

Frammenti di memoria. Intorno alla scena finale di *Bohème*

L'atto [IV] è composto quasi tutto di ritorni logici salvo il duettino "Sono andati" e la Zimarra di Colline e poco altro (Puccini a Ricordi, 19 o 20 novembre 1895).¹

Se ha un effetto così toccante, la scena finale di *Bohème* lo deve al sapiente *collage* di motivi di reminiscenza attuato da Puccini. L'intero quarto Quadro, grazie anche alla scelta di Illica di non aprire il sipario su Mimì morente, come avrebbe voluto inizialmente Puccini, è un *déjà-vu*. L'ambiente – la fredda soffitta dei bohémien – è lo stesso del primo Quadro, e anche la sequenza scenica è molto simile, salvo l'epilogo: dialogo Marcello-Rodolfo, scena goliardica dei bohémien, arrivo di Mimì, innamoramento/morte. Il quarto Quadro è un'immagine riflessa del primo, ma come velata e scomposta attraverso il filtro idealizzante e amaramente nostalgico della memoria. L'esperienza del ricordo, mediata in buona parte dall'orchestra, è un poeticissimo e struggente congedo dalla vita per Mimì, con una sovrapposizione fra presente e passato di effetto commoventissimo.

Inizio della tragedia: scena finale, parte prima

Nel quarto Quadro la tragedia irrompe senza preavviso, *ex abrupto*. All'arrivo di Musetta la goliardia dei bohémien s'infrange su un accordo di Mi minore. Dalla comparsa di Mimì, appena dopo, s'infittisce la rete di richiami motivici o "ritorni logici", connessi in buona parte con il duetto del primo Quadro, che funge in pratica da "modello": un modello che viene scomposto e riassembleto alla luce della nuova situazione. Ecco i motivi principali del duetto nel primo Quadro, in ordine di apparizione:

- motivo *a* – "Mi chiamano Mimì" (in orchestra)
- motivo *b* – spasmi di Mimì (in orchestra)
- motivo *c* – "Sventata, sventata"
(la chiave smarrita: voce e orchestra)
- motivo *d* – "Che gelida manina" (Rodolfo)
- motivo *e* – "Talor dal mio forziere" (Rodolfo),
poi anche in "O soave fanciulla"
- motivo *f* – "Mi piaccion quelle cose" (Mimì)
- motivo *g* – "Sola, mi fo" (Mimì)

La scena finale si articola in due parti, legate fra loro. La prima va dall'arrivo di Mimì fino all'aria della zimarra di Colline, la seconda dalla scena a due tra Mimì e Rodolfo ("Sono andati?") fino alla fine.

La coppia di motivi che dà inizio alla scena finale (*a-b*) crea un evidente parallelismo con il modello: presentazione ("Mi chiamano Mimì") e crisi respiratoria. Il tremolo orchestrale e alcune varianti melodiche ne accentuano il *pathos*, che raggiunge l'apice nell'acuto di Rodolfo ("Ah! mia Mimì"). Segue un episodio che inizia col racconto parlante di Musetta ("Intesi dire") nel quale ha luogo quella che clinicamente veniva definita *spes phthisica* (o *phthisica*; traducibile come "speranza del consunto" o "del morente").² Si tratta di un episodio armonicamente e melodicamente coeso (Andante mesto, 4/4, Re maggiore), nel quale Puccini opera un singolare incastro non solo di motivi musicali, ma di passi del libretto; il brano si sviluppa infatti da "Intesi dire" di Musetta fino ai versi di Mimì "queste mani / non si potranno dunque riscaldare / mai più, mai più?...". Di fatto è un piccolo concertato in cui sveltano le voci di Rodolfo e Mimì, che sfogano liricamente le loro speranze mentre

motivo *a* – “Mi chiamano Mimì” (in orchestra)

MIMI *con semplicità* *AND^{te} LENTO* ♩ = 40

Si. Mi chia_ma_no Mi - mi

motivo *b* – spasmi di Mimì (in orchestra)

ALL^o AGITATO
espressivo

motivo *c* – “Sventata, sventata” (la chiave smarrita: voce e orchestra)

MIMI *UN POCO PIÙ MOSSO* ♩ = 126
a piacere (rientrando in scena, e fermandosi sul limitare della porta che rimane aperta)

Oh! sven-ta - - - ta, sven-ta - ta! La chia_ve del_la stan - za

motivo *d* – “Che gelida manina” (Rodolfo)

R *AND^{no} AFFETTUOSO* ♩ = 58
(tenendo la mano di Mimì, con voce piena d'emozione)
dolcissimo
pp

Che ge - li - da ma - ni - na, se la la_sci ri_scal_dar.

motivo *e* – “Talor dal mio forziere” (Rodolfo), poi anche in “O soave fanciulla”

R *con molta espress.* *rit.*

Ta - - lor dal mio for - zie - re.....

motivo *f* – “Mi piaccion quelle cose” (Mimì)

MIMI *AND^o CALMO* ♩ = 54
dolcemente

Mi piac_cion quel - le co - se che han si dolce ma - li - a,

motivo *g* – “Sola, mi fo” (Mimì)

MIMI *ALL^o MODERATO* ♩ = 144
con semplicità

So - la mi fo il pranzo da me stes - sa.

gli altri confabulano sottovoce, in parlante. Le fredde parole di Schaunard, “Fra mezz’ora è morta”, che s’insinuano nella fase calante della melodia, gettano una luce sinistra sull’intera scena, e segnano l’inizio della fine di Mimì.

La melodia di questa sezione si dipana prevalentemente in orchestra, doppiata a tratti dalle voci di Mimì e Rodolfo. I motivi musicali rievocati sono quello tenero di Mimì nel primo Quadro (*f*) al quale si salda una variante del motivo *a* (sulle parole “Ah, come si sta bene qui”) che assume un carattere più incisivo per via del ritmo puntato e della cadenza perfetta. Questa sfocia a sua volta nel motivo del “forziere” (*e*) a voci riunite (“Ancor sento la vita qui”), che rende efficacemente, in termini musicali, la *spes phthisica*, ma con una venatura di mestizia: “la vita qui” cade su un accordo di Mi minore, mentre nell’omologo passaggio del primo Quadro, l’*a due* in “O soave fanciulla”, il culmine cadeva luminosamente, e con un senso liberatorio, su un accordo maggiore. Questa coppia di motivi (la variante di *a* più il motivo *e*) tornerà poco dopo, in un nuovo, breve sussulto contro la morte incombente (alla fine di “Sono andati”).

La momentanea uscita di scena degli amici viene suggellata dall’aria di Colline, che è uno dei pochi brani nuovi del finale (Allegretto moderato e triste, 3/4, Do diesis minore). Il breve e solenne addio alla zimarra, che può sembrare un tantino grottesco, è simbolicamente un rito di congedo dalla vita di *bohème* gaia e spensierata, una sorta di “orazione funebre”³ con funzione prolettica, in quanto il suo motivo di chiusura, lugubre e fatale, tornerà nelle ultime battute dell’opera, a suggello della catastrofe.

Mimì si spegne: scena finale, parte seconda

Dopo l’aria della zimarra inizia il duetto finale tra Rodolfo e Mimì. Prima del celebre “Sono andati” c’è il richiamo in orchestra di un frammento dell’*a due* sul motivo del forziere (“O soave fanciulla”). Quel motivo, che nel duetto del primo Quadro segnava il culmine dell’innamoramento, ora diventa un fugace e tenue ricordo affidato all’orchestra (in *pianissimo*) e messo a introduzione del duetto finale. Prima il percorso era in ascesa, ora in discesa.

Segue, con effetto di contrasto, il “Sono andati” (Andante calmo, Do minore). Questa melodia ha un profilo discendente e produce un senso di triste fatalità. Alla fine della discesa, che termina con le parole “grande come il mare”, la melodia però si rianima, e ripropone la variante del motivo *a* che abbiamo incontrato nella sezione della *spes phthisica*, abbinata a una variante affievolita del motivo del forziere (*e*). Il percorso motivico segue quello psicologico, che alterna dolore e speranza.

Ciò che segue al “Sono andati” è in larga parte una rievocazione del loro primo incontro da parte degli amanti, con i motivi portanti che appaiono in ordine sparso, ma non senza una logica e non senza varianti. Prima però c’è una reminiscenza del motivo della malattia di Mimì dal Quadro terzo (qui sulle parole “hai sbagliato raffronto”), che nel timbro dei corni assume un tono fatale e getta un’ombra su tutto il seguito. Puccini agisce sull’ordito per dare un senso di fine. Prima, nel fervore del primo incontro, i motivi erano affidati perlopiù alle voci. Durante la scena finale invece non solo le voci talvolta si scambiano, ma è anche l’orchestra che si fa

carico delle reminiscenze, assumendo al contempo una funzione di commento e di sostegno. La superficie del tessuto – il canto – tende a sfibrarsi, ad assottigliarsi, e lascia percepire la trama orchestrale che c'è sotto.

Mimì intona *ex abrupto* il motivo di “Mi chiamano Mimì” (*a*), e lo ripete una terza minore sotto, con un effetto di affaticamento o scorammento. Rodolfo viene in supporto provando a rianimarla con il vispo motivo *g* (sulle parole “Tornò al nido la rondine e cinguetta”). Dopo un fugace accenno al motivo della cuffietta rosa (dal Quadro secondo), si passa, con un deciso stacco di tempo (Allegretto un po' sostenuto) e nella tonalità di Si bemolle maggiore (la stessa del Quadro primo), al motivo della chiave smarrita *c* (“Te lo rammenti”), sul quale i due innamorati rievocano divertiti l'occasione del loro primo incontro. A questo motivo segue, come nel duetto del primo Quadro, il tema della “gelida manina” *d* (Andantino affettuoso, Re bemolle maggiore), d'importanza cruciale, e qui fortemente voluto da Puccini.⁴ Il tema, cantato ora da Mimì, si riallaccia alla fase centrale del duetto nel primo Quadro, ma anche al suo epilogo. Nel primo Quadro infatti il motivo torna in coda – dopo il poderoso crescendo di “O soave fanciulla”, quando Rodolfo e Mimì, ormai innamorati, s'incamminano a braccetto verso il caffè Momus – e svapora con un acuto a voci unite cantato “di fuori” (“Amor! Amor!”). Si crea uno splendido effetto di dissolvenza, cui contribuisce il timbro diafano dell'orchestra. Nella scena finale Puccini scambia i pesi e le funzioni: il frammento di “O soave fanciulla” (motivo *e*), relegato in orchestra, fa da

introduzione, come abbiamo visto, mentre il motivo della gelida manina *d* – soprattutto la seconda frase, teneramente esitante e declinante – diventa quello cruciale, e forse il più toccante. Esso scandisce l'agonia di Mimì in tre fasi, sempre più sfibrate e rarefatte, creando quell'effetto di assopimento che trarrà in inganno un po' tutti. Nella prima occorrenza (Andantino mosso, Re bemolle maggiore) Mimì intona la prima frase di Rodolfo (“Che gelida manina”) ma poi desiste e lascia fare all'orchestra (violini e arpa), mentre la voce torna al recto tono, ovvero al registro narrativo (“Era buio”). Questo dolcissimo ricordo viene interrotto dagli spasmi di Mimì, e dal rientro in scena dei bohémien, accompagnato da vari motivi, tutti in orchestra, tra cui “Mi piaccion quelle cose” (*f*), che ora si lega al manicotto, piccolo, prezioso oggetto che reca gli ultimi momenti di felicità a Mimì. A questo punto, con un tocco di classe, Puccini riallaccia il discorso interrotto riprendendo, del motivo della gelida manina (*d*), la delicatissima seconda frase in orchestra (nei flauti e nell'arpa) per portarla a dissolvenza, ma in senso contrario rispetto al primo Quadro: ciò che prima appariva secondario ora diviene decisivo ed estremamente pregnante. La voce si appiattisce sulla nota fissa, con un effetto parlante di rara intensità emotiva. Ma non è ancora giunta la fine: lo conferma l'ultimo, disperato slancio vocale sulle parole “Sei tu che me lo doni?” (quinta ascendente), che piega verso il modo minore (Re bemolle minore). Si modula quindi verso tonalità lontane e si riapproda a stretto giro al Re bemolle maggiore, per l'ultima ripresa del

Giorgio Pagannone (1967), diplomato in Pianoforte, laureato al DAMS di Bologna, e addottorato in Filologia musicale all'Università di Pavia-Cremona, è professore associato nell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove tiene i corsi di Storia della musica moderna e contemporanea e di Drammaturgia musicale.

frammento del motivo, affidata a due violini "soli" – quasi una citazione timbrica del finale della *Traviata* – accompagnati da un'orchestra estremamente rarefatta (due violoncelli e il contrabbasso "quasi insensibili", il clarinetto in La con una nota fissa, e l'arpa con qualche nota singola in contrattempo, come fossero gli ultimi battiti). La voce è sul tono fisso e non si rialza più, le funzioni vitali sono allo stremo. Le tenere parole di Mimì ("Qui... amor... sempre con te!..."), in evidente contrasto con la situazione, suonano tanto più strazianti.⁵ La melodia resta sospesa a mezz'aria. Non c'è alcuna didascalia, in partitura, che attesti il momento della morte, ma la "lunga pausa" e il successivo accordo di Si minore in orchestra sono segnali evidenti che Mimì è spirata. Evidenti per lo spettatore, ma non per i bohémien, che continuano a gironzolare per la stanza senza prendere subito coscienza della catastrofe. Musetta intona una preghiera sul frammento iniziale del motivo *f*. Con tragica ironia, quel motivo, che prima segnava un momento di speranza nell'episodio della *spes phtisica*, ora si accompagna a una preghiera *post mortem*, del tutto vana. Il tenero motivo *ffa* fa un'ultima fugace apparizione in maggiore appena prima della catastrofe, esilissima nella veste timbrica (violini primi divisi, in sordina), sì che l'anima di Mimì sembra svanire in quelle note.

Segue l'effetto raggelante dell'epilogo "parlato" su un semplice La tenuto del contrabbasso e del clarinetto basso. È un piombare nella nuda realtà, senza appigli né orpelli. Una parentesi straniante, eppure efficacissima nel preparare la perorazione funebre finale a piena orchestra

Tra le sue principali pubblicazioni si segnalano le edizioni critiche del libretto e della partitura dell'opera *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti (Olschki, 2006; Casa Ricordi – Universal Music Publishing, 2007), il volume monografico sul Concerto K. 491 di Mozart (Carocci, 2006), il volume *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche* (Pensa Multimedia, 2010), di cui è il curatore. Ha pubblicato diversi articoli sulla drammaturgia musicale e sull'analisi delle forme nell'opera dell'Ottocento in miscelanee, volumi di sala e riviste di settore come "Il Saggiatore musicale", "Musica e Storia", "Studi verdiani", "Studi pucciniani", "Nuova rivista musicale italiana", "Analisi" e "Musica Docta".

che combina tragicamente la melodia del "Sono andati" con la cellula conclusiva della zimarra, dando un senso di fine e di perdita straziante e definitivo, acuito dalle grida lancinanti di Rodolfo. All'epoca il pubblico balzò in piedi, commosso. Questo finale commuove, tanto, anche oggi.

1. Cfr. Giacomo Puccini, *Epistolario*, I (1877-1896), a cura di G. Biagi Ravenni e D. Schickling, Firenze, Olschki, 2015, p. 477.
2. Riporto la descrizione del fenomeno che si trova nell'articolo di Arthur Groos, "TB Sheets": *Love and Disease in "La traviata"*, "Cambridge Opera Journal", VII/3, 1995, pp. 233-260: 238 (tratta dalla voce "Phthisis" dell'*Encyclopaedia Britannica*): "A remarkable and often painful feature of the disease is the absence in many patients of all sense of the nature and gravity of the malady from which they suffer, and their singular buoyancy of spirits (the *spes phtisica*) rendering them hopeful of recovery up till even the very end".
3. "Il saluto che Colline rivolge alla sua zimarra pare una orazione funebre; l'orchestra par che pianga" ("Corriere della Sera", 2-3 febbraio 1896, riportato dalla "Gazzetta musicale di Milano", LI/6, 6 febbraio 1896, pp. 84-5: 85).
4. "M'è di efficacia ripeter per la bocca di Mimì l'idea della gelida manina" (lettera di Puccini a Illica, 1-3 ottobre 1895; Puccini, *Epistolario*, I, p. 463).
5. Parole che Puccini peraltro pretese, perché voleva che prima di quelle fatali ("le mani al caldo e dormire") ci fossero "due parole in più, un'espressione affettuosa verso Rodolfo" in modo che "questa ragazza [...] uscisse dal mondo meno per sé e un po' più per chi le ha voluto bene". Lettera di Puccini a Ricordi dell'11-12 settembre 1895 (Puccini, *Epistolario*, I, p. 447).