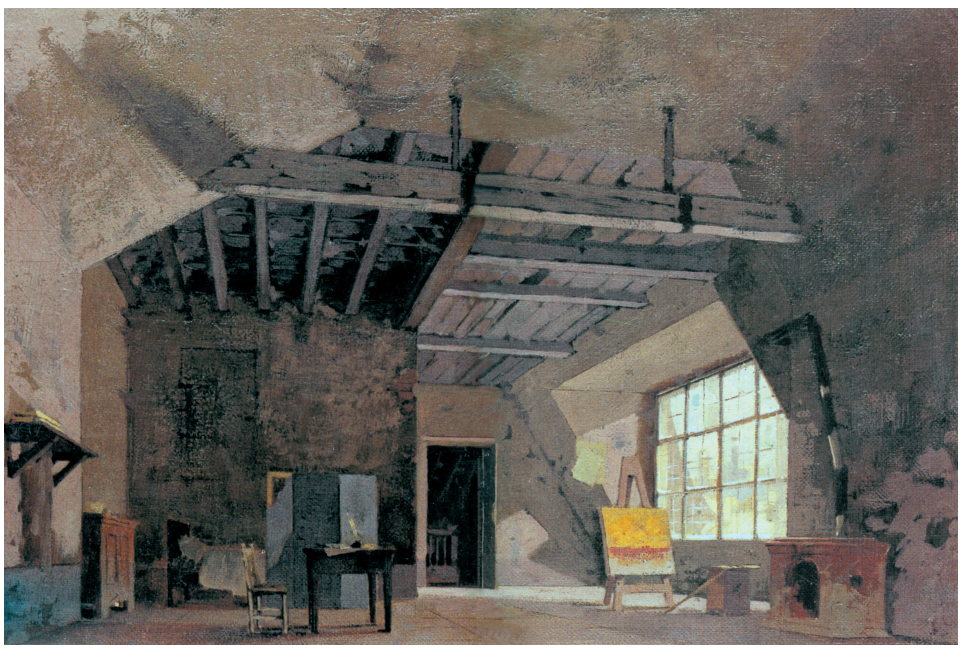

Bozzetto di scena di Alfred Hohenstein de La Bohème per la prima rappresentazione assoluta
a Torino il 1° febbraio 1896. La soffitta, Quadro I e Quadro IV

— Fedele D'Amico —

La jeunesse n'a qu'un temps

Quando Puccini avesse la prima idea di trarre un'opera dalle *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger non sappiamo con certezza. Il primo documento indiscutibile è la breve serie di notizie e polemiche pubblicate da due quotidiani di Milano, *Il Secolo* e *Il Corriere della Sera*, il 20 marzo 1893 e nei giorni successivi. Il 18 marzo Puccini, incontrato Leoncavallo in un caffè di Milano, gli aveva raccontato di lavorare a un soggetto tratto dal romanzo di Murger; e Leoncavallo, che ci stava lavorando anche lui, se ne irritò. Immediatamente *Il Secolo*, che apparteneva a Sonzogno, editore di Leoncavallo, comunicò ai suoi lettori che l'autore dei *Pagliacci* attendeva a una *Bohème*; e altrettanto fece il *Corriere* per Puccini subito dopo. Allora *Il Secolo* aprí la questione della priorità, precisando che Leoncavallo aveva firmato il relativo contratto con Sonzogno fin dal dicembre, e da gran tempo era in trattative con vari cantanti; al che Puccini rispose con una lettera al *Corriere* nella quale, protestando la sua ignoranza sui propositi del collega, minimizzava la questione dichiarando:

> Del resto, cosa importa al maestro Leoncavallo di questo? Egli musichi, io musicherò. Il pubblico giudicherà. La precedenza in arte non implica che si debba interpretare il medesimo soggetto con uguali intendimenti artistici.

Senonché Guido Marotti e Ferruccio Pagni, gl'inseparabili amici di Puccini a Torre del Lago, nel loro volumetto di ricordi *Puccini intimo*, pubblicato nel 1925, raccontano una storia un po' meno liliale:

> Tempo addietro Ruggero Leoncavallo gli aveva proposto un suo libretto intitolato *Vita di Bohème*, ma Puccini, cui frullavano altre idee per il capo e non conosceva il romanzo di Murger, oppose un cordiale rifiuto, senza neppure guardare il lavoro del collega. Solamente un anno dopo, avendo letto il romanzo ed essendosene entusiasmato, tanto fece, tanto tempestò, che Giacosa e Illica, col paterno aiuto di Giulio Ricordi, gli fecero il libretto dell'opera famosa.

Perché non possiamo accogliere questa testimonianza come indiscutibile? Perché la memoria, a trent'anni di distanza, può anche fallire; e una prova ne abbiamo leggendo nella stessa fonte, poche righe sotto quelle che abbiamo citato, che *La Bohème* di Leoncavallo andò in scena prima di quella di Puccini, a Parigi; laddove andò in scena quattordici mesi dopo, 6 maggio

1897, e non a Parigi bensí alla Fenice di Venezia. Tuttavia il racconto ci lascia una pulce nell'orecchio. Alla quale d'altronde la Storia è fatalmente rimasta insensibile. "Egli musichi, io musicherò". Troppo inferiore all'opera di Puccini risultò presto quella di Leoncavallo perché qualcuno potesse deplorare lo sgambetto; salvo colui che l'aveva toccato.

Luigi Illica (1857-1919) aveva già fatto un po' di pratica pucciniana per aver collaborato al libretto di *Manon Lescaut* (1893); al quale avevano successivamente posto mano, prima di lui molti altri, tra cui Giulio Ricordi, l'editore eminenza grigia. Ed era stata un'esperienza faticosissima giacché Puccini, se nelle *Villi* e nell'*Edgar* aveva subíto i libretti di Ferdinando Fontana senza poterli troppo discutere, per quello della *Manon Lescaut* aveva fatto impazzire il librettisti a tal punto che alla fine non trovò chi fosse disposto a firmarlo. Né le cose, quanto alla sua incontentabilità, erano destinate a cambiare. Tuttavia con la *Bohème* s'ebbe una svolta importante: debuttò la coppia destinata, beninteso in dialogo vivacissimo col compositore e con l'editore, a far nascere i tre successi piú colossali di Puccini cioè, oltre alla *Bohème, Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904): Giacosa e Illica. Le loro funzioni non erano le stesse. Giuseppe Giacosa (1847-1906) doveva badare soprattutto alla qualità letteraria del testo; sebbene in linea di principio potesse dir la sua su tutto. In parole povere, faceva i versi. Ma la sceneggiatura e la prima stesura erano affidate a Illica. A Illica è infatti indirizzata la lettera – 22 marzo 1893, tre giorni appena dopo l'incontro con Leoncavallo – con cui Puccini accusa ricevuta dell'abbozzo, approvandolo con calore salvo l'ultim'atto. E tutte le discussioni epistolari che seguirono, per oltre due anni e mezzo, per quanto ne sappiamo furono con Illica o a proposito del lavoro di Illica.

Ai primi due atti - l'uno in due quadri corrispondenti ai primi due atti attuali, l'altro corrispondente al terzo - Giacosa lavorò subito, consegnando la versificazione del primo ("In soffitta", "Al Quartiere Latino") in maggio, quella del secondo ("La barriera d'Enfer") in luglio. Ma poi una quantità di questioni s'aprirono. E tanto per cominciare fu soppresso, probabilmente sul finire del '93 "Il cortile della casa di via Labruyère" cioè l'atto terzo, che Illica aveva tratto da un episodio del capitolo sesto del romanzo (Leoncavallo ne fece il suo second'atto), e che si può leggere sulla rivista *La Scala*, dove Mario Morini l'ha pubblicato nel dicembre 1958. Era una festa data da Musetta, in cortile anziché in casa perché all'ultimo momento le hanno pignorato i mobili a soddisfazione dei creditori; appunto in questa festa quel "moscardino di viscontino" che nell'opera quale la conosciamo è solo ricordato, appariva in carne e ossa a fare "l'occhio di triglia" a Mimì, soffiandola a Rodolfo.

Naturalmente la scomparsa creò degli scompensi da colmare. Inoltre l'attenzione di Puccini, per qualche tempo, fu distratta da un altro argomento: *La lupa*, che Verga aveva ridotto a dramma da una sua novella ma non ancora fatto rappresentare. Era questo un suggerimento di Ricordi, evidentemente impressionato dal trionfo universale di *Cavalleria rusticana*; e Puccini lo seguí fino al punto di recarsi a Catania, nella primavera del '94, per discuterne

con Verga, visitare e fotografare luoghi e costumi, prender qualche conoscenza del folklore musicale siciliano. E non è qui il caso di riferire gli svariati motivi che i biografi ci propongono, della sua felice decisione di rinviare l'impresa, leggi di accantonarla affatto, uno solo ce ne basta: "I caratteri antipatici, senza una sola figura luminosa, che campeggi"; come troviamo in una sua lettera a Ricordi.

Ma tornato sul continente, non solo i problemi dell'ultimo atto lo impegnarono a lungo, in estenuanti corpo a corpo con i collaboratori: anche alcuni punti degli atti precedenti furono rimessi in questione, fin quasi alle soglie dell'andata in scena. Comunque, a parte varianti ulteriori (alcune, di non grande importanza, seguirono anche dopo i primi allestimenti, almeno sino al '98), stando alla partitura autografa l'orchestrazione del prim'atto, iniziata il 21 gennaio 1895, fu terminata il 6 giugno, quella del secondo il 19 luglio, del terzo il 18 settembre, del quarto il 10 dicembre.

E già s'erano aperte, intanto, le discussioni sulla sede e gli interpreti della prima. *Manon Lescaut* era nata al Teatro Regio di Torino, e Puccini non credeva, disse, nei "bis in idem", non amava l'acustica del Teatro Regio, voleva una città lontana da Milano, cioè Roma o Napoli, voleva al podio Mugnone e in scena voci di categoria extra. Ma Ricordi riuscí al contrario su tutti i punti, compreso quello delle ugole d'oro, alle quali contrappose argomenti "moderni":

> Oh! ... un tempo sí, ove tutto dipendeva dalla vera virtuosità della gola, bisognava avere delle specialità: cosí *Sonnambula*, e *Norma* et similia! Ora l'opera richiede il complesso omogeneo e quanto piú intelligente si può. [...] Che mi parla del *Falstaff*? V'era un solo artista, il Maurel, tutto il resto quasi mediocrità. [...] Fu la pazienza da benedettino di Verdi che li plasmò giorno per giorno, ora per ora, insegnando a sillabare, spiegando il senso delle parole, fu questa straordinaria pazienza che riuscí ad ottenere una esecuzione vivace, briosa, persuadente.

Ed ebbe il Regio; sia pure persuadendo chi di dovere a intraprendere i lavori necessari a migliorarne l'acustica. Quanto al direttore, il Regio ne aveva da poco uno stabile, di ventott'anni, che fu accettato. Si chiamava Arturo Toscanini. Protagonisti furono Cesira Ferrani (la prima Manon) e il tenore Evan Gorga. Musetta fu Camilla Pasini, Marcello Tieste Wilmant, Schaunard Antonio Pini Corsi, Colline Mazzara, Benoît e Alcindoro Alessandro Polonini. Alle prove Gorga s'era mostrato malsicuro sugli acuti, e Puccini avrebbe voluto protestarlo; ma Illica, che curava l'esecuzione scenica, difese le sue virtú d'attore e Puccini finí col cedere, abbassandogli la tonalità della gelida manina.

L'opera andò in scena il primo febbraio 1896, esattamente tre anni dopo *Manon Lescaut*; ed ebbe successo inferiore a quella, ma tuttavia, da parte del pubblico, tutt'altro che freddo. E con ammirazione o con rispetto fu trattata dagl'inviati dei giornali forestieri; ma maluccio, per lo piú, dalla stampa torinese, della quale restò famoso il giudizio di Carlo Bersezio (figlio di

Vittorio, l'autore di *Monsú Travet*) che la disse "l'errore d'un momento" pronosticando che non avrebbe lasciato "grande traccia nella storia del teatro lirico". Sulla quale linea non si può fare a meno di ricordare l'altrettanto celebre telegramma di Carlo D'Ormeville, agente teatrale, librettista e praticone di prima forza, insomma uno di quelli che se ne intendono: "*Bohème* opera mancata non farà giro".

Né tacquero le obiezioni scolastiche, particolarmente contro le geniali "quinte parallele" dell'inizio del terz'atto (le quali spiacquero persino a Verdi). Ma sta di fatto che in capo al mese si misero insieme ventiquattro recite: quasi una al giorno, dunque. Il 23 di quello stesso febbraio la *Bohème* andò in scena a Roma, all'Argentina, diretta da Edoardo Mascheroni, con la Pandolfini (Mimì), la Storchio (Musetta) e Apostolu; e almeno negli ultimi due atti entusiasmò. Delirante addirittura, in aprile, fu l'esito al Massimo di Palermo, direttore Mugnone. Qui le chiamate finali si protrassero cosí a lungo che infine Mugnone fece ripetere tutta la seconda metà dell'ultimo atto; incurante del fatto che i cantanti s'erano andati intanto struccando e non avevano piú le parrucche. Rapida fu la penetrazione in ogni paese, dove la *Bohème* era destinata a restare fra le colonne del repertorio. Che *La Bohème* sia la prima opera matura di Puccini, e *Manon Lescaut* un'opera di transizione fra la giovinezza e la maturità, è opinione comune a quasi tutta la critica. E tuttavia contestabile; perché *Manon Lescaut* è opera originale e piena, di cui solo la concorrenza con la *Manon* di Massenet (1884) ha limitato la diffusione all'estero (ma non in Italia).

Manon Lescaut non è un episodio interno al tirocinio del suo autore, ma esprime, unica, un momento preciso della storia dell'opera italiana: quello in cui il mondo verdiano è ormai sconfessato e tuttavia l'ideologia piccolo borghese non ha trionfato ancora. *Manon Lescaut* non intende piú l'amore, al modo popolare e risorgimentale di Verdi, come simbolo di valori morali positivi, ma già, al modo della recente opera francese, come valore per sé stante; tuttavia i suoi personaggi mantengono qualcosa di eroico, la temperatura delle loro passioni è altissima e ad esito tragico, la loro furente dialettica d'amore e morte non è passibile di motivazioni piccolo-borghesi. E di questa posizione intermedia sono specchio il suo stile e le sue forme musicali; che accolgono in modo molto funzionale elementi vecchi e nuovi, certe svolte melodiche di tipo tradizionale accanto ad ambizioni sinfoniche e a strutture nuove, e influssi di provenienza varia.

Piú vicino al vero è vedere nella *Bohème* il primo esemplare dello spirito piú specifico del puccinismo: quello che fa di Puccini una delle voci piú autentiche della società nuova, cosí diversa da quella verdiana. E non solo il primo, ma il piú tipico. "L'opera essenziale di Puccini", l'ha definita uno dei suoi studiosi piú acuti e moderni, Claudio Sartori. Ed è possibile non trovarsi d'accordo con Sartori quando, a sostegno di questa definizione, abbassa tutte le altre opere di Puccini al livello di imprese imperfettamente uscite; ma sulla definizione in sé è difficile non dargli ragione. Puccini fu un artista straordinariamente vario, dal romanticismo decapitato di *Manon Lescaut* al novecentesco estetismo di *Turandot:* impossibile ridurlo a una

formula. Tuttavia l'aspetto che lo rende ineliminabile dal panorama, non solo della musica, ma dell'epoca a cavallo fra i due secoli, è indubbiamente quello definito dalla *Bohème*: sotto questo riguardo l'"opera essenziale" davvero. E a intenderlo, cercar di chiarire il rapporto che lega l'opera al testo o ai testi di Murger, e che non è affatto d'identità, non sarà inutile.

Henri Murger (1822-1861) pubblicò per la prima volta il suo romanzo fra il marzo 1845 e l'aprile 1849, a puntate, sul periodico *Le Corsaire Satan* diretto da Gérard de Nerval, e col titolo *Scènes de la Bohème*; e subito dopo, per consiglio di Jules Janin, ne trasse una commedia con la collaborazione - probabilmente preponderante - di Théodore Barrière. La commedia s'intitolò *La vie de Bohème*, e fu rappresentata il 22 novembre 1849 alla Variétés con tale successo da indurre l'editore Lévy a pubblicare nel '51 in volume il romanzo; che per l'occasione fu riveduto dall'autore, e prese un nuovo titolo: *Scènes de la vie de Bohème*. Era la notorietà, e anche l'uscita dalla miseria: Murger poté d'allora in poi lavorare in pace, scrivere versi, due commedie, una dozzina di romanzi (uno dei quali, *Les buveurs d'eau*, si può considerare continuazione della *Bohème)*, sino alla fine della sua breve vita.

Ma non era un grande scrittore, e sebbene la notizia della sua morte prematura fosse accolta con commozione da tutta Parigi, il suo nome rimase legato all'opera che lo aveva rivelato: e di cui forse nessuno s'occuperebbe piú oggi, se quella di Puccini non ne tenesse a suo modo fresco il ricordo.

Le *Scènes* sono un libro chiaramente autobiografico. Figlio d'un savoiardo, di professione sarto e portiere, Murger aveva fatto la bohème in proprio, vivendo come il suo Rodolphe in una squallida soffitta, insieme con Léon Noël (che l'anno dopo la sua morte ne scrisse una biografia in collaborazione con Nadar e con André Lélioux). Le ragazze del suo romanzo sono "pastiches" di tratti tolti alle donne conosciute e amate nella sua giovinezza, la quale era in corso perché quando il romanzo fu iniziato Murger non aveva che ventitré anni. E tra quelle ci fu una Lucille, detta Mimì, che morí a ventiquattro anni, tisica, all'ospedale della Pitié, come la Lucille-Mimì del romanzo. Anche i personaggi maschili furono presi dal vero. Cosí al Marcel del romanzo forní i connotati, oltre a due amici pittori, lo scrittore Champfleury, con il quale Murger visse nel '43-'44, e a Schaunard li forní quell'Alexandre Schanne con cui coabitò subito dopo, e che nell'87 pubblicò la propria autobiografia con il titolo, appunto di *Mémoires de Schaunard*. Si potrebbe continuare, e a lungo.

Ma ciò che al lettore garantisce l'impressione d'un ambiente còlto sul fatto, nel suo peculiare disordine, non sono evidentemente queste "chiavi", ma la giornalistica vivacità dello stile, e soprattutto la struttura decentrata del libro. Che non è un romanzo vero e proprio ma piuttosto un caleidoscopio di casi e ritratti che appaiono e scompaiono senza una successione temporale prestabilita, e non di rado sono del tutto indipendenti fra loro. Un'"opera aperta", direbbe oggi qualcuno. Tanto è vero che nel trasformarlo in commedia Murger e Barrière non si limitarono a ordinare alcuni episodi (tutti, sarebbe stato materialmente impossibile) secondo il filo conduttore d'una vicenda, ma ne aggiunsero altri, e con conseguenze notevoli. Aggiunsero per esempio

alcuni personaggi nuovi, tra cui un riccone zio di Rodolphe; che cosí non fu piú l'autoritratto dell'autore, poeta in bolletta, ma un giovin signore volontariamente evaso dalla ricchezza per romantica vocazione alla *vie de Bohème* (e contrastato dallo zio che vorrebbe staccarlo da Mimì per fargli sposare una giovane vedova del suo ceto, e quasi ci riesce).

Con la stessa libertà si comportano Illica e soci. Quanto a struttura il loro libretto è nuovo di zecca, non solo rispetto al romanzo, ma anche, quasi per intero, rispetto alla commedia, alla quale deve soltanto la situazione dell'ultimo quadro. Ma, struttura a parte, l'opera tolse alla commedia un elemento molto importante, ed è il carattere di Mimì; che con la Mimì del romanzo ha ben poco a che fare e moltissimo, invece, con Francine: un personaggio a cui il romanzo dedica soltanto un capitoletto parentetico (*Il manicotto di Francine*) dove nessuno dei personaggi che animano gli altri appare.

Anche Francine è malata di petto, e ama un artista povero e *bohèmien*; ma va a morirgli fra le braccia, al pari della Mimì dell'opera e della commedia, mentre quella del romanzo muore all'ospedale, atrocemente sola (come nella realtà era accaduto a Lucille). E soprattutto la Mimì del romanzo è tutt'altro che una creatura incondizionatamente adorabile: ama Rodolphe ma lo tradisce ripetutamente, e nel ritratto con cui Murger ce la presenta si legge che

> i suoi lineamenti, di grande finezza e dolcemente illuminati da due occhi limpidi e azzurri, in certi momenti di fastidio o d'irritazione prendevano un aspetto di brutalità quasi selvaggia; nel che un fisiologo avrebbe forse ravvisato indizi di perfido egoismo o di grande insensibilità.

Laddove Francine è un angelo. Ora, appunto di un angelo aveva bisogno Puccini. E non per le ragioni che avevano consigliato la sostituzione di persona agli autori della *pièce.* L'occhio di Murger è insieme nostalgico e ironico, tenero e amaro, indulgente e sarcastico; sí che dal suo romanzo affiorano anche spunti di moralismo e di critica sociale (anche se convenire con i Goncourt, i quali vi scorsero addirittura un "triomphe du socialisme", è un po' difficile). Ma le contraddizioni, che conforme a questo duplice punto di vista, il romanzo ci addita nella condizione stessa in cui vivono le sue figure, una normale commedia francese del 1849 aveva l'obbligo di incarnarle in personaggi nettamente contrapposti. Per questo fu inventato lo zio ottuso e borghese, e i suoi intrighi con la vedova ricca; ma allora il contraltare dovette essere una fanciulla incensurabile, immacolata, di cui il pubblico potesse sposare la causa senza riserve.

Altri furono i motivi di Puccini, per il quale ogni accento moralistico o comunque critico aveva da scomparire e il male - il male morale - non sostenere alcuna parte. Onde che nessun dramma vero e proprio è nella sua opera: i personaggi vivono solo dell'aura sentimentale in cui sono immersi, di una atmosfera assai piú che d'una vicenda.

La Bohème di Puccini non è la cronaca d'un ambiente, come quella di Murger, ma un'operazione idealizzante della memoria. Puccini dovè nutrirla

della nostalgia per la sua propria bohème, quella vissuta da studente a Milano; per questo, asserisce Sartori, il tema che apre l'opera e vi circola di continuo come il tema stesso dei quattro *bohèmiens* è tratto da quel *Capriccio sinfonico* che Puccini aveva composto allora, come saggio finale al Conservatorio. Ma l'opera, trascende poi l'autobiografia; e vale, caduti tutti gli altri elementi del romanzo, come rievocazione pura e semplice della giovinezza in sé e per sé: intendendo per giovinezza la felice stagione della libertà irresponsabile, priva di pesi e d'impegni, della quale le stesse contrarietà riappariranno, nel ricordo, trasfigurate da un commosso sorriso.

Solo prezzo, di questa felicità è la sua caducità: deve finire. Giacché una giovinezza intesa come irresponsabilità non è un gradino verso l'avvenire, un momento della vita umana: è un fatto destinato a consumarsi in se stesso. Perciò Mimì "deve" morire: non in forza d'un processo drammatico, solo in quanto allegoria di una giovinezza, che non può evolversi se non nella memoria. *La jeunesse n'a qu'un temps*, s'intitola l'ultimo capitolo del romanzo: la giovinezza ha una sola stagione. Il detto vale anche per Puccini, ma in un senso diverso da quello, di moralistico *memento*, che Murger le dava.

Quanto una simile posizione sia lontana dai motivi dell'opera romantica è fin troppo chiaro; essa non poteva nascere se non da una società in cui gl'ideali andavano divorziando dalla realtà, trasformandosi in un repertorio di consolazioni sentimentali offerte a un mondo che cominciava a dubitare di poter risolvere i problemi che si era posto: in una parola, in una società che s'avviava a farsi governare da ideologie piccolo-borghesi. E tuttavia mette a fuoco un momento che, considerato in sé, è un momento eterno dell'uomo; un momento minore, non certo eroico, ma autentico, che in qualche misura è di tutti, perciò suscettibile di poesia, altrimenti detto, di essere espresso in modo tale da trascendere la ideologia che l'ha additato. Cosí avvenne, a livello sommo, nella *Bohème* di Puccini: il quale vi mise in opera un'arte perfettamente adeguata all'assunto, dunque nuova.

Già nuovissimo è il taglio del libretto; che pur seguendo un suo filo narrativo lo svolge soltanto come tenue supporto a una descrizione impressionistica di situazioni, continuamente cangiante. Il che non esclude un calcolo esattissimo di simmetrie e corrispondenze; ma questo calcolo è puramente teatrale, non drammatico, mira cioè a comporre le varie situazioni in modo da fornire a ciascuna il massimo rilievo nella mente dello spettatore, piú che a generarle obiettivamente una dall'altra.

Sulla stessa linea la musica. La struttura generale conta sulla definizione di differenti atmosfere, che si alternano secondo i piani "teatrali" previsti dal libretto. Cosí per esempio il primo e l'ultimo atto, entrambi nella soffitta, si rispondono esattamente (fu questa un'idea di Illica) per essere ciascuno diviso in due parti in cui la prima è comica e brillante, la seconda lirica o patetica (lirica nel prim'atto, patetica nel secondo, che riecheggia quella del primo trasfigurando buona parte del suo stesso materiale tematico nella nuova chiave espressiva). All'interno di queste grandi linee si muove un tessuto musicale che, sebbene si riallacci alla tecnica del cosiddetto sinfonismo di conservazione alla Massenet, può dirsi nuovo per una complessità e

sensibilità di grado incomparabilmente superiore.

Questo tessuto si fonda su numerose e brevi cellule tematiche legate ciascuna a un determinato richiamo espressivo, che si mescolano a costituire situazioni musicali sempre nuove, in una sorta di raffinata tecnica musiva, come Mosco Carner l'ha definita; d'altra parte queste cellule sono spesso d'origine vocale, nascono cioè da inflessioni della recitazione cantata, richiamano dunque la parola. Il risultato è un linguaggio mobilissimo, capace di rievocare il brusío, quasi il pettegolezzo della vita quotidiana (Piero Santi ne ha spiegato molto bene il rapporto con la nervosa mobilità dei punti di vista da cui l'uomo contemporaneo è avvezzo a guardare il mondo esterno); ma insieme, di aprirlo a slanci canori, e con ciò a idealizzarlo. La sua semplicità e immediatezza sono soltanto apparenti, e si debbono al fatto che la realizzazione è talmente assoluta da bruciare gli arnesi di cui s'è servita. Ci siamo cosí avvezzati a chiamare i pezzi piú famosi di quest'opera con nomi tradizionali come aria, duetto, romanza; in realtà si tratta di forme affatto nuove, che all'analisi svelano complessità sottilissime in ogni aspetto: nell'impianto tonale, nell'armonia, nell'orchestrazione.

Non pochi intuirono qualcosa di tutto questo, quando la *Bohème* apparve: ma altri poi, via via sempre piú numerosi, lo dimenticarono. Troppi finirono col credere che i valori della *Bohème*, dato e non sempre concesso che ci fossero, consistessero nel solito cuore in mano; che Puccini avrebbe spartito, in dosi variabili, con i suoi pretesi colleghi della Giovane Scuola. Oggi sappiamo non soltanto che la *Bohème* è un capolavoro, e storicamente affatto inedito, ma anche che nella sua nascita l'intelligenza critica, l'autocoscienza, ebbero parte preponderante; e che la sua fattura, anche in termini strettamente "tecnici", è un miracolo.