

Michele Girardi

Manon Lescaut: futuro e tradizione

...Kate rispose al Re:
«D'una zitella
perché tentare il cor?
Per un marito
mi fe' bella il Signor!»
Rise il Re,
poi le diè
gemme ed òr
e un marito... e n'ebbe il cor.

“Io la sentirò all'italiana, con passione disperata”: così Puccini, rispondendo nel 1889 alle obiezioni iniziali di Marco Praga, librettista allora designato, aprì le ostilità contro “la cipria e i minuetti” “alla francese” del buon amico e collega Jules Massenet, autore di una *Manon* che dal 1884, anno della *première*, era salita alla ribalta del panorama lirico internazionale. In realtà anch'egli ricorse ai minuetti e alla cipria nell'atto secondo della sua *Manon Lescaut*. Non solo: l'atmosfera settecentesca – evocata dall'*Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), il romanzo di Antoine François Prévost d'Exiles da cui il soggetto trae origine – viene lì imitata in maniera massiccia.

Nel “salotto elegantissimo in casa di Geronte”, lascivo pigmalione senile della protagonista, escono in scena un parrucchiere, figurante, che pettina la donna e, volteggiando brioso, le porge una scatola laccata di nei, in cui lei sceglie civettando con lo specchio (un attrezzo di scena col quale dialogherà ancora nel prosieguo dell'atto). Segue un coretto di musicisti che dedicano a Manon un galante madrigale a soggetto, peraltro imbevuto di allusioni oscene (“No!... Clori a zampona che soave plorò | non disse mai no!”, II.4), finché non viene messo a fuoco lo sdolcinato maestro di ballo che le impartisce una lezione accompagnata da un giro di minuetti leziosi, increspata da malinconie imprevedute quando la ragazza deve eseguire la figura stucchevole dell'occhialetto. Suggella l'azione la danza della bella Venere col suo vecchio e imparrucato protettore, innalzato a fasti mitologici da uno stuolo di cortigiani che inneggiano all'avvenenza e alla vitalità dei due amanti, quali “Mercurio e Ciprigna”.

Questo colore storico sparso a piene mani si differenzia radicalmente della tinta settecentesca impressa da Massenet alla vicenda, che pervade tutto il lavoro anche per lo stile musicale, sovente lieve e squisito nel solco dell'*opéra comique*, genere che guarda al secolo di-

ciottesimo in cui era nato. Più vicino al romanzo di Prévost da cui il soggetto trae origine (vedi il diagramma più oltre), Massenet frapponne sempre uno schermo galante fra la realtà e la forza dei sentimenti, mentre per Puccini il colore storico è un potentissimo agente portatore di tragedia: egli trasformò, cioè, l'atmosfera da sfondo in un personaggio, anzi gli attribuì il ruolo metaforico della menzogna sociale, e in amore. Lo si afferra al volo quando tutto cambia in maniera drastica dopo che Manon si è dimostrata un'ottima allieva di buone maniere intonando una canzone pastorale, nei panni di Clori che sospira per il suo Tirsi e lo attende (un segnale erudito: nel madrigale dei musicisti Geronte, del resto presente in sala, era Fileno, dunque lei sta desiderando, in realtà, Des Grieux). La ragazza si guarda allo specchio, come all'inizio dell'atto, ma ora la scena si svuota dei suoi galanti ammiratori, i timpani scandiscono un ostinato tragico, i legni staccano una cellula di due note (la seconda maggiore generatrice del tema di Manon ma armonizzata in modo minore), poi dall'orchestra parte un vortice che tutto travolge: esce in scena Des Grieux, l'amante tradito ma tuttora ardentemente desiderato, e una folata romantica carica d'erotismo spazza via il clima lezioso che sin lì aveva trionfato. Come notò Fedele d'Amico "l'apparizione dell'amore 'vero' è in realtà l'apertura di un abisso".

Le scelte drammaturgiche di Puccini, prese anche in un confronto serrato con Luigi Illica, furono alla base del successo incontrastato della sua *Manon Lescaut*, trionfo che arrivò puntualmente al Teatro Regio di Torino il primo febbraio 1893, otto giorni prima che vedesse la luce il *Falstaff* alla Scala. Nello stesso anno, oltre che in numerose piazze italiane importanti, l'opera ebbe la prima rappresentazione tedesca ad Amburgo, e invase rapidamente le sale di tutto il mondo.

1. La nascita di un capolavoro

Un annuncio apparso su "Musica e musicisti" il 9 giugno 1889 attesta che "La ditta G. Ricordi & C. ha inoltre dato commissione al Maestro Giacomo Puccini di comporre due opere". Accadeva spesso che la casa editrice annunciasse nuovi lavori per tener desta l'attesa del pubblico, ma stavolta le due opere c'erano per davvero. La proposta del primo soggetto risale a ben quattro anni prima (23-24 marzo 1885):

Insieme a queste porcherie ti manderò quel tal dramma su Manon Lescaut. È bene che tu vegga come io pensi sull'avvenire cioè a tenerti degli argomenti in pronto e tu leggi pacatamente questo dramma. – Se hai letto il libro su Manon che io ti diedi già a Milano (e che ritirai) ti farai un'idea dell'impasto elegante e tragico che il soffio della passione può cavarne musicalmente.

Chi scriveva a Puccini era Ferdinando Fontana, il quale, dopo avergli fornito il libretto delle *Villi* e di *Edgar*, nella primavera del 1889 era stato il primo ad attirare l'attenzione del musicista anche sulla *Tosca* di Sardou, la seconda opera cui alludeva il trafiletto. La lettera mostra come Puccini tendesse a scegliere i soggetti a distanza di molti anni dal momento in cui li prendeva in considerazione per la prima volta, e fa supporre ch'egli avesse dato almeno un'occhiata a un dramma in prosa tratto dal romanzo di Prévost. Ma il libretto di *Edgar* attesta ampiamente l'inadeguatezza del drammaturgo milanese, e non c'è da meravigliarsi se Ricordi e Puccini non ne vollero sapere di proseguire nella collaborazione.

L'editore, alla ricerca della qualità (il suo miraggio rimase sempre il binomio Boito e Verdi) volle impegnare lo scapigliato Marco Praga, figlio del più celebre Emilio e autore drammatico d'un certo successo a quel tempo. Questi raccontò di aver incontrato al caffè Savini di Milano il compositore, che gli avrebbe chiesto con impazienza, e lusingandolo, di approntare uno schema del romanzo di Prévost. L'incontro, se mai ci fu (e se mai avvenne nei termini descritti enfaticamente dallo scrittore), dovette svolgersi tra la fine del 1889 e l'inizio del 1890. Nella vicenda venne coinvolto sin dall'inizio il poeta e avvocato Domenico Oliva, con l'incarico di verseggiare lo schema approntato dal collega (ecco prefigurata la coppia degli anni d'oro e le rispettive mansioni: dramma e poesia, Illica e Giacosa). E di lì fino al completamento del lavoro, diversi altri artisti, ma soprattutto Luigi Illica, che iniziò così la sua collaborazione con il musicista lucchese, ebbero modo di occuparsi a vario titolo del libretto.

Non furono un ostacolo le difficoltà presentate dall'ipotesto, in quanto romanzo pubblicato nel primo trentennio del secolo precedente, dunque espressione di una sensibilità diversa, e per giunta dotato di una cornice metanarrativa – nell'*Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* Prévost finse, come avrebbe fatto in seguito Mérimée scrivendo *Carmen*, che la storia gli fosse stata raccontata da un giovane sventurato che l'aveva vissuta in prima persona –, perché in realtà lo schema drammatico del lavoro, e molte situazioni chiave che lo animano, vennero tratte da “quel tal dramma su Manon Lescaut” che Fontana aveva sottoposto a Puccini, il quale a sua volta lo passò ai suoi collaboratori. Jacopo Pellegrini, che di recente ha indagato proficuamente la questione individuando una fonte possibile, e diretta, del libretto pucciniano in *Manon Lescaut*, “drame en cinq actes mêlé de chant” di Théodore Barrière e Marc Fournier andato in scena a Parigi nel 1851, sostiene, con prudenza eccessiva, di non avere una prova concreta di questa filiazione, ma che le coincidenze fra l'articolazione della *pièce* e quelle del libretto siano troppe per essere casuali. Del resto i compositori, e il musicista toscano non faceva ec-

cezione, preferivano di solito basarsi su vicende già sperimentate sul palcoscenico – ricordiamo inoltre che Barrière, con Murger, aveva già ridotto per il teatro le *Scènes de la vie de Bohème* (1849), ipotesto del successivo capolavoro di Puccini.

Non sono solo d'accordo con l'ipotesi di Pellegrini, ma intendo avvalorarla proponendo un confronto fra la struttura della *Manon Lescaut* di Barrière e le opere di Massenet e Puccini:

<i>Manon Lescaut</i>	<i>Manon</i> di Massenet	<i>Manon Lescaut</i> di Puccini
BARRIÈRE-FOURNIER, 1851	MEILHAC-GILLE, 1884	PRAGA-OLIVA, 1890 [^] ILLICA <i>et alii</i> 1893*
I. Un'osteria nei dintorni di Amiens.	I. Un'osteria ad Amiens.	I. Ad Amiens. ^{^*}
II. Saloni e giardino nella villa di Chaillot.	II. L'appartamento di Des Grieux e Manon in rue Vivienne.	II. Giardino nella villa di Chaillot. [^]
III. Un'alcova nel palazzo del comandante de Brèbœuf.	III.1 La passeggiata sul Cours de la Reine. III.2. Il parlatoio del seminario di Saint-Sulpice.	III.1 A Parigi, alcova nel palazzo di Geronte ^{^*} , II*
IV. La sala di un'osteria alle porte di Le Havre.	IV. L'hôtel de Transylvanie.	III.2 Piazza presso l'Ospedale [^] – III L'Havre*
V. Nelle savane della Nouvelle Orléans.	V. La strada verso Le Havre.	IV. In America. ^{^*}

Il diagramma mette in luce il rapporto di filiazione, più diretto rispetto al romanzo, che lega il libretto di Puccini alla *pièce*, sia nella prima stesura creata anzitutto da Praga, e poi perfezionata da Oliva, sia in quella corrente, messa a punto soprattutto da Illica, dove l'atto secondo, che inquadra la felicità amorosa di Manon e Des Grieux, venne eliminato, e i quattro rimanenti corrispondono agli atti primo, terzo, quarto e quinto della *pièce*. Per contro Massenet intonò la scena dissacrante tratta dal romanzo di Prévost che si svolge a Saint Sulpice, dove Manon seduce Des Grieux oramai diacono (III.2) e quella all'Hotel de Transylvanie in cui il giovane precipita dall'altare al tavolo da gioco, si degrada e si perde insieme alla sua donna, destinata alla deportazione (IV).

Anche Meilhac e Gille, però, ricorsero a Barrière per inscenare gli stenti di Manon prigioniera in cammino verso Le Havre – uno scorcio che manca nel romanzo –, e lì la fecero morire, mentre *pièce* e opera di Puccini terminano nel deserto della Louisiana, come racconta Prévost. E se l'atto primo di Puccini aderisce strutturalmente al dramma, nell'abbozzare il quarto Praga annunciò festoso al compositore: “Un duetton cacai, l Puccin, che è uno splendor!” (3 giugno 1890). Dunque la scelta di chiudere l'opera con un lungo, estenuante “a due”, tanto importante e peculiare di una costituenda “poetica” pucciniana quanto criticato dagli studiosi (“un lamento in forma di duetto, che si protrae per diciotto minuti: un fallimento dunque sul piano drammatico”, notò Mosco Carner), venne mutuata dal dramma di Barrière e fu presa fin dall'inizio della riduzione operistica, né mai Puccini ebbe

un ripensamento, a parte l'inserimento del grande monologo tragico "Sola... perduta... abbandonata!", anche quando Illica gli propose soluzioni diverse. Segno, questo, di come volesse mettere sotto ai riflettori il destino mortale di una fanciulla trasgressiva, simbolo del vero amore al di là della fatuità che ostenta. Si tratta di uno dei momenti più rappresentativi della poetica di Puccini, essenziale per ribadire il tema centrale dell'opera: l'amore inteso come maledizione e passione disperata.

Risulta ulteriormente significativa la relazione fra la *pièce* e alcuni tratti specifici del libretto di Puccini. A cominciare dalla messa a punto del rapimento da parte di Des Grieux, denunciata dal comandante (l'equivalente dei libertini Brétigny e Morfontaine di Massenet e del Geronte pucciniano) – "LE COMMANDEUR: Manon arrivée hier à Amiens, devait entrer au couvent le soir à huit heures; à sept heures et demi elle s'est fait enlever" (I.3). Nell'atto terzo, poi, il dramma offre l'immagine di una Manon dibattuta fra il lusso che la circonda e l'amore vero, che ne alimenta il desiderio "di labbra ardenti ed infuocate braccia" (così la protagonista pucciniana): "Riches habits! brillantes parures! que m'avez-vous donné en échange du bonheur que j'ai perdu pour vous conquérir? Diamants insensibles! l'éclat de vos milles facettes vaut-il un regard de l'amant aimé? [...] Riche collier, as-tu jamais fait tresailir mes épaules nues?" (III.3) – ed è uno spunto ben delineato per l'assolo "In quelle trine morbide" (II.4).

Di lì al duetto d'amore ch'è il fulcro dell'opera il passo è breve: "Son forse l della Manon d'un giorno l meno piacente e bella?" (II.7), un interrogativo che prima di lei aveva posto la protagonista della *pièce* rivolgendosi a Des Grieux "(l'enlaçant de ses bras) Regardez-moi; j'ai cessé d'être belle?" (III.4), e che anche Massenet aveva ripreso nella scena di Saint-Sulpice (III.2.7). Poco dopo assistiamo a un episodio tipico dell'opera, che mette vieppiù in luce l'infantile crudeltà della donna quando torna in campo per la terza volta lo specchio, e non solo perché strumento di vanità e orologio spietato della bellezza che sfiorisce (II.8):

MANON (*prende lo specchio, lo pianta in viso a Geronte, e coll'altra mano indica Des Grieux: trattenendo le risa*)

Amore? Amore!
Mio buon signore,
ecco!... Guardatevi!
S'errai, leale
ditelo!... Or poi
guardate noi!

Anche qui il libretto perfeziona una situazione del romanzo ripresa con maggior enfasi da Barrière, il quale creò il carattere del nipote del

vecchio comandante, il sordido Synnelet (personaggio che, nel romanzo, appare solo in America e in tutt'altro contesto). Questi corteggia Manon da Parigi fino alla Louisiana, e irrompe improvvisamente, cogliendo gli amanti sul fatto. Manon lo ricambia così (III.5):

MANON (*présentant un miroir à Synnelet*)

Monsieur le vicomte, regardez-vous bien; vous êtes jeune vous êtes beau!... et vous me demandez de l'amour? Eh bien! (*enlaçant Des Grieux*) voilà l'homme que j'ai juré d'aimer toute ma vie; et je vous déclare qu'aux yeux de votre très-humble servante, tous les Synnelet de la terre ne valent pas un seul des cheveux que je tiens.

L'agonia della Manon pucciniana nell'atto quarto ("Tutta su me ti posa, l o mia stanca diletta ... tu soffri? – Orribilmente") trova poi spunti utili nell'atto quinto della *pièce*, dove peraltro si legge persino un suggerimento musicale. Siamo alle ultime battute:

DES GRIEUX

Non! non! pas adieu!... je veux te sauver; je veux t'emporter d'ici!... (*Il veut la soulever, et la voyant pâle et immobile.*) Manon, réponds-moi! (*Depuis un instant l'orchestre fait entendre, sur un mode doux et lent, les premières mesures de la chanson favorite de Manon.*)

Quando la ragazza è in punto di morte Puccini, che in *Manon Lescaut* sperimentò una gran varietà di soluzioni narrative (riprese ed elaborazioni tematiche di respiro sinfonico, ma anche reminiscenze melodiche e altro), echeggiò la musica che accompagnava nell'atto secondo le sue evoluzioni nella figura dell'occhialetto ("IL MAESTRO: A manca! | Brava!... A destra!... Un saluto! | (*figura dell'occhialetto*) | Attenta! L'occhialetto ... | GERONTE: Minuetto perfetto!», II.5). Non si tratta di un motivo prediletto dalla protagonista, e qui sta il maggior fascino della soluzione adottata, ma di una musica che fa riandare la mente a quell'alcova in un palazzo lussuoso e dissoluto, affermando con forza maggiore la tematica attorno alla quale ruota l'opera: l'identità fra amore colpa e morte.

2. Illica e Ricordi all'opera

Il lavoro di Praga e Oliva sul libretto di *Manon Lescaut* non soddisfaceva Puccini, che fino al debutto ebbe ripensamenti sulla trama per i numerosi problemi che le scelte drammatiche comportavano. Ancor meno di lui era soddisfatto il suo mentore Giulio Ricordi, l'editore impresario che aveva lanciato il compositore delle *Villi* e non intendeva dare nulla di scontato nel cammino che doveva portarlo all'affermazione definitiva come successore di Verdi. Seguitando a perseguire il modello della coppia Verdi-Boito, nell'estate del 1890

l'editore fece intervenire, con scarso esito, Ruggero Leoncavallo, poeta, drammaturgo e musicista, ma non ancora quello di *Pagliacci* (1892). Frattanto Puccini, che aveva iniziato a comporre le parti del libretto approntato da Oliva (Praga si era ritirato nell'autunno del 1890), rimaneva scontento del secondo e del terzo atto (allora ancora diviso in due parti: L'alcova e Le Havre). Ciò indusse Ricordi a rivolgersi a Giuseppe Giacosa, uomo di punta del teatro di allora, pregandolo di un aiuto. Grazie alla mediazione del drammaturgo ci si accordò con Praga e Oliva affinché il libretto, opera di troppe mani, rimanesse anonimo, e venne chiamato Luigi Illica per effettuare i necessari cambiamenti.

Si ebbe così una prima verifica di quello che si sarebbe trasformato in un rapporto duraturo di collaborazione (varato tre anni dopo con *La bohème*), anche se in *Manon Lescaut* Giacosa rimase in disparte, e fu Illica a raddrizzare i punti del libretto che Puccini sentiva deboli, senza intaccare l'equilibrio fra le parti dell'opera (primo, quarto e buona parte del terzo atto) che erano già composte nel momento in cui iniziò il suo lavoro. Fu lui a introdurre i personaggi del parrucchiere, del musicista, del maestro di ballo e del lampionaio, seguendo la sua innata tendenza a riempire le scene di seconde parti e comprimari – una dozzina calcano le scene in *Andrea Chénier* (1896) e in *Siberia* (1903) –, inclinazione che non sempre sapeva gestire al meglio, scendendo in un certo bozzettismo. Ma i ruoli di caratterista che introdusse in *Manon Lescaut* rivestono un'importanza capitale per lo sviluppo della vicenda, e si prestano a meraviglia per realizzare l'idea di Puccini di utilizzare il colore storico come cifra dell'opera appesantendo la vita della sensuale Manon, fuggita d'impeto nel finale dell'atto primo con uno studente, di tedio, etichetta e vecchiume. Le piroette del parrucchiere, il musicista che intona il madrigale, il maestro di ballo l'annoiano, e lo dice al fratello che, da bravo prosseneta, corre alla ricerca dell'amante Des Grieux.

Senza questi ruoli secondari sarebbe stato problematico trasmettere la sensazione del contrasto che pervade la protagonista, fra amore del lusso e sensualità vivissima. Peraltro il lampionaio che attraversa la scena nell'atto terzo cantando la canzone di Kate (che ho riportato in esergo), è un tocco di potenza drammatica a sé stante. Illica spezzò la continuità dell'azione inserendo il tenore che attraversa la scena nell'"a due" fra Manon, dietro le sbarre, e Des Grieux (III.3), e così interrompe un flusso di ricordi musicali del primo incontro che aprivano alla speranza, quella "che delude sempre". La brillante trovata non crea solo una spaventosa tensione proprio nel momento in cui Manon dovrebbe essere liberata, ma smentisce il miraggio stesso, proponendo una cinica riflessione sulle sorti che legano le donne ai potenti seduttori, i quali vincono sempre. Il Re sconfigge il sogno di

Kate, e “n’ebbe il cor” dopo averle procurato un marito. Non a caso Puccini rincara la dose, citando subito la melodia della sua elegia *Crisantemi*, scritta in morte di Amedeo di Savoia (1890), una sorta di marcia funebre che mette al bando residue illusioni di salvezza.

Illica rese inoltre più lirico l’inizio della scena a Le Havre, e suggerì per la sua conclusione una “perorazione – per modo di dire, o meglio, brano brevissimo a tempo di marinaresca, cioè l’effetto della *partenza della nave*” (a Ricordi, 24 aprile 1892). Ma soprattutto risolse il problema del concertato con l’appello delle prostitute, scrivendo all’editore il 1 maggio 1892, e indicando al compositore una precisa strategia formale:

Cominciare l’appello – il comandante consegna per mezzo del sergente le prigioniere al capitano. Dapprima l’appello è a voci alte e si otterrebbe tutto quel caratteristico effetto di un vero appello. Intanto Des Grieux si è avvicinato a Manon, a questa Manon che ha veduto andar perduta l’ultima speranza: quella della fuga, che ha l’animo angosciato non solo dal distacco violento da Des Grieux, ma anche è amareggiata da tristi presagi, e Manon dà qui il suo ultimo addio all’amante. E qui avrebbe luogo un brano di profonda mestizia, immensa, un’onda di vera melodia (*Manon di “pezzi” sentimentali non ne ha mai nell’opera*). Sotto c’è il sussurro dei soldati. Des Grieux scoraggiato piange e non può dalla commozione profferir parola. Ma allorché il nome di “Manon” viene a strappargliela, allora egli si rivolge all’ultima speranza che gli balena ancora: impietosire il capitano. E prega.

Con questa trovata, che in un primo momento il musicista trovò di difficile attuazione, Illica aveva magistralmente sciolto un nodo intricato: grazie alla sua idea Puccini riuscì a trasformare uno statico concertato, articolato nelle tradizionali sezioni, in un brano d’azione, lo stesso compito che Verdi si era posto nell’atto terzo di *Otello* senza venirne a capo. Dopo l’agitato tempo d’attacco («Udiste! – Che avvenne?»), nella sezione centrale dell’*ensemble* l’appello del sergente, declamato su un tema in Mi bemolle minore che scorre in orchestra, funge da perno per le melodie di protagonisti e comprimari, ognuna delle quali tratteggia un’azione specifica. In tal modo una pluralità di situazioni si svolge in sincronia, senza che di essa vada perso nemmeno un dettaglio.

Rimaneva l’ingombrante atto secondo nella casetta dei due amanti, che fu probabilmente eliminato nell’estate del 1892, dopo che per molto tempo sia Illica sia il compositore avevano prospettato svariate soluzioni. Esso poneva problemi per l’eccessiva lunghezza dell’opera, molto temuti dal toscano dopo l’infelice esperienza di *Edgar*, ma soprattutto avrebbe reso la nuova *Manon* troppo simile a quella di Massenet. Era così saltata l’ultima delle situazioni dell’ipotesto che rendesse necessaria la presenza del conte padre di Des Grieux, il quale

pone fine alla felicità della coppia riprendendosi il figlio con la forza – e solo in conseguenza di questo gesto, di cui è stata inevitabilmente complice, la Manon di Massenet accetta, con scarso entusiasmo, di divenire l'amante di Brétigny. Attenuando il peso del perbenismo e delle relative costrizioni sociali, Puccini rende Manon, sazia di miseria, direttamente responsabile della temporanea conclusione del rapporto con Des Grieux: ciò accentua il suo cinismo, rendendola personaggio più contraddittorio, e attraente.

Alla lista dei collaboratori al libretto vanno aggiunti Puccini, per qualche verso, e Giulio Ricordi, anima d'artista oltre che ottimo analista e inventore di situazioni drammatiche. In particolare fu lui a prefigurare, quando la materia drammatica era ancora in via di elaborazione, la possibilità di collegare le due parti dell'azione mediante un *entr'acte*, e ne scrisse al compositore il 4 marzo 1892:

È necessario proprio dividere il 3°, in due parti, calando la tela – ma continuando la musica, la quale, mi pare, dovrebbe descrivere il seguito del trambusto dell'arresto, poi mutarsi poco a poco in dolorosa, e divenire cupa allo scoprirsi della scena 2a – notte – etc. etc..

Evidentemente Ricordi aveva preso spunto dall'inizio del romanzo, quando Des Grieux incontra l'*Homme de qualité* (alias Prévost) a Le Havre, dopo che i tentativi di liberare Manon sono falliti e inizia a raccontare le sue tristi vicende. In partitura una sorta di programma *La prigionia – Il viaggio all'Havre*, trascritto letteralmente dall'*Histoire*, precedeva uno dei momenti più originali e commoventi dell'intera opera:

DES GRIEUX “... Gli è che io l'amo! – La mia passione è così forte che io mi sento la più sfortunata creatura che vive. – Quello che non ho io tentato a Parigi per ottenere la sua libertà?!... Ho implorato i potenti!... Ho picchiato e supplicato a tutte le porte!... Persino alla violenza ho ricorso!... Tutto fu inutile. – Una sol via mi rimaneva; seguirla! Ed io la seguì! Dovunque ella vada!... Fosse pure in capo al mondo!...”.

L'orchestra traduce prontamente in suoni il disperato desiderio di Des Grieux di ricongiungersi a Manon, basandosi su un reticolo tematico che percorre l'opera fin dalle prime battute. Nella sezione iniziale s'affaccia la melodia di Manon avvitata su se stessa, dapprima acefala e subito proposta in modo minore con accompagnamento cromatico e straziante, in un avvio dove il movimento delle parti, la concatenazione di accordi di settima e l'uso degli strumenti fuori registro denunciano senza reticenze il debito stilistico verso Wagner. La “narrazione” prosegue nella sezione seguente – basata su una reminiscenza del duetto nell'atto secondo (“Io voglio il tuo perdono”), dove i lucenti raddoppi degli archi contrastano con lo scuro impasto tim-

brico precedente – e sfocia infine nel “motivo della speranza” (corrisponde alle parole di Des Grieux nel duetto dell’atto secondo, “Nell’occhio tuo profondo l’io leggo il mio destin”), ed è come se si congiungessero le sorti dei due giovani. Ma è un presagio di sciagura e morte, al pari dell’illusorio Si maggiore che rende ancor più penose le battute conclusive. Puccini seppe trasformare la prosa di Prévost in uno degli scorci più toccanti della *fin de siècle* musicale europea.

3. L’orchestra sapiente

La musica dell’*entr’acte* prefigura con forza una drammaturgia immanente, ma “l’opera è l’opera: la sinfonia è la sinfonia”, aveva scritto Verdi al conte Arrivabene nel 1884 criticando gli intermezzi delle *Villi*. Il suo appunto era peraltro indirizzato solo all’inserimento di brani orchestrali di carattere descrittivo nei melodrammi, e potrebbe dunque essere esteso all’intermezzo in questione. Ma in *Manon Lescaut* Puccini passò i confini di quel genere, adattando con abilità strutture di tipo sinfonico alle esigenze dell’azione. L’atto primo viene analizzato dall’insigne direttore d’orchestra e studioso René Leibowitz come una sinfonia in quattro movimenti:

- I “Allegro” su due tonalità fondamentali (La magg.- Fa diesis min.): comprende il brillante esordio, il “madrigale” di Edmondo (“Ave sera”), l’arietta “Tra voi belle”, e la ripresa abbreviata e variata per inversione delle sezioni (“Baie: Misteriose vittorie”);
- II “Adagio”, a partire dall’ingresso della carrozza (Fa magg. - Sol magg. - Si bemolle magg.);
- III “Scherzo”: l’episodio fra Lescaut e Geronte e il gioco a carte (Re min. - Fa magg. - La magg.);
- IV “Finale”, dal rientro in scena di Manon, con ripresa del tema dello scherzo, e dell’arietta, intonata dagli studenti (Si bemolle magg. - Sol magg. - Si bemolle min. - Mi magg.).

Tutto l’atto ha una coesione motivica molto evidente, le quattro sezioni sono tuttavia ben differenziate, qualche tema ricorre ciclicamente, spesso variato (ad esempio lo squillo della cornetta da fuori scena che prima annuncia la carrozza e poi, in unione ad altre melodie ricorda la sequenza dell’innamoramento di Des Grieux), inoltre la ripresa del tema dello scherzo nell’ultimo tempo ha per lo meno un precedente illustre nella Quinta sinfonia di Beethoven. Rafforza la sensazione di un’organicità formale anche lo stile orchestrale e il piano tonale (si consideri che l’opera termina in Fa diesis minore, tonalità legata alle due iniziali). Ma “l’elaborazione tematica [...] è affidata tanto alle parti vocali che a quelle orchestrali”, nota Leibowitz, ed “è evidente che l’autore non intende assolutamente minacciare l’edificio

puramente lirico col lavoro sinfonico”.

La vera novità di questa partitura risiede dunque nella capacità messa in mostra da Puccini di gestire contemporaneamente il futuro – saldamente ancorato all’opera europea e al varo di strutture formali che sostengano la narrazione e ne determinino nuovi sviluppi verso linguaggi sperimentali, sul solco di Wagner –, e la gloriosa tradizione italiana, che prevede il primato della melodia. Strutture scopertamente apparentate a quelle della musica strumentale diverranno più frequenti nelle opere della tarda maturità: ad esse Puccini avrebbe fatto ricorso in un’ulteriore fase sperimentale della propria carriera, confrontandosi ancor più da vicino con le tendenze europee del primo Novecento. Ma la loro inequivocabile presenza anche in questo folgorante inizio dimostra la tendenza dell’artista a trovare nuove impalcature formali, in grado di garantire agli eventi drammatici una diversa cadenza rispetto a quella di tradizione.

Puccini s’impossessò anche della tecnica leitmotivica, rivivendola originalmente. Il materiale tematico impiegato nell’opera determina un articolato sistema di relazioni, che lega i personaggi alle situazioni vissute e agli stati d’animo relativi, in rapporti dove sovente la musica assume un peso decisivo, svincolandosi talora da pure e semplici necessità narrative per creare sofisticate associazioni simboliche. Ne abbiamo un esempio nel breve scorcio in cui il cassiere generale Geronte di Ravoir viene identificato quale intrigante uomo di potere da un ansimante temino cromatico nell’atto primo (“Io pago prima, e poche ciarle!”, I.2). Quand’egli poi sorprenderà i due amanti abbracciati nell’atto secondo, Manon, come abbiamo visto, gli metterà uno specchio di fronte perché possa prendere coscienza che solo il suo denaro, e non l’aspetto, ha potuto garantirgli l’amore di una donna giovane e bella; e il temino riapparirà puntualmente in una variante mossa dove il cromatismo è assorbito nel modo maggiore (II.8), ma nondimeno enfatizza l’istintivo cinismo della fanciulla.

Grazie alla raffinata capacità di piegare i temi in funzione narrativa, Puccini poté anche caratterizzare la propria *Manon* bene al di là delle convenzioni. Quando decise di eliminare l’atto della felicità amorosa si trovò ad affrontare un problema drammatico di non lieve portata: come giustificare il salto fra la situazione in cui la ragazza parte in compagnia di un coetaneo, innamorata, e spiegare perché la ritroviamo, nel quadro successivo, nel palazzo aurato di un vecchio libertino? Nella versione rappresentata a Torino Puccini aveva scritto un elaborato concertato finale primo, in cui Geronte esprimeva il suo dispetto per l’accaduto e montava su tutte le furie, mentre Lescaut snudava la spada, e si tratteneva a stento dal menar colpi. Ma Illica si rese conto che occorreva rendere più motivato il passaggio di Manon da questa fuga precipitosa al *boudoir* di palazzo del second’atto, e

scrisse a Ricordi il 20 ottobre 1893:

Però dall'audizione della *Manon* di Massenet mi venne un'idea... questa: se per la Scala con un arditto colpo di forbice si tagliasse il finale primo e al suo posto vi si ponesse qualche cosa di Lescaut e Geronte che rendesse poi più chiaro il secondo atto?...

Puccini comprese le ragioni del suo collaboratore, e già per la ripresa al Teatro Coccia di Novara del 21 dicembre 1893 approntò il finale oggi noto, che fu poi consacrato al Teatro San Carlo di Napoli il 21 gennaio 1894 con l'autore presente in sala.

Egli era già ricorso ai mezzi della musica per collegare le diverse situazioni, avendo deciso di omettere ogni felicità amorosa attorno al “picciol desco” e di puntare su una Manon cinica e un Des Grieux disperato. Perciò dalla parte centrale dell'arietta del tenore che irride il sentimento (“Palesatemi il destino”) aveva ricavato un'importante frase di Edmondo che svela il piano del rapimento all'amico (“dal suo stel divelto, povero fior”) e di lì il tema del flauto che udiamo mentre si apre il sipario nell'atto secondo, disegnando oziosi arabeschi sull'accompagnamento impalpabile di archi e arpa e sormontando altri lievissimi impasti timbrici, in cui s'inseriscono triangolo, carillon e celesta come tintinnanti chincaglierie. Il collegamento semantico è semplice ed efficace, e alla portata di un qualsiasi ascoltatore attento, ma bisogna tornare un po' indietro nella vicenda: prima il destino evocato dal giovane s'identifica con la ragazza oggetto della sua attrazione – il “povero fior” di Edmondo –, poi diverrà il destino stesso della sua infelice passione. Forte di questi elementi Puccini poté facilmente cassare il concertato precedente e sostituirlo con la ripresa dell'intera arietta di Des Grieux chiudendo così l'atto primo: passandola agli studenti come canzone creò anche un legame più avvertibile fra le due musiche di scena, nonché una concatenazione degli eventi molto più stringente. “Venticelli ricciutelli” non è dunque sfondo neutro, e la fragranza del canto mette ancora più in rilievo i suggerimenti ipocriti di Lescaut a Geronte, che prospetta una famiglia allargata a spese del vegliardo pruriginoso: le porte del “palazzo aurato” sono pronte a spalancarsi per accogliere una perfetta cortigiana – sorte ineluttabile di Manon, prigioniera del desiderato lusso e dei riti della società di cui diverrà ben presto vittima.

Ma Puccini mise ulteriormente in mostra la sua capacità di tracciare collegamenti di vasto respiro grazie alla tecnica della variazione. Commentatori anche illustri hanno criticato l'intera prima parte dell'atto secondo, costruita su “*pastiches* settecenteschi [...] singolarmente ingombranti nell'economia di un'opera che implica grosse rinunce allo svolgimento cronologico della vicenda” (Claudio Casini si riferisce alla mancanza dell'atto secondo di Massenet), quando fanno

vivere invece agli spettatori il tempo interiore della protagonista, motivandone le reazioni – come sarebbe accaduto in due altre occasioni seguenti, *Madama Butterfly* e *Suor Angelica*. Per giunta l'elaborazione di questa strategia è di vasto respiro. Non appena cessa il regno del tema del flauto, e con esso del parrucchiere, Manon si confronta col fratello, in una forma quasi canonica del duetto pentapartito tradizionale, dove il compositore inserisce richiami tematici pregnanti, ai quali non si sottrae l'assolo della protagonista, “In quelle trine morbide”, vero e proprio inno alla nostalgia erotica, specie nella conclusione. Nell'ultima sezione (la “cabaletta” tradizionale) Manon, eccitata dal ricordo, invoca il ritorno di Des Grieux fra le sue braccia spingendosi sino al Do acuto, intonando una melodia ampia e slanciata ch'è una fiammata di passione. Questa si trasfonderà nella prima frase della pastorale che suggella la scena settecentesca, insieme alle melodie dei minuetti che poco prima s'intrecciavano accompagnando la danza. In questo modo è ancora più chiaro che lei sta attendendo il ritorno dell'amore vero, il Tirsi che l'ha conquistata per sempre, nonostante la sua infedeltà.

4. Manon, *sphinx étonnant*

Manon irrompe nel piazzale di Amiens con una forza sconosciuta alla sorella francese, che scende dalla carrozza e intona il suo *leitmotiv*, “Je suis encore toute étourdie”, con la grazia di una *coquette* già in traccia d'un protettore. La ragione di questa forza va ancora una volta cercata nella strategia musicale approntata da Puccini. Quando la tensione amorosa stabilita dagli studenti è già alta giunge la carrozza e tutti si precipitano a osservare chi scende, mentre l'aria si riempie di quattro note, due intervalli di seconda maggiore di fila che rimbalzano dal coro all'orchestra fino a saturare lo spazio sonoro. Questi formano un semplice tetracordo discendente che comunica apparentemente un atteggiamento schivo e modesto, ma in realtà viene connotato anche dalle parole degli studenti che esprimono curiosità (“vediam!”) e apprezzamento per il lusso (“Viaggiatori eleganti!... Galanti!”).

Da questa sequenza Puccini trasse lo spunto per numerosi momenti chiave della vicenda, quasi che nella musica della protagonista fosse contenuto in potenza il suo futuro e quello del suo amante. Il tetracordo viene connotato quando Des Grieux avvicina la ragazza, travolto da un classico *coup de foudre*, e le chiede il nome: “Manon Lescaut mi chiamo”... esiste un modo migliore per dichiarare che tutta l'azione ruoterà intorno alla prima donna (un tema favorito nel teatro di fine Ottocento)? E quando Manon è costretta a lasciare la scena richiamata dal fratello, il tenore intona con passione l'aria

“Donna non vidi mai”, che culmina col tema del nome di Manon: a differenza dal Des Grieux di Massenet, che fin dall’esordio viene identificato da una melodia nobile, è chiaro che il Renato di Puccini non ha un’identità spiccata, e che di qui in poi vivrà per l’amore della donna.

In seguito il compositore maneggia con abilità degna di un sinfonista questo tetracordo discendente, per intero o ridotto alla sua cellula generatrice, l’intervallo di seconda che oramai l’ascoltatore associa a Manon, come una sfaccettatura della sua multiforme personalità. Con due sole note la fuggiasca viene evocata da Lescaut nel duetto con la sorella, quando descrive l’affanno di Des Grieux (“Ov’è Manon? ove fuggì?”, II.4), dopo che una variante del tetracordo era apparsa nell’*incipit* dell’assolo “In quelle trine morbide”, a confessare che nell’alcova lei ora rimpiange quello che era prima di diventare una mantenuta. E basta cambiare modo alla cellula, da maggiore a minore, per trasmettere un senso di sventura che condiziona tutto l’esito del duetto d’amore nell’atto secondo. Poco dopo il tetracordo ricompare brevemente con lo scintillante accompagnamento arpeggiato di archi e strumentini: un illusorio momento di gaiezza della Manon frivola, che si crede libera e ricca (“Ah! ah! Liberi! Liberi! | Liberi come l’aria”, II.8). Ma, dopo che il vecchio vampiro vendicativo l’ha fatta arrestare, la sezione iniziale dell’intermezzo propone una variante cromatica e straziante della sua melodia, che fa eco alle citazioni del *Tristanakkord* nell’atto precedente.

Il simbolo musicale di Manon viene usato nell’atto quarto per accrescere l’atmosfera disperata che prelude alla morte. L’inizio e la fine sono siglati dalla cellula generatrice, due note che trasmettono quasi fisicamente il senso di una folata di vento caldo che spazza la “landa sterminata [...] della Nuova Orléans” grazie al salto di due ottave verso l’acuto e alla dinamica esasperata dell’intera orchestra, che cresce dal *pianissimo* al *fortissimo* in uno spazio armonico saturato. Gli accordi sono in minore e scendono dalla tonica alla sensibile modale, come all’inizio del duetto: il presagio udito “nell’alcova dorata” è divenuto realtà, e la tragedia volge al termine. Ma il tema ha ancora un ruolo preminente in due sofferti squarci, quando Manon lamenta la sua debolezza (“La sete mi divora”), e negli ultimi istanti di vita, dove ci fa sentire, nella sua variante più straziata dal cromatismo, come della “luminosa giovinezza” della protagonista non sia rimasto che l’ultimo tenue barlume.

In questo contesto, connotatissimo, segue la reminiscenza del minuetto nella figura dell’occhiaietto, una musica che si è udita una volta sola nell’atto secondo, come la melodia di Sieglinde nella *Walküre* che Brünnhilde, alla fine del *Ring des Nibelungen*, riprende nell’auspicio di una rinascita in un mondo migliore, ma a differenza

di questa senza che brilli alcuna luce di speranza. L'atto termina com'era iniziato, ancora nel segno di Manon, sincera per sempre: "Ma... l'amor mio... non muor...". Con queste parole smozzicate, spazzate via dalle folate di vento del deserto, pronunciate da una delle eroine più imbarazzanti del teatro lirico, Puccini traduce tutta l'irrequietezza della *fin de siècle*, e consegna ai posteri il suo primo capolavoro compiuto.

Nota bibliografica

FONTI

Memories et aventures d'un homme de qualité, qui s'est retiré du monde. Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1738.

MANON LESCAUT, *drame en cinq actes mêlé de chant* | par THEODORE BARRIERE & MARC FOURNIER, Paris, Michel Lévy frères, 18[52], pp. 1-25 («Théâtre contemporain illustré»)

PARTITURE

JULES MASSENET, *Manon*, Paris, Heugel, «Nouvelle Edition 1895» (rist. New York, Dover, 1997).

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, Milano, Ricordi, 1958, rist. 1980, ©1915 (P.R. 113).

Crisantemi, elegia per quartetto d'archi (1890), Milano, Ricordi, 1890 (rist. 1987).

LIBRETTI

MANON, *opéra comique* | *en cinq actes et six tableaux*, | de mm. | HENRI MEILHAC et PHILIPPE GILLE | *musique de* | J. MASSENET, Paris, Callman Lévy, 1892².

Tela 2° atto e 3° atto completa | del libretto | *Manon Lescaut*, Milano, Archivio storico Ricordi.

MANON LESCAUT | *dramma lirico in quattro atti* | *musica di* | GIACOMO PUCCINI | (96313) | [fregio] | G. Ricordi & C. | Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra | Lipsia-Buenos Aires-S. Paulo (Brasile) | Paris-Soc. anon. des éditions Ricordi | New York-G. Ricordi & C. Inc. | *copyright* 1893 by G. Ricordi & Co.

MANON LESCAUT | *dramma lirico in quattro atti* | *musica di* | GIACOMO PUCCINI | *prima rappresentazione: Torino, Teatro regio, 1° febbraio 1893* | [fregio] | Regio stabilimento Tito di Gio Ricordi e Francesco Lucca | Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra-Parigi | *copyright* 1893 by G. Ricordi & Co.

abbozzo ricordi Manon

CARTEGGI

Carteggi pucciniani, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, rist. 2008.

Puccini: 276 lettere inedite. Il fondo dell'Accademia d'Arte a Montecatini Terme, a cura di Giuseppe Pintorno, Milano, Nuove Edizioni, 1974.

GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, I: 1877-1896, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Olschki, 2015.

Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini, a cura di Simonetta Puccini e Michael Elphinstone, «Quaderni pucciniani», IV, 1992.

LETTERATURA SECONDARIA

- GIUSEPPE ADAMI, *Il romanzo della vita di Giacomo Puccini*, Milano-Roma, Rizzoli, 1942; rist. Milano, Il Saggiatore, 2014.
- JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Jules Massenet ou le crépuscule de l'Opéra-Comique*, Metz, Serpenoise, 1999.
- CLAUDIO CASINI, *Giacomo Puccini*, Torino, Utet, 1978.
- MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958, 1974², 1992³; trad. italiana: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1974³.
- MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000².
- RENÉ LEIBOWITZ, *Histoire de l'Opéra*, Paris, Corr ea, 1957 (trad. it.: *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti, 1966, p. 382-385).
- GUIDO PADUANO, *Massenet e la passione disperata di Puccini*, in ID., "Come   difficile essere felici". *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004, pp. 35-73..
- JACOPO PELLEGRINI, *Di qua dal Cielo. La "Manon Lescaut" di Puccini nella cultura italiana di fine secolo*, in *Manon Lescaut*, Lucca, Teatro del Giglio, 2008, pp. 13-45.
- DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, B arenreiter, 2003.