



“Nella *Bohème* c'è un po' del nostro onore, di noi tutti”

di Cristina Ghirardini

Ti rammento l'atto quarto
perché io presto me ne parto
cerca, trova, taglia inverti
che tu re sei fra gli esperti.

Ti ricordi di ridurre
la scenetta in cima all'atto?
Quando tutto sarà fatto
gran sospiro emetterem!

Ma la morte di Mimì
solo tu puoi preparar
poi con quattro do re mi
lancerem la barca in mar!

(Lettera di Giacomo Puccini a Giuseppe
Giacosa, Milano, 6 aprile 1895)

Tempestate dalla disputa con Leoncavallo, che si apprestava a mettere in musica lo stesso soggetto, e da discordanze tra i librettisti (Luigi Illica e Giuseppe Giacosa), l'editore (Giulio Ricordi), e lo stesso compositore, la genesi della *Bohème* fu piuttosto burrascosa: si rischiò addirittura di non andare in scena, se è vero che sia Giacosa che Puccini minacciarono, a turno, di abbandonare il lavoro.

Le prime notizie sul fatto che il compositore toscano avesse incominciato a lavorare alla *Bohème* risalgono ai giorni tra il 19 e il 22 marzo 1893 quando la «Gazzetta musicale di Milano», dell'editore Ricordi, «Il Secolo», appartenente a Sonzogno, l'editore di Leoncavallo, e il «Corriere della sera» lanciano la disputa tra i due compositori che si contendevano il primato di comporre un'opera tratta dalle *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger. Si tratta di un romanzo uscito a puntate (col titolo *Scènes de bohème*), tra marzo 1845 e aprile 1849 nel periodico «Le Corsaire Satan», diretto dal poeta Gérard de Nerval. Esso narra, in chiave autobiografica, le vicende di Rodolphe, che vive in una soffitta di Parigi, e dei suoi amici *bohémien*s, come Marcel (in parte costruito pensando allo scrittore Champfleury, con il quale Murger aveva condiviso un alloggio tra il 1843 e il 1844), Schau-nard (modellato su Alexandre Schanne, altro coinquilino dello scrittore francese), Lucille,

detta Mimì, amante di Rodolphe, sebbene lo tradisca regolarmente, che muore di tisi, sola, all'ospedale della Pitié, e l'angelica Francine, anch'essa malata, che spira tra le braccia del proprio amante squattrinato. Dal romanzo era stata tratta la commedia *La vie de bohème*, dello stesso Murger con la collaborazione di Théodore Barrière, che andò in scena il 22 novembre 1849 al Théâtre des Variétés ed ebbe un tale successo che l'editore Lévy decise di pubblicare il romanzo in un volume intitolato *Scènes de la vie de bohème*.

In realtà il romanzo è costruito come una serie di episodi in buona parte slegati tra loro e l'adattamento teatrale dovette comportare diversi tagli e il rimodellamento dei personaggi, introducendone anche dei nuovi. Giuseppe Giacosa e Luigi Illica allo stesso modo trassero molto liberamente dal romanzo, inventando ex novo il quadro della Barriera d'Enfer (ideato da Illica) e plasmando il personaggio di Mimì prevalentemente su Francine, alla quale nel romanzo veniva dedicato solo un capitolo intitolato *Il manicotto di Francine*.

Illica e Giacosa avevano già lavorato con Puccini per il libretto della *Manon Lescaut*, ma non si era arrivati ad una intesa tale da rendere la collaborazione fluida ed evitare i malintesi. Il romanzo di Murger, inoltre, costituiva un testo non facile da adattare alla sintesi e alla scioltezza di eloquio che si rendevano necessarie per la scena operistica. Il lavoro, dunque, iniziato nel marzo 1893, si protrasse per due anni e mezzo, durante i quali alle divergenze di vedute, allo sconforto di Giacosa perché non riusciva a costruire il quadro del Quartiere Latino, alle crisi di Puccini, fece da arbitro Giulio Ricordi, il quale aveva investito non poco nel compositore di Lucca.

Nel carteggio tra Illica, Giacosa, Puccini e Ricordi (della cui ricostruzione al fine di comprendere le fasi di avanzamento del libretto si deve rendere merito al musicologo Virgilio Bernardoni), Illica pare essere colui che tra gli artefici dell'opera ha maggior fiducia nella buona riuscita di *Bohème*. Come dimostra una cartolina inviata a Ricordi alla fine del mese di ottobre del 1893, in seguito alla dichiarazione da parte di Giacosa e di Puccini, all'insaputa l'uno dell'altro, di rinunciare al prosieguo del lavoro, Illica chiede l'intervento dell'editore, facendo leva su questioni di onore:

Nella *Bohème*, poi, c'è (lasci correre l'esposizione un po' drammatica) un po' del nostro onore, di noi tutti. Io non le nascondo che l'abbandonare così una battaglia affrontata, voluta, ingaggiata con tanta pubblicità mi abbrucierebbe... anche per l'avversario... che non la risparmierebbe ad alcuno.

Per carità, dunque, non la dia vinta al Puccini.

Puccini deve fare la *Bohème*, non solo, ma deve farla presto, e deve farla bene, e deve ottenere quel successo del quale Ella e io siamo già sicuri.

Del Giacosa mi rinresce infinitamente: come le ho detto, da parte mia fingo di non sapere dei suoi pentimenti; ma non mi nascondo che se Puccini avesse solo a dubitare di avere nel Giacosa un socio della sua poca fermezza, la *Bohème* correrebbe un gran rischio per la sua esistenza.

Ragioni forti per l'editore, il quale ebbe a replicare:

La mia coscienza dirò così personale, è tranquilla: il soggetto venne scelto da Puccini e non mancai di fargli presenti le grandissime difficoltà sceniche e musicali cui si andava incontro: Ella sa benissimo come Puccini fosse infervorato, come assolutamente volle *quel* soggetto e le relative lettere-polemiche con Leoncavallo. Ed ora – scusi la frase – se la fa nei calzoni davanti alle prime difficoltà?...

Ed Illica-Giacosa pei primi, io modestamente per ultimo, dovremo tutti fare una figura proprio da minchioni?... Aggiunga poi, che io ho pure importanti interessi da curare. [...]

Insomma siamo davanti ad una questione d'arte e di interessi, ed assai grave. Io però spero si tratti di una delle solite esitazioni comuni ai compositori, e molto comuni in Puccini! e che passerà presto: certo è necessario che Puccinone lavori, e con Ilica, e presto, tutto d'un fiato, altrimenti l'opera non riuscirà.

“Puccinone” si rimise al lavoro, come anche Giacosa, il quale riuscì a elaborare il quadro del Quartiere Latino, ma i problemi riemersero sulla Barriera d'Enfer e sull'ultimo atto. La controversia questa volta è tra Ilica e Puccini: il compositore vorrebbe eliminare l'atto del Cortile (che in quella fase costituiva l'atto terzo del libretto), in cui Mimì cede alle lusinghe di un viscontino, e che, secondo Ilica, meglio motiverebbe la separazione tra Mimì e Rodolfo. È ancora Ilica a darne notizia a Ricordi, in una lettera che anticipa soluzioni che saranno condivise da Giacosa e Puccini solo l'anno successivo:

Dunque a Puccini non piace niente affatto la risoluzione trovata domenica sera. Egli vuole cominciare, come s'è fitto in capo, colla Mimì in letto, Rodolfo al tavolino a scrivere e un mozzicone di candela, a illuminare la scena.

Cioè niente separazione fra Rodolfo e Mimì!

Orbene così davvero non vi è più la *Bohème*, non solo, ma non vi è più la Mimì di Murger!

Abbiamo un incontro in una soffitta fra un poeta giornalista e una sartina. Si amano, si bisticciano, poi la sartina muore...

Il caso è pietoso, ma non è la *Bohème*! Il caso d'amore è lagrimevole... (e romantico) ma la Mimì di Murger è più complessa! Bisogna avere un po' di compassione anche pei librettisti! Ora io dico che è già un errore che la separazione di Rodolfo e Mimì non avvenga avanti agli occhi del pubblico, figuriamoci poi se di separazione non ne dovesse avvenire in alcuna maniera! Perché la essenza del libro di Murger è appunto in quella grande libertà in amore (suprema caratteristica della *Bohème*) colla quale agiscono tutti i personaggi. Pensi quanto più grande e più commovente può essere quella Mimì che – potendo oramai vivere con un amante che *le passa* della seta e del velluto – sentendosi uccidere dall'etisia va a morire nella desolata e fredda *mansarde* pur di morire nelle braccia di Rodolfo. Mi pare impossibile che Puccini non ne voglia comprendere la grandezza!

Eppure è ben questa la Mimì di Murger!

E noti (e a me parrebbe quasi una trovata) come sarebbe nuovo cominciare l'ultimo atto tal quale come comincia il primo. Solamente non è l'inverno, ma è l'autunno. Dalla ampia finestra non si vedono i tetti di tutta Parigi bianchi di neve, ma Rodolfo vi raccoglie portata dal vento una foglia e il pensiero di Mimì gli ritorna.

Si potrebbe cominciare con Rodolfo solo – e intanto far sapere al pubblico della separazione – questa benedetta separazione così necessaria!! (Un a solo del tenore finora non c'è!).

In tutto il dramma i nostri *bohèmes* non fanno che mangiare bene e bere meglio: qui si potrebbe mostrarli al pubblico che pranzano con un'aringa in quattro dove scoprono i sapori di cento vivande.

Se Ilica dovette rinunciare all'atto del Cortile, almeno potè mantenere la Barriera d'Enfer, grazie alla mediazione di Ricordi, che, sebbene esasperato (“sia pure lotta romana o *boxe* inglese, bisogna finirla una volta!!...”), riuscì ad arginare il furore di Puccini, il quale si era espresso in questi termini:

Bastava che il lavoro fosse quale deve essere e cioè logico, stringato, interessante e equilibrato – Ma niente per ora di tutto questo –

lo devo a occhi chiusi accettare il vangelo d'Ilica? clisteri non a me se ne piantano, sono abbastanza provato per ricaderci – Ora *Bohème* la vedo, ma col quartiere latino come dissi l'ultima volta che conferii con Ilica = colla scena di Musette che trovai io: e la morte la vo-

glio come l'ho ideata io e sono sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale – In quanto alla barriera son sempre del mio parere che mi piace poco – trovo un atto dove di musicale c'è poco: solo la commedia corre ma non è assai. Avrei desiderato qualche elemento melodrammatico di più [...] desideravo un canovaccio che mi facesse spaziare un po' più liricamente...

Il nuovo libretto finalmente cominciò a prendere forma definitiva dalla fine dell'estate del 1894 e Puccini si mise a comporre la musica con regolarità man mano che procedeva il completamento e la rifinitura del testo, riuscendo finalmente a interloquire con i suoi librettisti e con l'editore senza la veemenza dei mesi precedenti. Risalgono al 1895 le lettere in versi che si scambiano Ricordi, Giacosa e Puccini: la stesura della musica rendeva necessarie modifiche alla versificazione e, per agevolare il lavoro del compositore, Ricordi gli suggerì di sostituire quelli del libretto con versi qualunque da lui composti, fornendogli questo esempio:

Decisamente questo Schaunard è uno seccatore, e tutti vi ci rompiamo la testa! – Senta... lei ha una buona idea musicale? la scriva, ci metta sotto parole... puccinesche... e poi si rifaranno – Credo sia il miglior modo di venire ad una soluzione, non riuscendo a intendersi per lettera.

Schaunard

Io vengo colle frittole
a far fiorire agosto,
senza gettar le tegole...

Rod.

Basta!

Marc.

Minchione!

Col.

Rosto!

Schaun.

Dico e sostengo il fisico
col cazzo imbandierato



come se fosse un manico...
Col. Zitto!
Rod. e Mar. Risparmia il fiato!...
Schaun. Signori, non è il modo!
Rod. Ma taci, questo è brodo!...
Schaun. Signori!
Col. Zitto!...
Marc. Basta!...
I tre – Col culo fai la pasta! –
 (Carducci)

Dopo aver ridimensionato un complesso brindisi con l'acqua che avrebbe costretto i quattro personaggi, Rodolfo, Colline, Schaunard e Marcello, a cantare contemporaneamente strofe con metrica differente, e dopo aver messo a punto la parodia della danza di corte e la morte di Mimì, il libretto è finalmente pronto per la stampa. Illica tuttavia interviene perfino sulle lastre tipografiche per aggiungere alcune importanti didascalie sceniche e registiche. Puccini dal canto suo termina la partitura il 10 dicembre 1895 e la prima edizione dello spartito fu stampata il 9 gennaio 1896, a meno di un mese di distanza dalla prima rappresentazione, avvenuta a Torino l'1 febbraio 1896, diretta da Arturo Toscanini.

La trasformazione operistica del romanzo di Murger

Il risultato del lavoro congiunto è oggi apprezzabile nell'edizione della partitura approntata da Francesco Degrada per Casa Ricordi nel 1988, che consente un esame critico delle fonti disponibili, dalla prima edizione italiana dello spartito per canto e pianoforte (stampato in occasione della rappresentazione torinese) alla *Nuova edizione con aggiunte dell'autore* pubblicata nel novembre 1898, e che tiene conto dei pochi abbozzi che ci sono pervenuti delle primissime stesure, della partitura autografa conservata presso l'Archivio di Casa Ricordi, delle edizioni inglese, tedesca e francese dello spartito uscite tra il 1896 e il 1898, delle due partiture stampate rispettivamente nel 1898 e nel 1920 e di altre parti staccate orchestrali e corali che ci sono pervenute.

Dopo i tanto discussi tagli e revisioni, il libretto è risultato suddiviso in quattro quadri, di cui il primo e l'ultimo ambientati nella soffitta, il secondo al Quartiere Latino e il terzo alla Barriera d'Enfer, area di controllo doganale alla periferia di Parigi. Il primo e il quarto quadro vedono l'alternarsi di momenti giocosi (l'ironia con cui si commenta il dramma che viene gettato nella stufa per scaldarsi e il finto rimprovero moralista con cui Rodolfo, Marcello, Schaunard e Colline riescono a liberarsi di Benoît e a non pagare l'affitto nel primo quadro, il banchetto con l'aringa e la parodia del ballo e del duello nel quarto) a episodi commoventi (Mimì già malata che chiede a Rodolfo di riaccendere la candela e l'episodio della chiave che Rodolfo si mette in tasca furtivamente per trattenerla nel primo, la morte di Mimì nel quarto) e sono legati da importanti ricorrenze di temi melodici, che, esposti in momenti chiave del primo quadro, ritornano alla fine. Il secondo quadro vede l'intrecciarsi dei giochi di seduzione tra Rodolfo e Mimì da una parte e Musetta, Alcindoro e Marcello dall'altra sullo sfondo di scene corali con la folla, i venditori ambulanti e il rumoroso passaggio del corpo militare. Il terzo invece vede sovrapporsi le pene amorose delle due coppie, Rodolfo e Mimì e Musetta e Marcello, nella squallida osteria dove Marcello dipinge la facciata dell'edificio e Musetta insegna canto agli avventori.

La vicenda si svolge in un arco di tempo piuttosto lungo, dalla vigilia di Natale all'autunno successivo, alternando momenti gioiosi e drammatici senza reali accadimenti,

come del resto avveniva nel romanzo di Murger. Manca una vera ouverture, ma le note che si ascoltano al levare del sipario sono tratte dal *Capriccio sinfonico* che Puccini aveva realizzato come prova finale degli studi al Conservatorio di Milano negli anni Ottanta dell'Ottocento, un'autocitazione che alcuni hanno interpretato come un accenno alla giovinezza del compositore, al proprio periodo di *bohème*.

L'edizione realizzata da Francesco Degrada ha consentito di evidenziare come le notevoli varietà di registro linguistico ricercate da Illica e Giacosa (si va dallo stile aulico, in chiave spesso ironica, ad espressioni colloquiali e familiari, ai gridi dei venditori) siano evidenziate da Puccini non solo con indicazioni agogiche e dinamiche, ma anche con indicazioni inerenti l'emissione vocale estremamente precise e che vanno nella direzione di una sorta di *Sprechgesang*: "parlato", "quasi parlato", "ridendo", "gridato", "urlando", "con voce strozzata", "senza voce", ecc. Esse risultano particolarmente importanti nei momenti più drammatici e soprattutto nel finale.

Allo stesso modo le indicazioni di carattere scenico e registico sono assai articolate e precise. Si pensi a Rodolfo che, al primo incontro nella soffitta prima del duetto "O soave fanciulla", "scorge Mimì avvolta come da un nimbo di luce", oppure alle varie didascalie che compaiono nelle diverse redazioni del libretto ed edizioni dello spartito per giustificare l'"incongruenza" del secondo quadro, la cena fuori dal Caffè Momus la vigilia di Natale. Nel terzo le indicazioni sceniche sottolineano la gelosia di Rodolfo (es. "con amarezza ironica", "con grande ironia") mentre nell'ultimo quadro rafforzano l'efficacissimo finale che prevede che Rodolfo sia l'ultimo ad accorgersi della morte di Mimì, impegnato a fare il possibile per rendere confortevole la povera soffitta, oscurando la finestra con lo scialle di Musetta per proteggere Mimì dalla luce.

La bohème dei sostenitori di Puccini e dei suoi detrattori

La bohème doveva essere un successo: non solo per giustificare la polemica con Leoncavallo alimentata dagli editori, ma anche perché Ricordi stava investendo moltissimo nella figura di Puccini. Come ha dimostrato Alexandra Wilson, passando attentamente in rassegna i periodici dell'epoca, Ricordi aveva interesse a presentare Puccini come il genio che poteva essere considerato il degno successore di Verdi e il rappresentante dell'opera italiana da contrapporre al crescente interesse che Wagner stava suscitando nel bel paese. Nella «Gazzetta musicale di Milano» la produzione di Puccini veniva recensita in modo estremamente benevolo, quando non entusiastico, e ampio spazio era dedicato alla costruzione del "personaggio" Puccini in tutti i periodici legati a Ricordi: dalla prima biografia, a cura del librettista Ferdinando Fontana, pubblicata nella «Gazzetta musicale di Milano» del 1884, alle fotografie che lo ritraevano alla guida delle automobili o a bordo di barche di cui era appassionato, all'importante reportage intitolato *Catastrofe automobilistica del maestro Giacomo Puccini* uscito nel giornale «Musica e musicisti» del 1903 all'indomani dell'incidente avvenuto al ritorno da una visita all'amico Alfredo Caselli.

E *La bohème* fu un successo: immediatamente dopo la prima finì in cartellone nei maggiori teatri non solo italiani, ma anche di città come Buenos Aires, Alessandria d'Egitto, Mosca, Lisbona, Manchester, Berlino, Rio de Janeiro, Città del Messico, Londra, Vienna, Los Angeles, L'Aia.

Tuttavia le critiche apparse immediatamente dopo la prima furono contrastanti e influenzate da un evento accaduto proprio a Torino poco più di un mese avanti: la prima del *Crepuscolo degli dei* di Wagner, il 22 dicembre 1895. *La bohème* dunque fu valutata sul metro della musica di Wagner e sulla base della sua possibilità di rappresentare la vitalità

della musica italiana da contrapporre al compositore tedesco. Tutto ciò senza considerare il fatto che Puccini stesso aveva seguito da vicino la produzione di Wagner, recandosi a Bayreuth nel 1888 e 1889, essendosi per un certo periodo pure costruito una reputazione di "wagneriano" ed avendo accolto suggestioni wagneriane nel proprio stile compositivo.

I più ostili alla *Bohème* ne criticarono l'assenza di una reale trama, la semplicità dell'invenzione melodica ritenuta troppo superficiale, la mancanza di spessore orchestrale e di una reale unità compositiva. Eppure *La bohème* non può certo essere paragonata alle opere costruite per numeri all'interno delle quali era possibile sostituire a piacere le arie, in voga perlomeno fino ai tempi di Rossini, e se non si può parlare espressamente di *Leitmotiv*, bisogna riconoscere le importanti ricorrenze di temi associati ai singoli personaggi all'interno dei quattro quadri.

Il critico della «Fanfulla della domenica» che scriveva sotto lo pseudonimo Diapason sottolineò l'inconsistenza della vicenda e in particolare l'episodio di Mimì che sul letto di morte si preoccupa di scaldarsi le mani con un manicotto: a suo avviso a Bellini, Verdi e Wagner non sarebbe mai venuto in mente di mettere in musica un dettaglio che egli riteneva così privo di significato. Carlo Besezio, della «Stampa», giudicava la musica di Puccini frettolosa, mal rifinita e in alcuni momenti addirittura puerile. Edoardo Augusto Berta, corrispondente torinese del «Corriere di Napoli», riteneva che il secondo atto fosse il tallone di Achille dell'opera, la quale era commercialmente un successo, ma deplorabile dal punto di vista artistico, proprio per la sua mancanza di coesione, messa in evidenza anche da Alfredo Colombani del «Corriere della sera». Veritas, che scriveva per «Il secolo» di Sonzogno, attribuiva ai librettisti la responsabilità della mancanza di unità nella *Bohème*: essi avrebbero enfatizzato la debolezza del romanzo di Murger, già di per sé strutturato in episodi.

Ancora Diapason e poi Hanslick fecero un'osservazione che suona veramente incredibile ai nostri giorni, rilevarono infatti una scarsa invenzione melodica, critica che oggi possiamo giudicare strumentale a smontare l'idea di Puccini come compositore nazionale che Ricordi stava costruendo, non riconoscendogli la cantabilità che da sempre era ritenuto il carattere più pienamente italiano del teatro d'opera.

I sostenitori di Puccini ribaltarono queste osservazioni lodando la sua abilità di "miniaturista", di compositore capace di illuminare i dettagli: Gino Mondaldi, per esempio, nel «Popolo romano» sosteneva l'omogeneità di *Bohème*, costruita come un solido edificio in cui tutte le parti sono saldamente cementate. Sebbene le critiche di Mondaldi siano in alcuni casi quasi agiografiche, nel caso di *Bohème* colse nel segno, poiché (seppure forse nel tentativo di difendere Puccini usando gli stessi argomenti con cui i wagneriani lo criticavano) seppe riconoscere la ricorrenza del materiale melodico all'interno dell'opera e la costruzione simmetrica del libretto.

Nell'idea di fiducia nel progresso propria dell'atteggiamento evoluzionista di certa critica di fine Ottocento, ci fu chi, come il già menzionato Carlo Besezio, giudicò *La bohème* un errore di percorso di Puccini, che ne deviava il progresso artistico. Si riteneva infatti che lo stile pucciniano non fosse particolarmente cambiato dai tempi di *Manon Lescaut*, idea che, in realtà, si cela anche nei commenti estremamente positivi che Ricordi selezionò per dar prova dello straordinario successo di *Bohème* nella «Gazzetta musicale di Milano». Nonostante la prassi degli autoimpresiti, cioè del riutilizzo da parte degli stessi compositori di materiale melodico già impiegato in opere precedenti, sia stata a lungo comune in Italia, a fine secolo l'originalità stava diventando un indicatore fondamentale per misurare il valore artistico di un'opera e più volte Puccini fu bersaglio di critiche sulla

manca di originalità. Anche in questo caso, tuttavia, ci fu chi difese il compositore dall'accusa rovesciandone il valore: secondo Leone Fortis, che recensì la rappresentazione romana di *Bohème* nella «Gazzetta ufficiale del regno d'Italia», Puccini, evitando di sottomettersi ai pregiudizi e alle imposizioni della modernità, era riuscito a rimanere se stesso, a conservare la propria fisionomia, diversamente da quanti andavano affiliandosi alla confraternita dei wagneriani. Altri videro in questa riconoscibilità dello stile una maniera veramente italiana del comporre: Rocco Pagliara del «Mattino» sosteneva che anche Bellini era rimasto sempre Bellini, Donizetti è sempre stato Donizetti e Verdi è sempre stato Verdi. Eugenio Checchi addirittura la mise sul patriottico: le reminescenze di lavori precedenti erano frutto dell'eredità musicale che Puccini portava con sé.

Il pubblico amò *La bohème* sin dalla prima rappresentazione e anche questo fatto fu trattato dalla critica in maniera contrastante. Eugenio Checchi notava con soddisfazione che il pubblico del Regio, lontano da idee preconcepite e dalle malvagità dei critici, aveva applaudito entusiasticamente; un anonimo giornalista della «Tribuna» osservava che le critiche intellettualistiche dei periodici si accanivano su questioni tecniche perché non potevano negare il successo della *Bohème*, la quale aveva pienamente soddisfatto la richiesta del pubblico: buona musica in grado di commuovere. Piero, invece, un altro critico della «Tribuna», sosteneva che per i wagneriani una musica chiara, comprensibile e di facile presa non poteva che essere debole: solo le masse, prive di educazione musicale, potevano apprezzare Puccini. Pure questa polemica in realtà si inserisce pienamente nel dibattito e nei limiti della critica musicale a cavallo fra Otto e Novecento: al di là dell'appartenenza a fazioni wagneriane o filo-italiane, anche la critica musicale stava cambiando e stava riconoscendo come al proprio interno coabitassero specialisti e dilettanti, che



scrivevano nelle sedi più disparate e talvolta in maniera frettolosa, dovendo mandare in stampa la recensione di un'opera senza neanche il tempo di procurarsi lo spartito.

Una tradizione musicologica italiana stava appena nascendo e creando i propri periodici, pienamente coinvolti, tuttavia, nelle contrapposizioni della critica coeva: è del 1894, infatti, la nascita a Torino della «Rivista musicale italiana», di cui fu redattore sin dalla sua fondazione Luigi Torchi, il quale a sua volta aveva le proprie vedute e le proprie preclusioni, se è vero che nel decennio in cui scrisse per la rivista né Verdi e nemmeno Puccini vi sono presi in considerazione, se non per una commemorazione di Verdi nel 1901 e una recensione ostile di *Tosca* nel 1900. A questa Conrado, dalle pagine della «Gazzetta musicale di Milano», rispose domandando a Torchi se si fosse talmente germanizzato da dimenticare la propria lingua e suggerendogli di scrivere direttamente in tedesco.

All'epoca di *Bohème* le istanze wagneriane erano considerate il progresso in musica, era quindi difficile capire se un compositore di tradizione italiana potesse effettivamente essere considerato moderno. Al di là del ruolo dell'editore Ricordi nel favorire la causa italiana (sebbene nel 1888 insieme alla casa musicale Lucca avesse acquisito i diritti per le opere di Wagner rappresentate in Italia) e nel costruire l'immagine mitologica di Puccini e al di là dell'apprezzamento del pubblico, la musica del compositore toscano, suggerisce Alexandra Wilson, allora non poteva che essere considerata un "problema".

Bibliografia

Luciano Alberti, *Puccini 'regista'. La bohème*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997, pp. 369-398.

Virgilio Bernardoni, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Firenze, Olschki, 2008.

Giacomo Puccini, *La bohème. Nuova edizione riveduta sulle fonti originarie*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Ricordi, 1988.

Guido Salvetti, *I grandi successi di Puccini*, in *La nascita del Novecento*, Torino, Edt, 1991, pp. 262-279

Alexandra Wilson, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.