - mi so - vra ogni co - sa al mon - do, io l'a - mo \_\_\_\_

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 (La<sub>b</sub>) di «Una terribil tosse / l'esil petto le scuote» (*Sostenuto molto* [26"]), un breve scorcio che ha le caratteristiche di una canzone dell'epoca *liberty*. La voce sale esitando su figure punta-



Musetta entra in soffitta, seguita da Mimì (*La bohème*, quadro quarto). Foto di scena posata dell'allestimento all'Opéra-Comique del 1898; regia di Albert Carré.

te *con la massima espressione*, ondeggia sui gradi ascendenti e decolla improvvisamente di quinta, salendo al Si<sup>b</sup> del sostantivo «sanguie». 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 intensifica ogni 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"]. 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"]), 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"], oppure che faccia percepire nel La $\flat$  di «carezze» il fremito della passione, come Luciano [1'20"], per fondersi alla sua compagna nel Si $\flat$  che illumina la frase «Mentre a primavera c'è compagno il sol» [1'49"]. 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.<sup>8</sup> Pavarotti raggiunge il culmine dell'estasi quando pronuncia, *dolcissimo*, «Chiacchieran le fontane», col controcanto della sua compagna:

ESEMPIO 8 (433) [8-3'11"]

Rodolfo

*dolcissimo*

Chiac-chie-ran le fon-ta-ne... La brez-za del-la se-ra

Puccini scrive due semifrasì legate che s'inanellano verso il La $\flat$  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.<sup>9</sup> Una scelta poetica che prelude al congedo («Ci lasceremo alla stagion dei fior!» [4'29"]), dove il protagonista, rispondendo all'amata, sale nuovamente al La $\flat$  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

<sup>8</sup> 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, che suonano come due filastrocche-scilinguagnoli (qui a p. 95). La cadenza monotona dei loro ottonari rimati (abab-abab-aabb), che funge da sfondo, esalta l'abbandono sentimentale della coppia Rodolfo-Mimì.

<sup>9</sup> 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.

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 riferiscono: 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 nel quadro primo invitava Rodolfo al lavoro sul suo articolo di fondo, 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» [GO 8] [9-1'19"], 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 cantato *a due* da Rodolfo e Marcello («O Mimì, tu più non torni» / «Io non so come sia», [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 9 (IV, 4<sup>6</sup>) [10-2'5"]

Rodolfo *senza rall.* ..... *p* *rall.* *calmo*  
 vien sul mio cuor, sul mio cuor mor - to! ah, vien, ah! vien sul mi - o cuor; poi - ché è mor - to a - mor!...  
 Marcello *p*  
 il mio cuor vi - le la chia - ma, la chia - - ma e a - spetta il vil mio cuor!...





La morte di Mimì (*La bohème*, quadro quarto). Foto di scena posata dell'allestimento all'Opéra-Comique del 1898; regia di Albert Carré.

Mentre Marcello si sfoga in un'immagine banale («il mio 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.<sup>10</sup> 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. Se Mimì, 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), subisce la sorte a cui è destinata, Rodolfo carica su di sé gio-

<sup>10</sup> 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.

ie 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 [GO 4] [3'02"] e poi quello di Colline [GO 3] [3'51"])] 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 motivetto<sup>11</sup>

ESEMPIO 10 (6<sup>3</sup>) [10-3'32"] J

Rodolfo (a Marcello, offrendogli del pane)

Scel - ga, o ba - ro - ne, tro - ta o sal - mo - ne?

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"] – 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 ([GO 17 A] [21"]). 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"]: 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"], canta Freni sulla testa del suo tema, Pavarotti la zittisce con dolce disperazione, evocando la «Benedetta bocca» [2'36"], 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"], 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"] sviluppa un nuovo nodo emotivo, tale da trascinare al singhiozzo, perché persino un monosillabico gesto di assicurazione 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 tessu-

<sup>11</sup> 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 poca di isteria, presagio della morte.

to 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 $\flat$  e Si $\flat$ ) «Ah Mimì, mia bella Mimì», che egli lega da manuale, diversificando di un'inezia il secondo *crescendo* verso l'acuto:

ESEMPIO 11 (422) [14-2'29"]

Rodolfo



Ah! Mi - mi, mia bel - la Mi - mi!

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 *bohémians* 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'in-

crina 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».<sup>12</sup>

### *In scena*

Spero che il lettore giunto sin qui abbia compreso come questa esegesi della *Bohème* deliberatamente 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 già molto criticato. Uno tra gli appunti 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.

---

<sup>12</sup> CELLETTI, *Pavarotti e le opere* cit., p. 181.