

CONTRIBUTI

CHIOSE AL LIBRETTO DI *BOHÈME*

PIER ANGELO PEROTTI

Vercelli

1 È universalmente risaputo che l'opera lirica *La bohème*¹ fu musicata da Giacomo Puccini²; forse è un po' meno noto che il libretto³ fu scritto da Giuseppe Giacosa (1847-1906) e Luigi Illica (1857-1919), e che la sua stesura richiese circa due anni per ottenere un testo soddisfacente per Puccini. All'eporediese Giacosa, soprattutto nella sua attività di commediografo⁴, "toccò il compito di rispecchiare nitidamente l'intricato e mutevole svolgimento del gusto nella fase di trapasso fra le esperienze del tardo romanticismo e della 'scapigliatura' e quelle del verismo"⁵; anche il piacentino Illica – la cui fama è legata soprattutto alla sua attività di librettista⁶ – fu di formazione scapigliata e verista, benché più tardi subisse l'influsso dannunziano. Proprio di elementi scapigliati troviamo frequenti tracce nel libretto in questione.

Come la musica di Puccini, anche il libretto di Giacosa e Illica può essere considerato nel suo genere un capolavoro, perché mescola felicemente toni seri – patetici o drammatici – con altri briosi, burleschi o ironici; e la distinzione tra i due caratteri è data non solo dai diversi argomenti, ma anche dal differente tipo di lessico adottato⁷: vedremo che la lingua utilizzata è uno strano ma indovinato miscuglio di termini arcaici o preziosi (per es. "lippo" [I quadro]; "nappo" [IV q.]) e di espressioni popolari o familiari (per es. "ho un freddo cane" o "Uscio sul muso" [I q.]; "io pappo", "gotto" [IV q.]), nonché di neologismi (per es. "sopracapi", per non parlare di "arzuto e pettorillo" [I q.]: cfr. *infra*, §§ 4 e 12).

Che *Bohème* sia un melodramma "tragicomico" o, per usare un ossimoro, un "dramma giocoso" (nel senso che contiene parti sentimentali o drammatiche e altre scherzose), risulta non solo dal contesto generale, ma perfino dal contrasto tra l'*incipit* e l'*explicit*: l'opera si apre con un dialogo faceto tra Marcello e Rodolfo – esteso poi anche a Colline e a Schaunard, e accentuato con il sopraggiungere di Benoît, il padrone di casa – e si conclude con l'urlo disperato di Rodolfo, che invoca la sua Mimì appena morta.

Saranno qui esaminate quasi esclusivamente le parti farsesche – circa i due terzi del primo quadro, l'intero secondo, la scena finale del terzo e la prima

metà del quarto e ultimo –, mettendo in evidenza sia la vivacità delle situazioni sia il linguaggio che le sostiene⁸.

2. La vicenda di *Bohème*, suddivisa in quattro quadri, si svolge a Parigi nel “1830 circa” (più esattamente poco dopo: cfr. n. 13); il primo quadro è ambientato in una soffitta, dove vive il gruppo di amici che ho citato al § 1: il poeta Rodolfo, il pittore Marcello, il musicista Schaunard e il filosofo Colline. I quattro patiscono la fame e il freddo – come è normale per degli artisti *bohémien*⁹ –, ma non se ne disperano, e anzi accettano con rassegnazione, o meglio con spirito giocoso, la propria condizione, così come appare agli spettatori, che non provano pena per questi giovani, perché la pietà per chi soffre la fame e il freddo si nutre soprattutto per i vecchi e i bambini, ma molto meno per dei giovani come questi, che oltretutto conducono un simile tenore di vita per libera scelta. È anche questo un elemento apparentabile alla scapigliatura – per quanto sia stato anticipato dal Murger (cfr. nn. 3 e 7), precursore del genere –, segnatamente nel suo carattere di rifiuto anarcoide della normalità borghese, spesso ipocrita (per es. Benoît, cfr. *infra*, § 4, o Alcindoro, *infra*, §§ 8-9).

All’aprirsi del sipario si vede il pittore Marcello che sta lavorando al suo quadro *Il passaggio del Mar Rosso*, nel gelo della soffitta. Il freddo che vi regna è segnalato in modo alquanto bizzarro, con una serie di figure retoriche venate di celia: Marcello segnala la bassa temperatura dell’ambiente, attribuendola metaforicamente all’acqua del mare che sembra inzupparlo e intirizzirlo: “Questo Mar Rosso – mi ammolisce e assidera / come se addosso – mi piovesse in stille”, con quell’improprio, curioso impiego del verbo “ammollire”, qui usato non nel normale senso di “rendere molle” (in senso proprio o figurato), ma all’incirca di “ammollare”, vale a dire “rendere molle bagnando nell’acqua”. Altrettanto bizzarra la frase successiva “Per vendicarmi, affogo un Faraone” [il corsivo è mio]: Marcello si serve della pittura per manifestare la sua stizza, scaricandola sul soggetto del quadro; si noti anche l’uso erroneo dell’articolo indeterminativo “un”, perché evidentemente sulla tela compare un solo faraone – probabilmente Menerphtah o Merneptah –, quello durante il cui regno Mosè guidò l’esodo dall’Egitto e avvenne appunto il passaggio del Mar Rosso.

Alla domanda di Marcello “Che fai?”, Rodolfo risponde – in quanto poeta – con un’immagine poeticamente arguta: “Nei cieli bigi / guardo fumar dai mille / comignoli Parigi, / e penso a quel poltrone / di un vecchio caminetto ingannatore / che vive in ozio come un gran signore”; notiamo non solo, anziché il normale “cielo bigio”, il plurale corrispondente – accorgimento poetico per ottenere la rima con “Parigi” –, ma anche la personificazione del caminetto, sfaticato come un benestante danaroso. Marcello si adegua al gioco, e obietta che però questo facoltoso possidente non riceve da tempo le sue normali entrate, cioè il necessario combustibile, che potrebbe essere costituito – ribatte Rodolfo – dalla legna di quelle “sciocche foreste” che se ne stanno inutili “sotto la neve”. Lo scherzo continua con l’antifrastica espressione “pensier profondo” che Marcello premette alla riflessione “Ho un

freddo cane”, modo di dire rigorosamente popolare (cfr. *supra*, § 1). Rodolfo non vuol essere da meno, e motteggiando a sua volta, confessa al pittore il proprio scetticismo circa un fenomeno affatto ovvio: “Ed io, Marcel, non ti nascondo / che non credo al sudore della fronte”.

Dalla constatazione del freddo che lo tormenta (“Ho diacciate / le dita”¹⁰), Marcello prende lo spunto per un’accusa alla sua amante: “...quasi ancora le tenessi immollate / giù in quella gran ghiacciaia che è il cuore di Musetta”. Seguono, in una sorta di sticomitia, osservazioni pessimistiche, nonché sottilmente misogine – con l’uso metaforico dell’immagine del caminetto –, circa l’amore (R.: “L’amore è un caminetto che sciupa troppo...”; Marcello: “...e in fretta!”; Rodolfo: “...dove l’uomo è fascina...”; Marcello: “...e la donna è l’alare...”; Rodolfo: “l’una brucia in un soffio...”; Marcello: “...e l’altro sta a guardare”), interrotte soltanto dalle prosaiche considerazioni relative al freddo nella soffitta: Rodolfo: “Ma intanto qui si gela...”; Marcello: “...e si muore d’inedia!...” (cfr. *infra*, e n. 11); Rodolfo: “Fuoco ci vuole...”. Ed ecco la proposta di Marcello: “Aspetta... sacrifichiam la sedia!”, dove il verbo non è casuale, perché privarsi dell’unica sedia (o dell’ultima rimasta) è davvero un sacrificio; ma Rodolfo lancia l’esclamazione archimedeica di trionfo – peraltro cantata con l’accento sbagliato –: “*Euréka!*”, e alla domanda di Marcello “Trovasti?”, risponde: “Sì. Aguzza / l’ingegno. L’idea vampi in fiamma”; Marcello crede che l’amico si riferisca al quadro che egli sta dipingendo, e propone, servendosi di una curiosa miscela di metonimia e di ossimoro, “Bruciamo il Mar Rosso?” – quasi che si trattasse proprio del mare (che evidentemente non può bruciare), e non del quadro in questione –, ma il poeta precisa, con un gustoso gioco di parole, anch’esso metonimico, “No. Puzza / la tela dipinta. Il mio dramma, / l’ardente mio dramma ci scaldi”: sembra quasi che sia il dramma, con i suoi sentimenti forti, a scaldare, e non la carta su cui è scritto, usata come combustibile. Il motteggio prosegue con la frase di Marcello, che a sua volta gioca su quanto abbiamo ora rilevato: “Vuoi leggerlo forse? Mi geli”, ma l’altro chiarisce, con una frase volutamente e giocosamente enfatica: “No, in cener la carta si sfaldi / e l’estro rivòli ai suoi cieli”, recitando, per di più, con finta solennità, un paio di versi del dramma in questione: “Al secol gran danno minaccia... / Ma Roma è in periglio...”, che Marcello, anch’egli argutamente, commenta con l’esclamazione “Gran cor!”. I due incominciano così a dare alle fiamme i fogli.

La scenetta dura sino all’arrivo di un altro amico che condivide con loro la soffitta, il filosofo Colline, il quale si presenta con l’atteggiamento – forse simulato – tra il pessimistico e il biblicamente profetico di chi vede il crollo di ogni speranza di sopravvivenza, quasi la rovina del mondo, affermando: “Già dell’Apocalisse appariscono i segni. / In giorno di vigilia non si accettano pegni!...” (cfr. *infra*, § 14 e n. 29). Alla sua osservazione “Una fiammata!”, Rodolfo ribatte: “Zitto, si dà il mio dramma”, col consueto gioco di parole di Marcello, che completa ironicamente: “...al fuoco”. La sticomitia continua con commenti sul dramma, con un’accorta scelta di aggettivi che

giocano sull'ambiguità tra il contenuto e la carta su cui è scritto: Colline: "Lo trovo scintillante"; Rodolfo: "Vivo"; Marcello: "Ma dura poco"; Rodolfo: "La brevità, gran pregio" (una specie di aforisma); Colline: "Autore, a me la sedia"; e poi ancora Marcello: "Questi intermezzi fan morir d'inedia" (si noti l'uso bizzarro, quasi anfibologico, del termine "inedia"¹¹, che ha in parte il consueto senso figurato di 'noia, apatia', ma sembra avere qui anche quello di 'freddo'); Rodolfo: "Atto secondo"; Marcello: "Non far sussurro"; Colline: "Pensier profondo!"; Marcello: "Giusto color!"; poi un particolare tocco lirico del poeta Rodolfo: "In quell'azzurro – guizzo languente / sfuma un'ardente – scena d'amor"; Colline: "Scoppietta un foglio"; Marcello: "Là c'eran baci!" (che evidentemente il pittore ritiene "scoppiettanti"); Rodolfo: "Tre atti or voglio – d'un colpo udir"; e ancora, una sibillina chiosa iniziata da Colline: "Tal degli audaci – l'idea s'intègra" e completata da tutti: "Bello in allegra – vampa svanir" (l'anomalo accento di "s'intègra" è reso necessario dalla rima con "allegra"). Il breve episodio termina con l'abbassarsi e lo spegnersi del fuoco: Marcello: "Oh! Dio...già s'abbassa la fiamma"; Colline: "Che vano, che fragile dramma!"; Marcello: "Già scricchiola, increspasi, muore" (notiamo i primi due verbi sdrucchioli); Colline e Marcello: "Abbasso, sì, abbasso l'autore".

3. Entrano in scena a questo punto, quasi *dei ex machina* che risolvono le difficoltà economiche del gruppo, "due garzoni, portando l'uno provviste di cibi, bottiglie di vino, sigari, e l'altro un fascio di legna"¹²: i tre amici lanciano esclamazioni di stupore e di gioia per l'*aprosdòketon*, tra le quali quella collettiva "Le dovizie d'una fiera / il destin ci destinò", con la gradevole figura etimologica finale; ed ecco Schaunard, quarto degli amici, che "entra dalla porta di mezzo con aria di trionfo, gettando a terra alcuni scudi", e dichiara, anch'egli con una facezia: "La Banca di Francia / per voi si sbilancia", eccitando Colline – che esorta gli altri a raccogliere le monete ("Raccatta, raccatta!") – ma non Marcello, che diffida di questa insperata fortuna, sostenendo che "son pezzi di latta"; il musicista però insiste, con l'aggiunta della domanda ironica "Sei sordo?...Sei lippo? / Quest'uomo chi è?", cui Rodolfo risponde "Luigi Filippo! / M'inchino al mio Re!"¹³, e tutti, coralmemente: "Sta Luigi Filippo ai nostri pie'!" (si noti la metonimia scherzosa, come se ai loro piedi fosse il re stesso anziché le monete sulle quali è raffigurato). Il sostantivo "lippo" 'dalla vista corta, ipovedente o cisposo' è una voce dotta, arcaica e preziosa [cfr. *supra*, § 1] (lat. *lippus* 'che soffre di congiuntivite o che ha gli occhi infiammati, cisposo'¹⁴).

Mentre Schaunard incomincia a narrare, ancorché non richiesto, l'origine di questo inatteso denaro, gli altri tre si occupano di accendere il fuoco e di preparare la mensa per approfittare delle vivande piovute per così dire dal cielo, commentando man mano i vari gesti: si ha dunque la sovrapposizione della voce di ciascuno dei tre alternativamente a quella del povero musicista, da loro inascoltato, che è come il sottofondo – una sorta di "basso continuo" – dei preparativi degli altri. Per mantenere l'opportuna continuità e chiarezza

del racconto di Schaunard, vedremo dapprima la sua esposizione, cui seguiranno le altre parti. Questo il testo conglobato:

Or vi dirò: quest'oro, o meglio argento,
ha la sua brava storia...
Un inglese... un signor... lord o milord
che sia, cercava un musicista...
Io? volo!
E mi presento.
M'accetta; gli domando...
A quando le lezioni?...
Risponde: "*Incominciam!...*".
"*Guardare!*" (e un pappagallo a un primo piano
m'addita), poi soggiunge: "*Voi suonare
finché quello morire!*".
E fu così:
Suonai tre lunghi dì.
Allora usai l'incanto
di mia presenza bella...
Affascinai l'ancella...
Gli propinai prezzemolo!...
Lorito allargò l'ali,
Lorito il becco apri,
da Socrate morì!

La relazione inizia con la consueta, banale frase "Or vi dirò", seguita dalla precisazione "quest'oro, o meglio argento": siccome in passato il denaro era spesso indicato metonimicamente col termine "oro"¹⁵, la puntualizzazione è opportuna. La vicenda è davvero curiosa, anzi paradossale: un nobile inglese assume il musicista non per farsi impartire delle lezioni, come Schaunard ovviamente crede, ma perché con la sua musica faccia morire un pappagallo nelle vicinanze, che evidentemente lo infastidisce. Secondo quanto il musicista riferisce, il "lord o milord" parla – come convenzionalmente si attribuisce agli stranieri – usando i verbi all'infinito: "*guardare... suonare... morire*". Ma, dopo "tre lunghi dì" di inutili esecuzioni musicali, il nostro trova un espediente: corteggia la domestica del proprietario del volatile, e grazie a lei avvelena il pappagallo ("Lorito", o Loreto, nome frequente di questo genere di uccelli, forse di origine onomatopeica), che, dopo qualche convulsione, muore come Socrate, il quale, com'è noto, morì avvelenato dalla cicuta. Qui forse "prezzemolo" è usato come sinonimo improprio di "cicuta" – quella "maggiore", o "cicuta di Socrate" (*Conium maculatum*), considerato che entrambe le erbe appartengono alla famiglia delle Umbrellifere, e che la cicuta "minore" o "aglina" è simile al prezzemolo –, oppure gli autori si sono rifatti a una tradizione popolare, secondo cui quest'erba da cucina è blandamente velenosa.

In rima con il “mori” che conclude il racconto, si sente *ex abrupto* lo stentoreo “Chi?!...” di Colline, che indica chiaramente come né egli né gli altri due amici abbiano ascoltato una sola parola del racconto, che pure avrebbe meritato attenzione, data la sua singolarità. Ma i tre erano impegnati in altre mansioni, ben più pratiche: “Riscaldiamo / il camino!” (col commento semiserio di Colline, “Sofferto ha tanto freddo!”), che quasi personifica il camino, equiparandolo a un essere vivente, come già aveva fatto Rodolfo: cfr. *supra*, § 2); “L’esca dov’è?” (Rodolfo); “Via! Prepariamo la tavola!” (Marcello); “Arrosto freddo!”, “Pasticcio dolce!” (Colline); “Or le candele!” (Marcello); non viene omissis l’accento di commento estetico, naturalmente affidato a Rodolfo nella sua qualità di poeta: “Fulgida folgori la sala splendida”, in cui si può notare la doppia allitterazione, forse non casuale, *ful-* / *fol-* e *s-* / *s-*; infine si accenna alla mancanza della tovaglia, cui si supplisce – grazie alla trovata di Rodolfo – con un foglio del giornale *Il Costituzionale*; naturalmente non si perde l’occasione per un gioco di parole, formulato dallo stesso poeta: “Ottima carta.../ Si mangia e si divora un’appendice!”: cibo contemporaneamente per il corpo e per lo spirito.

Al “Chi?!...” di Colline poc’anzi ricordato, Schaunard reagisce indispettito con una sfuriata per la loro mancanza di riguardo per il suo racconto, mandandoli all’inferno – con un anatema tipicamente popolare –; poi impedisce che consumino le provviste che ha portato a casa, con ragioni di carattere sia pratico sia sentimentale:

Il diavolo vi porti tutti quanti!
 Ed or che fate?
 No! Queste cibarie
 sono la salmeria
 pei di futuri
 tenebrosi, oscuri.
 Come?...Pranzare in casa?
 Oggi ch’è la vigilia di Natale!
 Mentre il Quartier Latino le sue vie
 addobba di salsicce e leccornie?
 Mentre un olezzo di frittelle imbalsama
 le vecchie strade? È il dì della vigilia!
 Là le ragazze cantano contente
 ed han per eco ognuna uno studente!
 Un po’ di religione, o miei signori:
 si beva in casa, ma si pranzi fuori.

Notiamo, tra l’altro, il termine tecnico “salmeria”, qui di uso scherzoso, che propriamente – impiegato soprattutto al plurale – indica l’insieme dei materiali, compresi i viveri, necessari a una campagna militare; e poi il verbo “addobba”, che normalmente vale ‘parare a festa’ o sim., qui usato per una sorta di cataresi a segnalare la prevalente importanza, per la popolazione

dell'epoca (compresi questi stessi *bohémiens*, perennemente affamati), dell'aspetto gastronomico su quello meramente estetico; il successivo verbo "imbalsama", detto dell'"olezzo di frittelle", ha qui il suo valore strettamente etimologico di 'profumare, avvolgere con balsami, essenze, profumi', e con questo significato è non solo prezioso, ma forse addirittura un *hàpax*; rileviamo altresì l'uso dell'espressione "Un po' di religione", il cui sostantivo si deve intendere nel senso di 'rispetto' per la tradizione, che vieta di pranzare in casa la vigilia di Natale, e infine il vocativo scherzosamente di riguardo "o miei signori".

4. Ed ecco un altro *aprosdóketon*: arriva Benoît, il padrone di casa, a sollecitare il pagamento dell'affitto. Ci troviamo di fronte a una farsa o a una *pochade* che mette in evidenza l'astuzia dei quattro amici e la dabbenaggine – unita a vanità maschilista, immoralità e ipocrisia – del locatore della soffitta. Dopo l'esortazione di Schaunard a non aprire – con l'espressione, anche questa volta popolare, "Uscio sul muso" (cfr. *supra*, § 1) –, si tenta di impedirgli l'ingresso con scuse volutamente assurde: Colline: "Non c'è nessuno"; ancora Schaunard: "È chiuso". Ma Benoît riesce a entrare, ed espone subito il motivo della sua visita: "Affitto!"; ha dunque inizio un dialogo quasi sticomitico tra il padrone di casa e i giovani, i quali gli offrono da bere per indurlo a tradirsi, confidando o ammettendo le proprie scappatelle di libertino. Benoît insiste sullo scopo della sua intrusione: "Questo / è l'ultimo trimestre..." – cui Marcello risponde, con ironia derisoria: "Ne ho piacere" – e incalza: "A lei ne vengo / perché il trimestre scorso / mi promise...", evidentemente di saldare il debito; lo stesso Marcello lo rassicura: "Promisi ed or mantengo. / Guardi", e mostra le monete, provocando la reazione di raccapriccio di Rodolfo ("Che fai?..") e di Schaunard ("Sei pazzo?"). Ma il pittore prosegue con la sua strategia, tranquillizzando il vecchio ("Ha visto? Or via, / resti un momento in nostra compagnia"), e subito dopo domandandogli l'età: "Dica: quant'anni ha, / caro signor Benoît?". Il vecchio si schermisce, con la consueta, trita espressione di chi non vuole dichiarare i propri dati anagrafici: "Gli anni?...Per carità!", cui Rodolfo risponde con un adulatorio "Su e giù la nostra età", corretto dal "Di più, molto di più" del padrone di casa, e precisato dall'"Ha detto su e giù" di Colline.

Marcello continua a sollecitarne le confidenze, ricordandogli che "L'altra sera al *Mabil*... / [...] / L'hanno colto / in peccato d'amore"; dopo qualche altra schermaglia (con il pittore che cerca di farlo confessare e il vecchio che tenta di eludere le domande, quantunque debolmente, perché in fondo è fiero delle sue doti di seduttore: "Io?" – "Neghi" – "Un caso"), di fronte al preciso giudizio di Marcello, che lo lusinga: "Bella donna!", ammette indirettamente l'episodio: "Ah! molto". Un paio di osservazioni: il citato "*Mabil*" è con ogni evidenza il cabaret *Bal Mabilille*, noto locale notturno della Parigi ottocentesca; si noti altresì l'eufemismo "peccato d'amore" – con una sorta di

ossimoro perché l'amore, per sua natura, non può essere un peccato – per indicare un rapporto sessuale.

I quattro amici, fingendo di complimentarsi con lui per le sue qualità di rubacuori, se ne burlano, senza che egli se ne renda conto: “Briccone!” (Schaunard), “Seduttore!” (Colline), “Una quercia!...un cannone! il crin ricciuto, / fulvo” (Marcello), “L'uomo ha buon gusto” (Rodolfo), e, ancora, la provocazione di Marcello: “Ei gongolava arzillo e pettoruto. [...] A lui cede, punta dal dolce assillo, / la femminil virtù”, con l'inserimento della frase di orgogliosa autostima di Benoît: “Son vecchio, ma robusto”. La frase iniziale dell'ultimo intervento di Marcello è ripresa da tre dei giovani (lo stesso Marcello, Schaunard e Rodolfo), con due neologismi scherzosi formati grazie a una doppia sciarada: “Ei gongolava arzuto e pettorillo”: *arz-illo ~ pettor-uto* > *arz-uto ~ pettor-illo*: è un gioco lessicale – per così dire un *nonsense* – dal più che evidente sapore scapigliato, quasi futurista.

Il padrone di casa è ormai in balia dei quattro amici, tant'è vero che offre una giustificazione, per nulla dovuta, della sua scappatella:

Timido in gioventù,
 ora me ne ripago...È dolce svago
 qualche donnetta vispa... allegra... e un po'...
 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...

Il recitativo merita un esame soprattutto lessicale. La donna ideale, per Benoît, deve essere piuttosto tornita, e l'aspetto fisico a lui congeniale è indicato, per esclusione, con paragoni faceti: “balena”, “mappamondo”, “luna piena” (espressione, quest'ultima, tipicamente piemontese, forse suggerita dall'eporediese Giacosa); ma il vecchio libertino non ama neppure le donne troppo magre, perché sono, genericamente, “grattacapi” – ossia all'incirca ‘motivo di fastidi’ –, termine usato probabilmente per ottenere il gioco di parole col seguente “sopracapi”, altro neologismo, in questo senso¹⁶, dato che qui ha il valore causativo di ‘che mettono le corna’, vale a dire ‘adultere, fedifraghe, infedeli’; infine si noti il sostantivo “doglie” – che nella lingua moderna indica i dolori che precedono il parto, usato qui letterariamente nel senso di ‘dolori’ o sim., per ottenere la rima con il successivo “moglie” –, con cui il vecchio vuole evidentemente accennare eufemisticamente ai frequenti rifiuti della consorte di adempiere al cosiddetto “dovere coniugale” (ed ecco spiegate, se non giustificate, le sue scappatelle).

I *bohémien*s colgono al volo l'ultima parola che Benoît ha pronunciato, "moglie", attribuendole scaltramente funzione di *aprosdòketon*, fingendosi sorpresi, disgustati e scandalizzati (proprio loro, piuttosto libertini!) dalla rivelazione del padrone di casa. Manifestano dunque una reazione artificialmente indignata – inoltre non dandogli modo di esporre le proprie ragioni – per avere il pretesto di cacciare di casa il vecchio senza pagargli il dovuto: "Quest'uomo ha moglie / e sconce voglie / nutrisce!" (Marcello); "Orror!" (tutti); "E ammorba, e appesta / la nostra onesta / dimora" (Rodolfo); "Fuor!" (tutti); "È la morale offesa che vi scaccia!" (Schaunard); sino a invocare riti apotropaici: "Si abbruci dello zucchero" (Marcello) (si noti il preziosismo "abbruci" per il comune 'bruci'), frase seguita dall'esortazione di Colline "Si discacci il reprobò" – entrambe con la parola finale sdrucchiola –, mentre il povero Benoît, continuamente zittito, tenta timidamente di giustificarsi con un'improbabile difesa: "Io di...", "iscacciarmi!?!...", "Tale oltraggio!... Un momento...".

Il padrone di casa viene così scacciato senza aver potuto riscuotere l'affitto: "Vada via / e buona sera a vostra signoria", con l'aggiunta, per sovrappiù, del derisorio, ironico "Ho pagato il trimestre" di Marcello, accolto dall'ilarità generale. Risolta in tal modo la difficoltà più impellente, i quattro si dedicano a fare progetti per la serata: Schaunard suggerisce, senza incontrare obiezioni, di recarsi a folleggiare al *Caffè Momus*¹⁷, nel "Quartiere latino"¹⁸, elemento scapigliato anche questo. Seguono i commenti dei tre amici: Marcello: "Viva chi spende"; Schaunard: "Spartiamo il bottino"; Marcello: "Là ci sono beltà scese dal cielo. [a Colline, con la barba incolta in quanto filosofo, secondo il *tòpos* per cui il saggio non dà importanza all'aspetto esteriore] Or che sei ricco, bada alla decenza! / Orso, ravviati il pelo", cui il filosofo ribatte: "Farò la conoscenza / la prima volta d'un barbitonsore. / Guidatemi al ridicolo / oltraggio d'un rasoio". Notiamo la poetica definizione "beltà scese dal cielo", equivalente a 'bellezze angeliche', 'divine' o sim., e il termine traslato "orso" con cui lo stesso pittore chiama Colline, non – come accade di solito – per indicare un carattere chiuso, burbero e poco socievole (qual è peraltro il nostro filosofo: cfr. §§ 7 e 13), ma in rapporto alla fluente barba che gli ricopre il volto, come indica l'invito "ravviati il pelo". Rileviamo infine il commento del filosofo, con l'uso del termine scherzosamente prezioso "barbitonsore" – latinismo composto da *barba* 'barba' e *tonsor* 'tagliatore' –, e con la definizione di sapore quasi epico "ridicolo / oltraggio d'un rasoio" con cui viene indicata la rasatura.

5. All'invito di Schaunard "Andiamo", tutti si muovono, tranne Rodolfo, che si giustifica di dover restare a casa ancora un po' "per terminar l'articolo / del suo giornale: *Il Castoro*". Dell'improbabile e, se vogliamo, curioso titolo del giornale (forse perché i castori costruiscono dighe, così come questa pubblicazione dovrebbe fare argine contro i mali della società? o perché, facendo satira, intende "rodere" come i castori?) approfitta il musicista per il prevedibile e alquanto scialbo gioco di parole "Taglia corta la coda al tuo

Castoro”.

I tre amici escono e, scendendo le scale al buio – ragion per cui Schounard impreca: “Maledetto portier!”, e Colline lancia il suo “Accidenti!” –, qualcuno ruzzola: di qui la domanda scherzosamente lugubre di Rodolfo, dalla porta: “Colline, sei morto?”, cui il filosofo risponde placidamente: “Non ancor”.

Questa serie di scenette leggere precede un momento sentimentale, così come nel terzo quadro alla tenerezza di una scena fa séguito la comicità di un battibecco, e nel quarto una situazione giocosa prelude a una scena drammatica.

La sconosciuta coinquilina Mimi bussa da Rodolfo per chiedergli di accenderle il lume che si è spento, con tutto ciò che segue (in particolare le romanze “Che gelida manina” (Rodolfo) e “Mi chiamano [chiamo] Mimi”); ma, anche per evitare un’eccessiva estensione del saggio, ometteremo – secondo il progetto presentato all’inizio (§ 1) – l’esame di questa parte.

Forse per evitare un’eccessivo sentimentalismo – o semplicemente per mescolare il romantico allo scherzoso –, nella situazione amorosa sono inseriti i richiami degli amici, che sollecitano il poeta a concludere in fretta la stesura del suo articolo. L’invito è bonariamente irriverente, con epiteti ed espressioni come “Lumaca!” (Marcello), “Poetucolo!” (Colline), “Accidenti / al pigro!” e “Sentirai le tue” (Schounard), sino alla naturale domanda di Marcello: “Che te ne fai lì solo?”, cui il poeta risponde con un vago “Non son solo. Siam due”, e aggiungendo: “Andate da Momus, tenete il posto, / ci sarei tosto”. Gli amici capiscono il messaggio, ancorché criptico o almeno evasivo, e se ne vanno, senza però rinunciare, cantando una sorta di salmodia, ad alludere all’incontro d’amore di Rodolfo: “Momus, Momus, Momus, / zitti e discreti andiamocene via. / Momus, Momus, Momus, / il poeta trovò la poesia”, col gioco di parole finale, una specie di poliptoto (*poeta ~ poesia*) e di metonimia (*poesia = musa ispiratrice*).

La scena d’amore tra Rodolfo e Mimi riprende con la patetica romanza “O soave fanciulla”, seguita da una breve sticomitia tra i due, che conclude il quadro.

6. Il **secondo quadro** è un’esplosione di vitalità, il trionfo di una festa, sto per dire dionisiaca, sottolineata dalla peculiarità della musica. Siamo in mezzo alla folla di venditori di ogni genere di mercanzie, che promuovono i loro prodotti, meritevoli di menzione per la loro tipicità e bizzarria; precede la didascalia “*I Venditori (sul limitare delle loro botteghe)*”:

- Aranci, datteri!
- Caldi i marroni.
- Spillette, ninnoli, croci.
- Torroni e caramelle.
- Fiori alle belle.
- Oh! la crostata.

- Panna montata.
- Fringuelli, passeri.
- Datteri!
- Trote!
- Latte di cocco!
- Giubbe!
- Carote!

(rileviamo almeno l'improprio "aranci" anziché il corretto "arance").

Schaunard sta trattando l'acquisto di un corno – dopo averlo provato: "Re! Re! Re!...Falso questo re!", forse con un facilmente intuibile gioco di parole, di carattere politico, tra la nota musicale e il sinonimo di 'monarca' – e di una pipa da un rigattiere ("*ferravecchi*" [sic], come è definito nella didascalia), e Colline sta comprando uno "zimarrone" – la "vecchia zimarra" della famosa romanza del IV quadro (cfr. *infra*, § 14) –, col commento: "È un poco usato, / ma è serio e a buon mercato", mentre Marcello, facendo il verso ai venditori, lancia la sua offerta in questa quartina di endecasillabi:

Io pur mi sento in vena di gridare:
Chi vuol, donnine allegre, un po' d'amore?
Facciamo insieme a vendere e a comprare.
Io do a un soldo il vergine mio cuore.

Il quarto "moschettiere" (secondo recita la didascalia in apertura del quadro: "[...] frequentavano regolarmente il Caffè Momus dove erano soprannominati: I quattro Moschettieri, perché indivisibili") Rodolfo sta per entrare, con Mimì stretta al suo braccio, in una bottega di modista, per acquistare la "cuffietta rosa", dono del poeta, che sarà il pegno o il simbolo del loro amore – come si vedrà nel quarto quadro (*infra*, § 13) – e che accompagnerà la fanciulla sino alla morte.

Dopo un altro breve intermezzo dedicato alle voci della folla, per strada e nel caffè, ritornano in scena i nostri *bohémiens*. Mimì, che pure già indossa la cuffietta rosa, incontentabile come certe donne, "*guardando con rimpianto verso la bottega della modista*" – come è detto nella didascalia –, esclama: "O che bel vezzo / di corallo"; e Rodolfo le risponde, con una frase condita da un pizzico di cinismo: "Ho uno zio / quasi nonagenario – e milionario. / Se fa senno il buon Dio, / voglio comprarti un vezzo assai più bello". Subito dopo, "*vedendo Mimì guardare, si volge egli pure sospettoso*", domandandole: "Che guardi?", e la ragazza risponde con un'altra domanda: "Sei geloso?", alla quale il poeta replica, concludendo la risposta con un intelligente aforisma: "Un vice Otello. / All'uom felice sta il sospetto accanto".

Dopo la duplice dichiarazione di felicità degli innamorati ("Sei felice?" – "Sì, tanto. E tu?" – "Sì, tanto"), e qualche considerazione di Schaunard a

sfondo vagamente sociologico e con un certo sapore gozzaniano (“Fra spintoni e pestate ansando affretta / la folla e si diletta / nel provar voglie matte – insoddisfatte. / Se la spassa così con poche spese / il buon cetò borghese”), il filosofo scopre su una bancarella un libro introvabile: “Copia rara, anzi unica: / la grammatica runica!” Queste parole di Colline sono soggette a due appunti: innanzitutto, essendo le “rune” degli antichi caratteri alfabetici di popoli nordici, non esiste una lingua runica vera e propria, e dunque neppure la relativa grammatica; in secondo luogo, suona quantomeno bizzarro che un filosofo, qual è Colline, si occupi di studi linguistici. Ritengo che si tratti di uno svarione dei librettisti, dovuto per un verso alla ricerca di un preziosismo che mettesse in difficoltà il pubblico di scarsa o media cultura, e per l’altro all’esigenza della rima in *–unica*, piuttosto infrequente: del resto, anche per es. un’eventuale **“grammatica punica”* sarebbe stata altrettanto inverosimile, perché la lingua dei Cartaginesi era il fenicio.

Schaunard e Colline domandano notizie del poeta (“E Rodolfo?”), e Marcello li informa: “Pur ora, nella trista / compagnia di quel tirchio creditore / che si chiama: l’amore, / entrò da una modista”: l’amore è così definito dal pittore – con un’immagine forse scapigliata –, perché richiede continuamente il pagamento di un debito, quello costituito dal donare sé stessi alla persona amata in un sentimento senza limiti.

7. “*Marcello, Schaunard e Colline entrano nel Caffè Momus, ma ne escono quasi subito, sdegnati di quella gran folla che dentro si stipa chiassosa. Essi portano fuori una tavola e li segue un cameriere meravigliato di quella loro stramberia di voler cenare fuori*” (in effetti, essendo la vigilia di Natale, con la relativa temperatura, mi sembra più che una “stramberia”): questa folla rumorosa provoca nel filosofo una reazione infastidita, che gli consente una citazione letteraria: “Odio il profano volgo al par d’Orazio”, in riferimento all’*incipit* di *carm.* 1,3 del poeta venosino: *Odi profanum vulgus et arceo*.

Giunge Rodolfo con Mimì, introducendo nel gruppo la fanciulla con una presentazione da poeta qual è, basata su figure retoriche alquanto convenzionali (si noti anche la rimamezzo “gaia – fioraia”), ma adatte a un sentimentalismo piuttosto di maniera¹⁹ (per *poeta ~ poesia*, cfr. *supra*, § 5):

Questa è Mimì
che a me s’appaia,
gaia – fioraia.
Il suo venir completa
la bella compagnia,
perch’io sono il poeta,
essa la poesia.
Dal mio cervel sbocciano i canti,
dalle sue dita sbocciano i fior;
dall’anime esultanti
sboccia l’amor.

Dopo l'intermezzo rappresentato dall'arrivo del giocattolaio Parpignol col suo carretto "tutto lumi e fior" – intorno al quale si affollano vivaci bambini, che le madri redarguiscono con gli epiteti tutt'altro che affettuosi "razza di furfanti indemoniati" e "brutti sguaiati" –, abbiamo il commento ironico di Marcello alla presentazione di Mimì testé fatta dal poeta: "Dio, che concetti rari!", e l'assenso all'ammissione della ragazza nel gruppo di amici: "*Digna est intrari*" (Colline); "*Ingrediati si necessit*" (Schaunard); "Io non do che un: *accessit*" (Colline). Da quanto risulta qui, i librettisti dovevano conoscere poco o male il latino, considerato: (a) che il verbo *intro* non è deponente, ma attivo, e dunque la forma regolare sarebbe *"*intrare*", che però non rimerebbe con il precedente "rari" (ma sarebbe bastato scrivere *"*Dio, ma che idee rare*" o sim., e poi, correttamente, *"*Digna est intrare*"); (b) che il costrutto *dignus* + infinito è assai raro; (c) che il verbo *ingredior* è deponente, non già attivo, e perciò sarebbe regolare *"*ingrediatur*", peraltro qui metricamente impossibile; (d) il verbo "*necessit*" non esiste: la forma corretta sarebbe *"*necesset*", ma non rimerebbe con il successivo "*accessit*", una delle poche parole non errate di questa breve sticomitia: insomma, è un massacro grammaticale; a meno di supporre che questa serie di errori sia stata inserita di proposito dagli autori del testo: ma a quale scopo? forse per indicare che il "rifiuto anarcoide della normalità borghese" (cfr. *supra*, § 2) si estendeva anche alle regole grammaticali del latino? Mi pare che una simile spiegazione abbia poco senso.

A questi vizi linguistici si aggiunge una certa incongruenza concettuale: Colline dapprima afferma che Mimì è degna di entrare nel gruppo di amici, ma poi dà il suo assenso solo a cose fatte ("*accessit*" vale "è (già) entrata"); tra le due frasi si inserisce Schaunard, il quale curiosamente accetta l'inclusione di Mimì tra i quattro *bohémiens* come se fosse per lui un sacrificio: "entri, se è necessario", che è quasi come dire "se non si può farne a meno". Tutto sommato, non mi sembra un'accoglienza spontanea né tanto meno entusiastica, il che mi sembra strano, anche perché pare poco riguardoso nei confronti del suo innamorato.

La microsequenza continua con un momento poetico-filosofico. Alla domanda di Marcello "Signorina Mimì, che dono raro / le ha fatto il suo Rodolfo?", la ragazza risponde di aver ricevuto la cuffietta rosa che desiderava da tanto tempo, e aggiunge che "colui che legge dentro a un cuore / sa l'amore ed è... lettore", giocando sul verbo "leggere" per cercare di essere spiritosa, ma in realtà dimostra la propria mediocrità mentale. Segue quasi una sticomitia tra il bonariamente canzonatorio e il sentimentale: Schaunard completa la definizione di Mimì con le parole "Ed esperto professore...", cui si aggiunge la frecciata di Colline: "... che ha già diplomi e non son armi prime / le sue rime...", integrata ancora da Schaunard, che interrompe: "... tanto che sembra ver ciò ch'egli esprime!" Insomma, gli amici accusano Rodolfo di approfittare della sua abilità poetica e di affettare sentimenti per sedurre più facilmente le donne, come ha fatto con Mimì e già in altre

occasioni. Marcello interviene con un commento dettato dalla saggezza: “O bella età d’inganni e d’utopie! / Si crede, spera, e tutto bello appare!”, cui Rodolfo risponde con un’immagine in qualche modo idillica: “La più divina delle poesie / è quella, amico, che c’insegna amare” (più corretto sarebbe “*a* amare”, ma non “*ad* amare”, metricamente impossibile). Anche Mimì dice, brevemente e banalmente, la sua: “Amare è dolce ancora più del miele...” (cfr. Plaut., *Cist.* 69: *Amor et melle et felle est fecundissimus*), cui Marcello ribatte con una facile, trita antitesi, favorita anche dalla rima: “... e secondo il palato è miele, o fiele!...”: vedremo al § 8 il chiarimento di questa affermazione.

8. Dopo la presentazione di Mimì, i giovani ordinano la cena, e intanto entra in scena Musetta, seguita da un vecchio pomposo, *Alcindoro de Mitonneaux*. Musetta è una “mantenuta”²⁰, che ha da poco abbandonato Marcello – di cui sembra davvero innamorata, ma con cui ha interrotto il rapporto d’amore probabilmente a causa delle condizioni economiche di lui, che non gli consentono certo di mantenerla nel lusso o coprirla di regali –, e usa la sua avvenenza per irretire e sfruttare uomini, magari vecchi ma benestanti, come quello con cui si accompagna in questa circostanza. Il nome della donna – vezzeggiativo affettuoso – è con ogni probabilità un soprannome (così come lo è Mimì, che in realtà si chiama Lucia, nome manzoniano forse troppo impegnativo per un personaggio come questo), che ha il sapore dei nomignoli che ci si dà tra innamorati, forse coniato da Marcello e poi adottato da tutti, compreso il nuovo spasimante. Il cognome del vecchio amante, *Mitonneaux*, può verosimilmente essere definito “*nomen loquens*”, in quanto richiama il verbo *mitonner*, che significa ‘cuocere a fuoco lento’; e infatti costui sarà “cotto a fuoco lento” dalla sua accompagnatrice.

Alcindoro “*raggiunge trafelato Musetta*”, e si lamenta in un monologo moderatamente buffo, con qualche gioco verbale:

Come un facchino
 correr di qua... di là...
 di su... di giù
 pel Quartiere latino...
 no! Non ci sta...
 Ragazza benedetta,
 io non ne posso più!
 Tal foga – m’affoga!
 Mi sloga – e sgarretta
 tal furia scorretta.

Rileviamo una specie di rimalmezzo con tre elementi (“Tal foga – m’affoga! / Mi sloga”), e l’uso atipico dei verbi: “m’affoga” vale piuttosto ‘mi soffoca’, vale a dire “mi toglie il fiato”, o semplicemente “mi uccide”; “mi sloga” nell’uso presente sembra un *hàpax*; “(mi) sgarretta” – il cui significato

proprio è ‘tagliare i garretti a un animale’ – vale qui all’incirca “mi taglia le gambe”, nel senso di ‘fiaccare, indebolire’ o sim.; infine, l’agg. “scorretta” mi pare poco appropriato in questo contesto.

Alcindoro è chiamato da Musetta col vezzeggiativo “Lulù” – che sarebbe certamente più adatto a una donna –; il vecchio ne è infastidito, e perciò riprende la donna, invitandola a una maggiore discrezione: “Tali nomignoli, / prego, serbateli / al tu per tu. / La convenienza... /... il grado /... la virtù” – cui Musetta risponde, riprendendo la rima in –ù: “Non farmi il Barbablù”, immagine figurata impropria, perché con questo nome si indica un marito violento e brutalmente geloso²¹, mentre Alcindoro invoca solo il riserbo –; a sua volta Colline, esaminatolo, lo definisce, con un ossimoro, “il vizio contegnoso”, rilevandone il falso perbenismo, e subito dopo ne dà un giudizio tagliente: “Mi sembra un troglodita”. Intanto si svolge una sorta di battibecco a distanza tra Musetta e Marcello. La donna si sfoga, a mezza voce:

Marcello è là...mi vede...
e non mi guarda, il vile!
e quel Schaunard che ride!
Mi fan tutti una bile!
Se potessi picchiare,
se potessi graffiare!
Ma non ho sotto mano
che questo pellicano.

Il “pellicano” è naturalmente il suo accompagnatore Alcindoro, che è così definito senza una particolare ragione, credo, ma un po’ per ottenere la rima con “mano”, un po’ perché si tratta di un volatile piuttosto goffo e caratterizzato da un grosso sacco, sotto il becco, per immagazzinare il cibo, forse equiparabile al doppio mento che magari Alcindoro aveva. In ogni caso, è un dilleggio generico, come quando si assimila una persona a un animale non proprio aggraziato. Lo schema di questa ottava di settenari dovrebbe essere *ababccdd*, ma il primo verso non rima, come dovrebbe, col terzo (“vede ~ ride”).

Contemporaneamente Marcello esprime agli amici il suo giudizio su Musetta, iniziando, in risposta alla domanda di Mimi a Rodolfo “La conosci? Chi è?”, con una sorta di presentazione, assai singolare:

Domandatelo a me.
È di nome: Musetta;
cognome: Tentazione!
Per sua vocazione
fa la Rosa dei venti;
gira e muta soventi
e d’amanti e d’amore.

Al par della civetta
è uccello sanguinario;
il suo cibo ordinario
è il cuore...Mangia il cuore!...
Per questo io non ne ho più...
(*agli amici, nascondendo la commozione che lo vince*)
Passatemi il ragù.

Degna di nota l'attribuzione alla donna di un cognome metaforico, "Tentazione", che allude all'aspetto più perspicuo del suo carattere; l'espressione "Rosa dei venti" è usata qui in sostituzione del più appropriato termine "banderuola"; la scelta del paragone con la civetta in quanto "uccello sanguinario" è certamente dovuta anche o soltanto alla proverbiale metonimia con cui si assimila la civetta a una donna frivola che si mette in mostra per suscitare l'ammirazione e il desiderio dei maschi. Passando alla fine del brano, osserviamo il brusco passaggio dagli accenti d'amore tradito al prosaico interesse al cibo, che gli stessi librettisti si sentono in dovere di giustificare con la didascalia; ma tale inaspettato trapasso mi sembra essere in linea con lo stile scapigliato dei librettisti.

Schaunard, rivolto a Colline, commenta la scena con le parole: "La commedia è stupenda! / Essa all'un parla perché l'altro intenda", e il filosofo aggiunge: "E l'altro, invan crudele, / finge di non capir, ma sugge miele". L'ultima frase non mi sembra molto chiara: considerate le precedenti reciproche accuse di Musetta e Marcello, non è ben chiaro che cosa rappresenti il "miele" che egli "sugge". Rodolfo coglie lo spunto per ammonire a futura memoria – con l'uso dell'iperbolico termine sacrale "sempiterno" – Mimi: "Sappi per tuo governo [= perché tu sappia regolarti] / ch'io non darei perdono in sempiterno", la quale risponde con una dichiarazione d'amore e di fedeltà: "Io t'amo, io t'amo, io sono / tutta tua!... Ché mi parli di perdono?". Dopo un breve intermezzo prosaico dedicato al giudizio sul cibo – "Questo pollo è un poema" (Colline); "Il vino è prelibato" (Schaunard) –, abbiamo un dialogo disticomico tra Mimi e Rodolfo sull'amore, fatto di pensieri non particolarmente profondi: Mimi: "Io ben vedo che quella poveretta / è di Marcello tuo tutta invaghita"; Rodolfo: "Marcello un dì l'amò, ma la fraschetta / l'abbandonò per correr miglior vita" (il termine "fraschetta" è sinonimo di "civetta" usato poco prima, ossia di "donna fatua, leggera, farfallina" o sim.); Mimi: "L'amore ingeneroso è tristo amore! / Quell'infelice mi muove a pietà"; Rodolfo: "Spento amor non risorge. È fiacco amore / quel che le offese vendicar non sa".

9. Frattanto Musetta annuncia l'intenzione di riconquistare Marcello (notiamo che nella quartina, formata da due endecasillabi inframmezzati da due settenari, con schema *AbaB*, tra il secondo e il quarto verso – sdruciolì – non c'è rima, ma solo assonanza):

(fra sé)
Ma che sia proprio geloso di questa
mummia?...di questo rudere?
Vediamo se mi resta
tanto poter su lui da farlo cedere,

e dunque lo provoca con le parole del famoso “valzer di Musetta”, sorta di stanza di canzone leopardiana, ossia con libera successione di endecasillabi e settenari variamente rimati, compresa una rimalmezzo:

(civettuola, volgendosi con intenzione a Marcello, il quale comincia ad agitarsi)
Quando men vo soletta per la via,
la gente sosta e mira,
e la bellezza mia – ricerca in me
tutta da capo a piè.
Ed assaporo allor la bramosia
sottil, che dai vogliosi occhi traspira
e dai vezzi palesi intender sa
alle occulte beltà.
Così l’effluvio del desio tutta m’aggira
e delirar mi fa.
E tu che sai, che memori e ti struggi
com’io d’amor, da me tanto rifuggi?
So ben: le angosce tue non le vuoi dir,
ma ti senti morir!

Degni di rilievo l’*enjambement* “bramosia / sottile”, il solecismo “com’io” – necessario per ottenere un regolare endecasillabo – al posto del corretto *“come me”, e l’immagine metaforica “l’effluvio del desio tutta m’aggira / e delirar mi fa”, come se il desiderio fosse un profumo che la circonda e la inebria, facendola vaneggiare.

Intanto Schaunard commenta, con due quartine di ottonari, la prima (con schema *abab*) tra sé, la seconda (con schema *abba*) rivolgendosi a Colline:

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.

Queste due quartine ricordano le “ariette” metastasiane. Il termine “bravaccio”, piuttosto che “prepotente e millantatore” o sim., qui vale all’incirca “indifferente”, o “duro” nel senso moderno; il “laccio” d’amore risulta piacevole per “chi lo tende” e chi ci incappa. L’espressione “trattare a tu per tu” è quasi un eufemismo che vale pressappoco “avere rapporti d’amore” o sim.; “manderesti a Belzebù”, vale a dire “al diavolo”, è affine a “Il diavolo vi porti” che abbiamo visto *supra*, § 3; da ultimo, la “scienza brontolona” di Colline è la filosofia o gli studi letterari in genere, e dunque l’aggettivo – qui usato dal musicista come bonaria presa in giro dell’amico – può essere glossato “seriosa, austera, pedante”, o anche “noiosa” o sim.

Il vecchio Alcindoro si sfoga, irritato: “Quel canto scurrile / mi muove la bile”: in realtà quelle di Musetta sono sì parole provocanti, ma non mi paiono scurrili; forse l’aggettivo è stato scelto perché rima con “bile”.

Marcello smania: “Legatemi alla seggiola”; intanto Colline risponde tra sé, indirettamente – in due quartine di ottonari con schema *abab acca* –, a quanto gli aveva detto poco prima Schaunard (“Se una tal etc.”):

Ella prega, egli castiga,
 chissà 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 assai più
 una pipa e un testo greco²²:

Si rilevi l’asserzione di Colline di essere immune da tentazioni amorose (che definisce “briga”, ossia “fastidio, molestia, noia, seccatura”), dichiarando di preferire una pipa (un piacere per così dire psico-fisico) e un’opera filosofica o letteraria classica (un piacere intellettuale), coerentemente con il suo *status* di filosofo. Degna di nota mi sembra l’espressione “di calda gioventù”, che serve a connotare gli anni verdi come caratterizzati dall’ardore dei sentimenti, segnatamente amorosi.

Ancora il pittore, “*grandemente commosso*”, in tono sommesso dichiara, in una quartina metricamente stravagante (un endecasillabo seguito da tre novenari, i cui due versi centrali sono ritmicamente diversi dall’ultimo²³), con schema *Abab*:

La giovinezza mia non è ancor morta,
 né di te morto è il sovvenir...
 se tu battessi alla mia porta
 t’andrebbe il mio core ad aprir!

L'immagine del cuore che apre la porta alla donna amata ha un che di secentesco, e comunque può essere fatta rientrare nello stile non scevro di retorica ironica che caratterizza la scapigliatura.

Musetta vuole liberarsi di Alcindoro per tornare tra le braccia di Marcello: a tale scopo finge di provare un forte dolore al piede, ed esorta il vecchio a toglierle la scarpa, in un distico con rimalmezzo, con i primi due verbi tra loro sinonimi e i due successivi alquanto impropri:

Sciogli, slaccia, rompi, straccia,
te ne imploro, Alcindoro;

subito dopo la donna impreca contro la calzatura con un altro verso con rimalmezzo: “maledetta scarpa stretta”, come pure più avanti: “Or la levo – per sollievo”, e conclude con il distico di settenari: “Laggiù c'è un calzolaio: / comprane un altro paio”. Alcindoro obbedisce contro voglia, non senza ricordare la propria posizione sociale, che potrebbe essere compromessa da un simile “scandalo”: “Come? Vuoi che io comprometta / il mio grado?...”, il cui primo verso dovrebbe essere un ottonario, ma per essere tale sarebbe necessaria l'elisione *‘ch’io”.

Approfittando dell'allontanamento del vecchio, Musetta si alza e si getta tra le braccia del pittore, che la apostrofa con l'epiteto – tra l'accusatorio e l'affettuoso – di “sirena”, mentre Schaunard commenta: “Siamo all'ultima scena!” Intanto viene presentato il conto, che nessuno degli amici sembra aver chiesto; e dopo una lamentela di Rodolfo e Colline per la cifra pretesa, a loro avviso eccessiva, gli amici scoprono di aver esaurito il denaro portato da Schaunard (cfr. *supra*, § 3), che infatti domanda: “Ma il mio tesoro ov'è?”. Interviene dunque Musetta, che attua l'espedito di far pagare al suo vecchio accompagnatore anche il conto dei *bohémiens*: si rivolge pertanto al cameriere (si noti una delle frequenti rimalmezze): “Date il mio conto. – È pronto?”, ordinandogli, con un finale beffardo:

Bene! Sommate presto
quello con questo...
Paga il signor che stava qui con me!
E dove s'è seduto
ritrovi il mio saluto!,

e i quattro amici concludono, a mo' di commiato, con una sestina “classica” di settenari:

Giunge la ritirata;
il vecchio non ci veda
fuggir con la sua preda.
Quella folla serrata
il nascondiglio appresti!...

Via lesti, lesti, lesti!...

La “preda” è, naturalmente – secondo i *bohémiens* –, Musetta, e quindi Alcindoro dovrebbe essere il “cacciatore”, requisito che non sembra proprio adatto a un personaggio come questo vecchio *viveur*.

Contemporaneamente la folla in genere o nelle sue singole componenti (borghesi, monelli, fanciulle e fanciulli, mamme) accorre allo spettacolo della ritirata (forse meglio sarebbe definirla “parata”) militare. Soltanto pochi versi meritano un commento: un distico cantato dai borghesi è basato sulla retorica patriottarda: “In quel rullio tu senti / la patria maestà”, e il finale, in bocca alla folla nel suo complesso, è costituito da una serie di settenari (ad eccezione del primo) a rima baciata, tranne i due ultimi:

Ecco il tamburo maggior, più fiero
d'un antico guerriero!
– Al gesto trionfale
somiglia un generale.
La canna è tutta d'ôr! [*sic*]
E lui tutto splendor!
Di Francia è il più bell'uom
il bel tambur maggior!...

È, a mio prudente giudizio, quanto di più *naïf* ma anche di dozzinale si possa concepire, che conclude adeguatamente un quadro secondo me in gran parte ridondante²⁴, e che può essere tutt'al più un esercizio di bravura del compositore, non certo dei librettisti, i quali, per quanto in tutta la sequenza sia più che evidente il gusto scapigliato, mi sembrano aver toccato qui il punto poeticamente più basso dell'intera opera.

10. Nel **terzo quadro** – per una sorta di continuità col precedente, anche se l'episodio non è immediatamente successivo nella storia, essendo passato del tempo – sono in scena dei popolani (spazzini, “lattivendole” e contadine), nonché alcuni doganieri, o piuttosto guardie daziarie, che controllano l'accesso alla città. Siamo infatti alla “Barriera d'*Enfer*”, ai margini del Quartiere latino, tra due *boulevards*, e in fondo si vede il cabaret *Al porto di Marsiglia*, che ha per insegna il quadro di Marcello *Il passaggio del Mar Rosso* (cfr. *supra*, § 2), e ai lati della porta due affreschi in fase di ultimazione – come sarà precisato tra poco (cfr. *infra*, § 11) –, rappresentanti un soldato turco e uno zuavo.

Arrivano dapprima gli spazzini, che richiamano l'attenzione dei doganieri per farsi aprire il cancello: “Ohè, là, le guardie!... Aprite!... Siamo noi! / Quelli di Gentilly!... Siam gli spazzini!... / Fiocca la neve!... Qui s'agghiaccia!” L'indicazione topografica si ricava dalla citazione di Gentilly, che è alla periferia di Parigi; il verbo “s'agghiaccia” equivale al “si gela” del

primo quadro (cfr. *supra*, § 2). Nel frattempo dall'interno del cabaret si sente un canto a più voci: questa la lezione del libretto (cfr. n. 1):

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

con la seguente variante di scena:

Chi nel ber trovò il piacer
nel suo bicchier,
ah! d'una bocca nell'ardor
trovò l'amor.
Trallerallè...
Eva e Noè,

cui fa eco Musetta [libretto]:

Ai vegliardi il bicchier!
La giovin bocca è fatta per l'amor,

con la variante di scena:

Ah! Se nel bicchiere sta il piacer,
in giovin bocca sta l'amor!

Qualche osservazione di carattere metrico: per la parte “corale”, nel testo riportato dal libretto abbiamo due versi doppi – vale a dire con rimalmezzo a rima baciata – formati da un ottonario e un quinario, e due quinari finali anch'essi a rima baciata; nella variante di scena troviamo (non tenendo conto dell'esclamazione “ah!”) una quartina di ottonari e quinari alternati, a rima baciata, seguita dagli stessi due quinari del testo del libretto: “Trallerallè... / Eva e Noè”. I due versi cantati da Musetta, secondo il libretto sono un settenario e un endecasillabo, rimati rispettivamente con i primi due e con i secondi due del distico doppio a più voci; nella variante, escludendo l'esclamazione “ah!”, i versi sono novenari, rimati come quelli del libretto. Per quanto attiene al contenuto, è un breve inno al vino e all'amore, che potrebbe ricordare il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo il Magnifico o il *Bacco in Toscana* di Francesco Redi, e comunque la poesia scherzosa e conviviale di genere ditirambico.

11. Arriva Mimi, che cerca Marcello per sfogarsi con lui sullo stato dei suoi rapporti con Rodolfo. Chiede dunque a una “*fantesca*” del cabaret di far uscire il pittore dal locale, senza farsi notare:

O buona donna, mi fate il favore
di cercarmi il pittore
Marcello? Ho da parlargli. Ho tanta fretta.
Ditegli, piano, che Mimì lo aspetta.

Questo recitativo è metricamente indefinibile, perché la quartina, a rime bacciate, è formata da tre endecasillabi e un settenario (il secondo verso).

Marcello esce, e all'osservazione della ragazza "Son io. Speravo di trovarvi qui", risponde con una quartina, a rime bacciate, caudata: anche questa è una strofa anomala, formata da tre settenari (1°, 2°, 4° verso), un endecasillabo (3°) e un quinario finale:

È ver. Siam qui da un mese
di quell'oste alle spese.
Musetta insegna il canto ai passeggeri;
io pingo quei guerrieri
sulla facciata.

La coppia di amanti evidentemente vive mantenuta dal locandiere, compensandolo con il loro lavoro: quello di Marcello, che ricorda l'attività di certi pittori rinascimentali (nonché di altre epoche), che affrescavano chiese e palazzi; quello di Musetta, analogo per certi versi all'attività dei suonatori ambulanti – in certe regioni chiamati "posteggiatori" – che cantano nelle trattorie, vivendo delle offerte dei clienti. L'antiquata espressione "alle spese" equivale al moderno "a carico" o "(lavorare) per le spese"; si noti anche la voce dotta e arcaica "pingo" (= lat. *pingo*), usata al posto del comune "dipingo" per esigenze metriche; i "guerrieri" sono il "turco" e lo "zuavo" ricordati al § 10.

Il pittore invita Mimì a entrare nel locale, ma, dato che all'interno c'è Rodolfo, essa rifiuta; chiede invece aiuto al "buon Marcello", esponendogli la propria situazione amorosa con Rodolfo:

Rodolfo m'ama. Rodolfo si strugge
di gelosia e mi fugge.
Un passo, un detto,
un vezzo, un fior lo mettono in sospetto...
Onde corrucci 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 un altro amante.
In lui parla il rovello;
lo so, ma che rispondergli, Marcello?

È una strofa a rime bacciate, nella quale, oltre agli endecasillabi e ai settenari in ordine sparso, troviamo anche un quinario (v. 3), con schema *AabbCcDdeEjF*. Notiamo alcuni vocaboli arcaici o preziosi: “vezzo”, che significa “collana” (cfr. *supra*, § 6) – ma potrebbe anche significare ‘gesto carino’ o sim. –; “fiso” = “fisso” (cfr. Dante, etc., dove spesso rima, come qui, con *viso*, o con *riso*: per es. *Purg.* XXXII, 5-9); “rovello”, termine letterario, vale solitamente “tormentoso risentimento interiore, stizza rabbiosa”, ma in questo caso è piuttosto sinonimo di “gelosia”.

Marcello le offre i suoi consigli:

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
a me, perché ci amiamo in allegria...
Canti e risa, ecco il fiore
di un giovanile amore:

è una sestina “classica”, ma di quattro endecasillabi e il distico finale di settenari: in schema *ABABcc*. Si noti l'espressione metaforica “l'amor si beve / a sorsi”, che indica la moderazione suggerita nei rapporti d'amore.

La ragazza ribatte, chiedendo aiuto all'amico:

Dite bene. Dividerci conviene.
Aiutateci voi; noi s'è provato
più volte invan. Quando tutto è deciso,
se ci guardiamo in viso,
ogni savio pensiero è fiaccato.
Da sera a giorno e d'oggi alla dimane
s'indugia la partenza e si rimane.
Fate voi per il meglio.

Abbiamo anche la variante ridotta:

Dite bene. Lasciarci conviene.
Aiutateci voi; noi s'è provato
più volte, ma invano.
Fate voi per il meglio.

12. Rodolfo, che sta dormendo “sopra una panca”, si sveglia ed esce dal cabaret. Segue un contrasto verbale fra lui e Marcello, nel quale va segnalata la dichiarazione del poeta – che poi egli stesso riconoscerà menzognera – secondo cui

Mimi è una civetta
che frascheggia con tutti. Un moscardino

di Viscontino
le fa l'occhio di triglia.
Ella sgonnella e scopre la caviglia
con un far promettente e lusinghiero:

il verbo “frascheggiare” vale all'incirca “civettare”, e corrisponde all'ipocoristico “fraschetta” che abbiamo visto *supra*, § 8; “moscardino” – propriamente nome di un mollusco simile a un piccolo polpo – in senso figurato (oggi caduto in disuso) significa “damerino, bellimbusto, zerbinotto” o sim.; “fare l'occhio di triglia” equivale a “guardare con occhio languido, seducente”: ma l'accostamento “moscardino / triglia”, non so se intenzionale, dà al passo un certo sapore di mercato ittico.

La scena continua con il commovente incontro tra i due innamorati, che termina con la proposta finale, da parte di Rodolfo, “Ci lasceremo [*sic*] alla stagion fiorita!”.

Intanto si sente, dall'interno del locale, “*fracasso di piatti e bicchieri rotti*”, e “*si odono le voci concitate di Marcello e Musetta*”, cosicché il quadro si conclude con una scenetta leggera di baruffa tra amanti, a compensare il precedente momento sentimentale, nell'alternanza di serio e scherzoso che già abbiamo visto nel primo quadro (cfr. *supra*, § 5), e che ritroveremo nell'ultimo quadro, nel trapasso dallo scanzonato, o addirittura surreale, al drammatico. Il diverbio è innescato dal contegno provocante di Musetta, che fa la civetta con un avventore del cabaret, ma lo inizia il sospettoso Marcello, che non sopporta la condotta, a suo parere fedifraga, della donna amata:

MARCELLO:
Che facevi? Che dicevi
presso il fuoco a quel signore?

MUSETTA:
Che vuoi dire?

MARCELLO:
Al mio venire
hai cambiato di colore.

Notiamo la rimalmezzo nel 1° verso, seguito dalla terzina di ottonari, trasformata in una quartina con schema *abba* grazie alla divisione del verso centrale (Che vuoi dire? – Al mio venire), anch'esso con rimalmezzo.

Musetta si giustifica:

Quel signore mi diceva:
Ama il ballo, signorina?
Arrossendo io rispondeva:
Ballerei sera e mattina,

e Marcello ribatte:

Quel discorso asconde mire
licenziose e disoneste;
se ti colgo a incivettare
io t'acconcio per le feste!

Questa e la precedente sono quartine di ottonari, con schema *abab*. Si noti il non comune verbo “incivettare”, qui peraltro di uso un po’ anomalo, perché è impiegato nel senso di ‘fare la civetta’, mentre di solito dovrebbe valere piuttosto ‘diventare civetta’ o sim.²⁵. L’espressione dell’ultimo verso – con “acconcio” anziché il comune “concio” – corrisponde al modo di dire popolare “conciare per le feste”.

Segue un duetto in cui ciascuno dei due litiganti, contrapponendosi e sovrapponendosi all’altro, espone le sue ragioni:

MARCELLO

Bada, sotto il mio cappello
non ci stan certi ornamenti.
Io non faccio da zimbello
ai novizi intrapendenti.
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.

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.

Qualche osservazione. Ciascuna parte è composta di tre quartine di ottonari, le prime due delle quali sono a rime alternate (schema *abab*), mentre l’ultima di Marcello è a rima chiusa o incrociata (schema *abba*), e l’ultima di Musetta è a rime bacciate (schema *aabb*). Gli “ornamenti” cui eufemisticamente allude il pittore al v. 2 sono ovviamente le “corni”, ad indicare i tradimenti della donna; la censura al carattere e al contegno di Musetta (vv. 5-8) è espressa con termini pregnanti, riepilogati dal sostantivo “infedeltà”²⁶ che conclude la quartina; nell’*explicit* della parte di Marcello troviamo l’espressione “servo a”, evidentemente usata per ragioni metriche, anziché “servo di”, più corretta e comunque più comune. Nel v. 1 dell’ultima quartina di Musetta notiamo il bell’iperbato o anastrofe “Lunghe al gel notti serene”, e la ripetizione “*magri pranzi e magre cene*”.

Il quadro si conclude con un breve recitativo in cui i due amanti si rivolgono pesanti insulti reciproci, introdotto dalla didascalia “[Musetta] *si allontana furiosa: ma poi ad un tratto si sofferma e gli grida ancora velenosa*”: “Pittore da bottega!”, cui Marcello risponde: “Vipera!”, e lei, in

CHIOSE AL LIBRETTO DI *BOHÈME*

crescendo: “Rospo!”, con l’ultima parola del pittore: “Strega!”, che rima con il primo improprio di Musetta.

13. Col **quarto e ultimo quadro** si ritorna nella soffitta in cui era ambientato il primo quadro (infatti la didascalia recita: “*La stessa scena del Quadro I*”); il sipario si apre con gli stessi due personaggi in scena, con una domanda *ex abrupto* di Marcello a Rodolfo, che – come precisa la didascalia – implica un discorso già iniziato a proposito di Musetta, che evidentemente si è trovata un altro amante, certo più ricco dello spiantato pittore, e che con lui è stata vista in pubblico: “In un *coupé*?”; Rodolfo completa e puntualizza la frase dell’amico, affermando di essere stato testimone oculare del comportamento della donna:

Con pariglia e livree.
Mi salutò ridendo. To’, Musetta!
Le dissi: – e il cuor? – Non batte o non lo sento,
grazie al velluto che il copre.

Grazioso il gioco di parole, basato sul doppio senso di “cuore”: organo del corpo o sede dei sentimenti, segnatamente dell’amore.

Marcello risponde simulando un’indifferenza che non prova: “Ci ho gusto / davver”, e l’amico commenta tra sé: “(Loiola, va [*sic. Recte*: va’]. Ti rodi e ridi)”: originale l’uso metonimico del cognome del fondatore dell’ordine dei Gesuiti – sant’Ignazio di Loyola – nel senso di “falso, ipocrita, gesuitico” o sim.; rileviamo anche la paronomasia “rodi / ridi”: entrambe le figure retoriche ben si confanno allo stile di un poeta qual è Rodolfo.

Dopo qualche altra battuta, tra le quali degna di nota una sorta di risposta indiretta del pittore – sempre tra sé – all’accusa di ipocrisia lanciata mentalmente da Rodolfo: “(Bugiardo, si strugge / d’ira e d’amor)”, abbiamo un duetto interiore sovrapposto dei due amici, che propone alcuni spunti stilistici, retorici e metrici:

RODOLFO

(Mimì, ne andasti e più non torni. O giorni
lontani – e belli,
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 veleno esala.
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).

MARCELLO

(Io non so come sia
che il mio pennel 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 primavera,
egli mi traccia due pupille nere
e una bocca procace,
e n’esce di Musetta
il viso tutto vezzi e tutto frode.
Musetta intanto gode.
E il mio cuor vile la chiama ed aspetta).

Sono, per così dire, due brevi “canzoni” libere, con alternanza eterogenea di endecasillabi e settenari rimati variamente (nella parte del poeta ci sono anche due quinari, e alcune rimalmezzo); rileviamo, nei due ultimi versi di Rodolfo, un’anadiplosi, con aggiunta di “morto” nella seconda parte: “vien *sul mio cuore!* / *Sul mio cuor* morto, [...]”; per il verbo “pingere”, cfr. *supra*, § 11.

Dopo l’intermezzo romantico, viene ripreso il tema della fame. Quello dei due artisti è un orologio “biologico”, che indica l’ora in rapporto all’appetito: infatti, alla domanda di Rodolfo: “Che ora sia?”, Marcello risponde, con un sorriso amaro: “L’ora del pranzo... di ieri”, che indica come questi *bohémien*s consumino i pasti irregolarmente. Ed ecco che, come nel primo quadro, arriva, insieme con Colline, il “salvatore” Schaunard; ma, questa volta, solo con del pane: “[Schaunard] *depone quattro pagnotte sulla tavola*”. Rodolfo domanda, deluso e “con sprezzo”: “Del pane?”; il filosofo aggiunge ironicamente, a mo’ di risposta: “E un piatto degno di Demostene: / un’aringa...”, e Schaunard completa: “... salata”. Era (e forse è ancora) credenza popolare, non so quanto fondata, che i pesci salati (in particolare le alici o acciughe) giovassero alla limpidezza e alla forza della voce, e perciò alcuni cantanti lirici ne mangiavano senza risparmio, in particolare prima delle esecuzioni canore: evidentemente a questa credenza si riferisce il nostro filosofo, che sembra attribuire, per analogia, alle aringhe salate la proprietà di rimediare alla debolezza della voce da cui, oltre che dalla balbuzie, era affetto Demostene (cfr. Plut., *Demosth.* 6 e 11).

Colline, improvvisatosi maggiordomo, annuncia scherzosamente: “Il pranzo è in tavola”; al che Marcello, adeguandosi all’ironia generale, commenta: “Questa è cuccagna / da Berlingaccio”, vale a dire “da giovedì grasso”²⁷. Il caricaturale, quasi surreale banchetto continua con Schaunard che pone nella tuba di Colline una bottiglia d’acqua celiando: “Or lo sciampagna / mettiamo in ghiaccio” (si noti l’italianizzazione del franc. *champagne*, frequente nell’Ottocento); a sua volta Rodolfo propone a Marcello: “Scelga, o barone: / trota o salmone?”, e Marcello suggerisce a Schaunard: “Duca, una lingua / di pappagallo?”, ma questi rifiuta, per ragioni di dieta: “Grazie, m’impingua. / Stassera [*sic*] ho un ballo”.

Lo scherzo si protrae con le dichiarazioni millantatorie di Colline: “Ho fretta. / Il re m’aspetta”, e poi: “Il re mi chiama / al ministero”, infine ridimensionate: “Però / vedrò... Guizot” (si notino le tre parole tutte rimanti tra loro): François-Pierre-Guillaume Guizot (1787-1874), uomo politico e storico francese, fu più volte ministro a partire dal 1830 (appunto l’anno in cui, all’incirca, si svolge la vicenda di *Bohème*: cfr. *supra*, § 2 e n. 13).

Accantonata la parentesi “politica”, i lazzi proseguono: Schaunard chiede a Marcello: “Porgimi il nappo”, e questi ribatte: “Sì, bevi, io pappo”: all’arcaico e prezioso “nappo” e al familiare “pappo” abbiamo già accennato *supra*, § 1.

Dopo il pasto – anche se costituito solo di pane e acqua – Schaunard, forse in quanto musicista, è punto da vaghezza di danzare; tenta dunque di

proporre la sua idea: “Mi sia permesso – al nobile consesso...”, ma viene bruscamente zittito (sempre in tono scherzoso) dagli altri: Rodolfo: “Basta”; Marcello: “Fiacco!”; Colline: “Che decotto!” (il termine “decotto”, in questo senso di “noia, seccatura, fastidio” o sim., è probabilmente un *hàpax*); Marcello: “Leva il tacco” (espressione sinonimica di “alza i tacchi”, che vale “vattene”); Colline: “Dammi il gotto”, vale a dire il bicchiere (il nome è vernacolare, di origine veneta); buffe le due rime in *-acco* e in *-otto*. Il musicista della compagnia, “*ispirato*”, completa il proprio suggerimento: “M’ispira irresistibile / l’estro della romanza”, ma gli altri urlano all’unisono “No!”; Schaunard ripiega su altro: “Azione coreografica / allora?...”, ottenendo l’approvazione di tutti. Il musicista dunque propone “La danza / con musica vocale!”, e Colline la organizza: “Si sgombrino le sale...”; subito dopo egli stesso suggerisce “Gavotta”, Marcello “Minuetto”, Schaunard “Fandango” e Rodolfo “Pavanella”; ma poi Colline cambia parere: “Propongo la quadriglia”. Sono tutte antiche danze, perlopiù di corte, tra le quali merita attenzione la “pavanella” (più comune “pavaniglia”²⁸), italianizzazione dello spagnolo *pavanilla*, a sua volta diminutivo di “pavana”, danza di origine padovana, come indica il nome stesso.

Iniziano le danze: “Mano alle dame”, invita Rodolfo, mentre Colline si occupa delle “figure” del ballo: “Io detto”. Rodolfo rivolge per celia un apprezzamento a Marcello, con una frase adatta a un poeta qual egli è: “Vezzosa damigella, / di Venere sei figlia”, cui il pittore risponde, fingendosi infastidito (in falsetto sulla scena, a imitazione della voce femminile): “Rispetti la modestia, / la prego”. Colline continua a “*dettare le figure*”, col verbo tecnico francese, “*Balancez*”, ma Schaunard – musicista, e quindi presumibilmente esperto anche di danza – lo riprende: “Prima c’è il *Rond*” (cioè il *Rondò*); Colline – certo esperto di filosofia, ma verosimilmente digiuno di coreografia – reagisce in malo modo insultandolo (beninteso sempre in chiave giocosa): “No, bestia!!”; Schaunard reagisce in modo altrettanto brusco: “Che modi da lacchè!”, provocando la reazione ancor più dura dell’amico, che addirittura lo sfida a un finto duello: “Se non erro, / lei m’oltraggia. / Snudi il ferro”, e afferra le molle del camino; l’altro, per difendersi, abbranca la paletta: “Pronti”, e, assestando un colpo: “Assaggia”. Abbiamo una breve sticomitia di ottonari, con una sorta di *climax*, tra i due: Colline: “Un di noi qui si sbudella”; Schaunard: “Il tuo sangue io voglio ber”; Colline: “Apprestate una barella”; Schaunard: “Apprestate un cimiter”.

“*Mentre si battono, Marcello e Rodolfo ballano loro intorno cantando*” una specie di filastrocca di quaternari, molto ritmata:

Mentre incalza
la tenzone,
gira e balza
Rigodone.
Qual licore
traditore

la bolletta
c'impazzi.
Chi è più forte
della sorte
può...

“Rigodone” (o “rigodon”), adattamento italiano del franc. *rigaudon*, è un'altra antica danza – come quelle citate in precedenza –, di ritmo vivace, e qui è personificata, come indica l'iniziale maiuscola e l'assenza di articolo; il sostantivo “bolletta”, che normalmente s'incontra nella locuzione “essere in bolletta” (= “essere al verde”), è usato qui, come soggetto, in un'accezione insolita, come sinonimo di “miseria”; si noti infine il verbo “c'impazzi” con funzione causativa, nel senso di “ci fece impazzire”.

14. Quella appena esaminata è probabilmente una delle scene più agitate di tutta l'opera, quella in cui si è maggiormente e meglio espressa la *verve*, il gusto scapigliato per la celia da parte dei quattro amici – cioè dei librettisti –, quella in cui più si manifesta lo spirito goliardico dei *bohémians*; e proprio a interrompere questo momento di giovanile euforia arriva, per contrasto, l'annuncio del dramma.

Irrompe infatti nella soffitta, in stato di grande agitazione, Musetta, la quale comunica le gravi condizioni di salute di Mimì, che la segue e che è venuta a morire tra le braccia del suo amato (si veda il racconto di Musetta: “Mi dice: “Più non reggo... / Muoio, muoio, lo sento... / Voglio morir con lui. Forse m'aspetta... / [...]”).

Pur riferendosi la nostra analisi soprattutto alle parti semiserie o scherzose dell'opera, mi piace ricordare, in conclusione, la celebre romanza di Colline *Vecchia zimarra*, per alcune peculiarità sue e del personaggio che la interpreta:

Vecchia zimarra, senti,
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.
Passâr nelle tue tasche
come in antri tranquilli
filosofi e poeti.
Ora che i giorni lieti
fuggîr, ti dico: addio,
fedele amico mio.

CHIOSE AL LIBRETTO DI *BOHÈME*

(*Colline, fattone [della zimarra] un involto, se lo pone sotto il braccio, ma vedendo Schaunard, gli dice sottovoce:*)

Schaunard, ciascuno per diversa via
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!...

Schaunard, (*commosso*), risponde:

Filosofo, ragioni!
È ver!... Vo via!

Questa “zimarra” è lo stesso “zimarrone” che il filosofo aveva comprato, usato, la vigilia di Natale (secondo quadro: cfr. *supra*, § 6), e di cui ora deve a malincuore disfarsi per racimolare un po’ di denaro con cui curare Mimì. A questa specie di cappotto si rivolge Colline – con una forma di prosopopea, come se fosse una persona, anzi un “fedele amico” (benché “zimarra” sia femminile, è usato il maschile “amico mio” per esigenza di rima con “addio”), che ha condiviso con lui “giorni lieti” ormai passati –, ricordando innanzitutto che ora la zimarra dovrà “ascendere”, al monte dei pegni²⁹ o di pietà, qui definito “sacro monte”, quasi fosse un luogo di devozione o di culto, mentre egli resta “al pian(o)”. La prosopopea continua, dopo i ringraziamenti per i vantaggi che ha arrecato al suo proprietario, proponendo una sorta di simbiosi tra l’indumento e colui che l’ha indossato, ossia attribuendo alla zimarra la dirittura morale (“Mai non curvasti il logoro / dorso ai ricchi, ai potenti”) e il disprezzo delle vanità (“né cercasti le frasche / dei dorati gingilli”: qui “frasche” è sinonimo, oggi disusato, di “vanità, capricci”) che hanno sempre caratterizzato Colline, attratto soltanto dal sapere e dalla poesia, concetto espresso con la metonimia “Passâr nelle tue tasche / come in antri tranquilli / filosofi e poeti”. È complessivamente una sorta di manifesto morale, di dichiarazione dei principi che hanno ispirato sin qui l’esistenza del filosofo, e che continueranno a orientare in futuro la sua vita.

Il sacrificio della zimarra – anticipato nella romanza e ripreso nell’invito a Schaunard “ciascuno per diversa via / mettiamo insiem due atti di pietà: / io... questo! [...] E tu... lasciali soli là!...” – dimostra, in aggiunta alla saggezza e alla rettitudine, la bontà d’animo e la generosità di Colline, sinora mascherata

dalla sua scontrosità e misantropia, dal suo carattere scorbutico, quasi asociale (ricordiamo, nel secondo quadro, la sua dichiarazione “Odio il profano volgo al par d’Orazio”: cfr. *supra*, § 7). Le ultime parole di Colline provocano il commento di Schaunard: “Filosofo, ragioni!”, che gioca sul paradosso ironico, secondo cui sembra strano che un filosofo – la cui peculiarità dovrebbe essere proprio l’esercizio della logica – applichi alla vita quotidiana, in un simile frangente, la categoria del ragionamento.

Poco dopo, nonostante le premure del poeta e dei suoi amici, nonché di Musetta – che mostra anch’essa, come Colline, un lato umano, altruista, generoso, sensibile, pietoso che era precedentemente rimasto celato dalla sua civetteria –, il dramma raggiunge l’acme: Mimì muore di tisi (la malattia “romantica” dell’Ottocento, e segnatamente della lirica: si pensi a Violetta della verdiana *Traviata*), e il melodramma, iniziato in tono faceto, giocoso, burlesco, si conclude tragicamente con l’urlo straziante e i singhiozzi disperati di Rodolfo.

NOTE

¹ Edizioni Ricordi, Milano 1963 (1896¹). La prima rappresentazione fu al *Regio* di Torino il 1° febbraio 1896.

² Un’altra *Bohème* fu scritta – libretto e musica – da Ruggero Leoncavallo, e rappresentata la prima volta al Teatro *La Fenice* di Venezia il 6 maggio 1897 (l’anno successivo a quella di Puccini), ma ebbe un’accoglienza assai fredda a confronto dell’omonima opera del maestro toscano; né fu più fortunata la rielaborazione, col titolo *Mimi Pinson*, la cui “prima” andò in scena a Palermo nel 1913.

³ Il libretto si rifà più o meno liberamente al romanzo **Scènes de la vie de bohème (1847-49)** del francese Henri Murger. Al libretto gli autori premisero una sorta di prefazione di carattere programmatico, in cui tra l’altro è indicato come, “meglio che seguire a passo il libro di Murger (anche per ragioni di opportunità teatrali e soprattutto musicali), hanno voluto ispirarsi alla sua essenza [...]”; tuttavia, “negli episodi drammatici e comici, essi vollero procedere con quell’ampia libertà che – a torto o a ragione – stimarono necessaria all’interpretazione scenica del libro più libero forse della moderna letteratura”.

⁴ Ricordiamo le sue commedie **Una partita a scacchi** (1873), **Tristi amori** (1887), **Come le foglie** (1900); ma fu attivo anche come librettista: in collaborazione con Illica, scrisse il libretto di alcuni dei più celebri melodrammi pucciniani: oltre a **Bohème** (1896), anche **Tosca** (1899), **Madama Butterfly** (1903) e, con il concorso, in misura diversa, di altri (M. Praga, D. Oliva, il citato Illica, nonché Leoncavallo e lo stesso editore Giulio Ricordi), **Manon Lescaut** (1893).

⁵ N. Sapegno, **Disegno storico della letteratura italiana**, Firenze: La Nuova Italia, 1948 (20° ristampa, 1965), p. 722.

⁶ Tra i suoi libretti – un’ottantina –, oltre a quelli scritti con Giacosa per Puccini (cfr. n. 4) sono degni di menzione quelli realizzati per Giordano (**Andrea Chénier**, 1896; **Siberia**, 1903), Mascagni (**Iris**, 1898; **Le maschere**, 1901; **Isabeau**, 1911) e Catalani (**La Wally**, 1892), etc.

⁷ I librettisti altro non fecero che seguire quanto aveva scritto il Murger, nella prefazione al romanzo cit. alla n. 3: “La *bohème* ha un parlare suo speciale, un gergo [...]. Il suo vocabolario è l’inferno della retorica e il paradiso del neologismo”.

⁸ Si noti, per inciso, che in questo libretto – come pure negli altri di Giacosa e Illica, nonché di autori coevi – talora non è rispettata la metrica, e a volte le rime sono disseminate in modo casuale: anche questi sono elementi di una nuova impostazione del testo poetico che sottende al melodramma verista.

⁹ Ricordo che in Piemonte – o almeno in alcune sue zone, come il vercellese – è usata l’espressione *fè d’la boèm* ‘fare della bohème’ come sinonimo di “patire la fame, essere in miseria”.

¹⁰ Notiamo la forma toscana “diacciate” anziché “ghiacciate”, anche se entrambi i librettisti erano di origine settentrionale.

¹¹ In senso proprio, il sostantivo “inedia” vale, com’è noto, “digiuno prolungato” con conseguente deperimento organico (dal lat. *in-* negativo + la radice di *edo* ‘mangiare’); e forse il riferimento etimologico alla fame quasi ‘endemica’ di cui soffrono i quattro amici non è casuale (cfr. anche, poco prima, “...e si muore d’inedia!...”).

¹² Le didascalie, qui e *infra*, sono talora tra virgolette, ed è usato il carattere corsivo (come del resto nel libretto).

¹³ L’uso di questo tipo di moneta, coniata sotto il regno di Luigi Filippo (1830-1848), vale anche a determinare il *terminus post quem* della vicenda narrata (1830 o poco dopo: cfr. *supra*, § 2).

¹⁴ Cfr. il modo di dire proverbiale *omnibus et lippis notum et tonsoribus* ‘noto a tutti i cisposi e a tutti i barbieri’ (Hor. *sat.* 1, 7, 3), corrispondente all’incirca al nostro “a cani e porci”.

¹⁵ Tant’è vero che in tedesco *gold* è ‘oro’ e *geld* è ‘denaro’, con variazione apofonica.

¹⁶ Il vocabolo composto *sopraccapo* (con due *-c-*) è ormai disusato nel senso di ‘superiore, soprintendente’, ed è assai raro nel senso di ‘preoccupazione’.

¹⁷ Allo stile di questo locale di Parigi, in cui prende vita, come vedremo (§§ 6-9), l’intero secondo quadro dell’opera, si ispira l’attuale locale di Roma *Café Momus*.

¹⁸ Il Quartiere Latino, famoso e vivo già nell’Ottocento, è ancor oggi il cuore della vita giovanile di Parigi, con i negozi e i bar più alla moda, e i ristoranti preferiti dagli studenti.

¹⁹ Un po’ come nella seconda parte della romanza del primo quadro *Che gelida manina*:

“In povertà mia 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.
V'entrâr con voi pur ora,
ed i miei sogni usati
tosto son dileguati.
Ma il furto non m'accora,
poiché vi ha preso stanza
una dolce speranza",

(strofa di settenari variamente rimati), e nell'ultima dello stesso quadro:

"O soave fanciulla, o dolce viso
di mite circumfuso 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!"

(con la variante:

"Fremon già nell'anima
le dolcezze estreme,
nel bacio freme amor!"),

entrambe cantate da Rodolfo (la prima versione di questo secondo brano ha lo schema di una stanza di canzone leopardiana, di endecasillabi e settenari).

²⁰ Essa stessa, nel finale del quarto quadro, pregando per la guarigione di Mimì, ricorderà: "[...]. Madonna santa, io sono / indegna di perdono, / mentre invece Mimì / è un angelo del cielo".

²¹ Dal protagonista uxoricida della fiaba omonima di Charles Perrault, compresa nella raccolta **Racconti di mamma Oca** (*Contes de ma mère l'Oye*), 1697.

²² L'edizione cit. alla n. 1 – che qui seguo normalmente, salvo emendamenti marginali – presenta, al primo verso, la variante "Essa è bella (non son cieco)", nel qual caso avremmo l'identità del primo verso di ciascuna quartina, quasi un *refrain*, e nella prima quartina lo schema, assai bizzarro, *abcb*: tale versione mi sembra dunque da rifiutare.

²³ Com'è noto, un novenario (così chiamato perché la sua forma piana ha nove sillabe), per essere tale, oltre ad avere l'ultimo accento ritmico sull'8° sillaba, deve averne altri due sulla 2° e sulla 5° (il tipo più normale e armonioso, come qui l'ultimo), oppure uno solo sulla 4° (per es. G. Chiabrera: "A duro stral di ria ventura"), raramente sulla 3°, con risultato piuttosto disarmonico (per es. F. Redi: "Su trinchiam di sì buon paese"):

peraltro, essendo i versi, nel melodramma, cantati, la dissonanza non può essere percepita.

²⁴ Il punto debole di **Bohème** per quanto attiene alle parti corali – limitate al secondo quadro e a qualche battuta del terzo – consiste, a mio giudizio, nell’assenza di brani equiparabili a romanze, quali invece per es., nello stesso Puccini, il celebre “coro a bocca chiusa” del II atto di **Madama Butterfly**, o, in Verdi, i cori *Vedi! le fosche notturne spoglie* (parte II), o *Squilli, echeggi la tromba guerriera* (parte III) del **Trovatore**; etc.

²⁵ Cfr. per es. **DIR** (*Dizionario italiano ragionato*), Firenze: D’Anna-Sintesi, 1988, s. v. *incivettare*: “tr. Rendere civetta, [...]; intr. Diventare civetta”; **Dizionario Italiano**, Milano: Garzanti, 1998, s. v. *incivettare*, *incivettirsi*: “diventare civetta (in senso fig.)”; N. Zingarelli, **Vocabolario della lingua italiana**, Bologna: Zanichelli, 2004, s. v. *incivettare*: “Diventare civetta: è una ragazza che incivettisce ogni giorno di più”; ma in G. Devoto-G. C. Oli, **Il dizionario della lingua italiana**, Firenze: Le Monnier, 1990, s. v. *incivettare*, leggiamo: “[...], assumere atteggiamenti frivoli e allettanti [come nel nostro passo]; come tr.: conferire un aspetto molto più seducente”.

²⁶ Il distico “Il tuo nome di Musetta / si traduce: infedeltà” ricorda due versi del secondo quadro (cfr. *supra*, § 8): “È di nome: Musetta; / cognome: Tentazione!”.

²⁷ A Firenze, e in parte della Toscana, *Berlingaccio* ricorre il giovedì grasso, e fin dai tempi dei Medici era il giorno in cui si poteva straviziare: peccati di gola, e non solo. L’etimo è incerto: varie sono le ipotesi, che comunque richiamano tutte, sostanzialmente, il cibo abbondante. In proposito ricordiamo il proverbio (non con rima, ma solo assonanza, come spesso accade negli adagi popolari) “*per Berlingaccio / chi non ha ciccia ammazzi il gatto*”.

²⁸ E infatti il vocabolario Zingarelli, cit. alla n. 25, non riporta la forma “pavanella”, ma soltanto “pavaniglia”; altri dizionari – in particolare quelli citati nella stessa nota – non accolgono né l’una né l’altra voce.

²⁹ Ricordiamo che già nel primo quadro *Colline* aveva parlato di un suo tentativo, peraltro fallito, di impegnare qualche oggetto al monte di pietà (cfr. *supra*, § 2): “In giorno di vigilia non si accettano pegni!...”, il che dimostra l’abitudine a questo genere di finanziamento.