

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011
Lirica e Balletto

Giacomo Puccini

LA BOHÈME



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

ECU3E

BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Montegrappa
ITALIA

© 2010 Elmo & Montegrappa S.p.A.



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"
Limited Edition

montegrappa.com

TESTOLINI S.r.l.

S. Marco Calle dei Fabbri 4744/45/46 - 30124 Venezia – Tel. 041/5223085



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2011



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 24 gennaio 2011 ore 18.00

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

Intolleranza 1960

martedì 22 febbraio 2011 ore 18.00

LUCA MOSCA

La bohème

martedì 22 marzo 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Rigoletto

lunedì 16 maggio 2011 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

Lucia di Lammermoor

enerdì 17 giugno 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Das Rheingold

martedì 5 luglio 2011 ore 18.00

GIANNI GARRERA

Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 31 agosto 2011 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Il barbiere di Siviglia

martedì 13 settembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

Don Giovanni

martedì 11 ottobre 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Le nozze di Figaro

lunedì 24 ottobre 2011 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

Acis and Galatea

lunedì 28 novembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI GAVAZZENI

Il trovatore

Incontro con il balletto

martedì 26 aprile 2011 ore 18.00

SILVIA POLETTI

Cenerentola

giovedì 15 dicembre 2011 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

La bella addormentata

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing

Un ricordo da non cancellare



Bookshop Gran Teatro La Fenice, dove poter acquistare un regalo originale.
Maxi Gomma Teatro La Fenice

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2011
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 28 gennaio 2011 ore 19.00

Intolleranza 1960

venerdì 25 febbraio 2011 ore 19.00

La bohème

sabato 9 luglio 2011 ore 19.00

Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 26 ottobre 2011 ore 19.00

Acis and Galatea

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011
trasmessi in differita dal

Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Omer Meir Wellber (giovedì 18 novembre 2010)

Sir John Eliot Gardiner (sabato 8 gennaio 2011)

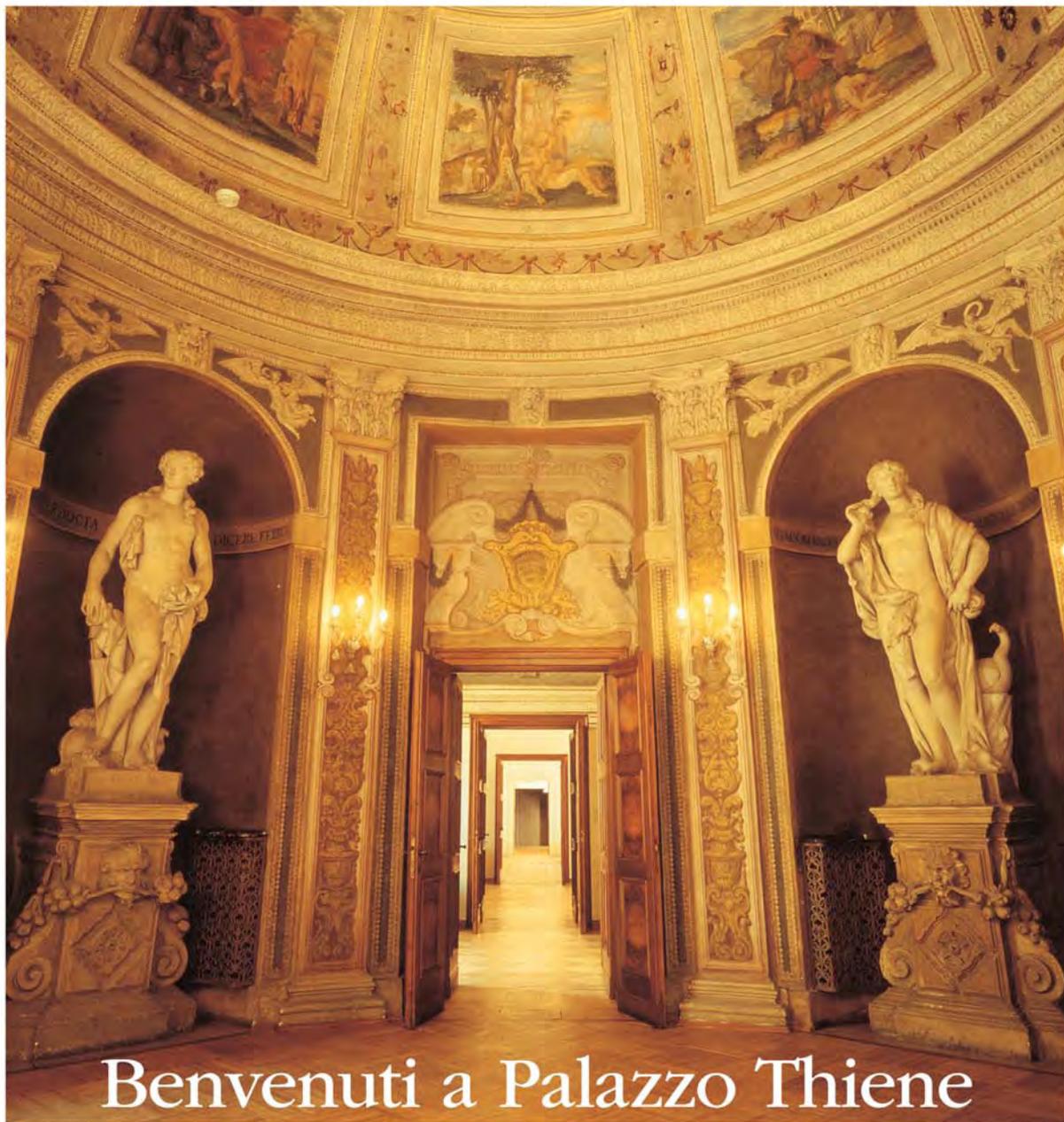
Juraj Valčuha (venerdì 11 febbraio 2011)

Diego Matheuz (venerdì 1 aprile 2011)

Yutaka Sado (giovedì 21 aprile 2011)

Michel Tabachnik (venerdì 6 maggio 2011)

John Axelrod (venerdì 10 giugno 2011)



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
 Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate
 Tel. 0444 542131
 Fax 0444 544519
 e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura



di Pat Carra

LA SCIENZA
TROVERÀ
UN RIMEDIO
CONTRO
LA TISI.

L'ECONOMIA
NON
TROVERÀ
RIMEDI
CONTRO
LA BOHÈME.



Pat

I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERALIVE

Disponibile | *Available:*

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Prossime uscite | *Next releases:*

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI
VENEZIA



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASINÒ DI VENEZIA

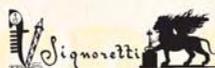


CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

ANCV

LA BOHÈME

scene liriche in quattro quadri
libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

musica di **Giacomo Puccini**

Teatro La Fenice

venerdì 25 febbraio 2011 ore 19.00 turno A *in diretta su* 

sabato 26 febbraio 2011 ore 15.30 turno C

domenica 27 febbraio 2011 ore 15.30 turno B

martedì 1 marzo 2011 ore 19.00 fuori abbonamento

mercoledì 2 marzo 2011 ore 19.00 fuori abbonamento

giovedì 3 marzo 2011 ore 19.00 fuori abbonamento

domenica 6 marzo 2011 ore 15.30 fuori abbonamento

martedì 8 marzo 2011 ore 19.00 fuori abbonamento

mercoledì 9 marzo 2011 ore 19.00 turno E

venerdì 11 marzo 2011 ore 19.00 turno D

sabato 12 marzo 2011 ore 15.30 fuori abbonamento

domenica 13 marzo 2011 ore 15.30 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2011 1





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

LA BOHÈME

scene liriche in quattro quadri

libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

dal romanzo *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger

musica di Giacomo Puccini

prima rappresentazione assoluta: Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1896

personaggi e interpreti

<i>Rodolfo</i>	Sébastien Guèze (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Gianluca Terranova (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Marcello</i>	Seung-Gi Jung (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Damiano Salerno (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Schaunard</i>	Armando Gabba (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Alessandro Battiato (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Colline</i>	Luca Dall'Amico (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Gianluca Buratto (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Benoît</i>	Matteo Ferrara
<i>Alcindoro</i>	Andrea Snarski
<i>Mimi</i>	Lilla Lee (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Serena Farnocchia (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Musetta</i>	Ekaterina Sadovnikova (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Beatriz Díaz (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Parpignol</i>	Luca Favaron (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Carlo Mattiazzo (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Un venditore ambulante</i>	Ciro Passilongo (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Raffaele Pastore (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Un sergente dei doganieri</i>	Salvatore Giacalone (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Antonio Casagrande (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)
<i>Un doganiere</i>	Franco Zanette (25, 27/2, 2, 6, 8, 12/3) Nicola Nalesso (26/2, 1, 3, 9, 11, 13/3)

maestro concertatore e direttore

Juraj Valčuha (25, 26, 27/2, 6, 8, 9, 11, 12, 13/3)

Matteo Beltrami (1, 2, 3/3)

regia Francesco Micheli

scene Edoardo Sanchi – *costumi* Silvia Aymonino

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Federica Parolini
<i>assistente alle scene</i>	Gregorio Zurla
<i>assistente ai costumi</i>	Marco Idini
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni, Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>altro maestro del Coro (Piccoli Cantori Veneziani)</i>	Elena Rossi
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia) Nicolao Atelier (Venezia) Sartoria Nori (Roma) Lowcostume (Roma) Bruno Pieroni (Roma)
<i>costumi e copricapi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>soprattitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«Mai non curvasti il logoro dorso ai ricchi ed ai potenti»

«La Fenice prima dell'Opera» torna a porgere ai lettori saggi, rubriche ed edizioni dei libretti, a dispetto di un momento non troppo felice per le intraprese culturali italiane. E torna con un'indagine su uno dei titoli più amati dal pubblico di tutto il mondo. Come attesta la bibliografia curata da Emanuele Bonomi, non è facile presentare nuove prospettive sulla *Bohème* di Puccini, scandagliata in quasi tutti i suoi aspetti, specificamente musicali e, in un'ottica più ampia, come prodotto fra i più rappresentativi dell'opera *fin de siècle*.

In questo volume tentiamo comunque di proporre un approccio diverso, a partire dal saggio di apertura, in cui Riccardo Pecci sviluppa il tema dell'autoimprestito pucciniano. Nel 1912 Fausto Torrefranca, il maggior detrattore del compositore lucchese, scrisse nel suo libello *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* che Puccini riciclava nel suo teatro pagine delle sue musiche – vocali, cameristiche e sinfoniche – perché era pigro e in difetto d'ispirazione, e che buona parte della ricetta dei suoi successi stava nella «rifrittura di lavori precedenti». Pecci assume questa sentenza per rovesciarla e, analizzando il modo in cui il compositore sfrutta spunti dai suoi lavori, rileva l'eccezionalità del suo metodo. Se, nel passato prossimo e remoto, gli autori riciclavano pezzi senza preoccuparsi troppo di dissimularne i tratti, semplicemente per sfruttare le occasioni che si presentavano, Puccini trova una collocazione drammatica pertinente ai suoi spunti e, come dimostrano tra l'altro le relazioni tra *Sole e amore* (1888) e il duetto-quartetto del quadro terzo della *Bohème*, non si limita a citare, ma innesta la rimembranza nel nuovo contesto, e la rende funzionale a esprimere nuovi contenuti. Pecci si chiede in conclusione «citazioni intenzionali, coincidenze, o percorsi sotterranei della memoria?», e risponde «non importa. Sono i misteri e gli enigmi dell'arte della 'rifrittura' pucciniana. Alta (altissima!) cucina, come dicevamo, che continua a deliziare i nostri palati».

Nel saggio seguente affronto questioni relative all'interpretazione della *Bohème*, adottando il punto di vista specifico di Rodolfo, vale a dire quello del tenore protagonista. In particolare metto a fuoco un'incisione magistrale diretta da Herbert von Karajan nel 1972, con la coppia Freni-Pavarotti nei ruoli dei protagonisti. Se Mimì è il simbolo di una primavera della vita destinata a passare, e perciò muore, Rodolfo è lo specchio più trasparente delle emozioni suscitate dalla fine della sua «breve gioventù»: i suoi slanci lirici, e l'interazione giocosa con i compagni artisti, potenziano la reazione

all'evento drammatico, e incarnano al meglio la natura ibrida del capolavoro di Puccini, in bilico tra la commedia sentimentale e di carattere e il genere tragico. Rileggendo i canoni dell'opera nei pentagrammi intonati da Pavarotti si finisce per scoprire non solo i segreti di un'interpretazione paradigmatica del ruolo, ma anche qualche tratto della drammaturgia ancora in grado di sorprenderci. E quell'interpretazione nel suo complesso, oramai storica, resta il miglior stimolo perché nuovi cantanti rinnovino sulle scene il mito della *Bohème*.

L'edizione del libretto offre ai lettori il testo della prima rappresentazione assoluta (virtuosisticamente rispettato anche nella disposizione grafica dei complicati insiemi) accompagnato dalla guida all'opera, mettendolo a confronto con quello presente in partitura. Nell'appendice dedicata alle voci noto che «l'interprete di uno dei quattro ruoli maschili principali dev'essere consapevole che, oltre a rappresentare uno specifico carattere incarna un tipo ideale ch'è metafora dell'arte e della cultura in alcuni tra i loro aspetti più significativi: la letteratura, la musica, la pittura e la filosofia. Ma deve anche sapere, e comunicare al pubblico, che l'azione celebra per metafora l'unione perfetta fra queste quattro componenti, un'armonia che non verrà mai meno, neppure di fronte alla miseria e alla catastrofe. La cultura rende dignitoso chi la pratica, al di là delle miserie quotidiane e di chi attenda alla sua stessa sopravvivenza». Fra i tanti temi che *La bohème* porta alla nostra attenzione, vi è quello capitale del rapporto fra i bisogni materiali di un individuo e le sue aspirazioni, rappresentato da una miriade di oggetti d'ogni genere che affollano la partitura, e spesso trovano una specifica connotazione musicale (come il corno stonato che acquista Schaunard al Quartiere latino, o la tromba di Parpignol). La stessa protagonista traduce in slanci ideali un mondo intessuto di fiori finti, e trova nella sua cuffietta una sineddoche della sua bellezza bruna. E fino in punto di morte la frase «Mi piacciono quelle cose che han sì dolce malia» echeggia nella soffitta per ricordare che l'ideale della fanciulla non è che l'esito trasfigurato di un mondo saldamente ancorato alla vita di tutti i giorni.

Su tutti gli oggetti s'impone la zimarra che accompagna il filosofo Colline dal Quartiere latino fino al momento in cui la porta al Monte di pietà, per ricavare qualche spicciolo che allevii la fine di Mimì. All'indumento il basso dedica «un'arietta commovente ed essenziale perché questo oggetto rappresenta musicalmente, nella conclusione dell'opera, l'emozione e la pietà di tutti i protagonisti. [Esso] non serve solo a riparare dal freddo il proprietario, sul cui fisico allampanato sembra essersi modellato, ma ad ospitare nei suoi capaci risvolti i libri che simboleggiano la sua passione per la cultura». E quanto maggior peso acquista il finale dell'opera grazie a quest'arietta, e alla ripresa della sua cadenza a suggello della partitura! Non solo il congedo mette sullo stesso piano la perdita di una persona e di un oggetto amati, riconducendo entrambi alla *vie de bohème*, ma ricorda che la cultura è l'unica forma di riscatto per chi viene oppresso da poteri egoisti, che mandano in miseria e affrettano la fine delle persone più deboli. Fra i tanti messaggi della *Bohème* mi pare quello su cui oggi dovremmo costruire un'etica sociale migliore.

Michele Girardi



Edoardo Sanchi, bozzetti scenici (I - II) per *La bohème* al Teatro La Fenice di Venezia, 2011; regia di Francesco Micheli, costumi di Silvia Aymonino.



Edoardo Sanchi, bozzetto scenico (IV) e, sotto, Silvia Aymonino, figurini (Mimi e Musetta) per *La bohème* al Teatro La Fenice di Venezia, 2011; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi.

Riccardo Pecci

Piccole donne crescono. Note, sole e amori dai *Canti* di Puccini alla *Bohème*

La 'rifrittura', paradossale specialità della cucina pucciniana

Olio irrancidito. Cibo indigesto e velenoso. Sapori nauseabondi. Queste le immagini che – volenti o nolenti – sono evocate dall'idea del 'rifritto'. Eppure, per dirla col famigerato *pamphlet* di Fausto Torrefranca,¹ la 'rifrittura' è una pratica consolidata di una gastronomia musicale di grande successo, quella di Giacomo Puccini. Non solo: ne è probabilmente uno dei segreti più gustosi.

Di cosa stiamo parlando? Dei numerosissimi autoimprestiti che segnano da cima a fondo il teatro di Puccini – compositore abituato come pochi a riciclare spunti, idee, stili altrimenti destinati al dimenticatoio. E con esiti 'gastronomicamente' vincenti.

A Puccini s'adatta insomma l'unica definizione non peggiorativa della 'rifrittura', che scoviamo nel *Supplimento* di Giovanni Gherardini (librettista della *Gazza ladra* di Rossini, oltre che insigne lessicografo ottocentesco): «una cosa che, senza mutare sostanza, muta forma e qualità, a similitudine d'una vivanda cucinata e ricucinata in diverse maniere».² Appunto: si tratta d'alta cucina musicale, non di spilorceria d'artista.

E certo Puccini non si sforza di dissimulare o nascondere le sue 'vivande ricucinate', che anzi esibisce con noncuranza perfino nelle battute iniziali del suo teatro. La partitura di *Manon Lescaut*, infatti, esordisce con un tema tolto dal suo *Minuetto* sc 61. Quella della *Bohème*, invece, lo fa con una citazione dal *Capriccio sinfonico* sc 55, il saggio di diploma del 1883 al Conservatorio di Milano: l'attacco brillante dell'*Allegro vivace* in $\frac{3}{8}$ del *Capriccio* diverrà anzi il 'marchio' inconfondibile dell'opera.

Amoreggiare «con semplicità»

Ma la filosofia dell'autoimprestito non rimarrà confinata alla musica strumentale giovanile. Una riserva di caccia battuta volentieri dal Puccini drammaturgo sarà infatti la musica per voce e pianoforte: un segmento della produzione del lucchese relativamente poco studiato, capace nondimeno di regalare ancora qualche piacevole sor-

¹ Giacomo Puccini e l'opera internazionale, Torino, Bocca, 1912: cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², pp. 24 e segg.

² GIOVANNI GHERARDINI, *Supplimento a' vocabolarj italiani*, 6 voll., Milano, Bernardoni, 1852-1857, VI, p. 463.



Presbytère de Saint-Germain-l'Auxerrois. A droite le café Momus. Acquerello di Henri Lévis (1849) conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia.

presa.³ Le prime vittime di ‘rifrittura’ saranno tre pagine scritte da Puccini tra il 1882 e il 1883, durante gli anni della formazione milanese: *Salve Regina* sc 39, *Storiella d’amore* sc 40 e *Ad una morta!* sc 41. Tutte su versi dalle *Melodie per canto* del librettista di *Aida*, Antonio Ghislanzoni, che erano allora fresche di stampa, ed avevano goduto – nel giro di un solo anno – d’una «seconda edizione accresciuta e corretta».⁴ Non saranno pochi, i compositori che negli anni a venire decideranno di infilarci le mani.

Puccini riserverà i prelievi dal *Salve Regina* (un *Largo religioso*) e dalla romanza *Ad una morta!* ai primi passi del suo teatro: *Le Villi* ed *Edgar*. Toccherà invece a *Storiella d’amore* venire ‘ricucinata’ per la nostra *Bohème*. E dunque, è questa pagina che guarderemo più da vicino.

Sotto il nuovo titolo pucciniano si celano i versi di *Noi leggevamo insieme*, pubblicati da Ghislanzoni già nella prima edizione delle sue *Melodie*. In tutto, sei strofette di chiara matrice librettistica, come peraltro le *Melodie* in genere (secondo le parole programmatiche dell’introduzione, «umili versi» pensati «per fecondare delle sublimi melodie», secondo «la strada antica»):⁵

Noi leggevamo insieme
 un giorno per diletto
 una gentile istoria
 piena di mesti amor;
 e senza alcun sospetto
 ella sedeami a lato,
 sul libro avventurato
 intenta il guardo e il cor.
 L’onda de’ suoi capelli
 il volto a me lambia,
 eco alla voce mia
 facean i suoi sospir.
 Gli occhi dal libro alzando
 nel suo celeste viso,
 io vidi in un sorriso
 riflesso il mio desir.

³ Chi scrive ne ha curato recentemente un’edizione critica, in collaborazione con il Centro studi Giacomo Puccini e la Fondazione Giacomo Puccini, alla quale faremo riferimento nelle pagine che seguono (GIACOMO PUCCINI, «Canti»: *musica per voce e pianoforte*, a cura di Riccardo Pecci, Stuttgart, Carus Verlag, 2010). L’edizione presenta significative novità e varianti (cfr. *Introduzione*, pp. 9-13) rispetto a quella curata alla fine degli anni Ottanta da MICHAEL KAYE (*The Unknown Puccini: A historical perspective on the songs, including little-known music from «Edgar» and «La rondine», with complete music for voice and piano*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1987). Il volume di Kaye resta ad oggi la fonte più ricca di informazioni sulla musica pucciniana per voce e pianoforte, da integrare ora con le schede di DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003 (cui fa riferimento la sigla sc).

⁴ ANTONIO GHISLANZONI, *Melodie per canto*, Milano, Perussa e Quadrio, 1881; Emilio Quadrio, 1882. Puccini mise in musica anche una quarta poesia dalla stessa raccolta (*Melanconia* sc 38); di questa composizione ci sono tuttavia note solo alcune battute.

⁵ GHISLANZONI, *Melodie* cit. (1881), p. 11.

La bella mano al core
 strinsi di gioia ansante...
 né più leggemmo avante...
 e cadde il libro al suol.

Un lungo, ardente bacio
 congiunse i labbri aneli,
 e ad ignorati cieli
 l'alme spiegaro il vol.

Il gioco di Ghislanzoni qui è particolarmente scoperto: una parafrasi – in ‘melodrammatiche’ quartine di settenari piani con clausola tronca – del racconto del bacio adulterino di Paolo e Francesca (*Inf.*, v, 127-138: «Noi leggevamo un giorno per diletto» ecc.).⁶ Con una significativa variante: il racconto non viene dalla bocca di Francesca, bensì da quella di Paolo (che invece in Dante «piangèa» senza interruzione).

Amilcare Ponchielli sembra pigliare molto sul serio la suggestione dantesca, intonando a sua volta la poesia di Ghislanzoni (*Noi leggevamo insieme*, romanza per canto e pianoforte op. 51): ed è certamente il confronto più diretto tra il docente di Conservatorio e il suo allievo lucchese, anche se *Storiella d'amore* sarà rapidamente data alle stampe, mentre la romanza di Ponchielli vedrà la luce soltanto postuma, un lustro più tardi.⁷

L'introduzione pianistica alla romanza non lascia dubbi sulle intenzioni di Ponchielli, con la mano destra che percuote in *fortissimo* la tastiera su una tesa armonia di settima diminuita:

ESEMPIO 1: Amilcare Ponchielli, *Noi leggevamo insieme* op. 51, bb. 1-5

AND.^{te} SOST.^o

⁶ «Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto. // Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. // Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, // la bocca mi baciò tutto tremante. / Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante».

⁷ *Storiella d'amore* rimarrà d'altra parte l'unica del gruppo ad essere stata pubblicata durante la vita di Puccini (nel 1883, su «La musica popolare», periodico del rivale di Ricordi, Sonzogno). Ponchielli moriva ucciso dalla polmonite all'inizio del 1886; la sua romanza fu inclusa nelle *Composizioni inedite per canto con accompagnamento di pianoforte* op. 47, Torino, Giudici & Strada, s.a. [1889] (cfr. LICIA SIRCH, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1989, pp. 346, 350).



Adolfo Hohenstein (1854-1928), bozzetto scenico (t) per la prima rappresentazione assoluta della *Bohème*.



L'introduzione approda alla tonalità minore di Mi bemolle, dove s'insedia un canto tutt'altro che esultante. Sono note piene di *pathos*, sulle quali sembra davvero gravare il peso dell'adulterio dei due cognati di Romagna.

ESEMPIO 2: *Noi leggevamo insieme*, bb. 6-9

gior - - - no per di - let - to

Da qui, la romanza segue i binari collaudati dell'aria minore-maggiore. La temperatura melodrammatica si innalza, la musica si intensifica *con dolore* (b. 36) e incalza verso il momento tipico del bacio, celebrato infine da un *crescendo molto* e da un enfatico rallentamento dell'agogica.

ESEMPIO 3: *Noi leggevamo insieme*, bb. 47-51

suoi Un lun - go ar - den - te

cres. molto *ff largamente*

ba - cio con - giun - se i lab - bri i lab - bri a -

ne - - - li



Adolfo Hohenstein (1854-1928), bozzetti scenici (II e III) per la prima rappresentazione assoluta della *Bohème*.

In ultimo, la romanza si spegne su sonorità rarefatte (*perdendosi*), dopo aver conquistato l'omologa maggiore della tonalità d'impianto (Mi bemolle): ed è una traduzione del «vol» verso gli «ignorati cieli» delle due povere «alme» tormentate.

Di segno diametralmente opposto è l'intonazione di Puccini, che legge nelle strofette di Ghislanzoni la volontà divertita di sdrammatizzare il modello, e la fa sua. Come peraltro denuncia già il titolo pucciniano, così poco dantesco con la sua ostentazione d'un diminutivo ('storiella').

A differenza della romanza di Ponchielli, la narrazione si dipana in forma strofica: Puccini raggruppa in 3 + 3 le strofette di Ghislanzoni e le riveste della stessa musica. E a dare il tono è – anche qui – un'introduzione pianistica. Tenera e sentimentale, quanto priva di implicazioni drammatiche, l'idea melodica alla mano sinistra scorre *con semplicità* e senza troppi indugi (*Andantino mosso*) in una imperturbata tonalità di Re maggiore, per dodici battute complessive (es. 4).

ESEMPIO 4: Giacomo Puccini, *Storiella d'amore* sc 40, bb. 1-4

The musical score shows a piano introduction in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Andantino mosso' and the dynamics are 'p con semplicità'. The right hand plays a simple melody with eighth notes, and the left hand plays a simple accompaniment with eighth notes. The piece ends with 'ecc.'.

Il materiale musicale di questa introduzione – subito ripresa dalla voce – satura gran parte di *Storiella d'amore*, fino a chiuderla circolarmente su se stessa ripresentandosi come postludio (b. 57). Solo un inserto tradisce improvvisamente l'intensità delle emozioni dei due protagonisti (*Lento*, b. 44: «eco alla voce mia / facean i suoi sospir»; «ad ignorati cieli / l'alme spiegaro il vol»).⁸

Il disegno strofico del pezzo, e il ritorno pervasivo dell'es. 4, hanno l'effetto di congelare la progressione del *plot* narrato. La romanza di Ponchielli era scandita – musicalmente non meno che nei versi – da una serie di punti di 'non ritorno', fino al «lungo, ardente bacio» in cui crollano le difese dei due amanti: in Puccini, viceversa, il senso di direzionalità – di teleologia – è molto stemperato.

L'informazione chiave, ci sembra, è proprio la prescrizione di suonare *con semplicità* (vedi es. 4). Qui non ci sono più Francesca da Polenta e Paolo di Malatesta da Verucchio – travestimenti romagnoli di Isotta e di Tristano, travolti dalla loro passione illecita. Non c'è più il conflitto del pudore e della carne, della morale e delle insidie dell'amor cortese. È una musica senza ombre. Una piccola, delicata vicenda amorosa, che traccia un diagramma emotivo senza picchi né precipizi: la 'storiella' (appunto!) d'un corteggiamento siglato dal bacio, sottratta a gravami letterari e risvolti extraconiugali. Potremmo anzi im-

⁸ Questo *Lento* finirà a sua volta nel terzetto Tigrana-Edgar-Frank dell'atto terzo di *Edgar*, in un contesto di sentimenti simulati che getta una luce interessante, in retrospettiva, su *Storiella d'amore* (cfr. cifra 40 dell'edizione corrente per canto e pianoforte).



Tavola con i personaggi della *Bohème*, disegnata da Caramba (Luigi Sapelli; 1865-1936) in occasione della prima assoluta e pubblicata in «La Luna», XVI/6, 1896.

maginarci una ricamatrice che cuce fiori artificiali, e un poeta squattrinato che vive in una soffitta gelida. E – al posto d’un libro – una chiave ‘galeotta’ caduta sul pavimento.

A suggerircelo con insistenza, è soprattutto un passo della melodia vocale di *Storiella d’amore* (bb. 13-16, 37-40):

ESEMPIO 5: *Storiella d’amore*, bb. 13-16

Una melodia che calza come un guanto sulla ‘piccola donna’ pucciniana – così, almeno, deve aver pensato lo stesso Puccini, visto che la ‘ricucinerà’ una decina d’anni più tardi come *Allegretto moderato* di «Si. Mi chiamano Mimì», dal quadro primo della *Bohème*.⁹ Rivelatore è il ritorno dell’indicazione *con semplicità* (che compare già all’inizio dell’aria): così, senza affettazione, la fragile *grisette* canta una variante dell’es. 5 sulle parole «Sola, mi fo / il pranzo da me stessa. / Non vado sempre a messa» (es. 6: si noti oltretutto l’identità tonale dei due esempi, entrambi in Re maggiore):

ESEMPIO 6: «Si. Mi chiamano Mimì» (*La bohème*, I, 37)¹⁰

All.tto moderato ♩ = 144

Oltre alle note, l’*Allegretto* di Mimì eredita da *Storiella d’amore* anche la levità della *texture* pianistica. Ad esempio, l’idea di una voce strumentale (qui un flauto) che intrecci uno *staccato* tenue di ottavi attorno alle note in *legato* del canto è in qualche modo anticipata dalla dialettica di mano sinistra del pianoforte e melodia vocale che esibivano alcuni passi di *Storiella*:

⁹ Se n’era accorto già KAYE, *The Unknown Puccini* cit., pp. 47-48.

¹⁰ Gli esempi sono tratti dalla partitura d’orchestra dell’opera, individuati mediante l’atto, la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra); cfr. GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, Milano, Ricordi, © 1920, P.R. 110 (rist. 1977).

ESEMPIO 7: *Storiella d'amore*, bb. 21-22

u - na gen - ti - le i - sto - - - ri - a

Ma la *texture* leggera di *Storiella d'amore* semina qualche traccia pure nelle pagine vicine della *Bohème*. Ad esempio, c'è posto nell'aria di Mimì anche per la caratteristica combinazione di raddoppio al basso (nel registro medio) e sincopi nell'accompagnamento (si confrontino gli ess. 5 e 8):

ESEMPIO 8: «Sì. Mi chiamano Mimì» (*La bohème*, I, 38¹¹)

I. Tempo - Andante

con un po' d'agitazione

pp

Fl. + Cl.

MIMÌ

Ger - mo - glia in un va - so u - na ro - sa...

Viol. + V.le

p

con un po' d'agitazione

Tutti stilemi che non andranno perduti, fino a quando nel teatro pucciniano ci sarà spazio per accenti da 'piccola donna'. Sentiremo ad esempio un'eco di *Storiella d'amore* riaffiorare nell'*Allegro moderato* in cui Tosca rammenta al distratto Cavaradossi le gioie domestiche del «nido» d'amore («Non la sospiri la nostra casetta»: *Tosca*, I, 28³): un nido suburbano nel quale i libri devono essere caduti spesso «al suol»...

Sole, amori, addii...

Il debito più grande della *Bohème* con la musica di Puccini per voce e pianoforte, tuttavia, non è con questi *juvenilia* dei primi anni Ottanta. È piuttosto con *Sole e amore* SC 63, pagina completata (come ci informa bizzarramente lo stesso testo cantato nell'autografo) «il primo di marzo dell'ottantotto», e che rappresenta certamente il più noto contributo pucciniano al repertorio per voce e tastiera. Verrà pubblicata nel dicembre 1888, all'interno del supplemento al «Paganini» di Genova, «periodico artistico-musicale»: affiancata a una pagina per pianoforte di un lucchese di poco più anzia-

no, Alfredo Catalani (*A sera*). I tempi di *Storiella d'amore* sono lontani: il maestro luccchese è ormai entrato nella prestigiosa scuderia di Giulio Ricordi, ed ha da poco consegnato all'editore la partitura di *Edgar*.

Il testo di *Sole e amore* è anonimo (forse di pugno dello stesso compositore):

Il sole allegramente
batte ai tuoi vetri,
amor pian pian
batte al tuo cuore
e l'uno e l'altro chiama.
Il sole dice: «O dormente
mostrati che sei bella!»
dice l'amor: «Sorella,
col tuo primo pensier
pensa a chi t'ama!»

Al Paganini. G. Puccini.

Quella ch'è certa, è l'intenzione di arieggiare la celeberrima *Mattinata* di Giosuè Carducci, raccolta proprio nel 1887 nelle *Rime nuove*. Una 'mattinata' – chiariva l'edizione annotata del 1910 delle *Rime* – è un «canto che usavasi per mattutina espressione d'amore e che della poesia popolare serba la forma di rispetto». Ad illuminare la dipendenza di *Sole e amore* dal modello delle *Rime nuove* è sufficiente riportare qualche verso dalle tre ottave del componimento popolareggiante di Carducci:¹¹

Batte a la tua finestra, e dice, il sole:
lèvati, bella, ch'è tempo d'amare. [...]

Batte a la tua finestra, e dice, il vento: [...]
– Il tempo torna: amiamo, amiamo, amiamo –
e il sospir de le tombe rinfiorate
– Il tempo passa: amate, amate, amate. –

Batte al tuo cor, ch'è un bel giardino in fiore,
il mio pensiero, e dice: Si può entrare? [...]

Il tema esplorato da entrambi è chiaro: il sole e la primavera¹² come invito pressante ad amare, ad accogliere nel proprio cuore il pensiero dell'amante. E l'*Allegretto mosso* che Puccini ne cava denuncia fin dall'agogica un approccio all'amore non molto dissimile da quello tentato in *Storiella*: fluidità, leggerezza, freschezza, nessuna ingombrante retorica melodrammatica.

In modo apparentemente singolare, la musica di questo *Allegretto mosso* finirà per legarsi, nella testa di Puccini, al febbraio nebbioso ed innevato del quadro terzo della

¹¹ GIOSUÈ CARDUCCI, *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1887, XLII, pp. 74-75; ID., *Rime nuove*, con note di A. Albertazzi e R. Serra, Bologna, Zanichelli, 1910, LII, pp. 145-47. *Sole e amore* è a sua volta il titolo d'un sonetto carducciano, sempre dalle *Rime nuove* (IX, p. 18 dell'edizione 1887; XXI, pp. 61-62 dell'edizione 1910).

¹² «Io ti meno valletti aprile e maggio», diceva il sole carducciano.

Bohème, la Barriera d'Enfer. La pagina del «Paganini» verrà destinata ad una delle 'riffitture' più clamorose del lucchese: e nel 1906, dedicando l'autografo di *Sole e amore* a Francesco Paolo Tosti, Puccini scriverà parole eloquenti («questo germe primo di *Bohème*»).

Anche Catalani, peraltro, in quegli anni aveva riciclato *A sera*, il suo contributo al periodico genovese: dapprima ripensandolo come *Andante mesto* per il celebre Quartetto Campanari (*Frammento di una suite*, 1889), poi come apertura dell'atto terzo della *Wally*, «dramma lirico in quattro atti» (Milano, Teatro alla Scala, 1892). Eppure proprio questo termine di confronto ci aiuta a misurare tutta l'eccezionalità del caso pucciniano. Lungo questa migrazione in due tappe verso il palcoscenico, infatti, *A sera* non aveva conosciuto nessuna vera rifunzionalizzazione: la musica di Catalani 'trasloca' in blocco, ritoccata solo nella dinamica e nella strumentazione, senza dialogare o interagire con il nuovo contesto.

Per converso, il riuso di *Sole e amore* nella *Bohème* è tutt'altro che un innesto meccanico: Puccini trasformerà la sua composizione per voce e pianoforte addirittura in un pezzo d'assieme – un quartetto vocale – quello di Mimì, Rodolfo, Marcello e Musetta che porta a conclusione il quadro terzo («Addio dolce svegliare alla mattina»). Nel quadro precedente, il compositore s'era già concesso una prova di virtuosismo 'culinario': la stessa musica dell'ammaliante *Tempo di valzer lento* di Musetta («Quando men vo soletta per la via»), che evolveva in un memorabile pezzo concertato, era alla base anche di un *Piccolo valzer* pianistico (SC 66), pubblicato su «Armi e arte» nel settembre 1894.

Libretto alla mano, l'intuizione di Puccini sulla collocazione di *Sole e amore* alla fine del quadro terzo della *Bohème* non sembra poi così peregrina. Nei primi versi di Mimì e Rodolfo si può leggere un'allusione – condita con una punta d'innocua ironia – al rispetto carducciano: il risveglio ricordato come momento di «rabbuffi», sospetti e gelosie, subito però placati da baci, sorrisi e carezze d'amore, come vuole lo stereotipo della 'mattinata'. Ma soprattutto, c'è poi un riferimento obliquo al tema del 'sole/amore che batte insistentemente alla finestra in primavera': i due amanti decidono di rinviare l'addio «alla stagion fiorita» proprio perché «soli l'inverno è cosa da morire», mentre «al primo fiorire di primavera / ci è compagno il sole». Già, confortati dalla presenza assidua del sole/amore, «niuno è solo l'aprile».

A far da contraltare farsesco a questo quadretto sentimentale, com'è noto, ad un certo punto esplose la schermaglia di Marcello e Musetta, annunciata da un «fracasso» di stoviglie in frantumi («Che facevi, che dicevi»).

Ma come si 'ricucina' una paginetta per voce sola e tastiera in un doppio duetto nel quale l'effusione lirica deve combinarsi con gli sviluppi di una lite sempre più concitata?

Uno dei possibili modelli formali di Puccini, ci sembra, è l'innovativo pezzo concertato attorno al quale gravitava l'atto terzo di *Manon Lescaut*: indubbiamente una delle esecuzioni/reinvenzioni più personali di questa antica convenzione melodrammatica. Qui Puccini era riuscito ad eludere brillantemente il modello idealtipico del 'concerta-



Musetta e Marcello, Mimì e Rodolfo nel quadro terzo della *Bohème*. Tavola di Dante Paolucci (1849-1926), pubblicata nell'«Illustrazione Italiana», 23 febbraio 1896.

to a tutta ribalta' – l'idea cioè di un *tableau vivant* «sottratto al dominio del tempo». ¹³ In questo *Largo sostenuto*, il canto è nell'orchestra e nelle voci di soprano e tenore di Manon e Des Grieux, mentre lo scorrere del tempo e dell'azione sono scanditi dall'appello del sergente e dalla sfilata delle «cortigiane» verso l'imbarco, tra le reazioni dei popolani e dei borghesi.

Analogamente, nel quartetto Puccini distribuisce tra Mimì e Rodolfo la melodia vocale di *Sole e amore*, con gli aggiustamenti del caso (a titolo d'esempio, si confrontino gli ess. 9 e 10, e anche la guida all'opera a cura di Michele Girardi, nota 4e):

ESEMPIO 9: Giacomo Puccini, *Sole e amore* SC 63, bb. 14-17

[Allegretto mosso]

¹³ CARL DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193: 184.

mo - stra - ti che sei bel - la!"

ESEMPIO 10: «Addio dolce svegliare alla mattina» (*La bohème*, III, 831)

[AND.*te* CON MOTO ♩ = 92]

MIMÌ
Ad - dio so - spet - ti...

R
Ba - ci

MIMÌ
pun - gen - ti a - ma - rez - ze!

R

mentre le voci di Marcello e Musetta s’inseriscono – come la folla del concertato di *Manon Lescaut* – nelle battute ‘interstiziali’ del canto, parafrasando l’accompagnamento pianistico (es. 11); e poi proseguono il loro frenetico battibecco in semicrome sotto le note tenute di Mimì e Rodolfo, correndo su è giù sulle armonie del pianoforte di *Sole e amore*, fino al prosaico *gridato* delle ultime ingiurie («Pittore da bottega!», «Vipera!», «Rospo!», «Strega!»). Non prima, peraltro, di essersi fuggevolmente uniti (con tono *ironico*) all’altra coppia nelle battute finali della melodia.



Adolfo Hohenstein (1854-1928), figurini (Marcello e Mimì) per la prima rappresentazione assoluta della *Bohème*.

ESEMPIO 11: *Sole e amore*, bb. 30-31 e «Addio dolce svegliare alla mattina» (*La bohème*, III, 31⁸)

(Nel *Cabaré* [*sic*] fracasso di piatti e bicchieri rotti)
(di dentro)

MUS.

La bohème, III, 31⁸ (di dentro) *f* Che vuoi dir? che vuoi

MAR.

Che fa-ce-vi? Che di-ce-vi pres-so al fuo-co a quel si-gno-re?

a tempo

Sole e amore, bb. 30-31 *p*

Ma come si ricavano, dalle trentotto battute appena di *Sole e amore*, le ottantuno dell'*Andante con moto* del quartetto? Puccini sfrutta abilmente la struttura circolare di

Sole e amore (le battute finali si riallacciano alle prime), facendone una specie di *loop* nel quale la musica scritta per il «Paganini» si ripete complessivamente tre volte – e mai identica, nei dettagli, nella strumentazione e nel tono espressivo. Si inizia sommessamente con la melodia di *Sole e amore* al canto *dolcissimo* di Mimì e Rodolfo, mentre la parte pianistica viene affidata al *pizzicato* degli archi e dell'arpa. Il secondo 'lancio' della melodia è nel *forte* di violini, viole e violoncelli, *ritardando molto* (532): coincide con l'apparizione in scena di Musetta, seguita a breve da Marcello, e contiene per intero l'alterco del pittore e della combattiva *lorette*. Al reingresso nel cabaret dell'infuriato Marcello, Mimì e Rodolfo restano nuovamente soli e ha inizio la terza ed ultima esposizione, ancora una volta in *pianissimo*, avviata dal timbro *dolce* di un violino solo (34³), che ci conduce al sipario. In tutto questo, c'è perfino spazio per l'intarsio del 'marchio' di *Bohème* – l'attacco dal *Capriccio sinfonico* – ingegnosamente infiltrato tra le parti strumentali di *Sole e amore*.¹⁴

Come nel caso di *Storiella d'amore*, tuttavia, ci pare che qualche scheggia di *Sole e amore* sia caduta al di fuori dell'autoimprestito in senso stretto (ovvero il quartetto). Sono le battute più espressive della paginetta, sulle quali, nel quadro terzo, Mimì e Rodolfo intonano *con anima* e *poco allargando* le parole chiave «Soli d'inverno... è cosa da morire!» (31). Contrassegno del passaggio è una lunga, reiterata appoggiatura della fondamentale dell'accordo di settima di dominante:

ESEMPIO 12: *Sole e amore*, bb. 22-27

The image shows a musical score for two systems. The first system is marked 'con espress.' and features a vocal line with the lyrics 'Pen - sa a chi t'a - - - ma!' and a piano accompaniment starting with a forte 'f' dynamic. The second system is marked 'poco rit.' and features a vocal line with the lyrics 'Pen - sa a chi t'a - - - ma!' and a piano accompaniment. The piano part consists of chords and single notes, with a prominent bass line that includes a long, repeated appoggiatura (pedal point) on the dominant seventh chord.

¹⁴ Cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 131.

Curiosamente, Mimì cantava una musica molto simile nell'*Andante sostenuto molto* della sua aria del quadro primo («ma quando vien lo sgelò», 38); e anche qui *con espressione intensa e rallentando molto*. Non a caso, si tratta di una potente anticipazione dei temi da 'mattinata' del quartetto: la 'piccola donna' ci racconta languida l'emozione del sole che 'batte ai suoi vetri' in primavera («il primo sole è mio, il primo bacio dell'aprile è mio!»):

ESEMPIO 13: «Sì. Mi chiamano Mimì» (*La bohème*, I, 38⁸)

Citazioni intenzionali, coincidenze, o percorsi sotterranei della memoria? Non importa. Sono i misteri e gli enigmi dell'arte della 'rifrittura' pucciniana. Alta (altissima!) cucina, come dicevamo, che continua a deliziare i nostri palati.

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-



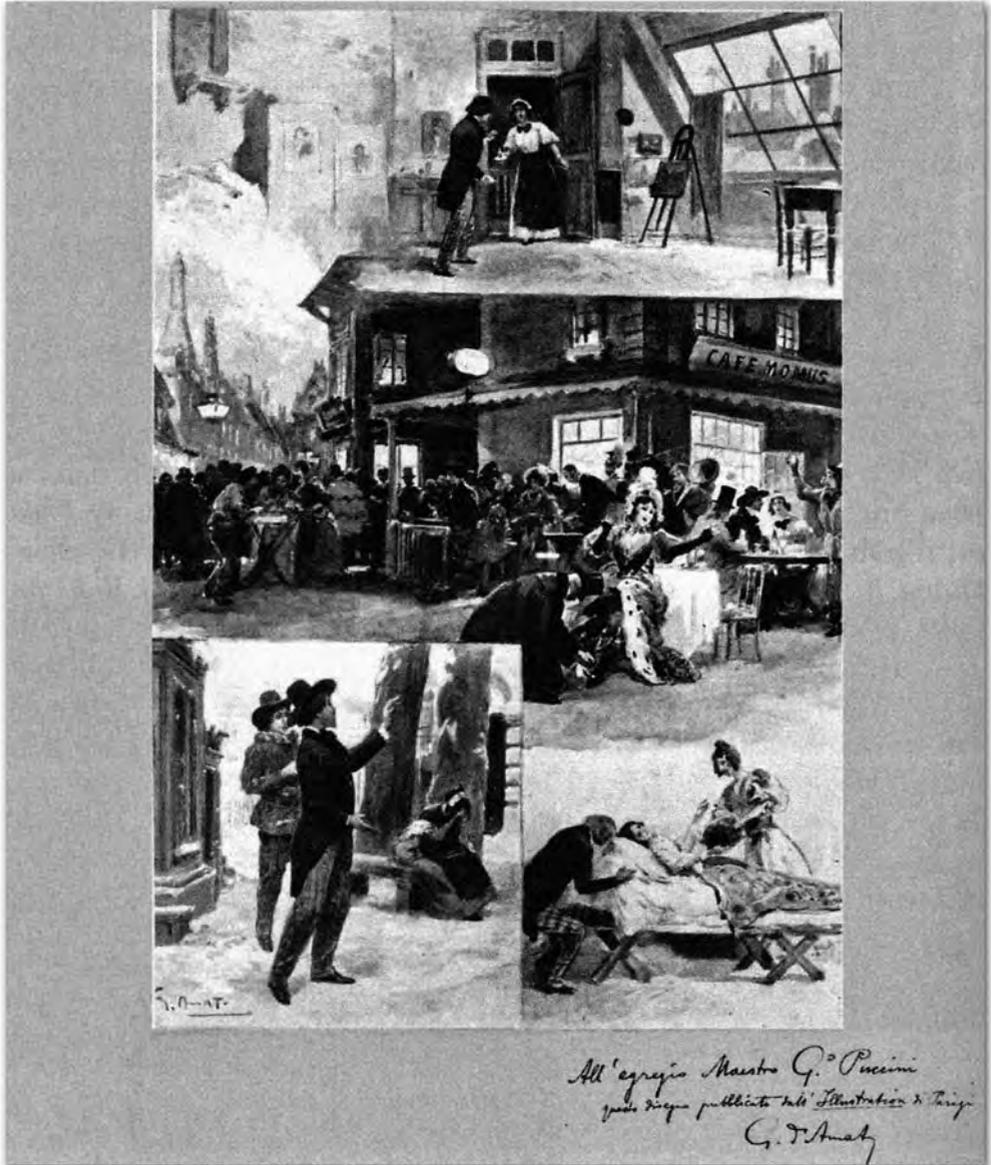
Le copertine dell'incisione della *Bohème* registrata a Berlino nel 1972 (cfr. nota 1): in alto il disco, in basso il CD.

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

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 La₃, 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

¹ 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».² 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-

² 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

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 .³

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-*

³ Di solito si abbassa tutto di mezzo tono dalla frase dei violini che attacca a 1, 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.

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.⁴ 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.

⁴ 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,⁵ 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 «Fremont 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,⁶ 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, 10⁵) [12-56"]

Rodolfo

ritenuto *rall.....*

per - ché... per - ché son io il po - e - ta; es - sa la po - e - si - a

VI, Vle, Vlc

pp *cresc.* *ritenuto* *f*

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-

⁵ 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).

⁶ 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 (10¹²) [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 bizzosche 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.⁷ Tutta la prima parte è concentrata sulla figura di Mimì, a colloquio con Marcello: il loro scambio ingenera una

⁷ 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 La₃ 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_b nel momento in cui Rodolfo deve trasmettere la sua enorme potenzialità amorosa frustrata:

ESEMPIO 7 (III, 20⁸) [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_b) 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^b del sostantivo «sangué». 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.⁸ 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.⁹ 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

⁸ 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.

⁹ 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, 4⁶) [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.¹⁰ 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-

¹⁰ 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 motivetto¹¹

ESEMPIO 10 (6³) [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-

¹¹ 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».¹²

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.

¹² CELLETTI, *Pavarotti e le opere* cit., p. 181.

LA BOHÈME

Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera

Gazzetta Musicale di Milano

ANNO 51.

N. 7. — 13 Febbraio 1896

DIRETTORE

GIULIO RICORDI

FOGLIO DI 16 PAGINE

Si pubblica ogni Giovedì

Cominciamo col numero d'oggi la pubblicazione dei figurini della «Bohème»: Adolfo Hohenstein, l'egregio artista che ha disegnato i costumi e le scene, ha voluto raffigurare, con idea assai originale, in un grasso borghese G. Puccini, in un sardonico studente L. Illica e in un maestoso veterano G. Giacosa che qui sotto presentiamo ai nostri lettori.



Venditore di immagini — Atto secondo.



Un borghese — Atto secondo.



Studente — Atto secondo.

I lettori ci saranno certamente grati della primizia musicale che loro offriamo in questo numero. È un pezzo della trionfante «Bohème» di Puccini, il

VALZER di MUNETTA

Quando me'n vò soletta per la via...

nell'atto secondo di detta opera, pezzo già destinato alla popolarità per la sua melodia graziosa, scorrevole e d'effetto immediato.

La bohème, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Si pubblica nelle pagine seguenti il libretto della *Bohème* uscito in occasione della prima assoluta (Torino, 1 febbraio 1896).¹ Il capolavoro di Puccini, a differenza di altri titoli precedenti e successivi che vantano almeno tre differenti versioni ciascuno (da *Edgar* a *Madama Butterfly* fino alla *Rondine*), non conobbe interventi testuali di vasta portata (più che altro fu lavorata di fino la conclusione del quadro del Quartiere latino) ed ebbe una sola aggiunta di rilievo, lo scorcio del quadro secondo in cui Mimì mostra ai *bohémien*s seduti al tavolo da Momus la cuffietta appena ricevuta in dono da Rodolfo. Il breve, ma importante passo, tratto dalla seconda edizione del libretto, è stato integrato tra parentesi quadre.²

Seguendo la prassi della serie «La Fenice prima dell'opera», abbiamo segnalato le discrepanze significative nei versi e nelle didascalie tra il libretto e la partitura d'orchestra con numeri romani posti in apice (i versi e parole non musicati da Puccini sono stati riportati in grassetto e colore grigio), mentre per le note relative alla guida all'opera si è seguita la numerazione araba.³ Queste varianti sono ben 311, un numero davvero cospicuo che attesta in modo eloquente il lavoro del compositore e dei suoi collaboratori per rifinire nel dettaglio la drammaturgia dell'opera. Il maggior numero d'interventi (97 e 92, rispettivamente) è stato riservato ai quadri estremi, e in particolare alla scena seconda del quadro quarto (32), lo scorcio di gruppo in cui i quattro *bohémien*s

¹ LA BOHÈME / *Scène da* La vie de bohème di Henry Murger / 4 Quadri / di / GIUSEPPE GIACOSA e LUIGI ILLICA / musica di / GIACOMO PUCCINI / TEATRO REGIO – TORINO / Carnevale-Quaresima 1895-96 / Impresa Piontelli & C., Milano (ecc.), G. Ricordi & C., s.d. [1896].

² LA BOHÈME / *Scène da* La vie de bohème di Henry Murger / 4 Quadri / di / GIUSEPPE GIACOSA e LUIGI ILLICA / musica di / GIACOMO PUCCINI, Milano (ecc.), G. Ricordi & C., © 1896, new ed. © 1898. La musica di questo scorcio compare per la prima volta nella riduzione per canto e pianoforte approntata per la prima francese della *Bohème* all'Opéra-Comique (cfr. LA BOHÈME / *Quatre actes / de /* MM. G. GIACOSA et L. ILLICA / *traduction française de /* M. PAUL FERRIER / *musique de /* M. GIACOMO PUCCINI / [fregio], Paris, G. Ricordi & C^{ie}, © 1898, pp. 115-120), anche se il brano fu aggiunto probabilmente dopo le recite del marzo 1896 a Napoli.

³ Abbiamo tralasciato i casi in cui il compositore, come nei concertati del quadro secondo, utilizza liberamente i versi (e dove anticipa o pospone parole senza intaccare l'assetto metrico del verso), e tacitamente risolto, invece, i problemi di interpunzione e di accenti (sempre uniformati alla grafia corrente). Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sulla partitura d'orchestra: GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, Milano, Ricordi, © 1920, P.R. 110 (rist. 1977), da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra); nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula.

recitano e danzano alla faccia della miseria, prima di ricevere il colpo finale con l'ingresso nella soffitta di Musetta, e poi di Mimì. Si tratta di questioni di regia, principalmente: la partitura pubblicata nel 1920 accoglie il progressivo radicarsi di una tradizione esecutiva, e ambisce a fissarla e tramandarla. Basta dare un'occhiata ai *livrets de mise en scène* redatti dal direttore dell'Opéra-Comique Albert Carré, che fu il regista della *Bohème* alla prima francese nel 1898, per accorgersi che l'attenzione rivolta al movimento dei personaggi e all'esternazione dei loro sentimenti (riflessa dalle nuove didascalie della partitura) deve molto alla strategia adottata dal *régisseur* francese.⁴ Se il lettore avrà la pazienza di confrontare il testo poetico originale con le varianti avrà la conferma del ruolo importante, per non dire decisivo, che l'allestimento scenico riveste nel determinare l'esito complessivo di un capolavoro del teatro musicale negli anni di passaggio tra Otto e Novecento.

QUADRO PRIMO	p.	55
QUADRO SECONDO	p.	73
QUADRO TERZO	p.	87
QUADRO QUARTO	p.	96
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 109
	<i>Le voci</i>	p. 111

⁴ Si vedano i documenti relativi agli allestimenti della *Bohème* conservati presso la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale di Parigi, e in particolare le *Annotations de mise en scène manuscrites sur pages intercalées dans un libretto imprimé*, Paris, Calmann-Lévy, s.d. (*mise en scène* autografa di Albert Carré), segnatura Mes 3 (1), e la *Mise en scène d'après M^r. Albert Carré, livret de mise en scène* a stampa (riproduzione del manoscritto), s.d., segnatura V, 2 (1).

LA BOHÈME

(Scene da *La vie de bohème*, di Henry Murger)

Quattro quadri di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Musica di Giacomo Puccini

Personaggi

RODOLFO, <i>poeta</i>	Tenore
MARCELLO, <i>pittore</i>	Baritono
SCHAUNARD, <i>musicista</i>	Baritono
COLLINE, <i>filosofo</i>	Basso
BENOÎT, <i>padrone di casa</i>	Basso
ALCINDORO, <i>consigliere di stato</i>	Basso
MIMI	Soprano
MUSETTA	Soprano
PARPIGNOL, <i>venditore ambulante</i>	Tenore
SERGEANTE dei doganieri	Basso

Studenti, sartine, borghesi, bottegai e bottegaie, venditori ambulanti, soldati, camerieri da caffè, ragazzi, ragazze, ecc.
Epoca: 1830 circa, a Parigi.

Prima rappresentazione
Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1896

«... pioggia o polvere, freddo o solleone, nulla arresta questi arditi avventurieri...

La loro esistenza è un'opera di genio di ogni giorno, un problema quotidiano, che essi pervengono sempre a risolvere con l'aiuto di audaci matematiche...

Quando il bisogno ve li costringe, astinenti come anacoreti; ma se nelle loro mani cade un po' di fortuna, eccoli cavalcare in groppa alle più fantasiose matterie, amando le più belle donne e le più giovani, bevendo i vini migliori ed i più vecchi e non trovando mai abbastanza aperte le finestre onde gettar quattrini; poi – l'ultimo scudo morto e sepolto – eccoli ancora desinare alla tavola rotonda del caso, ove la loro posata è sempre pronta; contrabbandieri di tutte le industrie che derivano dall'arte, a caccia da mattina a sera di quell'animale feroce che si chiama: lo scudo.

La *bohème* ha un parlare suo speciale, un gergo... Il suo vocabolario è l'inferno della retorica e il paradiso del neologismo...

Vita gaia e terribile!...»

(H. MURGER, prefazione alla *Vie de bohème*) (*)

(*) Gli autori del presente libretto, meglio che seguire passo passo il libro di Murger – (anche per ragioni di opportunità teatrali e soprattutto musicali) – hanno voluto ispirarsi alla sua essenza racchiusa in questa mirabile prefazione.

Se stettero fedeli ai caratteri dei personaggi, se furono a volte quasi meticolosi nel riprodurre certi particolari ambienti, se nello svolgimento scenico si attenero al fare del Murger suddividendo il libretto in «quadri ben distinti», negli episodi drammatici e comici essi vollero procedere con quell'ampia libertà che – a torto o a ragione – stimarono necessaria nella interpretazione scenica del libro più libero, forse, della moderna letteratura.

Chi può non confondere nel delicato profilo di una sola donna quelli di Mimì e di Francine? Chi, quando legge delle «manine» di Mimì più «bianche di quelle della dea dell'ozio», non pensa al manicotto di Francine?

Gli autori stimarono di dover rilevare una tale identità di caratteri. Parve ad essi che quelle due gaie, delicate ed infelici creature rappresentassero nella commedia della *Bohème* un solo personaggio cui si potrebbe benissimo, in luogo dei nomi di Mimì e Francine, dare quello di: Ideale.

G. G. - L. I.

QUADRO PRIMO

IN SOFFITTA¹

«... Mimì era una graziosa ragazza che doveva particolarmente simpatizzare e combinare con gli ideali plastici e poetici di Rodolfo. Ventidue anni; piccola, delicata... Il suo volto pareva un abbozzo di figura aristocratica; i suoi lineamenti erano d'una finezza mirabile...

Il sangue della gioventù scorreva caldo e vivace nelle sue vene e coloriva di tinte rosse la sua pelle trasparente dal candore vellutato della camelia...

Questa beltà malaticcia sedusse Rodolfo... Ma quello che più lo rese innamorato pazzo di madamigella Mimì furono le sue manine che essa sapeva, anche tra le faccende domestiche, serbare più bianche di quelle della dea dell'ozio».

Ampia finestra dalla quale si scorge una distesa di tetti coperti di neve. A sinistra, un camino. Una tavola, un letto, un armadio, quattro sedie, un cavalletto da pittore con una tela sbazzata ed uno sgabello:¹ libri sparsi, molti fasci di carte, due candelieri. Uscio nel mezzo, altro a sinistra.

[SCENA PRIMA]

(RODOLFO guarda meditabondo fuori della finestra. MARCELLO lavora al suo quadro: «Il passaggio del Mar Rosso», con le mani intirizzite dal freddo e che egli riscalda alitandovi su di quando in quando, mutando, pel gran gelo, spesso posizione)

MARCELLO^{II}

Questo Mar Rosso – mi ammolisce e assidera^{1a} come se addosso – mi piovesse in stille.

¹ Tutto il quadro iniziale della *Bohème* è un esempio compiuto dell'intento 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. Puccini si era proposto di trattare un'azione legata al quotidiano, e al tempo stesso 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. Per fissare un ritratto individuale e collettivo del gruppo di artisti squattrinati 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, l'avvio della *Bohème* ci consente altresì di verificare come Puccini, messi da parte i wagnerismi di *Manon Lescaut*, andasse prendendo le dovute distanze dall'autore tedesco, configurando un suo mondo peculiare. Evidente, 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. Le prime cinque scene, dedicate alla vita in gruppo dei quattro amici, sono concepite come un unico organismo formale e drammatico ripartito in quattro sezioni (1. sc. I e II; 2. sc. III; 3. sc. IV; 4. sc. V), determinate da una logica musicale aderente alle ragioni del dramma.

¹ «un armadietto, una piccola libreria, quattro sedie, un cavalletto da pittore, un letto:».

^{II} Aggiunta: «(seduto, continua a dipingere)».

^{1a} In questo inizio (*Allegro vivace* – $\frac{3}{8}$, Do →) ogni personaggio è caratterizzato da un tema specifico, salvo Marcello. Il motivo iniziale (es. 1), che prende avvio al grave 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 1 (t, bb. 1-7)

MARCELLO
... e l'altro sta a guardare.

RODOLFO
Ma intanto qui si gela...

MARCELLO
e si muore d'inedia!...

RODOLFO
Fuoco ci vuole...

MARCELLO (*afferrando una sedia e facendo atto di spezzarla*)

Aspetta... sacrificiam la sedia!

RODOLFO (*impedisce con energia l'atto di Marcello. Ad un tratto esce in un grido di gioia ad^v un'idea che gli è balenata*)

Eureka!

(*Corre alla tavola e^{vi} ne leva un voluminoso scartafaccio*)

MARCELLO
Trovasti?

RODOLFO
Sì. Aguzza
l'ingegno. L'idea vampi in fiamma.

MARCELLO (*additando il suo quadro*)
Bruciamo il Mar Rosso?

RODOLFO
No. Puzza
la tela dipinta. Il mio dramma,
l'ardente mio dramma ci scaldi.

MARCELLO (*con comico spavento*)
Vuoi leggerlo forse? Mi geli.

RODOLFO
No, in cener la carta si sfaldi
e l'estro rivoli ai suoi cieli.
(*Con enfasi tragica^{vii}*)

Al secol gran danno minaccia...
Ma Roma è in periglio...^{viii}

MARCELLO (*con esagerazione*)
Gran cor!

RODOLFO (*dà a Marcello una parte dello scartafaccio*)
A te l'atto primo.

MARCELLO
Qua.

RODOLFO
Straccia.

MARCELLO
Accendi.

(*Rodolfo batte un acciarino, accende una candela e va al camino con Marcello: insieme danno fuoco a quella parte dello scartafaccio buttato sul focolare, poi entrambi prendono delle sedie e seggono, riscaldandosi voluttuosamente*)

RODOLFO e MARCELLO
Che lieto baglior!

(*Si apre con fracasso la porta in fondo ed entra Colline gelato, intirizzito, battendo i piedi, gettando con ira sulla tavola un pacco di libri legato con un fazzoletto*)

[SCENA SECONDA]

RODOLFO, MARCELLO e COLLINE
COLLINE

Già dell'Apocalisse appariscono i segni.
In giorno di vigilia non si accettano pegni!
(*Si interrompe sorpreso^{ix}*)
Una fiammata!

RODOLFO (*a Colline*)
Zitto, si dà il mio dramma...

MARCELLO

... al
[fuoco.

COLLINE
Lo trovo scintillante.
RODOLFO

Vivo.

(*Il fuoco diminuisce*)

COLLINE
Ma dura poco.

RODOLFO
La brevità, gran pregio.

^v «con gioia, per».

^{vi} «al tavolo, e di sotto».

^{vii} «importanza».

^{viii} «minaccia,... / è Roma in periglio!».

^{ix} «sorpreso, vedendo fuoco nel caminetto».

COLLINE (*levandogli la sedia*)

Autore, a me la sedia.

MARCELLO

Presto. Questi intermezzi fan morire d'inedia.

RODOLFO (*prende un'altra parte dello scartafaccio*)

Atto secondo.

MARCELLO (*a Colline*)

Non far sussurro.

(*Rodolfo straccia parte dello scartafaccio e lo getta sul camino: il fuoco si ravviva. Colline avvicina ancora più la sedia e si riscalda le mani: Rodolfo è in piedi, presso ai due, col rimanente dello scartafaccio*)

COLLINE (*con intenzione di critico teatrale*)

Pensier profondo!

MARCELLO

Giusto color!

RODOLFO

In quell'azzurro – guizzo languente
sfuma un'ardente – scena d'amor.

COLLINE

Scoppietta un foglio.

MARCELLO

Là c'eran baci!

RODOLFO

Tre atti or voglio – d'un colpo udir.
(*Getta al fuoco il rimanente dello scartafaccio*)

COLLINE

Tal degli audaci – l'idea s'integra.

TUTTI

Bello in allegria – vampa svanir.
(*Applaudono entusiasticamente: la fiamma dopo un momento diminuisce*)

MARCELLO

Oh! Dio... già s'abbassa la fiamma.

COLLINE

Che vano, che fragile dramma!

MARCELLO

Già scricchiola, increspasi, muore.

^xCOLLINE e MARCELLO

Abbasso, s'abbasso l'autore.

(*Dalla porta di mezzo entrano due garzoni, portando l'uno provviste di cibi, bottiglie di vino, sigari, e l'altro un fascio di legna. Al rumore, i tre innanzi al camino si volgono e con grida di meraviglia si slanciano sulle provviste portate dal garzone e le depongono sulla tavola.^{xi} Colline prende la legna e la porta presso il caminetto: comincia a far sera*)

COLLINE^{xii}

Legna!

MARCELLO

Sigari!

COLLINE

Bordò!

TUTTI E TRE^{xiii}

Le dovizie d'una fiera
il destin ci destinò.

(*I garzoni partono*)

[SCENA TERZA]

RODOLFO, COLLINE, MARCELLO e SCHAUNARD

SCHAUNARD (*entra dalla porta di mezzo con aria di trionfo, gettando a terra alcuni scudi*)

La Banca di Francia^{1b}
per voi si sbilancia.

COLLINE (*raccattando gli scudi insieme a Rodolfo e Marcello*)

Raccatta, raccatta!

^x Aggiunta: «(Il fuoco è spento)».

^{xi} «sul tavolo».

^{xii} «(Sorpresi) / RODOLFO».

^{xiii} Aggiunta: «(con entusiasmo)».

^{1b} I corni tornano in primo piano quando sorge la melodia che identifica il musicista Schaubard (*Allegro vivace* – 8, Re, es. 4); le analogie col tema di Colline – due frasi in 6/8 ulteriormente legate da una figura (cfr. es. 3: z e es. 4: z1) che ricorrerà in molti altri momenti – confermano la sensazione che i protagonisti siano avvolti in un'aura comune. Prima di appiccicarsi al musicista del gruppo come un'etichetta, il tema si ode mentre i due garzoni scaricano le provviste da lui procurate: uno dei molti modi in cui si afferma la priorità dell'aspetto materiale nella *Bohème*.

MARCELLO (*incredulo*)

Son pezzi di latta!...

SCHAUNARD (*mostrandoti^{XIV} uno scudo*)

Sei sordo?... Sei lippo?

Quest'uomo chi è?

RODOLFO (*inchinandosi*)

Luigi Filippo!

M'inchino al mio Re!

TUTTI

Sta Luigi Filippo ai nostri piè!

*(Depongono gli scudi sul tavolo. Schounard vorreb-**be raccontare la sua fortuna, ma gli altri non lo ascoltano: vanno e vengono affaccendati disponendo ogni cosa sulla tavola e la legna nel camino^{XV})*

SCHAUNARD

Or vi dirò: quest'oro, o meglio argento, ha la sua brava storia...

RODOLFO^{XVI}

Riscaldiamo

il camino!

COLLINE

Sofferto ha tanto freddo.^{XVII}*segue nota 1b*ESEMPIO 4 (10¹)

legni e archi

Ob., Cl., Fg., Cr., Vle., Vlc

Ob., Cl., Fg., Cr

L'impressione di un *continuum* e le stesse qualità valgono per la seconda sezione di questa prima parte del quadro, dedicata al racconto di Schounard, 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 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 Schounard si affaccenda intorno al camino e alla tavola. Il gioco viene interrotto da una cantilena di triadi parallele in Fa, che sa d'organetto, su cui il musicista decanta con trasporto i pregi del Quartiere latino:

ESEMPIO 5 A (16)

Arpa, Fl., Cl

Schaunard

QL

pp

p

[leccor]- ni - e? Quan - do un o - lez - zo di frit - tel - - le

ESEMPIO 5 B (16²¹)

Schaunard

QLI

Ed han per e - co o - gnu - na u - no stu - den - te!

È un'importante prolessi: quando tornerà all'inizio del quadro successivo in veste di gioiosa fanfara (es. 5 A: QL), nella stessa tonalità e 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 (cfr. es. 5 B: QL, richiamato nell'aria «D'onde lieta uscì», cfr. es. 14 A).

^{XIV} «mostrando a Marcello».^{XV} «sul tavolo».^{XVI} MARCELLO (*ponendo la legna nel camino*).^{XVII} «Tanto freddo ha sofferto!».

SCHAUNARD

Un inglese... un signor... lord o milord
che sia, cercava^{xviii} un musicista...

MARCELLO (*gettando via il pacco di libri di Colline dalla tavola*^{xix})

Via!

Prepariamo la tavola!

SCHAUNARD

Io? volo!

RODOLFO

L'esca dov'è?

COLLINE

Là.

MARCELLO

Prendi.^{xx}

(*Accendono un gran fuoco nel camino*)

SCHAUNARD

E fu così:

Suonai tre lunghi di...

Allora usai l'incanto

di mia presenza bella...

Affascinai l'ancella...

Gli propinai prezzemolo!...

Lorito allargò l'ali,

Lorito il becco aprì,^{xxv}

da Socrate morì!

(*Vedendo che nessuno gli bada, afferra
Colline che gli passa vicino con un piatto*)

COLLINE

Chi?!...

SCHAUNARD (*urlando indispettito*)

Che il diavolo vi porti tutti quanti!

SCHAUNARD

E mi presento.

M'accetta – gli domando...

COLLINE (*mettendo a posto le vivande*)Arrosto freddo!^{xxi}

SCHAUNARD

A quando le lezioni?...

MARCELLO (*accende le candele e le mette sulla tavola*)

Or le candele!

SCHAUNARD^{xxii}Risponde: «*Incominciam!...*»

COLLINE

Pasticcio dolce!

SCHAUNARD

«*Guardare!*» (e un pappagallo a un primo piano
m'addita), poi soggiunge: «*Voi suonare
finché quello morire!*».

RODOLFO

Fulgida folgori la sala splendida.^{xxiii}

MARCELLO

Mangiar senza tovaglia?

RODOLFO

No; Un'idea...

(*Leva un giornale di tasca*^{xxiv})

MARCELLO e COLLINE

Il *Costituzionale!*RODOLFO (*spiegandolo*)

Ottima carta...

Si mangia e si divora un'appendice!^{xxvi}

(*Poi, vedendoli in atto di mettersi a mangiare il pasticciaccio freddo*)

Ed or che fate?

^{xviii} «volea».^{xix} «*i libri di Colline dal tavolo*».^{xx} «Qua.».^{xxi} «(*Mettono a posto le vivande, mentre Rodolfo accende l'altra candela*) / COLLINE / Arrosto freddo! / MARCELLO / Pasticcio dolce!».^{xxii} Aggiunta: «(*imitando l'accento inglese nelle parole in corsivo*)».^{xxiii} Aggiunta: «(*mette le due candele sul tavolo*) / Or le candele! / COLLINE / Pasticcio dolce!».^{xxiv} «(*levando di tasca un giornale e spiegandolo*)».^{xxv} Aggiunta: «Un poco di prezzemolo!».^{xxvi} Aggiunta: «(*Dispongono il giornale come una tovaglia; Rodolfo e Marcello avvicinano le quattro sedie al tavolo, mentre Colline è sempre affaccendato coi piatti di vivande*)».

(*Con gesto solenne stende la mano sul pasticcio*^{xxvii})

No! Queste cibarie
sono la salmeria
pei di futuri
tenebrosi e oscuri.
(*E nel parlare sgombra la tavola*)
Pranzare in casa è male
oggi ch'è la vigilia di Natale!^{xxviii}
Mentre il Quartier latino le sue vie
addobba di salsicce e leccornie?
Mentre^{xxix} un olezzo di frittelle imbalsama
le vecchie strade? È il dì della Vigilia!
Là le ragazze cantano contente^{xxx}
ed han per eco ognuna uno studente!
^{xxxi}Un po' di religione, o miei signori:
si beva in casa, ma si pranzi fuori.
(*Rodolfo chiude la porta a chiave, poi tutti vanno
intorno alla tavola^{xxxii} e versano il vino. Bussano alla
porta: s'arrestano stupefatti*)

[SCENA QUARTA]

RODOLFO, MARCELLO, COLLINE, SCHAUNARD, poi BENOÎT

BENOÎT (*di fuori*^{xxxiii})

Si può?

MARCELLO

Chi è là?

BENOÎT

Benoît!^{1c}

MARCELLO

Il padrone di casa!

(*Depongono i bicchieri*)

SCHAUNARD

Uscio sul muso.

COLLINE (*grida*^{xxxiv})

Non c'è nessuno.

SCHAUNARD

È chiuso.

BENOÎT^{xxxv}

Una parola.

SCHAUNARD (*dopo essersi consultato cogli altri*^{xxxvi}
va ad aprire)

Sola!

^{xxvii} Aggiunta: «*ed impedisce agli amici di mangiarlo; poi leva le vivande dal tavolo e le mette nel piccolo armadio*».

^{xxviii} «il dì della Vigilia».

^{xxix} «Quando».

^{xxx} Aggiunta: «MARCELLO, RODOLFO e COLLINE (*circondano ridendo Schaubard*) / La vigilia di Natal!».

^{xxxi} Aggiunta: «(*Solenne*)».

^{xxxii} «*al tavolo*».

^{xxxiii} «*battendo due colpi alla porta; internamente. Tutti restano stupefatti*».

^{1c} Il successivo episodio di Benoît (*Andantino mosso* – $\frac{6}{8}$, Sol \flat) 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,

ESEMPIO 6 (18)



a sua volta descritto da un motivetto in minore, poco più di una cellula caratterizzata da una figura puntata (18⁹). La frase in do# con cui Marcello inizia a raggirare l'indesiderato ospite («Dica: quant'anni ha», 19²), pur se detta con marcata intenzione ironica, ha un fondo di malinconica verità, e l'amaro sapore di una nostalgica meditazione sugli anni che passano, più forte degli appetiti sessuali del grottesco Benoît, il quale pensa che le donne magre siano solo «sopracapi».

^{xxxiv} «*gridando verso la porta*».

^{xxxv} Aggiunta: «*interno*».

^{xxxvi} «*amici*».

BENOÎT (*entra sorridente: vede Marcello e mostrandogli una carta dice*)

Affitto!

MARCELLO (*con esagerata premura^{xxxvii}*)

Olà!

Date una sedia.

RODOLFO

Presto.

BENOÎT (*schermendosi*)

Non occorre. Vorrei...

SCHAUNARD (*insistendo con dolce violenza, lo fa sedere*)

Segga.

MARCELLO

Vuol bere?

(*Gli versa del vino^{xxxviii}*)

BENOÎT

Grazie.

RODOLFO e COLLINE

Tocchiamo.

(*Tutti bevono. Benoît, Rodolfo, Marcello e Schounard seduti, Colline in piedi. Benoît depono il bicchiere e si rivolge^{xxxix} a Marcello mostrandogli la carta*)

BENOÎT

Questo

è l'ultimo trimestre.

MARCELLO (*con ingenuità^{xl}*)

Ne ho piacere.

BENOÎT

E quindi...

SCHAUNARD (*interrompendolo*)

Ancora un sorso.

(*Riempie i bicchieri*)

BENOÎT

Grazie.

I QUATTRO (*toccando con Benoît*)

Alla sua salute!

(*Tutti bevono^{xli}*)

BENOÎT (*riprendendo con Marcello*)

A lei ne vengo

perché il trimestre scorso

mi promise...

MARCELLO

Promisi ed or mantengo.

(*Mostrando a Benoît gli scudi che sono sulla tavola^{xv}*)

Guardi.

RODOLFO (*con stupore, piano a Marcello*)

Che fai?...

SCHAUNARD (*come sopra*)

Sei pazzo?

MARCELLO (*a Benoît, senza badare ai due*)

Ha visto? Or via,

resti un momento in nostra compagnia.

^{xlii}Dica: quant'anni ha,

caro signor Benoît?

BENOÎT

Gli anni?... Per carità!

RODOLFO

Su e giù la nostra età.

BENOÎT (*protestando*)

Di più, molto di più.

(*Mentre fanno chiacchierare Benoît, gli riempiono il bicchiere appena egli l'ha vuotato*)

COLLINE

Ha detto su e giù.

MARCELLO (*abbassando la voce e con tono di furberia*)

L'altra sera al Mabil...

BENOÎT (*inquieto*)

Eh?!

^{xxxvii} «sorridente e mostrando una carta a Marcello» / Affitto! / MARCELLO / (ricevendolo con grande cordialità).

^{xxxviii} «Offre a Benoît un bicchiere».

^{xxxix} «volge nuovamente».

^{xl} «ingenuamente».

^{xli} «alzandosi, toccando tutti il bicchiere di Benoît / Alla sua salute! / «(Si siedono e bevono. Colline va a prendere lo sgabello presso il cavalletto e si siede anche lui».

^{xlii} Aggiunta: «(Con marcata intenzione)».

MARCELLO

L'hanno colto

in peccato d'amore.

BENOÎT^{XLIH}

Io?

MARCELLO

Neghi.

BENOÎT

Un caso.

MARCELLO (*lusingandolo*)

Bella donna!

BENOÎT (*mezzo brillo, con subito moto*)

Ah! molto.

SCHAUNARD (*gli batte una mano sulla spalla*)

Briccone!

COLLINE (*fa lo stesso sull'altra spalla*)Seduttore!^{XLIV}MARCELLO (*magnificando*)

Una quercia!... un cannone! il crin ricciuto,

^{XLV} fulvo.

RODOLFO

L'uomo ha buon gusto.

MARCELLO

Ei gongolava arzillo e pettoruto.

BENOÎT (*ringalluzzito*)

Son vecchio, ma robusto.

MARCELLO

^{XLV} A lui cedea, punta dal dolce assillo,

la femminil virtù.

COLLINE, SCHAUNARD e RODOLFO (*con gravità ironica*)

Ei gongolava arzuto e pettorillo.

BENOÎT (*in piena confidenza*)

Timido in gioventù,

ora me ne ripago... È un dolce^{XLVI} svago

qualche donnetta vispa... allegra... e... un po'...

(*Accenna a forme accentuate*)

Non dico una balena,

o un mappamondo,

o un viso tondo

da luna piena,

ma magra, proprio magra, no e poi no!

Le donne magre sono grattacapi

e spesso... sopracapi...

e son piene di doglie –

per esempio... mia moglie...

(*Marcello dà un pugno sulla tavola e si alza: gli altri lo imitano: Benoît li guarda sbalordito*)MARCELLO (*terribile*)

Quest'uomo ha moglie

e sconce voglie

nutrisce!^{XLVII}

GLI ALTRI

Orror!

RODOLFO

E ammorba, e appesta

la nostra onesta

dimora!^{XLVIII}

GLI ALTRI

Fuor!

SCHAUNARD (*maestoso*)

È la morale offesa che vi scaccia!

MARCELLO

Si abbruci dello zucchero.

COLLINE

Si discacci il reprobo.

BENOÎT (*allibito, tenta inutilmente di parlare*)

Io di...

SCHAUNARD

Faccia silenzio!

TUTTI (*circondando Benoît e spingendolo verso la porta*)

Via, signore!

BENOÎT (*sempre più sbalordito*)

Discacciarmi?!...

COLLINE

Silenzio!...

^{XLIH} Aggiunta: «(*inquieto*)».^{XLIV} Aggiunta: «RODOLFO / Briccone!».^{XLV} Aggiunta: «e».^{XLVI} «uno».^{XLVII} «ha nel cor!».^{XLVIII} «magion!».

TUTTI

Via di qua!

BENOÎT (*sbuffando*)

Tale oltraggio!... Un momento...

TUTTI

Vada via

... e buona sera a vostra signoria.

(Benoît è cacciato fuori)^{XLIX}

[SCENA QUINTA]

RODOLFO, MARCELLO, COLLINE, SCHAUNARD

MARCELLO (*chiudendo l'uscio*)

Ho pagato il trimestre.

TUTTI

Ah! ah! ah! ah!^{1d}

SCHAUNARD

Momus ci attende. Al Quartiere latino.^L

MARCELLO

Viva chi spende!

SCHAUNARD

Spartiamo^{LI} il bottino!*(Si dividono gli scudi rimasti sulla tavola)*^{LII}MARCELLO (*presentando uno specchio rotto a Colline*)

Là ci sono beltà scese dal cielo.

Or che sei ricco, bada alla decenza!

Orso, ravviati il pelo.^{LIII}

COLLINE

Farò la conoscenza

la prima volta d'un barbitonsore.

Guidatemi al ridicolo

oltraggio d'un rasoio.

SCHAUNARD^{LIV}

Andiamo.

RODOLFO

Io resto

per terminar l'articolo

del mio giornale: *Il*^{LIV} *Castoro*.

MARCELLO

Fa' presto.

RODOLFO

Cinque minuti. Conosco il mestiere.

COLLINE

Ti aspetterem dabbasso dal portiere.

MARCELLO

Se tardi, udrai che coro!

SCHAUNARD (*uscendo*)^{LVI}Taglia corta la coda al tuo *Castoro*!*(Rodolfo prende un lume ed apre l'uscio: Marcello, Schaunard e Colline escono e scendono la scala)*

^{XLIX} TUTTI (*circondano Benoît sospingendolo verso la porta*) / Silenzio! / BENOÎT (*sempre più sbalordito*) / Miei signori... / MARCELLO, SCHAUNARD e COLLINE / (*spingendo Benoît fuori dalla porta*) / Via signore! Via di qua! / TUTTI (*sulla porta guardando verso il pianerottolo sulla scala*) / ... e buona sera a vostra signori... / (*Ritornando nel mezzo della scena, ridendo*) / Ah! ah! ah! ah!».

^{1d} Fino a questo momento ogni sezione ha espresso propri temi, ma dalla quarta e conclusiva (*Allegretto* – $\frac{2}{4}$, Sol) Puccini adotta la tecnica della reminiscenza. Il tema del Quartiere latino (es. 5 A: QL) ricorda la mèta dei quattro rimettendo in moto l'azione; subito dopo la melodia dei «cieli bigi» (es. 2) attira 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* (es. 1) 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, il quarto 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.

^L «Al Quartiere Latin ci attende Momus».

^{LI} «Dividiamo».

^{LII} «*sul tavolo*». / RODOLFO e SCHAUNARD / Dividiam!».

^{LIII} Aggiunta: «(*Sveste il camiciotto da lavoro e indossa l'abito*)».

^{LIV} «COLLINE, SCHAUNARD e MARCELLO (*comicamente*)».

^{LIV} «di fondo del».

^{LVI} «RODOLFO (*prende dal tavolo un lume e va ad aprire l'uscio: Marcello, Schaunard e Colline escono e scendono le scale*) / Cinque minuti! / MARCELLO (*nell'uscire*)».

MARCELLO (*di fuori*)

Occhio alla scala. Tienti
alla ringhiera.

RODOLFO (*sempre sull'uscio*,^{LVII} *alzando il lume*)

Adagio!

COLLINE (*di fuori*)

È buio pesto.^{LVIII}

SCHAUNARD

Maledetto portier!

MARCELLO (*di fuori*)

Bada.

(*Rumore d'uno che ruzzola*)

COLLINE

Accidenti!

RODOLFO (*sull'uscio*^{LIX})

Colline, sei morto?

COLLINE (*lontano, dal basso della scala*)

Non ancor!

MARCELLO (*più lontano*)

Vien presto!

[SCENA SESTA]²

RODOLFO, poi MIMÌ

(*Rodolfo chiude l'uscio, depone il lume, sgombra un po' la tavola, prende^{LX} calamaio e carta, poi siede e si mette a scrivere dopo aver spento l'altro lume rimasto acceso: ma non trovando alcuna idea, s'inquieta, straccia il foglio e getta via la penna. Bussano timidamente all'uscio*)

RODOLFO

Chi è là?

MIMÌ (*di fuori*)

Scusi.

RODOLFO^{LXI}

Una donna!

MIMÌ

Di grazia, mi si è spento^{2a}

il lume.

RODOLFO (*corre ad aprire*)

Ecco.

^{LVII} «*sul pianerottolo, presso l'uscio aperto*,».

^{LVIII} (*Le voci di Marcello, Schaunard e Colline si fanno sempre più lontane*).

^{LIX} Aggiunta: «(*rapidamente*)».

² 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. Esse sono peraltro recepitibili secondo l'articolazione della cosiddetta «solita forma» del numero d'insieme, impalcatura tradizionale di derivazione ottocentesca, determinando un'affascinante quanto proficua ambivalenza strutturale: 1. scena («Non sono in vena») 2. tempo d'attacco («Sventata») 3. Adagio («Che gelida manina – Sì mi chiamano Mimì») 4. tempo di mezzo («Ehi! Rodolfo») 5. cabaletta («O soave fanciulla»). Puccini, da uomo di teatro, tenne conto delle esigenze del pubblico e delle sue abitudini d'ascolto, ma immise in questi brani destinati all'espansione lirica 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.

^{LX} «*angolo del tavolo, vi colloca*».

^{LXI} «RODOLFO (*scrive, s'interrompe, pensa, ritorna a scrivere, s'inquieta, distrugge lo scritto e getta via la penna. Sfiduciato*) / Non sono in vena. / Chi è là? / MIMÌ (*bussa timidamente alla porta. Di fuori*) / Scusi. / RODOLFO (*alzandosi*)».

^{2a} Un motivetto del flauto che tornerà all'inizio del quadro conclusivo (*Allegretto* – $\frac{2}{4}$). Si accompagna il vano tentativo di scrivere dell'inquieto poeta, che sembra presagire una novità incombente. Subito dopo, quando Mimì bussava alla porta (*Lento* – $\frac{3}{4}$, Re →) udiamo l'unica melodia dell'opera che riveste anche un ruolo effettivo di *Leimotiv*, prima ancora che la protagonista entri in scena, chiave e lume spento nella mano: monta lentamente, rompendo il clima del quotidiano affaccendarsi di Rodolfo con penna e calamaio (es. 7: A). Essa dipinge l'animo romantico della ragazza ma viene seguita, senza soluzione di continuità, da un motivo del clarinetto (es. 7: B), il cui timbro lacera il colore affettuoso degli archi, come il germe di un morbo che si fa strada nel fisico. È l'attimo in cui lei vacilla, preda di un maleore:

MIMÌ (*sull'uscio, con un lume spento in mano ed una chiave*)

Vorrebbe...?

RODOLFO

S'accomodi un momento.

MIMÌ

Non occorre.

RODOLFO (*insistendo*)

La prego, entri.

MIMÌ (*entra: è presa da soffocazione*)

Ah!^{LXII}

RODOLFO (*premuroso*)

Si sente male?

MIMÌ

No... nulla.

RODOLFO

Impallidisce!

MIMÌ (*presa da tosse*^{LXIII})

È il respir... Quelle scale...

(*Si viene, e Rodolfo è appena a tempo di sorreggerla ed adagiarla su di una sedia, mentre dalle mani di Mimì cadono e candeliere e chiave*)

RODOLFO (*imbarazzato*)

Ed ora come faccio?... come faccio?...

(*Va a prendere dell'acqua e ne spruzza il viso di Mimì*)

Così!

(*Guardandola con grande interesse*)

Che viso da malata!

(*Mimì rinviene*)

Si sente meglio?

MIMÌ (*con un filo di voce*)

Sì.

RODOLFO

Ma qui c'è tanto freddo. Segga vicino al fuoco.

(*Fa alzare Mimì e la conduce a sedere presso al camino*^{LXIV})

Aspetti... un po' di vino...

(*Corre alla tavola e vi prende bottiglia e bicchiere*)

segue nota 2a

ESEMPIO 7 (25¹²)

Mimì Rodolfo Mimì Rodolfo Mimì

Di gra-zia, mi s'è spento il lu-me. Ec-co. Vor-reb-be? S'accomodi un momento. Non occor-re.

A (tema di Mimì)

VI VI e II

Rodolfo

La prego, en-tri. Si sente ma-le?

B (motivo della malattia)

CI

Questa dolente appendice melodica (che poggia su una pungente settima di terza specie) scomparirà poco dopo, nel momento in cui il tema diviene l'*incipit* dell'aria «*Si mi chiamano Mimì*» (es. 9), per riapparire in seguito, quando la salute della *grisette* peggiora. Dopo questo allarme la seduzione ha corso, gli archi tolgono la sordina e l'orchestra si anima quando lei 'smarrisce' la chiave (27¹, *Un poco più mosso* – $\frac{2}{4}$, *Si*), ma la musica ha lanciato un preciso avvertimento.

LXII «*ma subito è presa da soffocazione*».

LXIII «*tossisce*».

LXIV «*fa cenno di no*».

MIMÌ
Grazie...

RODOLFO (*le dà il bicchiere e le versa da bere*)
A lei.

MIMÌ
Poco, poco.

RODOLFO
Così?

MIMÌ
Grazie.
(*Beve*)

RODOLFO (*ammirandola*)
(*Che bella bambina!*)

MIMÌ (*levandosi, cerca il suo candeliere*)
Ora permetta
che accenda il lume. È tutto passato.

RODOLFO
Tanta fretta?

MIMÌ
Sì.
(*Rodolfo accende il lume di Mimì e glielo consegna*^{LXV}
senza far parola)

Grazie. Buona sera.
(*S'avvia per uscire*)

RODOLFO (*l'accompagna fino sull'uscio*,^{LXVI} *poi ritorna subito al lavoro*)
Buona sera.

MIMÌ (*esce, poi riappare sull'uscio*)
Oh!^{LXVII} sventata!

La chiave della stanza!

RODOLFO
Eh?...

MIMÌ
Dove l'ho lasciata?

RODOLFO
Non stia sull'uscio; il lume, vede, vacilla al vento.
(*Il lume di Mimì si spegne*)

MIMÌ
Oh Dio! Torni ad accenderlo.

RODOLFO (*accorre colla sua candela per riaccendere quella di Mimì, ma avvicinandosi alla porta anche il suo lume si spegne e la camera rimane buia*)
Ecco...^{LXVIII} Anche il
[mio s'è spento!

Buio pesto!

MIMÌ
Ah! disgraziata!

E la chiave?
(*Avanzandosi a tentoni, incontra la tavola e vi depone il suo candeliere*)

RODOLFO
Ove sarà?...
(*Si trova presso la porta e la chiude*)

MIMÌ
Cerchi.
(*Cerca la chiave sul pavimento strisciando i piedi: Rodolfo fa lo stesso e trovata la tavola vi depone egli pure il candeliere, poi torna a cercare la chiave tastando colle mani il pavimento*)

[RODOLFO]
Cerco. Ah!
(*La trova e la intasca*)

MIMÌ
L'ha trovata?...

RODOLFO
No...

MIMÌ
Mi parve...

RODOLFO
... in verità!

MIMÌ (*confusa*)
Importuna è la vicina...

RODOLFO
Cosa dice, ma le par!
(*Guidato dalla voce di Mimì, Rodolfo finge di cercare mentre si avvicina ad essa: Mimì si china a terra e cerca a tastoni; Rodolfo colla sua mano incontra quella di Mimì, e l'afferra*)^{LXIX}

^{LXV} «scorge a terra il candeliere, lo raccoglie, accende e lo consegna a Mimì».

^{LXVI} «sino all'uscio».

^{LXVII} «interno) / Oh! / (Rientrando in scena, e fermandosi sul limitare della porta, che rimane aperta)».

^{LXVIII} «Oh Dio!...».

^{LXIX} «MIMÌ (*avanzandosi a tentoni, incontra il tavolo e vi depone il suo candeliere*) / Ah! E la chiave ove sarà? / RODOLFO (*si trova presso la porta e la chiude*) / Buio pesto! / MIMÌ / Disgraziata! / RODOLFO / Ove sarà? / MIMÌ (ri-

MIMI (*sorpresa, rizzandosi*)
 Ah!
 RODOLFO (*tenendo la mano di Mimi*^{LXX})
 Che gelida manina!^{2b}
 Se la lasci riscaldar.
 Cercar che giova? – Al buio non si trova.
 Ma per fortuna – è una notte di luna,
 e qui la luna l'abbiamo vicina.^{LXXI}
 Aspetti, signorina,
 e intanto le dirò con due parole
 chi son, che faccio e come vivo. Vuole?
 (*Mimi tace*^{LXXII})

Chi son? – Sono un poeta.
 Che cosa faccio? – Scrivo.
 E come vivo? – Vivo.
 In mia povertà lieta
 scialo da gran signore
 rime ed inni d'amore.
 Per sogni, per chimere
 e per castelli in aria
 l'anima ho milionaria.
 Talor dal mio forziere
 ruban tutti i gioielli
 due ladri: gli occhi belli.

segue nota LXIX

pete con grazia, avvicinandosi ancora più cautamente) / Importuna è la vicina... / RODOLFO (*si volge dalla parte ove ode la voce di Mimi*) / Ma le pare? / MIMI / Importuna è la vicina... / (*Cerca la chiave sul pavimento strisciando i piedi*) / RODOLFO / Cosa dice, ma le pare? / MIMI / Cerchi! / RODOLFO (*urta nel tavolo, vi depone il suo candeliere e si mette a cercare la chiave brancicando le mani sul pavimento*) Cerco! / MIMI / Ove sarà? / RODOLFO (*trova la chiave e lascia sfuggire una esclamazione, poi subito pentito mette la chiave in tasca*) / Ah! / MIMI / L'ha trovata? / RODOLFO / No! / MIMI / Mi parve... / RODOLFO / In verità. / MIMI (*cerca a tastoni*) / Cerca? / RODOLFO (*finde di cercare, ma guidato dalla voce e dai passi di Mimi, tenta di avvicinarsi ad essa*) / Cerco! (*Mimi, china a terra, cerca sempre a tastoni: in questo momento Rodolfo si è avvicinato ed, abbassandosi esso pure, la sua mano incontra quella di Mimi*)».

^{LXX} Aggiunta: «, con voce piena di emozione,».

^{2b} «Che gelida manina» (*Andantino affettuoso-Andante sostenuto-Andante lento* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$ -c, Re \flat → Fa → La \flat) è concepita diversamente dal compositore rispetto ai librettisti: mentre il testo propone due sezioni, una di versi lirici di vari metri e un'altra formata 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 \flat_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 («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 (es. 8), con tutti gli ingredienti tradizionali, compreso il Do acuto del tenore, facoltativo ma preferibile perché corrisponde alla parola «speranza», quasi come un 'madrigalismo'. L'appassionata melodia che la traina (es. 8) dà inizio alla retorica dichiarazione d'amore di Rodolfo, e quando riapparirà all'inizio dell'*a due* con Mimi (I, 41) il contatto emotivo verrà stabilito con un'immediatezza maggiore.

ESEMPIO 8 (32⁷)



Ma la si confronti col motivo che regge la scena quando gli amici ricevono il padrone di casa (es. 6): anche in questo caso la parentela è innegabile, e contribuisce a intrecciare nel segno della vita quotidiana lavoro, amicizia, necessità e... amore.

^{LXXI} Aggiunta: «([Mimi] vorrebbe ritirare la mano)».

^{LXXII} Aggiunta: «: Rodolfo lascia la mano di Mimi, la quale indietreggiando trova una sedia sulla quale si lascia quasi cadere, affranta dall'emozione».

V'entrar con voi pur ora
 ed i miei sogni usati
 tosto son dileguati.^{LXXIII}
 Ma il furto non m'accora,
 poiché vi ha preso stanza
 una^{LXXIV} dolce speranza!
 Or che mi conoscete,
 parlate voi. Chi siete?
 Vi piace dirlo?

MIMI^{LXXV}
 Sì.
 Mi chiamano Mimì,^{2c}
 ma il mio nome è Lucia.
 La storia mia
 è breve. A tela o a seta
 ricamo in casa e fuori,
 in bianco ed a colori.
 Lavoro d'ago,

LXXIII «e i bei sogni miei / tosto si dileguati!».

LXXIV «la».

LXXV Aggiunta: «Deh! parlate! Chi siete? Vi piaccia dir. / MIMI (è un po' titubante, poi si decide a parlare; sempre seduta)».

^{2c} Più sfaccettata la struttura dell'aria di Mimì (*Andante lento-Andante calmo-Allegretto moderato-Andante sostenuto molto-1 tempo* – $\frac{2}{4}$ -c, Re), la cui frase iniziale era stata anticipata dai clarinetti (cfr. es. 7), nel momento in cui la ragazza aveva bussato alla porta:

ESEMPIO 9 (35)

Anche questa importante melodia nasce quindi in orchestra e viene poi ripresa dal soprano, per poi divenire l'elemento di sutura fra le diverse sezioni dell'assolo, in guisa di una forma di rondò. Puccini la fa intonare sempre sulla nona di dominante (qui di Fa), prima di adagiarla sulla dominante della tonalità d'impianto. Un tocco d'eccentricità che conferisce il necessario rilievo al *Leitmotiv* della protagonista, isolandolo dal contesto dei buoni sentimenti professati sommessamente nelle varie sezioni, in cui Mimì racconta di sé e delle proprie inclinazioni, facendo 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», una sezione a cui risponde l'analoga «Germoglia in un vaso una rosa» (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). La melodia che ricorda la sua inclinazione a trasfigurare nella fantasia la realtà, elevandola al rango di ideale, verrà 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, un sereno ritorno al mondo delle cose inanimate:

ESEMPIO 10 (36)

«Sola mi fo» è un fugace stacco gaio, mentre nel momento culminante, «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, come vedremo, 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. 17 A).

sono tranquilla e lieta
 ed è mio svago
 far gigli e rose.
 Mi piaccion quelle cose
 che han sì dolce malia,
 che parlano d'amor, di primavere,
 di sogni e di chimere,
 quelle cose che han nome poesia...
 Lei m'intende?

RODOLFO^{LXXXVI}

Sì, sì.

MIMÌ

Mi chiamano Mimì,
 ed il perché non so.^{LXXXVII}
 Sola, mi fo
 il pranzo da me stessa.
 Non vado sempre a messa,
 ma assai prego il Signore.
 Vivo sola, soletta
 nella mia cameretta
 che guarda i tetti e il^{LXXXVIII} cielo;
 ma quando vien lo sgelo
 il primo sole è mio. Col novo aprile
 una rosa germoglia
 sul davanza; ne aspiro a foglia a foglia
 l'olezzo... È sì^{LXXXIX} gentile
 il profumo d'un fiore!
 Quelli ch'io fingo,^{LXXXX} ahimè! non hanno odore.

Altro di me non le saprei narrare.
 Sono la sua vicina
 che la vien fuori d'ora a importunare.

(Dal cortile)

SCHAUNARD

Ehi! Rodolfo!

COLLINE

Rodolfo!

MARCELLO

Olà. Non senti?^{2d}

(Alle grida degli amici, Rodolfo s'impazienta)

Lumaca!

COLLINE

Poetucolo!

SCHAUNARD

Accidenti

al pigro!

(Sempre più impaziente, Rodolfo a tentoni si avvia
 alla finestra e l'apre spingendosi un poco fuori per
 rispondere agli amici che sono giù nel cortile: dalla
 finestra aperta entrano i raggi lunari, rischiarando
 così la camera)

RODOLFO (alla finestra)

Scrivo ancor tre righe a volo.

MIMÌ (avvicinandosi^{LXXXI} un poco alla finestra)

Chi sono?

RODOLFO^{LXXXII}

Amici.

SCHAUNARD

Sentirai le tue.

MARCELLO

Che te ne fai lì solo?

^{LXXXVI} Aggiunta: «(commosso)».

^{LXXXVII} Aggiunta: «(Con semplicità)».

^{LXXXVIII} «là in una bianca cameretta: / guardo sui tetti e in».

^{LXXXIX} «il primo bacio dell'aprile è mio! / Germoglia in un vaso una rosa... / Foglia a foglia la spio! / Così».

^{LXXXX} «Ma i fior ch'io faccio».

^{2d} La combriccola ha un bel deridere da fuori scena, accompagnata dal tema della *bohème* (*Allegretto come prima* – $\frac{2}{4}$, → Sol), la «poesia» di cui si circonda il loro amico: nel breve a *due* conclusivo (il corrispettivo di una cabaletta),^{2c} condotto sulla melodia più appassionata dell'aria di Rodolfo (*Largo sostenuto* – c, La, es. 8), l'amore romantico è assoluto protagonista, e assorbe ogni sentimento piccino nell'anelito all'ideale, sia dell'uno che dell'altra. È dunque evidente, guardando a questo quadro primo nel suo complesso, 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, l'intero quadro. Il senso di dilatazione psicologica del tempo, tipico dell'innamoramento, è prodotto grazie a quest'abile stilizzazione, e perciò acquista tratti così veritieri.

^{LXXXI} «avvicinandosi».

^{LXXXII} «rivolgendosi a Mimì».

RODOLFO

Non son solo. Siam due.

Andate da Momus, tenete il posto,

ci sare^{LXXXIII}mo tosto.

(Rimane alla finestra, onde assicurarsi che gli amici se ne vanno)

MARCELLO, SCHAUNARD e COLLINE *(allontanandosi)*

Momus, Momus, Momus,

RODOLFO

O soave fanciulla, o dolce viso^{2e}

di mite circonfuso alba lunar

in te, vivo ravviso

il sogno ch'io vorrei sempre sognar!

Fremono dentro l'anima

già le ebbrezze supreme,

amor, nel bacio freme!^{LXXXVII}

(Rodolfo la bacia)

MIMÌ *(svincolandosi)*

No, per pietà!

RODOLFO

Sei mia!

MIMÌ

Gli amici aspettan...^{LXXXVIII}

RODOLFO

Già mi mandi via?

MIMÌ^{LXXXIX}

Vorrei dir... ma non oso...

RODOLFO^{XC}

Di?.

zitti e discreti andiamocene via.

Momus, Momus, Momus,

il poeta^{LXXXIV} trovò la poesia.

(Mimi si è ancora avvicinata^{LXXXV} alla finestra per modo che i raggi lunari la illuminano: Rodolfo, volgendosi, scorge Mimi avvolta come da un nimbo di luce, e la contempla, quasi estatico)

MIMÌ^{LXXXVI}

(Oh! come dolci scendono

le sue lusinghe al core...

tu sol comandi, amore!...)

MIMÌ *(con graziosa furberia)*

Se venissi con voi?

RODOLFO

Che?... Mimi?

(Con intenzione tentatrice^{XCI})

Sarebbe così dolce restar qui.

C'è freddo fuori.

MIMÌ^{XCII}

Vi starò vicina!...

RODOLFO

E al ritorno?^{XCIII}

MIMÌ *(maliziosa)*

Curioso!

RODOLFO^{XCIV}

Andiamo. Dammi il braccio, o mia piccina.

^{LXXXIII} «saremo».

^{LXXXIV} «(Perdendosi) / (Molto lontano, quasi gridato)».

^{LXXXV} «avvicina ancor più».

^{LXXXVI} Aggiunta: «(assai commossa) / Ah! tu sol comandi, amor!... / (Quasi abbandonandosi)».

^{LXXXVII} «già nell'anima / le dolcezze estreme. / (Cingendo con le braccia Mimi) / Fremon nell'anima dolcezze estreme, / nel bacio freme amor!».

^{LXXXVIII} «(dolcissimo) / Sei mia! / MIMÌ / V'aspettan gli amici...».

^{LXXXIX} Aggiunta: «(titubante)».

^{XC} Aggiunta: «(con gentilezza)».

^{XCII} «(sorpreso) / (Che?... Mimi? / (Insinuante)».

^{XCIII} Aggiunta: «(con grande abbandono)».

^{XCIV} Aggiunta: «(aiuta amorosamente Mimi a mettersi lo scialle)».

^{XCIV} Aggiunta: «(con molta grazia a Mimi)».

MIMÌ (*dà il braccio a Rodolfo*)
 Obbedisco, signor!
 (*S'avviano*^{x_{CV}})

RODOLFO
 Dimmi che m'ami...^{x_{CVI}}

MIMÌ (*con abbandono*)
 T'amo!^{x_{CVII}}

RODOLFO

Amore!

MIMÌ

Amor!

FINE DEL PRIMO QUADRO

^{x_{CV}} Aggiunta: «*sottobraccio alla porta d'uscita*».

^{x_{CVI}} «Che m'ami di'...».

^{x_{CVII}} «Io t'amo!».

QUADRO SECONDO

AL QUARTIERE LATINO, LA VIGILIA DI NATALE³

«... Gustavo Colline, il grande filosofo; Marcello, il grande pittore; Rodolfo, il grande poeta; e Schaunard, il grande musicista – come essi si chiamavano a vicenda – frequentavano regolarmente il Caffè Momus dove erano soprannominati: I quattro Moschettieri, perché indivisibili.

Essi giungevano infatti e giuocavano e se ne andavano sempre insieme e spesso senza pagare il conto e sempre con un “accordo” degno dell’orchestra del Conservatorio.

«Madamigella Musetta era una bella ragazza di venti anni...

Molta civetteria, un pochino di ambizione e nessuna ortografia...

Delizia delle cene del Quartiere latino...

Una perpetua alternativa di brougham bleu e di omnibus, di via Breda e di Quartiere latino.

– O che volete? – Di tanto in tanto ho bisogno di respirare l’aria di questa vita. La mia folle esistenza è come una canzone: ciascuno de’ miei amori è una strofa, – ma Marcello ne è il ritornello».

Un crocicchio di vie che al largo prende forma di piazzale; botteghe, venditori di ogni genere; da un lato, il Caffè Momus.

(Nella folla si aggirano RODOLFO e MIMÌ. COLLINE presso alla botte di una rappezzatrice; SCHAUNARD ad una bottega di ferravecchi sta comperando una pipa e un corno, MARCELLO è spinto qua e là dal capriccio della gente. Gran folla e diversa: borghesi, soldati, fantesche, ragazzi, bambine, studenti, sartine, gendarmi, ecc. È sera. Le botteghe sono adorne di lampioncini e fanali accesi; un grande fanale illumina l’ingresso del Caffè Momus. Il Caffè è affollatissimo così che alcuni borghesi sono costretti a sedere ad una tavola fuori all’aperto)

³ Il quadro secondo è l’immediata prosecuzione del precedente. Puccini aveva già affrontato e risolto con innegabile maestria i problemi formali del grande concertato d’azione nella conclusione dell’atto terzo di *Manon Lescaut*, ma qui le difficoltà erano indubbiamente maggiori, data l’ampiezza e la quantità delle azioni. Poté contare sul modello scenico della prima parte dell’atto quarto di *Carmen*, non solo per il trattamento di coro misto e di ragazzi, con i solisti in *parlante* su temi in orchestra, ma anche per la massiccia presenza nei versi di oggetti quotidiani. 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. L’intero quadro, analizzato sulla falsariga del precedente, rivela una struttura articolata in sezioni, dominate dalla fanfara che simboleggia il Quartiere latino (es. 5 A: QL) – presentata sovente in forme variate – e da un’affabile melodia utilizzata per mettere in rilievo i dialoghi dei protagonisti. Inoltre il tema della *bohème* s’inserisce nello squarcio dedicato alla cuffietta, proprio nel momento in cui il romantico pezzo d’amore provoca l’amareggiata reazione di Marcello («Secondo il palato è miele o fiele»). L’effetto è quello di un grande finale centrale, articolato sui seguenti snodi (i riferimenti alla «solita forma», come nel caso precedente, intendono essere solo un’indicazione di comodo): 1. scena («Aranci, datteri!») 2. tempo d’attacco («Oh! Essa! Musetta») 3. pezzo concertato («Quando men vo») 4. tempo di mezzo («Marcello – Sirena») 5. stretta (marcia militare).

SCHAUNARD (<i>soffia nel corno e ne cava note strane</i> ^{xcviii})	VENDITORI (<i>sul limitare delle loro botteghe</i>)	LA FOLLA BORGHESI Quanta folla! DONNE Che chiasso!	Al Caffè – Andiam, qua, camerier!
Re! Re! Re!... Falso questo Re!... (<i>Tratta col ferravecchi</i>)	– Aranci, datteri!	STUDENTI e SARTINE Stringiti a me, corriamo.	– Presto!
Pipa e corno quant'è? ^{xcix}	– Caldi i marroni! ^{3a}	UNA MAMMA (<i>chiamando le sue figliole</i>) Lisa! Emma!...	– Corri!
COLLINE (<i>alla botte della^c rappezzatrice che gli sta cucendo la falda di uno zimarrone usato che egli ha appena comperato</i>)	– Spillette, ninnoli, croci.	BORGHESI Date il passo.	– Vien qua!
È un poco usato... ma è serio e a buon mercato... (<i>Paga e distribuisce con giusto equilibrio i libri dei quali è carico nelle molte tasche dello zimarrone</i>)	– Torroni	UNA MAMMA ^{ci} Emma, quando ti chiamo!	– A me!
MARCELLO (<i>tutto solo in mezzo alla folla, con un involto sotto il braccio, occhieggiando le donnine che la calca gli getta quasi fra le braccia</i>)	e caramelle!	SARTINE Ancora un altro giro...	– Birra!
Io pur mi sento in vena di gridare: chi vuol, donnine allegre, un po' d'amore? ^{cii}	– Fiori alle belle!	STUDENTI Pigliam via Mazzarino.	– Un bicchier!
Facciamo insieme a vendere e comprar! Io do ad un soldo il vergine mio cuor! ^{ciii}	– Oh! la crostata!	DONNE Qui mi manca il respiro!...	– Vaniglia!...
(<i>Rodolfo e Mimì, a braccio, attraversano la folla avviati al negozio della modista</i>)	– Panna montata!	BORGHESI Vedi? Il Caffè è vicino	– Ratafià!
RODOLFO	– Fringuelli, passerì!	SARTINE (<i>ammirando una bachecca</i>) Oh! Stupendi gioielli!	– Dunque? Presto!...
Andiam.	– Datteri!	STUDENTI (<i>abbracciandole</i>) Son gli occhi assai più belli!	– Da ber!
	– Trote!		

^{xcviii} «dopo aver soffiato nel corno che ha contrattato a lungo con un venditore di ferravecchi». Questa prima colonna del libretto viene estrapolata dal concertato e posta dopo l'intreccio più fitto delle voci della folla in partitura («studenti, sartine, monelli, borghesi e popolo»), folla che nel prosieguo interviene riprendendo altri interventi tratti dalle tre colonne dove si sviluppa la parte corale.

^{xcix} Aggiunta: «(Paga)».

^c «presso la».

^{3a} L'azione è preceduta, a sipario chiuso, dalle stesse triadi parallele udite quando Schaunard aveva decantato i pregi del Quartiere latino (*Allegro focoso* – $\frac{2}{8}$ - $\frac{3}{4}$, Fa-Lab-Mi), affidate alla fanfara delle tre trombe (es. 5 A: QL): anche questo accorgimento ribadisce la 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 un applauso a scena aperta. 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 (sempre in Lab), 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 (es. 8) puntualmente ricompare.

^{ci} «MONELLI / Voglio una lancia! / BORGHESI / Io soffoco partiamo. / DUE MAMME».

^{cii} Aggiunta: «(Avvicinandosi a una ragazza)».

^{ciii} Aggiunta: «(La ragazza si allontana ridendo)».

MIMI	– Latte di cocco!	ALCUNI BORGHESI (<i>scandolezzati</i>)	– Un caffè!
Per ^{civ} la cuffietta?		Pericolosi esempi la folla oggi ci dà!	
RODOLFO	– Giubbe!	ALTRI BORGHESI	
Tienti al mio braccio stretta...		Era meglio ai miei tempi!	
(<i>Entrano dalla modista</i>) ^{cv}	– Carote!	MONELLI	– Presto, olà!...
		Viva la libertà!	

(La folla si espande per le vie adiacenti. Le botteghe sono piene di compratori che vanno e vengono. Nel Caffè pure e sempre movimento di persone che entrano, escono e si avviano chi per una strada, chi per un'altra. Passato il primo momento di confusione, il crocicchio diventa luogo di passaggio, animatissimo sempre)

(Rodolfo e Mimi escono dalla bottega)

RODOLFO (a^{cvi} Mimi)

Vieni, gli amici aspettano.

MIMI

È da un pezzo

che mi struggevo d'una^{cix}

cuffietta rosa. Mi sta ben?^{3b}

RODOLFO

Sei bruna

e quel color ti dona.

SCHAUNARD (*viene a gironzolare avanti al Caffè Momus aspettandovi gli amici; intanto armato della enorme pipa e del corno da caccia guarda curiosamente la folla*)

Fra spintoni e pestate ansando^{cvi} affretta
la folla e si diletta

nel provar voglie matte – insoddisfatte...

Se la spassa così con poche spese
il buon ceto borghese.

COLLINE (*se ne viene al ritrovo avvolto nello zimarone troppo lungo per lui, e che gli fa intorno delle pieghe da toga romana, agitando trionfalmente un vecchio libro*)

Copia rara, anzi unica:

la grammatica runica!

SCHAUNARD (*che giunge in quella alle spalle di Colline, compassionandolo*)

Che uomo onesto!

MARCELLO (*arriva al Caffè Momus e vi trova^{cvi} Schaunard e Colline*)

A cena, presto!

SCHAUNARD e COLLINE

E Rodolfo?

^{civ} «Andiam per».

^{cv} «MIMI / A te mi stringo... / RODOLFO e MIMI / Andiam! / (*Entrano in una bottega da modista*)».

^{cvi} «accorrendo».

^{cvi} «uscendo dalla modista insieme a».

^{cvi} «arrivando al Caffè Momus grida a».

^{cix} «(accennando ad una cuffietta che porta graziosamente) / Mi sta ben questa».

^{3b} Ecco che l'oggetto più importante s'impone sul proscenio (3/4, Mi-La^b): una frasetta di Mimi – sette note in tutto – sollecita all'amante il dono di una cuffietta tanto agognata, mentre i due si muovono felici, aprendosi un varco musicale fra la folla:

ESEMPIO 11 (II, 4¹²)

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.

MIMI (*guardando con rimpianto verso la bottega della modista*^{CX})

O che bel vezzo

di corallo!

RODOLFO

Ho uno zio

quasi nonagenario – e milionario.

Se fa senno il buon Dio,

voglio comprarti un vezzo assai più bello!^{CXI}

(*A un tratto, vedendo Mimi guardare, si volge egli pure sospettoso*^{CXIII})

Chi guardi?

MIMI

Sei geloso?

RODOLFO

Un vice Otello.

All'uom felice sta il sospetto accanto.

MIMI

Sei felice?

RODOLFO (*stringendola sottobraccio*)

Sì,^{CXIV} tanto! E tu?

MIMI

Sì, tanto!

(*Mimi e Rodolfo raggiungono gli amici*^{CXV})

MARCELLO

Pur ora nella trista

compagnia di quel tirchio creditore

che si chiama: l'amore,

entrò da una modista.

(*Marcello, Schaunard e Colline entrano nel Caffè Momus, ma ne escono quasi subito, sdegnati da quella gran folla che dentro si stipa chiososa. Essi portano fuori una tavola e li segue un cameriere per nulla meravigliato di quella loro stramberia di voler cenare fuori: i borghesi alla tavola vicina,^{CXII} infastiditi dal baccano che fanno i tre amici, dopo un po' di tempo s'alzano e se ne vanno*)

COLLINE

Odio il profano volgo al par d'Orazio.

SCHAUNARD

Ed io, quando mi sazio,

vo' abbondanza di spazio...

MARCELLO (*al cameriere*)

Lesto.

SCHAUNARD

Per molti

MARCELLO

E subito.

Vuol essere una cena prelibata.

RODOLFO (*giunge con*^{CXVI} *Mimi*)

Due posti.

COLLINE

Finalmente!

RODOLFO

Eccoci qui.^{3c}

^{CX} «ammirando la bacheca di una bottega».

^{CXI} «bel! / (Rodolfo e Mimi, in dolce colloquio, si avviano verso il fondo della scena e si perdono nella folla) / (Ad una bottega del fondo un venditore monta su di una seggiola, con grandi gesti offre in vendita delle maglierie, dei berretti da notte, ecc. Un gruppo di ragazzi accorre intorno alla bottega e scoppia in allegre risate) / MONELLI (ridendo) / Ah! Ah! Ah! Ah! / SARTINE e STUDENTI (accorrendo nel fondo presso i monelli, ridendo) / Ah! Ah! Ah!... / BORGHESI / Facciam coda alla gente! / Ragazze, state attente! / Che chiasso! Quanta folla! / Pigliam via Mazzarino! / Io soffoco, partiamo! / Vedi il Caffè è vicino! / Andiamo là da Momus! / (Entrano nel caffè) / VENDITORI / Aranci, datteri, ninnoli, fior! / (Molta gente entra da ogni parte e si aggira per il piazzale, poi si raduna nel fondo) / (S'avanzano di nuovo Rodolfo e Mimi: questa osserva un gruppo di studenti)».

^{CXII} «(Marcello, Schaunard e Colline cercano se vi fosse un tavolo libero fuori del caffè all'aria aperta, ma ve n'è uno solo ed è occupato da onesti borghesi. I tre amici li fulminano con occhiate sprezzanti, poi entrano nel caffè) / (Colline, Schaunard e Marcello escono dal caffè portando fuori una tavola; li segue un cameriere colle seggiole; i borghesi al tavolo vicino,».

^{CXIII} RODOLFO (*con dolce rimprovero*).

^{CXIV} «Ah!... sì,».

^{CXV} «Rodolfo e Mimi s'avviano al Caffè Momus».

^{CXVI} «Vogliamo una cena prelibata. Lesto! / SCHAUNARD / Per molti / MARCELLO, SCHAUNARD e COLLINE (*al cameriere che corre frettoloso entro al caffè, mentre un altro ne esce con tutto l'occorrente per preparar la tavola*) / Lesto! / RODOLFO (*si unisce agli amici e presenta loro*».

^{3c} La prima, breve pausa lirica permette a Rodolfo di presentare con passione Mimi agli amici (*Allegretto mo-*

(Nel fondo, da via Vecchia Commedia, attraverso il crocicchio, passa un venditore di frutta secca, urlando a piena gola)

Verè ed autentiche – prugne di Tours!

UNA VOCE *(da lontano, avvicinandosi)*

Ecco i giocattoli di Parpignol!^{3d}

(Dalle botteghe e dalle strade sbucano fanciulli e fanciulle)

RAGAZZI e RAGAZZE

– Parpignol!

Parpignol!

(Da via Delfino sbocca un carretto tutto a fronzoli e fiori, illuminato a palloncini: chi lo spinge è Parpignol^{CXXII})

PARPIGNOL *(gridando)*

Ecco i giocattoli di Parpignol!

RAGAZZI e BAMBINE

Parpignol, Parpignol!

Col bel carretto tutto lumi e fiori!

(Presenta)

Questa è Mimi
che a me s'appaia
gaia – floraia.

Il suo venir completa
la bella compagnia,
perch'io sono^{CXVII} il poeta,
essa la poesia.

Dal mio cervel sbocciano i canti,
dalle sue dita sbocciano i fiori;
dall'anime esultanti
sboccia l'amor.

MARCELLO *(ironico)*

Dio, che concetti rari!

COLLINE^{CXVIII}

Digna est intrari.

SCHAUNARD^{CXIX}

Ingrediati si necessit.

MARCELLO^{CXX}

Io non dò che un: *accessit!*

(Rodolfo fa sedere Mimi; seggono tutti; il cameriere ritorna presentando la lista delle vivande)

COLLINE *(con enfasi romantica al cameriere^{CXXI})*

Salame...

(Il cameriere presenta ai quattro amici la carta: questa passa girando nelle mani di tutti, guardata con una specie di ammirazione e analizzata profondamente)^{CXXIII}

SCHAUNARD

Cervo arrosto!

MARCELLO

No. Un tacchino!

RODOLFO *(piano a Mimi)*

E tu, Mimi, che vuoi?

segue nota 3c

derato-Andante mosso – $\frac{3}{4}$, mi-Mi), intonando una variante del suo tema («Dal mio cervel sbocciano i canti»), un peana enfatico che consente a Colline e Schaunard di sfoggiare il loro latino da caffè.

^{CXVII} «Perché son io il poeta».

^{CXVIII} Aggiunta: «*(solemne, accennando a Mimi)*».

^{CXIX} Aggiunta: «*(con autorità comica)*».

^{CXX} «COLLINE».

^{3d} Il breve inserto di Parpignol (12, *Allegretto giocoso* – $\frac{2}{4}$, Fa) vuol essere un richiamo all'infanzia innocente, a un tempo di capricci come fa Mimi, che reclama la crema facendo eco al bimbo che vuole «la tromba, il cavallin». «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.

^{CXXI} «*(vedendo il cameriere gli grida con enfasi)*».

^{CXXII} Aggiunta: «*il popolare venditore di giocattoli; una turba di ragazzi lo segue saltellando allegramente e circonda il carretto ammirandone i giocattoli*».

^{CXXIII} Aggiunta: «*l' (Esaminando la carta ed ordinando ad alta voce al cameriere)*».

(*Ammirando i giocattoli*)

– Voglio la tromba, il cavallin!...
– Dei soldati il drappel!...
– Voglio il cannon – Voglio il frustin,
– Tamburo e tambure!

(*Alle grida dei fanciulli accorrono le mamme, che tentano inutilmente allontanarli da Parpignol e gridano stizzate*^{CXXIV})

MAMME^{CXXV}

Ah! razza di furfanti indemoniati,
che ci venite a fare in questo loco?
Gli scappellotti vi parranno poco!
A casa! – A letto! – Via, brutti sguaiati.

(*I fanciulli non vogliono andarsene; uno di essi scoppia in pianto: la mamma lo prende per un orecchio ed esso si mette a gridare che vuole i giocattoli di Parpignol. Le mamme, intenerite, comprano. Parpignol prende giù per via Vecchia Commedia, seguito dai ragazzi che fanno un gran baccano con tamburi, tamburelli e trombette*)

PARPIGNOL (*da lontano*)

Ecco i giocattoli di Parpignol!^{CXXVII}

[MARCELLO (*con galanteria a Mimì*^{CXXVIII})

Signorina Mimì, che dono raro
le ha fatto il suo Rodolfo?

MIMÌ^{CXXIX}

Una cuffietta

a pizzi, tutta rosa, ricamata;
coi miei capelli bruni ben si fonde.
Da tanto tempo tal cuffietta è cosa desiata!...
Ed egli ha letto quel che il core asconde...
Ora colui che legge dentro a un cuore
sa l'amore ed è... lettore.

SCHAUNARD

Ed esperto professore...

COLLINE (*seguitando l'idea di Schaunard*)
che ha già diplomi e non son armi prime
le sue rime...

MIMÌ

La crema.

SCHAUNARD

Vino

del Reno!

COLLINE

E vin di tavola!

SCHAUNARD

Aragosta

senza la crosta!

RODOLFO

Dolci.

SCHAUNARD^{CXXVI}

E gran sfarzo. C'è una dama!

^{CXXIV} «Il tambur, tambure! / (*Bambine e ragazzi, attorniato il carretto di Parpignol, gesticolano con gran vivacità; un gruppo di mamme accorre in cerca dei ragazzi e, trovandoli intorno a Parpignol, si mettono a sgridarli; l'una prende il figliolo per una mano, un'altra vuole condur via la propria bambina, chi minaccia, chi sgrida, ma inutilmente, ché bambine e ragazzi non vogliono andarsene*)».

^{CXXV} Aggiunta: «(*strillanti e minaccianti*)».

^{CXXVI} Aggiunta: «(*con somma importanza al cameriere, che prende nota di quanto ordinato*)».

^{CXXVII} «(*Una mamma prende per un orecchio un ragazzo, il quale si mette a piagnucolare*) / RAGAZZO (*piagnucolando*) / Vo' la tromba, il cavallin!... / (*Le mamme, intenerite, si decidono a comperare da Parpignol, i ragazzi saltano di gioia, impossessandosi dei giocattoli. Parpignol prende giù per via Vecchia Commedia. I ragazzi e le bambine allegramente lo seguono, marciando e fingendo di suonare gli strumenti infantili acquistati loro*) / BAMBINE e RAGAZZI / Viva Parpignol, Parpignol! / (*Interno*) / Il tambur! Tambure! / (*Più lontano*) / Dei soldati il drappel!».

^{CXXVIII} «*come continuando il discorso*».

^{CXXIX} Aggiunta: «(*mostrando una cuffietta che toglie da un involto*)».

SCHAUNARD (*interrompendo*)
 tanto che sembra ver ciò ch'egli esprime!
 MARCELLO (*guardando Mimi*)
 O bella età d'inganni e d'utopie!
 Si crede, spera, e tutto bello appare!
 RODOLFO
 La più divina delle poësie
 è quella, amico, che c'insegna amare!
 MIMI
 Amare è dolce ancora più del miele...
 MARCELLO (*stizzito*)
 E secondo il palato è miele, o fie!...
 MIMI (*sorpresa, a Rodolfo*)
 O Dio! ... l'ho offeso!
 RODOLFO
 È in lutto, mia Mimi...
 SCHAUNARD e COLLINE (*per cambiare discorso*)
 Allegrì, e un toast!...
 MARCELLO (*al cameriere*)
 Qua del liquor!
 MIMI, RODOLFO e MARCELLO (*mentre s'alzano tutti*)
 E via i pensier!
 Alti i bicchier!
 TUTTI
 Beviam!... beviam!...]^{CXXX}

LE MAMME BOTTEGAIE (*nel ritirarsi a un tratto si soffermano dalla parte delle loro botteghe a riguardare una bella signora: meravigliate nel riconoscere in lei Musetta, sussurrano fra loro additandosela*)^{3e}

- Tò, è Musetta!

- Lei!

- Tornata!

- Proprio lei!

- Sì.

- Sì.

- È Musetta!^{CXXXIV}

(*All'angolo di via Mazzarino appare una bellissima signora dal fare civettuolo ed allegro, dal sorriso provocante. Le vien dietro un signore pomposo, pieno di pretensione negli abiti, nei modi, nella persona*)^{CXXXII}

ALCINDORO DE MITONNEAUX (*raggiunge trafelato Musetta*)

Come un facchino...
 correr di qua... di là...
 di su... di giù

MARCELLO (*fattosi cupo a un tratto alla vista di Musetta, al cameriere che si avvia*)

E a me

una fiala di^{CXXXI} tossico!

(*Si lascia cadere sulla sedia*)

SCHAUNARD, COLLINE e RODOLFO (*alla esclamazione di Marcello si volgono e esclamano*)^{CXXXIII}

Oh! Musetta!

(*Gli amici guardano con gli occhi pieni di compassione Marcello, che si è fatto pallido. Il cameriere co-*

^{CXXX} L'episodio, assente nel libretto del 1896, è stato integrato dal libretto con © 1898, con la sola aggiunta del quinario tronco «qua del liquor».

^{CXXXI} «(*interrompendo, perché ha veduto da lontano Musetta, gridando*) / E ch'io beva del».

^{CXXXII} Aggiunta: «*Musetta con passi rapidi, guardando qua e là come in cerca di qualcuno, mentre Alcindoro la segue, sbuffando e stizzito*».

^{CXXXIII} «(*con sorpresa vedendo Musetta*)».

^{CXXXIV} «(*vedendo Musetta*) / To'! Lei! Si ! To'! Lei! / Musetta».

^{3e} L'episodio di Musetta e del suo riavvicinamento a Marcello (16, *Allegro moderato* – $\frac{9}{8}$ - $\frac{3}{4}$, La \flat), a differenza dell'incontro tra Rodolfo e Mimi, non comporta una vera e propria divisione del quadro in due metà ma s'inserisce fluidamente nel contesto della scena concertata. 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 (es. 12 A), ricavò la capricciosa melodia che ne caratterizza la frivolezza (es. 12 B), destinata a ricomparire più vol-

– Siamo in auge!

– Che toeletta!

(Entrano nelle loro botteghe)

STUDENTI e SARTINE (attraversando la scena)

– Guarda guarda chi si vede!

– Con quel vecchio che sgambetta!^{CXXXVI}

– Proprio lei!

– Proprio!

– È Musetta!

pel Quartier latino...

No, non ci sta...^{CXXXV}

Io non ne posso più!

Ragazza benedetta,

tal foga m'affoga!

Mi sloga e sgarretta

tal furia scorretta.

(La bella signora, senza curarsi di lui, s'avvia verso il Caffè Momus e prende posto alla tavola lasciata libera)

Qui fuori!? Qui!?

MUSETTA (senza punto curarsi delle proteste di Alcindoro, atterrito di stare fuori al freddo^{CXXXVIII})

Siedi, Lulù!

ALCINDORO (siede irritato, rialzando il bavero del pastrano)

Tali nomignoli,

prego, serbateli

mincia a servire; Schaunard e Colline guardano sempre di sott'occhi dalla parte di Musetta e parlano di lei; Marcello finge la massima indifferenza. Rodolfo solo non ha occhi e pensieri che per Mimi)

MARCELLO

Essa!

SCHAUNARD (alla vista del vecchio signore decorato)

Quel brutto coso

che ai fianchi le si affanna...^{CXXXVII}

COLLINE (esaminando il vecchio)

È il vizio contegnoso...

MARCELLO (con disprezzo)

Colla casta Susanna!

COLLINE

Mi sembra un troglodita.

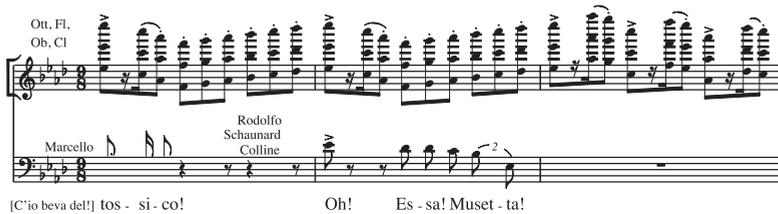
SCHAUNARD

Guarda!... mi par che sudì!

segue nota 3e

te 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 (717):

ESEMPIO 12 A (16)



ESEMPIO 12 B (218)



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 (3/4, Mi) «Quando men vo soletta», usato come musica di scena: Musetta intona una vera canzone per sedurre il suo uomo. Nel frattempo, fra le pieghe della scena, Rodolfo e Mimi hanno già iniziato a discutere (lui a lei: «Sappi per tuo governo / che non darei perdono in sempiterno»).

^{CXXXV} Aggiunta: «MUSETTA (chiamandolo come un cagnolino) / Vien, Lulù! / ALCINDORO».

^{CXXXVI} «balbetta!».

^{CXXXVII} «mi par che sudì».

^{CXXXVIII} «vede la tavolata degli amici innanzi al Caffè Momus ed indica ad Alcindoro di sedersi al tavolo lasciato libero poco prima dai borghesi».

(Passa attraverso al crocicchio, sboccando dalla via della Vecchia Commedia, un picchetto di militi della Guardia nazionale. Sono bottegai di servizio che rincasano)

(Sull'angolo di via Delfino il venditore di «Cocco fresco» fa ottimi affari – i suoi bicchieri di ottone passano di mano in mano rapidamente a rinfrescare uogle asciutte dal troppo vociare)

al tu per tu!^{CXXXIX}
La convenienza...

... il grado

... la virtù.

(Un cameriere si è avvicinato premuroso e prepara la tavola)

MUSETTA *(colpita nel vedere che gli amici^{CXLI} non la guardano)*

(Marcello è là... mi vide...

E non mi guarda, il vile!

E quel Schaunard che ride!

Mi fan tutti una bile!

(Inquietandosi)

Se potessi picchiare,

se potessi graffiare!

Ma non ho sotto mano

che questo pellicano!

Aspetta!

(Chiama il cameriere che si è allontanato^{CXLV})

Ehi! Camerier!

(Il cameriere accorre: Musetta prende un piatto e lo fiuta)

Cameriere! Questo piatto

ha una puzza di rifritto!

(Getta il piatto a terra con forza, il cameriere si affretta a raccogliere i cocci)

ALCINDORO *(cerca acquetarla^{CXLVI})*

No, Musetta... Zitto, zitto!

MUSETTA *(rabbiosa, sempre guardando Marcello^{CXLVII})*

(Non si volta. Ora lo batto!)

ALCINDORO

A chi parli?...

MUSETTA *(seccata)*

Al cameriere!

ALCINDORO

Modi, garbo!

(Prende la nota del cameriere e si mette ad ordinare la cena)

MIMÌ *(a Rodolfo)*

Essa è pur ben vestita!

RODOLFO

Gli angeli vanno nudi.

MIMÌ *(si rivolge curiosa a Rodolfo^{CXLI})*

La conosci! Chi è?

MARCELLO

Domandatelo a me.

È di nome^{CXLII} Musetta;

cognome: tentazione!

Per sua vocazione

fa la rosa dei venti;

gira e muta soventi

e d'amanti e d'amore.

Al par della^{CXLIII} civetta

è uccello sanguinario;

il suo cibo ordinario

è il cuore... Mangia il cuore!...^{CXLIV}

Per questo io non ne ho più...

(Agli amici, nascondendo la commozione che lo vince)

Passatemi il ragù!

SCHAUNARD *(a Colline)*

La commedia è stupenda!

Essa all'un parla perché l'altro intenda.

COLLINE *(a Schaunard)*

E l'altro invan crudele

finge di non capir, ma sugge miele!

CXXXIX Aggiunta: *(Un cameriere si avvicina e prepara la tavola) / MUSETTA / Non farmi il Barbablù! / (Siede anch'essa al tavolo rivolta verso il caffè)».*

CXLI «*(con curiosità)*».

CXLII Aggiunta: «*del tavolo vicino*».

CXLIII «*Il suo nome è*».

CXLIII «*È come la*».

CXLIV Aggiunta: «*(Con amarezza)*».

CXLV «*annusando un piatto, al cameriere che accorre ad essa*».

CXLVI «*frenandola*».

CXLVII «*vedendo che Marcello non si volta*».

(La rappezzatrice esce fuori dal guscio della sua botte e infilare le bretelle, se ne va colla sua botte a spalle giù per via Vecchia Commedia)

MUSETTA (*stizzita*)

Non seccar!

Voglio fare il mio piacere

voglio dir quel che par!^{CXLVIII}

(*Guardando Marcello, a voce alta*)

Tu non mi guardi!

ALCINDORO (*credendo rivolte a lui queste parole*)

Vedi bene che ordino!...

MUSETTA (*come sopra*)

Ma il tuo cuore martella!

ALCINDORO (*come sopra*)

Parla piano.

MUSETTA (*fra sé*)

(Ma che sia proprio geloso di questa mummia? di questo rudere?...)

Vediamo se mi resta

tanto poter su lui da farlo cedere!

RODOLFO (*a Mimì*)

Sappi per tuo governo

che non darei perdono in sempiterno.

MIMÌ (*a Rodolfo*)

Io t'amo, io t'amo, io^{CXLIX} sono

tutta tua!... Ché mi parli di perdono?

(*Mangiano*)

COLLINE

Questo pollo è un poema!

SCHAUNARD

Il vino è prelibato.

RODOLFO (*a Mimì*)

Ancor di questo intingolo?

MIMÌ

Sì, non ne ho mai gustato.

MUSETTA (*civettuola, volgendosi con intenzione a Marcello, il quale comincia ad agitarsi*)

Quando me'n vo soletta per la via,

la gente sosta e mira,

e la bellezza mia – ricerca in me

tutta^{CLI} da capo a piè.

ed assaporo allor la bramosia

sottil, che dai vogliosi occhi traspira

e dai vezzi palesi^{CLII} intender sa

alle occulte beltà.

Così l'effluvio del desio m'aggira,

e delirar^{CLIV} mi fa.

E tu che sai, che memori e ti struggi

com'io d'amor, da me tanto rifuggi?

So ben: le angoscie tue non le vuoi dir, ma ti senti morir!

MIMÌ (*a Rodolfo*)

Io vedo ben che quella poveretta,

è di Marcello tuo tutta invaghita!

RODOLFO

Marcello un dì l'amò – ma la fraschetta

l'abbandonò per correr miglior vita.

MIMÌ

L'amore ingeneroso, è tristo amore!

Quell'infelice mi muove a pietà!

MARCELLO

Legatemi alla seggiola!^{CL}

COLLINE

(Ella prega, egli castiga,

chi sa mai quel che avverrà!

Santi numi, in simil briga

mai Colline intopperà!

Essa è bella, non son cieco,

e di calda gioventù;

ma mi piaccion^{CLIII} assai più

una pipa e un testo greco).

SCHAUNARD

(Quel Marcel che fa il bravaccio a momenti cederà!

Trovan dolce al pari il laccio

chi lo tende e chi ci dà.

(*A Colline*)

Se una tal vaga persona,

ti trattasse a tu per tu,

manderesti a Belzebù

la tua scienza brontolona

MARCELLO (*grandemente commosso*)

(*La giovinezza mia,^{3f}*

non è ancor^{CLV} morta,

CXLVIII «vo' far quel che mi pare».

CXLIX «io t'amo tanto, e».

CL Aggiunta: «(Schaunard e Colline si alzano e si portano da un lato, osservando la scena con curiosità, mentre Rodolfo e Mimì rimangono soli, seduti, parlando con tenerezza. Marcello, sempre più nervoso ha lasciato il suo posto, vorrebbe andarsene, ma non sa resistere alla voce di Musetta)».

CLI «tutta ricerca in me».

CLII «dagli occhi traspira / e dai palesi vezzi».

CLIII «piaccionmi».

CLIV «tutta m'aggira, / felice».

CLV «(commosso sommatamente, avanzandosi) / (Gioventù mia, / tu non sei». La strofa di Marcello viene spostata poche battute dopo, quando Musetta avvia un'altra sezione concertata («Sciogli, slaccia»).

^{3f} Davvero impossibile resistere più a lungo a tanta grazia, e dopo l'ironico concertato, Marcello riprende la melodia della ragazza, doppiato dall'orchestra al massimo volume, con la sonorità che poi passa di colpo al *più che*

ALCINDORO^{CLVI}
(Quel canto scurrile
mi muove alla bile!)^{CLVII}

RODOLFO
Spento amor non risorge. È fiacco amore
quel che le offese vendicar non sa.

né di te morto è il sovvenir!
Se tu battessi alla mia porta
t'andrebbe il mio core ad aprir!

MUSETTA
(Marcello smania. È vinto. Ora conviene
liberarsi del vecchio).
(*Finendo provare un vivo dolore*^{CLVIII})
Ahi!

ALCINDORO
Che c'è?

MUSETTA
Qual dolore, qual bruciore.

ALCINDORO
Dove?

MUSETTA^{CLIX}
Al piè.

Sciogli, slaccia – rompi, straccia
te ne imploro – Alcindoro!

ALCINDORO (*abbassandosi per slacciare la scarpa a
Musetta*)

Zitta, zitta!

MUSETTA
Dio che fitta!

ALCINDORO (*tastando il piede a Musetta*)
Qui?

MUSETTA
Più in giù...

ALCINDORO
Qui?^{CLX}

MUSETTA
Più in su...
maledetta – scarpa stretta!

ALCINDORO (*scandolezzato*)

Quella gente che dirà?

MUSETTA

Or la levo – per sollievo.

ALCINDORO (*cercando trattenere Musetta*)

Imprudente!

MUSETTA (*si leva la scarpa e la mette*^{CLXI} *sulla tavola*)
Eccola qua.

Laggiù c'è un calzolaio,
comprane un altro paio.

ALCINDORO (*disperato, prende la scarpa e rapidamente
se la caccia nel panciotto, e*^{CLXII} *si abbottona maesto-
samente l'abito*)

Come! Vuoi che io comprometta
il mio grado?...

MUSETTA

Perché no?

Via!

ALCINDORO

Mio Dio!

MUSETTA (*impazientandosi*)

Corri!

ALCINDORO

Musetta!

MUSETTA

Presto!

ALCINDORO

Aspetta!

segue nota 3f

pianissimo: un coordinamento magistrale fra i tempi drammatici sullo spazio scenico diviso, che porta la seconda coppia a ricongiungersi in un abbraccio, ma sempre con un distacco ironico da parte dell'autore, che trova voce nel disincantato commento di Schaunard («Siamo all'ultima scena!»).

^{CLVI} Aggiunta: «(*si avvicina a Musetta, cercando di farla tacere*)».

^{CLVII} Aggiunta: «(*Sulle spine*) / Quella gente che dirà? / (*Tenta inutilmente di persuadere Musetta a riprendere il suo posto alla tavola, dove la cena è già pronta*)».

^{CLVIII} «(*simulando un forte dolore a un piede va di nuovo a sedersi*)».

^{CLIX} «Dove? / (*Si china per slacciare la scarpa a Musetta*) / MUSETTA (*mostrando il piede con civetteria*)».

^{CLX} «Imprudente».

^{CLXI} «pone».

^{CLXII} «nasconde prontamente nel panciotto la scarpa di Musetta, poi».

MUSETTA

Strillo!

(Appena partito Alcindoro, Musetta si alza e si getta nelle braccia di Marcello, che non sa più resistere^{CLXIV})

MUSETTA

Oh Marcello!

MARCELLO

Sirena!

SCHAUNARD

Siamo all'ultima scena!

(Un cameriere porta il conto)

TUTTI (meno Marcello)^{CLXVI}

Il conto!

SCHAUNARD

Così presto?^{3g}

COLLINE

Chi l'ha richiesto?

SCHAUNARD

Vediamo!

(Si fa dare il conto, che fa il giro degli^{CLXVII} amici)COLLINE e RODOLFO^{CLXVIII}

Caro!

ALCINDORO

Vo.

(Per timore di maggior scandalo Alcindoro corre frettolosamente verso la bottega del calzolaio^{CLXIII})

(Lontanissima si ode la ritirata militare, che poco a poco va avvicinandosi: la gente accorre da ogni parte, guardando e correndo di qua, di là, onde vedere da quale parte giunge)

BORGHESI

La ritirata. - Vien la ritirata.^{CLXV}

Oh, largo - largo - abbasso!

MONELLI

Come sarà arrivata

la seguiremo al passo.

BORGHESI

In quel rullio tu senti

la patria maestà!

MONELLI

S'avvicinano - attenti

in fila. Eccoli qua.

(Mamme e fanciulle alle finestre ed ai balconi guardando la ritirata che arriva)

FANCIULLE

Mama^{CLXIX} voglio vedere,

CLXIII «via».

CLXIV «Musetta e Marcello si abbracciano con grande entusiasmo».

CLXV «(La ritirata è lontanissima e andrà sempre avvicinandosi a poco a poco) / MONELLI (accorrendo da destra) / La ritirata! / SARTINE e STUDENTI (sortono precipitosamente dal Caffè Momus) / La ritirata! / BORGHESI (accorrendo da sinistra. La ritirata essendo ancora lontana, la gente accorre da un lato all'altro della scena, guardando da quale via s'avanzano i militari) / La ritirata! / MONELLI (cercando orientarsi) / S'avvicinan per di qua!? / SARTINE / No, di là! / MONELLI (indecisi, indicando il lato opposto) / S'avvicinan per di là! / SARTINE / Vien di qua! / (Si aprono varie finestre, appaiono a queste e sui balconi mamme coi loro ragazzi ed ansiosamente guardano da dove arriva la ritirata) / MONELLI / No! vien di là!? / BORGHESI e VENDITORI (irrompono dal fondo facendosi strada tra la folla) / Largo! Largo!».

CLXVI «SCHAUNARD e COLLINE (con sorpresa) RODOLFO (con sorpresa, alzandosi insieme a Mimi)».

^{3g} Su questo soffuso clima sonoro s'innesta il suono della banda proveniente dalle quinte di destra (27, *Allegro alla marcia* - $\frac{2}{4}$, Sib): il concreto richiamo degli ottoni che attraversano il palcoscenico, una «ritirata francese», scuote presenti e spettatori dallo statico incanto dell'idillio di un attimo. Come di consueto, nella coda Puccini applica il principio della reminiscenza, e al tema principale affidato alla banda sovrappone i temi che ricordano le varie azioni precedenti: quello di Schaunard quando il musicista si rovescia invano le tasche per trovare i quattrini per pagare il conto, quello dell'entrata di Musetta, la principale trasformazione del tema del Quartiere latino, infine la fragorosa ripresa della fanfara delle tre trombe, sigla sonora dell'intero quadro. A proposito di quest'ultima, è difficile pensare che Stravinskij non l'avesse in mente quando scrisse la musica della prima parte di *Petrúška*.

CLXVII «Dopo guardato il conto lo passa agli».

CLXVIII Aggiunta: «(osservando il conto)».

CLXIX «Mamma».

RODOLFO, SCHAUNARD e COLLINE^{CLXX}
Fuori il danaro!
SCHAUNARD
Colline, Rodolfo e tu
Marcel?
MARCELLO
Sono all'asciutto!
RODOLFO
Ho trenta soldi in tutto!
MARCELLO, SCHAUNARD e COLLINE
Come? Non ce n'è più?
SCHAUNARD (*terribile*)
Ma il mio tesoro ov'è?
(Portano le mani alle tasche: sono vuote; nessuno sa spiegarsi la rapida scomparsa degli scudi di Schaunard; sorpresi si guardano l'un l'altro)
MUSETTA (*al cameriere*)
Date il mio conto. – È pronto?
(Al cameriere che lo consegna)
Bene! Sommate presto
quello con questo...
Paga il signor che stava qui con me!^{CLXXI}
(Ponendo i due conti riuniti al posto di Alcindoro)
E dove s'è seduto
ritrovi il mio saluto!^{CLXXIII}
SCHAUNARD, COLLINE, MARCELLO e RODOLFO
Giunge la ritirata!
il^{CLXXIV} vecchio non ci veda
fuggir colla sua preda!
Quella folla serrata
il nascondiglio apprest!
Via lesti, lesti, lesti!...

FANCIULLI
papà voglio sentire.
MAMME
Lisetta, vuoi tacere?
Tonio, la vuoi finire?
FANCIULLI
Prendimi in braccio.
MAMME

Si.

FANCIULLE
Vedere!
TUTTI
Eccoli qui!
(La ritirata attraversa la scena)
LA FOLLA
Ecco il tamburo maggior più fiero
d'un antico guerriero!
– Al gesto trionfale
diresti un generale.
Che mustacci! – Che pizzo! – che statura!
Che torace! – Che canna! – Che andatura!
Padron di tutti i cuori
egli passa e non guarda. I zappatori!...
Che belle barbe! Sembran fra le genti
possenti monumenti semoventi!^{CLXXII}

(Musetta non potendo camminare perché ha un solo piede calzato, è alzata a braccia da Marcello e Colline: la folla, vedendo Musetta portata trionfalmente, ne prende pretesto per farle clamorose ova-

zioni. Marcello e Colline con Musetta si mettono in coda alla ritirata, li seguono Rodolfo e Mimi a braccetto e Schaunard col suo corno imboccato, poi studenti e sartine saltellando allegramente, poi ragazzi,

^{CLXX} Aggiunta: «(tastandosi le tasche vuote)».

^{CLXXI} «Il mio conto date a me / (*Al cameriere che le mostra il conto*) / Bene! Presto sommate / quello con questo. / (*Il cameriere unisce i due conti e ne fa la somma*) / Paga il signor che stava qui con me! / MARCELLO (*accennando dalla parte dove è andato Alcindoro, comicamente*), SCHAUNARD, COLLINE (*fra loro comicamente*) / Paga il signor!».

^{CLXXII} «(*La ritirata Militare entra da sinistra, la precede un gigantesco tamburo maggiore, che maneggia con destrezza e solennità la sua canna di comando, indicando la via da percorrere*) / LA FOLLA / Ecco il tambur maggiore! Più fier / d'un antico guerrier! Pare un general! / I zappator, i zappatori olà! / La ritirata è qua! / Eccoli là! Il bel tambur maggior! / la canna d'or / tutto splendor! / Che guarda passa e va! / Tutto splendor! / Di Francia è il più bell'uom!».

^{CLXXIII} Aggiunta: «RODOLFO, MARCELLO, SCHAUNARD e COLLINE / E dove s'è seduto / ritrovi il suo saluto!».

^{CLXXIV} «Che il!».

borghesi, donne che prendono il passo di marcia. Tutta questa folla si allontana dal fondo seguendo la ritirata militare. Intanto Alcindoro con un paio di scarpe bene incartocciate ritorna verso il Caffè Momus, cerca inutilmente Musetta e si avvicina alla tavola; il cameriere, che è lì presso, prende i conti la-

sciati da Musetta e cerimoniosamente li presenta ad Alcindoro, il quale vedendo la somma, non trovando più alcuno, cade su di una sedia, stupefatto, allibito).

FINE DEL SECONDO QUADRO

QUADRO TERZO

LA BARRIERA D'ENFER⁴

«La voce di Mimì aveva una sonorità che penetrava nel cuore di Rodolfo come i rintocchi di un'agonia...»

Egli però aveva per lei un amore geloso, fantastico, bizzarro, isterico...

Venti volte furono sul punto di dividersi.

Convien confessare che la loro esistenza era un vero inferno.

Nondimeno, in mezzo alle tempeste delle loro liti, di comune accordo si soffermavano a riprender lena nella fresca oasi di una notte d'amore... ma all'alba del domani una improvvisa battaglia faceva fuggire spaventato l'amore.

Così – se fu vita – vissero giorni lieti alternati a molti pessimi nella continua attesa del divorzio...».

«Musetta, per originaria malattia di famiglia e per materiale istinto, possedeva il genio dell'eleganza...»

«Questa curiosa creatura dovette, appena nata, domandare uno specchio...»

«Intelligente ed arguta, ribelle soprattutto a quanto sapeva di tirannia, non aveva che una regola: il capriccio...»

«Certo il solo uomo da lei veramente amato era Marcello – forse perché egli solo sapeva farla soffrire, – ma il lusso era per lei una condizione di salute.»

Al di là della barriera, il boulevard esterno e, nell'estremo fondo, la strada^{CLXXV} d'Orléans che si perde lontana fra le alte case e la nebbia del febbraio; al

di qua, a sinistra, un cabaret ed il piccolo largo della barriera; a destra, il boulevard d'Enfer, a sinistra, quello di Saint-Jacques. A destra, pure, la imboccatura della via^{CLXXVI} d'Enfer, che mette in pieno Quartiere latino. Il cabaret ha per insegna il quadro di Marcello «Il passaggio del Mar Rosso», ma sotto invece, a larghi caratteri, vi è dipinto «Al porto di Marsiglia». Ai lati della porta sono pure dipinti a fresco un turco e uno zuavo con una enorme corona d'alloro intorno al fez. Alla parete del cabaret, che guarda verso la barriera, una finestra a pianterreno donde esce un chiarore rossiccio.^{CLXXVII} I platani che costeggiano il largo della barriera, grigi, alti e in lunghi filari, dal largo si ripartono diagonalmente verso i due boulevards. Fra platano e platano sedili di marmo. È il febbraio,^{CLXXVIII} la neve è dappertutto.

[SCENA PRIMA]

(All'alzarsi della tela c'è nel cielo e sulle case il biancheggiare incerto^{CLXXIX} della primissima alba. Seduti davanti ad un braciere stanno sonnecchiando i DOGANIERI. Dal cabaret, ad intervalli, grida, cozzi di bicchieri, risate. Un DOGANIERE esce dal cabaret con vino. La cancellata della barriera è chiusa. Dietro la cancellata chiusa, battendo i piedi dal freddo e soffiandosi su le mani intirizcite, stanno alcuni SPAZZINI^{CLXXX})

SPAZZINI^{CLXXX}

Ohè, là, le guardie!... Aprite!... Siamo noi!^{4a}
Quelli di Gentilly!... Siam gli spazzini!...

⁴ Se nei primi due quadri della *Bohème* l'allegria regnava sovrana, tutto nei secondi due parla di nostalgia, dolore e morte. Risulta analoga l'articolazione musicale per sezioni tematiche, e la disposizione recitativo-aria del canto.

CLXXV «route».

CLXXVI «rue».

CLXXVII «luce».

CLXXVIII Aggiunta: «al finire».

CLXXIX «la scena è immersa nella incertezza della luce».

CLXXX «SPAZZATURAI».

^{4a} Mimì, alla disperata ricerca di Rodolfo, comparirà dopo che la musica ha descritto l'alba in un paesaggio invernale ai confini doganali di Parigi, presso la Barriera d'Enfer (*Andantino mosso* – $\frac{2}{4}$, re-Re): un capolavoro di 'tinta' sonora, dove l'orchestra viene impiegata per 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 (3¹⁷), rallegra gli ultimi nottambuli: i bicchieri tintinnano mentre già passano

(I doganieri rimangono immobili; gli spazzini^{CLXXX} picchiano colle loro scope e badili sulla cancellata urlando^{CLXXXI})

Fiocca la neve!... Qui s'agghiaccia!

(I doganieri si scuotono)

UN DOGANIERE (sbadigliando^{CLXXXII} e stirandosi le braccia, brontola)

Vengo!

(Va ad aprire, gli spazzini^{CLXXX} entrano e si allontanano per la via^{CLXXXVI} d'Enfer. Il doganiere richiude la cancellata. Dal cabaret voci allegre e tintinnii di bicchieri che accompagnano il lieto cantare^{CLXXXIII})

VOCI INTERNE

Chi trovò forte piacer – nel suo bicchier,
di due labbra sul bel fior – trovò l'amor.

Trallerallè
Eva e Noè!

MUSETTA (nell'interno)

Ai vegliardi il bicchier!

La giovin bocca è fatta per l'amor!

(Suoni di campanelli dallo stradale d'Orléans; sono carri tirati da muli. Schioccare di fruste e grida di carrettieri: hanno fra le ruote lanterne accese ricoperte di tela. Passano e si allontanano pel boulevard d'Enfer)

VOCI (dal boulevard esterno; dal fondo)^{CLXXXIV}

Hopp-là! Hopp-là!

DOGANIERI

Son già le lattivendole!

(Dal corpo di guardia esce il sergente dei doganieri, il quale ordina d'aprire la barriera)

LATTIVENDOLE (passano per la barriera a dorso di asinelli e si allontanano per diverse strade dicendo ai doganieri^{CLXXXV})

Buon giorno!

CONTADINE (con ceste a braccio^{CLXXXVI})

– Burro e cacio!

– Polli ed ova!

(Pagano e i doganieri le lasciano passare. Giunte al^{CLXXXVII} crocicchio)

– Voi da che parte andate?

– A San Michele!

– Ci troverem più tardi?

– A mezzodi!

(Si allontanano per diverse strade. I doganieri ritirano le panche e il braciere)

[SCENA SECONDA]

(MIMI, dalla via^{CLXXXVI} d'Enfer, entra guardando attentamente intorno cercando di riconoscere i luoghi, ma giunta al primo platano la coglie un violento accesso di tosse: riavutasi e veduto il sergente, gli si avvicina)

MIMI (al sergente)

Sa dirmi, scusi, qual è l'osteria...^{4b}

(Non ricordandone il nome)

dove un pittor lavora?

segue nota 4a

i lavoratori dell'alba. Nelle nebbie parigine le lattivendole e le paesane portano un pizzico di Toscana, mostrando «burro e cacio» e «polli ed ova» ai doganieri.

CLXXXI Aggiunta: «; battendo i piedi».

CLXXXII «alzandosi assomato».

CLXXXIII «accompagnano il canto, battendo nei bicchieri».

CLXXXIV «Chi nel ber trovò il piacer, nel suo bicchier, / ah! d'una bocca nell'ardor trovò l'amor! / MUSETTA (dal cabaret) / Ah! Se nel bicchiere sta il piacer, / in giovin bocca sta l'amor! / VOCI INTERNE (dal cabaret) / Trallerallè, Eva e Noè! / (Risata clamorosa) / (Tintinnio di campanelli di cavalli di carrettieri) / LATTIVENDOLE (interno)».

CLXXXV «CARRETTIERI (interno; schioccare di frusta) / Hopplà! / (Pel boulevard esterno passano dei carri colle grandi lanterne di tela accese fra le ruote. La nebbia dirada e comincia a far giorno) / LATTIVENDOLE (ai doganieri, che controllano e lasciano passare; si allontanano per vie diverse».

CLXXXVI «entrano in iscena con ceste a braccio; cessa di nevicare».

CLXXXVII «s'avviano; dal».

^{4b} L'esatta citazione del tema di Mimì, che accompagna l'entrata della ragazza (6, *Lento molto* – $\frac{2}{4}$, Fa), ci riporta al momento del suo ingresso nella soffitta e al suo temporaneo malore, là dove la musica aveva suggerito per la prima volta la sua fragilità fisica. Puccini tronca bruscamente il prosieguo (cfr. es. 7: B) conservandolo per il quadro successivo, quando la malattia si sarà definitivamente impadronita dell'eroina, ma intanto meno di cinque minuti di musica hanno definitivamente congelato ogni eco spensierata della felicità perduta. Pochi gesti

SERGEANTE (*indicando il cabaret*)

Eccola.

MIMÌ

Grazie.

(*Esce una fantesca^{CLXXXVIII} dal cabaret; Mimì le si avvicina*)

O buona donna, mi fate il favore di cercarmi il pittore

Marcello? Ho da parlargli. Ho tanta fretta.

Ditegli, piano, che Mimì lo aspetta.

(*La fantesca rientra nel cabaret*)

SERGEANTE (*ad uno che passa*)

Ehi, quel panier!

DOGANIERE

Vuoto!

SERGEANTE

Passi!

(*Dalla barriera entra altra gente, e chi da una parte, chi dall'altra tutti si allontanano. Le campane dell'ospizio Maria Teresa suonano mattutino. È giorno fatto, giorno d'inverno, triste e caliginoso. Dal cabaret escono alcune coppie che rincasano*)

[SCENA TERZA]

MARCELLO (*esce dal cabaret e con sorpresa vede Mimì^{CLXXXIX}*)

Mimì?!

MIMÌ

Son io. Speravo di trovarvi qui.

MARCELLO

È ver. Siam qui da un mese

di quell'oste alle spese.

Musetta insegna il canto ai passeggeri;

io pingo quei guerrieri sulla facciata.

(*Mimì tossisce*)

È freddo. Entrate.

MIMÌ

C'è

Rodolfo?

MARCELLO

Sì.

MIMÌ

Non posso entrar.^{CXC}

MARCELLO (*sorpreso*)

Perché?

MIMÌ (*scoppia in pianto^{CXCI}*)

O buon Marcello, aiuto!

MARCELLO

Cos'è avvenuto?

MIMÌ

Rodolfo m'ama. Rodolfo si strugge di gelosia e mi fugge.^{CXCII}

Un passo, un detto,

un vezzo, un fior lo mettono in sospetto...

Onde corrucchi ed ire.

Talor la notte fingo di dormire

e in me lo sento fiso

spiarmi i sogni in viso.

Mi grida ad ogni istante:

Non fai per me, prenditi^{CXCIII} un altro amante.

In lui parla il rovello,

lo so, ma che rispondergli, Marcello?

MARCELLO

Quando s'è come voi l'amor si beve

a sorsi e non si vive in compagnia.

Io son lieve a Musetta ed ella è lieve

segue nota 4b

chiave confermeranno questa disposizione. Risuona il tema della *bohème* e Marcello invita la ragazza a entrare all'interno. La sua risposta è una domanda «C'è Rodolfo?»: solo quattro note sussurre con dolcezza, una triade di Si, subito rotta dalla prima disperata espansione lirica («Marcello aiuto»), poi il passaggio al minore, quasi come un nodo che le serrasse la gola. La tragedia inizia qui.

^{CLXXXVIII} «Tossisce; una fantesca esce».

^{CLXXXIX} «sorpreso».

^{CXC} Aggiunta: «no, no! / (Scoppia in pianto)».

^{CXCI} «disperata».

^{CXCII} «Rodolfo m'ama e mi fugge, il mio Rodolfo si strugge per gelosia».

^{CXCIII} «ti prendi».

a me, perché ci amiamo in allegria...

Canti e risa, ecco il fiore
di un giovanile^{CXCIV} amore.

MIMI

Dite bene. Dividerci^{CXCV} conviene.

Aiutateci voi; noi s'è provato
più volte^{CXCVI} invan. Quando tutto è deciso

se ci guardiamo in viso
ogni savio proposito è fiaccato.

Da sera a giorno e d'oggi alla dimane
s'indugia la partenza e si rimane.

Fate voi per il meglio.

MARCELLO

Sta bene! Ora lo sveglio.

MIMI

Dorme?

MARCELLO

È piombato qui

senza dir che si fosse

un'ora avanti l'alba e si assopì

sopra una panca.

(Va a guardare alla finestra e fa cenno a Mimì di guardare)

Guardate...

(Mimì tossisce^{CXCVII})

Che tosse!

MIMI

Da ieri ho l'ossa rotte.

Fuggì da me stanotte
dicendomi: è finita.

A giorno sono uscita
e me ne corsi a questa
volta.

MARCELLO (*osservando Rodolfo nell'interno del cabaret*)

Si desta...

s'alza, mi cerca... viene.

MIMI

Ch'ei non mi veda!

MARCELLO

Ebbene,

celatevi!...

(Mimì si ripara dietro gli alberi)^{CXCVIII}

[SCENA QUARTA]

RODOLFO (*accorrendo verso Marcello*)

Marcello. Finalmente!^{4c}

Qui niun ci sente.

Io voglio separarmi da Mimì.

MARCELLO

Sei volubil così?

CXCIV «d'invariabile».

CXCV «lasciarci».

CXCVI «volte, ma».

CXCVII «guardare per la finestra dentro il cabaret) / Guardate... (Mimì tossisce con insistenza) / (Compassionandola».

CXCVIII «Or rincasate... / Mimì... per carità, / non fate scene qua!» / (Spinge dolcemente Mimì verso l'angolo del cabaret di dove però quasi subito sporge curiosa la testa. Marcello corre incontro a Rodolfo)».

^{4c} Il risveglio di Rodolfo è annunciato dalla melodia dei «cieli bigi» (14, *Allegretto* - $\frac{2}{4}$, Fa, cfr. es. 2) che si combina poco dopo in contrappunto col tema d'amore (¹²15, La, cfr. es. 8), una combinazione che sfocia nel tema della *bohème* (*Allegretto*), fino all'attacco del tenore che ostenta una disinvoltura («Già un'altra volta credetti morto il mio cuor») che in realtà non possiede (*Allegro moderato* - $\frac{6}{8}$ - $\frac{2}{4}$, Mi): questo insieme di rimandi concentrato in pochissime battute comincia a prefigurare il clima del ricordo, della separazione, ma ecco che poco dopo l'amore torna in modo minore (la): l'«Invan, invan nascondo», frase lacerante (es. 13 B), sconfessa la spigliatezza con cui poco prima Rodolfo, sulla stessa melodia (es. 13 A), aveva cercato di motivare a Marcello la sua fuga di casa:

ESEMPIO 13 A (III, 19)

Rodolfo (con amarezza ironica)

Mi - mi è u - na ci - vet - ta che fra - scheg - gia con tut - ti.

RODOLFO

Già un'altra volta credetti che morto
fosse il mio cuor,
ma di quegli occhi azzurri allo splendor
esso è risorto.
Ora il tedio l'assale.^{CXCIX}

MARCELLO

E gli vuoi rinnovare il funerale?
(MIMÌ *cautamente si avvicina per udire*)

RODOLFO^{CC}

Per sempre!

MARCELLO

Cambia metro.

Dei pazzi è l'amor tetro
che lacrime distilla.
Se non ride e sfavilla
l'amore è fiacco e roco.
Tu sei geloso.

RODOLFO

Un poco.

MARCELLO

Collerico, lunatico, imbevuto
di pregiudizi, noioso, cocciuto!

MIMÌ (*che ode, fra sé, inquieta*)

Or lo fa incollerir! Me poveretta!

RODOLFO (*con amarezza ironica*)

E Mimì è una civetta
che frasceggia con tutti.^{CCI} Un moscardino
di viscontino
le fa l'occhio di triglia.^{CCII} Ella sgonnella
e scopre la caviglia
con un far promettente e lusinghiero.

MARCELLO

Lo devo dir? Non mi sembri sincero.

RODOLFO

Ebben no, non lo sono. Invan nascondo
la mia vera tortura.

Amo Mimì sovra ogni cosa al mondo,^{CCIII}
ma ho paura, ho paura!

RODOLFO

Mimì è tanto malata!
Ogni dì più declina.
La povera piccina
è condannata!

MARCELLO (*agitato, temendo che Mimì possa udire*^{CCIV})

Rodolfo!

MIMÌ (*sorpresa, si avvicina ancora più, sempre nascosta dietro gli alberi*)

Che vuol dire?

segue nota 4c

ESEMPIO 13 B (120)

Rodolfo

In - van, in - van na - scon-do ____ la mia ve - ra tor - tu - ra ...

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 incrementa il senso di desolazione nel passaggio dal modo minore di «Mimì è tanto malata» a «Una terribil tosse» (*Lento triste* – $\frac{2}{4}$, fa → La \flat), che diventa bruciante quando le voci di Mimì e Marcello si uniscono a quella di Rodolfo, il quale 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.

^{CXCIX} Aggiunta: «(MIMÌ *non potendo udire le parole, colto il momento opportuno, inosservata, riesce a ripararsi dietro a un platano, presso al quale parlano i due amici*)».

^{CC} Aggiunta: «(con dolore)».

^{CCI} Aggiunta: «(Con grande ironia)».

^{CCII} Aggiunta: «(Con ironia crescente)».

^{CCIII} Aggiunta: «(Mimì è commossa) / io l'amo, / (Mimì, sorpresa, si avvicina ancora di più, sempre nascosta dietro gli alberi)».

^{CCIV} Aggiunta: «, tenta di allontanare Rodolfo».

Involgi tutto quanto in un grembiale
e manderò il portiere...
– Bada, sotto il guanciaie
c'è la cuffietta rosa.
Se... vuoi... serbarla a ricordo d'amore...

– Addio, senza rancore.
RODOLFO
Dunque è proprio finita?^{4e}
Te ne vai, te ne vai, la mia piccina?!
Addio, sognante vita.

segue nota 4d

ESEMPIO 14 A (27)

Mimi *rit.*
A-scol-ta, a-scol-ta. Le-po-che-ro-be-a-du-na-che-la-sci-ai-spar-se

QLI (vedi es. 5 B)
pp leggerissimo

ESEMPIO 14 B (28)

Mimi
In-vol-gi-tut-to-quant-to-in-un-grem-biu-le-e-mande-rò-il-por-tie-re...

VI I (solo)
FI I
'Mi piaccion quelle cose'

I tre temi richiamati in queste poche battute ci mostrano come Mimi 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 susurro presago della fine: la cuffietta, quotidiano pegno d'amore, è quasi come il ritratto che nella *Traviata* Violetta porge ad Alfredo prima di morire. Guardiamo con maggiore attenzione a questo oggetto che ricompare ora, 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^b, in cui venivano ricordati i precedenti oggetti, a La: la rottura è lieve, ma suggerisce il senso di un'esitazione, come di chi rammenti improvvisamente qualcosa. Mimi menziona la cuffietta con la frase che aveva usato nel quadro precedente (es. 15, X; cfr. es. 11); 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 voce del soprano. Un gesto di puro lirismo che segna la momentanea rottura del quotidiano:

ESEMPIO 15 (28⁵)

Mimi
Ba-da... sot-to-il-guan-cia-le... c'è-la-cuf-fiet-ta-ro-sa. Se-vuoi... se-vuoi... se-vuoi-ser-bar-la-al-ri-cor-do-d'a-mor!...

X

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

^{4e} Sulla stessa linea è il sentimento malinconico del finale, che Rodolfo e Mimi attaccano come un duetto («Ad-

MIMÌ
Addio, dolce svegliare alla mattina!
(*Sorridendo*)
Addio, rabbuffi!

RODOLFO

Con subite paci!

MIMÌ
Sospetti!...

MIMÌ
E pungenti amarezze!^{CCX}

RODOLFO
Che io da vero poeta
rimavo con: carezze!

MIMÌ
Soli d'inverno è cosa da morire!

RODOLFO
Mentre al primo fiorire^{CCXII}
di primavera ci è compagno il sole.

MIMÌ
Niuno è solo l'aprile.

RODOLFO
Si discorre coi gigli e le viole.^{CCXIV}

RODOLFO

Baci!

MIMÌ
E gelosie!

RODOLFO

Che un tuo sorriso acqueta!

(*Dal cabaret fracasso di piatti e bicchieri rotti. Si odono le voci concitate di Musetta e Marcello*)

MARCELLO
Che facevi, che dicevi
presso il foco a quel signore?

MUSETTA
Che vuoi dire?

(*Musetta esce stizzita; Marcello la segue fermandosi sulla porta*^{CCXI})

MARCELLO
Al mio venire
hai mutato di colore.

MUSETTA^{CCXIII}
Quel signore mi diceva:
ama il ballo, signorina?

segue nota 4e

dio dolce svegliare alla mattina») su una melodia d'intenso lirismo (30, *Andante con moto* – $\frac{3}{4}$, Solb). Utile conoscere la sua origine, la mattinata *Sole e amore* (1888: in proposito si veda il saggio iniziale di Riccardo Pecci), 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 16 (30²)

Sole e amore

Rodolfo, Mimì

Il so - le al - le - gra - men - te bat - te ai tuoi ve - tri

Ad - di - o, dol - ce sve - glia - re al - la mat - ti - na! _____

Il ritorno in scena di Musetta e Marcello trasforma l'insieme in un quartetto, con l'efficace contrapposizione fra i loro coloriti scambi di battute e l'estasi amorosa degli altri due. Musetta e Marcello parlano molto concretamente, ma le loro parole rischiano di sfuggire, tanto forte è il richiamo che proviene dai due amanti 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!» «Rospo!»). In coda al brano fa capolino in orchestra il tema della *bohème*, 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.

CCX «sogni d'amor! / MIMÌ / Addio, dolce svegliare alla mattina! / RODOLFO / Addio, sognante vita / MIMÌ (*sorridendo*) / Addio, rabbuffi e gelosie!... / RODOLFO / che un tuo sorriso acqueta!... / MIMÌ / Addio sospetti,... / RODOLFO / ... baci... / MIMÌ / pungenti amarezze!».

CCXI «*esce correndo*».

CCXII «Soli! / RODOLFO e MIMÌ / Mentre a».

CCXIII Aggiunta: «(*con attitudime di provocazione*)».

CCXIV «parla coi gigli e le rose».

MIMÌ
Esce dai nidi un cinguettio gentile...
RODOLFO^{CCXV}
Chiacchieran le fontane

MIMÌ
La brezza della sera
balsami stende sulle doglie umane.
RODOLFO
Vuoi che aspettiam ancor la primavera?

MIMÌ^{CCXIX}
Sempre tua... per la vita.
RODOLFO
Ci lasceremo alla stagion fiorita!
(*S'avviano*)
MIMÌ
Vorrei che eterno
durasse il verno!^{CCXX}

Arrossendo io rispondeva:
ballerei sera e mattina.

MARCELLO
Quel discorso asconde mire
licenziose e disoneste,
se ti colgo a incivettare
io t'acconcio per le feste
(*Quasi avventandosi contro Musetta*)

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!^{CCXVI}

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 ne andate? Economia.
Or son ricco divenuto.
Vi ringrazio; vi saluto.
Servo a vostra signoria.^{CCXVII}

MUSETTA (*s'allontana furiosa: CCXVIII 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*)

FINE DEL TERZO QUADRO

^{CCXV} «MIMÌ e RODOLFO».

^{CCXVI} «addio vi dico con piacer».

^{CCXVII} «Son servo e me ne vo!».

^{CCXVIII} «*correndo furibonda*».

^{CCXIX} Aggiunta: «(*avviandosi con Rodolfo*)».

^{CCXX} «dei fior... / MIMÌ (*carezzevole*) / Vorrei che eterno / durasse il verno! / MIMÌ e RODOLFO / (*allontanandosi*) / Ci lascerem alla stagion dei fior!».

QUADRO QUARTO

IN SOFFITTA⁵

«... In quell'epoca già da tempo gli amici erano vedovi.

Musetta era ridiventata un personaggio quasi ufficiale; – da tre o quattro mesi Marcello non l'aveva incontrata.

Così pure Mimi; – Rodolfo non ne aveva più sentito parlare che da se medesimo quando era solo.

Un dì che Marcello di nascosto baciava un nastro dimenticato da Musetta, vide Rodolfo che nascondeva una cuffietta – la cuffietta rosa – dimenticata da Mimi:

Va bene! mormorò Marcello, egli è vile come me!». «...Vita gaia e terribile!...».

La stessa scena del quadro primo

[SCENA PRIMA]

(MARCELLO sta ancora dinanzi al suo cavalletto, come RODOLFO sta seduto al suo tavolo: vorrebbero persuadersi l'un l'altro che lavorano indefessamente, mentre invece non fanno che chiacchierare)

MARCELLO (*continuando il discorso*)

In un coupé?

RODOLFO

Con pariglia e livree.^{5a}

Mi salutò ridendo. To', Musetta!

le dissi: – e il cuor? – «Non batte o non lo sento grazie al velluto che il copre».

MARCELLO^{CCXXI}

Ci ho gusto

davver!

RODOLFO (*fra sé*)

(Loiola, va! Ti rodi e ridi.)^{CCXXII}

MARCELLO (*ruminando*)

Non batte? Bene!^{CCXXIII} – Io pur vidi...

RODOLFO

Musetta?

MARCELLO

Mimi.

RODOLFO (*trasalisce*^{CCXXIV})

L'hai vista?

(*Si ricompone*)

Oh, guarda!

MARCELLO^{CCXXV}

Era in carrozza

vestita come una regina.

⁵ 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 (sc. I e II), drammatica la seconda (sc. III e IV). 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.

^{5a} La netta impressione del *déjà vu* viene confermata dalla ripresa del tema con cui l'opera iniziava (*Allegro vivo* – $\frac{3}{8}$, Do); 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. Ulteriore richiamo all'inizio della vicenda è la medesima situazione dialogica fra i due amici: Rodolfo e Marcello stanno tentando di lavorare, ma il ricordo delle amanti, evocate dalle rispettive melodie (cfr. es. 9 e 12 B) lo impedisce. Puccini anche qui si rivela piuttosto preciso, ad esempio nel citare solo la frase iniziale di «Mi chiamano Mimi» evitando il tema così come è presentato all'ingresso della fanciulla in soffitta: in questo momento, infatti, Marcello sta evocando l'immagine di una Mimi lontana dalla malattia, che gira «in carrozza, vestita come una regina». Il motivo del flauto che s'era udito nel quadro iniziale, torna infine per smascherare la loro incapacità di lavorare (2), solo che ora nessuna donna varcherà la soglia della soffitta per interrompere i loro struggimenti.

^{CCXXI} Aggiunta: «(*sforzandosi di ridere*)».

^{CCXXII} Aggiunta: «(*Ripiglia il lavoro*)».

^{CCXXIII} Aggiunta: «(*Dipinga a gran colpi di pennello*)».

^{CCXXIV} («*trasalendo, smette di scrivere*»).

^{CCXXV} Aggiunta: «(*smette il lavoro*)».

RODOLFO^{CCXXXVI}

Evviva!

Ne son contento.

MARCELLO (*fra sé*)

(Bugiardo, si strugge

d'ira e d'amor.)

RODOLFO

Lavoriam.

RODOLFO

(Mimi ne andasti e^{CCXXX} più non torni. O giorni lontani – e belli,^{5b} piccole mani – odorosi capelli, collo di neve! O gioventù mia breve! Sto poche morte cose – a riguardare. Foglie di rose già poste a segno di pagine care. Questa piccola fiala che olezzi un giorno ed or veleni esala.^{CCXXXI} E tu, cuffietta lieve, ch'ella sotto il guancial partendo ascose, e tutta sai la breve nostra felicità, vien sul mio cuore! Sul mio cuor morto, poich'è morto amore).

RODOLFO^{CCXXXIII}

Che ora sia?

MARCELLO^{CCXXXIV}

L'ora del pranzo... di ieri.

MARCELLO

Lavoriamo.

(*Si mettono al*^{CCXXXVII} *lavoro*)

RODOLFO (*getta la penna*)

Che penna infame!

MARCELLO (*getta il pennello*)

Che infame pennello!^{CCXXXVIII}

MARCELLO^{CCXXXIX}

(Io non so come sia che il mio pannel per suo conto lavori e segni forme ed impasti colori contro ogni voglia mia. Se pingere mi piace o cieli o terre o inverni o primavere, egli mi traccia due pupille nere e una bocca procace. E n' esce di Musetta il viso^{CCXXXII} tutto vezzi e tutto frode. Musetta intanto gode. E il mio cuor vile la chiama e aspetta).

RODOLFO

E Schaunard che non torna?

^{CCXXXVI} Aggiunta: «(*allegramente*)».

^{CCXXXVII} «*riprendono il*».

^{CCXXXVIII} Aggiunta: «(*Guarda fissamente il suo quadro, poi di nascosto da Rodolfo estrae dalla tasca un nastro di seta e lo bacia*)».

^{CCXXXIX} Aggiunta: «(*ripone il nastro e osserva di nuovo il suo quadro*)».

^{CCXXX} «O Mimi tu».

^{5b} Con questa premessa comincia il duetto «O Mimi tu più non torni» (2¹¹, *Andantino mosso – c, Do*). Mentre scorre la musica, pian piano ci si accorge che le parole di Rodolfo sono il fulcro dell'opera «O Mimi, mia breve gioventù. [...] Ah! vien sul mio cuor; poich'è morto amor!...»: la fine dell'amore è anche il termine della giovinezza che non può più tornare. Si appunti un gesto scenico importante che si lega a una pagina tra le più ispirate: nell'ultima sezione del brano la cuffietta ricompare tra le mani di Rodolfo, ed egli la stringe al cuore come avesse la sua donna fra le braccia, dedicandole un toccante cantabile, «E tu, cuffietta lieve».

^{CCXXXI} «Ah! Mimi, mia breve gioventù! / (*Dal cassetto del tavolo leva la cuffietta di Mimi*)».

^{CCXXXII} «viso ancor... / E n' esce di Musetta / il viso».

^{CCXXXIII} Aggiunta: «(*pone sul cuore la cuffietta, poi volendo nascondere a Marcello la propria commozione, si rivolge a lui e disinvolto gli chiede*)».

^{CCXXXIV} Aggiunta: «(*Rimasto meditabondo, si scuote alle parole di Rodolfo e allegramente gli risponde*)».

[SCENA SECONDA]^{CCXXXV}

SCHAUNARD

Eccoci.^{5c}*(Depone quattro pagnotte sulla tavola^{CCXXXVI})*

RODOLFO e MARCELLO

Ebbene?

MARCELLO *(con sprezzo)*

Del pane?

COLLINE *(mostrando un'aringa^{CCXXXVII})*

E un piatto degno di Demostene:

un'aringa...

SCHAUNARD

salata.

COLLINE

Il pranzo è in tavola.

(Siedono a tavola, fingendo d'essere ad un lauto pranzo)

MARCELLO

Questa è cuccagna
da Berlingaccio.SCHAUNARD *(pone il cappello di Colline sul tavolo e vi colloca dentro una bottiglia d'acqua)*Or lo sciampagna
mettiamo in ghiaccio.RODOLFO *(a Marcello^{CCXXXVIII})*Scelga, o barone;
trota o salmone?MARCELLO *(a Schaunard^{CCXXXIX})*Duca, una lingua
di pappagallo?SCHAUNARD^{CCXL}Grazie, m'impingua.
Stasera ho un ballo.*(Colline ha mangiato e^{CCXLI} si alza)*RODOLFO *(a Colline)*

Già sazio?

COLLINE *(solenne^{CCXLII})*

Ho fretta.

Il re m'aspetta

MARCELLO^{CCXLIII}

C'è qualche trama?

RODOLFO

Qualche mistero?

COLLINE^{CCXLIV}Il re mi chiama
al ministero.

SCHAUNARD

Bene!

^{CCXXXV} Aggiunta: *(Entrano SCHAUNARD e COLLINE, il primo porta quattro pagnotte e l'altro un cartoccio)*.

^{5c} Prima del finale Puccini scrisse ancora una scena di gruppo, che inserì all'interno della forma quasi in funzione di Scherzo (*Allegro* - $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{8}$, Fa → Mi): 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 quadro primo l'orchestra s'impegna con infinita grazia in una microscopica *suite* di danze, introdotta dal tema della *bohème* (9, *Vivo-Andantino mosso* - $\frac{6}{8}$ + $\frac{2}{4}$, →): gavotta (10, *Allegretto mosso* - $\frac{2}{4}$, La; minuetto e pavanella sono solo evocate nelle battute dei *bohémien*s), fandango (*Allegro* - $\frac{3}{8}$, Fa), infine una quadriglia affidata alla coppia Rodolfo-Marcello (*Lo stesso movimento* - $\frac{6}{8}$, Re), conclusa dal burlesco duello fra Schaunard e Colline, armati della pala e delle molle del caminetto, ovviamente spento (11, *Allegro-Allegro spigliato* - $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{8}$, → Lab).

^{CCXXXVI} «le pagnotte sul tavolo».

^{CCXXXVII} «apre il cartoccio e ne estrae un'aringa che pure colloca sul tavolo».

^{CCXXXVIII} Aggiunta: «offrendogli del pane».

^{CCXXXIX} «ringrazia, accetta, poi si rivolge a Schaunard e gli presenta un altro boccone di pane».

^{CCXL} Aggiunta: «(gentilmente rifiuta, si versa un bicchiere d'acqua poi lo passa a Marcello)».

^{CCXLI} «l'unico bicchiere passa da uno all'altro. Colline, che ha divorato in gran fretta la sua pagnotta,».

^{CCXLII} «con importanza e gravità».

^{CCXLIII} Aggiunta: «(premurosamente)».

^{CCXLIV} «SCHAUNARD (si alza, s'avvicina a Colline, e gli dice con curiosità comica) / Qualche mister? / MARCELLO / Qualche mister? / COLLINE (passeggia pavoneggiandosi con aria di grande importanza)».

COLLINE (*con importanza*^{CCXLV})

Però...

vedrò... Guizot!

SCHAUNARD (*a Marcello*)

Porgimi il nappo.

MARCELLO (*gli dà l'unico bicchiere*)

Si – bevi – io pappo!

SCHAUNARD (*solenne*^{CCXLVI})

Mi sia permesso – al nobile consesso...

RODOLFO^{CCXLVII} (*interrompendolo*)

Basta!

MARCELLO

Fiacco!

COLLINE

Che decotto!

MARCELLO

Leva il tacco!

COLLINE^{CCXLVIII}

Dammi il gotto!

SCHAUNARD (*ispirato*^{CCXLIX})

M'ispira irresistibile
l'estro della romanza!...

GLI ALTRI (*urlando*)

No!

SCHAUNARD (*arrendevole*)

Azione coreografica
allora?...

GLI ALTRI (*applaudendo*)

Sì!...^{CCL}

SCHAUNARD

La danza

con musica vocale!

COLLINE

Si sgombrino le sale...

(*Portano da un lato la tavola e le sedie e si dispongono a ballare*^{CCLI})

Gavotta.

MARCELLO

Minuetto.

SCHAUNARD

Fandango.

RODOLFO

Pavanella.^{CCLII}

COLLINE

Propongo la quadriglia.

RODOLFO^{CCXLIII}

Mano alle dame.^{CCLIV}

COLLINE^{CCLV}

Io detto!

RODOLFO (*galante a Marcello*^{CCLVI})

Vezzosa damigella,
a Venere sei figlia.

MARCELLO^{CCLVII}

Rispetti la modestia.^{CCLVIII}

La prego.^{CCLIX}

CCXLV «aria di protezione».

CCXLVI Aggiunta: «sale su di una sedia e leva in alto il bicchiere; con enfasi».

CCXLVII Aggiunta: «e COLLINE».

CCXLVIII Aggiunta: «(prendendo il bicchiere a Schaunard)».

CCXLIX Aggiunta: «fa cenno agli amici di lasciarlo continuare; ispirato».

CCL Aggiunta: «(Applaudendo, circondano Schaunard e lo fanno scendere dalla sedia)».

CCLI Aggiunta: «proponendo ognuno una danza».

CCLII Spostamento: «SCHAUNARD (marcando la danza spagnola) / Fandango».

CCLIII Aggiunta: «(allegrementemente approvando)».

CCLIV Aggiunta: «SCHAUNARD (improvvisando, batte il tempo con grande, comica importanza) / Lallera, lallera, lallera, là».

CCLV Aggiunta: «(finge di essere in grandi faccende per disporre la quadriglia)».

CCLVI «si avvicina a Marcello, gli fa un grande inchino offrendogli la mano e galantemente gli dice».

CCLVII Aggiunta: «(imitando la voce femminile, con modestia)».

CCLVIII Aggiunta: «(Con voce naturale)».

CCLIX Aggiunta: «(Rodolfo e Marcello ballano la quadriglia)».

COLLINE (*dettando le figure*^{CCLX})
Balancez.

SCHAUNARD^{CCLXI}
Prima c'è il Rond.

COLLINE^{CCLXI}
No, bestia!!

SCHAUNARD^{CCLXII}
Che modi da lacchè!

COLLINE^{CCLXIII}
Se non erro,
lei m'oltraggia.
Snudi il ferro.

(Prende^{CCLXIV} le molle)

SCHAUNARD (*prende la paletta*^{CCLXV})
Pronti.

(Tira un colpo)
Assaggia.

COLLINE (*battendosi*)
Uno di noi qui si sbudella.

SCHAUNARD
Il tuo sangue io voglio ber.^{CCLXVI}

COLLINE
Apprestate una barella.

SCHAUNARD
Apprestate un cimiter.

(Mentre si battono, Marcello e Rodolfo ballano loro intorno cantando^{CCLXVII})

RODOLFO e MARCELLO
Mentre incalza
la tenzone,
gira e balza
Rigodone.
Qual licore
traditore
la bolletta
c'impazzì.
Chi è più forte
della sorte
può...^{CCLXVIII}

[SCENA TERZA]⁶

(Si spalanca l'uscio ed entra Musetta in grande agitazione)

MARCELLO (*colpito*^{CCLXIX})
Musetta!

(Tutti rimangono attoniti)

MUSETTA (*ansimante*^{CCLXX})
C'è Mimì...^{6a}

(Con viva ansietà attorniano Musetta)

CCLX «ordina la figurazione».

CCLXI Aggiunta: (*provocante*)».

CCLXII «(Rodolfo e Marcello continuano a ballare) / SCHAUNARD (*con disprezzo esagerato*)».

CCLXIII Aggiunta: «(offeso)».

CCLXIV «Corre al camino e afferra».

CCLXV Aggiunta: «del camino; parlato».

CCLXVI «SCHAUNARD (*mettendosi in posizione per battersi*) / Il tuo sangue io voglio ber. / COLLINE (*fa altrettanto*) / Uno di noi qui si sbudella. / (Rodolfo e Marcello cessano dal ballare e si smascellano dalle risa)».

CCLXVII «Schaunard e Colline si battono; allegramente».

CCLXVIII «(Rodolfo e Marcello ballano intorno ai duellanti, con pazzia allegria; i colpi si moltiplicano; i duellanti fingono di essere sempre più inferociti, battono i colpi e gridano "là! prendi! a te! muori!")».

⁶ Tutte le emozioni che la fine di un essere amato può procurare sono sistemate secondo una scaletta che porta infallibilmente alla commozione il pubblico d'ogni dove 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.

CCLXIX «scorgendola».

CCLXX «con voce strozzata».

^{6a} È ancora in corso la vivacissima azione coreutica, quando la porta si spalanca improvvisamente e compare

C'è Mimì che mi segue e che sta male.

RODOLFO (*atterrito*)

Ov'è?

MUSETTA

Nel far le scale
più non si resse.

(*Si vede, per l'uscio aperto, Mimì seduta sul più alto gradino della scala*)

RODOLFO

Ah!

(*Si precipita verso Mimì; Marcello accorre anche lui*)

SCHAUNARD (*a Colline*^{CCLXXI})

Noi

accostiam quel lettuccio.^{CCLXXII}

RODOLFO (*coll'aiuto di Marcello porta Mimì fino al letto sul qual si mette distesa*)

Là.

Da bere.^{6b}

(*Agli amici, piano*)

(*Musetta accorre col bicchiere dell'acqua e ne dà un sorso a Mimì*)

segue nota 6a

Musetta (*Allegro moderato agitato* – $\frac{2}{4}$, mi): su una triade di Si \flat piomba improvviso un accordo di mi, in relazione di tritono, tenuto dal *tremolo* della piena orchestra. Mimì è tornata per morire accanto a Rodolfo. Si confronti la forma che prende il suo *Leitmotiv* nel momento in cui la ragazza torna nella soffitta (es. 17 A) con la frase iniziale della prima aria (es. 9). È come se la linea melodica e l'accompagnamento mostrassero la malattia giunta ad impadronirsi per sempre del suo fisico; puntualmente, in coda al tema, torna anche la dolente appendice che s'udiva quando la ragazza era entrata in soffitta (es. 17 B, cfr. es. 7: B):

ESEMPIO 17 A (IV, ¹⁶13)

ESEMPIO 17 B (⁸13)

Schaunard (*a Colline; ambedue portano innanzi al letto*)

Voce: Noi ac-co-stia-mo quel let-tuc-cio.

Strumenti: C. Ingl., Vlc, Vl, Cb.

Fl. Ob., Cl., Cl I

Voce: Zit-ta, ri-po-sa.

Strumenti: Cl II, Fg, Cl.

Il *Leitmotiv* svela dunque come l'unico vero evento dell'opera sia il progressivo imporsi della tisi 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.

^{CCLXXI} Aggiunta: «; ambedue portano innanzi il letto».

^{CCLXXII} Aggiunta: «(Rodolfo e Marcello sorreggono Mimì, conducendola verso il letto)».

^{6b} Mentre Mimì viene adagiata sul letto scorre la musica del primo incontro con Rodolfo nel momento del male («Là. Da bere»), poi la seconda sezione della sua prima aria (ancora «Mi piacciono quelle cose») a commento del racconto di Musetta («Dove stia?», 14, *Andante mesto* – c, Re), che si scioglie, con esito lancinante, nel tema d'amore (15⁷, «Ancor sento la vita qui»). Puccini non trascurò un dettaglio: a commento della frase «Ho un po' di tosse» (es. 18 B) una cadenza plagale ci riporta al momento del quadro terzo in cui Mimì confessa a Marcello che Rodolfo è fuggito da casa (es. 18 A):

ESEMPIO 18 A (III, ³13)

ESEMPIO 18 B (IV, ¹⁶4)

Mimì

Voce: È fi-ni-ta!

Strumenti: Vl, Vlc, Arpa, Cb.

Mimì

Voce: Ho un po' di tos-se! Ci so-no av-vez-za.

Strumenti: Arpa, Cb.

MIMÌ

Ho tanto, tanto freddo...

Se avessi un manicotto! Queste mani
non si potranno dunque riscaldare
mai più, mai più?...^{CCLXXX}

(Tossisce)

RODOLFO *(le prende le mani nelle sue riscaldando-
gliole)*

Qui, nelle mie, ma taci!

Il parlare ti stanca.

MIMÌ

Ho un po' di tosse!

Ci sono avveza.

*(Vedendo gli amici di Rodolfo, li chiama per nome:
essi accorrono premurosi presso Mimi)*

Buon giorno, Marcello,

Schaunard, Colline... buon giorno.

Tutti qui, tutti qui

sorridenti a Mimi.

RODOLFO

Non parlar, non parlare.

MIMÌ

Parlo piano,

non temere.^{CCLXXXI} Marcello, date retta:è assai buona Musetta.^{CCLXXXII}

MARCELLO

Lo so, lo so.

(Porge la mano a Musetta)

RODOLFO

Riposa.

MIMÌ

Tu non mi lasci?

RODOLFO

No!

MUSETTA *(si leva gli orecchini e li porge a Marcello)*

A te, vendi, riporta
qualche cordial – manda un dottore!...

(Marcello si precipita)^{CCLXXXIII}

Ascolta!

Forse è l'ultima volta
che espresso ha un desiderio, poveretta!
Pel manicotto io vo. – Con te verrò.

MARCELLO *(commosso)*

Sei buona, o mia Musetta.

(Musetta e Marcello partono frettolosi)

COLLINE *(mentre Musetta e Marcello parlavano, si è
levato il pastrano)*^{CCLXXXIV}

Vecchia zimarra, senti,^{6c}

io resto al pian, tu ascendere

il sacro monte or devi.

Le mie grazie ricevi.

Mai non curvasti il logoro

dorso ai ricchi, ai potenti,

né cercasti le frasche

dei dorati gingilli.

segue nota CCLXXXIX

SETTA *(da parte agli altri tre)* / Che ci avete in casa? / MARCELLO e COLLINE / Nulla! / *(Schaunard osserva cautamente Mimi)* / MUSETTA / Non caffè? Non vino? / MARCELLO *(con grande sconcerto)* Nulla! Ah, miseria! / SCHAU-
NARD *(tristemente a Colline, traendolo in disparte)* / Fra mezz'ora è morta!».

^{CCLXXX} «Queste mie mani / riscaldare non si potranno / mai?...».

^{CCLXXXI} Aggiunta: «*(Facendo cenno a Marcello di appressarsi)*».

^{CCLXXXII} Aggiunta: «*(Schaunard e Colline si allontanano tristemente: Schaunard siede al tavolo, col viso fra le ma-
ni; Colline rimane penseroso)*».

^{CCLXXXIII} «MUSETTA *(conduce Marcello lontano da Mimi, si leva gli orecchini e glieli porge, dicendogli sottovoce)* /
A te, vendi, riporta / qualche cordial – manda un dottore!... / *(Marcello fa per partire, Musetta lo arresta e lo con-
duce più lontano da Mimi)* / RODOLFO / Riposa. / MIMÌ / Tu non mi lasci? / RODOLFO / No! no! / *(Mimi a poco a
poco si assopisce, Rodolfo prende una scranna e siede presso al letto)* / MUSETTA».

^{CCLXXXIV} Aggiunta: «*con commozione crescente*».

^{6c} Primo momento di musica nuova è la «Vecchia zimarra» di Colline (19, *Allegretto moderato e triste* – $\frac{2}{4}$, do#), 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 ad impegnare per ottenere un cordiale e soddisfare l'ultimo desiderio di Mimi 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 fred-

Passar nelle tue tasche
come in antri tranquilli
filosofi e poeti.
Ora che i giorni lieti
fuggir, ti dico:^{CCLXXXV} addio,
fedele amico mio.

(Colline, fattone un involto, se lo pone sotto il braccio,
ma vedendo Schaunard, gli dice sottovoce^{CCLXXXVI})

Schaunard, ciascuno per diversa via^{CCLXXXVII}
mettiamo insiem due atti di pietà;

io... questo!

(Gli mostra la zimarra che tiene sotto il braccio)

E tu...

(Accennandogli Rodolfo chino su Mimì addormentata)
lasciali soli là!...^{CCLXXXVIII}

SCHAUNARD (*commosso*)

Filosofo, ragioni!

(Guarda verso il letto)

È ver!... Vo via!

(Si guarda intorno, e per giustificare la sua partenza
prende la bottiglia dell'acqua e scende dietro Colline
chiudendo con precauzione l'uscio)

[SCENA QUARTA]

MIMÌ^{CCLXXXIX}

Sono andati?^{CCXC} Fingevo di dormire^{6d}
perché volli con te sola restare.

Ho tante cose che ti voglio dire,

o una sola, ma grande come il mare,^{CCXCI}

segue nota 6c

do il proprietario, sul cui fisico allampanato sembra essersi modellato, ma ad 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 avventure romantiche, 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.

^{CCLXXXV} Aggiunta: «(con commozione)».

^{CCLXXXVI} «fatto un involto del pastrano, se lo pone sotto il braccio e s'avvia; ma, vedendo Schaunard, si avvicina a lui, gli batte una spalla, dicendogli tristemente».

^{CCLXXXVII} Aggiunta: «(Schaunard alza il capo)».

^{CCLXXXVIII} Aggiunta: «(Schaunard si leva in piedi)».

^{CCLXXXIX} Aggiunta: «(apre gli occhi, vede che sono tutti partiti e allunga la mano verso Rodolfo, che gliela bacia amorosamente)».

^{CCXC} Aggiunta: «(Rodolfo accenna di sì)».

^{CCXCI} Aggiunta: «(Rizzandosi un poco sul letto; Rodolfo si alza e l'aiuta)».

^{6d} Partiti i *bohémien*s dalla stanza Mimì intona il suo canto di morte «Sono andati?». Questa disperata melodia (21³, *Andante calmo* – c, do) 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». Dopodiché Rodolfo trae da una tasca della giacca la cuffietta per mostrarla alla sua compagna, raggrinzita sul lettuccio. Questo scorcio è commentato dal ricordo musicale dell'indumento, cioè la frase più volte iterata da violini e flauti (es. 20, X e X', cfr. ess. 11 e 15), 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 20 (23⁵)

VI I $\overbrace{\quad\quad\quad}^X$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^X$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^{X'}$ Mimì

mf *p* Fl. VI, VII *pp* La mia cuff - fiet - ta ... la mia cuff -

- fiet - ta ... Ah! Te lo ram - men - ti

«Te lo rammenti quando sono entrata la prima volta, là?» (24, *Allegretto un poco sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Si \flat): ancora la tragica opposizione fra un passato felice e un presente di dolore; poi Mimì intona «Che gelida manina» (riman-

come il mare profonda ed infinita...
Sei il mio amore^{CCXCII} e tutta la mia vita!

RODOLFO

O mia bella Mimì!

MIMÌ^{CCXCIII}

Son bella ancora?

RODOLFO

Bella come un'aurora.

MIMÌ

Hai sbagliato il raffronto.

Volevi dir: bella come un tramonto.

«Mi chiamano Mimì,
ed il perché non so».

RODOLFO (*intenerito e carezzevole*)

Tornò al nido la rondine e cinguetta.
(*Si leva di dove l'aveva riposta, sul cuore, la cuffietta di Mimì e gliela porge*)

MIMÌ (*raggiante*^{CCXCIV})

La mia cuffietta...

(*Tende a Rodolfo la testa, questi le mette la cuffietta. Mimì^{CCXCV} rimane colla testa appoggiata sul petto di lui*)

Te lo rammenti quando sono entrata
la prima volta, là?

RODOLFO

Se lo rammento!

MIMÌ

Il lume si era spento...

RODOLFO

Eri tanto turbata!

MIMÌ

E tu cortese e grave...

RODOLFO

Poi smarristi la chiave...

MIMÌ^{CCXCVI}

O mio bel signorino,
posso ben dirlo adesso:
lei la trovò assai presto
e a intascarla fu lesto.

RODOLFO

Aiutavo il destino...

MIMÌ (*ricordando l'incontro suo con Rodolfo la sera della vigilia di Natale*)

Era buio; il rossor non si vedeva...

tu la man mi prendevi
(*Sussurra le parole di Rodolfo*)

«Ah, che gelida manina...

Se la lasci riscaldar!...»^{CCXCVII}
(*Mimì è presa da uno spasimo di soffocazione e lascia ricadere il capo, sfnita*)

RODOLFO (*spaventato*^{CCXCVIII})

Oh Dio! Mimì!

(*In questo momento Schaunard ritorna: al grido di Rodolfo accorre presso Mimì*)

SCHAUNARD

Che avviene?

MIMÌ (*apre gli occhi e sorride per rassicurare Rodolfo e Schaunard*)

Non è nulla. Sto bene.

RODOLFO^{CCXCIX}

Zitta, per carità.

MIMÌ

Sì, sì, perdona,

or sarò buona.

segue nota 6d

da alla perdita libertà dell'esistenza), fino a che rechina il capo. Tutti accorrono al capezzale e Musetta dona il manicotto da lei desiderato: se la cuffietta rappresenta l'amaro rimpianto del tempo felice, il manicotto è un oggetto comodo ma privo di passato, e nel momento in cui soddisfa un ultimo desiderio della protagonista annuncia la sua morte. Mimì vi c'infla le mani e pronuncia la sua ultima, shakespeariana parola prima di morire: «Dormire...».

CCXCII «(*Mette le braccia al collo di Rodolfo*)».

CCXCIII Aggiunta: «(*lascia cadere le braccia*)».

CCXCIV «*gaiamente*».

CCXCV «*Fa sedere Rodolfo e*».

CCXCVI «MIMÌ / E a cercarla / tastonì ti sei messo!... / RODOLFO / ... e cerca, cerca... / MIMÌ (*graziosamente*)».

CCXCVII Aggiunta: «Era buio / e la man tu mi prendevi...».

CCXCVIII Aggiunta: «*la sorregge*».

CCXCIX Aggiunta: «(*la adagia sul cuscino*)».

[SCENA QUARTA]

*(^{ccc}Musetta porta un manicotto e Marcello una boccetta)*MUSETTA *(a Rodolfo)*

Dorme?

RODOLFO *(avvicinandosi a Marcello)*

Riposa.

MARCELLO

Ho veduto il dottore!

Verrà; gli ho fatto fretta.

Ecco il cordiale.

(Prende una lampada a spirito, la pone sulla tavola e l'accende)

MIMI

Chi parla?

MUSETTA *(si avvicina a Mimì e le porge il manicotto)*

Io, Musetta.

MIMI^{ccci}

Oh, come è bello e morbido! Non più le mani allividite ora. Il tepore le abbellirà...

*(A Rodolfo)*Sei tu
che me lo doni?MUSETTA *(pronta)*

Sì.

MIMI^{cccii}

Tu! Spensierato!

Grazie. Ma costerà. ^{ccciii} Piangi? Sto bene...

Pianger così, perché?

(Assopendosi poco a poco)

Qui.. amor... sempre con te!

Le mani... al caldo... e... dormire.

*(Silenzio)*RODOLFO (^{ccciv}a Marcello)

Che ha detto

il medico?

MARCELLO

Verrà.^{6e}MUSETTA *(fa scaldare la boccetta alla lampada a spirito, e ^{ccciv}quasi inconsciamente mormora una preghiera)*

Dio benedetto,

Madonna benedetta,

^{ccc} Aggiunta: «Musetta e Marcello entrano cautamente.».^{ccci} Aggiunta: «(aiutata da Musetta si rizza sul letto, e con gioia quasi infantile prende il manicotto)».^{cccii} Aggiunta: «(stende una mano a Rodolfo)».^{ccciii} Aggiunta: «(Rodolfo scoppia in pianto)».^{ccciv} Aggiunta: «rassicurato nel vedere che Mimì si è addormentata, cautamente si allontana da essa e fatto un cenno agli altri di non far rumore, si avvicina».^{6e} Il circolo vitale di Mimì, ormai divenuta sineddoche dell'amore romantico, perduto ma eternamente rimpianto si è chiuso, e la coda è solo sofferenza, a cominciare dall'inutile preghiera di Musetta (*Andante lento e sostenuto* – $\frac{2}{4}$, si) mentre Rodolfo s'agita invano; solo Schumann ha percepito e constatato la morte, e la segnala agli altri. L'ultimo a capire è il poeta: quattro violini primi creano un'atmosfera rarefatta di momentanea pace riprendendo ancora per poche battute il tema di «Mi piacciono quelle cose» (30^s: come non rammentare la fine di Violetta, sorella nella malattia, anche nell'idea d'impiegare sonorità ridotte per connotare il «mal sottile»?); poi rimane solo 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 di «Sono andati» che diventa la trenodia di Mimì (31, *Largo sostenuto* – e, do#), con l'ultimo Sol# acuto di Rodolfo, invocazione disperata del nome di lei. 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, ed è un modo per scrivere con la musica la parola addio, ricordando il saluto commosso che il filosofo aveva da poco 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 gaia 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, e si tratta dunque di un gesto musicale che sollecita un 'affetto', e non di un rapporto tra causa ed effetto. 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.^{ccciv} «in questo frattempo ha messo a scaldare la medicina portata da Marcello sul fornello a spirito, e, mentre è tutta intenta a questa bisogna,».

Gesù bambino caro,
fate la grazia a questa poveretta
che non debba morire.^{CCCVI}

(Interrompendosi, a Marcello)

Qui ci vuole un riparo
perché la fiamma sventola.

(Marcello mette un libro ritto sulla tavola formando
paravento alla lampada)

Così.

(Ripiglia la preghiera)

E che possa guarire.

Madonna santa, io sono

indegna di perdono,

mentre invece Mimi

è un angelo del cielo.

(Mentre Musetta prega, Rodolfo le si è avvicinato)

RODOLFO

Io spero ancora. Vi pare che sia
grave?

MUSETTA

Non credo.

SCHAUNARD (si è avvicinato al lettuccio, poi è corso sen-
za farsi scorgere fino a Marcello. Piano a Marcello)^{CCCVII}

Marcello, è spirata...

(Intanto Rodolfo si è avveduto che il sole della fine-
stra della soffitta sta per battere sul volto di Mimi e
cerca intorno come porvi riparo; Musetta se ne av-
vede e gli indica la sua mantiglia. Rodolfo la ringra-
zia con uno sguardo, prende la mantiglia sale su di

una sedia e studia il modo di distenderla sulla fine-
stra. Marcello si avvicina a sua volta al letto e se ne
scosta atterrito; intanto entra Colline che depone del
danaro sulla tavola presso a Musetta)

COLLINE (a Musetta)

Prendete.^{CCCVIII}

(Poi visto Rodolfo che solo non riesce a collocare la
mantiglia attraverso la finestra, corre ad aiutarlo
chiedendogli di Mimi)

Come va?...

RODOLFO

Vedi?... È tranquilla.

(Si volge verso Mimi, in quel mentre Musetta gli fa
cenno che la medicina è pronta. Nell'accorrere pres-
so Musetta si accorge dello strano contegno di
Marcello e Schaunard che, pieni di sgomento, lo
guardano con profonda pietà)^{CCXCIX}

Ebbene... che vuol dire

quell'andare e venire,

quel guardarmi così...

MARCELLO (non regge più, corre a Rodolfo e abbrac-
ciandolo stretto a sé con voce strozzata gli mormo-
ra)^{CCCX}

Coraggio!

RODOLFO

Che?!

(Accorre al lettuccio)

Mimi!... Mimi!... Mimi!...^{CCCXI}

FINE

^{CCCVI} Aggiunta: «(Rodolfo, Marcello e Schaunard parlano assai sottovoce fra di loro; di tanto in tanto Rodolfo fa qualche passo verso il letto, sorvegliando Mimi, poi ritorna verso gli amici)».

^{CCCVII} «(camminando sulla punta dei piedi va ad osservare Mimi, fa un gesto di dolore e ritorna presso Marcello. Con voce strozzata)».

^{CCCVIII} «Musetta a voi!».

^{CCXCIX} Aggiunta: «. Con voce strozzata dallo sgomento».

^{CCCX} «grida».

^{CCCXI} «(si precipita al letto di Mimi, la solleva e scotendola grida colla massima disperazione) / Mimi! / (Musetta, spaventata corre al letto, getta un grido angoscioso, buttandosi ginocchioni e piangente ai piedi di Mimi dalla parte opposta di Rodolfo. Schaunard si abbandona accasciato su di una sedia a sinistra della scena. Colline va ai piedi del letto, rimanendo atterrito per la rapidità della catastrofe. Marcello singhiozza, volgendo le spalle al prosce-
nio) / RODOLFO (si getta sul corpo esanime di Mimi) / Mimi!...».



IMPRESA PIONTELLI-RHO

TEATRO REGIO
TORINO TORINO

LETTERA O PARI

SABATO 1° Febbraio 1896, alle ore 20,30

Prima Rappresentazione
della NUOVISSIMA Opera

LA BOHÈME

Scene da *La vie de Bohème* di Henri Murger

4 Quadri
di GIUSEPPE GIACOSA e LUIGI ILIICA, musica di GIACOMO PUCCINI
(Proprietà G. Riccazi e C.)

PERSONAGGI

Rodolfo, poeta	Gorga Evan
Schaunard, musicista	Pini Corsi Antonio
Benoît, padrone di casa	Polonini Alessandro
Mimi	Ferrani Cesira
Parpignol	Zucchi Dante
Marcello, pittore	Wilmant Tieste
Colline, filosofo	Mazzara Michele
Alcindoro, consigliere di stato	Polonini Alessandro
Musetta	Pasini Camilla
Sergente dei doganieri	Foglia Felice

*Studenti - Sartine - Borghesi - Bottegai e Bottegai - Venditori ambulanti - Soldati - Camerieri da caffè
Ragazzi - Ragazze, ecc.*
Epoca: 1830 circa — a Parigi.

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra, **Arturo Toscanini**

Maestro sostituto e Direttore dei Cori **PIETRO NEPOTI** — Direttore sceno-tecnico **DAVIDE FRANCHI**
I scenari sono espressamente dipinti dai sigg. **GHEDUZZI e GOLDINI** - Il vestiario è confezionato dalla Sartoria **ZAMPERONI**

PALCHI: I ordine L. 45 - II ordine L. 60 - III ordine L. 45 - IV ordine L. 30 - V ordine L. 15
Sedie chiuse L. 15 (oltre l'ingr.) - Posti num. di Platea L. 7,50 (oltre l'ingr.) - Posti num. di 1ª Gall. L. 6 (oltre l'ingr.)
Posti numerati di seconda Galleria L. 3 (oltre l'ingresso)
INGRESSO: Platea, Palchi e Prima Galleria L. 5 - Seconda Galleria L. 3
Loggione indistintamente L. 1,50

Torino, 1896 - Tip. Lit. H. Klotz

Foglio volante stampato in occasione della prima assoluta. Cantavano Evan Gorga (Rodolfo), Antonio Pini Corsi (Schaunard), Alessandro Polonini (Benoît, Alcindoro; 1844-1920; anche primo Geronte in *Manon Lescaut*), Cesira Ferrani (Mimi), Dante Zucchi (Parpignol), Tieste Wilmant (Marcello), Michele Mazzara (Colline; Hagen nella prima italiana del *Crepuscolo degli dei* alla Scala di Milano nel 1895), Camilla Pasini (Musetta; 1875-1935), Felice Foglia (Sergente dei doganieri; Alberich nella prima italiana del *Crepuscolo degli dei* alla Scala nel 1895; Uomo di Cappadocia nella prima italiana di *Salome* al Regio di Torino nel 1906).

L'orchestra

ottavino	4 corni
2 flauti	3 trombe
2 oboi	3 tromboni
corno inglese	trombone
2 clarinetti	basso
clarinetto basso	
2 fagotti	timpani
	xilofono
arpa	carillon
	campanelle
violini I	
violini II	grancassa
viole	piatti
violoncelli	triangoli
contrabbassi	tamburo
	tam-tam

Sul palco

4 pifferi (ottavini in Do)
6 trombe in Si \flat
6 tamburi in Si \flat

L'orchestra della *Bohème* è piuttosto ampia e ricca di idiofoni, in linea con gli organici sempre più estesi che si stavano imponendo nelle sale teatrali e da concerto verso la fine dell'Ottocento. Puccini la utilizza come un potente agente narrativo, sviluppando in maniera più originale le tendenze già esibite in *Manon Lescaut*. Tende ad evitare i raddoppi delle linee vocali su più ottave da parte degli strumenti, ad esempio (tecnica quasi abusata nella partitura precedente), e dosa con sapienza i volumi per rendere perfettamente recepibili i dialoghi tra i personaggi, onde aggiungere emozioni con il timbro degli strumenti – puro (come fa spesso con flauto e oboe, associando certi passaggi a Rodolfo o a Musetta) oppure in miscele sapienti (l'accordo gelido che avverte della morte di Mimì – IV, 29: legni e corni in *pianissimo*, piatto percosso solo con la maz-

zuola). Usa molto più spesso del solito i sordini, inoltre, anche per vellicare le orecchie dell'ascoltatore con un colore attraente, specie quando li mettono gli ottoni.

Un esempio fra i tanti che si potrebbero citare è la ripresa del valzer lento di Musetta nel concertato ai tavoli del caffè Momus, affidata a Marcello che non può più resistere al fascino della donna. L'orchestra sostiene il baritono mentre intona, nel registro acuto, «Gioventù mia, tu non sei morta» (parole importanti, di cui non si può perdere una sillaba), senza mai coprirlo (i corni intervengono in *fortissimo* solo al centro della battuta, ma con un *decrescendo* immediato: cfr. II, 25⁸); del pari udibili (e godibili) sono gl'interventi di Schaunard e Colline, che chiosano l'azione con ironia («La commedia è stupenda!»). Alla fine del brano trionfa il gesto scenico dell'abbraccio fra i due amanti, celebrato dalla melodia del valzer esposta in *più che fortissimo* dall'orchestra. Qui non importa udire i nomi dei due che si stringono per comprendere quel che accade, mentre è invece imprescindibile sentire la conclusione in *piano* dei commenti di Schaunard e Colline: «Siamo all'ultima scena», che l'orchestra illumina riportandosi a un *pianissimo* strabiliante nel giro di una sola battuta!

Gli strumenti forniscono un contributo determinante a vivificare l'intreccio coi loro colori stesi su una tavolozza armonica cangiante, sia nei momenti lirici sia in quelli più animati: quando brucia il manoscritto del primo atto del dramma di Rodolfo (I, 5), mentre il flauto commenta l'azione con la melodia del poeta (cfr. es. 2), l'arpa crea l'illusione del continuo movimento delle fiamme. Dopo questo squarcio in Do, i temi di Colline (es. 3) e della *bohème* (es. 1) 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♭, 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, rotto solo brevemente da intrusioni del motivo della *bohème*, 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.

Nel Quartiere latino l'orchestra la fa da padrone, a cominciare dalla fanfara iniziale per chiudere con la ritirata della banda che attraversa la scena. Val la pena di citare un altro raffinato tocco di colore, riservato al carrettino di Parpignol e al suo codazzo di bimbi e mamme: 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.

Le voci

A vertical list of ten musical staves, each representing a different character from the opera Bohème. From top to bottom, the characters are: Rodolfo (Tenor), Marcello (Bass), Schaunard (Bass), Colline (Bass), Benoît (Bass), Alcindoro (Bass), Mimì (Soprano), Musetta (Soprano), Parpignol (Tenor), and Sergente (Bass). Each staff shows a short melodic line with a treble or bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are simple, often consisting of a few notes with a slur, indicating a specific vocal line or phrase.

Pur essendo tra quelle più ambite del melodramma italiano, le parti vocali della *Bohème* non impongono cantanti straordinari, ma un gruppo preparato di professionisti, capace di recitare con disinvoltura e, soprattutto, ben amalgamato in tutte le sue componenti, magari con l'apporto di uno dei tanti grandi concertatori che hanno arricchito la storia esecutiva di questo capolavoro, da Toscanini a Karajan, Bernstein, fino a Carlos Kleiber. L'interprete di uno dei quattro ruoli maschili principali dev'essere consapevole che, oltre a rappresentare uno specifico carattere, incarna un tipo ideale ch'è metafora dell'arte e della cultura in alcuni tra i loro aspetti più significativi: la letteratura, la musica, la pittura e la filosofia. Ma deve anche sapere, e comunicare al pubblico, che l'azione celebra per metafora l'unione perfetta fra queste quattro componenti, un'armonia che non verrà mai meno, neppure di fronte alla miseria e alla catastrofe. La cultura rende dignitoso chi la pratica, al di là delle miserie quotidiane e di chi attenta alla sua stessa sopravvivenza: l'arietta commovente di Colline nel finale lo attesta al di là di ogni dubbio, e sono versi sui quali si dovrebbe riflettere di più.

Il ruolo vocalmente più importante è quello di Mimì, per la quale Puccini scrive una parte da manuale per soprano lirico, estesa sulle due ottave classiche e senza particolari salti di registro. La *grisette* è un personaggio sfaccettato e particolarmente versato nel genere patetico, ma per nulla incline al comico, in armonia con la cattiva salute che ne mina l'esistenza sin dal suo ingresso nella soffitta. Invece Musetta, brillante donna di mondo, è normalmente affidata a un soprano lirico-leggero, a scapito della sua presenza nel finale, che tocca vertici drammatici notevoli e costringe la voce a orbitare lungamente nel registro grave. Se Musetta si trova pienamente a suo agio fra i tavoli di Momus, e intona con civetteria un brano memorabile come il valzer lento «Quando men vo», un vero concentrato della seduzione femminile autentica, Mimì è il respiro stesso della tragedia, a partire dal quadro terzo.

Emergono dal gruppo, secondo la legge eterna del melodramma, il primo tenore e il primo baritono, ma nessuno dei due è costretto a forzare troppo il suo registro. Il Do del tenore è facoltativo, altrimenti la parte non scende mai nel registro grave né s'affanna con volume eccessivo nei centri, e se sale spesso al Si₃, lo fa per gradi: è davvero scritta bene, e per ottenere il massimo effetto. Quel che conta è il fraseggio, ed è la dote del legato che rende un tenore adatto o meno alla *Bohème*. Il carattere esuberante di Marcello viene riflesso ottimamente nella sua tessitura, quasi sempre vincolata ai primi acuti, con frequenti puntature. Baritono lirico, ma con incursioni frequenti nell'espressione di mezzo-carattere, è il musicista Schaunard, grande protagonista dei momenti d'allegria collettiva, ma anche degli scorci più dolorosi: a lui è affidata, infatti, la constatazione della morte di Mimì nel finale, e prim'ancora una commossa diagnosi sulla sua salute «fra mezz'ora è morta» – che equivale alla battuta del dottor Grenvil nell'atto terzo della *Traviata*: «la tisi non le accorda che poche ore». Il suo dono alla sartina morente è uscire dalla soffitta al freddo, per lasciarla sola col suo uomo per l'ultima volta. Al gesto lo esorta Colline, parte di basso che ha giustamente attratto tutti i più grandi interpreti. Anche in questo caso non è questione di sfoggiare acuti e gravi, anche se il ruolo, come quello di Schaunard, richiede un'estensione maggiore rispetto a Marcello: il filosofo è un personaggio decisivo nell'economia del gruppo per rappresentare il concetto della vita d'artista immersa nei bisogni materiali, cui porta un contributo fondamentale, la «Vecchia zimarra».

Tra i comprimari spiccano gli interpreti dei ruoli di Benoît e di Alcindoro, spesso affidati allo stesso baritono caratterista (anche se non è raro il caso di un tenore che sostenga uno dei due ruoli, o entrambi), che, oltre a impegnarsi in una recitazione spinta al limite della caricatura (gabbato dagli artisti il primo, da Musetta il secondo), cantano in una tessitura estesa per il loro rango. Estensione che non serve affatto all'interprete di Parpignol a cui bastano i primi acuti (il tenore intona una stessa frase che gira tra il Mi e il Sol₃ per arrestarsi sul Fa#). Ma nel contesto in cui è inserito, rappresenta l'innocenza dei bambini che corrono fra i tavolini del caffè e i banchetti della piazza, e la trasmette, d'incanto, al gruppo dei protagonisti tra la folla. Anche questa è *La bohème*.

La bohème in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

La prima rappresentazione di *Manon Lescaut*, avvenuta a Torino il primo febbraio 1893, aveva segnato l'affermazione a livello internazionale di Giacomo Puccini (Lucca 1858 – Bruxelles 1924). Ora il compositore lucchese doveva valutare con attenzione la scelta del soggetto da mettere in musica: nell'inverno 1892-1893 egli prese in considerazione le *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger, un romanzo d'appendice pubblicato a puntate più di quarant'anni prima nella rivista parigina «Le corsaire Satan» tra il 1845 e il 1849, trasformato poi dallo stesso Murger con l'aiuto di Théodore Barrière in una *pièce* in cinque atti, rappresentata con successo nel 1849.

A differenza della maggior parte dei suoi contemporanei, Giacomo Puccini componeva le sue opere con lentezza perché era molto esigente sia sui soggetti da musicare, sia sui testi che gli venivano sottoposti. Inoltre tra un lavoro e l'altro, il compositore trascorreva molto tempo a caccia nei dintorni di Torre del Lago, dove aveva acquistato una nuova casa, e spesso si recava all'estero per seguire la ripresa delle sue opere. Nello stesso periodo in cui lavorava alla *Bohème*, Puccini era fortemente attratto anche dall'idea di musicare la novella di Giovanni Verga *La lupa*, tanto che si recò in Sicilia per parlare con lo scrittore e mettere a fuoco luoghi e personaggi. Ciò forse nasceva dal desiderio di confrontarsi direttamente con la corrente musicale verista, allora all'apice della sua fortuna con *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890) e *Pagliacci* di Leoncavallo (1892).

Nonostante le proteste di Ruggero Leoncavallo, il quale nel marzo 1893 rivendicò pubblicamente la precedenza nell'individuazione della fonte francese (la sua *Bohème* sarà data alla Fenice di Venezia il 6 maggio 1897), la stesura del nuovo libretto di Puccini procedette, anche se con qualche difficoltà. Giulio Ricordi, allora editore anche delle opere di Giuseppe Verdi, aveva affiancato a Puccini due collaboratori, Luigi Illica, che elaborava lo schema drammatico e abbozzava i dialoghi, e Giuseppe Giacosa, che curava la versificazione. Nonostante le continue ingerenze del compositore, questo sodalizio artistico, spezzato dalla scomparsa di Giacosa nel 1906, si protrasse per un decennio e permise la creazione di altri due capolavori, *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904).

Nell'estate 1894 Puccini accantonò definitivamente il progetto siciliano per dedicarsi interamente alla *Bohème*, che portò a termine il 10 dicembre 1895. La prima rappresentazione avvenne al Teatro Regio di Torino, il primo febbraio 1896. *La bohème* fu diretta dal ventinovenne Arturo Toscanini, alla guida di un *cast* di giovani cantanti. La critica accolse con perplessità il nuovo lavoro, ma la reputazione dell'opera aumentò progressivamente sino a trasformarla in una delle opere più popolari di tutti i tempi.

Il libretto, un affresco in cui si alternano momenti di vivacità, di intimità incantevole, di rimpianto per il tempo trascorso, di tristezza dolorosa, prevede un buon numero di personaggi principali. Vi è un quartetto di giovani amici (il poeta Rodolfo, il pittore Marcello, il musicista Schauvard, il filosofo Colline) e due fanciulle (la ricamatrice Mimì e la *lorette* Musetta), tutti ricchi di

simpatia e di entusiasmo quanto scarsamente dotati di denaro. Il dramma, suddiviso in quattro quadri, si conclude con la morte per tisi di Mimì tra le braccia dell'amato Rodolfo, cui ella si ricongiunge *in extremis*. Tuttavia, più che una trama vera e propria in cui i fatti si generano l'uno dall'altro, vi è una sequela di situazioni liriche che si susseguono come in un caleidoscopio e che sono accomunate da un tema unitario, la celebrazione della giovinezza.

Con *La bohème* viene elevato alla rappresentazione uno 'squarcio di vita' contemporaneo che in precedenza non era considerato degno delle scene operistiche. Sono evocati di continuo, nelle didascalie come nei discorsi dei personaggi, oggetti anche prosaici (quadri, caminetti, seggiole, chiavi, cuffiette...); il moderno mondo metropolitano descritto dai librettisti di Puccini è ormai lontano dagli spazi astratti e immaginari dell'opera seria romantica, che preferiva preterire i detagli o accogliere solo manufatti aulici e ricercati.

Un ulteriore elemento di novità del libretto è costituito dalla suddivisione in 'quadri' anziché in atti e scene. All'interno di ciascun 'quadro' non vi è la consueta divaricazione tra recitativo e settori in versi lirici, destinati all'effusione del canto, quanto una versificazione mobilissima e flessibilmente asimmetrica, in grado di stimolare una sintassi musicale non periodica. Nella *Bohème* non mancano certo le accensioni liriche memorabili («Che gelida manina», quadro primo) come anche i pezzi riconducibili a forme chiuse («Vecchia zimarra», quadro quarto), tuttavia la creazione di un *continuum* sonoro modellato sulle specifiche esigenze drammatiche del soggetto è un fatto innovativo la cui necessità era stata indicata dall'ultimo Verdi. Nel *Falstaff* (1893) Verdi aveva saputo descrivere nei minimi particolari l'azione senza un attimo di tregua, ma nel contempo evitare ogni forma di naturalismo. Si rende quindi chiara la scelta di campo di Puccini, il quale prese le distanze dagli esiti più tradizionali ed enfatici della cosiddetta 'Giovane scuola' verista e inventò un tessuto musicale fittissimo e cangiante ove l'uso delle reminiscenze e del *Leitmotiv* collega instancabilmente presente e passato, felicità e dolore.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

QUADRO PRIMO

In una soffitta di Parigi. In una freddissima vigilia di Natale il poeta Rodolfo e il pittore Marcello, artisti squattrinati, decidono di sacrificare lo scartafaccio con l'ultimo dramma di Rodolfo per scaldare almeno un po' la gelida soffitta. Li raggiungono Colline, il filosofo, e Schaunard, musicista della combriccola, che con grande sorpresa di tutti è riuscito a guadagnare alcuni scudi. Decidono quindi di festeggiare recandosi a pranzo nel Quartiere latino. Si liberano abilmente, accusandolo di adulterio, di Benoît, padrone di casa venuto a riscuotere la pigione arretrata, e quindi si avviano verso un caffè-ristorante. Rimane nella soffitta solo Rodolfo per terminare un articolo, e quindi raggiungere i compagni. Ma inaspettatamente qualcuno bussa alla porta: si tratta di Mimì, una giovane che abita nel palazzo e che prega Rodolfo di aiutarla perché le si è spento il lume mentre scendeva le scale. Improvvisamente però la ragazza si sente male, Rodolfo la soccorre, ma Mimì nell'accasciarsi perde la chiave di casa. D'un tratto si spengono i lumi di entrambi e al buio Rodolfo, già invaghitosi della giovane, tenendole la mano le racconta della sua vita. I due vengono interrotti dalle grida degli amici di Rodolfo che dalla strada gli ingiungono di sbrigarsi, e dopo un abbraccio si apprestano a raggiungerli, oramai innamorati l'uno dell'altro.

QUADRO SECONDO

Al Quartiere latino la vigilia di Natale. Confusi tra la folla parigina, Rodolfo, Mimì, Schaunard, Colline e Marcello fanno piccoli acquisti. Quindi Rodolfo presenta la sua nuova compagna agli altri, che si sono già seduti al caffè Momus per il pranzo. Giunge quindi Musetta, compagna d'un tempo di Marcello, in compagnia di Alcindoro, il suo nuovo, stagionato e benestante ammiratore. Musetta, indispettita per l'apparente indifferenza di Marcello nei suoi confronti, tenta in ogni modo di suscitare la gelosia e, dopo aver allontanato con un pretesto Alcindoro, abbraccia finalmente l'antico amante, che è ancora innamorato di lei. Quindi la compagna si allontana – lasciando all'ignaro Alcindoro l'incombenza di pagare il conto del lauto pasto –, mentre irrompe in scena al suono di una marcia la ritirata per il cambio della guardia.

QUADRO TERZO

La barriera d'Enfer. È l'alba e sta nevicando nei pressi di un cabaret dove si esibisce Musetta. Giunge Mimì e chiede di Marcello, che lavora come pittore nel cabaret. Trovatolo, gli confessa tra le lacrime che la sua unione con Rodolfo è un inferno a causa della gelosia estrema del poeta, e chiede a Marcello di aiutarla. Marcello le rivela che Rodolfo è nel cabaret, addormentato su una panca, e le promette che parlerà all'amico. Mimì si nasconde dietro un platano per udire il collo-



Evan Gorga, il primo Rodolfo. Abbandonate le scene nel 1899, Gorga (1865-1957) divenne un grande collezionista (soprattutto di strumenti musicali). La sua importantissima raccolta costituisce il grosso delle collezioni del Museo Nazionale degli Strumenti Musicali (Roma). Da ANDREA CIONCI, *Il tenore collezionista. Vita, carriera lirica e collezioni di Evan Gorga*, Firenze, Nardini, 2004.

quio tra Rodolfo e Marcello: il poeta confida all'amico la volontà di lasciare Mimì perché non è in grado di assicurarle una casa calda e confortevole dove poterla curare dalla tisi maligna che la consuma. Udita la confessione di Rodolfo, Mimì piange disperata svelando a Rodolfo la sua presenza: egli allora la stringe in un commosso abbraccio, ma Mimì gli comunica di volersene andare. È però troppo doloroso lasciarsi d'inverno, e i due amanti rimandano la separazione ad aprile, «alla stagion dei fior», allontanandosi mentre tra Marcello e Musetta scoppia una lite furibonda.

QUADRO QUARTO

In una soffitta di Parigi. Nella stessa soffitta nella quale si è svolto il primo quadro dell'opera Rodolfo e Marcello, tristi e avviliti perché si sono entrambi separati dalle rispettive compagne, rievocano con nostalgia i bei tempi dell'amore. Quindi tornano l'uno a dipingere l'altro a scrivere, struggendosi al ricordo delle amanti lontane. Entrano Colline e Schaunard, e quest'ultimo finge di iniziare un duello burlesco con Colline, mentre gli altri due amici stanno intorno ai finti contendenti sbellicandosi dalle risa. Ma l'allegria della brigata viene interrotta dall'arrivo di Musetta, la quale annuncia che Mimì è sulle scale, ormai sfinita dal male. Mimì entra e saluta gli amici di un

tempo, mentre Marcello, avvedutosi del suo stato, esce alla ricerca di un dottore e Musetta e Schaunard escono per vendere rispettivamente i propri orecchini e il proprio cappotto per poter pagare le cure alla giovane. Rimasti soli, Rodolfo e Mimì sentono di amarsi ancora profondamente e ricordano insieme il loro primo incontro in quella stessa soffitta. Felice per il ritrovato amore, Mimì carezza il manicotto che Musetta le ha regalato. Quindi pare assopirsi e muore senza un gemito, mentre Rodolfo disperato l'abbraccia per l'ultima volta.

Argument

PREMIER ACTE

Dans une mansarde parisienne. A la veille d'un Noël très froid, le poète Rodolphe et le peintre Marcel, artistes sans argent, décident de sacrifier le brouillon contenant le dernier drame de Rodolphe pour réchauffer au moins un peu la mansarde glaciale. Le philosophe Colline et le musicien Schaunard, qui font partie de la bande, se joignent à eux; ce dernier, à la grande surprise de tous, a réussi à gagner quelques écus. Ils décident alors de fêter cet événement en allant déjeuner dans le Quartier latin. Ils se libèrent habilement du propriétaire de l'appartement venu réclamer le loyer en retard, Benoît, qu'ils accusent d'adultère, puis se dirigent vers une brasserie. Rodolphe, qui doit terminer un article, reste seul dans la mansarde avant de rejoindre ses camarades. Mais quelqu'un frappe tout à coup à la porte: c'est Mimi, une jeune femme qui habite dans l'immeuble et qui prie Rodolphe de l'aider car sa bougie s'est éteinte tandis qu'elle descendait les escaliers. Mais la jeune femme est brusquement prise d'un malaise; Rodolphe vient à son secours, mais Mimi perd sa clé en chancelant. Leurs deux bougies s'éteignent et, dans le noir, Rodolphe, qui est tombé amoureux de la jeune femme, lui raconte sa vie en lui tenant la main. Ils sont interrompus par les cris des amis de Rodolphe, qui de la rue lui demandent de se dépêcher, et après un baiser ils s'apprêtent à les rejoindre, désormais amoureux l'un de l'autre.

DEUXIÈME ACTE

Dans le Quartier latin, la veille de Noël. Au beau milieu de la foule parisienne, Rodolphe, Mimi, Schaunard, Colline et Marcel font de menus achats. C'est alors que Rodolphe présente sa nouvelle maîtresse aux autres, qui sont déjà attablés au Café Momus. Arrive Musette, ancienne maîtresse de Marcel, en compagnie d'Alcindor, son nouvel amant, aisé et d'un certain âge. Musette, froissée par le peu d'attention dont Marcel fait preuve à son égard, tente par tous les moyens de susciter sa jalousie et, après avoir éloigné Alcindor par un prétexte quelconque, embrasse finalement Marcel, toujours amoureux d'elle. Puis la bande s'éloigne, laissant à Alcindor, riche ignare, le soin de payer l'addition de l'abondant repas, tandis que la relève de la garde s'effectue au son d'une marche.

TROISIÈME ACTE

La barrière d'Enfer. C'est l'aube et il neige près du cabaret où Musette est en train de s'exhiber. Mimi arrive et demande à voir Marcel, qui travaille comme peintre dans le cabaret. Elle lui confesse en pleurant que son union avec Rodolphe est devenue infernale, car ce dernier est extrêmement jaloux: elle demande à Marcel de l'aider. Marcel lui révèle que Rodolphe est là, en train de dormir sur un banc et lui promet de parler à son ami. Mimi se cache derrière un platane pour entendre la conversation entre Rodolphe et Marcel: le poète avoue à son ami qu'il veut quitter Mimi car il n'est pas en mesure de lui assurer une maison chaude et confortable où la soigner de

la phtisie maligne qui la ronge. Après avoir entendu la confession de Rodolphe, Mimi se met à pleurer de désespoir, et révèle sa présence à Rodolphe: il l'enlace alors avec émotion, mais Mimi lui annonce qu'elle veut s'en aller. Les amants concordent pourtant qu'il est trop douloureux de se quitter en hiver: ils renvoient leur séparation au mois d'avril, à la saison des fleurs, et s'éloignent tandis qu'une dispute furibonde éclate entre Marcel et Musette.

QUATRIÈME ACTE

Dans une mansarde parisienne. Dans la mansarde du premier tableau, Rodolphe et Marcel, tristes et découragés car ils se sont tous deux séparés de leur maîtresse respective, évoquent avec nostalgie les beaux moments de leurs amours. Puis ils se remettent l'un à peindre et l'autre à écrire, se rongent au souvenir de leurs maîtresses lointaines. Entrent alors Colline et Schaunard, et ce dernier feint d'entreprendre un duel burlesque avec Colline, tandis que les deux amis s'approchent des faux adversaires en éclatant de rire. Mais l'allégresse de la bande est bientôt interrompue par l'arrivée de Musette, qui annonce que Mimi est sur le palier, désormais rongée par son mal. Mimi entre et salue ses anciens amis, tandis que Marcel, qui s'est rendu compte de son état, sort à la recherche d'un docteur; Musette et Schaunard vont vendre respectivement boucles d'oreilles et manteau pour pouvoir payer le médecin. Restés seuls, Rodolphe et Mimi se rendent compte qu'ils s'aiment encore profondément et évoquent ensemble leur première rencontre dans cette même mansarde. Heureuse d'avoir retrouvé l'amour, Mimi caresse le manchon que Musette lui a donné. Puis elle semble s'assoupir et meurt sans un gémissement, tandis que Rodolphe, désespéré, l'embrasse pour la dernière fois.

Synopsis

ACT ONE

In a Parisian garret. On a bitterly cold Christmas Eve, two penniless artists, Rodolfo, a poet, and Marcello, a painter, decide to burn the manuscript of Rodolfo's latest play to warm up their freezing garret. Colline, a philosopher, enters with Schaunard, a musician who, much to everyone's surprise, has managed to earn a few coins. They resolve to go out for a celebration dinner in the Latin Quarter. Their rent is overdue and the landlord, Benoît, comes in demanding payment. The young men adroitly get rid of him by teasing him about his adulterous habits, and then set off for the cafe. Rodolfo says that he will follow later since he has an article to finish. Suddenly there is a knock at the door. Mimi, a young girl who lives in the building, asks Rodolfo to help her; her candle has blown out and she is stranded on the staircase. All of a sudden she feels faint. Rodolfo springs to her aid but, as she collapses, she loses her key. Rodolfo is attracted to Mimi, and when his candle goes out too he gropes for her hand in the dark and tells her all about himself. They find themselves falling in love and embrace, and when Rodolfo hears his friends shouting to him to come down they leave together to join them.

ACT TWO

Christmas Eve in the Latin Quarter. Rodolfo, Mimi, Schaunard, Colline and Marcello mingle among the Parisian throng, stopping to make a few purchases. Rodolfo introduces Mimi to the others, who are already seated for dinner at the Cafe Momus. Musetta, Marcello's former mistress, appears with her latest admirer, the elderly and prosperous Alcindoro. Much to Musetta's annoyance, Marcello ignores her, and she does her utmost to make him jealous. After sending Al-



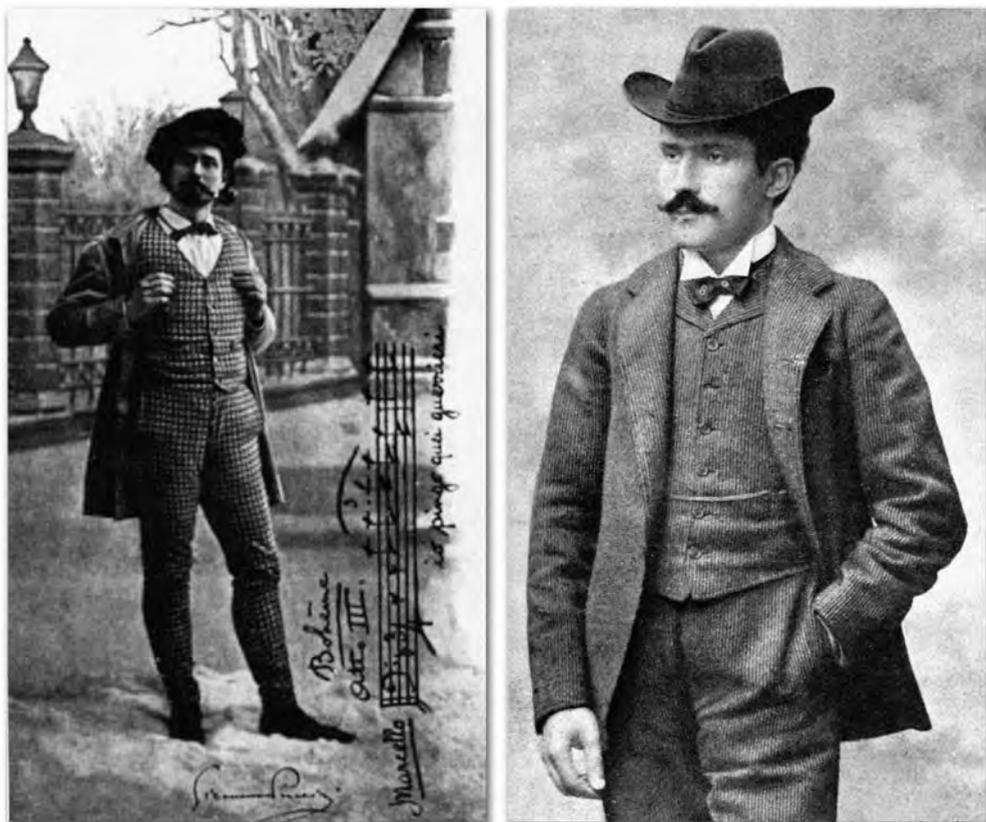
Antonio Pini Corsi (1858-1918). Esordì a Cremona (1878) nella *Cenerentola* (Dandini). Partecipò alle prime pucciniane della *Bohème* (Schaunard) e della *Fanciulla del West* (Happy), come anche, tra le altre, a quelle di *Falstaff* (Ford) e di *Siberia* (Miskinski).

Cesira Ferrani, la prima Mimì. La Ferrani (Zanazzio; 1863-1943), che fu per Puccini anche la prima Manon, esordì al Regio di Torino (1887) in *Carmen* (Micaëla). Partecipò alla prima rappresentazione di *Belfagor* (Maddalena) di Respighi, di *Fior d'Alpe* (Maria) di Franchetti, e a una delle sette prime contemporanee (quella genovese) delle *Maschere* (Rosaura) di Mascagni; e inoltre alla prime italiane della *Basoche* (Colette) di Messenger (Torino, Regio, 1993) e del *Pelléas* di Debussy (Melisanda) alla Scala di Milano (1908).

cindoro off on an errand Musetta embraces Marcello, who is still in love with her. The friends depart, leaving the hapless Alcindoro to foot the bill for the hearty meal they have eaten. A band plays as soldiers march in for the changing of the guard.

ACT THREE

The Barriere d'Enfer. Day is dawning and snow is falling in the neighbourhood where Musetta works as a singer at an inn. Enter Mimì in search of Marcello, who is now a jobbing painter in the same inn. When he appears she tearfully confesses that Rodolfo's wild jealousy has made life with him impossible, and asks Marcello for his help. Marcello tells her that Rodolfo is in the inn, asleep on a bench, and promises that he will speak to his friend. Mimì conceals herself behind a plane-tree in order to listen to their conversation. The poet tells Marcello that he has decided to leave Mimì: she is wasting away from consumption and he cannot offer her the warm, comfortable home she needs if she is to recover. On hearing this confession Mimì bursts into tears, and Rodolfo realises that she has been listening. He sweeps her into his arms; but Mimì announces that she plans to leave him. However, the lovers agree that parting in winter is too painful; they decide to wait until April, the «season of flowers», before separating. As they leave the stage, a furious quarrel erupts between Marcello and Musetta.



Tieste Wilmant (1859-1937), il primo Marcello. Partecipò alla prima assoluta del *Canticum canticorum* di Marco Enrico Bossi, e alle prime italiane di *Sigfrido* (Alberico) alla Scala nel 1899 e di *Le tribut de Zamora* (Ben Said) di Gounod al Regio di Torino nel 1882.

Arturo Toscanini in una foto del 1905. Il grande direttore (1867-1957) tenne a battesimo *La bohème*, *La fanciulla del West*, *Turandot*, e la seconda versione di *Madama Butterfly*.

ACT FOUR

In a Parisian garret. Rodolfo and Marcello are back in their garret. Both have left their mistresses and gloomily recall happier days. Rodolfo halfheartedly attempts to write and Marcello to paint, but they are overwhelmed by memories of their loved ones. Enter Colline and Schaunard, who launch into a mock duel that sends Rodolfo and Marcello into gales of laughter. But their cheerful mood swiftly evaporates when Musetta arrives with the news that Mimì is on the stairs in a state of exhaustion. Mimì comes in and greets her old friends. Sensing that she is close to death, Marcello rushes off to find a doctor; Musetta and Schaunard go out to raise money for medicine, she by selling her earrings and he his overcoat. Rodolfo and Mimì, left alone, discover that they are still deeply in love, and sing of their first meeting in the garret. Overjoyed at being reunited with her lover, Mimì strokes the muff given to her by Musetta. Then she sinks into unconsciousness. When Rodolfo realises that she is dead, he embraces her brokenheartedly for one last time.

Handlung

ERSTER AKT

In einer Dachstube in Paris. An einem eiskalten Weihnachtsabend beschließen Rodolfo, der Dichter, und Marcello, der Maler, zwei mittellose Künstler, das letzte Dramenmanuskript Rodolfos dem Feuer zu opfern, um wenigstens auf diese Weise ihre eiskalte Dachstube etwas zu erwärmen. Zu ihnen gesellen sich Colline, der Philosoph, und Schaunard, der Musiker der Clique, der es, zum Erstaunen aller, geschafft hat etwas Geld zu verdienen. Gemeinsam beschließen sie den Abend mit einem Essen im Quartier latin festlich zu begehen. Auf geschickte Weise, in dem sie ihn des Ehebruchs beschuldigen, gelingt es ihnen sich des Hausherrn, der gekommen ist die Mietrückstände einzuziehen, zu entledigen. Zufrieden über ihren Erfolg begeben sie sich in ein Cafe-Restaurant. In der Dachstube bleibt nur Rodolfo zurück, der vorgegeben hat noch einen Zeitungsartikel abschließen zu müssen. Ganz unerwartet klopft jemand an der Tür: es ist Mimì, ein junges Mädchen das im gleichen Haus wohnt, die Rodolfo bittet ihr ihre Kerze wieder anzuzünden die, während sie die Treppe hinabging, plötzlich erloschen ist. Ganz unerwartet sinkt das junge Mädchen erschöpft nieder und verliert dabei ihren Hausschlüssel. Rodolfo betrachtet sie teilnahmsvoll und versucht ihr behilflich zu sein. Auf einmal verlöschen beide Kerzen. Beim Suchen im Dunkel, die Hand des Mädchens in das er sich schon verliebt hat haltend, erzählt Rodolfo von seinem Leben. Die beiden werden durch den Lärm der Freunde gestört, die Rodolfo auffordern, sich so schnell wie möglich zu ihnen zu gesellen. Beide, inzwischen einander zugetan, umarmen sich und gehen gemeinsam nach draussen zu den Freunden.

ZWEITER AKT

Weihnachtsabend im Quartier Latin. Im Gedränge der bunten Pariser Menge machen auch Rodolfo, Mimì, Schaunard, Colline und Marcello kleine Weihnachtseinkäufe. Danach stellt Rodolfo seinen Freunden, die schon im Cafe Momus auf ihn warten, seine neue Gefährtin vor. Plötzlich taucht Musetta auf, eine alte Liebe Marcellos, gefolgt von ihrem neuen Liebhaber, einem alten aber wohlhabenden Herrn, Alcindor. Musetta, verärgert über die Unaufmerksamkeit Marcellos, versucht mit allen Mitteln seine Eifersucht zu entfachen. Nachdem sie unter einem Vorwand Alcindor fortgeschickt hat, kann sie endlich Marcello, der immer noch in sie verliebt ist, umarmen. Die ganze Schar verläßt das Lokal. Während die Nachtpatrouille mit Musik aufzieht, bleibt dem zurückkehrenden Alcindor nichts anderes übrig als die Rechnung für das reichliche Abendessen aller zu begleichen.

DRITTER AKT

Die Barriere d'Enfer. Eine trübkalte, schneerieselnde Winterfrühe in der Nähe eines Cabarets in dem Musetta auftritt. Suchend erscheint Mimì und fragt nach Marcello, der in dem Cabaret als Maler arbeitet. In Tränen aufgelöst klagt sie ihm ihr Leid, von der großen Eifersucht des Dichters, von der Hölle zu dem das Zusammenleben geworden ist und bittet Marcello ihr zu helfen. Marcello enthüllt ihr, dass Rodolfo im Cabaret ist und dort auf einer Bank schläft, und verspricht ihr mit dem Freund zu sprechen. Mimì versteckt sich hinter einer Platane, um das Gespräch zwischen Rodolfo und Marcello zu belauschen. Der Dichter vertraut seinem Freund an, dass er sich von der Geliebten trennen müsse, weil er nicht fähig sei ihr eine warme und bequeme Wohnung zu bieten, in der er sie von der Schwindsucht heilen könne, die sie langsam aufzehrt. Mimì, die das Gesändnis Rodolfos mitgehört hat, zeigt sich ihm verzweifelnd weinend. Gerührt nimmt er sie in die Arme. Aber Mimì teilt ihm mit, dass sie ihn verlassen wird. Da ein Abschied im Winter noch trau-



La sala del Teatro Regio di Torino in un'incisione ottocentesca. Il Regio ospitò le prime pucciniane della seconda versione delle *Villi*, di *Manon Lescaut* e della *Bohème*.

riger ist, einigen sich die beiden Geliebten das Auseinandergehen auf April, «Die Zeit der Blüten», zu verschieben. Während sie sich entfernen bricht zwischen Marcello und Musetta ein heftiger Streit aus.

VIERTER AKT

In der gleichen Dachstube, in der das erste Bild der Oper spielte, sind Rodolfo und Marcello wieder allein. Traurig und entmutigt, denn beide haben sich von ihren Gefährtinnen getrennt, erzählen sie voller Sehnsucht von ihrem vergangenen Liebesglück. Danach kehrt der eine zur Malerei und der andere zum Dichten zurück, aber beider Gedanken gehen zu den abwesenden Geliebten. Colline und Schaunard erscheinen. Schaunard arrangiert ein heiteres Duell mit Colline, das von den beiden Freunden mit großem Gelächter begleitet wird. Aber die Heiterkeit der Gruppe wird vom Erscheinen Musettas unterbrochen, die mitteilt, dass Mimì, die ihr Ende ahnt, die Treppe heraufkommt. Mimì tritt ein und begrüßt die Freunde vergangener Zeiten. Marcello, dem klar geworden ist in welchem Zustand sie sich befindet, geht auf die Suche nach einem Arzt, während Musetta versucht ihre Ohrringe, und Schaunard seinen Mantel zu verkaufen, um mit dem Erlös die Medizin und den Arzt zu bezahlen. Allein geblieben, durchleben Rodolfo und Mimì nocheinmal das vergangene Glück, ihre erste Begegnung in der gleichen Dachstube und fühlen, dass sie sich immer noch zutiefst lieben. Von Glück erfüllt umschließt Mimì den Muff, den Musetta ihr geschenkt hat, und stirbt wie zum Schlummer gestreckt ohne Wehklagen, während Rodolfo die Geliebte ein letztes Mal umarmt.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Se c'è un musicista il quale sia di moda in tutte e cinque le parti del mondo e che ottenga il suffragio di ogni platea, questi è proprio Puccini. L'interesse che egli risveglia è, sopra tutto, un interesse di cronaca e di costumi; che è l'interesse tipico destato nel critico dai fatti della moda. Il Puccini poi ha anche le altre caratteristiche esterne dell'eroe di moda e, prima di ogni altra, quella di piacere sopra tutto al pubblico femminile.¹

Con queste violente e risentite affermazioni Fausto Torrefranca bollava nel 1912 lo strepitoso successo popolare che Puccini riscuoteva nei teatri europei come un semplice fenomeno di costume, dunque passeggero e destinato a durare poco. La previsione si rivelò, come ben sappiamo, del tutto errata, ma nella sua condanna senza appello erano espresse, anche se con toni di una brutalità verbale francamente insopportabili, posizioni in gran parte condivise all'interno del mondo musicale di allora.

Agli occhi della critica Puccini esprimeva nel modo più compiaciuto i valori della 'italietta' borghese e sentimentale nel periodo immediatamente precedente allo scoppio del primo conflitto mondiale. La capacità del musicista di toccare le corde più profonde del pubblico e il suo insistere al limite del sadismo sulla progressiva e inevitabile distruzione delle sue delicate eroine venivano percepiti come sintomi della sua comunanza spirituale con un paese e una cultura che si volevano invece risollevarsi. Nonostante gli venisse riconosciuta una generica abilità nel delineare con mezzi puramente musicali l'ambientazione realistica e precisa della vicenda, così come nel confezionare isolati momenti lirici costruiti con notevole mestiere, si contestavano al musicista la superficialità del linguaggio e il suo affidarsi a collaudati meccanismi ad effetto per solleticare le pulsioni più elementari dello spettatore.

L'attacco di Torrefranca non fermò, né incrinò il successo di Puccini, ma contribuì non poco alla scarsa fortuna critica del compositore: in Italia la sua opera era tacciata di provincialismo e di facile sentimentalismo, mentre all'estero se ne apprezzavano soprattutto le doti musicali.² Questa la situazione almeno fino al secondo dopoguerra. Le recensioni, i saggi e gli studi sulla figura

¹ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912; si veda anche ALESSANDRO COPPOTELLI, *Per la musica d'Italia. Puccini nella critica del Torrefranca*, Orvieto, Tipografia operaia, 1919.

² Tra gli anni Trenta e Cinquanta la fortuna critica di Puccini fuori dai confini nazionali è testimoniata dalla pubblicazione di numerose biografie di valore. In lingua tedesca citiamo il testo densissimo di spunti critici di rilievo di RICHARD SPECHT, *Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk*, Berlin, Hesse, 1931 (trad. ingl. di Catherine Alison Phillips: G. P.: *The Man, His Life, His Work*, New York-London, Knopf-Dent, 1933; rist. Westport (Conn.), Greenwood, 1970); FRANK THIESS, *Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Wien, Zsolnay, 1947; ALFRED BARESEL, *Giacomo Puccini. Leben und Werk*, Hamburg, Sikorski, 1954. Il primo profilo completo su Puccini e la sua musica scritto in lingua inglese è GUSTAV MAREK, *Puccini*, New York, Simon & Schuster, 1951 (contiene tra l'altro una serie di lettere inedite).

di Puccini furono in quel primo periodo pochi nel complesso e di scarsa qualità, viziati oltretutto dal frequente tono agiografico.³ Eloquenti sono in tal senso le due biografie curate dal devoto amico Giuseppe Adami – librettista di alcune delle ultime opere pucciniane (*La rondine*, *Il tabarro* e *Turandot*) –, nelle quali la dichiarata intenzione di idealizzare la figura del musicista inficia irrimediabilmente l'attendibilità della narrazione.⁴ Meritevole contributo dell'attività divulgatrice di Adami fu invece la pubblicazione, la prima in ordine cronologico, di una raccolta di lettere pucciniane ordinate secondo le opere del musicista, che fornisce ricche informazioni sulla loro genesi e sulle vicende artistiche legate alla loro rappresentazione.⁵

Soltanto a partire dagli anni Cinquanta si iniziò lentamente a intravedere la grandezza del compositore, che fino a quel momento aveva ricevuto lodi in primo luogo per il suo linguaggio musicale agile e di sicura presa. Mahler, tra gli altri, aveva affermato in più di un'occasione di detestare le opere del collega italiano, anche se ne riconosceva le straordinarie doti di orchestratore.⁶ In concomitanza con la ricorrenza del centenario della nascita del compositore (1958) videro la luce numerosi titoli critici che, attraverso una lettura meno aneddotica della parabola pucciniana, svelarono finalmente la novità e la modernità della sua scrittura, in perfetta sintonia con le principali correnti musicali europee di inizio Novecento.⁷ Mentre il saggio di Mosco Carner tentò con esi-

³ Per una prima ricezione pucciniana segnaliamo ALFREDO COLOMBANI, *L'opera italiana del secolo XIX*, Milano, Edizioni del Corriere della sera, 1900; WAKELING DRY, *Giacomo Puccini*, London-New York, John Lane, 1906; ILDEBRANDO PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, «La voce», III/5-7, 1911, pp. 497-499, 502-503, 508-509, rist. in ID., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 49-106; VITTORIO GUI, *Puccini*, «Il pianoforte», III/6-7, 1922, pp. 172-178, rist. in ID., *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, Monsalvato, 1944, pp. 134-147; JULIUS KORNGOLD, *Die Romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze*, Wien-Leipzig-München, Rikola, 1922, pp. 56-97; CARLO GATTI, *Giacomo Puccini*, «L'illustrazione italiana», LI/49, 1924, pp. 731-735; GINO MONALDI, *Giacomo Puccini e la sua opera*, Roma, Mantegazza, 1924; DOMENICO ALALEONA, *Giacomo Puccini*, «Rassegna italiana», XV, 1925, pp. 13-20; ARNALDO FRACCAROLI, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1925. Per un primo bilancio della critica su Puccini fino al secondo dopoguerra si veda GIORGIO PETROCCHI, *L'opera di Giacomo Puccini nel giudizio della critica*, «Rivista musicale italiana», XLV, 1941, pp. 40-49; ancora oggi insuperato per quantità di materiale iconografico raccolto è LEOPOLDO MARCHETTI, *Puccini nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1949, rist. Milano, Maestri Arti Grafiche, 1968 (oltre alle immagini il volume contiene anche foto di locandine, costumi e fondali di scenografia, ritagli di giornali, facsimili di lettere, libretti e partiture autografe); gli fa concorrenza l'imponente volume di VITTORIO FAGONE e VITTORIA CRESPI MORBIO, *La scena di Puccini*, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 2003. Merita attenzioni per l'apparato visivo, nonostante il profilo biografico nettamente orientato verso l'agiografia, anche *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini, vita, immagini, ritratti*, introd. di Julian Budden, testi di Gustavo Marchesi, iconografia di Marisa Di Gregorio Casati, Parma, STEP, 2003.

⁴ GIUSEPPE ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves, 1935; ID., *Il romanzo della vita di Giacomo Puccini*, Milano, Rizzoli, 1942.

⁵ GIUSEPPE ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1928, rist. con introduzione di Enzo Siciliano, Milano, Rizzoli, 1982 (il volume è preceduto da un saggio introduttivo nel quale l'autore difende Puccini dalle critiche precedenti); una ristampa ulteriore, con introduzione di Renzo Cresti (Napoli, Pagano, 1999), non solo non corregge gli sbagli precedenti, ma aggiunge altri errori (sin dall'occhiello: «diario intimo di un'artista [sic]»).

⁶ ALMA MAHLER WERFEL, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam, Halle de Lange, 1940, rist. Frankfurt, 1949 (trad. it. di Laura Dallapiccola: *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, a cura di Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1960).

⁷ Oltre ai titoli citati nel testo ricordiamo due saggi molto acuti e importanti: RENÉ LEIBOWITZ, *L'œuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain*, in ID., *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, pp. 330-354 (trad. it. ampliata di Maria Galli de' Furlani: *L'opera di Puccini e i problemi del teatro lirico contemporaneo e l'arte di Giacomo Puccini e l'essenza dell'opera*, in ID., *Storia dell'opera*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Garzanti, 1966, pp. 305-397); e EDWARD GREENFIELD, *Puccini. Keeper of the Seal*, London, Arrow Books, 1958.

ti incerti un'analisi in chiave psicoanalitica della drammaturgia pucciniana, intravedendo nell'elemento femminile il motivo dominante della sua poetica e riconoscendo nell'opera musicale tendenze nevrotiche proprie dell'artista,⁸ le penetranti considerazioni di Claudio Sartori furono principalmente indirizzate a indagare pensieri e sentimenti del compositore.⁹ Nello stesso anno fu pubblicato il volume di lettere curato da Eugenio Gara, a tutt'oggi la principale fonte per conoscere l'abbondante epistolario pucciniano,¹⁰ insieme a due raccolte di saggi che esaminavano diversi aspetti dello stile musicale e drammatico di Puccini nel contesto del panorama operistico e culturale europeo coevo.¹¹

Rimaneva poi il complesso problema delle fonti. Nel luglio 1958 il direttore d'orchestra australiano Denis Vaughan aveva iniziato un'accesa *querelle* con Casa Ricordi, accusandola di pubblicare nelle sue edizioni delle opere di Verdi e Puccini versioni non conformi agli autografi.¹² Come risposta alla lunga controversia che seguì – e che fu sottoposta perfino all'attenzione del Senato della Repubblica – l'editore milanese intraprese a partire dal 1966 la pubblicazione di una serie di spartiti delle opere pucciniane corredati da un apparato critico che ne spiegava il processo di revisione operato dall'autore. Giovandosi di tale chiarificazione dello stato delle fonti, fu così possibile per gli studiosi di Puccini un orientamento interpretativo più sofisticato e basato sui testi. Nel 1968 furono pubblicati il compendio bibliografico di Cecil Hopkinson,¹³ che costruisce la cronologia delle diverse versioni di un'opera, illustrandone il graduale processo di revisione, e il contributo di William Ashbrook, la prima indagine dell'*opus* pucciniano a utilizzare con intelligenza critica e in modo cospicuo fonti musicali autografe.¹⁴

Un altro anniversario nel 1974 – correvano cinquant'anni dalla morte del compositore – divenne lo stimolo per un'abbondante messe di studi commemorativi. Tra i contributi più significa-

⁸ MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958, 1992³ (trad. it. di Luisa Pavolini: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, 1974³). Il volume resta tuttora imprescindibile per affrontare lo studio del compositore.

⁹ CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 1978⁴.

¹⁰ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958: il volume contiene oltre novecento lettere, per la maggior parte riguardanti la creazione e la rappresentazione delle opere di Puccini. Tra le successive raccolte che hanno edito parte dell'epistolario pucciniano ricordiamo GINO ARRIGHI, *Caleidoscopio di umanità in lettere di Giacomo Puccini*, in *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, cit. alla nota 11, pp. 89-104 (contiene lettere in gran parte private, indirizzate a parenti e amici, e la corrispondenza con il poeta Giovanni Pascoli); CARLO PALADINI, *Giacomo Puccini. Con l'epistolario inedito*, a cura di Marzia Paladini, Firenze, Vallecchi, 1961; *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci, 1973; GIUSEPPE PINTORNO, *Puccini. 276 lettere inedite. Il fondo dell'Accademia d'Arte a Montecatini Terme*, Milano, Nuove edizioni, 1974; RICCARDO CECCHINI, *Lettere pucciniane. Epistolario edito ed inedito di Giacomo Puccini dal 1880 al 1924*, 2 voll., Firenze-Marcialla, 1980-1993; *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Emme Edizioni, Milano, 1981; *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini 1884-1919*, a cura di Simonetta Puccini e Michael Elphinstone, «Quaderni Pucciniani», IV/2, 1992. Fra gli epistolari recentemente apparsi merita una lode particolare *Gabriele d'Annunzio-Giacomo Puccini. Il carteggio recuperato*, a cura di Aldo Simeone, Lanciano, Rocco Carabba, 2009.

¹¹ *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini, Lucca, Lorenzetti & Natali, 1958; *Giacomo Puccini*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1959.

¹² DENIS VAUGHAN, *Discordanze tra gli autografi verdiani e la loro stampa*, in «La Scala. Rivista dell'opera», 104, 1958, pp. 11-15. Alle accuse dell'autore replicò in prima fila il direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni. Si veda il suo *Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale in Verdi e in Puccini*, «La rassegna musicale», XXIX, 1959, pp. 27-41 e 106-122 (rist. Milano, Ricordi, 1961).

¹³ CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini, 1858-1924*, New York, Broude Brothers, 1968.

¹⁴ WILLIAM ASHBROOK, *The Operas of Puccini*, London, Cassell, 1969, rist. Ithaca, Cornell University Press, 1985.



La Triplice (Puccini, Giacosa, Illica). Caricatura pubblicata nel «Guerino meschino». Da *Puccini nelle immagini*, a cura di Leopoldo Marchetti, Garzanti, 1949.

tivi di quegli anni citiamo la biografia di Leonardo Pinzauti, debitrice dell'approccio in chiave psicoanalitica di Mosco Carner,¹⁵ e il lavoro curato da Norbert Christen, che propone una lettura molto dettagliata del linguaggio musicale di Puccini.¹⁶ Dai convegni tenutisi nello stesso anno nella città natale del compositore furono poi pubblicati due importanti volumi collettivi, che accanto agli immancabili saggi di interesse quasi esclusivamente locale raccolgono interessanti spunti di ricerca.¹⁷

¹⁵ LEONARDO PINZAUTI, *Puccini. Una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974. Tra le biografie pucciniane pubblicate negli anni Settanta citiamo anche WILLIAM WEAVER, *Puccini. The Man and His Music*, New York, Dutton, 1977.

¹⁶ NORBERT CHRISTEN, *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg, Wagner, 1978.

¹⁷ *Giacomo Puccini nel 50° della morte*, Lucca, Polifonica Lucchese, 1974 (tra i contributi più interessanti si consulti ALBERTO CAVALLI, *Problemi di critica testuale pucciniana*, pp. 44-47); *Critica pucciniana*, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel cinquantennio della morte, Lucca, Provincia di Lucca, 1976.

Con il volgere del nuovo decennio l'approfondimento critico entrò nella sua fase più matura. La fondazione dell'Istituto di studi pucciniani nel 1979, da parte della nipote del compositore, fu una delle prime manifestazioni concrete di un rinnovato interesse degli studi in funzione della circolazione delle opere: i «Quaderni pucciniani», organo editoriale dell'Istituto (silente da più d'un decennio),¹⁸ hanno finora ampliato la corrispondenza pubblicata e analizzato in modo ampio, ma discontinuo, alcune delle sue opere. La tappa successiva fu la creazione nel 1989 del Puccini Research Center a Berlino per opera di Jürgen Maehder, che aveva già organizzato anche i due primi congressi internazionali a Torre del Lago nel 1983 e 1984.¹⁹ Un altro proficuo sviluppo nei primi anni Ottanta fu infine la crescente consapevolezza dell'importanza della messinscena nel processo delle numerose rielaborazioni e revisioni pucciniane, come avevano dimostrato le rappresentazioni di *Madama Butterfly* nella sua versione originale al Teatro La Fenice nel 1982 e quella di *Turandot* con la prima versione del finale composto da Alfano l'anno successivo alla Royal Opera House di Londra.

Gli ultimi vent'anni hanno visto un proliferare senza precedenti di contributi pucciniani che hanno esplorato ogni ambito di indagine. Le due ricorrenze commemorative del 1994 e 2008 – rispettivamente settantesimo anniversario della morte e centocinquantenario della nascita del compositore –, hanno fornito l'occasione per l'organizzazione di due importanti convegni internazionali di studi,²⁰ mentre nel 1996 è stato fondato il Centro studi Giacomo Puccini per opera di un gruppo di prominenti studiosi pucciniani. Attiva in campo bibliografico attraverso il periodico «Studi pucciniani»,²¹ la dinamica istituzione ha tra i suoi principali obiettivi la diffusione della conoscenza della vita e delle opere del compositore grazie anche all'utilizzo della tec-

¹⁸ L'ultimo numero («Quaderni pucciniani», vi, 1998) ospita le coloritissime *Lettere di Giacomo Puccini ad Alfredo Caselli: 1891-1899*, a cura di Simonetta Puccini.

¹⁹ *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*. Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini (Torre del Lago, 6-8 agosto 1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini, 1985; *I libretti di Puccini e la letteratura del suo tempo (Torre del Lago, 10-12 agosto 1984)*, atti non pubblicati. Di Jürgen Maehder si veda anche *Die italienische Oper des 'Fin de siècle' als Spiegel politischer Strömungen im umbertinischen Italien*, in *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, a cura di Udo Bernbach e Wulf Konold, Berlin-Hamburg, Reimer, 1992, pp. 181-210 (il saggio analizza l'opera italiana di fine Ottocento legandola al contesto storico-politico nazionale). Per una disamina del panorama storico e intellettuale al tempo di Puccini si veda anche RUBENS TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978¹ (Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992²), che attesta una concezione faziosa e superata del compositore, ma ancora viva in ambienti critici conservatori.

²⁰ *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994)*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997. Del convegno del 2008, organizzato nei luoghi italiani più intimamente legati all'attività del musicista e articolato in quattro sessioni (1: Lucca, 23-25 maggio; 2-3: Torre del Lago, 4-6 luglio e 28-31 agosto; 4: Milano, 21-22 novembre), non sono stati ancora pubblicati gli atti. Degne di nota sono state in particolar modo le ultime due sessioni: la terza ha affrontato un soggetto finora mai discusso con sistematicità all'interno degli studi pucciniani, gli influssi e i rapporti tra l'opera del musicista e il cinema, mentre la quarta si è concentrata sulla complessa questione della tradizione editoriale delle partiture in vista dell'imminente debutto sulla scena editoriale dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini.

²¹ «Studi pucciniani» (1, 1998; 2, 2000; 3, 2004). Il primo numero della rivista contiene la *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini* (pp. 128-229), la più completa finora apparsa; aggiornamenti successivi sono stati introdotti nel secondo numero da LINDA B. FAIRTILE, *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 1997-1999* (pp. 236-240). Nel terzo numero sono stati pubblicati invece gli esiti del convegno di studi convocato nel 2001 per approfondire l'indagine sulle forme dell'opera ai tempi di Puccini, *«L'insolita forma». Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 20-21 settembre 2001) dedicati a Harold S. Powers, «Studi pucciniani», 3, 2004.

nologia informatica, e ha avviato nel 2007 il progetto dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini.²² Dei tanti profili biografici e critici pubblicati prima e dopo,²³ citiamo le monografie di Dieter Schickling, Michele Girardi e Julian Budden,²⁴ che hanno definitivamente corretto i molti errori che ancora esistevano riguardo la vita e la carriera di Puccini e che costituiscono al momento i titoli più precisi, completi e aggiornati. Specificamente incentrati sulla disamina della drammaturgia pucciniana sono il saggio di Allan Atlas,²⁵ la raccolta di scritti su Puccini di Fedele d'Amico,²⁶ e quella di importanti saggi tradotti in italiano curata da Virgilio Bernardoni,²⁷ mentre utili strumenti di ricerca sono il compendio bibliografico pubblicato da Linda Fairtile²⁸ e l'imponente quanto imprescindibile catalogo delle opere di Puccini realizzato da Dieter Schickling.²⁹ Tra i titoli più utili apparsi negli ultimi anni citiamo infine il *Dizionario pucciniano* di Eduardo Rescigno,³⁰ che prende in considerazione in ordine alfabetico le parole chiave appartenenti all'universo del compositore e dedica l'ultima parte lavoro alla presentazione cronologica delle dodici opere pucciniane ordinate in schede dettagliate.

Con *La bohème*, accolta tiepidamente alla sua *première* al Teatro Regio di Torino nel 1896, ma destinata di lì a poco a diventare l'opera più popolare della grande stagione del melodramma italiano *fin de siècle*, Puccini consacrò definitivamente la propria fama internazionale, scegliendo una semplice vicenda dalle tinte sentimentali non priva di spunti autobiografici – l'ambiente scapigliato milanese che il musicista aveva frequentato nel decennio precedente –, nella quale i viva-

²² L'Edizione, che pubblicherà i primi volumi entro la fine del 2011, è destinata a durare almeno sino al 2026, e a produrre oltre una quarantina di volumi; articolata in tre sezioni (ed è questa novità di rilievo nel settore 'edizioni critiche'), prevede i testi musicali 'restaurati' e le preziose edizioni dell'epistolario (integrale anche nei tratti più coloriti del linguaggio, già oggetto di censure nelle precedenti pubblicazioni) e delle *mises en scène* trascritte dai registi dell'epoca e approvate dall'autore. Nel frattempo la casa editrice Carus (Stuttgart) ha pubblicato gran parte delle composizioni non operistiche di Puccini in edizione critica, a cura di Michele Girardi (*Preludio a orchestra* SC 1, ricostruzione di un passaggio mancante realizzata da Wolfgang Ludwig, 2004; *Requiem* SC 76, 2005; *Preludio sinfonico* SC 32, 2009), Riccardo Pecci (*Vexilla Regis prodeunt* SC 7, 2009; *Canti. Musica per voce e pianoforte*, 2010), Dieter Schickling (*Messa a 4 voci* SC 6, 2004; *Capriccio sinfonico* SC 55, 2005; *Mottetto per San Paolino* SC 2, 2008).

²³ GIORGIO MAGRI, *L'uomo Puccini*, Milano, Mursia, 1992; RENZO CRESTI, *Giacomo Puccini. L'intimismo fatto spettacolo*, Fucecchio, Edizioni dell'Erba, 1993 (e rist. successive con vari titoli); *The Puccini Companion*, a cura di William Weaver e Simonetta Puccini, New York-London, Norton, 1994; MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Puccini. A Biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002; illuminante per la comprensione della drammaturgia pucciniana risulta GUIDO PADUANO, «Come è difficile esser felici». *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004; alla luce sia dei precedenti divulgativi che di quelli scientifici pleonastico appare ALBERTO CANTÙ, *L'universo di Puccini da «Le Villi» a «Turandot»*, Varese, Zecchini, 2008.

²⁴ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989, 1992², ed. aggiornata: Stuttgart, Carus Verlag, 2007 (trad. it. di Davide Arduini: Pisa, Felici, 2008); MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000² (vers. ingl. aggiornata: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000¹, 2002²); JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002 (trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005).

²⁵ ALLAN ATLAS, *Multivalence, Ambiguity and Non-ambiguity. Puccini and the Polemicists*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII, 1993, pp. 73-93.

²⁶ FEDELE D'AMICO, *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000.

²⁷ *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996.

²⁸ LINDA B. FAIRTILE, *Puccini. A Guide to Research*, New York-London, Garland Publishing, 1999.

²⁹ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003. Ad esso si riferisce la sigla SC utilizzata per la numerazione delle composizioni pucciniane.

³⁰ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario pucciniano*, Milano, Ricordi, 2004.

ci episodi comici e bozzettistici si insinuano in una tragica storia d'amore per smorzarne il carattere eroico e darle invece una dimensione quotidiana. Alla trasparenza della drammaturgia, scandita attraverso la successione di quattro quadri d'ambiente ben definiti, fa eco la minuziosa corrispondenza tra azione e musica in una successione di ampi squarci cantabili alternati a un declamato attento alla minima sfumatura sul modello del *Falstaff* verdiano, mentre la ricchissima tavolozza armonica e l'uso calcolato di un *Leitmotiv* in rapporto a diversi motivi di reminiscenza, svelano l'ormai acquisita maturità stilistica del compositore.

Parallelamente alla fortuna mai scemata sui palcoscenici mondiali, anche in ambito critico il capolavoro pucciniano ha suscitato notevole interesse, tanto per le sue innovazioni drammatiche quanto per la modernità della musica; se da un lato infatti la complessa genesi del libretto ha favorito il fiorire di un corposo filone di studi (tuttora in pieno sviluppo), dall'altro nella vocalità trattenuta e in generale nella componente antiretorica che informa gran parte dello stile dell'opera è stata rinvenuta una delle prime manifestazioni operistiche dei sentimenti piccolo-borghesi che animavano la penisola italiana nel periodo *fin de siècle*, parabola di una toccante e amara riflessione sulla perdita della gioventù. La sintesi più compiuta delle principali linee di ricerca, nonostante le dimensioni contenute del volume, è offerta senza alcun dubbio dalla monografia dedicata all'opera curata da Arthur Groos e Roger Parker, puntuali nel delinearne le peculiarità drammatico-musicali e prodighi nell'offrire al lettore una gustosa scelta di preziosi contributi esegetici, come tre recensioni d'autore, di tono diametralmente opposto, firmate da Fausto Torrefranca, Eduard Hanslick e Camille Bellaigue.³¹

Specifici sulle tormentate vicende che hanno accompagnato la laboriosa stesura del libretto sono i contributi di Mario Morini, che ha pubblicato per la prima volta il testo completo dell'atto poi soppresso ambientato nel cortile della casa di via Labruyère,³² e Pier Giuseppe Gillio, incentrato sulla lunga gestazione letteraria del terzo quadro dell'opera,³³ per culminare negli studi di più vasto respiro redatti da Daniela Goldin, autrice di un'acuta analisi dell'intero impianto dram-

³¹ Giacomo Puccini, «*La bohème*», a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1986 («Cambridge Opera Handbooks»); si vedano in particolare ARTHUR GROOS, *The Libretto*, pp. 55-79 (trad. it.: *Tra realismo e nostalgia. Il libretto della «Bohème»*, in «*La bohème*» di Giacomo Puccini. Cento anni 1 febbraio 1896-1996, Torino, Teatro Regio, 1996, pp. 41-59); WILLIAM DRABKIN, *The Musical Language of «La bohème»*, pp. 80-101 (trad. it.: *Il linguaggio musicale della «Bohème»*, in Puccini, a cura di Virgilio Bernardoni, cit., pp. 97-120); *Three Early Critics and the Brother Mann. Aspects of the «La bohème» Reception*, pp. 129-141. Tra le altre monografie dedicate alla *Bohème* occorre poi ricordare: Giacomo Puccini, «*La bohème*», «*Avant-scène opéra*», n. 20, gennaio-febbraio 1979; Giacomo Puccini, «*La bohème*». *Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, München, Rowohlt, 1981; «*La bohème*». Giacomo Puccini, a cura di Nicholas John, London-New York, Calder-Riverrun, 1982 («English National Opera Guide», 14). La versione più aggiornata del capitolo sulla *Bohème* di Michele Girardi (cfr. nota 24) si legge in Pavarotti. «*La bohème*», texts by Michele Girardi (with personal recollections by Claudio Abbado, Renata Scottò, Franco Zeffirelli), Milano, FMR-ART'E', 2008, pp. 25-92; nella stessa sede compare anche un saggio sull'interpretazione dell'opera: Luciano Pavarotti: *Rodolfo! The Tenor's «La bohème»*, pp. 93-172 (qui riproposto, aggiornato, in traduzione italiana alle pp. 29-48).

³² MARIO MORINI, «*La bohème*». *Opera quattro atti (cinque quadri). L'atto denominato «Il cortile della casa di via Labruyère 8» di Illica e Giacosa*, «*La Scala. Rivista dell'opera*», IX/1, 109, dicembre 1958, pp. 35-49; rist. in ARTHUR GROOS e ROGER PARKER, Giacomo Puccini. «*La bohème*», cit., pp. 147-181. Dello stesso autore citiamo inoltre *Come nacque «Bohème»*, «*La Scala. Rivista dell'opera*», LXXVII, 1956, pp. 23-31.

³³ PIER GIUSEPPE GILLIO, «*La Barriera d'Enfer*». *Documenti sulla gestazione letteraria del Quadro III de «La bohème» nell'archivio di Casa Giacosa*, «*Studi pucciniani*», 1, 1998, pp. 95-125. Nello stesso numero si segnala l'interpretazione in chiave nichilista dell'opera dovuta a LUCA ZOPPELLI, *Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della «Bohème»*, pp. 57-66.

maturgico dell'opera,³⁴ e da Virgilio Bernardoni, che ha pazientemente esaminato i diversi materiali giacenti negli archivi dei devoti sodali Giacosa e Illica.³⁵ Per un circostanziato raffronto della *Bohème* con la sua fonte letteraria e con la 'gemella' operistica scritta in contemporanea dal rivale Leoncavallo, fondamentali sono i saggi di Jürgen Maehder, che ha indagato tanto la pittura musicale dell'ambiente parigino quanto la diversa caratterizzazione dei personaggi,³⁶ insieme ai due studi sul testo di Claude Foucart³⁷ e di Allan W. Atlas, che ha confrontato il commento musicale di Puccini e Leoncavallo nella scena della morte della protagonista.³⁸ Una corposa silloge di recensioni parigine dell'opera è stata redatta da Fiamma Nicolodi,³⁹ mentre un'interessante lettura nell'ambito dei cosiddetti *gender studies* è quella offerta da Eva Rieger;⁴⁰ in anni più recenti, infine, la ricerca musicologica si è interrogata sulla presenza nell'intera opera di Puccini di moduli formali ottocenteschi – e per *La bohème* segnaliamo i contributi di David Rosen e Giorgio Paganone,⁴¹ entrambi pubblicati nel terzo numero degli «Studi pucciniani».

³⁴ DANIELA GOLDIN, *Drammaturgia e linguaggio nella «Bohème» di Puccini*, in *La vera Fenice. Libretti e librettisti fra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 335-374.

³⁵ VIRGILIO BERNARDONI, *Verso «Bohème»*. *Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Firenze, Olschki, 2008 («Centro studi Giacomo Puccini. Testi e documenti», 1).

³⁶ JÜRGEN MAEHDER, *Paris-Bilder. Zur Transformation von Henry Murgers Roman in den «Bohème»-Opern Puccinis und Leoncavallo*, in *Jahrbuch für Opernforschung* 1986, Bern-Frankfurt, Peter Lang, 1987, pp. 109-176; trad. it. *Immagini di Parigi. La trasformazione del romanzo «Scènes de la vie de bohème» di Henry Murger nelle opere di Puccini e Leoncavallo*, «Nuova rivista musicale italiana», XXIV/3-4, 1990, pp. 402-455; ID., «Questa è Mimi, gaia fioraia». *Zur Transformation der Gestalt Mimis in «Bohème»-Opern Puccinis und Leoncavallos*, in *Opern und Opernfiguren. Festschrift für Joachim Herz*, a cura di Urusula e Ulrich Müller, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1989, pp. 301-319 («Salzburger Akademische Beiträge», 2). Per una disamina dell'utilizzo della *couleur locale* nell'opera si veda anche PIERO SANTI, *Tempo e spazio ossia colore locale in «Bohème», «Tosca» e «Madama Butterfly»*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, cit., pp. 83-97.

³⁷ CLAUDE FOU CART, *De la conversation romanesque à l'air d'opéra. D'Henry Murger à Giacomo Puccini*, in *Opern als Text. Romantische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di Albert Gier, Heidelberg, Universitätsverlag, 1986, pp. 277-287.

³⁸ ALLAN W. ATLAS, *Mimi's Death. Mourning in Puccini and Leoncavallo*, «The Journal of Musicology», XIV/1, 1996, pp. 52-79.

³⁹ FIAMMA NICOLODI, *Parigi e l'opera verista. Dibattiti, riflessioni, polemiche*, «Nuova rivista musicale italiana», XV/4, 1981, pp. 577-623. Per una breve antologia di come la critica italiana accolse *La bohème* rimandiamo invece a MARCO CAPRA, «Come un rimescolio di giovinezza». «La bohème» al vaglio della critica, in *La bohème*, Parma, Teatro Regio, 2003, pp. 133-141 (programma di sala).

⁴⁰ EVA RIEGER, «Und wie ich lebe? Ich lebe». *Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccini «La bohème»*, in *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag. II. Musik/Theater*, a cura di Hans Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit, Hamburg, Bockel, 1991, pp. 121-136.

⁴¹ DAVID ROSEN, «La solita forma» in Puccini's Operas, «Studi pucciniani», 3, 2004, pp. 179-199; GIORGIO PAGANONE, *Puccini e la melodia ottocentesca. L'effetto 'barform'*, ivi, pp. 201-223.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Due *Bohème* a Venezia

Il 6 maggio 1897 *La bohème* compare per la prima volta sulle scene del Teatro La Fenice: la presenza tra i ruoli dell'istitutore Barbemouche, del visconte Paolo, di Gaudenzio, Durand ed Eufemia, accanto agli altrimenti ben noti Mimì e Musetta (affidati alle voci brillanti di Rosina Storchio e di Elisa Frandin), e Marcello e Rodolfo (Giovanni Beduschi e Rodolfo Angelini Fornari), chiarisce subito che non del lavoro pucciniano si tratta, bensì dell'opera realizzata su proprio libretto da Ruggero Leoncavallo. È una prima assoluta, accolta tiepidamente dai veneziani (che erano accorsi in massa al Rossini, in cui si era data poco prima *La bohème* di Puccini diretta da Toscanini), destinata a concludere un'interessante stagione di primavera, apertasi con la prima veneziana del *Werther* di Massenet.

Ben altra accoglienza – sia pure con quasi due anni di ritardo sulla prima assoluta – avrebbe avuto *La bohème* pucciniana il 26 dicembre dello stesso anno, con Apostolu come Rodolfo, che tenne banco per diciassette sere (insieme al ballo *Puppenfee* di Josef Bayer) in alternanza con l'opera-ballo *Ero e Leandro* di Tobia Gorrio (al secolo Arrigo Boito) per la musica di Luigi Mancinelli, eseguito in forma scenica a Madrid solo sei settimane prima.¹

L'idea di aprire la stagione con l'opera di Giacomo Puccini risaliva in realtà già all'anno prima, come dimostra la lettera che l'impresa Fratelli Corti indirizzò al sindaco di Venezia il 9 maggio 1896:

I sottoscritti, nella speranza che si voglia riaprire il Grande Teatro La Fenice nella prossima stagione di carnevale 1896-97, fanno domanda a codesto spettabile Consiglio per ottenere la concessione d'appalto assumendosi l'obbligo di dare non meno di n. 34 rappresentazioni colle opere *La bohème* di Puccini, *Andrea Chénier* di Giordano, una terza nuova da stabilirsi ed una quarta occorrendo. Si obbligano inoltre di formare due compagnie di canto, il di cui elenco dei nomi verrà tosto presentato unitamente alla indispensabile approvazione delle case editrici.²

L'impresa chiedeva un sussidio di lire sessantamila, che avrebbero dovuto essere elevate di altre ventimila se il consiglio fosse stato interessato alla presentazione del ballo *Pietro Micca* di Manzotti, l'autore del ben più celebre *Excelsior*. La proposta era certamente tempestiva per quanto riguarda il lavoro pucciniano, che sarebbe stato ripreso a distanza di pochi mesi dalla prima assoluta torinese del 1° febbraio 1896, e del quale si parlava poche settimane dopo questo importante evento.

¹ Di Puccini la Fenice aveva proposto sinora solo *Le Villi* nel gennaio del 1886 e nel 1892, prima accostate al ballo *Excelsior*, poi a *Tanzmärchen*. Successivamente approderanno alla Fenice anche *Tosca* (1905), *Madama Butterfly* (1909), *La fanciulla del West* (1913), il *Trittico* (1920) e *Manon Lescaut* finalmente nel 1922, unica con tanto ritardo sulla *première*, quasi trent'anni.

² Archivio storico del Teatro La Fenice, Buste Spettacoli, n. 480.



La bohème (III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1941; regia di Mario Ghisalberti, scene di Camillo Parravicini. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Furono invece sufficienti due settimane perché l'impresa ritornasse parzialmente sui propri passi proponendo di presentare invece l'altra *Bohème*, quella di Ruggero Leoncavallo, in prima assoluta:

siamo autorizzati in forza di contratto di rappresentare la nuova opera *La bohème* di Leoncavallo, e possiamo assicurare cod.a onor. Direzione che – prima di ogni altro teatro – potremo fare la creazione della suddetta opera nel pross. carnevale alla Fenice di Venezia, sia per apertura, come per seconda opera, e verrà posta in scena dall'autore.³

Trascorsero ancora dieci giorni e venne formalizzata una proposta che si voleva per certi versi definitiva: *La bohème* di Puccini, *Andrea Chénier* di Giordano e *Il crepuscolo degli dei* di Wagner, definite tutte «nuove per Venezia» (imprecisione notevole, dal momento che proprio la Fenice aveva tenuto a battesimo nel 1883 l'intera tetralogia wagneriana all'indomani della scomparsa del compositore). L'operazione prevedeva l'esborso di settantamila lire di dote per complessive trentacinque recite; vi erano però anche delle alternative: con l'aggravio di ulteriori ventimila lire le recite sarebbero salite a quaranta, le opere sarebbero state quattro (ma non veniva indicato il titolo della quarta) e sarebbero stati proposti anche due balli, *La fata delle bambole* e *Tanzmärchen*, ambedue su coreografia di Hassreiter. Inoltre, e la novità non poteva essere più appetibile, il direttore d'orchestra prescelto sarebbe stato un certo Arturo Toscanini.

In archivio spunta anche un'altra missiva, molto riservata, indirizzata a Pietro Faustini che evidentemente aveva chiesto (peraltro ad una parte non disinteressata, come l'editore Ricordi) un parere circa la scelta dell'impresario prossimo venturo:

³ Ivi.

In possesso della preg. v. d'ieri premettiamo i dovuti ringraziamenti per la confidenza che ci dimostrate. Sapete di poter contare su tutta la ns. discrezione nonché sulla ns. franchezza nel rispondervi. Tra il n. I e il n. II, noi non esitiamo a dare la preferenza al n. II. Ne conosciamo tutti i difetti, che non sono pochi, ma bisogna riconoscerne i pregi che sono: la cassa sempre ben fornita ed un'abilità non comune nel condurre un'impresa. E tanto è vero che noi ad occhi chiusi affidiamo al n. II qualunque nuovo spartito potendo avere la certezza che non ci si lascerà nulla da desiderare. Daremmo quindi volentieri al n. II *Bohème* e *Crepuscolo* anche dandosi l'A. *Chénier*. Il n. I trovasi ora in condizioni finanziarie tutt'altro che liete; noi certo non gli affideremo la *Bohème*, perché in prevenzione non saremmo sicuri di poter ottenere tutte le necessarie garanzie artistiche.⁴

Fuori della riservatezza allora preziosa, oggi identifichiamo in Piontelli l'impresario n. I, e nella agenzia Angelo Villa (legata a doppio filo con il Teatro Dal Verme di Milano) l'impresario n. II, al quale andava la simpatia e la stima di Ricordi.

Passarono ancora pochi giorni, verrebbe da dire poche ore, e Faustini si rivolse nuovamente a Ricordi proponendo una nuova candidatura, quella di G. Avigdor e figli; Ricordi rispose così:

la nuova impresa nominataci gode realmente le nostre simpatie, essendo formata di persone oneste e qualcuna abbastanza danarosa. [...] Certo è che si avesse a dare *La bohème* noi saremmo molto rigorosi nella scelta degli artisti e del direttore d'orchestra; imporremmo che *Bohème* passasse dopo *Chénier*. Non troviamo che converrebbe ridare *Aida* già troppo ed anche recentemente sfruttata. Ottima idea quella di ridare *Asrael* e tanto più avendosi Mariacher. Consigliremmo di scritturare la sig. Pandolfini che oltre all'opera di Franchetti potrebbe eseguire anche *La bohème*, essendo essa una delle migliori Mimi.⁵

Conoscendo o meno queste trattative, anche Carlo d'Ormeville per conto della Agenzia Gazzetta dei Teatri il 7 settembre fece la sua proposta ufficiale, con *La bohème* (*recte: Vie de Bohème*) di Leoncavallo.

Le cose andarono poi così: la stagione primaverile 1897 accostò *Werther* e *La bohème* di Leoncavallo; se il primo non ottenne un grande successo, possiamo invece verificare nei borderò teatrali una discreta presenza per *La bohème*.

Per la stagione di carnevale 1897-1898 era sempre in pista l'agenzia teatrale Falstaff Melodrammatico di Angelo Villa, che vantava contatti privilegiati con il tenore Michele Mariacher e che per tutti i primi giorni del luglio 1897 si propose di continuo alla direzione del teatro, forte di questo rapporto: è proprio per la presenza di una voce tanto prestigiosa che *Asrael* di Franchetti e *Il profeta* di Meyerbeer vennero proposti e riproposti:

Si assumerebbe l'obbligo di allestire col massimo decoro e con artisti di approvata fama n. 3 grandiose opere: *Asrael* del M.° Franchetti, *Profeta* ed altra da scegliersi di comune accordo come ad esempio la riproduzione della *Bohème* di Puccini, sempre però che codesta on.le Direzione la trovi conveniente. Le rappresentazioni a darsi non saranno meno di 30 (trenta). Gli artisti finora stabiliti sono il celebre tenore comm.r Michele Mariacher e la celebre prima donna mezzo soprano Guerrini Virginia.⁶

Michele Mariacher, che in quei giorni era a Buenos Aires, era evidentemente in stretti rapporti di amicizia con Villa, che nel rivolgersi a Faustini lo citava chiamandolo per nome:

⁴ Ivi, in data 4 giugno 1896, a firma di Tornaghi.

⁵ Ivi, in data 19 giugno 1896, sempre a firma di Tornaghi.

⁶ Archivio Storico del Teatro La Fenice, Buste Spettacoli, n. 481.

Dopo l'*Asrael* e *Profeta*, non sarei veramente convinto di un'opera wagneriana. Sarei del parere piuttosto che un'opera melodica italiana possa far maggior interesse. Questo però lo vedremo in seguito e sentiremo anche il parere di Michele.⁷

L'impresa rivale Piontelli, che alla fine prevarrà, era invece costantemente alla caccia di un calendario equilibrato: niente *Andrea Chénier*, perché sarebbe stato dato in autunno a Treviso ed era quindi titolo bruciato; si inseguiva testardamente, invece, la possibilità di un'opera nuova (per Venezia) di Wagner, anche se si continuava a ritenere tali *Tristano*, *Il vascello fantasma*, *Il crepuscolo degli dei* e *La walkiria*.⁸ E riiccoci non solo alla *Bohème* ma a Puccini nel suo insieme:

un buon *Mefistofele*, una ripresa di *Bohème*, magari colla medesima compagnia del Rossini, una *Manon* pure di Puccini – un *Lohengrin* – qualche altra opera nuova di Casa Ricordi.⁹

Il 21 luglio ecco una nuova proposta, che puntava su trentadue rappresentazioni in abbonamento più qualche rappresentazione straordinaria e quattro opere da scegliersi tra *Lohengrin*, *Il vascello fantasma*, *Mefistofele*, *Otello* di Verdi, *Asrael*, *Il signore di Pourceaugnac* di Franchetti, *Sogno di una notte d'estate* di Thomas, *Violante* di Alberti, *Il re di Lahore* di Massenet e *La regina di Saba* di Goldmark. Accanto a questi è da sottolineare oramai come certa l'opera pucciniana:

Nelle quattro opere ci sarebbe compresa *La bohème* di Puccini eseguita dalla medesima compagnia che l'esegui al Teatro Rossini la scorsa primavera, meno le masse che sarebbero veneziane invece che forestiere. Alla detta compagnia della *Bohème* del Teatro Rossini si aggiungerebbero altri artisti occorrenti ed adatti alla buona esecuzione delle altre opere che saranno stabilite.¹⁰

E non mancava una frecciata al povero Mariacher:

Ho messo l'*Otello*, ma badate che Mariacher non è più quello di una volta. Lo scorso inverno dicono abbia fatto fiasco in Egitto. Attualmente in America gli hanno dimezzata la paga, quindi ci saranno le sue buone ragioni. So anche che il progetto Villa-Mariacher per la Fenice è sfumato.¹¹

Il 25 agosto si era ormai a un passo dalla firma dell'accordo: il verbale conservato in archivio fissa nel numero di circa trenta rappresentazioni la stagione di carnevale basata sulla *Bohème* pucciniana, su *Ero e Leandro*, sulla *Walkyria* e su *Manon Lescaut* per la bella cifra di 56.000 lire nette.¹² Saranno però necessari alcuni altri giorni per mettere ulteriormente a fuoco il programma, articolato in tre possibili scelte: presenza fissa per *La bohème* e per *Ero e Leandro*, alternativa tra *Lohengrin*, *Walküre* (questa volta con il titolo – almeno – in tedesco) e *Il vascello fantasma*; come variante nella prima e nella terza ipotesi *Puppenfee*, nella seconda *Manon Lescaut*.¹³ Saranno ancora molte le incertezze e le ipotesi di lavoro nel mese che separa questa ultima riunione dalla firma del contratto di appalto, del 10 novembre. È curioso osservare che se la compagnia di canto è sostanzialmente definitiva, ancora qualche incertezza e diffidenza si nutre circa *Lohengrin*, che è ancora temporaneamente in svantaggio rispetto a *Mefistofele*.¹⁴

⁷ Ivi, in data 18 giugno 1897.

⁸ Ivi, Piontelli a Faustini, 17 luglio 1897.

⁹ Ivi.

¹⁰ Ivi, 21 luglio 1897, Piontelli alla Onorevole Direzione del Teatro La Fenice.

¹¹ Ivi, Piontelli a Faustini, 21 luglio 1897.

¹² Ivi, 25 agosto 1897.

¹³ Ivi, 11 settembre 1897.

¹⁴ Ivi, Contratto del 10 novembre 1897.



La bohème (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1947; regia di Gilda Dalla Rizza. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La bohème (III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1949; regia di Augusto Cardì. In scena: Afro Poli (Marcello), Ornella Rovero (Musetta), Elena Rizzieri (Mimi), Giacinto Prandelli (Rodolfo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sarà necessario aspettare il 17 gennaio 1898, a stagione largamente annunciata e ampiamente iniziata (erano già state date tredici serate), perché un accordo ufficiale sostituisca *Lohengrin* a *Mefistofele*:

Il sig. M.° C. Superti disse, infatti, che, quantunque a termini del contratto predetto l'impresa sia in obbligo di dare per terza opera il *Mefistofele* di A. Boito – obbligo che essa è sempre pronta ad adempiere – pure, avendo avuto campo di studiare i desideri del pubblico, proporrebbe di sostituire – senza la menoma alterazione dei patti contrattuali riguardo ai compensi – al *Mefistofele* il *Lohengrin* di R. Wagner, opera questa che, per consentimento della grande massa dei frequentatori del teatro, sarebbe ben più gradita e anche più opportuna, essendo maggiore il periodo di tempo trascorso dall'ultima esecuzione del *Lohengrin* in Venezia al confronto di quello dell'ultima esecuzione del *Mefistofele*.¹⁵

E veniamo ai conti. L'apertura della stagione conta ben 1262 presenze, un numero assolutamente prestigioso che oscilla però lungo le serate: ampie nella prima, un po' meno nella seconda, più forti alla terza recita e poi presenze e ricavi in leggero declino. Sono però sempre numeri consistenti, che sono invece destinati a scendere considerevolmente per *Ero e Leandro* (solo 523 presenze alla prima). Le cose si mettono meglio con *Lohengrin*, alla cui prima rappresentazione partecipano però 639 persone, non così numerose come la variazione decisa e verbalizzata lasciava supporre.

E la critica musicale? Altalenante. Se traspare poco rispetto nei confronti della musica,

E infatti questa *Bohème* pucciniana è così birichina e sentimentale da tirarsi dietro quanti – e son numerosi – vogliono a teatro un divertimento facile, un'azione passionale, una musichetta svelta e briosa che entri facilmente nell'orecchio e vi lasci subito qualche traccia. Vero è che nel suo spartito il maestro ha messo quanto meno gli è stato possibile...¹⁶

molto più entusiasmo si ravvisa verso l'esecuzione, nei confronti della quale spiccano ampie lodi in particolare per il quadro terzo.

Tra qualche sottovalutazione del fenomeno Puccini (forse anche di risulta) e l'affetto verso il massimo teatro veneziano scorrono gli ultimi anni del secolo decimonono.

La bohème al Teatro La Fenice

Scene liriche in quattro quadri di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini; ordine dei personaggi: 1. Rodolfo 2. Marcello 3. Schaunard 4. Colline 5. Benoît 6. Alcindoro 7. Mimì 8. Musetta 9. Parpignol 10. Sergente.

1897-1898 – *Stagione di carnevale*

26 dicembre 1897 (17 recite).

1. Giovanni Apostolu (Franco Mannucci) 2. Ferruccio Corradetti 3. Giuseppe Dorini 4. Vittorio Arimondi 5-6. Carlo Rossi 7. Emilia Merolla 8. Maria Martelli 9. Carlo Zola 10. Ermenigildo D'Este – M° conc.: Arnaldo Conti; m° coro: Antenore Carcano, Antonio Acerbi.

¹⁵ Ivi, Aggiunta al contratto in data 17 gennaio 1898.

¹⁶ «La Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1897.

1910-1911 – *Stagione di carnevale*

26 dicembre 1910 (16 recite).

1. Alessandro Ravazzolo (Giuseppe Micheli, Gianni Masin Crovato) 2. Ernesto Caronna 3. Ubaldo Carrozzi 4. Ruggero Galli 5-6. Giuseppe De Bernardi 7. Elisa Allegri (Gilda Galassi, Irma Mion) 8. Elisa Marchini (Lina Cassandro) – M° conc.: Gianni Bucceri (Carlo Walter); m° coro: Vittore Veneziani.

1922-1923 – *Stagione di carnevale*

30 dicembre 1922 (7 recite).

1. Joseph Hislop (Oreste De Bernardi) 2. Leone Paci 3. Attilio Muzio 4. Felipe Romito 5-6. Angelo Zoni 7. Zita Riva Fumagalli 8. Madeleine Keltie 9. Giuseppe Ballarin 10. Giuseppe Pacchiani – M° conc.: Giuseppe Baroni (Mario Bellini); m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. di scena: Mario Villa; scen.: Bertini & Pressi; cost.: Sarcotia teatrale italiana (Venezia).

1924 – *Stagione d'autunno*

13 settembre 1924 (7 recite).

1. Luigi Morletta (Francesco Fazzini) 2. Mario Gubbiani 3. Ugo Canetti 4. Paolo Nastasi 5-6. R. Cosentino 7. Lucia Serumian 8. Rita Melis – M° conc.: Giovanni Zuccani; m° coro: Luigi Cecchetti.

1927 – *Stagione di primavera*

26 maggio 1927 (3 recite).

1. Alessandro Granda 2. Ernesto Badini 3. Ottavio Serpo 4. Nino Marotta 5-6. Concetto Paterna 7. Augusta Oltrabella (Bianca Dallas) 8. Ida Conti 9. Cesare Spadoni – M° conc.: Umberto Berrettoni m° coro: Ferruccio Cusinati.

1930 – *Grande stagione lirica*

15 giugno 1930 (2 recite).

1. Carlo Merino 2. Gino Vanelli 3. Luigi Sardi 4. Corrado Zambelli 5-6. Attilio Giuliani 7. Gina Tenni 8. Iris Adami Corradetti 9. Mario Milani 10. Ferdinando Caliarelli – M° conc.: Giulio Falconi m° coro: Ferruccio Cusinati; scen.: Bertini & Pressi; cost.: Chiappa.

1941 – *Manifestazioni musicali dell'anno XIX*

2 marzo 1941 (4 recite).

1. Giovanni Malipiero 2. Tito Gobbi 3. Piero Passarotti 4. Giuseppe Flamini 5-6. Mario Gubbiani 7. Mafalda Favero 8. Dora De Stefani 9. Eugenio Valori 10. Nino Manfrin – M° conc.: Nino Sanzogno; reg.: Mario Ghisalberti; m° coro: Sante Zanon; bozz.: Camillo Parravicini; cost.: Casa d'arte Caramba.

1943-1944 – *Manifestazioni dell'anno teatrale*

8 dicembre 1943 (1 recita).

1. Mario Del Monaco 2. Ottavio Marini 3. Pasquale Lombardo 4. Duilio Baronti 5-6. Mario Gubbiani 7. Mafalda Favero 8. Tatiana Menotti 9. Guglielmo Torcoli 10. Nino Manfrin – M° conc.: Giuseppe Del Campo; reg.: Augusto Cardì.

1946-1947 – *Stagione lirica invernale*

4 febbraio 1947 (5 recite).

1. Mario Binci (Marcello Marchi) 2. Mario Borriello (Giorgio Santi) 3. Italo Tajo (Enrico Formichi) 4. Dante Per-



La bohème (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1953; regia di Gianrico Becher. In scena: Scipio Colombo (Marcello), Roberto Silva (Colline), Rina Malatrasi (Mimi), Giacinto Prandelli (Rodolfo), Virgilio Carbonari (Schaunard). Archivio storico del Teatro La Fenice.

La bohème (IV) al Teatro La Fenice di Venezia, 1956; regia di Giuseppe Marchioro, scene di Nicola Benois. In scena: Eugenio Fernandi (Rodolfo), Paolo Pedani (Marcello). Archivio storico del Teatro La Fenice.

rone (Leone Paci) 5-6. Giuseppe Noto 7. Elena Rizzieri 8. Ornella Rovero 9. Alessandro Pellegrini 10. Ferruccio Zenere – M° conc.: Nino Sanzognò; m° coro: Sante Zanon; reg.: Gilda Dalla Rizza; scen.: Gianrico Becher.

1948-1949 – *Stagione lirica di carnevale*

12 febbraio 1949 (4 recite).

1. Giacinto Prandelli 2. Afro Poli 3. Vico Polotto 4. Giulio Neri 5-6. Adolfo Pacini 7. Elena Rizzieri 8. Ornella Rovero 9. Guglielmo Torcoli 10. Alessandro Pellegrini – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; m° banda: Adolfo Ceccherini; reg.: Augusto Cardì; scene: Sormani; cost.: Casa d'arte Firenze.

1952-1953 – *Stagione lirica di carnevale*

28 febbraio 1953 (3 recite).

1. Giacinto Prandelli 2. Scipio Colombo 3. Virgilio Carbonari 4. Roberto Silva 5-6. Melchiorre Luise (Antonio Gelli) 7. Rina Malatrasi 8. Jeda Valtriani 9. Armando Sarti 10. Silvio Colli – M° conc.: Argeo Quadri; m° coro: Sante Zanon; reg.: Gianrico Becher; scen.: Sormani; cost.: Casa d'arte Cerratelli.

1955-1956 – *Stagione lirica popolare di primavera*

9 giugno 1956 (3 recite).

1. Eugenio Fernandi 2. Paolo Pedani 3. Uberto Scaglione 4. Lorenzo Gaetani 5-6. Virgilio Carbonari 7. Ondina Otta (Ilva Ligabue) 8. Renata Broilo (Vivalda Guastini) 9. Dolfo Andreini 10. Giorgio Nasti – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro; bozz.: Nicola Benois; scen.: Sormani; cost.: Casa d'arte Cerratelli.

1958-1959 – *Stagione lirica invernale*

22 gennaio 1959 (3 recite).

1. Giacinto Prandelli (Alvinio Misciano) 2. Giulio Fioravanti 3. Uberto Scaglione 4. Giovanni Antonini 5-6. Virgilio Carbonari 7. Silvana Zanolli 8. Dora Gatta (Elvina Ramella) 9. Ottorino Begali 10. Enrico Rossi – M° conc.: Tullio Serafin; m° coro: Sante Zanon; reg.: Mario Lanfranchi; scen.: Teatro dell'Opera di Roma; cost.: Casa d'arte Cerratelli.

1960-1961 – *Stagione lirica invernale*

9 febbraio 1961 (3 recite).

1. Giuseppe Di Stefano (Renato Cioni) 2. Enzo Sordello 3. Mario Basiola jr. 4. Alessandro Maddalena (Raffaele Ariè) 5. Cristiano Dalamangas 6. Angelo Nosotti 7. Virginia Zeani 8. Jolanda Michieli 9. Augusto Veronese 10. Umberto Valesin – M° conc.: Luciano Rosada; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Maestrini; bozz.: Gianrico Becher; cost.: Casa d'arte Cerratelli; nuovo all. del Teatro La Fenice.

1962-1963 – *Manifestazioni primavera*

7 giugno 1963 (4 recite).

1. Angelo Mori 2. Silvano Carroli 3. Domenico Trimarchi 4. Ivo Vinco (Alessandro Maddalena) 5. Mario Guglia 6. Angelo Nosotti 7. Virginia De Notaristefani (Jeannette Pilou) 8. Cecilia Fusco 9. Augusto Veronese 10. Uberto Scaglione – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Maestrini; bozz.: Gianrico Becher.

1964 – *Stagione lirica estiva*

30 luglio 1964 (4 recite).

1. Giacomo Aragall 2. Alberto Rinaldi (Silvano Carroli) 3. Domenico Trimarchi 4. Alessandro Maddalena 5.

Mario Guggia 6. Angelo Nosotti 7. Rosanna Carteri (Irene Olliver) 8. Helen Manè (Nerina Santini) 9. Augusto Veronese 10. Giorgio Santi – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Piero Faggioni; bozz.: Gianrico Becher.

1967 – *Manifestazioni musicali estate*

3 agosto 1967 (6 recite).

1. Gianni Raimondi (Ruggero Bondino) 2. Silvano Carroli (Mario Basiola) 3. Otello Borgonovo 4. Ruggero Raimondi (Giovanni Antonini, Alessandro Maddalena) 5. Mario Guggia (Augusto Pedroni) 6. Angelo Nosotti (Gianni Socci) 7. Mietta Sighele (Maria Chiara) 8. Silvana Zanolli (Edda Vincenzi) 9. Luigi Bianchi 10. Uberto Scaglione – M° conc.: Ettore Gracis (Carlo Franci); m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Carlo Maestrini; bozz.: Gianrico Becher.

1969-1970 – *Stagione lirica*

11 febbraio 1970 (5 recite).

1. Umberto Grilli 2. Mario Sereni 3. Otello Borgonovo 4. Alessandro Maddalena 5. Virgilio Carbonari 6. Ledo Freschi 7. Mirella Freni 8. Lucia Cappellino (Daniela Mazzuccato Meneghini) 9. Guido Fabbris 10. Bruno Tessari – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Corrado Mirandola; m° banda: Pellegrino Caso; reg.: Lamberto Puggelli; scen.: Nicola Benois.

1970 – *Stagione estiva*

2 agosto 1970 (6 recite).

1. Umberto Grilli (Berardino Trotta) 2. Lorenzo Saccomani (Luigi Colmagro, Giuseppe Zecchillo) 3. Otello Borgonovo (Dino Mantovani, Paolo Cesari) 4. Alessandro Maddalena (Antonio Zerbinì) 5. Virgilio Carbonari (Augusto Pedroni) 6. Ledo Freschi (Angelo Nosotti) 7. Maria Luisa Cioni (Maria Chiara) 8. Elvina Ramella (Adriana Martino, Rosetta Pizzo) 9. Guido Fabbris 10. Guido Pasella – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Corrado Mirandola; m° banda: Pellegrino Caso; reg.: Lamberto Puggelli; scen.: Nicola Benois.

1975 – *Stagione lirica di primavera*

24 aprile 1975 (3 recite).

1. Umberto Grilli (Giuliano Ciannella) 2. Antonio Salvadori 3. Leo Nucci 4. Alessandro Maddalena 5. Paolo Cesari 6. Franco Boscolo 7. Renata Scotto (Josella Ligi) 8. Fiorella Pediconi 9. Nereo Ceron 10. Bruno Tessari – M° conc.: Maurizio Arena; m° coro: Giuseppe De Donà; reg.: Beppe De Tomasi; scen.: Ferruccio Villagrossi; Piccoli cantori veneziani, dir.: Davide Liani.

1987 – *Stagione per il bicentenario – Opere liriche*

21 marzo 1987 (9 recite).

1. Giuseppe Costanzo (Franco Farina) 2. Armando Ariostini (Paolo Gavanelli) 3. Armand Arapian (Giuseppe Riva) 4. Silvano Pagliuca 5. Guido Mazzini 6. Franco Boscolo 7. Lucia Mazzaria (Sandra Pacetti, Raina Kabavanska) 8. Amelia Felle (Noemi Nadelmann) 9. Ivan Del Manto 10. Ledo Freschi (Paolo Badoer) – M° conc.: Emil Tchakarov; m° coro: Ferruccio Lozer; m° coro vv. bianche: Mara Bortolato; reg.: Richard Dembo; scen. e cost.: Bernard Arnould; luci: Jacky Lauthem; all.: Opéra de Lille.

1993-1994 – *Stagione di lirica e balletto*

12 marzo 1994 (8 recite)

1. Stuart Neill (Marco Berti) 2. Angelo Veccia (Giovanni Meoni) 3. Paolo Maria Orecchia (Yasuo Horiuchi) 4. Giorgio Surian (Antonio De Gobbi) 5. Mattia Nicolini (Maurizio Leoni) 6. Dario Benini (Alessandro Guerzoni) 7. Monica Di Siena (He-Ok Moon) 8. Chiara Taigi (Anna-Lise Sollied, Marie-Stéphane Bernard, Elisabetta Martorana) 9. Ivan Del Manto 10. Renzo Stevanato – M° conc.: Roberto Manfredini (Giuseppe Marotta); m°



La bohème (IV) al Teatro La Fenice di Venezia, 1959; regia di Mario Lanfranchi (allestimento del Teatro dell'Opera di Roma). In scena: Giacinto Prandelli (Rodolfo), Giulio Fioravanti (Marcello). Archivio storico del Teatro La Fenice.

La bohème (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1964; regia di Piero Faggioni, scene di Gianrico Becher. In scena: Helen Manè (Musetta), Angelo Nosotti (Alcindoro, dietro Musetta). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Nicola Benois (Nikolaj Aleksandrovič Benua; 1901-1988), bozzetto scenico (II) per *La bohème* al Teatro La Fenice di Venezia, 1970; regia di Lamberto Puggelli.

La bohème (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1987; regia di Richard Dembo, scene e costumi di Bernard Arnould. In scena: Giuseppe Costanzo (Rodolfo), Armando Ariostini (Marcello). Archivio storico del Teatro La Fenice.

coro: Giovanni Andreoli; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etterre; Piccoli cantori veneziani, dir.: Mara Bortolato.

19 luglio 1994 (9 recite)

1. Stuart Neill (Marco Berti) 2. Angelo Vecchia (Ettore Kim) 3. Paolo Maria Orecchia (Yasuo Horiuchi) 4. Giorgio Surian (Antonio De Gobbi) 5. Alessandro Guerzoni (Dario Benini) 6. Mattia Nicolini (Maurizio Leoni) 7. Monica Di Siena (He-Ok Moon) 8. Anne-Lise Sollied (Elisabetta Martorana, Chiara Taigi, Marie-Stéphane Bernard) 9. Ivan Del Manto 10. Renzo Stevanato – M° conc.: Marcello Viotti; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etterre; Piccoli cantori veneziani, dir.: Mara Bortolato.

2008 – Venezia, Teatro Malibran – Progetto *Bohème* giovani

23 luglio 2008 (5 recite)

1. Giorgio Berrugi (Piero Pretti) 2. Dionisio Sourbis (Simone Piazzola) 3. Francesco Verna 4. Alessandro Spina 5. Salvatore Salvaggio 6. Piergiorgio Freddi 7. Elena Monti (Antonella De Chiara) 8. Manuela Cucuccio (Daniela Schillaci) 9. Carlo Mattiazzo 10. Carlo Bonarelli – M° conc.: Giampaolo Bisanti; reg., scen., cost.: Ivan Stefanutti; light designer: Sandro Dal Prà; Athesis Chorus, dir. Angelo Toffolo; coro vv. bianche S. Filippo Neri, dir.: Ubaldo Composta; all. Bassano Opera Festival *et alii*.

La bohème in tournée e in decentramento col Teatro La Fenice

1955 – *Tournée a Saarbrücken*

28 maggio 1955 (1 recita).

1. Giacinto Prandelli 2. Mario Boriello 3. Uberto Scaglione 4. Alessandro Maddalena 5-6. Vito De Taranto 7. Lina Moscucci 8. Dora Gatta 9. Santo Messina – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

1955 – *Tournée a Losanna*

7 ottobre 1955 (3 recite).

1. Giacinto Prandelli 2. Rolando Panerai 3. Arturo La Porta 4. Alessandro Maddalena 7. Orietta Moscucci 8. Mafalda Micheluzzi (Vivalda Guastini) – M° conc.: Franco Capuana; reg.: Aldo Vassallo; dir. all. scen.: Nicola Benoìs; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

1961-1962 – *Tournée a Belgrado*

4 dicembre 1961 (2 recite).

1. Luciano Saldari 2. Mario Sereni (Mario Basiola) 3. Mario Basiola (Guglielmo Ferrara) 4. Italo Tajo 5-6. Angelo Nosotti 7. Mietta Sighele 8. Jolanda Michieli 10. Ferruccio Cenere – M° conc.: Nino Verchi; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Maestrini; bozz.: Gianrico Becher; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

1966-1967 – *Tournée a Stoccarda*

30 maggio 1967 (1 recita).

1. Gianni Raimondi 2. Mario Basiola 3. Bruno Grella 4. Alessandro Maddalena 5. Augusto Pedroni 6. Alfredo Mariotti 7. Maria Chiara 8. Silvana Zanolli 9. Ottorino Begali 10. Giorgio Santi – M° conc.: Ettore Gracis; M° coro: Corrado Mirandola; reg.: Carlo Maestrini; Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

1968 – *Tournée al Cairo*

6 marzo 1968 (4 recite).

1. Bernardino Trotta 2. Lorenzo Saccomani 3. Bruno Gerella 4. Antonio Zerbini 5. Augusto Pedroni 6. Gianni



La bohème (III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1994; regia di Giorgio Marini, scene di Lauro Crisman, costumi di Ettora d'Ettorre. In scena: Monica di Siena (Mimi), Stuart Neill (Rodolfo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Socci 7. Maria Chiara 8. Edith Martelli 10. Sergente: Uberto Scaglione – M° conc.: Nicola Rescigno; reg.: Carlo Maestrini; scen.: Gianrico Becher; Orchestra e Coro dell'Opera del Cairo.

1995 – XIV Stagione lirica e di concerti di Padova

12 novembre 1995 (4 recite)

1. Stuart Neill 2. Angelo Vecchia 3. Paolo Maria Orecchia 4. Enzo Turco (Carlo Di Cristoforo) 5. Mattia Nicolini 6. Adriano Tomaello 7. Monica Di Siena (Mina Yamazaki) 8. Erla Kollaku (Elisabetta Martorana) 9. Renzo Zulian 10. Renzo Stevanato – M° conc.: Bruno Aprea (Giuseppe Marotta); m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Bepi Morassi; cost.: Paolo Bertinato; Piccoli cantori veneziani, dir.: Mara Bortolato; all. Teatro comunale di Treviso.

1995 – 180° Stagione Lirica di Rovigo

24 novembre 1995 (3 recite)

1. Fabio Sartori 2. Ettore Kim 3. Paolo Maria Orecchia 4. Carlo Di Cristoforo (Enzo Turco) 5. Franco Boscolo 6. Mattia Nicolini 7. Mina Yamasaki (Monica Di Siena) 8. Elisabetta Martorana (Erla Kollaku) 9. Renzo Zulian 10. Renzo Stevanato – M° conc.: Bruno Aprea; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Bepi Morassi; cost.: Paolo Bertinato; Piccoli cantori veneziani, dir.: Mara Bortolato; all. Teatro comunale di Treviso.

1995 – Treviso, Altri eventi

10 dicembre 1995 (3 recite)

1. Stuart Neill 2. Angelo Vecchia (Ettore Kim) 3. Paolo Maria Orecchia 4. Enzo Turco 5. Franco Boscolo 6. Mattia Nicolini 7. Monica Di Siena (Mina Yamazaki) 8. Erla Kollaku (Elisabetta Martorana) 9. Stefano Filippi 10. Renzo Stevanato – M° conc.: Bruno Aprea; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Bepi Morassi; cost.: Paolo Bertinato; Piccoli cantori veneziani, dir.: Mara Bortolato; all. Teatro comunale di Treviso.

Biografie

JURAJ VALČUHA

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato nel 1976 a Bratislava, vi ha studiato composizione, direzione e cymbalon; successivamente si è perfezionato con Ilya Musin a San Pietroburgo e con Janos Fürst a Parigi. Dal 2003 al 2005 è stato direttore assistente presso l'Orchestra e l'Opéra National di Montpellier, debuttando anche con l'Orchestre National de France – con cui ha registrato l'opera *Mirra* di Domenico Alaleona – e con l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Nella stagione 2006-2007 ha diretto *La bohème* a Parigi e al Comunale di Bologna e *Il castello di Barbablù* di Bartók all'Opéra di Lione. Nel 2007-2008 ha debuttato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai a Torino, con la Filarmonica di Rotterdam, la Philharmonia di Londra, i Münchner Philharmoniker, la Filarmonica di Oslo e la DSO di Berlino nonché negli Stati Uniti con la Pittsburgh Symphony. Nel 2008-2009 ha diretto l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, l'Orchestra della Radio Svedese, la Philharmonia di Londra, la Los Angeles Philharmonic nonché *Madama Butterfly* a Berlino e a Monaco. Con l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia ha partecipato alla prima stagione di Abu Dhabi Classics. Nel 2009-2010 ha diretto i concerti di apertura della stagione dei Münchner Philharmoniker, nuovamente la Philharmonia di Londra, la Staatskapelle di Dresda, la National Symphony Orchestra di Washington e la Pittsburgh Symphony Orchestra. Ha diretto una nuova produzione dell'*Elisir d'amore*, nonché recite delle *Nozze di Figaro* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, e *Turandot* all'Opera di Stoccarda. Nella stagione 2010-2011 ha diretto i Münchner Philharmoniker nei concerti di capodanno, eseguendo la Nona Sinfonia di Beethoven, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, la Royal Concertgebouw ad Amsterdam, la Philharmonia di Londra, nonché, ad Abu Dhabi, l'Orchestra Sinfonica della Rai e Yo-Yo Ma. Dal 2009 è direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

MATTEO BELTRAMI

Direttore d'orchestra. Diplomato in violino al Conservatorio di Genova e in direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano, a vent'anni dirige *Il trovatore* a Genova. Dal 1996 al 1998 è direttore dell'Ensemble giovanile genovese e dal 1998 al 2004 dirige, in piccole stagioni liriche e cameristiche, numerosi concerti e titoli operistici quali *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La bohème*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Finalista al Concorso Capuana 2004 e direttore ospite dell'Orchestra Sinfonica Gavazzeni, fra il 2004 e il 2007 dirige fra l'altro *Madama Butterfly* a Uberaba in Brasile, *La Cenerentola* al Politeama Greco di Lecce, *Don Giovanni* e *La traviata* al Teatro Arriaga di Bilbao, *Il barbiere di Siviglia* a Shanghai con il Teatro Carlo Felice di Genova, *L'elisir d'amore* a Montpellier, *La traviata* alla Staatsoper di Stoccarda. Nel 2008 dirige Jonas Kaufmann in un recital a Monaco e Amburgo, *La Cenerentola* allo Spoleto Festival di Charleston, *La medium* e *Gianni Schicchi* nei

teatri del circuito lombardo, musiche di Puccini con la Filarmonica lettone. Nel 2009 si esibisce in concerto a San Pietroburgo con Fiorenza Cedolins, al San Carlo di Napoli con Bruno de Simone, a Torre del Lago con l'Orchestra del Festival Puccini, al Festival Verdi di Busseto con l'Orchestra del Regio di Parma, oltre a partecipare a produzioni del *Barbiere di Siviglia* in Toscana e del dittico *La voix humaine - Pagliacci* nei teatri del circuito lombardo, a Jesi e a Ferrara. Nel 2010 ha diretto *Il barbiere di Siviglia* a Ravenna, *Il campanello* a Fano, *Don Giovanni* a Firenze, *Rigoletto* alla Semperoper di Dresda e *L'elisir d'amore* al Teatro La Fenice di Venezia e a Rovigo. Ha iniziato il 2011 con *L'elisir d'amore* a Treviso e *Nabucco* a Darmstadt.

FRANCESCO MICHELI

Regista. Laureato in lettere moderne, si è diplomato alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Debutta nella regia d'opera nel 1997 con *La cantarina* di Piccinni per il Museo del Teatro alla Scala. Ha quindi inizio la collaborazione con l'As.Li.Co. di Milano per il progetto Opera Domani che conduce in tre anni alla produzione dell'*Isola di Merlino* da Gluck, *Il piccolo flauto magico* da Mozart, *Don Chisciotte* da Massenet. I suoi spettacoli vengono presentati in teatri e festival quali circuito lombardo, Regio di Parma, Stabile di Torino, Accademia di Santa Cecilia, Massimo di Palermo, Settimane Musicali a Vicenza, Maggio Musicale Fiorentino, Opéra Royal de Wallonie. Nascono poi nuovi lavori di difficile definizione, tra il concerto e lo spettacolo, nel desiderio di dare forma a un teatro lirico di ricerca. Dal 2004 ad oggi, per I Teatri di Reggio Emilia è autore di una rassegna lirica sperimentale dal titolo «Opera Off», durante la quale sono stati presentati spettacoli, lezioni, convegni e progetti televisivi. Nel 2009 lo spettacolo *Bianco, Rosso e Verdi* prodotto dal Teatro Massimo di Palermo vince il Premio Abbiati come migliore iniziativa dell'anno. Ha iniziato la stagione 2010-2011 al Teatro Massimo di Palermo con *Il barbiere di Siviglia* e la prima assoluta di *Alice nel paese delle meraviglie* di Giovanni D'Aquila, seguiti da *Conversazioni con Chomsky* di Emanuele Casale al Festival REC di Reggio Emilia, *Don Giovanni a Venezia*, «opera labirinto» sul mito di Don Giovanni, per l'inaugurazione della Biennale Musica di Venezia, la prima assoluta del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini al Teatro La Fenice e *Viva Verdi!* al Teatro Sociale di Como e all'Elfo Puccini di Milano. Ha coordinato le attività del masterclass con le scuole di teatro internazionali e il Festival Mozartiano per il Piccolo Teatro di Milano. Dal 2004 collabora con la rete satellitare Sky Classica nell'ideazione, redazione e conduzione di programmi sull'opera. Insegna regia all'Accademia di Brera.

EDOARDO SANCHI

Scenografo. Diplomatosi all'Accademia di Brera a Milano, dal 1986 è stato assistente di scenografi quali Palli, Ferrari, Lebois, Conti e Quaranta per regie di Zeffirelli, Ronconi, Branciaroli, Calenda, Savary. Come scenografo ha collaborato in Italia e all'estero con registi quali Brandon, Monti, Paci Dalò, Nunziata, Micheli, Barberio Corsetti, Placido, Martinelli, Mazzonis. In ambito lirico ha firmato scenografie per importanti teatri italiani (Scala, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Terme di Caracalla di Roma, Torino, Reggio Emilia, Ravenna, Trieste) ed internazionali (Losanna, Wexford, Garsington, La Coruña, Erfurt, Salisburgo, Pechino) collaborando con registi quali Marini (*L'Olimpiade*, *The Turn of the Screw*, *L'Orfeo*), Ripa di Meana (*La fiamma*, *Saffo*, *Attila*, *Ascanio in Alba*, *Il tempo sospeso del volo*, *Tosca*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *L'elisir d'amore*), Gandini (*La gazzetta*, *Il barbiere di Siviglia*), Van Hoeske (*Macbeth*), Michieletto (*Il dissoluto punito*), Montavon (*Tannhäuser*), Cappuccio (*Il ritorno di Don Calandrino*), Tiezzi (*La vedova allegra*). Ha inoltre firmato la scenografia dello *Schiaccianoci* per il West Australian Ballet con la coreografia di Ivan Cavallari. Ha insegnato scenografia al-

le Accademie di Belle Arti di Venezia (2003-2006), Brera (2003-2009) e Carrara (dal 2008). Nel 2007 è stato *professor in residence* all'Università di Melbourne.

SILVIA AYMUNINO

Costumista. Nata a Roma, si è formata presso la Sartoria Tirelli, per la quale ha lavorato dal 1985 al 1993. Ha collaborato come assistente ai costumi soprattutto con Hugo de Ana e Giovanna Buzzi, ma anche con Piero Tosi e Maurizio Millenotti, e nel 1996 ha debuttato come costumista con *Turandot* all'Opera di Roma per la regia di Stefano Monti. Attiva anche nel campo del teatro di prosa (in particolare per Luca Ronconi e Andrea Liberovici), del cinema, della televisione e del balletto (*Giulietta e Romeo* di Cannito), in ambito lirico ha lavorato nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Firenze, Napoli, Trieste, Palermo, Genova, Verona, Martina Franca, Vicenza, Piacenza, Reggio Emilia, Lugo, Cosenza) e internazionali (Opéra Bastille di Parigi, Ginevra, Wexford, Graz, Tel Aviv, Tokyo, Pechino) collaborando con registi quali Franco Ripa di Meana (*L'italiana in Algeri*, *Saffo*, *L'elisir d'amore*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Tosca*, *Consuelo*, *Il tempo sospeso del volo*), Marco Gandini (*Il mondo alla rovescia*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *I giuochi d'Agrigento*, *L'elisir d'amore*, *Pia de' Tolomei*, *Maria Padilla*, *Don Bucefalo*, *Un ballo in maschera*), Luca Ronconi (*Il Tritico*), Damiano Michieletto (*Die Entführung aus dem Serail*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il paese del sorriso*, *Il cappello di paglia di Firenze*).

SÉBASTIEN GUÈZE

Tenore, interprete del ruolo di Rodolfo. Laureato in commercio internazionale all'Università di Montpellier, studia canto al Conservatorio di Nîmes e quindi al Conservatorio nazionale superiore di Parigi. Premiato in numerosi concorsi (Metz 2003, Arles 2004, ADAMI 2006, Domingo Opera 2006, Victoires de la Musique 2009), si è esibito nei principali teatri internazionali, in un repertorio che comprende lavori di Verdi (il duca in *Rigoletto* a Mantova, Alfredo nella *Traviata* per il debutto americano alla Kentucky Opera e a Varsavia), Puccini (Rodolfo nella *Bohème* ad Atene, Colonia, Austin in Texas, Saint-Étienne; Pinkerton in *Madama Butterfly* a Chartres e Antibes), Leoncavallo (*Pagliacci* a Nancy), Grétry (Phyrrus in *Andromaque* a Parigi, Schwetzingen, Montpellier e Norimberga), Offenbach (*La Périochole* a Bordeaux), Gounod (Romeo in *Roméo et Juliette* con Nino Machaidze al Concertgebouw di Amsterdam, *Mireille* a Marsiglia, Faust in *Faust* a Pamplona), Reyer (*Salammbô* a Marsiglia), Lalo (*Le roi d'Ys* in Belgio), Cosma (Marius nella prima assoluta di *Marius et Fanny* a Marsiglia in alternanza con Roberto Alagna, e ad Avignone). Ha iniziato la stagione 2010-2011 interpretando i ruoli di Floreski in *Lodoïska* di Cherubini con Le Cercle de l'Harmonie al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, all'Accademia di Santa Cecilia di Roma e alla Fenice di Venezia, e di Rodolfo nella *Bohème* all'Opéra de Wallonie di Liegi, al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e all'Opera di Helsinki.

GIANLUCA TERRANOVA

Tenore, interprete del ruolo di Rodolfo. Diplomato in pianoforte, si è poi dedicato allo studio del canto lirico affermandosi in vari concorsi, fra i quali lo Zandonai di Rovereto. Si perfeziona attualmente a Verona con Maria Cristina Orsolato. Dopo il debutto a Roma nel *Barbiere di Siviglia*, ricordiamo *Madama Butterfly* e *Nabucco* con Luisotti nei teatri del circuito lombardo, *Les contes d'Hoffmann* con Maag al Comunale di Treviso e *Gina* di Cilea con Franklin all'Opera di Roma. Nel 2008 ha interpretato il ruolo del duca di Mantova in *Rigoletto* all'Arena di Verona (direttore Palumbo), ruolo per il quale è stato poi invitato al Maggio Musicale Fiorentino e con il

quale ha debuttato alla Scala e alla Los Angeles Opera (diretto da Conlon). Come Rodolfo nella *Bohème* è già stato ospite del Teatro Comunale di Firenze, del Comunale di Bologna, del Massimo di Palermo, del Regio di Torino, dell'Opera di Francoforte, del Festival di Torre del Lago e del Grand Theatre di Shanghai. Altri ruoli per cui è particolarmente richiesto sono Edgardo in *Lucia di Lammermoor* (le ultime a Firenze, Francoforte, Festival di Avenches, Torino), Alfredo nella *Traviata* (Verona, Venezia e Napoli) e Tonio nella *Figlia del reggimento* (Trieste in lingua originale e nel circuito lombardo in versione italiana). Nel 2010 ha debuttato il ruolo eponimo in *Roberto Devereux* al Teatro dell'Opera di Roma.

SEUNG-GI JUNG

Baritono, interprete del ruolo di Marcello. Nato in Corea del Sud, studia con Jae Whan Lee all'Università Chung-Ang di Seoul, dove debutta come Figaro nelle *Nozze di Figaro* e Germont nella *Traviata* e si diploma nel 2006. Trasferitosi in Europa, si diploma con Roland Hermann alla Hochschule für Musik di Karlsruhe interpretando durante gli studi i ruoli del gatto nell'*Enfant et les sortilèges* di Ravel e di Golaud in *Pelléas et Mélisande* al Badisches Staatstheater di Karlsruhe. Premiato in numerosi concorsi internazionali (terzo premio al Caballé 2007 di Saragozza, secondo premio al Pavarotti 2008 di Modena, primo premio all'Ottavio Ziino di Roma, al Toulouse 2008, all'Haefliger 2008 di Berna e al Queen Sonja 2009 di Oslo), dal 2009 entra a far parte della compagnia stabile del Teatro di Augsburg, dove canta Ping in *Turandot*, Posa in *Don Carlo*, Enrico in *Lucia di Lammermoor*, Amonasro in *Aida*, il conte nelle *Nozze di Figaro* e Sharpless in *Madama Butterfly*. Come artista ospite è stato recentemente impegnato nei ruoli di Renato in *Un ballo in maschera* a Berna, Eleckij nella *Dama di picche* a Karlsruhe, Tonio in *Pagliacci* al Menuhin Festival di Gstaad (accanto a Giuseppe Giacomini) e Marcello nella *Bohème* al Capitolle di Tolosa.

DAMIANO SALERNO

Baritono, interprete del ruolo di Marcello. Nato a Siracusa, studia pianoforte e canto, diplomandosi nel 1995 al Conservatorio di Pescara. Vincitore di numerosi concorsi internazionali (Catalani di Ostra, Cascina lirica di Pisa, Sanremo Classic, Di Stefano di Trapani, As.Li.Co.), debutta nel 2004 come Germont nella *Traviata* e Albert in *Werther* nei teatri del circuito lombardo. Si è da allora esibito in Italia e all'estero in un repertorio che comprende lavori di Rossini (Figaro nel *Barbiere di Siviglia* a Lecce, Lucca e Bergamo), Donizetti (Belcore nell'*Elisir d'amore* a Bergamo), Verdi (Miller in *Luisa Miller* alla Fenice di Venezia; Rigoletto in *Rigoletto* al Comunale di Bologna; il conte di Luna nel *Trovatore* a Oviedo; Germont nella *Traviata* al Carlo Felice di Genova, a Saarbrücken, Venezia e nel circuito lombardo; Melitone nella *Forza del destino* a Busseto), Puccini (Sharpless in *Madama Butterfly* a Genova, Ping in *Turandot* all'Opera di Roma), Leoncavallo (Silvio in *Pagliacci* alla Bayerische Rundfunk di Monaco), Massenet (Albert in *Werther* a Monaco). Ha collaborato con direttori quali Luisotti, Oren, Viotti, Arrivabeni, Benini, Lombard, Armiliato, Fagen, Kovatchev, De Marchi, Boncompagni, Di Stefano, Galli, Juncos, e registi quali Gandini, Scotto, Carsen, Bernard, Montaldo, De Tomasi, Pizzech, Mortelletti, Torrigiani, Cobelli, Deflo.

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete del ruolo di Schaunard. Nato a Parma, vince nel 1982 il concorso Voci Verdiane di Busseto e canta in *Rigoletto* con Sinopoli. Perfezionatosi presso la Juilliard School di New York, ha svolto un'intensa attività in Italia (Regio di Parma, Scala di Milano, Opera di Roma, Torino, Genova, Macerata, Firenze, Venezia, Verona, Trieste, Napoli, Palermo) e all'estero (Darm-

stadt, Zurigo, Amburgo, Bonn, Montpellier, Israele, Cipro, Tokyo), in un repertorio che comprende lavori di Gluck (*Alceste*), Mozart (*Le nozze di Figaro*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Verdi (*La battaglia di Legnano*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Otello*), Puccini (*Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Gianni Schicchi*, *Turandot*), Mascagni (*Iris*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Ponchielli (*La Gioconda*), Giordano (*Andrea Chénier*, *Fedora*), Pizzetti (*Assassinio nella cattedrale*), Tutino (*La lupa*), Meyerbeer (*Dinorah*), Bizet (*Carmen*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Massenet (*Werther*, *Manon*), Gounod (*Roméo et Juliette*), Lalo (*Fiesque*), Lehár (*Die lustige Witwe*), Johann Strauss (*Die Fledermaus*), Richard Strauss (*Ariadne auf Naxos*), Berg (*Wozzeck*), Bernstein (*Candide*).

ALESSANDRO BATTIATO

Baritono, interprete del ruolo di Schaunard. Nato a Messina, ha studiato con Francesco Auditore e Antonio Bevacqua e si perfeziona attualmente con Eugenio Fogliati. Vincitore di numerosi concorsi, dopo il debutto nel 1996 come Silvio in *Pagliacci* si è esibito nei principali teatri italiani (Palermo, Torino, Napoli, Roma, Verona, Cagliari, Genova, Bari, Firenze, Ravenna) e internazionali (Atene, Stoccarda, Palma di Maiorca, Beirut, Tokyo, Seoul) collaborando con direttori quali Oren, Mehta, Renzetti, Carminati, Mercurio, Arena, Ferro, Olmi, Halasz, Armiliato, Lombard, Gelmetti, Weikert, Valčuha, Aprea, Fogliani, e registi quali Zeffirelli, Dara, Del Monaco, De Bosio, Pizzi, Cobelli, Savary, Kemp, Scaparro, Mariani, De Simone, Gregoretti, Van Hoecke, Pieralli, Joel, Pugelli, Stefanutti, Bellocchio, Saura. Il suo repertorio comprende ruoli mozartiani (Masetto), cimarosiani (Don Martino Crespa, il conte Robinson), rossiniani (Figaro, Dandini, Taddeo), donizettiani (Blinal, Malatesta, Belcore, Enrico), verdiani (Germont), pucciniani (Marcello, Schaunard, il sagrestano, Sharpless, Schicchi, Sonora, Ping), mascagnani (Tartaglia), giordaniani (Fléville). Nel 2010 ha cantato in *Adriana Lecouvreur* a Firenze, *Tristan und Isolde* a Genova, *La forza del destino* a Macerata, *I vespri siciliani* a Parma, *La bohème* a Bari.

LUCA DALL'AMICO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Colline. Nato a Vicenza, si è diplomato in trombone, organo e composizione organistica presso il conservatorio della sua città. Prosegue gli studi di canto lirico perfezionandosi sotto la guida di Sherman Lowe e Roberto Scanduzzi. Vincitore al Concorso Corradetti 2008, nel 2009 è scelto da Riccardo Muti per il ruolo di Agamemnon in *Iphigénie en Aulide* al Teatro dell'Opera di Roma. Segue immediatamente il debutto scaligero come Quarto Tentatore in *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti. Nelle passate stagioni ha interpretato *La cambiale di matrimonio* e *Une éducation manquée* al Festival di Wexford, *Death in Venice*, *Il barbiere di Siviglia* e *Roméo et Juliette* al Teatro La Fenice, *La sonnambula* a Graz, *La forza del destino* e *I lombardi alla prima crociata* allo Sferisterio di Macerata, *L'italiana in Algeri* al Teatro Olimpico di Vicenza, *Carmen* all'Arena di Verona. Più recentemente ha interpretato Ferrando nel *Trovatore* al Teatro Alighieri di Ravenna per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, poi in tour a Jesi, Fermo, Cosenza, Ferrara, Pisa. Tra i direttori con cui collabora, ricordiamo Muti, Gelmetti, Rovaris, Fracasso; fra i registi, Pizzi, Gasparon, Zeffirelli, Carsen, Kokkos.

GIANLUCA BURATTO

Basso, interprete del ruolo di Colline. Nato a Cernusco sul Naviglio, ha studiato sassofono e clarinetto, dedicandosi quindi allo studio del canto con Margaret Hayward al Conservatorio di Milano. Ha seguito masterclass con Sara Mingardo, Ernesto Palacio, Jaume Aragall e Dalton Bal-

dwin. Vincitore nel 2006 del primo premio juniores al Concorso Tagliavini, ha cantato i *Requiem* di Verdi e di Mozart a Bregenz e Friedrichshafen. In ambito barocco ha cantato lavori di Luigi Rossi, Bach, Buxtehude, Cornelius, Händel, Haydn. Il 2009 ha visto il suo debutto operistico nella prima assoluta de *Il carro e i canti* di Solbiati al Teatro Verdi di Trieste. Tra i suoi impegni più recenti ricordiamo: *Pulcinella* di Stravinskij e la *Krönungsmesse* di Mozart a Lecce; *Le disgrazie d'Amore* di Cesti a Pisa; la Cantata BWV 61 di Bach al Musikverein di Vienna; *Maria Stuarda* (Talbot) di Donizetti a Trieste; *Cristo nell'orto* di Fux all'Osterklang di Vienna; *Membra Jesu nostri* di Buxtehude a Stoccarda; *La bohème* (Colline) e *Virginia* di Mercadante a Wexford, *La Betulia liberata* di Mozart e di Jommelli con Muti a Salisburgo e Ravenna, la prima assoluta del *Killer di parole* di Ambrosini alla Fenice di Venezia. Ha collaborato con direttori quali Gini, Cantalupi, Coin, Ghielmi, Curtis, Panni, Ipata, Carminati, Molino.

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di Benoît. Nato a Padova nel 1981, si diploma in pianoforte e in canto presso il Conservatorio di Adria. Si perfeziona con Raina Kabaivanska; segue i corsi di perfezionamento dell'Accademia Chigiana di Siena e dell'Accademia Rossiniana di Pesaro. Specializzatosi nei ruoli di carattere, collabora in modo continuativo con teatri di chiara fama esibendosi alla Scala di Milano, Opera di Roma, Rossini Opera Festival, Fenice di Venezia, Comunale di Firenze, Comunale di Bologna, Sferisterio di Macerata, e in vari teatri di tradizione come Lucca, Pisa, Livorno, Sassari, Rovigo, Como, Cremona, Modena, Piacenza, Ravenna, Bolzano, Reggio Emilia, oltre che all'estero al Teatro Real di Madrid, all'Opera di Sofia e in Giappone. Ha lavorato con direttori quali Barenboim, Callegari, Lü Jia, Curtis, Gelmetti, Inbal, Zedda, Jurowski, Bressan, Kovatchev, Chung, e registi come Monicelli, De Bosio, Carsen, Gandini, Nunziata, Michieletto, Nekrošius, Pizzi, Zeffirelli, Tcherniakov. Il suo repertorio comprende lavori di Purcell, Pergolesi, Händel, Piccinni, Mozart, Paisiello, Rossini, Donizetti, Puccini, Wolf-Ferrari, Massenet, Gounod, Poulenc, Musorgskij, Prokof'ev, Britten, Furlani.

ANDREA SNARSKI

Baritono, interprete del ruolo di Alcindoro. Nato a Varsavia, si è trasferito nel 1948 a Londra dove ha seguito gli studi elementari e classici entrando nel 1961 alla National School of Opera e debuttando nel 1963 nei *Contes d'Hoffmann*. Trasferitosi in Italia nel 1964 per un ulteriore periodo di perfezionamento, dal 1966 svolge un'intensa attività in Italia e all'estero. Ha cantato presso tutte le fondazioni liriche e alcuni teatri di tradizione oltre che alla RAI di Roma, Napoli, Milano, Torino, la Filarmonica Romana, Santa Cecilia, il Concertgebouw di Amsterdam, De Doolen di Rotterdam, Congressgebouw dell'Aja, alla radio olandese, alla radio e TV polacca e bulgara, all'Opera del Cairo, a Copenhagen, a Nagoya e ai festival di Aldeburgh, Edimburgo, Parigi, Spoleto, Siena, alla Sagra Umbra, alla Biennale di Venezia e al Camden di Londra. Ha collaborato con direttori quali Roberto Abbado, Ahronovich, Bartoletti, Baudo, Britten, Colin Davis, Delman, Ferro, Gavazzeni, Gelmetti, Gracis, Kuhn, Machado, Markevitch, Mehta, Muti, Oren, Patanè, Pesko, Prêtre, Santi, Sanzogno, Sawallisch, Urbini, Vonk. Fra gli impegni recenti, *Le donne curiose* di Wolf-Ferrari al Filarmonico di Verona, *Don Carlo* all'Opera di Roma, *Salome* al Massimo di Palermo, il marchese nella *Traviata* a Firenze, Bari, Mantova, Piacenza, Mosca, Palma di Maiorca, Bolzano, Tel Aviv e Santander.

LILLA LEE

Soprano, interprete del ruolo di Mimì. Nata in Corea del Sud, nel 2003 si diploma in canto lirico

presso il Conservatorio Verdi di Milano dove ottiene due borse di studio, e nello stesso anno si esibisce come solista con il Coro del Teatro alla Scala in un concerto diretto da Gianluigi Gelmetti. Collabora con la Fondazione Arturo Toscanini interpretando il personaggio principale nell'opera barocca *Il matremonio annascuso* di Leonardo Leo. Riscuote grande successo nella *Misa andina* di Nunez nella cattedrale di Cordova e successivamente nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma sotto la direzione artistica di Luis Alva e la direzione musicale di Pietro Mianiti. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali (terzo premio al Corbelli 2003, al Colzani 2004 e al Flaviano Labò 2009, secondo premio al Città di Lucca e allo Spiros Argiris 2009, primo premio al Principessa Trivulzio 2004, al Martini 2008, al Turandot di Verona, al Martinelli Pertile e all'Iris Adami Corradetti 2009), nel 2008 è Turandot al Teatro dell'Aquila di Fermo con l'As.Li.Co., e nel 2009 al Filarmonico di Verona sotto la direzione di Antonio Pirolli con la regia di De Bosio. Nel 2010 è Manon in *Manon Lescaut* al Teatro La Fenice di Venezia diretta da Palumbo con la regia di Graham Vick e si esibisce a Modena nel concerto in memoria di Pavarotti con l'Orchestra del Teatro Regio di Parma.

SERENA FARNOCCHIA

Soprano, interprete del ruolo di Mimì. Nata a Pietrasanta, ha studiato canto con Gianpiero Mastromei. Vincitrice di vari concorsi in tutta Europa, nel 1995 ha vinto, giovanissima, il Concorso Pavarotti di Philadelphia. Allieva dell'Accademia del Teatro alla Scala nel 1997-98, ha debuttato sul palcoscenico scaligero come Donna Anna nel *Don Giovanni* diretto da Muti. Si è esibita nei principali teatri italiani (Scala, Roma, Bologna, Firenze, Venezia, Genova, Torino, Trieste, Torre del Lago) e internazionali (Monaco, Dresda, Essen, Stoccarda, Ginevra, Losanna, Siviglia, Wexford, Helsinki, Savonlinna, Tel Aviv, Chicago, Santa Fe, Toronto, Tokyo), in un repertorio che comprende lavori di Mozart (la contessa nelle *Nozze di Figaro*, Donna Anna in *Don Giovanni*, Fiordiligi in *Così fan tutte*), Bellini (Adalgisa in *Norma*), Donizetti (Maria in *Maria Stuarda*), Mercadante (Elisa nel *Giuramento*), Verdi (Medora nel *Corsaro*, Luisa in *Luisa Miller*, Leonora nel *Trovatore*, Amelia in *Simon Boccanegra*, Desdemona in *Otello*, Alice in *Falstaff*, il *Requiem*), Puccini (Mimì nella *Bohème*, Liù in *Turandot*), Bizet (Micaëla in *Carmen*), Smetana (il ruolo eponimo nella *Sposa venduta*). Ha collaborato con direttori quali Bartoletti, Jurowski, Luisotti, Mehta, Muti, Noseda, Oren, Sinopoli, Steinberg, e con registi quali Curran, Decker, Lavia, Miller, Placido, Pizzi, Pier'Alli, Ronconi. Ha inaugurato la stagione 2010-2011 con *Le nozze di Figaro* a Firenze, *Il trovatore* a Parma e a Dresda e lo *Stabat Mater* di Rossini ad Anversa.

EKATERINA SADOVNIKOVA

Soprano, interprete del ruolo di Musetta. Nata in Russia nel 1980, laureata in storia, inizia lo studio del canto presso la Scuola di musica di Armavir, per proseguirlo dal 2002 al 2007 al Conservatorio di San Pietroburgo con Tamara Novichenko e nel 2006 alla Hochschule für Musik Carl Maria von Weber di Dresda con Christiane Hossfeld. Dal 2009 si perfeziona con Raúl Giménez alla Concertante, l'accademia internazionale di Barcellona. Premiata nel 2006 alla Competizione dell'opera di Dresda e al Concorso Obratzsova di San Pietroburgo, debutta nel maggio 2008 al Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo come Adina nell'*Elisir d'amore*, ruolo poi ripreso al Teatro Bol'soj di Mosca. Nell'estate 2008 partecipa al Young Singer Project del Festival di Salisburgo con Barbara Bonney, Thomas Quasthoff e Michael Schade, partecipando al concerto finale diretto da Ivor Bolton. Nel marzo 2009 debutta il ruolo di Violetta nella *Traviata* all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi (direttore Arrivabeni), dove è reinvitata nel 2010 come Gilda in *Rigoletto*. Nel 2009-2010 ha inoltre cantato *La traviata* alla Fenice di Venezia e al Teatro di San Carlo di

Napoli, *Rigoletto* alle Terme di Caracalla e un concerto di musiche di Rachmaninov ad Amsterdam. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *La traviata* alla Fenice, *Rigoletto* al Covent Garden, la Quarta Sinfonia di Mahler a Santa Cecilia e un recital a Tokyo con il Teatro Regio di Torino.

BEATRIZ DÍAZ

Soprano, interprete del ruolo di Musetta. Nata nelle Asturie, ha studiato pianoforte al Conservatorio di Aller. Ha quindi studiato canto con Elena Pérez-Herrero e frequentato masterclass con Montserrat Caballé, Elena Obraztsova e Mady Mesplé perfezionandosi poi con Mirella Freni presso il Centro Universale del Bel Canto di Vignola. Premiata ai concorsi Ciudad de Logroño e Jacinto Guerrero di Madrid, è stata vincitrice assoluta del Concorso Viñas 2007 di Barcellona (primo premio e premi Plácido Domingo, zarzuela, del pubblico, dell'Opera di São Paulo, Paloma O'Shea). Ospite di importanti teatri spagnoli (Madrid, Siviglia, Gijón, Oviedo, Jerez, Bilbao, Tenerife, Perelada) ed europei (Châtelet di Parigi, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Genova, Venezia, Modena), ha interpretato lavori di Gluck (Diana in *Iphigénie en Aulide* con Muti), Mozart (Zerlina in *Don Giovanni*), Martín y Soler (*Il tutore burlato*), Paisiello (*Missa defunctorum* con Muti a Salisburgo, Firenze, Ravenna, Piacenza e Udine), Donizetti (Adina nell'*Elisir d'amore*), Verdi (Oscar in *Un ballo in maschera*, Nannetta in *Falstaff*), Puccini (Musetta nella *Bohème* con Oren, Liù in *Turandot*), Bizet (Micaëla in *Carmen*), Britten (*Il piccolo spazzacamino*), Sotelo (il bambino in *Dulcinea*). Si è dedicata anche alla zarzuela interpretando *La generala* di Vives (regia di Emilio Sagi), *La eterna canción* e *Black el payaso* di Sorozábal.

LUCA FAVARON

Tenore, interprete del ruolo di Parpignol. Artista del Coro del Teatro La Fenice, ha cantato ruoli solistici in un ampio repertorio operistico e concertistico, che comprende lavori di Legrenzi, Bach, Händel, Scarlatti, Marcello, Galuppi, Haydn, Mozart, Beethoven, Cimarosa, Mayr, Rossini, Donizetti, Verdi, Mascagni, Puccini, Ponchielli, Bizet, Lehár, Seyffardt, Stravinskij, Berio. Ha cantato in *Teneke* di Vacchi alla Scala, in *Tosca* al Castello Sforzesco di Milano, nella *Traviata* al Verdi di Busseto, nello *Schauspieldirektor* e nella *Cambiale di matrimonio* all'Olimpico di Vicenza ed è stato cover discografico di Domingo al Musikverein di Vienna.

CARLO MATTIAZZO

Tenore, interprete del ruolo di Parpignol. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 2000, è nato a Montagnana nel 1963 e ha iniziato a cantare nel 1989 con gruppi vocali da camera e polifonici diretti da Filippo Maria Bressan. Ha frequentato le masterclass di Cristina Miatello e Giovanni Acciai e ha studiato canto con Gianfranco Boretti, Danilo Cestari e Sherman Lowe. Dal 1997 ha lavorato come artista del coro in vari teatri italiani e dal 2002 al 2007 nella stagione estiva dell'Arena di Verona.

CIRO PASSILONGO

Tenore, interprete del ruolo del venditore ambulante. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 1996, ha interpretato ruoli solistici nel Concerto per García Lorca, nelle *Noces*, nella *Rondine*, in *Death in Venice* e nella *Traviata*. Diplomato in canto a Verona con Danilo Cestari, si è perfezionato presso la Scuola di Musica Antica di Venezia e con Paolo Vaglieri, ed è stato finalista ai concorsi Ricciarelli e As.Li.Co. Diplomatosi in direzione d'orchestra nel 2002, ha al suo attivo varia attività concertistica ed editoriale.

RAFFAELE PASTORE

Tenore, interprete del ruolo del venditore ambulante. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 2009, è nato a Lecce nel 1975 e si è diplomato in organo e musica jazz presso i conservatori di Lecce e Bari. Artista del coro nei teatri di Terni, Pescara, Cosenza, Bari, Lecce oltre che in Portogallo e Germania, ha interpretato ruoli solistici nella *Bohème*, *La notte di un nevrastenico*, *Der Rosenkavalier* e *Samson et Dalila* al Politeama di Lecce e in *Turandot* al Petruzzelli di Bari. Si perfeziona a Venezia con Sherman Lowe.

SALVATORE GIACALONE

Basso, interprete del ruolo del sergente dei doganieri. Artista del Coro del Teatro La Fenice, ha svolto intensa attività concertistica. Dopo aver debuttato nel 1996 nel *Duello comico* di Paisiello, ha interpretato i ruoli di Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, Sparafucile in *Rigoletto*, lo zio bonzo in *Madama Butterfly*, il dottore nella *Traviata*. Nel 2001 ha preso parte alla tournée in Giappone del Teatro La Fenice nel ruolo del marchese nella *Traviata* e nel 2010 è stato il comandante di marina in *Manon Lescaut*.

ANTONIO CASAGRANDE

Basso, interprete del ruolo del sergente dei doganieri. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomato a Rovigo con Rosanna Lippi e perfezionato con Lorenzo Arruga, Danilo Cestari e Sherman Lowe. Vincitore dei concorsi Dal Monte e Argiris, ha cantato i ruoli di Basilio, Oroveso, Don Pasquale, Sparafucile, Ferrando, Colline, Angelotti, Zuniga in vari teatri veneti, lombardi e francesi. Nel 2010 è stato il marchese nella *Traviata* e Sparafucile in *Rigoletto* nella tournée del Teatro La Fenice ad Abu Dhabi.

FRANCO ZANETTE

Baritono, interprete del ruolo del doganiere. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 1997, ha studiato al Conservatorio di Venezia con Mirella Parutto e si è diplomato con Stella Silva. Ha studiato musica antica con Edward Smith e canto gregoriano con Giorgio Mazzucato. Per il Teatro La Fenice ha interpretato ruoli solistici in *Rara Requiem* di Bussotti, *Les noces* di Stravinskij, *La rondine* di Puccini e *La traviata*. Nel 2009 è stato Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Comunale di Adria.

NICOLA NALESSO

Basso, interprete nel ruolo del doganiere. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 1989, si è diplomato al Conservatorio di Padova, iniziando l'attività concertistica in duo con Matilde Gardelin. Ha partecipato a stages di recitazione con Virginio Puecher e Giorgio Albertazzi e proseguito il perfezionamento vocale esecutivo con Lorenzo Gaetani, Sherman Lowe e Luisa Giannini. Per il Teatro La Fenice ha interpretato nel 2010 ruoli solistici nella tournée ad Abu Dhabi e nella *Traviata* diretta da Chung.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim
Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Gianni Pilon
Anna Trabuo
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
*nnp**
Nicola Zennaro
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Thomas Silvestri
Selina Cremese ◊
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin	Vittorio Garbin		Elsa Frati
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Romeo Gava		Luigina Monaldini
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Dario Piovan		Tebe Amici ◊
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello	Paola Ganeo ◊		Valeria Boscolo ◊
Dario De Bernardin	Marco Covelli	Roberto Pirrò ◊		Silvana Dabalà ◊
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			Luisella Isicato ◊
Roberto Gallo	Stefano Faggian			Stefania Mercanzin ◊
Michele Gasparini	Federico Geatti			Alice Niccolai ◊
Roberto Mazzon	Euro Michelazzi			Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Carlo Melchiori	Roberto Nardo			
Francesco Nascimben	Maurizio Nava			
Pasquale Paulon	Marino Perini			
Stefano Rosan	<i>nnp*</i>			
Claudio Rosan	Alberto Petrovich			
Paolo Rosso	<i>nnp*</i>			
Massimo Senis	Tullio Tombolani			
Luciano Tegon	Teodoro Valle			
Mario Visentin	Giancarlo Vianello			
Andrea Zane	Massimo Vianello			
Pierluca Conchetto ◊	Roberto Vianello			
Franco Contini ◊	Marco Zen			
Cristiano Gasparini ◊	Luca Seno ◊			
Enzo Martinelli ◊	Michele Voltan ◊			
Francesco Padovan ◊				
Giovanni Pancino ◊				
Massimo Zucchi ◊				

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊
direttore dei complessi musicali
di palcoscenico

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Maria Cristina Vavolo ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
Ilaria Maccacaro ◊
maestri di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Jung Hun Yoo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Josuè Esaù Iovane ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua
Irene Lucci ◊

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Gianì •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella
Giuseppe Alfano ◊
Vincenzo Pierotti ◊

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Gabriele Marchetti • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellán
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Gabriele Rampogna ◊
Claudio Tomaselli ◊
Barbara Tomasin ◊
Cristiano Torresan ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Brunilde Bonelli • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Caterina Casale ◊
Anna Malvasio ◊

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◊
Eleonora Marzaro ◊

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Matteo Pavlica ◊

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◊
Roberto Bruna ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

28 / 30 gennaio

1 / 3 / 5 febbraio 2011

Intolleranza 1960

musica di **Luigi Nono**

personaggi e interpreti principali

Un emigrante Stefan Vinke

La sua compagna Cornelia Horak

Una donna Julie Mellor

Un torturato Michael Leibundgut

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

tutors Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Vera Marzot, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nel 50° anniversario della prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 febbraio 1 / 2 / 3 / 6 / 8 / 9 / 11 / 12 / 13 marzo 2011

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Sébastien Guèze / Gianluca Terranova

Marcello Seung-Gi Jung / Damiano Salerno

Schaunard Armando Gabba / Alessandro Battiato

Colline Luca Dall'Amico / Gianluca Buratto

Mimi Lilla Lee / Serena Farnocchia

Musetta Ekaterina Sadovnikova / Beatriz Díaz

maestro concertatore e direttore

Juraj Valčuha / Matteo Beltrami

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 / 29 marzo 2011

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Eric Cutler / Shalva Mukeria

Rigoletto Dimitri Platanius / Roberto Frontali

Gilda Ekaterina Sadovnikova / Gladys Rossi

Sparafucile Gianluca Buratto

Maddalena Daniela Innamorati

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

Teatro La Fenice

28 / 29 / 30 aprile 2011

Les Ballets de Monte-Carlo

Cenerentola

coreografia e regia di

Jean-Christophe Maillot

musica di **Sergej Prokof'ev**

interpreti solisti e corpo di ballo dei Ballets de Monte-Carlo

scene **Ernest Pignon-Ernest**

costumi **Jérôme Kaplan**

con il sostegno del Consolato onorario del Principato di Monaco a Venezia

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 31 maggio 1 giugno 2011

Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Enrico Claudio Sgura / Simone Piazzola

Lucia Jessica Pratt / Ekaterina Sadovnikova

Edgardo Shalva Mukeria / Gianluca Terranova

Arturo Leonardo Cortellazzi / Emanuele Giannino

Raimondo Mirco Palazzi / Arutjun Kotchinian

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **John Doyle**

scene e costumi **Liz Ascroft**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Houston Grand Opera e Opera Australia Sydney Opera House

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 giugno 2 luglio 2011

Das Rheingold

(L'oro del reno)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Wotan Greer Grimsley

Loge Marlin Miller

Alberich Richard Paul Fink

Mime Kurt Azesberger

Fasolt Gidon Saks

Fafner Attila Jun

Fricka Natascha Petrinsky

Freia Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra del Teatro La Fenice

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

costumi, scene e parti della decorazione realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt Köln

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

9 / 10 / 12 / 13 luglio 2011

Sogno di una notte di mezza estate

(A Midsummer Night's Dream)

commedia di **William Shakespeare**

musiche di scena di **Felix**

Mendelssohn Bartholdy

interpreti vocali

soprano **Elena Monti**

mezzosoprano **Marina Comparato**

ensemble di attori della *Fondazione Teatro Due di Parma*

Oberon / Teseo **Alessandro Averone**

Titania / Ippolita **Paola De Crescenzo**

Puck **Luca Nucera**

Ermia **Federica Vai**

Elena **Ippolita Baldini**

Demetrio **Francesco Gerardi**

Lisandro **Gianluca Parma**

Peter Quince **Antonio Tintis**

Nick Bottom **Nanni Tormen**

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

direzione teatrale **Walter Le Moli**

spazio scenico **Tiziano Santi**

costumi **Gianluca Falaschi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

in collaborazione con *Fondazione Teatro Due* e *Teatro Regio di Parma*

Teatro La Fenice

27 / 28 / 30 agosto 4 / 6 / 7 / 8 / 9 /
10 / 11 settembre 2011

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Patrizia Ciofi / Gladys Rossi**

Alfredo Germont **Gianluca Terranova / Shalva Mukeria**

Giorgio Germont **Seung-Gi Jung**

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro Malibrán

2 / 3 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 settembre
6 / 7 / 8 / 9 ottobre 2011

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Enrico Iviglia / Dmitry Trunov**

Bartolo **Elia Fabbian / Omar Montanari**

Rosina **Manuela Custer / Marina Comparato**

Figaro **Christian Senn / Giorgio Caoduro**

Basilio **Lorenzo Regazzo / Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

Andrea Battistoni

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 settembre 1 / 2 ottobre 2011

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Markus Werba / Simone Alberghini**

Donna Anna **Anita Watson / Elena Monti**

Don Ottavio **Antonio Poli**

Donna Elvira **Carmela Remigio / Maria Pia Piscitelli**

Leporello **Vito Priante / Simone Del Savio / Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23
ottobre 2011

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Markus Werba /
Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Carmela
Remigio

Susanna Caterina Di Tonno

Figaro Alex Esposito / Vito Priante

Cherubino Marina Comparato / José
Maria Lo Monaco

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro del Teatro
La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro Malibrán

26 / 27 / 28 / 29 / 30 ottobre 2011

Acis and Galatea

(Aci e Galatea)

musica di **Georg Friedrich Händel**

interpreti solisti dell'Académie
européenne de musique del
Festival d'Aix-en-Provence

maestro concertatore e direttore

Leonardo García Alarcón

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Festival d'Aix-en-
Provence

Teatro La Fenice

2 / 3 / 4 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 dicembre
2011

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Franco Vassallo /
Claudio Sgura

Leonora María José Siri / Kristin Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Francesco Meli / Stuart Neill

Ferrando Giorgio Giuseppini / Ugo
Guagliardo

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

**Orchestra e Coro del Teatro
La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 20 / 21 / 22 dicembre 2011

Koninklijk Ballet van
Vlaanderen

La bella addormentata

coreografia e regia di

Marcia Haydée

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

interpreti solisti e corpo di ballo del
Balletto Reale delle Fiandre

scene e costumi **Pablo Nuñez**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Benjamin Pope**

STAGIONE SINFONICA 2010-2011

Teatro La Fenice

18 novembre 2010 ore 20.00 turno S
20 novembre 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Richard Wagner

Tristan und Isolde: Preludio

Robert Schumann

Concerto per pianoforte e orchestra in la minore op. 54

pianoforte **Antonio Di Dedda**

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

26 novembre 2010 ore 20.00 turno S
27 novembre 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Muhai Tang

Alexander von Zemlinsky

Sinfonietta op. 23

Autori vari

Due suites da *Odhecaton* (Venezia, Petrucci, 1501). Composizioni di Josquin, Compère, Ockeghem e altri maestri del xv secolo trascritte per orchestra da Bruno Maderna

Johannes Brahms

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in sol minore op. 25, trascrizione per orchestra di Arnold Schoenberg

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

16 dicembre 2010 ore 20.00 solo per invito

17 dicembre 2010 ore 20.00 turno S

direttore

Stefano Montanari

Alessandro Stradella

Sinfonia dalla Cantata per il Santissimo Natale

Pietro Antonio Locatelli

Concerto grosso in fa minore op. 1 n. 8

Alessandro Scarlatti

Cantata pastorale per la natività di Nostro Signore Gesù Cristo

Maria Grazia Schiavo *soprano*

Antonio Maria Montanari

Concerto grosso in la maggiore

Nicola Zingarelli

«Velut avis laetabunda», mottetto per la notte di Natale

prima esecuzione in tempi moderni

Sara Mingardo *contralto*

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

8 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
9 gennaio 2011 ore 17.00 f.a.

direttore

John Eliot Gardiner

Edward Elgar

In the South (Alassio), ouverture da concerto op. 50

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per violino e orchestra n. 4 in re maggiore KV 218

violino **Alina Ibragimova**

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

15 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Manlio Benzi

Felix Mendelssohn Bartholdy

Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26

Alban Berg

Tre movimenti dalla *Lyrische Suite* trascritti per orchestra d'archi

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2010-2011

Teatro La Fenice

29 gennaio 2011 ore 20.00 turno S

Quartetto d'archi del Teatro La Fenice

Roberto Baraldi, Gianaldo

Tatone *violini*

Daniel Formentelli *viola*

Emanuele Silvestri *violoncello*

Anton Webern

Langsamer Satz per quartetto d'archi

Luigi Nono

Fragmente - Stille, An Diotima per
quartetto d'archi

Teatro Malibran

11 febbraio 2011 ore 20.00 turno S

12 febbraio 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Juraj Valčuha

Sergej Prokof'ev

Giorno d'estate, suite infantile op. 65
bis

Maurice Ravel

La valse, poema coreografico M. 72

Sergej Rachmaninov

Sinfonia n. 3 in la minore op. 44

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 aprile 2011 ore 20.00 turno S

2 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per clarinetto e orchestra in la
maggiore KV 622

clarinetto di bassetto Vincenzo Paci

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 aprile 2011 ore 20.00 turno S

16 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 aprile 2011 ore 20.00 turno S

22 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Johannes Brahms

Concerto per violino e orchestra in re
maggiore op. 77

violino Pavel Berman

Ein deutsches Requiem (Un requiem
tedesco) op. 45

per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran

6 maggio 2011 ore 20.00 turno S

7 maggio 2011 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Béla Bartók

Concerto per viola e orchestra

viola Daniel Formentelli

Anton Bruckner

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
Romantica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

10 giugno 2011 ore 20.00 turno S

11 giugno 2011 ore 17.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Gustav Mahler

Blumine, secondo movimento della
prima versione della Sinfonia n. 1
Titano

Charles Ives

Three Places in New England, suite per
orchestra

Aaron Copland

Appalachian Spring, suite per
orchestra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 giugno 2011 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Gioachino Rossini

Petite messe solennelle per soli, coro,
due pianoforti e harmonium

Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17 luglio 2011 ore 20.00 turno S

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 7 in mi minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio P. Erosa, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 6, 130 pp. ess. mus.: saggi di Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Giorgio Pagnone, Emanuele Bonomi

CLAUDIO AMBROSINI, *Il killer di parole*, 7, 130 pp. ess. mus.: saggi di Claudio Ambrosini e Michele Girardi, Giordano Ferrari, Ingrid Pustijanac, Emanuele Bonomi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di febbraio 2011

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;





Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



LA VOSTRA REALTÀ
È ANCHE LA NOSTRA.

www.carive.it

Cassa di Risparmio di Venezia è una banca del gruppo
INTESA  SANPAOLO



**CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA**
Vicini a voi.