



Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica  
in una fotografia scattata durante la composizione della Bohème

— Marco Capra —

## Come un rimescolio di giovinezza La Bohème al vaglio della critica

Il 1° febbraio 1896 la quarta opera di Puccini andò in scena a Torino con Toscanini sul podio, il soprano Cesira Ferrani e il tenore Evan Gorga, interpreti principali. E in quello stesso anno sarebbe stata la volta di altre prime rappresentazioni di rilievo a Roma e Napoli, e l'anno successivo a Milano e a Venezia, in bruciante e polemica simultaneità con l'omonima opera di Leoncavallo.

Più o meno tutti i critici basarono il giudizio sul confronto con la *Manon Lescaut*, rappresentata anch'essa a Torino tre anni prima: le favorevoli rilevando un progresso rispetto all'opera precedente, le contrarie lamentando l'abbandono della strada a suo tempo intrapresa. *La Bohème* armonizzava in una logica tutta musicale i nuovi spunti di pittura d'ambiente (i critici più avveduti chiamarono opportunamente in causa il *Falstaff* verdiano) con i momenti più tradizionali dell'operismo italiano di fine secolo. Di fatto, tuttavia, il versante più lirico e disteso della poetica pucciniana doveva prendere il sopravvento nella considerazione del pubblico e diventare sinonimo di "pucciniano" *tout-court*. Dello stesso avviso sarebbe stata quella parte della critica che, nel 1926, in occasione di *Turandot*, avrebbe rimproverato a Puccini l'abbandono della sua più schietta vocazione di interprete piccolo-borghese dei semplici sentimenti quotidiani, per imboccare una strada a lui preclusa. Già in *Bohème*, tuttavia, erano poste le basi di quel processo che avrebbe portato il compositore, trent'anni dopo, sul punto di "sopprimere" una volta per tutte, nel personaggio della piccola schiava Liú, il mondo dei buoni sentimenti consolatori. La scelta, per quanto combattuta, fu invece di far rivivere Liú nella convertita principessa. Nel caso opposto, è chiaro, la vera vittima sarebbe stata proprio Mimì, la capostipite della categoria.

Tornando al debutto torinese, le cose non andarono lisce fin dall'inizio come sembra comprovare la sentenza – notissima quanto (e in quanto) sfortunata – di Carlo Bersezio sul quotidiano "La Stampa":<sup>1</sup>

*La Bohème* come non lascia impressione nell'animo degli uditori, non lascerà grande traccia nella storia del nostro teatro lirico, e sarà bene, se l'autore, considerandola come l'errore di un momento, proseguirà la strada buona [leggi *Manon Lescaut*] e si persuaderà che questo è stato un breve traviamiento del cammino dell'arte.

Al di là della previsione sbagliata – un rischio del resto connaturato con l'esercizio stesso della critica – l'articolo della "Stampa" evidentemente

rappresentava una posizione non isolata, come traspare dal resoconto del periodico “Fanfulla”:<sup>2</sup>

Non mi tocca la fortuna di trovarmi d'accordo con gli egregi colleghi della critica torinese, i quali poi, viceversa, hanno pronunziato sulla nuova opera del Puccini una sentenza molto dissimile dal complessivo giudizio del pubblico. Critici e pubblico subiscono da più di un mese il periglioso fascino della musica wagneriana, ed è accorso loro, naturalmente, un gagliardo sforzo per liberarsene. Ma al pubblico, che secondo l'antico dettato ha più spirito del signor di Voltaire, è stato possibile sottrarsi alle impressioni scandinave, per entrare con passo disinvolto nella *bohème* parigina del primo quarto del secolo, e respirarvi, diciamolo subito, un'aria più confacente a polmoni italiani. I signori critici invece, tutti penetrati dei simboli che accerchiano come d'una magica cintura di fuoco le iperboliche altezze del Walhalla, non han potuto dire addio a Wotan, a Sigfrido, a Brunilde, e han preferito precipitare con le divinità mitologiche nella voragine del nulla. Sono rimasti al *Crepuscolo degli Dei*, e non han visto o non hanno compreso che anche in un prosaico crepuscolo mattutino, che prelude a una triste giornata d'inverno, come quella del terzo atto della *Bohème*, può la fantasia di un maestro trovare argomenti di estetica commozione: non hanno saputo astrarsi dai mondi ideali del trascendentalismo germanico, per sentire espressi con la musica i più soavi sentimenti dell'anima, e tradotte in un seguito di squisite melodie le eterne passioni umane.

Nella seconda metà dell'Ottocento, il nome di Wagner<sup>3</sup> rappresentava per la musica teatrale italiana la personificazione della fine di una supremazia assoluta maturata nel corso del Sei-Settecento e infine ridotta a una mera illusione nel corso dell'epoca rossiniana nei primi decenni del secolo. La fine di quel sogno era resa ancora più amara dalla constatazione che le altre culture musicali non si accontentavano più di minare il primato dell'Opera italiana nel mondo, ma si spingevano addirittura a influenzare gli stessi compositori italiani; fino all'avvento di Wagner che – con la sua *opera d'arte dell'avvenire*, da noi trasformata nel fortunato slogan *musica dell'avvenire* – veniva in Italia a dettar legge addirittura ben prima che la sua musica fosse eseguita. In quel contesto, nel quale ragioni politiche e culturali potevano coincidere, la reazione nazionalistica di molti critici e intellettuali costituiva un atteggiamento comprensibile. L'evoluzione fu rapida; e singolarmente il mutamento iniziò a mostrarsi con tutta evidenza proprio dopo la proclamazione del Regno d'Italia. Mentre nella prima metà del secolo le rappresentazioni di opere straniere erano infatti limitate a pochi eventi eccezionali, con gli anni Sessanta il mercato della produzione teatrale, per far fronte a una crescente richiesta di novità, apriva le porte del repertorio corrente ai compositori stranieri, non senza resistenze ed eccessi polemici. Fu tuttavia all'inizio del decennio successivo che le dispute raggiunsero il massimo vigore, in coincidenza con la prima rappresentazione italiana di un'opera di Wagner: il *Lohengrin* dato a Bologna e subito dopo a Firenze nel 1871. La circostanza ebbe un valore altamente simbolico, dal momento che fino ad allora Wagner era stato in Italia solo un nome, noto per alcuni suoi scritti e soprattutto per la già

citata formula *musica dell'avvenire*, un vero e proprio *slogan* agitato dai fautori e dagli avversari a sostegno, naturalmente, delle proprie opposte ragioni. Ma con il 1871 quella del compositore di Lipsia diventava una presenza tangibile nell'unico modo in cui può esserlo per un compositore di teatro, vale a dire con la rappresentazione delle sue opere. E l'effetto fu dirimpente, anche se il debutto avveniva con una delle sue opere meno rivoluzionarie, che risentiva di un modello familiare al nostro pubblico, come quello del *grand-opéra*. Da allora, Wagner sarebbe stato l'ineludibile termine di paragone per ogni compositore italiano. Così doveva necessariamente essere anche per il giovane Puccini, fin dai tempi del fortunato debutto con *Le Willis* nel 1884. Più di dieci anni dopo, come testimonia l'esordio dell'articolo del "Fanfulla", la situazione appariva immutata. Fra le opposte posizioni, l'articolista del periodico milanese propendeva per la parte filo-italiana:

Fra i due litiganti io dò ragione al pubblico. Libero di preconcetti e di sistemi, di metodi e di scuole, e di tutte quelle altre diavolerie scientifiche che non hanno che veder nulla colla fantasia e con la ispirazione, il pubblico del Teatro Regio, che, come ieri vi telegrafai, ha calorosamente ed entusiasticamente applaudita la nuova opera del Puccini, si stringe oggi nelle spalle leggendo tutte le belle e incomprensibili cose che i signori critici scrivono: poi tornerà stasera ad empire il teatro, ad applaudire il delizioso duetto del primo atto fra Rodolfo e Mimì, i vivacissimi quadri del secondo, tutto l'atto terzo efficacissimo per colore e per la nota dolorosa e appassionata che lo domina, e tutte le scene del quarto che confermano e coronano, per così dire, il successo dell'opera.

Ma la grande colpa del Puccini – anche in una parte esigua del pubblico quest'idea ha penetrato – è di avere in più punti imitata, parafrasata quasi la musica della *Manon*, sí che in alcune scene, chiudendo gli occhi, qualcuno s'è immaginato di sentire Des Grieux e la sua amante. Ora a me questa accusa fa un singolarissimo effetto, e mi ricorda la impressione acustica che proviamo tante volte in teatro. C'è, supponete, sul palcoscenico, per esprimermi con un esempio, un valente tenore che piega e modula la voce a certe sue speciali inflessioni, che abbiamo gustate poche sere prima in un'altra opera. Ora siccome quelle inflessioni sono cosa sua, caratteristica sua, è naturale che ritornino in tutte le altre opere che egli canta: onde a noi pare non soltanto che sia la medesima voce, ma anche il medesimo motivo: crediamo, insomma, che quei due pezzi di musica, essenzialmente diversi, abbiano invece molti punti di somiglianza.

Lo stesso accade ora per il Puccini. Ammessa una certa identità nella condizione drammatica dei quattro personaggi delle due opere (*Manon Lescaut* e *Des Grieux*, *Mimì* e *Rodolfo*), era naturale che Giacomo Puccini, appassionato trovatore di melodie amorose, andasse a cercarle in quel cantuccio della propria fantasia dove stavano rannicciate. È come un filo non interrotto che si svolge da un solo gomito, tessuto e attorcigliato con la medesima materia prima; ma il gomito è rotondo abbastanza, perché non ci sia niente affatto bisogno di riprendere quel filo che già fu adoperato. Così le successive rappresentazioni della *Bohème*, e quelle che si daranno prestissimo al teatro Argentina di Roma, chiariranno senza fondamento l'accusa.

Certo, il Puccini non poteva rinunciare al modo suo specialissimo di intendere l'amore: e il concetto che egli ha della musica melodrammatica, della parte assegnata alle voci e della parte che deve eseguire l'orchestra non è tale da indurlo a cambiare strada. Egli segue certi suoi procedimenti che han fatto buona prova una prima volta: ma perseverarvi non significa che egli si ricopii. Se v'hanno punti di somiglianza, diciamo così, effettiva fra *Manon* e *Mimi*, attribuiamone la colpa al Murger venuto dopo: non al Puccini, che nella seconda eroina ci dà un ritratto musicale diverso assai da quello della prima. E se il pubblico, ascoltando e applaudendo la *Bohème*, corre ogni tanto col pensiero alla precedente opera, continui pure ad applaudire senza pentirsene, perché l'involontario richiamo vuol dire questa cosa molto semplice: che il Puccini scrive opere obbedendo a uno stile e a una forma che sono patrimonio suo, e nella varietà dei soggetti, che pur si somigliano, crede di dover rispettare quella artistica unità di concezione che è tanta parte del suo temperamento di musicista.

Dei pregi indiscutibili dell'opera, della magistrale fattura delle scene principali, della benintesa fusione dei contrasti fra la vita scapigliata e rumorosa dei giovani artisti parigini e il dramma doloroso che si svolge nella soffitta di Rodolfo, nulla è sfuggito al pubblico: interessandosi all'azione, l'ha seguita passo passo con una commozione crescente, fino a quella scena della morte, drammaticamente e musicalmente stupenda, che in tutti i teatri del mondo susciterà una impressione incancellabile: una di quelle impressioni che mandano a gambe per aria tutte le teoriche dottissime dei sapienti, i quali vogliono governata la musica con le leggi della meccanica.

Tutto il resto che potrei scrivere oggi frettolosamente, dopo una sola udizione, lo dirò a mente riposata fra pochi giorni, quando l'opera, dopo questo primo fortunato battesimo di Torino avrà la conferma di Roma. Dimostrerò allora per quali ragioni io preferisca la *Bohème* alla *Manon Lescaut*, una delle quali ragioni consiste nella mancanza quasi assoluta di quelle nervosità, che danno alla precedente opera come un carattere di trepidazione e di eccitazione continua. Qui invece, nella *Bohème*, si respira tranquilli, si sorride anche, e le lacrime rampollano da una scaturigine più pura, perché meno artificiale. È una vita che comprendiamo meglio, forse perché a noi più vicina, e ci sembra più simpatica perché genialmente interrotta dalla varietà degli episodi. Onde m'è dato concludere con la facile profezia che la *Bohème* avrà grande fortuna di successi in tutti i teatri.

Quelle ragioni che decretavano il successo della *Bohème* e riscuotevano il favore di critici entusiasti, come quello del "Fanfulla", erano le stesse che costituivano oggetto di disputa e che servivano da sostegno alle valutazioni negative. La poetica dei piccoli affetti quotidiani, la rinuncia definitiva alla funzione padagogica che ancora all'inizio del secolo (Giuseppe Mazzini e la sua *Filosofia della musica* ne erano la riprova) si attribuiva all'Opera in musica, la ricerca del successo facendo un ricorso poco consapevole a modelli estranei alla propria tradizione, l'accentuarsi della natura commerciale della produzione artistica: erano tutti aspetti che avrebbero animato la dura requisitoria che Fausto Torrefranca avrebbe dedicato a Puccini – quale esponente più in vista di quelle tendenze – nel 1912.<sup>4</sup> Con la definizione di "demi-monde della cultura" il

musicologo calabrese esprimeva tutto il disprezzo di una classe di giovani intellettuali per quella che, a loro giudizio, rappresentava l'insopportabile deriva populista e commerciale del mondo musicale italiano: un mondo nel quale "la cultura si spacca molto all'ingrosso e si acquista, piú che si può, al minuto".<sup>5</sup> Scomparso Verdi – il grande vecchio dell'Ottocento italiano, che lasciava con il *Falstaff* un'eredità tanto ingombrante, quanto, almeno in apparenza, priva di epigoni – i nuovi nomi dell'operismo nostrano sembravano alla perenne ricerca di una strada che mantenesse vitale una tradizione in realtà già avviata alla fine e alla museificazione del repertorio. La crisi diveniva anzi piú manifesta proprio nell'incapacità di risolvere la contraddizione tra la ricerca ossessiva di nuove esperienze e l'incapacità di un effettivo rinnovamento. A dispetto – né poteva essere diversamente – di una valutazione pacata e lucida della situazione, che avrebbe potuto trovare anche in cause sociali ed economiche le ragioni profonde di quella crisi, Torre Franca liquidava gli operisti piú in vista del suo tempo quali "uomini femminili dell'arte [...] che non sanno improntare di sé l'epoca nella quale vivono ma che ne subiscono invece tutte le conseguenze".<sup>6</sup>

Proprio *La Bohème*, a ben vedere, sembrava incarnare quell'ideale antiartistico ma commercialmente efficace che Torre Franca aveva individuato quale segno infallibile della degenerazione in atto. Scriveva, a questo proposito:<sup>7</sup>

Ed ora, guardandosi attorno, egli sente nell'Italia come un rimescolio di giovinezza, un rimescolio di superficie come del sangue che pizzica la pelle, sotto il sole di primavera, con una sensazione che è di benessere ma è anche di fastidio.

Per allora ha un vivo aspetto di insofferenza del passato piú vicino e però di arrivismo volgare entusiastico e facilone. E questo arrivismo confuso e disordinato si chiama socialismo parolaio in politica, amor libero in morale, pretensioni del piccolo ceto e ambizioni goderecce del popolo nella vita sociale, volontà di sorridere di piú e di urlare di meno nell'arte, in tutta l'arte. Il tutto conciato nella salsa di quel rinnovato amore per la Francia che già si irradiava, come una fata Morgana promettitrice di rosei futuri, dal cielo pacifistico e industriale di Milano.

Il tono, gli obiettivi e le argomentazioni erano piú o meno gli stessi degli altri giovani musicisti italiani della cosiddetta "generazione dell'Ottanta" (da Casella a Malipiero, da Pizzetti a Respighi), i quali condividevano con il loro coetaneo Fausto Torre Franca la vocazione elitaria contrapposta alla relativa democratizzazione in atto, il disprezzo per il mestiere e la *routine*, la polemica nei confronti dell'Opera e l'avversione per il verismo, il nuovo culto per la musica antica, l'ideale di suprema stilizzazione contrapposto alla retorica dell'"espressione espansiva", come la definiva Giannotto Bastianelli.<sup>8</sup> Tutto questo non poteva che entrare in aspra contraddizione con il contesto industriale nel quale si era evoluto il sistema musicale e teatrale durante l'Ottocento. Sotto questo aspetto, continuava Torre Franca:<sup>9</sup>

E quale argomento piú francesemente internazionale della vita di *Bohème*? C'era da conquistare non solo il mercato di Francia ma, rispettando la necessaria *pruderie*, anche quello anglo-sassone. L'argomento della *Bohème*

era quello che ci voleva, per un pubblico internazionale. Ed era anche quello che ci voleva per lui artista: in quel libretto il romanticismo, che gli veniva dalla tradizione dell'opera verdiana e dalla nuova tradizione germanica, gli si chiariva scemando di aspirazioni e accrescendosi di realtà, e, per converso, la tenue nostalgia idillica e la chiara perspicuità realistica, tradizionale della sua stirpe Toscana, gli si velavano mollemente di romanticismo. Miseria e giovinezza facevano umane e brevi e popolarmente accessibili le pose romantiche del Murger e dei suoi amici; mentre la realtà cruda della miseria, in fondo anche spirituale, dei *bohèmien* parigini, circondava di una lacrimosità idealizzatrice tre vecchi effetti, troppo sfruttati dalla tradizione romantica: il *coup de foudre* del poeta, la tisi dell'amata e la bontà delle piccole traviate; quest'ultimo effetto già sperimentato in *Manon*. Non solo, ma qui il Puccini lavorava su terreno sodo: da uomo pratico, sentiva di poter avere più facile l'ispirazione perché egli stesso aveva conosciuto la povertà, piena di grandi propositi, e l'epicureismo, un po' balordo e neghittoso e pietoso, del giovane povero che sogna e soffre la fame, sopra tutto perché non osa guardare in faccia la vita.

Artista tardivo, quella sua ricca esperienza di vita non gli si era trasformata *ipso facto* nel bisogno di esprimerle, di riviverla idealmente; ma ora che, dopo la *Manon*, egli si sentiva nell'animo una esperienza artistica sua, il lavoro riflesso, e un po' artificioso, di riposedere il suo passato conveniva alla sua psiche cauta e un po' tarda. Era un lavoro artificioso perché l'artista tardivo matura come le frutta tardive: non sulla pianta, ma per le cure lente del tempo e di una provvida e pratica massaia. E però quest'opera di maturità, la *Bohème*, non poteva non sapere qua e là di rinchiuso e di stufa.

Ad ogni modo, fiuto del pubblico e conoscenza di sé stesso, esperienza del teatro e maturità spirituale si unirono a fare della *Bohème* l'opera più snella del Puccini e quella che aveva più probabilità di diffusione internazionale.

Nelle agomentazioni del musicologo echeggiavano ancora posizioni critiche che avevano segnato l'esordio e la fortuna di alcune opere di Verdi nei primi anni Cinquanta: il gusto per l'*effetto*, la ricerca primaria del favore del pubblico, il cambiar di maniera e di punti di riferimento da un'opera all'altra, la scelta di argomenti in cui primario è lo scopo di suscitare l'adesione sentimentale a discapito della loro funzione morale. In più, l'accento alla cautela eccessiva, e soprattutto quello a una vena non troppo pronta, che ricorda un'opinione che aveva accompagnato la ricezione critica di Vincenzo Bellini nella prima metà dell'Ottocento.<sup>10</sup> Ma un altro aspetto emerge con tutta evidenza dalle pagine del *pamphlet* antipucciniano: la condanna della deriva commerciale della "produzione" artistica, con tutte le implicazioni ideologiche che dallo stesso concetto di processo produttivo possono derivare. Scriveva Torre Franca ancora a proposito della *Bohème*:<sup>11</sup>

Aggiungete che quell'opera fu presentata ancora a Torino [come *Manon Lescaut*], dalla diplomatica abilità della casa Ricordi. E così avrete tutti gli elementi pratici che potevano contribuire al successo di teatro.

In realtà, fin dalla prima metà del Seicento – a Venezia, significativamente – l’Opera in musica era divenuta un genere di spettacolo dalle finalità squisitamente commerciali. Un genere di spettacolo, anzi, che proprio allo straordinario successo commerciale dovette la sua codifica in *genere*, la sua diffusione, la sua evoluzione. Esattamente in quel contesto, nella seconda metà dell’Ottocento, il giovane Puccini era entrato a far parte del patrimonio di un’impresa che alla normale attività editoriale affiancava l’esercizio di un condizionamento più o meno stabile, più o meno manifesto, della gestione teatrale. La vita non facile nell’ambito di un mercato ancora assai vitale, che solo in Italia ogni anno produceva una cinquantina di nuove opere, è testimoniata dalla lettera che Puccini scrisse il 20 maggio 1896, pochi mesi dopo il debutto della *Bohème*, al direttore d’orchestra e compositore Leopoldo Mugnone:<sup>12</sup>

“Qua [a Milano] ho trovato una specie d’ubriacatura per l’*Andrea Chenier*<sup>13</sup> e che ancor seguita. Mi dicono bene alcuni, altri fanno mille restrizioni – Certo è che Milano va presa di sorpresa – Giordano, senza nessuna aspettativa, e capitando in fine di una scoccante e fiascheggiante stagione, ha vinto – e bene per lui poiché fra i tanti è dei più simpatici e modesti – almeno non si cambi! Leonasino ha fatto una figura da ciuccio e s’è demolito<sup>14</sup> – Di me nessuno o quasi si è occupato! La stampa milanese non ha *mai* riferito dei successi di questa stagione. Io mi trovo un po’ a disagio a Milano e non desidero altro che tornarmene in campagna al più presto – Perfino in casa Ricordi sembrami trovare delle freddezze verso di me! Eppure mi sembra che da anni non vi sia un successo più vero e più di cassetta di questo di *Bohème*! – a Torino 24 sere a Roma - Napoli a Palermo da quanto mi hai telegrafato l’opera fa interesse – a Firenze invece di 8 sere ne hanno fatte 19! con piene sbalorditive! – io non ci capisco nulla! – certo è che in Casa Ricordi c’è del rammollimento!”.

In quell’ambito di dubbi e incertezze si collocava anche la prima rappresentazione dell’opera a Parma, avvenuta nel dicembre 1898. Il segretario della commissione teatrale del Teatro Regio, Giulio Ferrarini, annotò l’apprensione alla prova generale del giovane lucchese, venuto a Parma per l’occasione:<sup>15</sup> “Puccini aspetta il giudizio del pubblico di Parma, il quale dopo tutto è desiderato ed ambito come quelli di uno fra i più difficili ed esigenti – esigenti sempre senza tener mai conto e scusare certe deficienze indispensabili quando vi sono pochi denari”. Dopo il primo impatto l’opera riscosse un favore crescente nel corso delle repliche successive, avviandosi, come dappertutto, a divenire uno dei titoli più popolari e ricorrenti nei programmi del nostro teatro.



<sup>1</sup> Cit. in "Gazzetta musicale di Milano", LI/6, 6 febbraio 1896, pp. 81-82.

<sup>2</sup> Cit. in "Gazzetta musicale di Milano", LI/6, 6 febbraio 1896, pp. 81-82.

<sup>3</sup> A questo riguardo, con particolare riferimento agli esordi di Puccini, si veda: Marco Capra, *Tra wagnerismo, sinfonismo e Giovane Scuola: gli inizi della carriera di Puccini nel racconto della stampa periodica*, in *Giacomo Puccini. Uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte: Lucca, 25-29 novembre 1994, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997, pp. 23-48.

<sup>4</sup> Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1912, p. 3.

<sup>5</sup> Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini* cit., p. 4. Su questi argomenti, si veda: Marco Capra, "Nel demi-monde della cultura". *Il teatro musicale in Italia tra Ottocento e Novecento nella ricezione delle opere di Cilea, Giordano e Alfano*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1998, pp. 53-77.

<sup>6</sup> Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini* cit., p. 5.

<sup>7</sup> Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini* cit., pp. 50-52.

<sup>8</sup> Giannotto Bastianelli, *Il nuovo dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978, p. 155.

<sup>9</sup> Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini* cit., pp. 50-52.

<sup>10</sup> Cfr. Giuseppe Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei. Vincenzo Bellini*, cit., p. 54. Sull'argomento, si veda: Marco Capra, *Un incidente imprevisto: esiti e conseguenze della Zaira di Vincenzo Bellini*, in *Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, Hg. Daniel Brandenburg und Thomas Lindner, Wien, Edition Praesens (in stampa).

<sup>11</sup> Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini* cit., p. 52.

<sup>12</sup> La lettera è pubblicata per intero in: Angelo Ceresa - Gustavo Marchesi, *Puccini a casa*, Udine, Magnus Edizioni, 1982, s. p.

<sup>13</sup> Il riferimento è ad *Andrea Chenier* che, data per la prima volta alla Scala il 28 marzo 1896 al termine della stagione di Carnevale-Quaresima, ebbe dodici repliche.

<sup>14</sup> L'allusione a Leoncavallo può forse essere riferita agli esiti di *Chatterton*, data al Teatro Argentina di Roma nel marzo 1896, o, più indietro, dei *Medici*, riproposta alla Scala alla fine del gennaio 1895.

<sup>15</sup> *Dietro il sipario. 1881-1898. Memorie e appunti del Segretario della Commissione Teatrale Giulio Ferrarini*, a cura di Valerio Cervetti, Parma, Archivio storico del Teatro Regio, 1986, p. 96.