

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010
Lirica e Balletto

Giacomo Puccini

M ANON LESCAUT

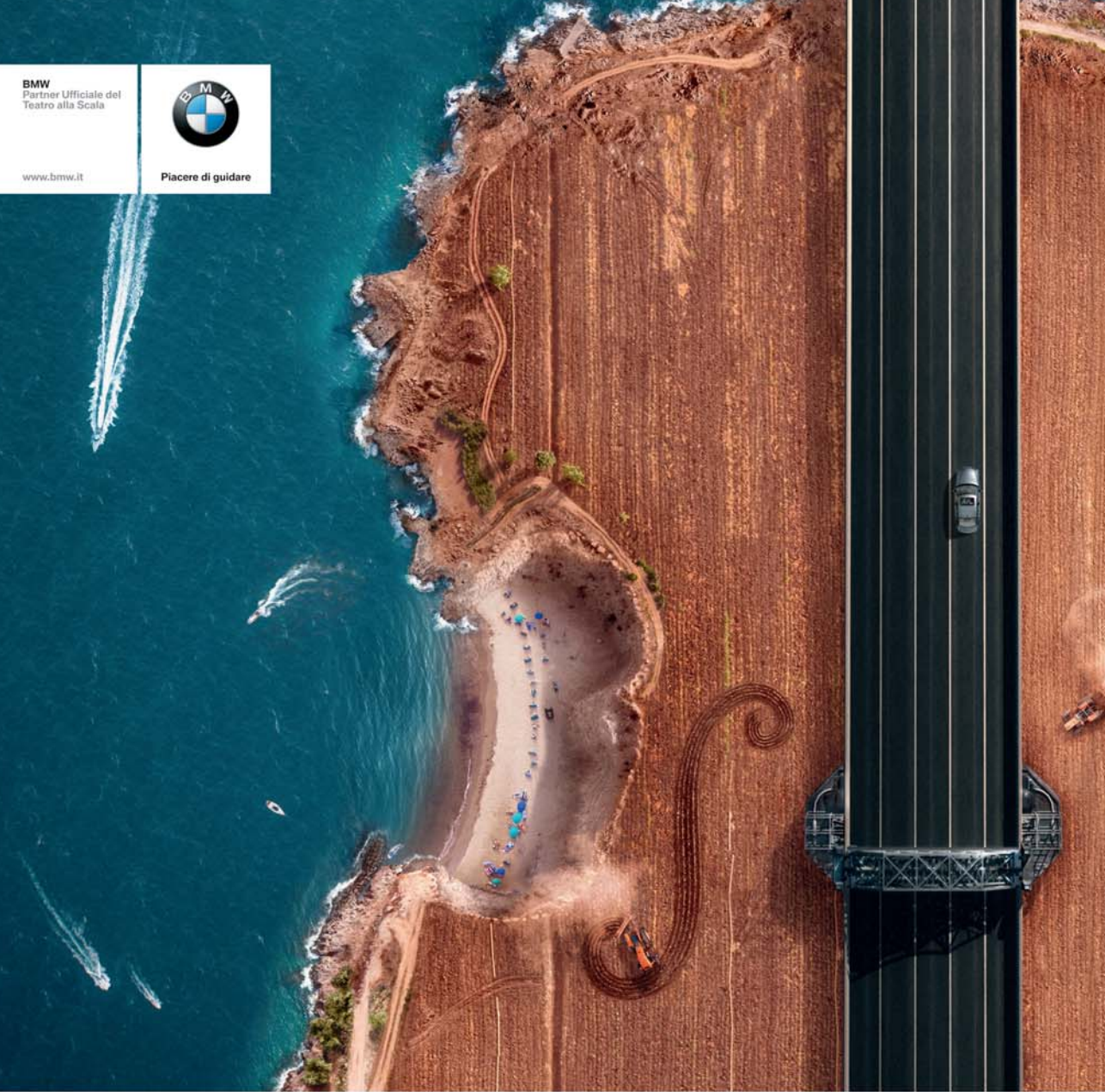


BMW
Partner Ufficiale del
Testo alla Scala



Piacere di guidare

www.bmw.it



**IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA
DELLA GRANDE MUSICA.**

IL PIACERE È BMW.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari. BMW e  Incontro al vertice della tecnologia.



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERALIVE

Prossime uscite/next releases:

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD
The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops



GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2010



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415Hz a 440Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00
LUCA MOSCA

Manon Lescaut

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 5 febbraio 2010 ore 18.00
PIERO MIOLI

Il barbiere di Siviglia

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00
ENZO RESTAGNO

Dido and Aeneas

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Don Giovanni

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 21 giugno 2010 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

The Turn of the Screw

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

Rigoletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

L'elisir d'amore

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 3 dicembre 2010 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO

Il killer di parole

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00
SERGIO TROMBETTA

Le corsaire

IL MONDO VIA VENEZIA UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO
AMSTERDAM
ATENE
ATLANTA
BARCELONA
BARI
BERLINO-SCHONEFELD
BERLINO-TEGEL
BUDAPEST
BUCAREST-OTOPENI
BRINDISI

BRISTOL
BRUXELLES
CAGLIARI
CATANIA
COLONIA
COPENAGHEN
DUBAI
DUBLINO
DUSSELDORF
EAST MIDLANDS
EDINBURGO

FRANCOFORTE
GINEVRA
HANOVER
HELSINKI
ISTANBUL
LEEDS-BRADFORD
LIONE
LISBONA
LONDRA GATWICK
LONDRA HEATHROW
MADRID

MONACO
MONTREAL
MOSCA
NAPOLI
NEW YORK
NIZZA
OLBIA
OSLO
PALERMO
PARIGI C. DE GAULLE
PHILADELPHIA

PRAGA
RIGA
ROMA FIUMICINO
SHARM EL SHEIK
SVIGLIA
STUTTGART
TIMISOARA
TORINO
VIENNA
ZURIGO

IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





IL CIOCCOLATINO DEL TEATRO LA FENICE

il piacere di sostenere la musica

**Squisite creazioni per deliziare il palato con raffinatezza
Un prezioso ricordo del Teatro veneziano**

Il Cioccolatino del Teatro La Fenice è in vendita nei migliori negozi di Venezia
e presso il Bookshop del Teatro La Fenice aperto tutti giorni
dalle 10.00 alle 18.00 bookshop@festfenice.com tel. 041786611



FAVELLA S.p.A.



di Pat Carra

SONO
MANON
LESCAUT.

NEL 2000
SARÒ
MANON
L'ESCORT.





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice*

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00

Manon Lescaut

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00

Dido and Aeneas

martedì 18 maggio 2010 ore 19.00

Don Giovanni

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00

The Turn of the Screw

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00

La traviata

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00

Rigoletto

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00

Il killer di parole

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010
*trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)

Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)

Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)

John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)

Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)

Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)

Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)

Montegrappa

ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition
montegrappa.com

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI
VENEZIA



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



BIOPORTO MARCO POLO S.p.A.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti
Assicurazione, Previdenza e Servizi di Infrastruttura e Servizi

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai
Achille Rosario Grasso
Giorgio Orsoni
Luciano Pomoni
Giampaolo Vianello
Francesca Zaccariotto
Gigliola Zecchi Balsamo
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore artistico
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE





CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio


PRICEWATERHOUSECOOPERS 

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE



CORRIERE DEL TRENINO

 RUBELLI

CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1898

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea


 **Vignoretti** 

MANON LESCAUT

dramma lirico in quattro atti
libretto di Domenico Oliva e Luigi Illica
con interventi di Marco Praga, Ruggero Leoncavallo,
Giacomo Puccini, Giulio Ricordi e Giuseppe Adami

musica di **Giacomo Puccini**

Teatro La Fenice

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00 turno A 
sabato 30 gennaio 2010 ore 15.30 turno C
domenica 31 gennaio 2010 ore 15.30 turno B
martedì 2 febbraio 2010 ore 19.00 turno D
mercoledì 3 febbraio 2010 ore 19.00 turno E
giovedì 4 febbraio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2010 1





Puccini in una fotografia con dedica a Giulio Ricordi, datata maggio 1893.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 *Ma l'amor mio... non muor...*
di Michele Girardi
- 11 Riccardo Pecci
«Un'altra volta, un'altra volta ancora...»:
Manon Lescaut, ovvero un dramma della compulsione
- 33 Emanuele d'Angelo
Il libretto di *Manon Lescaut*. Il senso dell'antico
- 47 *Manon Lescaut*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 105 *Manon Lescaut*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 107 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 113 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 123 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Manon Lescaut alla Fenice: meglio tardi che mai!
a cura di Franco Rossi



Leopoldo Metlicovitz (1868-1944; attribuito), manifesto per *Manon Lescaut*.

MANON LESCAUT

dramma lirico in quattro atti

libretto di

Domenico Oliva e Luigi Illica

con interventi di

Marco Praga, Ruggero Leoncavallo,

Giacomo Puccini, Giulio Ricordi e Giuseppe Adami

dal romanzo *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*

di Antoine François Prévost

musica di **Giacomo Puccini**

prima rappresentazione assoluta: Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1893

personaggi e interpreti

<i>Manon Lescaut</i>	Martina Serafin (29, 31/1, 2, 4/2) Lilla Lee (30/1, 3/2)
<i>Lescaut</i>	Dimitris Tiliakos (29, 31/1, 2, 4/2) Davide Damiani (30/1, 3/2)
<i>Il cavaliere Des Grieux</i>	Walter Fraccaro (29, 31/1, 2, 4/2) Francesco Anile (30/1, 3/2)
<i>Geronte de Ravoir</i>	Alessandro Guerzoni
<i>Edmondo</i>	Saverio Fiore
<i>L'oste</i>	Gionata Marton
<i>Un musico</i>	Anna Malavasi
<i>Il maestro di ballo</i>	Stefano Consolini
<i>Un lampionaio</i>	Saverio Fiore
<i>Sergente degli arcieri</i>	Carlo Agostini
<i>Il comandante di marina</i>	Salvatore Giacalone
<i>I musicisti</i>	Nicoletta Andeliero, Emanuela Conti, Gabriella Pellos, Francesca Poropat

maestro concertatore e direttore **Renato Palumbo**

regia **Graham Vick**

scene e costumi Andrew Hays e Kimm Kovac

coreografia Ron Howell – *light designer* Giuseppe Di Iorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Arena di Verona

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>regista assistente</i>	Marina Bianchi
<i>costumista assistente</i>	Monique Bertrand
<i>maestri di palcoscenico</i>	Alberto Boischio Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	C.T.C. (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Ma l'amor mio... non muor...

Per la seconda volta in tre anni il Teatro La Fenice inaugura la sua stagione lirica con la musica di Giacomo Puccini. Nel 2008 offrì al pubblico veneziano l'opportunità di misurarsi con *La rondine* (1917), un capolavoro della piena maturità ancora misconosciuto da una buona parte della critica; ora è la volta di uno dei capolavori indiscussi del lucchese, anzi dell'opera che lo lanciò nel firmamento del melodramma internazionale e fu un clamoroso successo di pubblico e di critica, per una volta concordi, fin dalla prima assoluta torinese del 1893.

Non è difficile capire le ragioni del trionfo di *Manon Lescaut*: il pubblico tradizionale degli appassionati poté gioire di un flusso melodico incessante, fresco ed ispirato, entusiasmarsi per una vicenda dove campeggia un amore assoluto, sempre superiore anche alle situazioni di pieno degrado morale, e magari compiacersi nell'ascoltare un'orchestra più attiva del solito, che dialoga coi protagonisti e ne mette a fuoco ansie, pulsioni, sentimenti. I più esigenti poterono rendersi conto – ed era la prima volta in Italia che ciò accadeva in scena, e non era oggetto di estenuanti, quanto vuoti dibattiti teorici – che era nato un nuovo dominatore della tradizione secolare italiana, un continuatore che aveva aperto le orecchie alle nuove conquiste della musica da teatro francese e tedesca e che, soprattutto, aveva scelto di comunicare i tratti salienti della propria drammaturgia attraverso un reticolo di motivi, melodie e temi, sottoposti a variazione in stretto rapporto con l'evolversi della trama, alla quale aggiungevano sempre nuovo senso grazie al potere della musica. Il suo modello fu Richard Wagner, di cui i torinesi poterono ascoltare *I maestri cantori di Norimberga* come titolo inaugurale della stagione 1892-1893, in cui era previsto come terzo titolo il debutto di *Manon Lescaut* (si veda il manifesto qui a p. 10).

Di questo Puccini, musicista internazionale e primo italiano a dichiararsi wagneriano fervente con le partiture, e non a parole, si occupa questo numero della «Fenice prima dell'Opera», che ospita nella sezione saggistica le opinioni di due studiosi giovani, ma già noti ai lettori della nostra serie, e soprattutto capaci di offrire alla ricerca prospettive nuove. Riccardo Pecci si concentra sulla drammaturgia musicale di questa prima, autentica pietra miliare del teatro pucciniano, mettendo a fuoco un aspetto che catalizza i fili narrativi intessuti da temi e motivi: la compulsione, ossia una coazione a ripetere dai tratti ossessivi, che sarebbe «addirittura il tema centrale dell'opera – possiamo perfino vederla celata sotto la nota formula con la quale la premessa al

libretto [di Luigi Illica, la si legga qui, a p. 52] ritrae Manon (descritta come un “bizzarro contrasto di amore, di civetteria, di venalità, di seduzione”). Giacché sono appunto le manifestazioni compulsive “di civetteria, di venalità, di seduzione”, a generare il “bizzarro contrasto” con la Manon ‘amorosa’, e a mettere in moto ed articolare la vicenda». Pecci segue con attenzione, a ritroso (partendo dall’ultimo abbraccio all’amante nel deserto della Louisiana), un’idea tematica fondamentale per l’intera opera, legata alla protagonista fin dalla sua uscita in scena, e sottoposta a un logoramento progressivo che illumina retrospettivamente la sua comparsa nel secondo atto alle parole «Un’altra volta, un’altra volta ancora, / deh! – mi perdona!...»: «commovente (quanto inverosimile) giuramento al cavaliere di ‘fedeltà’ e ‘bontà’ – ma, soprattutto, straordinario lampo di autocoscienza, nel quale Manon sembra avvedersi del meccanismo nel quale è irretita».

D’Angelo, dal canto suo, in controtendenza rispetto alle considerazioni della critica (anche se non tutta, del resto), ritiene che il libretto di *Manon Lescaut* non sia «privo di fascino. Di certo è un libretto strano, perché le tante, troppe mani di drammaturghi e poeti (Marco Praga, Domenico Oliva, Ruggero Leoncavallo, Luigi Illica ecc.) che lo hanno modellato, spesso nervosamente, sono senza dubbio una stranezza. Ed è anche un libretto ‘militante’, perché la riscrittura pucciniana dell’*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* dell’abate Prévost doveva fare necessariamente i conti col recentissimo successo dell’analogo opera di Massenet, evitando di ripeterne dappresso i tratti e mirando all’originalità». Già, meglio non scordare Massenet e la sua *Manon*, capolavoro recentissimo (1884), e temibile concorrente sulle piazze teatrali europee, non solo perché la disfida ebbe a stimolare l’estro pucciniano, ma perché produsse due punti di vista diversi sulla medesima vicenda, entrambi imprescindibili, e forzò la mano del lucchese, che risulta in fin dei conti responsabile di una drammaturgia nuova (d’Angelo fa notare specialmente il rapporto fra antico e moderno nel linguaggio, come importante snodo drammaturgico), imperniata su ellissi della narrazione che rendono assai più forte la portata emblematica dell’amore di Manon, e lo assolutizzano. Non solo manca la «petite table» dell’atto secondo di Massenet, che simboleggia la felicità dei due giovani amanti, ma non sappiamo nemmeno, se non per un cenno alla sua «beltà funesta» nell’aria «Sola... perduta... abbandonata!...», le ragioni che portano l’eroina a inoltrarsi nel deserto della Louisiana insieme all’amante, fino allo sfinimento e alla morte.

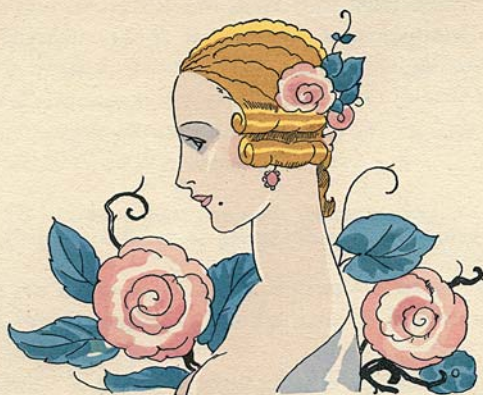
Ho cercato di dare qualche motivazione a queste scelte fra le righe della guida all’opera, un lavoro che mi ha fatto cambiare tante opinioni su *Manon Lescaut*, e mi ha persuaso che si tratti di un capolavoro unico. E, seguendo le ottime argomentazioni di d’Angelo, mi sono convinto che «i veri responsabili del testo siano di fatto i soli Oliva e Illica», vale a dire una coppia dove quest’ultimo è il perno della drammaturgia, e Oliva è il poeta, come poi lo sarebbe stato Giacosa.

Michele Girardi

HISTOIRE
DU CHEVALIER
DES GRIEUX
ET DE
MANON LESCAUT

PAR
L'ABBÉ PRÉVOST

ILLUSTRATIONS DE
BRUNELLESCHI



PARIS
LIBRAIRIE FLOURY
136, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 136
1934

Frontespizio di un'edizione novecentesca (Paris, Floury, 1934) del romanzo di Prévost, con illustrazioni di Brunelleschi. Umberto Brunelleschi (1879-1949) disegnò i figurini per la prima rappresentazione di *Turandot*.

CARNEVALE e QUARESIMA 1892-93

TEATRO REGIO TORINO

Elenco del Personale Artistico
per ordine alfabetico

CERESOLI ELVIRA
CESAREO GIUSEPPINA
FERRANI CESIRA
GILBONI LUISA
HAYD GINA

CATTADORI FERDINANDO
CASTAGNOLI AUGUSTO
CREMONINI GIUSEPPE
CROMBERG LEOPOLDO
FALETTI ERNESTO
FUCILI EZIO
ILLERO EMILIO
MAZIERO ARISTIDE
MONTEGRIFO AGOSTINO
MORO ACHILLE
POLONINI ALESSANDRO
RAMINI ROBERTO
SPARAPANI SENATORE
VALENTE EUGENIO
VALEOFF GIOVANNI
VINOGRADOFF GIUSEPPE

ANTON FUCHS
REGISSEUR DEL TEATRO REALE DI WÜRZBURG

I NOSTRI CANTINI, ROMBERGA

DI RICCARDO WAGNER
(nuova per TORINO)

AIDA
Musica di **GIUSEPPE VERDI**

MANON LESCAUT
Musica di **GIACOMO PUCCINI**
Scritta per il Teatro Regio di Torino

LA BASOCHÉ
Musica di **ANDRÉ MESSAGER**
(nuova per TORINO)

ALTRA DA DESTINARSI

EDITORE PROPRIETARIO
G. RICORDI & C.

MAESTRI

ALESSANDRO POME
C. ROSSI - G. VANINETTI
BENIAMINO LOMBARDI

CRISTOFORO COLOMBO

Grandiosa azione coreografica espressamente composta dal Cav. **LUIGI DANESI**
Musica del M.^o **L. BRANCA**

M.^o Direttore del Ballo Cav. **A. SIMONDI**

ARTISTI

MAGLIANO TERESINA - DE BIASI KATLY - CERATO GIACINTA - BENEDETTI ETTORE
BELLONI GIUSEPPE - PIANTANIDA GIOVANNI - BRUNERI G. B. - CUOCO LUIGI

LET. SUCC.^o COVEL TORINO

L'IMPRESA **LUIGI CESARI & C.**

Cartellone della Stagione di carnevale e quaresima 1892-1893 del Teatro Regio di Torino, con l'annuncio della nuova opera di Puccini.

Riccardo Pecci

«Un'altra volta, un'altra volta ancora...»: *Manon Lescaut*, ovvero un dramma della compulsione

Note e parole: le ripetizioni di *Manon*

Atto quarto, «una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans». Manon, agonizzante, sorretta da Des Grieux, si ridesta: «fra le tue braccia... amore! / l'ultima volta!...», gli sussurra. Dalla voce di Manon si sprigionano quattro battute di fiave *lento a piacere*, modellate sulla cellula tematica legata da Puccini, fin dall'atto 1, alla protagonista (qui in modo minore, e che pertanto chiameremo cellula *m*):

ESEMPIO 1: «fra le tue braccia... amore!» (*Manon Lescaut*, IV, 16) e la cellula *m*¹

LENTAMENTE

lento a piacere

pp

M.

fra le tue braccia, a - mo - re, l'ul - ti - ma vol - ta!

col canto

pp

La musica convalida le parole di Manon: di fatto, è davvero 'l'ultima volta' che questa specifica trasformazione della cellula *m* torna a risuonare. La stessa, per intenderci, che informa di sé la celeberrima melodia orchestrale in Si minore dell'*Intermezzo* (*Andante calmo*, alla cifra di richiamo 1), e che abbiamo poi udito intonata – in questo stesso atto quarto – da Des Grieux («Vedi, son io che piango...»: cifra 3) e dalla stessa Manon («Sei tu, sei tu che piangi?...»: 5⁴). L'idea tematica, però, era nata ben due atti prima (per l'esattezza, verso la fine del secondo), nel bel mezzo di quell'esitazione alla fuga dall'abitazione sontuosa di Geronte che sarebbe costata a Manon l'arresto. Ed allora, sul germinare di questa stessa variante di *m*, la donna aveva implorato Des Grieux: «Un'altra volta, un'altra volta ancora, / deh! – mi perdona!...».

¹ L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto (e parte), la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra); cfr. GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, Milano, Ricordi, © 1915 (P.R. 113).

ESEMPIO 2: «Un'altra volta, un'altra volta ancora» (*Manon Lescaut*, II, ⁵⁴⁴) e la cellula *m*

cfr. ESEMPIO 1

Lentamente *pp* *m* *m* *m*

MAN. U- n'al - tra vol - ta, u - n'al - tra vol - ta an - co - ra, deh mi per - do - na!

Lentamente *pppp* *m* *m* *m*

Versi che, a loro modo, chiudono un cerchio, che è contemporaneamente verbale e musicale: «un'altra volta» (es. 2), «l'ultima volta» (es. 1), sulla medesima forma della cellula *m*. In nessun altro luogo della partitura, ci sembra, note e parole si tendono la mano con altrettanta forza nell'evocare un meccanismo ripetitivo – insieme drammatico-musicale – che è davvero una delle chiavi di volta di *Manon Lescaut*. Chiave sulle quale ci ripromettiamo appunto di riflettere, nelle pagine che seguiranno.

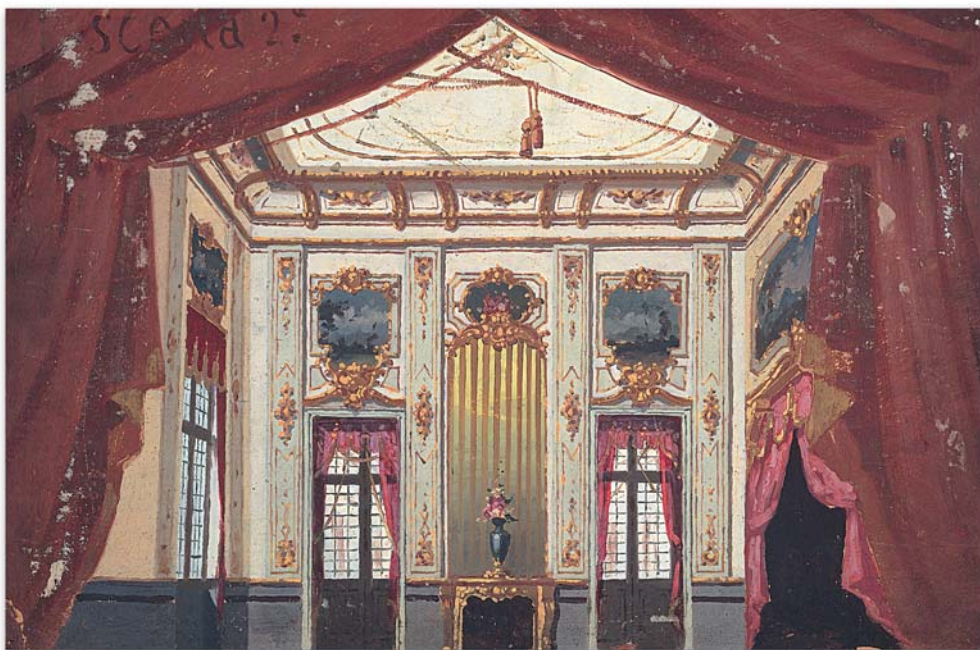
«Melodie [...] che s'inseguono e ritornano»: i fili della trama di «*Manon Lescaut*»

Nella musica di *Manon Lescaut* il meccanismo «un'altra volta» – ossia quello della ripetizione di temi e motivi – gioca un ruolo davvero ingombrante. Non a caso, siamo al cospetto di un vigoroso salto di qualità nella ricezione pucciniana (e pertanto italiana) del *Musikdrama* di Richard Wagner: Puccini è indubbiamente il primo operista italiano, con *Manon Lescaut*, a misurarsi fino in fondo con l'idea wagneriana di un «tessuto di temi fondamentali che attraversa, percorre l'intera opera d'arte».² Un'immagine che riconduce, in qualche modo, il *testo* musicale alla sua etimologia di «tessuto» (*textus/Gewebe*), e precisamente a un tessuto di segni musicali (i cosiddetti *Leitmotive*) impegnati in un gioco di ricorrenze e trasformazioni.³ Ben oltre, insomma, quella tecnica della reminiscenza motivica che pare evocata dall'espressione «ritorni logici», che Puccini avrebbe usato in una lettera appena qualche anno più tardi, all'epoca della *Bohème*.⁴

² «Ein das ganze Kunstwerk durchziehendes Gewebe von Grundthemen», RICHARD WAGNER, *Über die Anwendung der Musik auf das Drama [Sull'applicazione della musica al dramma]*, 1879], in ID., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 16 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, s. a. [1911], X, pp. 176-93: 185 (ora in ID., *Werke, Schriften und Briefe*, a cura di Sven Friedrich, Berlin, Direct Media, 2004, pp. 4995-5023: 5010).

³ Si sofferma su questi aspetti la nostra guida alla recente *Götterdämmerung* veneziana, nella «Fenice prima dell'Opera», 2009/5, pp. 43-144: 47-51: «La fune allaccio e canto»: *Wagner, la quarta Norma (note sull'introduzione orchestrale alla «Götterdämmerung»)*.

⁴ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, 146, pp. 133-134.



Ugo Gheduzzi (1853-1925), bozzetti scenici (I e II) per la prima rappresentazione di *Manon Lescaut* (Torino, Teatro Regio, 1893).

È già il critico Giovanni Pozza, all'indomani della *première*, ad accorgersene – tanto da presentare *Manon Lescaut* come un «dramma musicale [...] *intessuto* di melodie senza contorsioni artificiose, che s'inseguono e ritornano naturalmente come lo vogliono l'azione, il concetto, o la simmetria del pezzo». ⁵ Puccini, beniteso, non è il Wagner di Massaciucoli: già in *Manon Lescaut*, l'idea di tessuto/*Gewebe* deve fare i conti con i codici culturali del compositore lucchese, con la sua formazione. E, soprattutto, con il suo inconfondibile pragmatismo teatrale: con quell'«ingegno italiano», insomma, che – nelle parole di Pozza – è irriducibile «paganesimo», ovvero 'semplicità', 'spontaneità', 'naturalzza', assenza di 'contorsioni' e d'«artificio». ⁶

In ogni caso – 'pagano' o meno che sia – un 'testo/tessuto' musicale ha pur sempre le sue esigenze. Richiede che, lungo la partitura, si continuino a 'filare' gli stessi motivi, li si sviluppino in 'fili musicali'; ottenendo un tessuto motivico-orchestrato di fili conduttori, un 'intreccio' caratterizzato da un'unità di tipo sinfonico (*Gewebe* nell'accezione di 'rete'). E, all'interno di questa trama di «melodie [...] che s'inseguono e ritornano» in *Manon Lescaut*, è appunto il filo tematico della cellula *m* ad imperversare in modo particolarmente ossessivo. Questa cellula diatonica si fa udire per la prima volta nell'atto I, rischiarata dal modo maggiore (ossia come cellula *M*), ad accompagnare la discesa dei viaggiatori (Manon compresa) dal «cocchio d'Arras». In pratica, tuttavia, la forma di *M* universalmente citata è quella in Sol maggiore che essa assume sulle labbra della protagonista, poco più avanti, quando «alzandosi, risponde modestamente» alla curiosità di Des Grieux («Manon Lescaut mi chiamo»):

ESEMPIO 3: il motivo 'del nome' (*Manon Lescaut*, I, 27^s) come cellula *M*

AND.^{te} LENTO ESPRESSIVO ♩ = 60

MANON

Ma - non Le-scaut mi chia - mo.

p > *dolciss.*

⁵ GIOVANNI POZZA, «*Manon Lescaut*», opera in quattro atti del m°. Giacomo Puccini, *La prima rappresentazione al Regio di Torino*, «Corriere della Sera», XVIII/33, 2-3 febbraio 1893.

⁶ Un lessico, puntualizziamo, nel quale *pagano* incarna chiaramente la 'sana' antitesi di *mistico* (termine subito evocato dall'allusione di rito alle «*mistiche* profondità wagneriane»): cfr. *ibid.*

A partire da questi esordi, la cellula diatonica maggiore *M* è collocata da Puccini al centro di una sorta di ‘narrazione musicale’:⁷ il ‘filo’ motivico di *Manon* funziona infatti da filo logico, narrativo – una specie di traduzione musicale del ‘filo’ diegetico del romanzo. Si misuri ad esempio tutta la distanza che corre tra l’es. 3 e la riscrittura minore (*m*) della prima coppia di triadi della cellula *M*, a stento riconoscibile, che vara l’atto ultimo:

ESEMPIO 4: riscrittura ‘desolata’ (*m*) della cellula diatonica di *Manon* (*M*) in *Manon Lescaut*, IV, bb. 1-4

La cellula si presenta qui «estenuata» quanto quella *Manon* «pallida» di cui ci parla il libretto, «che s'appoggia sopra Des Grieux» mentre lentamente muore nello squallore della «landa sterminata»: un gesto ‘desolato’ di due battute, con dinamica in rapido *crescendo* e *diminuendo*, incorpora e traduce musicalmente l'idea della vastità dell'orizzonte costruendo (a piena orchestra) uno spazio sonoro vastissimo, che distribuisce l'intervallo di seconda maggiore che apre la cellula *M* su sei ottave – dal Fa#₀-Mi₀ dei contrabbassi al Fa#₆-Mi₆ dell'ottavino. Ed è davvero molto tristaniana l'idea di un doppio ‘scioglimento’-*dénouement* – al tempo stesso leitmotivico e drammatico – dell'intreccio di *Manon Lescaut*:⁸ dall'atto primo al quarto, la cellula *M* viene via via trasformata da Puccini lungo le «tappe evolutive» di «una vita immaginaria» in musica.⁹ Compagna inseparabile della protagonista, dalla spigliatezza dell'*Andantino* in Si bemolle maggiore che saluta l'apparizione di *Manon*, fino al funebre epilogo – un *Andante mesto* in Fa diesis minore, che ne compiangerà il cadavere – suggellato dal ritorno finale dell'es. 4, sul quale «cala rapidamente la tela».

⁷ THOMAS S. GREY, *Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism: image, narrative, and idea*, in *Music and text: critical inquiries*, a cura di Steven Paul Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 93-117: 96.

⁸ Pensiamo ovviamente alla riscrittura diatonica, ‘desolata’, in Fa minore, del *Sehnsuchtsmotiv* (il cosiddetto ‘motivo del desiderio’, la cellula cromatica di quattro note che domina la partitura di Wagner) che inaugura l'atto III del *Tristan und Isolde*; così come alla trasfigurazione di *Isolde* e – contestualmente – della linea cromatica del *Sehnsuchtsmotiv* che ha luogo nelle battute estreme del *Tristan*.

⁹ THOMAS S. GREY, *Leading motives and narrative threads: notes on the «Leitfaden» metaphor and the critical pre-history of the Wagnerian «Leitmotiv»*, in *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung (Freiburg im Breisgau, 1993)*, a cura di Hermann Danuser e Tobias Plebuch, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1998, II, pp. 352-358: 358 (è il paradigma tipicamente ottocentesco della ‘musica come Lebensbild’).

Dai «vilains» Mefistofele e Barnaba a Manon: la cellula M come motivo ‘da sviluppo’

Per ‘narrare in musica’, tuttavia, occorrono motivi musicali che si prestino docilmente allo scopo. Come quei tipici motivi ‘da sviluppo’ che Klaus Kropfingher censisce nel teatro di Wagner: «figure malleabili», frammentarie, che sembrano cadute fuori da sezioni sinfoniche di sviluppo o da passaggi di transizione – e che in effetti ci si presentano direttamente in contesti di tal genere.¹⁰ Motivi che stimolano, nella loro elementarità, un utilizzo creativo e ‘ri-creativo’ nel corso della partitura. Tutti requisiti, questi, che la cellula M di Puccini effettivamente possiede.

Non che – beninteso – manchino totalmente dei precedenti nostrani, alla cellula M. Nell’opera italiana della transizione postunitaria (ovvero degli anni Settanta-Ottanta dell’Ottocento), terreno di coltura e di sperimentazione di figure analoghe era il materiale musicale associato al *vilain* di turno (complice – dai primi anni Settanta – anche l’Ortrud di quel *Lohengrin* così rapidamente acclimatatosi nei nostri teatri). Materiale ricorrente che esibisce di norma caratteristiche diverse dalla tradizione dei «temi identificanti» (*identifying themes*) e dei «temi evocatori» (*recalling themes*) – ossia quei passi estrapolati da marce, cori, ballate, duetti d’amore ecc., che circolano con moderazione all’interno di molte partiture operistiche ottocentesche.¹¹

Potremmo ricordare, tra le prime istanze di tipica ‘musica da *vilain*’ del melodramma della transizione, il boitiano ‘motivo del sonaglio’, che accompagna piuttosto regolarmente l’uscita in scena di Mefistofele a partire dal *Prologo in cielo* – un motivo, tuttavia, la cui duttilità resta meramente potenziale, incatenato com’è da ragioni drammaturgiche a una sostanziale fissità ‘fotografica’.¹² Meglio allora pensare al motivo di Barnaba nella *Gioconda* (1876) – un’esemplificazione perfetta (che avrà significative ricadute su *Otello*, II.1-2).¹³ E, per quanto riguarda gli anni immediatamente a ridosso di *Manon Lescaut*, non possiamo dimenticare almeno il tema della gelosia di Canio in *Pagliacci* («Vedrete de l’odio / i tristi frutti. Del dolor gli spasimi») – quasi un diretto tributo alla Ortrud wagneriana, anch’esso interamente ritagliato su settime diminuite.

Certamente nessuna delle partiture citate – coll’eccezione di *Pagliacci* – varca la soglia minima di una ‘tecnica leitmotivica’ qualsivoglia. Pure, casi come questi costitui-

¹⁰ Citiamo dalla *revised version* inglese delle *Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* di Klaus Kropfingher (vedi la discussione dei *Developmental motifs: technique of musico-dramatic development* in KLAUS KROPFINGER, *Wagner and Beethoven. Richard Wagner’s reception of Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 221-228).

¹¹ JOSEPH KERMAN, *Verdi’s use of recurring themes*, in *Studies in music history. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 495-510; LORENZO BIANCONI, *Introduzione a La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 7-51: 37-38.

¹² Cfr. ALISON TERBELL NIKITPOULOS, *Fu il «Faust» di Goethe l’unica fonte del «Mefistofele»?*, in *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 233-259.

¹³ Anche il negletto luogotenente Laffemas della *Marion Delorme* (1885) dello stesso Ponchielli – che sembra nascere musicalmente dalla costola di Barnaba e dell’Alvise della *Gioconda* – è dotato di un plastico motivo ‘da sviluppo’.

scono una sorta di anello di congiunzione tra le ricorrenze tematiche del primo e medio Ottocento e lo stile *marcatamente* leitmotivico di *Manon Lescaut*. Nella quale, peraltro, Puccini rende omaggio a questo filone di *vilains* melodrammatici con il trattamento musicale del «tesoriere generale» Geronte de Ravoir – al suo gesto cupo e misterioso potrebbe difficilmente essere negata l'etichetta di motivo 'da sviluppo', totalmente iscritto com'è in una settima diminuita:¹⁴ ed è un motivo ben altrimenti duttile del suo diretto precedente pucciniano – ossia la «zingaresca sigla», in un *Allegro satanico* «a ritmo di bolero», della perfida Tigrana di *Edgar*.¹⁵ Lo stesso Puccini ravviverà la prassi alla svolta del secolo: si pensi alla sottile e fertile manipolazione dei tre accordi (che delineano un Mi bemolle maggiore ambiguamente esatonale) del «bigotto satiro» Scarpia nella partitura della *Tosca*.

Ciò non toglie che, con *Manon Lescaut*, la pratica del motivo 'da sviluppo' si emancipa finalmente dalla figura del *vilain* e – in congiunzione con la protagonista – raggiunge una sottigliezza e complessità di trattamento degna del «gran Maestro del Vendramin».¹⁶ La cellula *M*, infatti, è malleabile, frammentaria, elementare – dunque potenzialmente fertile – e viene sperimentata da Puccini lungo tutte e tre le direzioni nelle quali Wagner spinge solitamente il suo materiale (ossia: combinazione con altri motivi, trasformazione in nuovi motivi, funzione di accompagnamento);¹⁷ sia pure – come s'è detto – con una 'pagana' discrezione, e una parsimonia, assai poco wagneriane.

Restando all'atto quarto, vediamo la cellula minore *m* combinarsi con altro materiale – che ha a sua volta implicazioni leitmotiviche (si tratta del motivo 'della fuga': vedi *f*, es. 5: la combinazione proviene dalle prime battute dell'*Intermezzo*).

ESEMPIO 5: combinazione della cellula *m* con il motivo 'della fuga' (*f*) (*Manon Lescaut*, IV, da 9³)

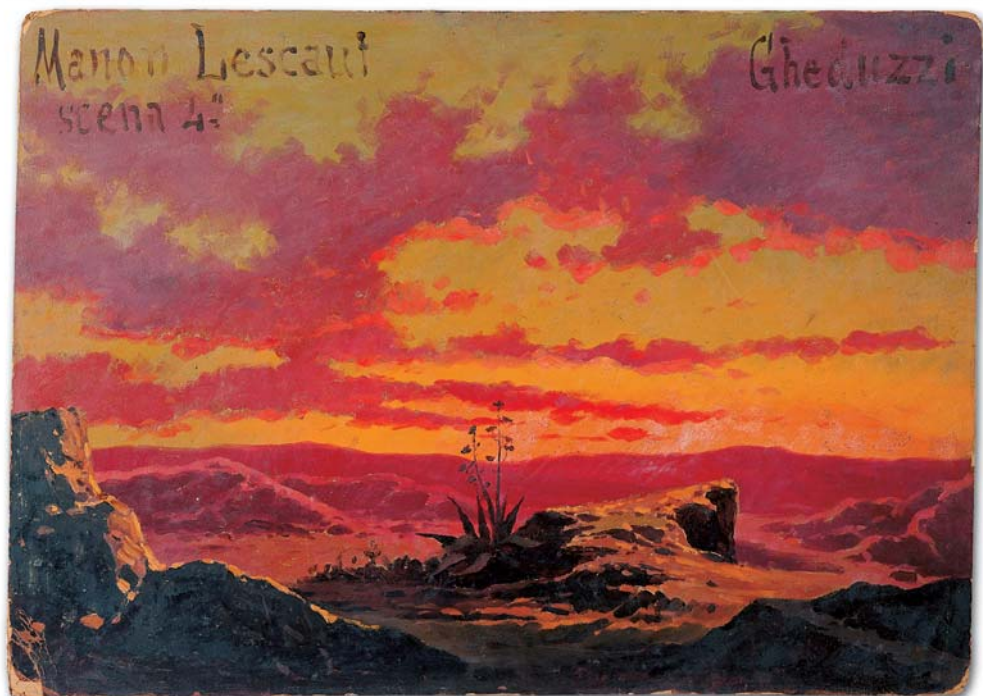
Altrove nello stesso atto, le due triadi 'desolate' dell'es. 4 funzionano da base d'accompagnamento per il canto della protagonista:

¹⁴ Cfr. I, 47.

¹⁵ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², p. 61. Cfr. *Edgar*, I.12 dell'edizione corrente (che ne ha peraltro sforbiciato le occorrenze originarie).

¹⁶ Ovvero Richard Wagner, che dal 24 settembre 1882 fino al fatale attacco cardiaco del 13 febbraio 1883 alloggiò appunto sul Canal Grande di Venezia, a Palazzo Vendramin-Calergi: HENRY PERL, *Richard Wagner in Venedig. Mosaikbilder aus seinen letzten Lebenstagen. Mit einem Vorworte und unter Benutzung der Beobachtungen des Herrn Dr. Friedrich Keppler*, Augsburg, Gebrüder Reichel, 1883 (in italiano nell'originale tedesco: cfr. *Richard Wagner a Venezia*, edizione italiana e tedesca a cura di Quirino Principe, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 78 e 226).

¹⁷ Direzioni suggerite da Klaus Kropfnger: vedi nota 10.



Ugo Gheduzzi (1853-1925), bozzetti scenici (III e IV) per la prima rappresentazione di *Manon Lescaut* (Torino, Teatro Regio, 1893).

ESEMPIO 6: la cellula *m* dell'es. 4 come accompagnamento del *Lento* di Manon («No! Che dissi?...»: *Manon Lescaut*, IV, da 2⁴)

a tempo

M

u - na va - na, u-na stol - ta pa - ro - la... Deh ti con -

sf a tempo

pp

m *m*

Lo schema dell'es. 7, invece, si riferisce a quella melodia di Des Grieux («Vedi, son io che piango...»), tolta dall'*Intermezzo* orchestrale, dalla quale il nostro saggio ha preso le mosse. Una melodia – saturata dalla cellula *m* – che illustra un caso particolarmente intrigante di trasformazione motivica nel senso specifico di Kropfinger: ovvero la metamorfosi di un nucleo che si cristallizza in forme motiviche *nuove*, a loro volta sottoponibili a ricorrenza e trasformazione. Una metamorfosi che (nella teoria di Wagner) promana dall'esigenza di unità drammatica, ossia dalla necessità che le diverse *Stimmungen* – i diversi stati d'animo – che si susseguono nel dramma siano appunto *sviluppati* l'uno dall'altro.¹⁸

ESEMPIO 7: «Vedi, son io che piango...» (*Manon Lescaut*, IV, 3) e la cellula *m*

AND.^{te} ESPRESS. CON MOTO

p

pp

m *m* *m*

m

ecc.

¹⁸ L'argomentazione è svolta in uno dei passi più noti di *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in WAGNER, *Sämtliche Schriften* cit., VII, pp. 230-345: 322 (ora in ID., *Werke* cit., pp. 1985-2185: 2142-43). Questa è la tecnica di *motivic transformation* che viene prospettata ed esemplificata in KROPFINGER, *Wagner and Beethoven* cit., pp. 229-34.

«Nell'oscuro futuro»: la cellula *m* e il meccanismo dell'anticipazione («*Ahnung*»)

I 'fili conduttori' fabbricano un tessuto anche perché connettono passato, presente e futuro, esplicando per il pubblico dell'opera una qualche funzione diegetica, narrativa. Questa è appunto una prerogativa del *Leitmotiv*, che lo qualifica rispetto all'uso discreto di ricorrenze tematiche nell'opera italiana del primo e medio Ottocento: in altre parole, la cellula *m* può essere un vero *Leitmotiv* 'wagneriano' solo se si colloca all'interno di un «sistema di 'tempi' narrativi» (Grey) del tipo di quello abbozzato da Wagner appunto in *Oper und Drama*. Ossia:

1. se vive inizialmente come un 'embrione' orchestrale, che attende di accogliere un significato (narra cioè 'al futuro' – come 'anticipazione', *Ahnung*);
2. finché incontra un contesto pregnante (verbale, ma anche gestuale) che gli dà un significato (e in cui narra finalmente 'al presente');
3. significato che viene poi rievocato nel gioco di apparizioni a seguire, in una serie di ricontestualizzazioni nelle quali narra sì 'al passato' (come 'reminiscenza'), ma che sono insieme anche delle ri-semantizzazioni.¹⁹

E appunto, l'uso – occasionale ma strategico – del meccanismo dell'anticipazione (*Ahnung*) è tra gli aspetti che contribuiscono ad alimentare il 'sapore' leitmotivico del Puccini di *Manon Lescaut*. Nel corso delle manipolazioni della cellula *m* nell'atto secondo, ad esempio, qualche battuta con valore prolettico rispetto all'apertura desolata dell'atto quarto (ossia dell'es. 4) s'infila di soppiatto (*pianissimo*) nel nostro orecchio pochi istanti prima che Des Grieux irrompa nel salotto di Geronte, isolata da una cornice di pause, e su un protratto pedale di Fa:

ESEMPIO 8: anticipazione dell'es. 4 in *Manon Lescaut*, II, da 25²

[ALL.° MOD.° CON AGITAZIONE]

Una *Ahnung* che torna verso la fine dell'atto, incorporata nella prima battuta dell'es. 2. Anche qui la voce, l'arpa e gli archi gravi anticipano la cellula *m* dell'es. 4 (544: «Un'altra volta, un'altra volta ancora», vedi es. 9).²⁰

¹⁹ Cfr. THOMAS S. GREY, *A Wagnerian Glossary*, in *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*, a cura di Barry Millington, London, Thames & Hudson, 2001², pp. 230-41; DIETHER BORCHMEYER, *Richard Wagner. Theory and Theatre*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 161.

²⁰ La strumentazione delle bb. 544 e seguenti suggerita dalla partitura autografa di *Manon Lescaut* (SC 64.B.1, vol. 2, f. 230^f in DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003) ac-

ESEMPIO 9: anticipazione dell'es. 4 in *Manon Lescaut*, II, 544

Col senno di poi, nell'es. 9 – come già nell'es. 8 – la musica lascia intravedere la desolazione psichica e materiale dell'atto IV, fornendo una risposta allusiva alla domanda posta dal cavaliere a Manon («Nell'oscuro futuro, / di', che farai di me?»). Aprendoci (ed aprendoci), per un istante appena, un ambiguo spiraglio su quell'«oscuro futuro» che attende la coppia.

«*Manon Lescaut mi chiamo*»? L'«*Andantino mosso*» e il «*Capriccio*» SC 55, ovvero una enunciazione sinfonico-compulsiva per la cellula M

Finora abbiamo accettato l'identificazione corrente della cellula M con il motivo 'del nome' (es. 3). Ci sono però ottime ragioni per non trascurare la circostanza in cui facciamo conoscenza della cellula M – ovvero l'*Andantino* (I, 723 – 125) nel quale Manon scende dal «cocchio d'Arras»; *Andantino* nel quale – come notava già Pozza – «l'orchestra fra il suono imitativo delle ruote [?] ci fa udire alcuni accordi caratteristici che accompagneranno Manon attraverso tutto il dramma». ²¹

L'*Andantino* giace in quella che vorremmo chiamare la 'zona di accavallamento' tra i due primi, ampi episodi nei quali si concorda di articolare l'atto primo: il grande *ensemble* introduttivo con i *soli* di Edmondo e Des Grieux, e l'area lanciata dal primo duetto tra Manon e il cavaliere, estesa fino a quell'*Allegro vivo* basato sullo *Scherzo per archi* SC 56 che inaugura il successivo, terzo episodio (a 37). E – come accade per i wagneriani motivi 'da sviluppo' – l'*Andantino* è una sezione sinfonica a carattere di sviluppo/transizione, che fa appunto della *ripetizione* compulsiva della cellula M la sua ragion d'essere – quasi a volercela ben imprimere in testa, in vista dei futuri sviluppi. La matrice sinfonica di questo 'episodietto' che funge da presentazione della cellula emerge con particolare limpidezza se la confrontiamo con una pagina per orchestra altrettanto

centuava probabilmente questo valore di *Abnung*, riducendo un poco la distanza timbrica dalla cellula *m* dell'atto quarto: gli accordi dell'arpa (nell'autografo *pppp* e «lascia vibrare») erano difatti sostenuti dagli archi (violini e viole *legatissimo* e con sordina), poi cancellati.

²¹ POZZA, «*Manon Lescaut*» cit.

‘introduttiva/transizionale’: l’attacco brillante dell’*Allegro vivace* in $\frac{3}{8}$ del *Capriccio sinfonico* SC 55 (ossia quello stesso attacco che il *Capriccio* cederà nel 1894 all’inizio della *Bohème*, e che ne diverrà in qualche modo il ‘marchio’ inconfondibile). Un attacco che Puccini sembra quasi aver preso a modello per queste battute di *Manon Lescaut*.

Stiamo parlando dell’introduzione (146 bb.) al tema dello Scherzo, che viene ininterrottamente ‘filata’ da una cellula di una sola battuta in $\frac{6}{8}$ (il metro effettivo dell’*Allegro vivace*): una cellula cruciale – anch’essa dai vistosi tratti di motivo ‘da sviluppo’ – inscritta nell’accordo $\frac{v}{2}$ di Fa maggiore (vedi *a*, es. 10). Impressa a forza nel nostro orecchio dall’accanimento dell’introduzione, continuerà a seminare tracce importanti nel resto dello Scherzo, e perfino nel ritorno del *Tempo I* del *Capriccio*. Il materiale *a*, peraltro, è già in sé internamente ripetitivo:²²

ESEMPIO 10: cellula *a* dell’introduzione al tema dello scherzo del *Capriccio sinfonico* SC 55 e sua articolazione interna $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ (bb. 63-5)

Come la cellula *a* dello Scherzo del *Capriccio*, anche la cellula *M* di *Manon Lescaut* è inscritta in una sonorità di dominante (quella di Si bemolle maggiore), ed è già fondata su una ripetizione interna: la coppia di triadi fa-M \flat , che occupa due terzi della battuta in $\frac{9}{8}$ ($\frac{2}{3}$, es. 11) viene infatti replicata dalle triadi re-do, che colmano il terzo di battuta restante ($\frac{1}{3}$, es. 11).

ESEMPIO 11: cellula *M* e sua articolazione interna $\frac{M}{\frac{2}{3}} + \frac{M}{\frac{1}{3}}$ (623)

²² Si compone infatti di due mezze battute in rapporto di variazione – una discesa cromatica 5-4-4-4 nel ritmo $\frac{1}{2}$ (vedi $\frac{1}{2}$, es. 10), e la sua inversione diatonica 5-6-7, arricchita da una seconda voce al grave (vedi $\frac{1}{2}$, es. 10).

Anche la linea in contrappunto del fagotto dell'es. 11 – parte integrante della cellula in gran parte delle sue occorrenze lungo la partitura – non è che una semplice diminuzione (e parziale inversione) della linea superiore:

ESEMPIO 12: la linea in contrappunto come diminuzione della linea *M*



Ad enfatizzare la costruzione ‘cellulare’ della musica, all’inizio dell’*Andantino* le voci acute del coro espongono la sola coppia di triadi $\frac{M}{3}$ – premettendola quasi a modo di ‘motto’: «Discendono... Vediam!».

«Ve-diam» sono pertanto le prime sillabe che vengono intonate sulla linea discendente della cellula *M* – prima del ben più celebre «Ma-non» della protagonista: e questa combinazione di musica e parola non suona affatto casuale. Tutta l’azione che ci attende è infatti imperniata sull’osservazione – e sull’impressione scatenata dall’osservato, per citare i termini della *Disposizione scenica* compilata da Giulio Ricordi: «durante questa scena, sempre grandi movimenti di curiosità negli osservatori, che si comunicano le varie impressioni».²³

Centro focale dell’attenzione collettiva è ovviamente Manon – come dicevamo, fiore all’occhiello di quell’umanità ‘elegante e galante’ che è spuntata dal cocchio:²⁴ lo chiariscono subito gli studenti ed Edmondo, che ammirano nel gesto e nel verso la «donnina bella» cui Geronte ha prestato aiuto nella discesa dalla diligenza. Segno dell’efficacia del potere di «seduzione»²⁵ esercitato dall’eleganza e dalla bellezza di Manon (la *Disposizione*, peraltro, allarga la portata della seduzione della protagonista, esaltandone la forza: «*tutti* ammirano» Manon – dunque – sia pure in silenzio – anche i borghesi e le fanciulle che si sono affollati «per osservare chi arriva»). Per esprimere il fascino irraggiato a sorpresa dalla «donnina bella» sul secondo tenore e sugli altri studenti, Puccini ricava dalla cellula *M* una forma 1 + 1 + 4 molto simile a quella imbastita sulla cellula *a* all’inizio dello Scherzo: sei battute interamente spese sulla dominante (qui con sonorità da v^9 , piuttosto che semplicemente da v^7). Una frase che assorbe perfino al proprio interno la curiosa appendice ‘saltellante’ che incontriamo nello Scherzo del *Capriccio* (cfr. es. 13):

²³ *Disposizione scenica per l’opera «Manon Lescaut» di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi*, Milano, Ricordi, s. a. [ma 1893, secondo GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 93 nota] (la consultiamo in ristampa anastatica: 1880/1930: *momenti della messa in scena*, catalogo della mostra, Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1977).

²⁴ È il commento affidato a borghesi e fanciulle in partitura («Viaggiatori / eleganti – galanti!»).

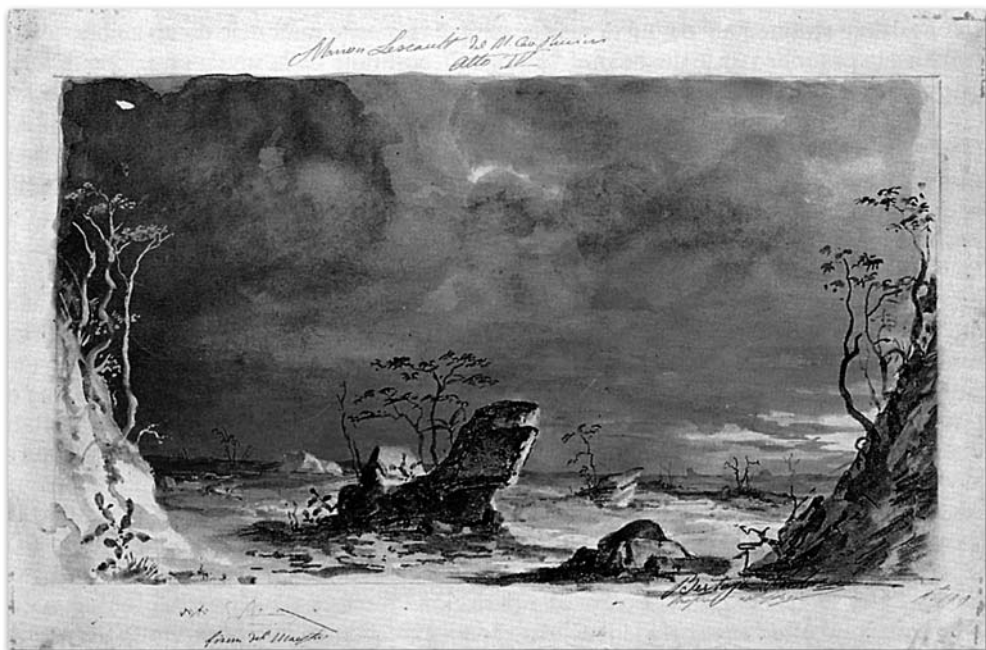
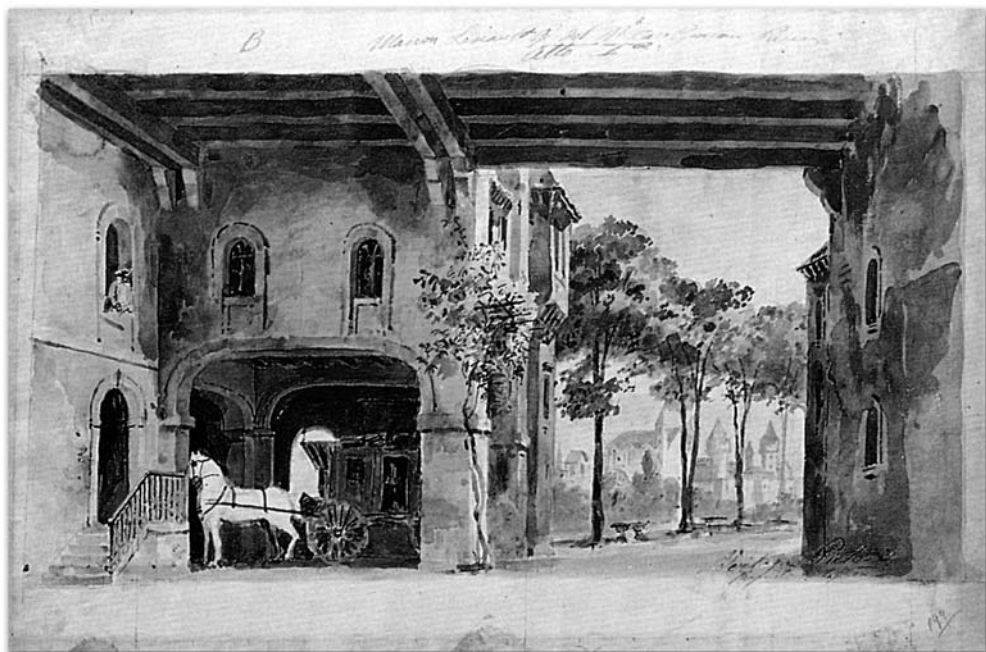
²⁵ Evocato già dalla nota formula che ritrae la protagonista nella premessa al libretto: «bizzarro contrasto di amore, di civetteria, di venalità, di *seduzione*» (corsivo nostro).

ESEMPIO 13: ripetizioni ad eco di $\frac{a''}{1/2}$, ossia dell'ultima frazione di $\frac{1}{1/2}$ dell'es. 10, dal *Capriccio* (bb. 74 e segg.)

Anche nell'*Andantino* di *Manon Lescaut*, infatti, il discorso si 'inceppa' giocosamente per quattro battute sulla frazione di M in ritmo $\text{♪} \text{♪}$ e la somiglianza nella strumentazione (pedale al corno, 'saltellamento' nei soli legni) enfatizza per l'orecchio l'affinità tra i due passi:

ESEMPIO 14: progressivo 'inceppamento' su $\frac{M}{1/3}$ (da $^3 23$ e segg.)

E l'osservatore al quale siamo tutti più interessati, Des Grieux? A dire il vero, libretto e partitura tacciono sul contegno del tenore nella fase iniziale dell'*Andantino*. Nel frattempo, Lescaut attira la nostra attenzione chiamando l'oste in *parlato*, poi rivolgendosi *galantemente* a Geronte: sotto le sue parole, la musica riprende e traspone – con pochi ritocchi – le sei battute (1+1+4) alla sottodominante Mi bemolle – ossia la stessa soluzione che ritroviamo nello Scherzo (solo più concisa). Un'istruzione rivelatrice a p. 11 della *Disposizione* – che andrebbe letta attentamente dai registi – suggerisce però che, questa volta, queste sei battute 'del fascino di Manon' siano tutte per il cavaliere (il coro, peraltro, si è ritirato nel silenzio):



Pietro Bertoja (1828-1911), bozzetti scenici (I e IV) per la prima rappresentazione di *Manon Lescaut*. Non realizzati. Pordenone, Museo Civico Ricchieri.



Adolfo Hohenstein (1854-1928), figurini (Manon, Des Grieux, Geronte; II) per la prima rappresentazione di *Manon Lescaut* (Torino, Teatro Regio, 1893).

Adolfo Hohenstein (1854-1928), la diligenza di Amiens (I), disegnata per la prima rappresentazione di *Manon Lescaut* (Torino, Teatro Regio, 1893).

Alle parole di Lescaut, Des Grieux che non si era affatto occupato di tutto il tramestio causato dall'arrivo della diligenza, alza gli occhi, vede Manon, e facendo un gesto di meraviglia, la osserva estatico.

Le battute successive confermano che lo «schema di trasposizione» del *pattern* iniziale adottato da Puccini continua ad essere quello dello Scherzo:²⁶ una piccola deriva verso le sottodominanti, che nel contesto di questa scenetta sembra colorarsi di un particolare significato drammatico, di graduale 'illanguidimento' (qualunque cosa si pensi del valore degli schemi tonali, è un fatto che la tonica si sta allontanando a precipizio dall'asse a tre diesis dell'*ensemble* introduttivo all'atto primo). Des Grieux riesce infine ad articolare verbalmente ciò che gli si agita dentro («Dio, quanto è bella!»): e – come nello Scherzo – la musica traspone le sei battute alla sottodominante della sottodominante (La bemolle), in quella che si rivela subito come una riscrittura intensificata del materiale di partenza (secondo la tipica scansione a tre tempi 'modello-progression-intensificazione' *aa'b*). Una trasposizione cui il *dolce* degli archi – finora esclusi dall'orchestrazione – aggiunge una spiccata nota di calore. Infine, la parte *b* di quest'ultima trasposizione-intensificazione assolve lo stesso compito della parte corrispondente dello scherzo: ricondurre la piccola forma verso il suo punto di partenza.

Manon, una donna impigliata nella 'rete'

Di fatto, il gioco delle ricorrenze e delle trasformazioni della cellula *M* non può forse essere spiegato fino in fondo dimenticando questo precedente: come abbiamo fatto nell'es. 15, è infatti da questo *Andantino* spigliato – e non dal successivo motivo 'del nome' – che va misurata la progressiva, simbolica 'estenuazione' della cellula *M*, fino all'apertura dell'atto quarto, passando per le prime battute dell'*Intermezzo*. A dircelo è la musica stessa: soltanto nell'*Andantino*, difatti, la cellula *M* debutta con quella iterazione di $1+bb.$ (ossia $1+1$) che verrà citata, ripresa e distorta dall'*Intermezzo* ($2+1$) o dall'attacco dell'atto quarto ($2+2$). Al contrario, il motivo 'del nome' si distende per due battute, *senza* la specifica caratteristica della ripetizione interna.

Il filo che corre a sinistra dell'es. 15 evidenzia alcune tappe salienti (e concomitanti) del degrado di Manon e del suo *Leitmotiv* di forma $1+1$: dalla «donna bella» che spunta dal cocchio alla femmina «pallida, estenuata» che muore nel deserto. Rispetto a questa linea *Andantino-Intermezzo-atto quarto*, come si vede nell'es. 15, il famoso motivo 'del nome' ($1+1$, a destra) è in realtà un filo a sé dell'intreccio, che deriva a sua volta da $1+1$ ma che nel corso della partitura ha la *sua* storia di ricorrenze e trasformazioni, ovviamente intersecata a quella del primo.

²⁶ Mutuiamo l'espressione *transpositional scheme* da RICHARD BASS, *From Gretchen to Tristan: the changing Role of harmonic sequences in the Nineteenth Century*, «19th Century Music», XIX/3, 1996, pp. 263-285.

ESEMPIO 15: alcune trasformazioni della cellula M

I, 623

AND.^{mo} MOSSO ♩ = 100

FANC. *dolce* *p* Ga - lan - - - ti! *e c c .*

BORGHESI EDM., STUDENTI *p* Viag già - to - ri e - le - gami... Chi non da - reb -

M (1 + 1)

AND.^{mo} MOSSO ♩ = 100

M *M* *e c c .*

Intermezzo, b. 1

AND.^{te} LENTO ESPRESSIVO ♩ = 60

MANON *M* Ma - non Le - scaut mi chia - mo.

M *p* *dolciss.*

M (2)

LENTO ESPRESSIVO ♩ = 50

m *sostenuto* *m*

pp con espressione e molto legato

m (1 + 2)

(t. 'del nome')

IV, b. 1

AND.^{te} SOST.^{to} ♩ = 58

m *m*

pp *ff* *pp* *ff*

m (2 + 2)

e c c .

È anche in questo modo – ovvero in questo sdoppiarsi dei fili tematici descritto dall'es. 15 – che si viene a costituire un denso tessuto/*Gewebe* inteso come 'rete'.

Questo significa che – come in Wagner – anche in Puccini val la pena di prestare attenzione all'*esatta* identità, e alla precisa estensione, dei frammenti di filo che riemergono e vengono intrecciati: sfumature che danno più spessore – e complessità di ordito – al tessuto musicale-drammatico di quanto non risulti ad una ermeneutica leitmotivica basata su unità di un paio di battute al massimo. Nel *Tristan*, ad esempio, andrebbero sempre distinte con rigore le centinaia di riemersioni della cellula cromatica di quattro note del *Sehnsuchtsmotiv* – il 'motivo del desiderio' – dalle ricomparses *in extenso* del vero e proprio *Sehnsuchtsthema*, del quale Wagner fa un uso parco e strategico.²⁷ Una dialettica di 'tema' e 'motivo' che si presenta – in certo modo – anche qui: a fianco dei 'motivi' di poche note di Manon, è difatti possibile seguire le vicende di quello che dovremmo chiamare per analogia il 'tema' *in extenso* di Manon, quale viene presentato nell'*Andantino*. Un tema che conta almeno un paio di reingressi cruciali: dopo l'*Andantino*, si ripresenta nell'atto secondo a sottolineare l'unico *éclat du rire* della *Manon* pucciniana,²⁸ che canta *gaiamente spensierata* i pregi della libertà (bb. 41³ e segg.: «Ah! ah!... Liberi! Liberi! / Liberi come l'aria! / Che gioia, cavaliere, / amor mio bello!...»); e nell'atto successivo collassa in una forma dissonante, quando Lescaut *entra fuggendo colla spada sguainata* mettendo una pietra tombale su questa illusione (da 617: «Perduta è la partita!...»).

Conclusioni. «Un'altra volta, un'altra volta ancora...»: cellula *m* e ripetizione compulsiva

La cellula *m/m* ha dominato il nostro discorso sulle 'trame' pucciniane, così come domina la partitura di *Manon Lescaut*: una rete avvolgente che serra la partitura da cima a fondo. Una simile concentrazione – che accosta il 'progetto *Manon*' all'ossessività del *Tristan* e del suo 'motivo del desiderio' – non è un dettaglio tecnico di poco rilievo: non esiste un motivo musicale altrettanto invadente ed esclusivo, ad esempio, in quella *Bohème* composta a ridosso della nostra *Manon*.

²⁷ Intendiamo cioè – con Lorenz – quel vero e proprio tema strutturato, imbastito essenzialmente sul *Sehnsuchtsmotiv*, che funziona da *Hauptthema* dell'intero preludio: bb. 1-17. Cfr. ALFRED LORENZ, *Die Formale Gestaltung des Vorspiels zu «Tristan und Isolde»*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 5, 1922/23, pp. 546-557 (ripubblicato in *Zur musikalischen Analyse*, a cura di G. Schuhmacher, pp. 455-474), poi confluito in ID., *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 4 voll., II: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners «Tristan und Isolde»*, Berlin, Max Hesse, 1926 (rist. Tutzing, Schneider, 1966), pp. 12-28 (trad. inglese di Bailey del capitolo sul preludio in RICHARD WAGNER, *Prelude and Transfiguration from «Tristan and Isolde»*, a cura di Robert Bailey, New York, Norton, 1985, pp. 204-220). Cfr. anche LORENZ, *Das Geheimnis* cit., p. 170.

²⁸ Cfr. GUIDO PADUANO, *Massenet e Puccini: il riso e la passione disperata*, in «*Manon Lescaut*», programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 1998 (ora ripubblicato in forma rielaborata come *Il riso di Massenet e la passione disperata di Puccini*, in ID., «*Come è difficile esser felici*». *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004, pp. 35-73).

È tempo pertanto di domandarsi quali ‘sponde’ e inneschi drammaturgici possa avere una simile ostinazione. Quanto al *Tristan*, un saggio recente cerca di leggere la particolare ossessività delle sue ripetizioni musicali alla luce delle non meno ossessive ripetizioni – lessicali, grammaticali, strutturali – che innervano il testo, e che hanno finalmente ricevuto qualche attenzione negli ultimi vent’anni di ricerca wagneriana: esemplare, in tal senso, lo studio di Groos redatto *in defence of the libretto* del *Tristan*.²⁹ Il sensibile tasso di ridondanza della musica sarebbe insomma legato a quello del dramma, fitto – soprattutto – di narrazioni e *ri*-narrazioni: al punto che l’intero *Tristan* potrebbe essere letto come un dramma della *ripetizione compulsiva*.³⁰

E *Manon Lescaut*? Guido Paduano – autore a sua volta di uno studio ‘in difesa del libretto’ di *Manon* –³¹ ha dato voce a una persuasione analoga: l’opera pucciniana finirebbe con l’instillarci il «sospetto» che la «condizione umana» non sia che una «coazione a ripetere». ³² Impressione, questa, difficilmente confutabile. Tanto che è interessante provare a leggere anche *Manon Lescaut* come dramma della ripetizione compulsiva – seppur in un senso ben diverso dal *Tristan*.

La compulsione, in qualche modo, è addirittura il tema centrale dell’opera – possiamo perfino vederla celata sotto la nota formula con la quale la premessa al libretto ritrae Manon (descritta come un «bizzarro contrasto di amore, di civetteria, di venalità, di seduzione»). Giacché sono appunto le manifestazioni compulsive «di civetteria, di venalità, di seduzione», a generare il «bizzarro contrasto» con la Manon ‘amorosa’, e a mettere in moto ed articolare la vicenda. Già la stessa premessa, del resto, sottolinea con una certa enfasi la struttura *iterativa* della storia di Manon, scandita in termini oggettivi dalle fughe (riuscite o fallite), dagli abbandoni e dai ritorni (i corsivi sono nostri):

L’incontro ad Amiens di Manon destinata al convento e di Des Grieux proposto alla vita ecclesiastica – *l’amore* da quell’incontro – *l’idea di una fuga* – *la fuga* – poi, le infedeltà di Manon – *l’abbandono* di Des Grieux – la conquista di quel vecchio ganimede di De G*** M*** (nel libretto Geronte di Ravois, cassiere generale) – i consigli e gli intrighi di Lescaut, il fratello sergente – e, finalmente, ancora *il ritorno all’amore* – e, *la nuova fuga* – e, *il tentativo non riuscito* – l’arresto – la condanna di Manon alla deportazione. [...] il cavaliere Des Grieux, infine che, come ama sempre, sempre spera e che, l’ultima illusione svanita, si fa mozzo per salire sul vascello che deve portare Manon in America, seguendo il suo amore ed il suo destino. Ma il destino inesorabilmente lo persegue: Manon e Des Grieux sono obbligati ad *una immediata, rapida fuga*.

Struttura nella quale, a ben riflettere, l’innesco delle ripetizioni è sempre la figura di Manon – un ruolo messo contrastivamente in risalto dalla marcata ‘staticità’ di Des

²⁹ ARTHUR GROOS, *Wagner’s «Tristan und Isolde»: in defence of the libretto*, «Music and Letters», vi/4, 1988, pp. 465-481.

³⁰ LINDA HUTCHEON e MICHAEL HUTCHEON, *Death drive: Eros and Thanatos in Wagner’s «Tristan und Isolde»*, «Cambridge Opera Journal», xi/3, 1999, pp. 267-294.

³¹ PADUANO, *Massenet e Puccini* cit.

³² ID., *Tu, tu, amore, tu*, «Nuovi argomenti», ix, 1984, pp. 117-25, rist. in ID., *Il giro di vite. Percorsi dell’opera lirica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 187-208: 208.

Grioux («il cavaliere Des Grioux, infine che, come ama *sempre, sempre* spera»).

Apparentemente, con l'epilogo americano della vicenda questo congegno spietatamente ripetitivo viene fatto deragliare. Ma è davvero così? In realtà, l'atto quarto non chiude forse le iterazioni a *cerchio* su se stesse?

Come chiarisce la *Storia del cavaliere des Grioux e di Manon Lescaut* dell'abbé Antoine-François Prévost, è la concupiscenza di Synnelet, il nipote del governatore di Nouvel Orléans, a spingere Manon alla fuga fatale con Des Grioux dell'atto quarto.³³ Ebbene, la situazione non ci riconduce forse all'atto primo? Le analogie non mancano. La 'seduttività' spontanea di Manon alletta nuovamente un uomo di potere e denaro – dopo Geronte di Ravoir, «cassiere generale», è il turno dell'influente nipote del governatore («la bellezza di Manon lo aveva commosso dal giorno del nostro arrivo»). Potrebbe trattarsi dell'alba di un nuovo ciclo: per usare di nuovo il lessico della premessa al libretto, la «seduzione» offre di nuovo a Manon un futuro di appagamento della «civetteria» e della «venalità». La reazione stessa della protagonista al corteggiamento, a ben vedere, non è nuova: in un singolare paradosso, proprio quel gesto con il quale la Manon 'virtuosa' dell'atto quarto sembra rompere con il suo passato di infedeltà non è che una riedizione in terra americana della fine dell'atto primo (la fuga con Des Grioux) – quasi la donna fosse *comunque* impossibilitata a spezzare il cerchio della coazione a ripetere nel quale è irretita, canzonata da un destino beffardo. Nuovo è invece l'esito catastrofico della fuga, che interrompe la potenziale circolarità della vicenda, dopo averla saldata con l'inizio – o meglio: che ci mostra una donna ridotta allo stremo, ed infine uccisa *proprio* dal meccanismo ossessivo della ripetizione, che solo la morte si dimostra capace di arrestare.

Il logoramento progressivo del motivo musicale *M* lungo il suo processo di ripetizione-trasformazione 'compulsiva' sembra appunto mimare questa coazione a ripetere, ovvero gli effetti distruttivi che essa ha sul personaggio. Il che ci riconduce infine là da dove siamo partiti, nelle prime righe di questo saggio. All'implorazione di Manon: «Un'altra volta, un'altra volta ancora, / deh! – mi perdona!...». Commovente (quanto inverosimile) giuramento al cavaliere di 'fedeltà' e 'bontà' – ma, soprattutto, straordinario lampo di autocoscienza, nel quale Manon sembra avvedersi del meccanismo nel quale è irretita.

La ripetizione lessicale si fonde allusivamente con la ripetizione tematica, e ne trae rinforzo: a dirci che 'un'altra volta' è il motore della vicenda – e della morte, e della musica – di Manon Lescaut.

³³ ANTOINE PRÉVOST D'EXILES, *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, a cura di Claire Jaquier, [Paris], Gallimard, 2001, pp. 227 e segg. (trad. it. Torino, Einaudi, 1941, pp. 150 e segg.).



Copertina del libretto per la prima rappresentazione di *Manon Lescaut*. Certamente non casuale la mancanza, sia nel frontespizio sia nell'argomento (privo d'intestazione e non firmato), di qualunque indicazione circa la paternità letteraria, dato il tormentato *iter* creativo del testo poetico, frutto di sette penne diverse. Cantavano: Cesira Ferrani (Manon), Achille Moro (Lescaut), Giuseppe Cremonini (Des Grieux), Alessandro Polonini (Geron-te; anche il primo Benoît e Alcindoro; 1844-1920), Roberto Ramini (Edmondo, maestro di ballo, lampionaio), Augusto Castagnoli (oste), Elvira Ceresoli (musico), Ferdinando Cattadori (sergente degli arcieri); nel ruolo mi-nico del parrucchiere: Augusto Ginghini. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

Emanuele d'Angelo

Il libretto di *Manon Lescaut*. Il senso dell'antico

Quello di *Manon Lescaut* è un libretto non privo di fascino. Di certo è un libretto strano, perché le tante, troppe mani di drammaturghi e poeti (Marco Praga, Domenico Oliva, Ruggero Leoncavallo, Luigi Illica ecc.) che lo hanno modellato, spesso nervosamente, sono senza dubbio una stranezza. Ed è anche un libretto 'militante', perché la riscrittura pucciniana dell'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* dell'abate Prévost doveva fare necessariamente i conti col recentissimo successo dell'analoga opera di Massenet, evitando di ripeterne dappresso i tratti e mirando all'originalità.

Adespoto per scelta, nonostante i veri responsabili del testo siano di fatto i soli Oliva e Illica (sotto il serrato controllo dell'operista, s'intende), il libretto di *Manon Lescaut* affascina perché è un testo letterariamente valido e di piacevole lettura che propone un congegno stilistico, scoperto quanto efficace, che asseconda perfettamente le idee di Puccini. Come rileva Michele Girardi,

in *Manon Lescaut* egli si prefisse di tratteggiare la *couleur locale* storica del XVIII secolo, particolarmente nei suoi tratti ipocriti e leziosi (fors'anche perché più s'accentua questo aspetto, che tocca il vertice nella prima parte dell'atto secondo, più la forza dell'amore sensuale fra i due protagonisti si fa travolgente)¹

e il libretto gli offrì una dinamica di contrasti letterari del tutto acconcia a questo meccanismo.

Puccini – è ben noto – dichiarò che Massenet aveva sentito il soggetto di Prévost «da francese, con la cipria e i minuetti», mentre lui l'avrebbe sentito «all'italiana, con passione disperata».² Questa dicotomia 'nazionale' diventò invece il cardine drammaturgico dell'opera dello stesso Puccini, che «f[ec]e di questo sentimento la vera idea unificante del lavoro»³ tuttavia calandolo in un reticolo formale abilmente diversificato e in coerente progressione. La «passione disperata», infatti, dapprima sboccia tra predominanti versi di gusto antico, in tono «con la cipria e i minuetti» attribuiti a Massenet, li

¹ Cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², p. 92.

² Cfr. GIUSEPPE ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves, 1935, p. 27.

³ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 81.

anima, li trasforma, li riscalda, e poi, man mano, annulla quelli e si esprime sempre più compiutamente con un linguaggio vicino alle convenzioni stilistiche del melodramma tardoromantico, tracciando un percorso di decontestualizzazione cronologica che finisce per privare la vicenda di Manon delle coordinate temporali rendendola melodrammaticamente contemporanea, intensificandola, assolutizzandola.

Nel sistema di connotazione formale del libretto, che di fatto corrisponde alle scelte musicali pucciniane, la patina settecentesca è distanziante, serve le ragioni della finzione, dell'affettazione, della compassatezza, costringe la comunicazione in una dimensione stilistica ipervigilata, sofisticata, finta, ora sorridente, ironica e giocosa, trapuntata di vezzegeggiativi, ora artificiosamente o narcisisticamente sensuale, ora intenzionalmente frigida e noiosa, sempre imbrigliata negli ordinati, gentili ma robusti telai di una metrica musicalissima, melodiosa, ecoica, cantante. Il ricercato 'melodrammatico' aggiornato sul modello dell'opera tardoromantica o decadente alla maniera di Boito è invece, paradossalmente, il canale della spontaneità, della comunicazione sincera e autentica, della trasmissione libera dei sentimenti e delle idee. È la lingua dell'amore e della passione reali, incontrollabili, irrefrenabili, devastanti, sciolta in versi prosastici, annullati dalle fitte inarcature, svincolati dalla simmetria ritmica.

Ovviamente, gli atti poeticamente 'settecenteschi' sono i primi due, e il primo più del secondo, che è antico solo fino alla comparsa di Des Grieux. Da quel momento i segni antiquari evaporano, svaniscono, la lingua si rassoda in forme più drammatiche e moderne, il 'realismo' prende il sopravvento. Il leggero e impomatato linguaggio del Settecento, forma pulviscolare delle convenzioni, della simulazione e dell'ipocrisia, cede il passo alla comunicazione diretta, alla disperazione, al baratro. Emblematicamente, anche l'insistito aggettivo *vago*, che è quasi un tic archeologico, il timbro della grazia e della leggiadria che contrassegna l'atmosfera settecentesca precedente («giovinetta / vaga», «vaga sorella», «il più vago avvenir», «Oh vaga danzatrice», «L'ora, o Tirsi, è vaga»), si dissolve: ritorna solo, ma con sarcasmo, sulle labbra dell'umiliato Geronte («o vaga signorina»), risuona nel corrispondente sostantivo nell'amarezza a ritroso di Des Grieux («la vaghezza / di quella tua carezza») e nell'atto terzo, al concertato, è ormai soltanto scheggia di colore nella folla («Di vaghe nessuna!») o retorica tessera in stile nell'affabulato e furbo fervorino di Lescaut («Costei fu rapita / fanciulla all'amore / d'un vago garzone!»).⁴ L'atto quarto, poi, è lontano dalle ciprie di Francia quanto da qualsiasi elemento che possa collegarsi al Settecento, e non c'è spazio alcuno né per *vago* e *vaghezza*, né per pastorelle, parrucche e merletti.

Osserviamo, dunque, l'archeologismo linguistico e metrico usato in funzione coloristica nei primi due atti, colle forme poetiche tipiche del tempo e gli spiccati tratti arcaici. L'opera si apre in «un vasto piazzale presso la Porta di Parigi» ad Amiens, e si

⁴ Cfr. *Disposizione scenica per l'opera Manon Lescaut di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi*, Milano ecc., G. Ricordi & C. Editori-Stampatori, s.d. (ma 1893), p. 44: «Intanto prosegue l'appello delle condannate, mentre Lescaut andrà furbescamente eccitando il gruppo dei borghesi, nella speranza di far nascere un taf-fereglio ed aver modo di far fuggire Manon».



Edouard Wattier (disegnatore)-Andrew Best e Leloin (incisori), antiporta (con ritratto dell'autore) da *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux*, par l'Abbé Prévost. Édition illustrée par Tiny Johannot, Paris, Ernest Bourdin, 1839.

apre coralmemente, con Edmondo, gli studenti e poi Des Grieux che inscenano una sorta di gara di leziosaggini letterarie alla moda, divertita e scanzonata. «Tra il comico ed il sentimentale», Edmondo intona la sua canzone alla luna, un manierato «madrigale» in endecasillabi («Ave, sera gentile, che discendi») presto spezzato dagli amici, che ne ridono di gusto. La celebrazione farsesca di quel che studiano e, non apprezzando, piegano a proprio faceto consumo prorompe nel nuovo «madrigale», stavolta compiuto, «furbesco, ardito e gaio», ispirato dalla «galanteria» e destinato alle ragazze che giungono dal viale:

Giovinezza è il nostro nome,
 la speranza è nostra iddia,
 ci trascina per le chiome
 indomabile virtù.
 Santa ebbrezza! Or voi, ridenti,
 amorose adolescenti,
 date il labbro e date il core
 alla balda gioventù.

Anche solo l'uso di pulsanti ottonari in due strofi tetrastiche, rimati asimmetricamente, e la ripetizione di «date» al penultimo verso, nonché l'eco assicurata da una benché lieve allitterazione (*OR, amORose, cORE*), tradiscono la vera natura del dichiarato «madrigale», che è difatti un'ode-canzonetta alla Chiabrera,⁵ forma nel Settecento impiegata, col nome di canzonetta, proprio per contenuti leggeri, compresi appunto i «temi amorosi e galanti».⁶

Confermando il caratteristico taglio stilistico dell'atto, anche la risposta delle fanciulle poeticamente non scherza, e una mano di vernice settecentesca brilla chiaramente nel loro malinconico madrigale alla Tasso, addirittura più musicale della canzonetta degli studenti, disinvolti letterati in erba:

Vaga per l'aura
 un'onda di profumi,
 van le rondini a vol
 e muore il sol.
 È questa l'ora delle fantasie
 che fra le spemi lottano
 e le malinconie.

Un quinario, due settenari, un quinario, un endecasillabo e due settenari, con rime asimmetriche e allitterazioni (*vaga, van, vol; ONDA, rONDini; muORE, l'ORA*).

⁵ Cfr. FRANCESCO DE ROSA - GIUSEPPE SANGIRARDI, *Introduzione alla metrica italiana*, Milano, Sansoni, 1996, p. 215: «Nel Chiabrera delle *Canzonette amorose* [...] sullo svolgimento logico del discorso (elementare e senza complicazioni sintattiche) domin[a] nettamente l'insistenza di echi ritmici [...] e fonici», con esiti «vistosamente musical[i]».

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 218-219.

È quindi il turno di Des Grieux, che canta galantemente una canzonetta fresca e melodiosissima («Tra voi, belle, brune e bionde»). Qui l'ingranaggio musicale chiabreresco è accuratissimo: in due strofi ottastiche eterometriche ($a_8 a_4 b_4-b_4 c_5 c_5 b_5 d_4-d_4 e^t_4, f_8 f_4 g_4 h_5 h_5 g_5 d_4-d_4 e^t_4$),⁷ tutte risonanti di rime, pure al mezzo, e allitterazioni (*Belle, Brune, Bionde; vaga, vezzosa; quella, stella, dillo; Destino, Divino; divino, viso*) ed echi anche lontani (*vaga, vegga*), si sfida con merlettati tocchi antichi il potere amoroso della bellezza femminile. All'interno del componimento, da bravo studente, Renato incastona squisite (e simpatiche) reminiscenze letterarie: da Agnolo Poliziano («vaga – vezzosa»),⁸ da Giovan Battista Marino («ritrosetta – giovinetta»)⁹ e da Alessandro Tassoni («viso ardente»)¹⁰.

La comparsa di Manon, scesa dal cocchio, scatena l'ammirato estro dei soliti studenti, che addirittura si esprimono cortesi con una canzonetta minima a rime bacciate (quattro versi: due settenari e due quinari alternati):

Chi non darebbe a quella
donna bella
il gentile saluto
del benvenuto?

L'incontro-innamoramento dei protagonisti, invece, non si snoda su forme metriche davvero caratteristiche ma, perlomeno, s'avvia in ampi martelliani a rima baciata, i versi drammatici introdotti da Pier Jacopo Martello nei primi anni del Settecento a imitazione degli alessandrini del teatro francese secentesco, e conserva toni aulici e vigilati («Deh, se buona voi siete siccome siete bella»).

Allontanatasi Manon, la dichiarazione della scoperta dell'amore da parte di Des Grieux è un nuovo incantante madrigale, di vigoroso slancio lirico, «un'idealizzazione di stampo stilnovistico»¹¹ aggiornata al gusto del XVIII secolo:

Donna non vidi mai simile a questa!
A dirle: io t'amo,
tutta si desta – l'anima.
«Manon Lescaut mi chiamo!»
Come queste parole
mi vagan nello spirto

⁷ Negli schemi metrici, colle maiuscole si sono indicati gli endecasillabi, colle minuscole tutti gli altri metri, aggiungendosi un esponente pedice col numero relativo (es. quinario = a_5). L'esponente apice t indica i versi tronchi. Alle rime irrelate sdruciole corrisponde la lettera s. La rimalmezzo si è indicata in questo modo: b_4-b_4 (ottonario composto da due quadrisillabi rimanti), unendo con un trattino le rime di ciascun emistichio.

⁸ Cfr. POLIZIANO, *Rime*, X, 3: «lieta, vaga, gentil, dolce, vezzosa». Ma si veda anche MARINO, *Adone*, VI, 83, 8: «d'una donzella mia vezzosa e vaga».

⁹ Cfr. MARINO, *La Sampogna*, Idillio VI, 260-261: «Se sapessi, o giovinetta, / ritrosetta». La coppia in rima era passata, con forma di ballata, anche per le mani del povero Piave (cfr. *La traviata*, II.11: «D'andalusa giovinetta / follemente innamorò; / ma la bella ritrosetta / ...»).

¹⁰ TASSONI, *La secchia rapita*, VII, 61, 4: «nel viso ardente».

¹¹ GUIDO PADUANO, *La Manon italiana*, in ID., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino, UTET, 2009, p. 89.

e ascose fibre vanno a carezzare.
O susurro gentil, deh! non cessare!...

Il madrigale è una strofe ottastica eterometrica con rime a schema irregolare (A b₅ a₅-s₂ b₇-c₇ d₇ EE), percorsa da una rete di sottili filamenti sonori (*Donna, vidi, dirle, Destà; quESTA, DESTA, quESTE; AMO, ANIMA, MANON, Mi Chiamo, COME; LesCAUT, ASCOSE; VAGAN, VANNO*) che peraltro producono una musicalità più evanescente e moderna di quella chiabresca: è come se la passione autentica di Des Grieux scaldasse decadentisticamente la forma poetica consueta liberandola dal distacco ironico e animandola di tremante sensualità. Ma la ricchezza letteraria del componimento è soprattutto intertestuale. Prima che dei librettisti che ad essa sono ricorsi, la memoria poetica che accende l'*incipit* della folgorante romanza è, referenzialmente, dello stesso Des Grieux, dello studente che, non ancora affrancato dal gioco letterario consumato cogli amici qualche minuto prima e tornato presto al consueto esercizio della lettura («estrae un libro dalla tasca e legge, passeggiando»¹²), accende istintivamente di poesia antica e coeva la presa di coscienza del suo nuovo sentimento. In «Donna non vidi mai simile a questa!» risuona, infatti, l'antico Poliziano delle *Rime*: «Donna non vidi mai sotto le stelle / più bella in vista e nel cor più ribelle»,¹³ ed è un risuonare profetico, che porta in sé il presagio delle sofferenze che causerà la volubilità di Manon (nonché degli sforzi di correzione che costerà al giovane, se si pensa ai primi versi del medesimo componimento poliziano: «In mille modi io ho provato e pruovo / volger la voglia tua»). Ma risuona anche il Maffei della *Merope*, una delle più celebri tragedie italiane del Settecento, in cui la frase torna due volte, sempre relativa alla protagonista, la prima sulle labbra del malvagio Polifonte: «Donna non vidi mai di te più pronta / a torcer tutto in mala parte» (I.1), la seconda su quelle dell'ignaro figlio Egisto: «Donna non vidi mai, che tanta in seno / riverenza ed affetto altrui movesse» (I.4). Per il personaggio pucciniano si tratta dunque di uno spiccato risentimento d'attualità letteraria, facilmente piegato alla meraviglia di un'emozione inedita che trasfigura in un'esclamazione di eccitata esaltazione dei sensi («con accento appassionato, esclama: *Donna non vidi mai*»¹⁴) sia la stizzita frase di dispetto del tiranno sia quella, volutamente simmetrica, di inconscio devoto amor filiale di Egisto, amplificando l'incisiva espressività dei versi maffei. Se il primo emistichio dell'*incipit* di Des Grieux deriva da Poliziano e Maffei, il resto del verso si salda al primo citando letteralmente buona parte di un endecasillabo del poema di Ariosto: «ch'altra non vidi mai simile a questa»,¹⁵ un intenso svolazzo cinquecentesco impiegato senza apparenti complicazioni contestuali, mutandone l'ambito dalla pazzia alla bellezza femminile (Orlando dichiara di non aver mai visto pazzia maggiore di quella di Ferraù che, anche senza elmo, pretende di tener testa allo stesso paladino e

¹² *Disposizione scenica* cit., p. 10.

¹³ POLIZIANO, *Rime*, LXXII, 7-8.

¹⁴ *Disposizione scenica* cit., p. 14.

¹⁵ ARIOSTO, *Orlando furioso*, XII, 41, 4.

a Sacripante). La memoria poetica acquisita cogli studi letterari, insomma, alimenta concretamente l'immaginario dello studente che, ipnotizzato dall'amore, connette in un tessuto linguistico sublimante alcuni tasselli delle sue fresche esperienze di lettura. Quasi a chiusura del componimento, si accende emblematico un nuovo e più complesso contatto tra antico e moderno, quest'ultimo non più settecentesco ma contemporaneo dell'opera stessa, quasi a svelare, seppur timidamente, la regia dei librettisti e il senso delle strategie della riscrittura pucciniana: le «fibre» di Des Grieux, infatti, sono sì «ascose» come quelle mariniane,¹⁶ ma anche oggetto di carezza, con una sensibilità che discende con ogni probabilità da Verga.¹⁷ La passione senza limiti, insomma, inizia da subito a cancellare la percezione del tempo, esaltando la validità senza scadenza e senza confini del sentimento d'amore.

Dopo la romanza di Des Grieux, sono ancora canzonette quelle con cui si esprimono studenti e fanciulle («La tua ventura», «È calva la diva: ma morbida chioma», «Amiche fedeli di un'ora, volete?»), come pure è una canzonetta l'ottastica di quinari di Edmondo («Addio mia stella»), conservandosi intatta la sofisticata atmosfera settecentesca dell'atto. Pedantemente auliche, inoltre, sono le battute che si scambiano Geronte e Lescaut, con frasi sintatticamente inarcate e degne di una tragedia del tempo, perlomeno fino a un'improvvisa evoluzione grottesca di Lescaut, che abbassa momentaneamente il registro espressivo («Quanta festa di sogni e di speranze / in quella testolina... / GERONTE / Comprendo... Poverina!»).

Si entra in ambito arcadico, invece, coll'icona settecentesca del vecchio libertino Geronte ritratto quale «incipriato Pluton» che attenta alla virtù di Manon-«Proserpina», commento sardonico di Edmondo che involontariamente anticipa le trasfigurazioni pastorale-mitologiche dell'atto secondo. L'immagine segue il vocativo «vecchietto amabile», di gusto goldoniano.¹⁸

Nel finale primo definitivo, opera di Illica e andato in scena per la prima volta a Novara il 21 dicembre 1893 (e poi consacrato a Napoli il 21 gennaio 1894 coll'autore presente in sala), gli studenti «ridono sottocchi dell'avventura di Des Grieux» e si divertono in disparte cantando una canzonetta che ricalca, più o meno fedelmente, la struttura metrica di «Tra voi, belle, brune e bionde». La pungente e ironica poesiola «Venticelli – ricciutelli» inizia impeccabilmente alla Chiabrera, tra vezzeggiativi e immagini liriche, ma poi, intenzionalmente, 'si perde', contaminando il metro antico con un linguaggio più moderno, ruvido e realistico, che accentua efficacemente il tono di scherno. Con tre maliziosi versi (un senario e due ottonari), tra il metastasiano e il proverbiale, i giovani chiudono l'atto più settecentesco dell'opera ammiccando a un'arcinota favola esopica:

¹⁶ Cfr. MARINO, *Adone*, XVI, 59, 5: «Esplorando costor le fibre ascose».

¹⁷ Cfr. VERGA, *Tigre reale*, VII: «carezzava l'innamorato nelle più intime fibre».

¹⁸ Cfr. GOLDONI, *La buona famiglia*, I.1: «e l'avolo, che è il più amabile, il più esemplare vecchietto di questo mondo».

A volpe invecchiata
l'uva fresca e vellutata
sempre acerba rimarrà.

Anche nell'atto secondo la lingua poetica del Settecento ritorna prepotente, ma solo nella soffocante e grigia 'finzione sociale', nella rappresentazione di un mondo inautentico, di inchini e moine, lasciando ben lungi la spensierata benché incipriata allegria giovanile del primo atto. La vicenda si sposta al chiuso, in un «salotto elegantissimo» («scenario e mobiglio elegante e ricchissimo, stile Luigi XV»¹⁹) dell'abitazione di Geronte a Parigi, metropoli vera, sfaccettata, meravigliosa e, in fin dei conti, sempre crudele,²⁰ città che è «scuola grande assai» (come ha detto Lescaut allo stesso Geronte ad Amiens) e che, da «sede esclusiva e metafora del lusso e del piacere», «qui si prospetta come la vera antagonista – oltre l'evanescente persona del libertino – della passione sorgiva e apparentemente trionfante».²¹

È di Illica la responsabilità della prepotente immersione dell'azione nella fastidiosa e acidula frivolezza dell'aristocrazia settecentesca, col tirar fuori dai bauli della storia tutto il coloristico ciarpame rococò intonato al mestiere del malcapitato parrucchiere di turno (analogamente farà, di lì a poco, nel libretto dell'*Andrea Chénier* giordaniano²²): dopo l'*incipit* coll'immancabile vezzeggiativo («dispettosetto», detto di un riccio della parrucca), ecco susseguirsi, in impressionante accumulazione, il calamistro, la volandola, la cerussa, la giunchiglia, il minio e la pomata, per finire coi nèi posticci, chiusi in una «scatola di lacca giapponese» e chiamati uno ad uno coi loro improbabili nomi (lo Sfrontato, il Biricchino, il Galante, l'Assassino, il Voluttuoso). La momentanea soddisfazione estetica di Manon si esprime, senza meravigliare, con un'immagine di Chiabrera: «lo sguardo / vibri a guisa di dardo!».²³

Nel successivo dialogo tra la protagonista e Lescaut si assiste a una significativa lacerazione del tessuto stilistico settecentesco. Lescaut esibisce un linguaggio realistico («Sei splendida e lucente!»), prosastico e colloquiale nonostante la reminiscenza poetica del primo verso (dal *Filostrato* di Boccaccio, III, 29, 4: «del tuo bel viso splendido e lucente»); il suo intervento, metricamente incerto e ritmicamente goffo, denota estraneità, disagio e inadeguatezza rispetto all'eleganza e all'affettazione dell'ambiente – tanto quanto i suoi gesti screanzati: «prende la sedia della pettiniera, la avanza un poco e vi siede a cavalcioni»²⁴ –, e comunque rivela bene la natura del prosaico e squallido

¹⁹ *Disposizione scenica* cit., p. 23.

²⁰ Rimando ai miei brevi appunti sull'argomento: «Parigi è la città dei desideri». *La capitale francese nei libretti di Puccini*, «Il giornale della musica», 12, 2008, p. 30.

²¹ Cfr. GUIDO PADUANO, *Il riso di Massenet e la passione disperata di Puccini*, in Id., «Come è difficile esser felici». *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, p. 45.

²² Cfr. MICHELE GIRARDI, *Un di all'azzurro spazio*, in *Andrea Chénier*, Torino, Teatro Regio, 2003, pp. 9-10: «Illica conosceva bene, dall'esperienza dei minuetti nell'Atto II di *Manon Lescaut* (1893), i vantaggi di creare un colore locale storico: uno spruzzo di danze leziose, le 'maniere' esangui dell'alta società – segno di corruzione –, e qualcuno che non le sopporti erano sempre soluzioni sicure nel teatro *fin-de-siècle*».

²³ Cfr. CHIABRERA, *Scherzi*, II, 8, 28-30: «armerò quei vostri sguardi / di quei dardi, / che la cetera saetta».

²⁴ *Disposizione scenica* cit., p. 25.



Giulio Ricordi in una fotografia con dedica «Al Sor Giacomo Puccini». Figlio di Tito I, Giulio (1840-1912) partecipò alla travagliata definizione del libretto di *Manon Lescaut*. Fu anche compositore (sotto lo pseudonimo di Jules Burgmein).

personaggio, «un furbo matricolato, volgare, interessato, barattiere, capace d'ogni più sozza azione»,²⁵ che «proclama in termini di stolidità autostima la propria contentezza per il nuovo stato di cose».²⁶ Le parole di Manon, invece, risentono ancora della patina antica, benché fessurata dai crescenti impulsi passionali, conservando l'idea di un'immersione insoddisfacente eppur profonda nell'atmosfera cerimoniosa della casa di Geronte, di un legame sofferto ma più che sensibile col dorato mondo parigino, un «ambiente fasullo e falsificante»²⁷ che la spersonalizza, lo stesso che subito dopo la in-

²⁵ Ivi, p. 2.

²⁶ PADUANO, *La Manon italiana* cit., p. 91.

²⁷ *Ibid.*

vestirà energicamente coll'esibizione dei musici e col minuetto. Ora la ragazza «ingenua ma esaltata» della piazza di Amiens è diventata «ambiziosa, dedita al lusso, tutta civetteria». ²⁸ La romanza «Ah... in quelle trine morbide» ha forma di madrigale con una pentastica di settenari (due soli in rima) in coda, e si svolge con accorta tensione stilistica, denunciando «l'inadeguatezza sessuale del vecchio protettore» ²⁹ mediante l'evocazione lirica del freddo lusso di Geronte contrapposto al rimpianto ardore del povero Des Grieux, forma che scricchiola qui e là per lessico («ed io che m'ero avvezza») o per improvviso abbassamento di registro («or ho... tutt'altra cosa»), mostrando appunto il sincero impulso passionale malamente frenato.

Segue il saporifero «madrigale» cantato dai musici, una sorta di scombinata ode-canzonetta di contenuto arcadico che si finge composta da Geronte. Il testo, «zeppo di quinari e settenari tronchi con rime bacciate, e imperniato su scoperte metafore erotiche», ³⁰ ha una struttura metrica del tutto improbabile per la poesia sei-settecentesca: ottonari, quadrisillabi, quinari, senari, settenari, un endecasillabo e finanche un doppio settenario e un novenario boitiano (il ternario triplicato, con accenti su 2^a, 5^a e 8^a) sono legati da rime incrociate, bacciate e continuate, piane e soprattutto tronche, mai sdruciole. La musicalità dei versi, come solito affidata all'eco delle sonorità, è compromessa dallo stesso disordine metrico e, principalmente, ritmico:

Sulla vetta tu del monte	a ₈
erri, o Clori:	b ₄
hai per labbra due fiori:	b ₈
l'occhio è una fonte.	a ₅
Ohimè! Ohimè!	c ^t ₅ (dialefe tra 2 ^a e 3 ^a)
Filen spira ai tuoi piè!	c ^t ₇
Di tue chiome sciogli al vento	d ₈
il portento,	d ₄
ed è un giglio il tuo petto	e ₇
bianco – ignudetto.	e ₆ (dialefe tra 2 ^a e 3 ^a)
Clori sei tu, Manon,	f ^t ₇ (a mo' di rima eccedente)
ed in Filen, Geronte si mutò!	F ^t
Filen suonando sta;	g ^t ₇
la sua zampogna va	g ^t ₇
susurrando: pietà!	g ^t ₇
E l'eco sospira: – pietà!	g ^t ₉
Piagne Filen:	h ^t ₅
«Cuor non hai Clori in sen?	h ^t ₇
Ve'... già... Filen... vien... men!»	h ^t ₇
No!... Clori a zampogna che soave plorò	f ^t ₇₋₇ (dialefe tra 3 ^a e 4 ^a)
non disse mai no!	f ^t ₆

²⁸ *Disposizione scenica* cit., p. 2.

²⁹ PADUANO, *Il riso di Massenet* cit., p. 53.

³⁰ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 99.

I librettisti sono stati assai abili a ricreare la patina poetica settecentesca e, contemporaneamente, a mostrare l'imperizia letteraria di Geronte: il vecchio libertino, infatti, compone chiaramente alla buona e fa i versi a orecchio, senza alcuna consapevolezza metrico-stilistica, contentandosi di dare un qualsivoglia corpo lirico al seducente immaginario arcadico allora dominante. Ne viene fuori un pasticcio indigesto, sbiadito e sciapo, che delle movenze semplici, classicheggianti e graziose della coeva poesia pastorale, che si ispirava tra l'altro alla melodiosissima *Sampogna* di Marino, conserva solo un'insopportabile approssimazione formale e, superficialmente, il vieto *côté* mitologico colle tenere corrispondenze amorose tra pastori e pastorelle qui esplicitamente applicate al salotto (leggasi *boudoir*) dell'alta società («Geronte e Manon sono trasfigurati in pastori dell'Arcadia»):³¹ manca solo Tirsi, il rivale di Fileno, per metter su la cantata *Clori, Tirsi e Fileno* di Händel (HWV 96), ma è solo questione di minuti, in tutti i sensi.

La noia di Manon, visibilmente «seccata», e l'avidità di Lescaut coronano l'esibizione canora, consentendo l'innesto di un elemento nuovo e realistico. La celere scena della «borsa», quella col denaro che la protagonista destina ai musicisti ma viene prontamente intascato dal fratello che, preoccupato di non «offender l'arte», congeda i cantori «in nome della gloria!», mostra infatti il superamento di quella prassi vetero-melodrammatica che imponeva di non nominare mai direttamente il denaro e di celarlo dunque dietro l'immagine della 'borsa' che lo conteneva:

L'ufficio della «borsa» – quello di occultare alla vista il vile denaro [...] – viene completamente smentito dalla spregiudicata prosaicità di Lescaut; la procedura del melodramma tradizionale – qui forse favorita dallo squarcio pastorale – è calata in una situazione che, di là dall'ambientazione settecentesca, è ormai irrimediabilmente moderna.³²

Analogamente era accaduto nell'atto primo, quando Geronte aveva corrotto l'oste per facilitare il rapimento di Manon:

GERONTE

E ricordate che il silenzio è d'or.

L'OSTE

L'oro... adoro.

GERONTE

Bene, bene!...

(*Dandogli una borsa*)

Adoratelo e ubbidite.

Più che attentati allo statuto espressivo del melodramma serio tradizionale, si tratta di sane immissioni di linguaggio comico, realistico di norma, che in *Manon Lescaut* avrà peraltro il suo momento di maggiore definizione alla fine dell'atto secondo, nella tipi-

³¹ JULIAN BUDDEN, *Puccini* [2002], Roma, Carocci, 2005, p. 135.

³² LUCA SERIANNI, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in ID., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, p. 150.

ca situazione della fuga assurdamente rallentata, benché qui aggiornata colla tragica motivazione del fatale furto dei gioielli, drammaturgicamente consequenziale: in una sorta di terzetto da *Barbiere di Siviglia* rossiniano (mi riferisco a «Zitti zitti, piano piano»), sarà proprio il cinico Lescaut, ovviamente, a caricare formalmente di comico (e grottesco) una situazione tutt'altro che comica, esprimendosi in saltellanti quinari a rima baciata («Or v'affrettate!») che contagiano anche Manon e Des Grieux propiziando un ansiogeno e folle mulinello senza uscita. Nel teso e stridente cozzo di emozioni ed espressioni che seguirà l'arresto della ragazza, non a caso si coglierà lo stesso Lescaut, «velleitario demiurgo di tutta la vicenda»,³³ che guarda l'affranto Renato «con un ghigno fra il compassionevole e l'ironico»,³⁴ un sorriso cattivo per una commedia riuscita male («Ah, il vecchio vile / morrà di bile, / se trova vuota / la gabbia e ignota / gli sia tuttora / l'altra dimora»...).

Dopo il madrigale, il salotto di Geronte si affolla di signori e di abati per la rituale lezione di minuetto. «La scelta d'impiegare il minuetto quale cifra di una ricca casa parigina del Settecento era obbligata»,³⁵ e l'esecuzione della scena è prescritta priva di deformazioni o forzature, quale ricostruzione fedele dell'atmosfera del tempo: «Si deve riprodurre l'ambiente dell'epoca, in tutte le sue goffe ed esagerate cerimonie, ma senza cambiarle in caricatura, in buffoneria, al contrario raggiungendo il massimo dell'eleganza». ³⁶ In essa, ad amplificare il quotidiano rito della finzione sociale, le coordinate letterarie settecentesche tornano limpide e sicure, educatamente declinate nelle forme dell'ode-canzonetta chiabrerresca («Che languore nello sguardo!», «Lodi aurate»), e finanche l'eccitazione dell'incauto Geronte non reca danno poetico, nonostante la confessione di una corrente ribellione elocutoria («Troppo è bella! / Si ribella / la parola e canta e vanta! / Voi mi fate / spasimare... delirare»). Manon si muove perfettamente nelle ciprie di queste cerimonie, ma il suo pensiero è lungi dalla letizia amorosa decantata dai signori e dagli abati, tanto che richiama con inatteso vigore il mondo pastorale dell'Arcadia cantando una criptica rettifica del bucolico «madrigale» di Fileno-Geronte. Mancava Tirsi, e il rimpianto Tirsi-Des Grieux è chiamato appassionatamente, tanto appassionatamente da guastare, nella seconda strofe, il nitore stilistico mostrato nella prima, segno della passione che cresce insieme all'insofferenza nei confronti del mondo artefatto e algido in cui Manon vive:³⁷

L'ora, o Tirsi, è vaga e bella...
Ride il giorno – ride intorno
la tua fida pastorella...
Te sospira – e per te spira.

³³ PADUANO, *La Manon italiana* cit., p. 96.

³⁴ *Disposizione scenica* cit., p. 34.

³⁵ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 99.

³⁶ *Disposizione scenica* cit., p. 26.

³⁷ Cfr. PADUANO, *La Manon italiana* cit., p. 91: «la chiusura entusiastica “Vedi il ciel com'è sereno / sul miracolo d'amor” non è iperbole convenzionale, ma anticipa quasi propriamente la riconquista dell'identità che si



Gennaro Amato, tavola disegnata per *Manon Lescaut* (II e IV), pubblicata nell'«Illustrazione Italiana» in occasione della prima scaligera (11 febbraio 1894).

Ma tu giungi e in un baleno
viva e lieta è dessa allor!
Vedi il ciel com'è sereno
sul miracolo d'amor!

Manon, che è «intenta ad assorbire il desiderio fisico dell'amante con un tocco di civetteria»,³⁸ «con molta malizia» rivolge la canzonetta a Geronte,³⁹ dandogli a intendere d'essere il destinatario del componimento, e il vecchio ovviamente non s'avvede di nulla, neppure della subdola sostituzione del nome del pastore amato dalla sua Clori.⁴⁰ Segue un breve e manieratissimo scambio di battute farcito di «inchini» e «baciamani»⁴¹ e chiuso da un affettato saluto di Geronte («Addio... bell'idol mio...»), frase in odore di Metastasio (penso all'arietta *Per pietà, bell'idol mio*)⁴² che suggella definitiva-

identifica con la riconquista di Des Grieux: nel termine “miracolo” convergono infatti la sorpresa e l'attesa, la certezza della sostanza e il rischio del vuoto».

³⁸ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 101.

³⁹ Cfr. *Disposizione scenica* cit., p. 29.

⁴⁰ Cfr. PADUANO, *Il riso di Massenet* cit., p. 54: «Geronte è ben presente, e il “tu” che sembra fingerlo assente per convenzione letteraria svela la sua referenza autentica all'effettivo assente, che poco prima è stato rimpianto».

⁴¹ Cfr. *Disposizione scenica* cit., p. 29.

⁴² E del più recente Da Ponte, è ovvio (cfr. *Don Giovanni*, II.12: «Non mi dir, bell'idol mio»).

mente la 'fase settecentesca' del libretto. L'incontro inatteso di Manon con Des Grieux, infatti, cambia tutto. Il disfacimento delle costrizioni linguistiche è improvviso e totale. Il registro espressivo cambia subitaneamente, il linguaggio si fa assai meno sofisticato, le strutture metriche diventano più moderne (e ordinarie), e finanche il materiale lessicale e rimico già impiegato ritorna in forme più 'libere', di musicalità più sciolta e coinvolgente: «Buona, gentile come la vaghezza / di quella tua carezza; / sempre novella ebbrezza», per esempio, con un accumulo emotivo e «una sensazione di stanchezza amara»⁴³ ben diversi dalla patinata eleganza malinconica di «Ed io che m'ero avvezza / a una carezza / voluttuosa». Tanto più profonda è stata l'immersione nell'atmosfera settecentesca e la sua ostentazione, tanto è ora più acceso il contrasto col mondo della passione e del desiderio troppo a lungo soffocato tra svenevolezze, merletti e orpelli:

La rappresentazione della galanteria dei cortigiani, le cui smancerie annoiano Manon, si oppone col massimo contrasto al clima del successivo duetto d'amore, dominato dalla più sincera delle passioni, ma al tempo stesso contaminato moralmente dalla solare corruzione della protagonista.⁴⁴

Nonostante l'*Histoire* di Prévost sia stata pubblicata nel 1731, il libretto colloca la vicenda nel secondo Settecento, ritraendo un mondo sempre più fatuo e in disfacimento, non solo rendendo legittimo un pur timido ammicco a Goldoni e dando logico sfogo al trionfo asfissiante dello stile Luigi XV, più frivolo e stravagante di quello della Reggenza, ma soprattutto permettendo più immediato e maggiore contrasto tra assolutezza dell'amore e limiti storici. E poco importa che l'invio forzato in Louisiana di donne di poca virtù, vagabondi e fuorilegge fosse un fenomeno più diffuso sotto il governo di Filippo d'Orléans che nella seconda metà del secolo... Il senso dell'antico in *Manon Lescaut*, e di un antico così ossessivamente ostentato, è quello di un contraltare (di segno negativo) non del moderno, ma dell'infinito:

Le mie colpe... sereno... travolgerà l'oblio,
ma l'amor mio... non muore...

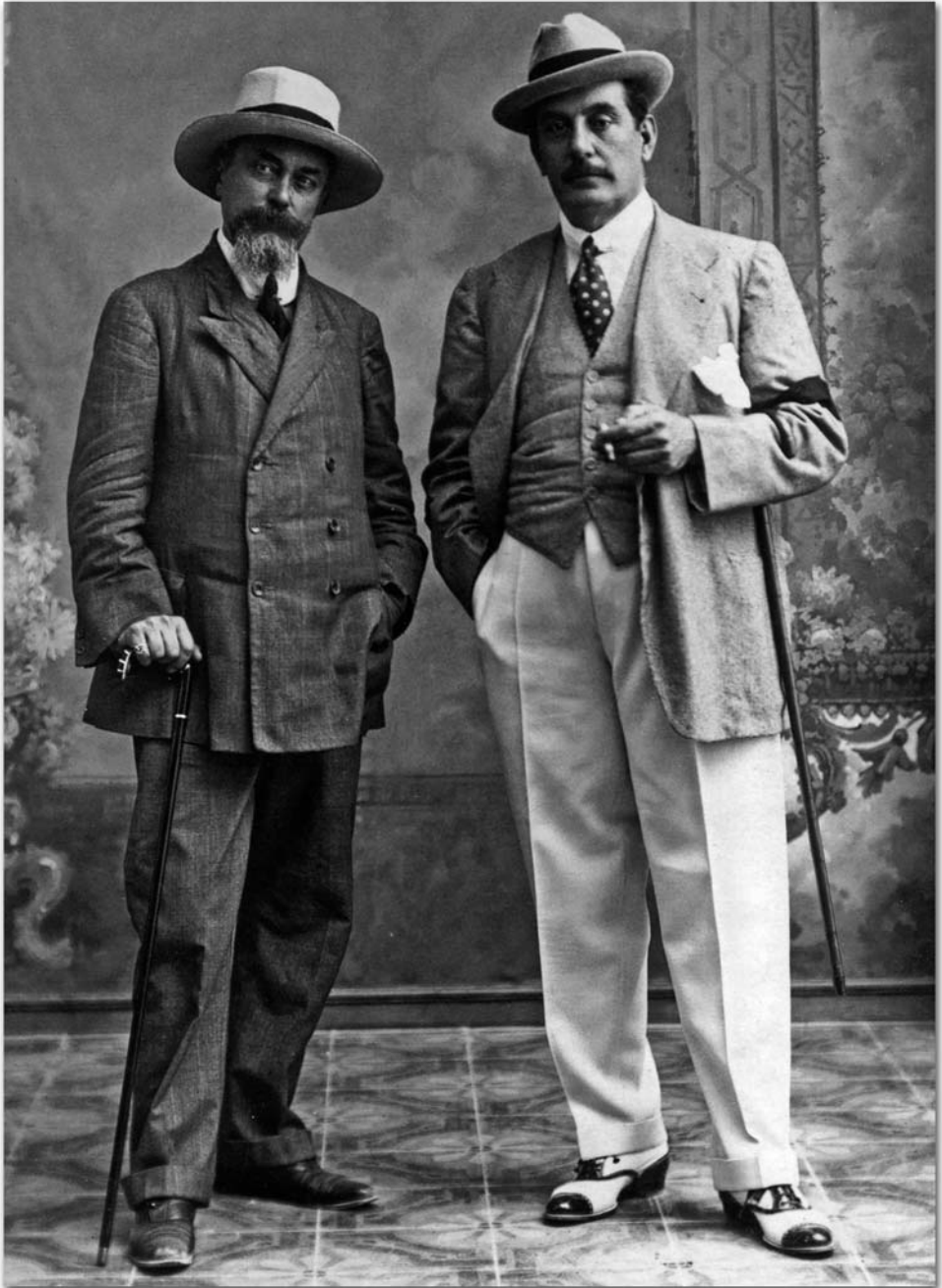
⁴³ PADUANO, *La Manon italiana* cit., p. 95.

⁴⁴ GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 97.

MANON LESCAUT

[Libretto di Domenico Oliva e Luigi Illica, con interventi di Marco Praga,
Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi e Giuseppe Adami]

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Puccini e Illica in una fotografia (c. 1900) di Giorgio Magrini. Collezione privata. Luigi Illica (1857-1919) ebbe l'incarico di rielaborare il libretto di *Manon Lescaut*, originariamente affidato a Praga e Oliva (nella stesura finale confluirono anche contributi di Puccini, Giulio Ricordi, Leoncavallo, Giuseppe Adami). Scrisse per Puccini (insieme con Giacosa) i libretti della *Bohème*, di *Tosca* e di *Madama Butterfly*.

Manon Lescaut, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

La gestazione del libretto di *Manon Lescaut* fu assai complessa. Il primo approccio di Puccini col soggetto avvenne nel 1885, quando il librettista delle *Villi*, Ferdinando Fontana, gli sottopose il romanzo di Prévost e la *pièce* omonima di Théodore Barrière e Marc Fournier del 1851. L'infelice esito dell'opera successiva su libretto di Fontana (*Edgar*, 1889), indusse il musicista a evitare una nuova collaborazione con lo scrittore, e per l'opera che avrebbe dovuto lanciarlo nel firmamento degli operisti, Ricordi impegnò Marco Praga, figlio del più celebre Emilio e autore drammatico d'un certo successo. Nella vicenda venne coinvolto sin dall'inizio il poeta Domenico Oliva e fu quest'ultimo, in realtà, a redigere la maggior parte del lavoro negli anni successivi (1889-1892). Mentre Ricordi, alla ricerca di un collaboratore ideale per il toscano, tentava di metterlo in contatto con Giuseppe Giacosa, sul libretto intervenne anche Ruggero Leoncavallo, ma anche il musicista e l'editore inserirono qualche verso qui e là.

Puccini iniziò a comporre, partendo dall'inizio, fin dal 1890, quando Oliva aveva già scritto gran parte del lavoro su uno schema che, in origine, prevedeva anche un atto secondo ambientato, come quello corrispondente della *Manon* di Massenet, nell'appartamento di Manon e Des Grieux a Parigi (scartato nel 1892). Pretese poi l'aggiunta del quadro di Le Havre (richiesta che dette a Praga il pretesto per ritirarsi fin dal marzo del 1890), ma non fu soddisfatto della versione prodotta da Oliva, così come non gli piacque l'atto ambientato nel salotto di Geronte (attualmente il secondo). Ciò indusse Ricordi ad accordarsi con Praga e Oliva affinché il libretto, opera di troppe mani, rimanesse anonimo.

Per effettuare i necessari cambiamenti venne chiamato nel 1892 Luigi Illica, che è a tutti gli effetti il secondo autore del testo drammatico. Illica raddrizzò 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. Egli introdusse i personaggi del maestro di ballo e del lampionaio, rese 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*».¹ Ma soprattutto risolse il problema del concertato con

¹ Lettera di Illica a Ricordi del 24 aprile 1892, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, n. 69, p. 71.

l'appello delle prostitute, indicando al compositore una precisa strategia formale, che Puccini seguì alla lettera. Infine, quando il musicista volle ripristinare l'aria della protagonista nel quart'atto, da lui stesso eliminata negli anni Dieci, in vista dell'edizione scaligera del 1922, fu Giuseppe Adami, allora impegnato in *Turandot*, a fornirgli qualche verso per gli ultimi aggiustamenti.

Il testo adottato per questa edizione è il libretto uscito nel 1924,² che corrisponde quasi integralmente a quello della *première*, con l'eccezione della macrovariante del finale primo (riportata in appendice).³ Nella versione rappresentata a Torino la conclusione dell'atto era infatti affidata a un elaborato concertato, in cui Geronte esprimeva il suo dispetto per l'accaduto. Ma Illica si rese conto che occorreva rendere più motivato il passaggio di Manon da questa fuga precipitosa al *boudoir* del «palazzo aurato», e propose che «con un ardito 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».⁴ Già per la ripresa a Novara del 21 dicembre 1893 Puccini approntò il finale oggi noto, che fu poi consacrato a Napoli il 21 gennaio 1894 con l'autore presente in sala.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).⁵

ATTO PRIMO	p. 53
ATTO SECONDO	p. 68
INTERMEZZO	p. 85
ATTO TERZO	p. 86
ATTO QUARTO	p. 93
APPENDICI:	
	<i>Il finale primo del 1893</i> p. 98
	<i>L'orchestra</i> p. 101
	<i>Le voci</i> p. 103

² 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. Parole eliminate e versi non intonati o sostituiti sono resi in diverso carattere e colore (grigio e grassetto) nel testo, mentre le varianti in partitura sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane).

³ 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.

⁴ Lettera di Illica a Ricordi del 20 ottobre 1893, in *Carteggi pucciniani*, cit., n. 94, p. 92.

⁵ GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, Milano, Ricordi, 1958, rist. 1980, © 1915 (P.R. 113); in questa fonte il libretto viene attribuito a Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Luigi Illica e Marco Praga. Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula.

MANON LESCAUT

Dramma lirico in quattro atti

Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI	VOCI
MANON LESCAUT	Soprano
LESCAUT, <i>sergente delle guardie del re</i>	Baritono
IL CAVALIERE DES GRIEUX	Tenore
GERONTE DI RAVOIR, <i>tesoriere generale</i>	Basso brillante
EDMONDO, <i>studente</i>	Tenore
L'OSTE	Basso
UN MUSICO	Mezzosoprano
IL MAESTRO DI BALLO	} Tenore
UN LAMPIONAIO	
SERGEANTE DEGLI ARCIERI	Basso
IL COMANDANTE DI MARINA	Basso
UN PARRUCCHIERE	Mimo

Musici, vecchi signori ed abati, fanciulle, borghesi, popolane, studenti, popolani, cortigiane, arcieri, marinai.

Seconda metà del secolo XVIII.

Le avventure del cavaliere Des Grieux, in quel mirabile libro dell'abate Prévost che è «Manon Lescaut», così bizzarre e così umanamente vere, hanno dovuto per necessità scenica essere circoscritte entro limiti severi. Ma la linea principale e i personaggi che ne costituiscono il vero intreccio vennero completamente conservati.

Così:

*l'incontro ad Amiens di Manon destinata al convento e di Des Grieux proposto alla vita ecclesiastica – l'amore da quell'incontro – l'idea di una fuga – la fuga – poi, le infedeltà di Manon – l'abbandono di Des Grieux – la conquista di quel vecchio ganimede di De G*** M*** (nel libretto Geronte di Ravoir, cassiere generale) – i consigli e gli intrighi di Lescaut, il fratello sergente – e, finalmente, ancora il ritorno all'amore – e, la nuova fuga – e, il tentativo non riuscito – l'arresto – la condanna di Manon alla deportazione.*

Così:

Manon, bizzarro contrasto di amore, di civetteria, di venalità, di seduzione; il fratello Lescaut, il quale spera trovare nella sorella tutte le turpi risorse richieste dalla di lui depravazione; il vecchio e ricco libertino, causa prima della perdita di Manon; il cavaliere Des Grieux infine che, come ama sempre, sempre spera e che, l'ultima illusione svanita, si fa mozzo per salire sul vascello che deve portare Manon in America, seguendo il suo amore e il suo destino. Ma il destino inesorabilmente lo persegue: Manon e Des Grieux sono obbligati ad una immediata, rapida fuga, la quale ha per scioglimento una delle pagine più sublimi e pietose di dramma, là, in una landa perduta, arida, ignorata; in una profonda solitudine, in un immenso abbandono d'ogni vita, d'ogni cosa... – tutto ciò fu nel libretto conservato con quella fedeltà possibile in una translazione di un'opera dalla forma narrativa in quella rappresentativa.

ATTO PRIMO

[SCENA PRIMA]

Ad Amiens. Un vasto piazzale presso la Porta di Parigi. Un viale a destra. A sinistra un'osteria con porticato sotto al quale sono disposte varie tavole per gli avventori. Una scaletta esterna conduce al primo piano dell'osteria.¹

(Studenti, borghesi, popolani, donne, fanciulle, soldati passeggiano per la piazza e sotto il viale. Altri son fermi a gruppi chiacchierando. Altri seduti alle tavole, bevono e giuocano. EDMONDO, attorniato da altri studenti, poi DES GRIEUX)^{1a}

¹ Il celebre critico musicale Filippi, all'indomani dell'esecuzione del *Capriccio sinfonico* (1883), saggio di diploma, aveva predetto a Puccini «un luminoso avvenire di sinfonista». Nel momento di cogliere il suo primo trionfo sulle scene liriche, Puccini, operista nato, fece onore alla profezia, mostrando di saper utilizzare schemi 'sinfonici' a fini drammatici. La divisione dell'atto primo in quattro scene (1. fra i giovani di Amiens 2. l'arrivo della carrozza 3. il gioco e l'intrigo 4. la fuga d'amore) viene scandita da stacchi musicali che separano l'una sezione dall'altra, ma anche dalla diversità del materiale che caratterizza ciascuna di esse, collegate per contro da elementi tematici che ricorrono ciclicamente, variamente elaborati. In particolare nello scorcio iniziale, centrato sul tenore e i suoi compagni, che termina con la ripresa dello sfolgorante inizio (1, 22¹³), si possono scorgere le fattezze di un primo tempo sinfonico-corale, così sintetizzabili: 1. esposizione (*Allegro brillante* - $\frac{3}{4}$, La-fa#) con I gruppo tematico alla tonica a sua volta bipartito (preludio orchestrale) e II gruppo tematico alla relativa minore (da 4: «Ave sera» e concertato), 2. sviluppo (da 4¹³: «Baie: Misteriose vittorie», con arietta del tenore) 3. ripresa a specchio (fa#-La), a partire dal II gruppo tematico (da 19: «Danze brindisi e follie», fa#), seguito dal I gruppo tematico rovesciato (da 20: «È splendente ed irruente», Fa# →) fino alla ripresa dell'inizio, nuovamente affidata all'orchestra (da 22, *Allegro brillante* - $\frac{3}{4}$, La). 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 unità e coesione musicale alla narrazione operistica.

^{1a} *Fra i giovani di Amiens.* Nella trattazione dei soggetti Puccini s'attenne sempre ad un saldo principio operativo: delineare sin dalle prime battute di un'opera l'atmosfera in cui si sarebbe svolta l'azione. In *Manon Lescaut* egli si prefisse di tratteggiare la *couleur locale* storica del secolo diciottesimo, particolarmente nei suoi tratti ipocriti e lezionosi (fors'anche perché più s'accentua questo aspetto, che tocca il vertice nella prima parte dell'atto secondo, più la forza dell'amore sensuale fra i due protagonisti si fa travolgente). Per imitare musicalmente il Settecento Puccini utilizzò alcuni lavori precedenti, fra cui i *Tre minuetti per quartetto d'archi* (1884). Dal secondo di questi brani trasse il tema dell'inizio dell'opera (es. 1), che tornerà poi ciclicamente all'interno di tutto l'atto come cifra della giovinezza, soprattutto nella sua cellula generatrice (es. 1 A: Z) e in sue varianti (es. 1 B: Z'; es. 2: Z''), che si sovrappongono ad altre melodie celebrando la giovinezza (e garantendo unità formale). La brillante scrittura orchestrale, impreziosita dai tocchi del *carillon*, e l'accelerazione agogica rendono difficilmente avvertibile il passo di minuetto ch'è matrice di questo vitale inizio, ma la musica conserva pur sempre un passo danzante che conferisce maggiore esuberanza al quadro visivo su cui si spalanca il sipario:

ESEMPIO 1 A (1, ¹⁰¹)

ESEMPIO 1 B (1, ⁴¹)

La struttura sinfonica poc'anzi tratteggiata svolge egregiamente il suo ruolo consentendo un'articolazione agile della materia drammatica, a cominciare dal breve preludio (*Allegro brillante* - $\frac{3}{4}$, La) che presenta anche un'im-

EDMONDO (*tra il comico ed il sentimentale*)

Ave, sera gentile, che discendi^{1b}
col tuo corteo di zeffiri e di stelle;
ave, cara ai poeti ed agli amanti...

STUDENTI (*dopo averlo interrotto con una gran risata*)

...e ai ladri ed ai briachi!

Noi ti abbiamo spezzato il madrigale!

EDMONDO

E vi ringrazio. Pel vial giulive
vengono a frotte a frotte
fresche, ridenti e belle
le nostre artigianelle...

STUDENTI

Or s'anima il viale...

EDMONDO

Preparo un madrigale
furbesco, ardito e gaio;
e sia la musa mia
tutta galanteria!

EDMONDO e gli STUDENTI (*ad alcune fanciulle che si avanzano dal viale*)

Giovinezza è il nostro nome,
la speranza è nostra iddia;
ci trascina per le chiome
indomabile virtù.

Santa ebbrezza! Or voi, ridenti,
amorse adolescenti,
date il labbro, date il core
alla balda gioventù!...

FANCIULLE (*avvicinandosi*)

Vaga per l'aura
un'onda di profumi,
van le rondini a vol
e muore il sol.

È questa l'ora delle fantasie
che fra le spemi lottano
e le malinconie.

(*Entra Des Grieux vestito semplicemente come gli studenti*)

segue nota 1a

portante idea secondaria alla sottodominante (da 1, Re, cfr. es. 3 A). La compattezza dell'organizzazione su vasta scala, dovuta a unità agogica (*Allegro brillante*), metrica ($\frac{3}{4}$), tonale (La [Re] e fa# [Fa#]), oltre che tematico-motivica, confermano l'impressione che Puccini ambisse a far convivere tratti formali dei generi operistico e strumentale.

^{1b} In questo esordio hanno parte predominante ragazzi e ragazze insieme al loro bardo Edmondo: i loro umori effervescenti trovano sfogo nella musica di scena, che fissa in un ispirato scorcio le ansie amorose di giovani impazienti d'incontrare un oggetto di passione, come capiterà di lì a poco a Des Grieux. Formalmente siamo nel secondo gruppo tematico dell'esposizione, che si snoda alla relativa minore della tonalità principale nel primo «madrigale» di Edmondo, interrotto dai colleghi («Ave, sera gentile», da 4 – $\frac{3}{4}$, fa#), e che nel secondo («Giovinezza è il nostro nome», da 7^s, [*Allegro brillante*]-*Un poco meno* – $\frac{3}{4}$ -c, La → Re) s'infoltisce di modulazioni, che ben traducono il palpito del desiderio che mai s'arresta. La scrittura corale di Puccini, specialmente in questo inizio e durante la successiva scena del gioco, è molto varia e impegnativa per le masse, divise in tre gruppi: maschile (borghesi), femminile (fanciulle) e misto (studenti); inoltre, nonostante le difficoltà tecniche da affrontare fossero superiori alla media di qualsiasi altra opera italiana dell'epoca, i coristi dovevano garantire anche visivamente un mobile sfondo collettivo per i protagonisti. La cellula Z¹ (elemento di continuità dell'intera esposizione) satura lo spazio sonoro per annunciare Des Grieux come uno fra i tanti studenti che popolano la piazza – nonostante la specifica melodia che lo annuncia (es. 5 A, cfr. nota 2a) –, ma quando il tenore fa il suo ingresso si afferma con molta forza l'elemento lirico, che smentisce la disinvoltura esibita dal giovane di fronte ai compagni:

ESEMPIO 2 (I, 12⁸)

Moderatamente

VI Z¹ CI I

pp Fl, VI, Vlc

(interrompendolo, alzando le spalle) DES GRIEUX

EDMONDO

For - se di da - ma inacces - si - bi - le a - cu - to amor ti morse? L'a - mor!...

STUDENTI

Oh,¹ Des Grieux!*(Des Grieux li saluta senza accennare a volersi fermare)*EDMONDO *(chiamandolo)*

Fra noi,
amico, vieniⁱⁱ e ridi
e ti vinca la cura
di balzana avventura.

(Des Grieux, senza avere l'aspetto preoccupato, si mostra poco disposto ad unirsi alle schiere allegre dei suoi compagni)

Non rispondi? Perché? Mesto tu sembri. Forse di dama inaccessibile acuto amor ti morse?

DES GRIEUX *(interrompendolo, alzando le spalle)*

L'amor! Questa tragedia,
ovver commedia,
io non conosco!

*(Gli studenti si dividono. Alcuni restano a conversare con Des Grieux ed Edmondo altri si danno a corteggiare le ragazze che passeggiano a braccetto sul piazzale e nel viale)*ALCUNI STUDENTI *(a Des Grieux)*Baie!^{1c}

Misteriose vittorie
cauto celi e felice;
fido il figliol di Venere
ti guida e benedice.

DES GRIEUX

Amici, troppo onor mi fate.

EDMONDO e gli STUDENTI

Per Bacco,

indoviniam, amico... Ti crucci d'uno scacco...

DES GRIEUX

No... non ancora... ma se vi talenta,
vo' compiacervi... e tosto!!*(Si avvicina ad alcune fanciulle che passano e con galanteria dice loro)*

Tra voi, belle, brune e bionde
si nasconde

ritrosetta – giovinetta

vaga –ⁱⁱⁱ vezzosa,

dal labbro rosa,

che m'aspetta?

Sei tu quella – bionda stella?

Dillo a me!

Palesatemi il destino

e il divino

viso ardente

che m'innamori,

ch'io vegga... e adori

eternamente!

Sei tu quella – bruna snella?

Dillo a me!

(Le fanciulle comprendono che egli scherza, si allontanano corrucciate da Des Grieux, scrollando le spalle. Gli studenti ridono)

STUDENTI

Ma bravo!

EDMONDO

Guardate, compagni,
di lui più nessuno si lagni!

¹ «Ecco».ⁱⁱ «A noi / t'unisci, o amico,».^{1c} Nella parte centrale dello scorcio collettivo, che funge da 'sviluppo' in un'ottica sinfonica, Puccini rielabora elementi motivici e ritmici della sezione precedente, fra cui interpola l'arietta del protagonista «Tra voi, belle, brune e bionde» in forma A-B-A (da 15, *Poco meno* – $\frac{3}{4}$, Fa), ancora una musica di scena (dopo i «madrigali») che acquisterà un rilievo specifico tra la fine di quest'atto e l'inizio del successivo. Le movenze fatue del brano traducono l'ironia verbale di Des Grieux in una manifestazione velleitaria, ma spargono anche una tinta che avrà un'importante ricaduta drammatica, quando la canzone verrà ripresa in tono beffardo dagli studenti nel finale primo (cfr. es. 9 C), richiamando così anche la parte centrale, in cui il tenore scherza col proprio destino (cfr. es. 9 A), che animerà poi l'inizio del secondo atto (cfr. nota 4f, es. 9 D). Nell'autografo di *Manon Lescaut* l'arietta è in Fa#, tonalità assai più coerente nel contesto formale dell'atto primo, ma troppo acuta per il tenore (tuttavia nella partitura a stampa è prevista come opzione il ripristino del tono originale dell'autografo).ⁱⁱⁱ «e».

TUTTI

Festeggiam la serata,
com'è nostro costume,
suoni musica grata
nei brindisi il bicchier,
e noi rapisca il fascino
ardente del piacer!
Danze, brindisi, follie,^{1d}
il corteo di voluttà
or s'avanza per le vie
e la notte regnerà;
è splendente – ed irruente,^{1e}
è un poema di fulgor:
tutto vinca – tutto avvinca
la sua luce e il suo furor!

(Squilla la cornetta del postiglione; dal fondo a destra arriva un diligenza: tutti si affollano per osservare chi arriva; la diligenza si arresta innanzi al portone dell'osteria. Scende subito Lescaut, poi Geronte, il quale galantemente aiuta a scendere Manon. Dall'osteria vengono frettolosamente alcuni garzoni, i quali si affaccendano intorno a diversi viaggiatori, e dispongono per lo scarico dei bagagli)

Giunge il cocchio d'Arras!
Discendono... vediam!... Viaggiatori²
eleganti – galanti!

[SCENA SECONDA]

MANON, LESCAUT, GERONTE, poi L'OSTE. *Alcuni garzoni d'osteria*

STUDENTI *(ammirando Manon)*

Chi non darebbe a quella
donna bella
il gentile saluto
del benvenuto?

LESCAUT

Ehi! l'oste!
(A Geronte)

Cavalier, siete un modello
di squisitezza...
(Chiamando)

Ehi! l'oste!

L'OSTE *(accorrendo)*

Eccomi qua!

DES GRIEUX *(guardando Manon)*

Dio, quanto è bella!

(La diligenza entra nel portone dell'osteria; la folla si allontana; parecchi studenti tornano ai tavoli a bere e a giocare; Edmondo si ferma da un lato a osservare Manon e Des Grieux)

^{1d} Preparata da un *crescendo* all'insegna del *carpe diem* («Festeggiam la serata»), ha inizio la ripresa a specchio, a partire dal secondo gruppo tematico (da 19, *1 tempo* – $\frac{3}{4}$, fa#).

^{1e} L'inversione caratterizza anche il ritorno del primo gruppo tematico a partire dalla seconda idea iniziale (es. 3 A); la seconda strofa della canzone degli studenti intonata con enfasi «a voce spiegata», assorbita da quanto la precede, suona in Fa# (es. 3 B):

ESEMPIO 3 A (I, 1)



ESEMPIO 3 B (I, 20)



Dopo lo squillo della fanfara che annuncia l'arrivo della carrozza (un richiamo che tornerà più oltre, cfr. nota 3d), la ripresa orchestrale dell'idea principale del preludio suggella una forma ricca di simmetrie al servizio della narrazione scenica: il quadro della giovinezza come età di sinceri incanti sentimentali, dipinto con tratti vivi, è pronto ad accogliere la protagonista, e a contrapporsi al mondo falso e libertino di Geronte.

² *L'arrivo della carrozza.* Al movimentato inizio subentra la stasi che domina una sezione pervasa di lirismo (coi tratti di un tempo lento sinfonico). Il respiro collettivo cede al fascino di Manon che, nella pur vasta galleria delle eroine pucciniane, è quella che più lega a sé il destino altrui. Proprio per cogliere questo aspetto il compositore fu specialmente attento nello sfruttare tutte le possibilità che la tecnica compositiva gli poteva offrire, fin dal momento in cui la ragazza scende, mischiata agli altri passeggeri, per una sosta ad Amiens (da 723, *Andantino* – $\frac{3}{8}$, Sib):

GERONTE (*all'oste*)

Questa notte, amico,

qui poserò...

(A Lescaut)

Scusate!

(All'oste)

Ostiere, v'occupate

del mio bagaglio.

L'OSTE

Ubbidirò...

(Da qualche ordine)

Vi prego,

mi vogliate seguir...

*(Preceduti dall'oste, salgono al primo piano Geron- te e Lescaut, che avrà fatto cenno a Manon d'atten- derlo. Manon si siede)*DES GRIEUX *(che non avrà mai distolto gli occhi da Manon, le si avvicina)*Deh, se buona voi siete siccome siete bella, mi dite il nome vostro, cortese damigella...^{IV 2a}MANON *(alzandosi, risponde modestamente)*

Manon Lescaut mi chiamo.

DES GRIEUX

Perdonate al dir mio,

ma da un fascino arcano a voi spinto son io.

Persino il vostro volto parmi aver visto, e strani

moti ha il mio core. Quando partirete?

segue nota 2

ESEMPIO 4 (I, 723)

FL, Ob, Cl.
Fag *p*
X
X
Fanciulle
Di - scen - dono... ve - diam!
Borghesi (T, B)
Ve - diam!
Studenti (S, T), Edmondo
Viaggiatori e - le - gan - ti ...
Chi non darebbe a
Galan - ti!

Dalla concatenazione di accordi che restano alla dominante (X: strumentini e coro) scaturirà il tema vero e proprio di Manon ('tema del nome', cfr. es. 6 A: N). Essa si presta ad essere citata o variata sia per la duttile fisionomia melodica – l'unione di due seconde maggiori, la cellula generatrice *n* (che si presenta rivoltata nella parte del fagotto in una settima minore discendente, che invaderà le melodie frivole dell'atto secondo, *n'*), più l'intervallo di quarta giusta – sia per le armonie ad esso sottese. La semplice frase discendente esprime apparentemente un atteggiamento schivo e modesto, ma in realtà è connotata anche dalle parole di fanciulle, borghesi e 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. Manon si siede su una panchina e si guarda intorno, mentre l'orchestra riecheggia il tema del preludio (es. 1 A) e lo spazioso si svuota (da 25, *Un poco meno* – $\frac{3}{4}$, Re → La → Re).

^{IV} «Cortese damigella, il priego mio accettate: / dicano le dolci labbra come vi chiamate...».

^{2a} Alla vista di Manon Des Grieux viene travolto da un *coup de foudre*: per dare maggior forza a questa situazione Puccini plasmò il materiale tematico del tenore su quello della donna. Nell'ambito motivico del tema del nome ruotano infatti la melodia che annunciava il cavaliere (per ampliamento, es. 5 A: tornerà prima dell'arietta, ⁶¹⁵, e nel duettino, ⁸²⁷) e la frase palpitante con cui egli rivolge la parola alla ragazza (per contrazione, da 27, *Andante lento espressivo* – $\frac{3}{4}$, Sol, es. 5 B), d'ora in poi destinata a rappresentare il suo amore romantico:

MANON (*dolorosamente*)

Domani
all'alba io parto. Un chiostro m'attende.
DES GRIEUX

E in voi
[l'aprile
nel volto si palesa e fiorisce! O gentile,
qual fato vi fa guerra?

(Edmondo cautamente si avvicina agli studenti che sono all'osteria, ed indica loro furbescamente Des Grieux che è in stretto colloquio con Manon)

MANON

Il mio fato si chiama:
voler del padre mio.
DES GRIEUX

Oh, come siete bella!
Ah! no! non è un convento che sterile vi brama!
No! sul vostro destino riluce un'altra stella.

MANON

La mia stella tramonta!
DES GRIEUX (*tristamente*)
Or parlar non possiamo.
Ritornate fra poco,
e cospiranti contro
il fato, vinceremo.

MANON

Tanta pietà trapare
dalle vostre parole!
Vo' ricordarvi! Il nome
vostro?...

DES GRIEUX

Sono Renato
Des Grieux...

LESCAUT (*di dentro*)

Manon!

segue nota 2a

ESEMPIO 5 A (I, 312)

Nel rispondere, Manon intona la sequenza X dell'es. 4 e la perfeziona, poggiando sulla dominante; le sue parole connotano il tema che la rappresenta (es. 6 A: N).

ESEMPIO 6 A (I, 277)

ESEMPIO 5 B (I, 27), *l'amore romantico*

ESEMPIO 6 B (I, 34)

Sia il tema del nome sia la sua citazione all'apice dell'espansione lirica di Des Grieux, un passaggio che di prim'acchito sembra poco più di una riconduzione (es. 6: D) legano segretamente in modo indissolubile i due giovani sin dal primo incontro, nel segno del destino e dell'illusoria speranza di un avvenire migliore, come si vedrà in seguito (cfr. nota 5e, es. 10 B: D). L'approccio dei due giovani dura una manciata di battute, e nel dialogo lirico fa spesso capolino l'ironica musica degli studenti (Z'), che osservano in disparte. La ragazza risponde al giovane con frasi meste, ma quando si accinge a chiedere il nome di lui, una progressione cromatica dilatata ed estesa a tutta la gamma – accordi di settima in posizione lata che risolvono su una nona di dominante – la fa brillare in tutto il suo fascino sensuale. L'incanto viene però spezzato dal richiamo del fratello (da 30, *Allegro agitato*): poche battute per il brusco congedo e la promessa di tornare.

MANON (*subito*)

Lasciarvi

debbo.

(*Volgendosi verso l'albergo*)

Vengo!

(*A Des Grieux*)

Mio fratello

m'ha chiamata.^v

DES GRIEUX (*supplichevole*)

Qui tornate?

MANON

No! non posso. Mi lasciate!...

DES GRIEUX

O gentile, vi scongiuro...

MANON (*commossa*)

Mi vincete! Quando oscuro

l'aere intorno a noi sarà!...

(*S'interrompe: vede Lescaut che sarà venuto sul balcone dell'osteria e frettolosamente lo raggiunge, entrando ambedue nelle camere*)

DES GRIEUX (*che avrà seguito Manon collo sguardo, prorompe con accento appassionato*)

Donna non vidi mai simile a questa!^{2b}

A dirlle: io t'amo,

tutta si desta – l'anima.^{vi}

«Manon Lescaut mi chiamo!»

Come queste parole^{vii}

mi vagan nello spirito

e ascose fibre vanno a carezzare.

O susurro gentil, deh! non cessare!...

(*Edmondo e gli studenti, che hanno sempre spiato Des Grieux, lo circondano rumorosamente*)

STUDENTI

La tua ventura

ci rassicura.

O di Cupido degno fedel,

bella e divina

la pellegrina^{viii}

per tua delizia scese dal ciel!

(*Des Grieux parte indispettito.*)

Fugge: è dunque innamorato!...

(*Tutti gli studenti si avviano allegramente al porticato dell'osteria: s'imbattono in alcune fanciulle e le invitano galantemente a seguirli. Intanto scendono dalla scaletta Lescaut e Geronte, e parlano fra loro, passeggiando. Edmondo si avvicina ad una fanciulla e le parla galantemente; sul finire del dialogo fra Lescaut e Geronte, l'accompagna sino al viale a destra, ove la dà l'addio*)³

^v «M'ha chiamata / mio fratello».

^{2b} La cellula Z" (es. 2) rimbalza per quattro battute, riconducendo l'amore nel cerchio delle pulsioni di giovinezza, e introduce «Donna non vidi mai» (da 33, *Andante lento* – $\frac{3}{4}$, Sib). La successione di brani iniziata alla cifra 27 è interpretabile come un'aria in due parti, poiché la melodia dell'assolo segue quasi esattamente nelle proporzioni quella del duettino, trasportata di una terza maggiore più su. Il tema di Manon viene citato dal tenore (es. 6 B), e infine, ampliato da tre a nove battute, ritorna anche in coda del brano, mentre la cellula Z' torna ad alleggerire un poco il clima. La passione di Des Grieux esplose in virtù della naturalezza del flusso melodico, che coinvolge l'ascoltatore tanto da fargli dimenticare lo stretto collegamento fra le sezioni, mentre i raddoppi orchestrali, che giungono sino a cinque ottave, incrementano l'impatto emotivo. Manon è entrata nell'animo del giovane: il fitto reticolo di richiami melodici inserito nella forma bipartita con ripresa consente al sentimento di assumere subito l'aspetto del ricordo cristallizzato – quasi un eterno presente – e al tempo stesso ingigantisce il sensuale richiamo all'immagine della protagonista.

^{vi} «a nuova vita l'alma mia si desta».

^{vii} Aggiunta: «profumate».

^{viii} «cherubina».

³ *Il gioco e l'intrigo*. Si torna all'azione nella scena successiva, dopo che in una breve coda gli studenti mostrano di non prendere sul serio il collega. In questa sezione si possono ravvisare i tratti di uno scherzo sinfonico-corale: tutto il movimentato e sordido colloquio fra Lescaut e Geronte si svolge mentre borghesi e studenti sono impegnati con le carte, secondo la tecnica ottocentesca del *parlante*, disteso su un ampio tema degli archi in re (es. 7 A) – che riappare variato in diverse soluzioni nel corso del dialogo dei due solisti (particolarmente quando discutono dell'età di sogni e speranze di Manon, dove la variante sparge una patina d'ironia: es. 7 B) e nella scena del gioco – e su un secondo tema alla sottodominante del relativo maggiore (es. 7 C):

STUDENTI

Venite fanciulle!... Augurio ci siate^{3a}
di buona fortuna.

FANCIULLE

È bionda od è bruna
la diva che guida la vostra tenzon?

STUDENTI

È calva la diva: ma morbida chioma
voi fa desiär.

Chi perde e chi vince, voi brama, o fanciulle,
chi piange e chi ride;
noi prostra ed irride
la mala ventura:
ma lieta prorompe
d'amore la folle, l'eterna canzon.

FANCIULLE

Amiche fedeli d'un'ora, volete?

Il riso chiedete,
il bacio, il sospir?^{IX}

EDMONDO (*ad una fanciulla*)

Addio mia stella,
addio mio fior,
vaga sorella
del dio d'amor.
A te d'intorno
va il mio sospir,
e per un giorno
non mi tradir.

(*Saluta galantemente la fanciulla, la quale si allontana; poi, ve-*

GERONTE (*a Lescaut*)

Dunque vostra sorella
il velo cingerà?

LESCAUT

Malo consiglio della gente mia.

GERONTE

Diversa idea mi pare
la vostra?

LESCAUT

Certo, certo,
ho più sana la testa
di quel che sembri, e benché triste fama
le giovanili mie gesta circonda.
Ma la vita conosco,^{3b}
forse troppo. Parigi
è scuola grande assai.
Di mia sorella guida, mormorando,
adempio il mio dovere,
come un vero soldato.

segue nota 3

ESEMPIO 7 A (I, 37)

Allegro vivo



VI (Vle., Vlc., Cb alle ottave inferiori)

ESEMPIO 7 B (I, 644)

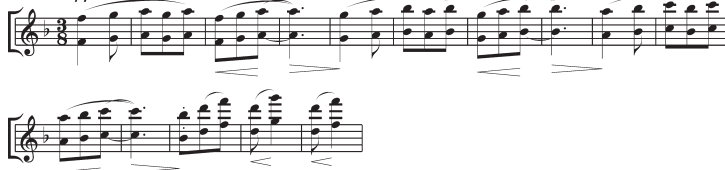
Fl., Cl.



pp

ESEMPIO 7 C (I, 40)

Ott. Fl. pp



^{3a} Si preparano i tavoli da gioco (da 37, *Allegro vivo* - $\frac{3}{8}$, re→), e le fanciulle fanno da portafortuna agli studenti. Puccini isola questo inizio e l'attacco del colloquio fra Geronte e Lescaut dall'impianto del concertato, staccandoli nitidamente con due riprese del tema principale.

^{IX} «il bacio volete, il sospir? / Ah! Orniam la vittoria / il bacio chiedete, il sospir? /».

^{3b} Da qui le voci si mescolano e le situazioni s'incrociano senza sosta, ma nessun particolare della trama perde mai di rilievo proprio grazie all'azione chiarificatrice dei temi (è ora il turno della melodia dell'es. 7 C). Emerge

Orniam la vittoria,
e il core del vinto^x
al tepido effluvio di molle carezza
riposa, obliando, e l'onta e il martir.

*(Studenti e fanciulle prendono posto intorno
alle tavole: alcuni ricominciano a giocare,
altri ordinano da bere)*

*endo Geronte e Lescaut in
stretto colloquio, si ferma in di-
sparte ad osservarli)*

Solo, dico, che ingrato
evento al mondo non ci coglie, senza
qualche compenso: e voi conobbi illustre
signor?...

GERONTE

Geronte di Ravoir.

LESCAUT

Diporto

vi conduce in viaggio?

GERONTE

No, dovere;

l'affitto delle imposte a me fidato
dalla bontà del re, dalla mia borsa.

LESCAUT

(Che sacco d'oro).

GERONTE

E non mi sembra lieta

neppur vostra sorella.

LESCAUT

Pensate! a diciott'anni!

**Quanta festa di^{xi} sogni e di speranze
in quella testolina...**

GERONTE

Comprendo... Poverina!...

È d'uopo consolarla... Questa sera
meco verrete a cena?

Ci sian propizie l'ore.

LESCAUT

Quale onor! Quale onore!...

E intanto permettete...

(Gli fa un cenno d'offrirgli qualche cosa all'osteria)

GERONTE *(che sulle prime aveva seguito Lescaut,
cambia subito di pensiero)*

Scusate... m'attendete

per breve istante; qualche ordine io debbo
all'ostiere impartir...

*(Lescaut s'inchina e Geronte s'allontana verso il
fondo; annotta, e dall'interno dell'osteria sono por-
tate varie lampade e candele accese, che i garzoni di-
spongono sui tavoli dei giuocatori)*

GLI STUDENTI *(giuocando animatamente)*

Un asso! Un fante! Un tre!

Che gioco maledetto!

LESCAUT *(attratto dalle voci, si accosta al porticato e
guarda con febbrile interesse)*

Giocano! Oh, se potessi

qualche colpo perfetto

tentare anch'io!^{xii}

GLI STUDENTI

Puntate!

Puntate!... Carte!... Un asso!...

LESCAUT *(si avvicina in modo deciso agli studenti, si
pone alle spalle d'un giuocatore, osserva il suo giuo-
co, poi con aria di rimprovero)*

Un asso?! Mio signore,

un fante! Errore, errore!

GLI STUDENTI *(a Lescaut)*

È vero, un fante; siete

un maestro?

segue nota 3b

così l'ambigua figura di Lescaut, uomo di mondo affetto dal demone del giuoco e sempre incline ad assecondare il proprio tornaconto.

^x Aggiunta: «di tenebre cinto».

^{xi} «Quanti».

^{xii} «tentare anch'io / qualche colpo perfetto!...».

LESCAUT

Celiate!

Un dilettante...

GLI STUDENTI

A noi...

V'invito... banco!

LESCAUT (*con aria fredda e sprezzante sedendosi a giuocare*)

Carte!

(*Geronte, che da lontano ha osservato Lescaut, vedendolo occupato al giuoco, chiama l'oste, che è sul limitare del portone: l'oste accorre premuroso; Geronte lo conduce in disparte, mentre Edmondo, messo in sospetto dagli andirivieni di Geronte, cautamente si avvicina per sorvegliarlo*)

GERONTE (*all'oste*)

Amico, io pago prima e poche ciarle!^{3c}

Una carrozza e cavalli che volino

sì come il vento; fra un'ora!

L'OSTE

Signore!^{xiii}

GERONTE

Dietro l'albergo, fra un'ora, capite?!

Verranno un uomo e una fanciulla... e via

sì come il vento, via, verso Parigi!

E ricordate che il silenzio è d'or.

L'OSTE

L'oro... adoro.

GERONTE

Bene, bene!...

(*Dandogli una borsa*)

Adoratelo e ubbidite.

Or mi dite,

(*Indicando il portone dell'osteria*)

questa uscita ha l'osteria
solamente?

L'OSTE

Ve n'ha un'altra.

GERONTE

Indicatemi la via.

(*Partono dal fondo a sinistra*)

EDMONDO (*che ha udito il colloquio fra Geronte e l'oste*)

Vecchietto amabile,^{3d}

incipriato Pluton sei tu!

La tua Proserpina

di resistere forse avrà virtù?

(*Entra Des Grieux penseroso, Edmondo gli si avvicina; poi, battendogli sulla spalla*)

Cavaliere, te la fanno!

DES GRIEUX (*con sorpresa*)

Che vuoi dir?

EDMONDO (*ironicamente*)

Quel fior dolcissimo

che olezzava poco fa,

dal suo stel divelto, povero

fior, fra un'ora^{xiv} appassirà!

La tua fanciulla, la tua colomba

or vola, or vola.

Del postiglion suona la tromba...

Via, ti consola!

Un vecchio la rapisce!

^{3c} Il tema cromatico che sorge improvvisamente in orchestra (cfr. es. 23 B) mette sotto il fuoco dei riflettori i preparativi del rapimento, cui assiste di nascosto Edmondo, e inquadra con un tocco sintetico ma efficacissimo la figura del cassiere generale: ne udremo una variante particolarmente importante nell'atto successivo, che collega con precisione estrema due momenti chiave della trama (cfr. nota 9a). Il cinismo di Geronte, vecchio libertino, viene ingigantito dal contrasto con la musica leggiadra intonata dai giovani. Uno scorcio virtuoso in orchestra fa percepire l'animazione ai tavoli da giuoco, e al tempo stesso funge da stacco per il breve dialogo che precede il finale.

^{xiii} «Sissignore!».

^{3d} Edmondo non si lascia scappare l'occasione per esibire due briciole di cultura classica, e anche noi vediamo con lui un ritratto lezioso del libertino incipriato, amante della finzione. Informa l'amico mentre la fanfara del cocchio risuona come una concreta minaccia di rapimento, poi esce per preparare la burla. Ora ci sono tutti gli elementi per inserire un vero duetto fra Manon e Des Grieux, promesso nell'incontro precedente.

^{xiv} «poco».

DES GRIEUX (*grandemente turbato*)

Davvero?

EDMONDO

Impallidisci?

Per Dio, la cosa è seria!

DES GRIEUX

Qui l'attendo, capisci?

EDMONDO

Siamo a buon punto!?

DES GRIEUX

Salvami!

EDMONDO

Salvarti!?... La

[partenza

impedire?... Tentiamo!... Senti! Ti salvo, forse.

Del gioco all'amo morse^{xv}

il soldato laggìù.

DES GRIEUX

E il vecchio?

EDMONDO

Il vecchio? Oh, il vecchio l'avrà da far

[con me!

(*Si avvicina ai compagni che giuocan, e parla all'orecchio d'alcuni fra essi; poi esce e si allontana a sinistra; si sospende il giuoco: Lescaut beve in compagnia degli studenti*)^{4a}

MANON (*compare sulla scaletta, guarda ansiosa intorno e visto Des Grioux scende e gli si avvicina*)

Vedete? Io son fedele^{4a}

alla parola mia. Voi mi chiedeste,

con fervida preghiera,

che a voi tornassi un'altra volta. Meglio

non rivedervi, io credo, e al vostro prego

benignamente opporre il mio rifiuto.

DES GRIEUX

Oh come gravi le vostre parole!...

Sì ragionar non suole

l'età gentile che v'infiora il viso;

mal s'addice al sorriso

che dall'occhio bellissimo traluce

questo severo ragionare e questo

disdegno melanconico!...

MANON

Eppur lieta, assai lieta

un tempo io fui! La queta^{4b}

^{xv} «Forse ti salvo... / Del giuoco morse all'amo».

⁴ *La fuga d'amore*. Mentre il sole tramonta e si abbassano gradatamente le luci Puccini dà veste musicale all'agitato stato d'animo del giovane che attende la fanciulla, in un breve quanto denso interludio (da 52, *Vivo* – $\frac{3}{8}$, La): Manon vi campeggia, rappresentata dal suo tema volto in minore (da 52¹⁴ – re), che introduce una sezione (da 53, *Andantino* – $\frac{8}{8}$, Sib) in cui il richiamo della cornetta s'intreccia in contrappunto con una linea indipendente e con la frase dell'amore romantico nel registro grave:

ESEMPIO 8 (I, 1053)

L'ambiente interagisce con le sorti dei singoli e la fanfara, che poc'anzi echeggiava come segno di minaccia, ora traduce in suoni la speranza di una via di fuga.

^{4a} Il duetto stavolta è costruito in modo più tradizionale, echeggiando tratti delle forme ottocentesche. Manon si rivolge a Des Grioux nel tempo d'attacco (da 53, *Allegretto gaio* – $\frac{2}{4}$, Sib) con frasi cariche di sensualità, calibrata su accordi paralleli di nona e di settima alterati («E al vostro prego»), il cavaliere si lancia in progressioni cariche di slancio.

^{4b} La protagonista rievoca poi nel *cantabile* la vita che conduceva nella sua «casetta» (da 55, *Andante amoroso* – $\frac{8}{8}$, Sib). L'atteggiamento malinconico di Manon immersa nel rimpianto è contrapposto all'intensa passione di

casetta risonava
di mie folli risate,
e colle amiche gioconde ne andava
gioconda^{xvi} a danza!
Ma di gaiezza il bel tempo fuggì!
DES GRIEUX (*affascinato*)
Nelle pupille fulgide, profonde
sfavilla il desiderio dell'amore...
Amor ora vi parla!... Date all'onde
del nuovo incanto e il dolce labbro e il core...
L'anima date a questo immenso invito
di baci e di carezze che ne è intorno!
V'amo! v'amo! Quest'attimo di giorno
deh!... a me rendete eterno ed infinito!

MANON
Una fanciulla povera son io,
non ho sul volto luce di beltà,
regna tristezza sul destino mio.

DES GRIEUX
Vinta tristezza dall'amor sarà!

La bellezza vi dona
il più vago avvenir,
o soave persona,
mio infinito sospir!
M'inonda soave delizia
o fiore dell'anima mia;
m'inonda profonda letizia
e l'alma pei sogni s'avvia...
Oh! dove il tuo sguardo m'adduce
la vita comincia per me:

segue nota 4b

Des Grieux, che riprende la melodia principale e la trasforma da sentimento di nostalgia per la perdita innocenza in un sensuale invito all'amore.

^{xvi} «sovente».

^{xvii} «Ah! sogno gentil, mio sospiro infinito».

^{4c} Come in un tempo di mezzo, un evento spezza la stasi lirica (da 57⁴, *Allegro vivo* – $\frac{3}{8}$, re →): Lescaut, immerso nel gioco, cerca del vino, e Des Grieux svela a Manon il progetto del libertino, rievocato dal temino cromatico dell'es. 23 B incorniciato da un nuovo motivo di quarte diminuite che innescano una dolorosa tensione (1⁴58 e 58¹), il cui significato verrà precisato nell'atto secondo e nell'intermezzo (cfr. nota 10 e es. 24).

^{xviii} Aggiunta: «audace».

^{4d} Gli eventi precipitano e l'azione si fa incalzante: Edmondo annuncia la burla con una frase spensierata (che Puccini riprenderà tale e quale nel quadro secondo della *Bohème*) e avvia un brevissimo *a due* vibrante (da 1¹59, *Più vivo* – $\frac{3}{8}$, Re b →), che si chiude con la perorazione della melodia dell'*Andante amoroso* (da 56², *Largamente* – $\frac{3}{8}$, Sol).

^{xix} «Che?».

io sogno un futuro di luce,
la vita divisa con te.

MANON

No, non è vero! Troppo bello è il sogno!

Oh, non è inganno la vostra parola?!...^{xvii}

LESCAUT (*alzandosi e picchiando sul tavolo*)

Non c'è più vino? E che? Vuota è la botte?^{4c}

(*Gli studenti lo forzano a sedere. Il giuoco riprende più animato. All'udire la voce di Lescaut, Manon e Des Grieux si ritraggono verso destra agitatissimi; Manon impaurita vorrebbe rientrare, ma viene trattenta da Des Grieux*)

DES GRIEUX

Deh! m'ascoltate: vi minaccia un vile oltraggio: un rapimento! – Un libertino,^{xviii} quel vecchio che con voi giunse, una trama a vostro danno ordì.

MANON (*stupita*)

Che dite?!

DES GRIEUX

Il vero!

EDMONDO (*accorrendo si avvicina a Des Grieux e Manon e dice loro rapidamente*)

Il colpo è fatto, la carrozza è pronta...^{4d}

Che burla colossal! Presto! Partite...

MANON (*sorpresa*)

Fuggir?...^{xix} Fuggir?

DES GRIEUX

Fuggiamo! Concedete

che il vostro rapitor... un altro sia!

MANON (*a Des Grieux*)

^{xx}Voi mi rapite?

DES GRIEUX

Vi rapisce amore!

MANON (*resistendo*)

Ah! no!

DES GRIEUX (*con intensa preghiera*)

V'imploro!

EDMONDO

Presto, via ragazzi!

DES GRIEUX (*insistendo*)

Manon... Manon...

MANON (*risoluta*)

Andiam!

EDMONDO

Oh! che bei pazzi!

(*Edmondo dà a Des Grieux il proprio mantello, col quale può coprirsi il volto, poi tutti e tre fuggono dal fondo, dietro l'osteria. * 4^e Geronte viene dalla sinistra, dà una rapida occhiata al tavolo; vedendovi Lescaut giocare animatamente, lascia sfuggire un moto di soddisfazione, e cautamente, in modo da non risvegliare l'attenzione di alcuno, va verso l'osteria, dove trova l'oste*)

GERONTE

Di sedur la sorellina

è il momento! – Via, ardimento,
che il sergente è al giuoco intento.

È bene ch'ei vi resti!^{xxi}

(*Chiama sottovoce l'oste*)

Ehi, dico...

(*L'oste accorre*)

È pronta^{xxii}

la cena?

L'OSTE

Sì, Eccellenza.

GERONTE

L'annunziate

a quella signorina
che...

EDMONDO (*che è ritornato e ha udito le ultime parole di Geronte, gli si fa innanzi a grandi inchini*)

Quella signorina?...

GERONTE (*seccato*)

Sì.

EDMONDO (*additando al fondo, lontano, verso la via che conduce a Parigi*)

Eccellenza,

vedetela!^{xxiii} Essa parte in compagnia
d'un ardente –^{xxiv} studente.

(*Edmondo si avvicina agli studenti*)

GERONTE (*guarda sorpreso, poi nella massima confusione corre da Lescaut scuotendolo*)

L'hanno rapita!

LESCAUT (*giuocando*)

Chi?

GERONTE

Vostra sorella!

LESCAUT

Che?! – Mille e mille bombe!

(*Butta le carte e corre fuori; l'oste, impaurito, fugge nell'osteria*)

GERONTE

L'inseguiamo!

È uno studente!

^{xx} Aggiunta: «Ah, no! Ah, no!».

* Da qui alla fine dell'atto il libretto e la partitura divergono dal libretto del 1893 (cfr. appendice per versi e commento).

^{4^e} La transizione al finale è assai rapida: Geronte riappare accompagnato dal suo tema cromatico e sincopato (da 62, *Allegro moderato* – $\frac{3}{8}$, →) – che dà quasi il senso di uno sconcio ansimare – appena in tempo per vedere la carrozza partire in gran fretta. L'agogica subisce un'accelerazione notevole in poche battute (da *Allegro* a *Allegro molto agitato*) fino a che Lescaut non prende in mano la situazione.

^{xxi} «Vi rimanga!».

^{xxii} «pronta è».

^{xxiii} «guardatela!».

^{xxiv} «d'uno».

LESCAUT (*vedendo la simulata indifferenza degli studenti, scrolla il capo*) (Geronte accenna di no)

È inutil!...

(E a Geronte, che si lascia sfuggire un moto d'impazienza, dice calmo)

Riflettiamo!

Cavalli pronti avete?...

LESCAUT

Vedo; Manon con sue grazie leggiadre^{4f}
ha suscitato in voi... un affetto di padre!

GERONTE

Non altrimenti!

LESCAUT (*con dignitosa fierezza*)

E a chi lo dite!... Ed io da figlio
rispettoso vi do un ottimo consiglio...
Parigi!... È là Manon... Manon già non si perde!
Ma borsa di studente presto rimane al verde...
Manon non vuol miseria! Manon riconoscente

GLI STUDENTI (*tralasciato il giuoco ridono sottocchi dell'avventura di Des Grieux, che sottovoce Edmondo a loro narra; cauti però per la presenza del sergente, prudentemente in disparte, guardano, ascoltano e si divertono*)

Venticelli – ricciutelli,
che spirate
fra vermigli – fiori e gigli,
avventura
strana e dura,

^{4f} Lescaut blandisce Geronte con tratti pressoché ricattatori, poiché sa bene di quale genere sia la passione che Manon ha suscitato nel libertino (da 66, *Moderato con moto-Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$, Mi), e l'atto si chiude con la ripresa della canzone di Des Grieux affidata agli studenti, su nuovi versi rispetto alla *première* torinese (da 67^s, *Andante sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Mi), mentre Lescaut aiuta Geronte a ritrovare un po' di dignità. Prima di ripensare il finale, Puccini era già ricorso ai mezzi della musica per collegare le diverse situazioni dell'opera, avendo deciso di omettere ogni felicità amorosa attorno al «picciol desco» (l'atto secondo della *Manon* di Massenet) e di puntare su una Manon cinica e un Des Grieux disperato. Perciò dalla parte centrale dell'arietta del tenore (es. 9 A) aveva ricavato il tema del flauto su cui si apre il sipario nell'atto successivo (es. 9 D), e un'importante frase di Edmondo (es. 9 B):

ESEMPIO 9 A (I, 15⁸)

DES GRIEUX

Pa-le-sa-te-mi il de-sti-no

ESEMPIO 9 B (I, 50⁴)

EDMONDO

dal suo stel-di-vel-to, po-ve-ro fior,.....

ESEMPIO 9 D (II, b. 1)

Fl 1

Fl 1

ESEMPIO 9 C (I, 168)

Studenti

Asse-ta-to il labbro a-ve-va

LESCAUT

Voi fa-re-te da pa-dre ad un'ot-ti-ma fi-glia,

Il collegamento semantico è semplice ed efficace: prima il destino evocato dal giovane s'identifica con la ragazza oggetto delle sue cure – il «povero fior» di Edmondo –, poi diverrà la sorte stessa della sua infelice passione. Forte di questi elementi Puccini poté facilmente inserire la ripresa dell'intera arietta di Des Grieux: 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 (es. 9 B): le porte del «palazzo auroto» sono pronte a spalancarsi per accogliere una perfetta cortigiana.

Accetterà... un palazzo, per piantar lo studente!
Voi farete... da padre ad un'ottima figlia,
ed io completerò, signore, la famiglia.

Che diamini!... Ci vuole calma... filosofia...

(Vedendo a terra il tricorno, che in un momento d'ira era caduto a Geronte, lo raccoglie e lo porge al vecchio ganimede – ma, udendo ridere gli studenti, si volge impettito e minaccioso. Poi dice a Geronte)

Ecco il vostro tricorno!... E, domattina, in via!

Dunque, dicevo... A cena, e il braccio a me!

(Preso a braccio Geronte, si avvia verso l'osteria, parlando e gesticolando calmo e maestoso)

Degli eventi all'altezza esser convien!... Perché...

(Entrano nell'osteria)

deh narrate.

Strana e dura – l'avventura
per mia fé'!

Assetato labbro aveva

coppa piena;

ber voleva

e avidamente

già suggeva...

ma, repente,

bocca ignota – la fe' vuota

Dura è affé!...

(Ridono, ma allo sguardo minaccioso di Lescaut, frenano le risa e si ritirano verso il viale, ove ripigliano il loro motteggio)

EDMONDO e GLI STUDENTI

A volpe invecchiata

l'uva fresca e vellutata

sempre acerba rimarrà.

(Gli studenti scoppiano in una gran risata; in quel mentre esce minaccioso Lescaut: gli studenti fuggono ridendo.)

ATTO SECONDO

A Parigi. Salotto elegantissimo in casa di Geronte. Nel fondo due porte. A destra ricchissime e pesanti cortine nascondono l'alcova. A sinistra, presso alla finestra, una ricca pettiniera. Sofà, sedili, poltrone, un tavolo.⁵

[SCENA PRIMA]

MANON, un parrucchiere

(Manon è seduta avanti alla pettiniera: è coperta da un ampio accappatoio bianco che le avvolge tutta la persona. Il parrucchiere le si affanna intorno. Due garzoni nel fondo stanno pronti ai cenni del parrucchiere)

MANON *(guardandosi allo specchio)*

Dispettosetto riccio questo!^{xxv 5a}
(Al parrucchiere)

Il calamistro!... Presto!...

(Il parrucchiere corre saltellando a prendere il ferro per arricciare e ritorce il riccio ribelle, quindi eseguisce premurosamente i vari ordini che gli dà Manon)

Or... la volandola!...

Severe un po' le ciglia!...

La cerussa!...

(Soddisfatta)

Lo sguardo

vibri a guisa di dardo!

Qua la giunchiglia!...

[SCENA SECONDA]

LESCAUT, e detti

LESCAUT *(entrando)*

Buon giorno, sorellina!^{5b}

MANON *(facendo attenzione al parrucchiere)*

Il minio e la pomata!

LESCAUT

Questa mattina
mi sembri un po' imbronciata.

MANON

Imbronciata?... Perché?

LESCAUT

No? Tanto meglio!

(Sorridente malizioso)

Geronte ov'è?

Così presto ha lasciato... il gineceo?...

⁵ Nella prima parte dell'atto secondo va in scena la vita d'alcova. La rappresentazione della galanteria dei cortigiani, le cui smancerie annoiano Manon, si oppone col massimo contrasto al clima del successivo duetto d'amore, dominato dalla più sincera delle passioni, ma al tempo stesso contaminato moralmente dalla solare corruzione della protagonista. Il madrigale, i minuetti, la canzone pastorale che risuonano nel salotto di Geronte sono stati definiti «particolari non necessari», «*pastiches* settecenteschi [...] singolarmente ingombranti nell'economia di un'opera che implica grosse rinunce allo svolgimento cronologico della vicenda». Essi hanno invece un ruolo fondamentale: fanno vivere agli spettatori il tempo interiore della protagonista, motivandone le reazioni.

^{xxv} «questo riccio!».

^{5a} Quanto va dall'inizio dell'atto fino all'ingresso dei musicisti ammicca nuovamente a una «solita forma» ottocentesca del duetto, a cominciare dall'equivalente di una «scena» (*Allegretto moderato* – $\frac{6}{8}$, si), il cui inizio viene animato da una frase di quattro battute ricavata dal motivo dei flauti (es. 9 D), che caratterizza perfettamente l'ambiente fatuo in cui vive la ragazza. La melodia comunica inoltre nell'ascoltatore il senso dell'ineluttabilità della sorte di Manon (in relazione alle precedenti apparizioni, cfr. ess. 9 A, B e C), prigioniera del desiderato lusso e dei riti della società di cui diverrà ben presto vittima. Il simbolo scenico di questa efferata leziosaggine è il parrucchiere che le sculetta intorno.

^{5b} L'ingresso di Lescaut porta ad una rottura solo momentanea del clima arcaizzante, che ben presto riprende a correre con malinconico brio, fra neri e ginecèi. Il colloquio tra fratelli ha molteplici ragioni drammatiche: innanzitutto ci mostra il buon esito delle previsioni del sergente e l'agio con cui egli si muove tra le lacche, mentre spiega cosa sia successo nel frattempo di Des Grieux. Ma serve anche a farci comprendere come la vera anima di Manon arda sotto i lussuosi abiti che indossa. Puccini crea diversi assi di simmetria formale per arricchire la narrazione, mediante sezioni che verranno riprese nell'arco del duetto, e motivi che si proietteranno anche nel prosieguo dell'atto. Il primo caso è dato dal temino saltellante che si ode in orchestra quando il baritono chiede «Geronte ov'è» (33, flauti e clarinetti), che coglie nel libertino gli aspetti di un carattere da opera buffa.

MANON (*al parrucchiere*)

Ed ora... un nè!

(*Il parrucchiere porta a Manon la scatola di lacca giapponese contenente i nèi. Manon indecisa vi cerca dentro rovistandone i taffetà non decidendosi a scegliere*)

LESCAUT (*consigliando*)

Lo Sfrontato!... il Biricchino!...

No?... Il Galante?...

MANON (*ancora indecisa*)

Non saprei...

(*Risolvendosi*)

Ebben... due nè!

All'occhio l'Assassino!

e al labbro il Voluttuoso!

(*Il parrucchiere pone i due nèi, poi graziosamente e con bravura toglie l'accappatoio a Manon, che appare vestita, incipriata, pettinata; piega l'accappatoio, si inchina a Manon, fa un cenno ai suoi garzoni e a grandi inchini esce*)

LESCAUT (*guarda attento Manon ed esclama ammirato*)

^{xxvi}Che insieme delizioso!...

[SCENA TERZA]

LESCAUT, MANON, *poi music*

LESCAUT

Sei splendida e lucente!^{5c}

M'esalto!... E n'ho il perché!...

È mia la gloria se

sei salva dall'amor d'uno studente.

Allor che sei fuggita... là, ad Amiens,

mai la speranza il^{xxvii} cor m'abbandonò!

Là, la tua sorte vidi!... Laggiù^{xxviii} il magico fulgor di queste sale balenò.

T'ho ritrovata! Una casetta angusta^{5d}

era la tua dimora – possedevi

innumerali baci e... niente scudi!...

È un bravo giovinotto quel Des Grieux!...

Ma... (ahimè) non è cassiere generale!

Dunque era^{xxix} naturale

che un dì Manon avesse^{xxx} abbandonato

per un palazzo aurato

quell'umile dimora.

MANON (*l'interrompe*)

E... dimmi...

LESCAUT

Che vuoi dire?...

MANON

Nulla!...

LESCAUT

Nulla?

Davver?...

MANON (*indifferente*)

Volevo dimandar...

LESCAUT

Risponderò!...

MANON (*volgendosi con vivacità*)

Risponderai?

LESCAUT (*malizioso*)

Ho inteso!... Ne' tuoi occhi

io leggo un desiderio.

(*Guardando comicamente intorno*)

Se Geronte

lo sospettasse!...

^{xxvi} Aggiunta: «Ah!».

^{5c} La vanagloria di Lescaut s'impenna nel suo racconto, che impegna quasi tutto il Tempo d'attacco (da 4, *Lo stesso movimento* – $\frac{2}{4}$, Re) e offre al suo interno un altro spunto alla narrazione, il successivo

^{xxvii} «in».

^{xxviii} «là».

^{5d} *Andantino mosso* (da 165 – Re), in cui, con cinismo poco sopportabile, Lescaut dipinge la casetta di Manon e Des Grieux, un piccolo tempio dell'amore che non merita rimpianti. Meglio dunque le magnificenze del «palazzo aurato» del cassiere generale, che ricompare sgambettando, sul temino buffo esposto poc'anzi (da 5), aprendo al gigantesco contrasto che verrà dall'assolo della protagonista, un brano che nasce nel segno del rimorso per l'abbandono dell'amore vero.

^{xxix} «È dunque».

^{xxx} «tu abbia».

MANON (*allegra*)
È ver! Hai còlto!
LESCAUT
Brami
nuove di... lui?...
MANON
È ver!
(*Con tristezza*)
L'ho abbandonato
senza un saluto... un bacio!...
(*Si guarda intorno e si ferma cogli occhi all'alcova*)
Ah... in quelle trine morbide...^{5e}
nell'alcova dorata v'è un silenzio...^{xxx1}

un freddo che m'agghiaccia!...
Ed io che m'ero avvezza
a una carezza
voluttuosa
di labbra ardenti e d'infuocate braccia...
or ho... tutt'altra cosa!
(*Pensierosa*)
O mia dimora umile,^{5f}
tu mi ritorni innanzi
gaia, isolata, bianca
come un sogno gentile
e di pace e d'amor!
LESCAUT (*osservando inquieto Manon*)
Orben... poichè tu vuoi saper... Des Grieux,^{5g}

^{5e} Una frase languida dei violoncelli (da 6, *Lento* - $\frac{2}{4}$) cadenza alla dominante, e dà l'attacco alla protagonista, che intona «In quelle trine morbide» (*Moderato con moto* - *c*, Mi \flat). L'assolo è breve ma intensissimo, un condensato di ogni struggimento amoroso, ed è costruito su un materiale musicale compatto e coerentemente legato all'apparato tematico che rappresenta il personaggio (cfr. es. 10 con 6). Se viene variata la posizione del semitono del tema di Manon nell'*incipit* dell'assolo (cfr. es. 10 A con 6 A), non lo è la condotta della melodia, che discende un tetracordo e risale, arrestandosi sulla dominante:

ESEMPIO 10 A (II, 6⁵)

ESEMPIO 10 B (II, 57)

Ma il rimpianto per l'amore di Des Grieux si trasforma di lì a poco in sensualità pura, grazie alla melodia che richiede perfette messe di voce, dall'attacco in piano sul Sol \flat (quasi un brivido di piacere) alle parole «Ed io che ero avvezza a una carezza voluttuosa» (la voce ascende per quarte sino al Sib \flat ; es. 10 B). In coda alla frase del desiderio appassionato si riaffaccia la sequenza *D* (che compariva alla fine del tema del nome e alla sua citazione, es. 6: *D*) con l'intervallo di quarta discendente (invece che di quinta) in testa (es. 10 B: *D*); essa dà forma alla delusione della protagonista per la sua sorte attuale, e di qui in poi ricomparirà come segno del suo destino.

^{xxx1} Aggiunta: «gelido, mortal... / v'è un silenzio.»

^{5f} Nella seconda parte dell'aria (da 7, *Lo stesso movimento* - $\frac{2}{4}$, Sol \flat) oboe e ottavino riespongono la melodia con cui i violini evocavano poco prima l'umile casetta ove Manon viveva con l'amante,^{5d} rendendo ancor più bruciante la nostalgia che l'ha presa.

^{5g} Nel Tempo di mezzo del duetto (da 98 - $\frac{2}{4}$, Mi \flat → Do), Lescaut riprende a narrare, più che altro per motivare la sua condotta, proseguendo il racconto fino al presente. Ma in questo caso i richiami tematici lo fanno sprofondare nel passato, poiché la frase dell'amore romantico (es. 11: cfr. es 5 B) riporta sotto i riflettori la passione intensa di Des Grieux, e la citazione della cellula *n* del tema del nome (es. 11) gli accosta Manon, traditrice, ma appassionata anch'essa:

ESEMPIO 11 (II, 57)

come^{xxxii} Geronte, è un grande amico mio.

Ei mi tortura sempre:
(*Imitando Des Grieux*)

«Ov'è Manon?...

Ove?... Con chi fuggi? Ad Est? A Nord?

A Sud?...» sempre io rispondo: «Non lo so!...»

E^{xxxiii} alfin l'ho persuaso!...

MANON (*sorpresa*)

Ei m'ha scordata!?...

LESCAUT

No! no!... Ma che vincendo può coll'oro

forse scoprir la via che mena a te!

(*Con mistero e con gesti di giocatore provetto*)

Or... correggendo la fortuna sta...

Io l'ho lanciato al gioco!... Vincerà!...

È il vecchio tavolier (per noi) tal quale^{5h}

la cassa del danaro universale!...

Da me lanciato e istruito

pelerà tutti e tutto!

Ma nel martirio delle lunghe lotte

intanto il dì e la notte

vive incosciente della sua follia,

e ognora chiede al giuoco ove tu sia!

MANON (*fra sé, dolorosamente*)

Per me tu lotti,

per me che, vile,^{xxxiv} ti lasciavi...

che tanto duolo a te costai!...

Ah! vieni! Il passato mi rendi,

l'ore fugaci...

le tue carezze ardenti!

Rendimi i baci,

i baci tuoi cocenti...

l'ebbrezza^{xxxv} che un dì mi beò!

Vieni!... Son bella?

più bella ancor sarò!^{xxxvi}

(*Rimane pensierosa, rattristata, poi i suoi occhi si soffermano allo specchio; la sua adorabile figura vi si delinea; le mani quasi incoscienti aggiustano le pieghe della veste; poi i pensieri si mutano, le labbra sorridono, gli occhi sfavillano nel trionfo di sua bellezza e passando davanti allo specchio, domanda a Lescaut*)

Davver che a meraviglia questa veste^{5k}

mi sta?...

LESCAUT (*ammirando*)

Ti sta a pennello!

MANON

E il tupe?...

LESCAUT

Portentoso!

MANON

E il busto?...

xxxii «qual già».

xxxiii «Ma».

^{5h} Il sentimento di nostalgia si amplia nel lirico *a due* conclusivo (da 9³, *Andante mosso* – $\frac{3}{4}$, Fa), dove il controcanto del baritono fa risaltare la melodia con cui Manon, eccitata dal ricordo, invoca il ritorno di Des Grieux fra le sue braccia, spingendosi poi sino al Do acuto, immersa anch'essa nel passato:

ESEMPIO 12 (II, 9³)

MANON *p*

Per... me tu lotti, per me, vi-le, che ti la - scia - i. che...tanto duol ti co - stai!... Ah! vieni!..Ilpas - sa - to mi ren - di...

Nella coda l'ultima fiammata di passione, con l'improvvisa modulazione da Fa a Mi, è seguita da un tortuoso ripiegamento a fa mediante enarmonia, a partire da una settima di terza specie (²10): quasi un rassegnato ritorno alle noie quotidiane.

xxxiv «vile, che».

xxxv «quell'ebbrezza».

xxxvi «Ah! Vieni! resister più non so!».

^{5k} La cantilena del flauto riprende quando Manon torna davanti allo specchio, in una coda che stabilisce un'asse di simmetria con l'inizio dell'atto, e mentre la tonalità si distende con cadenza perfetta a Si \flat entrano gl'incipriati musici, per cantare un madrigale.

LESCAUT

Bello!!

(Entrano alcuni personaggi incipriati tenendo fra le mani dei fogli di musica. Si avanzano ad inchini e si schierano da un lato, avanti a Manon)

LESCAUT *(sottovoce a Manon)*

Che ceffi son costoro?... Ciarlatani o speziali?

MANON *(annoziata)*

Son musicisti! È Geronte che fa dei madrigali!

IL MADRIGALE

I MUSICI

Sulla vetta tu del monte⁶

erri, o Clori:

hai per labbra due fiori,

^{xxxvii} l'occhio è una fonte.

Ohimè!... Ohimè!...

Filen spira ai tuoi piè!

Di tue chiome sciogli al vento

il portento,

ed è un giglio il tuo petto

bianco – ignudetto.

Clori sei tu, Manon,

ed in Filen Geronte si mutò!

Filen suonando sta;

la sua zampogna va

susurrando: pietà!

E l'eco sospira: – pietà!

Piagne Filen:

«Cuor non hai, Clori, in sen?

Ve'... già... Filen... vien... men!»

(A bassa voce)

No!... Clori a zampogna che soave plorò

non disse mai no!

MANON *(seccata, dà una borsa a Lescaut)*

Paga costor!

LESCAUT *(intasca la borsa)*Oibò!... Offender l'arte?...
*(Ai musicisti, maestoso)**(Ai musicisti, maestoso)*

Io v'accomiato in nome della gloria!

(I musicisti escono inchinandosi)

[SCENA QUARTA]

MANON, LESCANT, GERONTE, *vecchi signori, abati*, IL MAESTRO DI BALLO. *Suonatori*

(Mentre da una parte escono i musicisti, dall'altra si vedono sfilare nell'anticamera alcuni amici di Geronte, vecchi signori, abati eleganti. Geronte li riceve. Intanto entrano alcuni suonatori, i quali si collocano nel fondo a sinistra)

MANON *(mostrando quelli a Lescaut)*I madrigali!... È il ballo!... E poi la musica!...⁷

Son tutte belle cose! Pur...

(Non può reprimere uno sbadiglio, e sbadigliando esclama)

M'annoio!...

⁶ Dopo il tema iniziale dell'opera, viene ancora un autoimprestito: Puccini prelevò questo 'madrigale' (da 11, *Andantino* – $\frac{3}{4}$, Sib), funzionalissima musica di scena, dall'*Agnus Dei* della giovanile Messa del 1880, abbassandolo di un tono e riducendolo nelle proporzioni. La scelta dell'organico – tutte donne *en travesti* – è ben mirata: la voce del mezzosoprano solista è accompagnata da un piccolo coro da camera, che interviene manieristicamente per riprendere, a guisa di «volta», gli ultimi due versi delle strofe. Il testo è zeppo di quinari e settenari tronchi con rime baciata, e imperniato su scoperte metafore erotiche («Piagne Filen / «Cuor non hai Clori in sen? / Ve'... già... Filen... vien... men!»), che in taluni punti Puccini si diverte a colorire ironicamente con *madrigalismi* (l'oboe che mima la zampogna, il lamento sospirato su seconde minori ascendenti e discendenti, le pause che imitano l'erotico ansimare di «Filen»). La musica composta oltre dieci anni prima per l'*Agnus Dei* si adatta perfettamente alla situazione dell'opera, costituendo quasi la prova dell'agnosticismo religioso del musicista. Nel congedare i musicisti Lescaut intasca la borsa destinata ai cantanti, per non «offender l'arte» (situazione a cui i musicisti in Italia sono purtroppo abituati), mentre il corno fa risuonare il motivo del madrigale con particolare, e pesante sarcasmo.

^{xxxvii} Aggiunta: «e».

⁷ Accolti da Geronte fanno il loro ingresso i personaggi che daranno vita alla scena successiva – maestro di danza, suonatori di quartetto, signori e abati – mentre risuonano le quinte vuote degli archi che accordano gli strumenti con un tocco di realismo che ricorda la mazurka in scena del *Ballo in maschera* (da 13, *Moderato* – $\frac{3}{4}$, Re v), e flauto e oboe duettano, anticipando le melodie successive con naturalezza, ma al tempo stesso fornendo le basi per la costruzione dell'intera scena 'arcadica', con due frasi lungimiranti, che verranno riprese di lì a poco:

(E va incontro a Geronte che entra seguito dal maestro di ballo ed altri. Grandi inchini cerimoniosi. Lescaut osserva sorridendo quella scena di sdolcinature: i suonatori accordano i loro strumenti, mentre Geronte col maestro di ballo sta organizzando e preparando il minuetto)

LESCAUT (fra sé, filosoficamente riflettendo)

Una donnina che s'annoia è cosa da far paura!...

(Dopo avere un po' riflettuto)

Andiam da Des Grieux!

È da maestro preparar gli eventi!...

(Esce. Mentre il maestro di ballo riceve gli ordini da Geronte, entrano altri personaggi, i quali si inchinano a Manon, le baciano la mano, le offrono fiori, dolciumi, ecc. Il maestro di ballo si avvanza, dà la mano a Manon per cominciare il minuetto: Geronte fa cenno agli amici di tirarsi in disparte e sedersi. Durante il ballo alcuni servi girano portando cioccolatta e rinfreschi)^{7a}

IL MAESTRO DI BALLO (a Manon)

Vi prego, signorina, un po' elevato il busto... indi... Ma brava, così mi piace!... Tutta la vostra personcina or s'avanzi!... Così!...

Io vi scongiuro... a tempo!

GERONTE (entusiasmato)

Oh, vaga danzatrice!

MANON (con falsa modestia)

Un po' inesperta.

IL MAESTRO (impaziente)

Vi prego... non badate a lodi susurrate...

È cosa seria il ballo!...

SIGNORI ed ABATI (a Geronte)

Tacete!... Vi frenate, come si fa da noi;

segue nota 7

ESEMPIO 13 (II, 14)

^{7a} La scelta d'impiegare il minuetto quale cifra di una ricca casa parigina nel Settecento era pressoché obbligata (e più avveduta dei valzer che popolano il *Rosenkavalier*): Puccini realizzò una struttura formale che può definirsi un calco del tradizionale schema tripartito, adattato nelle proporzioni alle sue esigenze drammatiche (da 13¹⁷, *Tempo di minuetto* - $\frac{3}{4}$, Re). La prima sezione, affidata ai soli archi, è articolata su quattro frasi, di cui solo quella d'apertura, derivata anch'essa dai giovanili minuetti per quartetto (es. 14), ha funzione di antecedente, mentre due delle tre rimanenti sono variazioni della conseguente:

ESEMPIO 14 (II, 13¹⁷)

Nella seconda sezione, il cui carattere contrastante rispetto alla prima è dato dagli intervalli melodici prevalentemente discendenti (es. 15), Manon comincia a danzare:

ESEMPIO 15 (II, 14)

ammirate in silenzio,
in silenzio adorate...
È cosa seria.

IL MAESTRO (*a Manon*)

A manca!...

Brava!... A destra!... Un saluto!

(*Figura dell'occhiaietto*)

Attenta! L'occhiaietto...

GERONTE

Minuetto perfetto!

(*Manon guarda qua e là nel gruppo dei suoi ammiratori, è provocantissima: i vecchi signori e gli abati guardano Manon cupidamente*)

SIGNORI ed ABATI

Che languore nello sguardo!

Che dolcezza!

Che carezza!

Troppo è bella!

Se sorride pare stella!

Che candori!

Che tesori!

Quella bocca

baci socca!

Se sorride stella pare!

MANON

Lodi aurate

mormorate

susurrate

or mi vibrano d'intorno;

vostri cori

adulatori

su frenate!

ALCUNI SIGNORI ed ABATI

La deità siete del giorno!

ALTRI

Della notte ella è regina!

GERONTE

Troppo è bella!

Si ribella

la parola, e canta e vanta!

Voi mi fate

Spasimare... delirare!

(*Il maestro fa segni d'impazienza*)

segue nota 7a

Intanto il maestro le dà alcuni consigli con tono lezioso e Geronte, colto dall'entusiasmo, viene ammonito dai presenti ad «adorare in silenzio». Il materiale melodico è costruito sullo sviluppo di poche cellule, come a dare l'idea di un'improvvisazione e suscita nello spettatore la sensazione di udire un'unica melodia, inframmezzata da cadenze. Dopo la ripresa della prima sezione comincia quello che può essere considerato il trio in la, la cui reminiscenza assumerà un ruolo molto significativo nel finale dell'opera (cfr. es. 16 con 36):

ESEMPIO 16 (II, 16¹)

Ob

pp Arpa

pp Vlc

Arpa, Vlc

IL MAESTRO (*A Manon*)

A man - ca!... Bra - va!... A de - stra!...

La lezione è finita, e il maestro chiede «con impazienza» un cavaliere per Manon: Geronte si presenta e la coppia, fra l'ammirazione zuccherosa degli astanti, danza la ripresa del minuetto.

MANON

Il buon maestro non vuole parole...

Se m'adulate,
non diverrò la diva danzatrice
ch'ora già si figura
la vostra fantasia troppo felice.

IL MAESTRO (*impaziente*)

Un cavalier!...

GERONTE (*frettoloso*)

Son qua!...

SIGNORI ed ABATI

Bravi! Che coppia!

(*Figura del saluto. Geronte balla senza caricatura,
marca appena i passi, è superbamente allegro*)

Evviva i fortunati – innamorati!

Ve' Mercurio e Ciprigna!

Oh! qui letizia

con amore e dovizia

leggiadramente alligna!^{7b}MANON (*sull'aria del minuetto, a Geronte*)L'ora, o Tirsi, è vaga e bella...^{7c}

Ride il giorno – ride intorno

la tua fida pastorella...

Te sospira – e per te spira.

^{7b} Abbiamo osservato sin qui l'abilità di Puccini nel condurre la narrazione valendosi di temi e di cellule generatrici, variamente combinate all'impiego di motivi di reminiscenza, oltre che in grado di sottomettere strutture della musica strumentale a precise esigenze drammatiche, e più oltre avremo modo di discutere altri passaggi significativi, in particolare nell'intermezzo e nell'atto conclusivo. Questo agire, e in particolare nel trattamento del tema della protagonista e nel complesso sistema di relazioni messo in atto per creare il tessuto semantico dell'opera in rispondenza alla struttura musicale, mostra l'alta profonda qualità del suo rapporto col teatro di Wagner, col cui magistero era l'unico italiano dell'epoca in grado d'interagire nonostante la differente posizione estetica – più legata a un mondo allegorico quella del tedesco, alla continuità narrativa del dramma all'italiana quella di Puccini. Nella scelta della vicenda di Manon e Des Grieux influì forse l'ammirazione per la partitura in cui giganteggia un altro amore destinato alla sconfitta: quello fra Tristan e Isolde; un'ammirazione testimoniata anche dalla tavolozza armonica impiegata, e dalla citazione quasi letterale del famoso *Tristanakkord* (es. 17 A) proprio in questo scorcio della scena della lezione di ballo (es. 17 B), quando Manon e Geronte hanno appena smesso di danzare il minuetto:

ESEMPIO 17 A – *Tristan und Isolde*, bb. 1-3ESEMPIO 17 B – *Manon Lescaut* (II, 22¹)

Queste battute s'insinuano come un cuneo all'interno della scena settecentesca per annunciare l'imminente arrivo di Des Grieux e, con esso, il momento in cui un amore disperato e sensuale travolgerà i due giovani.

^{7c} Ora tutto è pronto perché Puccini apponga il sigillo al quadro lezioso dell'opera. La costruzione della melodia della canzone pastorale di Manon rappresenta il culmine della finezza compositiva in uno scorcio basato su d'una sofisticata elaborazione formale al servizio del dramma. Ritorniamo per un momento alla melodia intonata dalla protagonista nel duetto (es. 12), il cui *incipit* (*P*) lievemente variato era stato ripreso dal flauto (es. 13: *P'*) prima che entrassero gli invitati: combinando questa frase a frammenti dei minuetti (cfr. es. 18, *M* e *Y* con 15, *M* e *Y*) Puccini attuò un sottile giuoco di rimandi semantici per ribadire le contraddizioni di Manon, qui intena ad assorbire il desiderio fisico dell'amante con un tocco di civetteria:

Ma tu giungi e in un baleno
viva e lieta è dessa allor!
^{xxxviii}Vedi il ciel com'è sereno
sul miracolo d'amor!

SIGNORI ed ABATI (*con grande ammirazione*)
Ah! voi siete il miracolo, ah! voi siete l'amore!

GERONTE (*frapponendosi mellifluo*)
Galanteria sta bene; ma obliate che è tardi...
Allegra folla ondeggia ora sui^{xxxix} baluardi.

SIGNORI ed ABATI
Qui, il tempo vola!

GERONTE (*al coro con intenzione*)
È cosa ch'io so per prova.
(A Manon)

Voi,
mia fulgida letizia, esser compagna a noi
promettete: di poco vi precediamo...

MANON

Un breve
istante sol vi chiedo: attendermi fia lieve
fra il bel mondo dorato.

SIGNORI ed ABATI

Grave è sempre l'attesa...

GERONTE
Dell'anima sospesa
non sian lunghe le pene.
(*Tutti si muovono: saluti, baciamano. Mentre bacia
la mano a Manon*)
Ordino la lettiga...
Addio... bell'idol mio...
(Escono)

[SCENA QUINTA]

MANON sola, poi DES GRIEUX

MANON (*si affretta ad acconciarsi, ammirandosi soddisfatta nello specchio*)
Oh, sarò la più bella!...^{8a}
(*Prende la mantiglia posata sopra una seggiola: sente che qualcuno s'avvicina; crede che sia il servo*)
Dunque questa lettiga?...
(*Des Grieux appare alla porta; è pallidissimo: Manon gli corre incontro in preda a grande emozione*)

segue nota 7c

ESEMPIO 18 (II, 22³)

MANON

p L'o - ra o Tir - si è va - ga e bel - la... Ri de il gior - no, ri - de in - tor - no la..... fi - - da

p'

M (es. 15)

Y (es. 15) *tr*

pa - sto - rel - la. Te so - spi - ra, per te spi - ra.

La descrizione musicale dell'evento drammatico approda qui ad esiti elevati: è già dipinta la donna in grado di umiliare, in nome dell'amore sensuale, il vecchio e manierato libertino. Lo sapremo non appena i vecchi convenuti nel salotto impomatato avranno lasciato Manon sola davanti allo specchio.

^{xxxviii} Aggiunta: «Ah!».

^{xxxix} «pei».

^{8a} Ed ecco il momento dell'incontro fra i due amanti (da 25, *Allegro moderato con agitazione* - $\frac{3}{4}$, *slb*), un vortice di passione disperata che inizia con lei che si pavoneggia allo specchio, sente i passi affrettati di qualcuno che entra e lo scambia per un servo (errore che tuttavia allude alla reale condizione del povero tenore). L'azione viene scandita dai colpi implacabili del timpano, segno sonoro di un destino avverso sul quale si poggia, gelida, la cellula *n* del tema di Manon e gli accordi sottesi ad essa, ma cambiati in minore e al grave; il passaggio trasmette un sinistro presagio di sventura proprio in coincidenza con l'imminente arrivo di Des Grieux, come se a Manon non fosse concesso di vivere l'amore serenamente:

Tu, amore? Tu? Sei tu,^{XI}
immenso amore?!... Dio!

DES GRIEUX (*con gesto di rimprovero*)
Ah, Manon!

MANON (*colpita*)

Tu non m'ami?...
Dunque non m'ami più?

Mi amavi tanto!

Oh, i lunghi baci! Oh, il lungo incanto!

La dolce amica d'un tempo aspetta

la tua vendetta...
Oh, non guardarmi così: non era

la tua pupilla

tanto severa!

DES GRIEUX (*violentemente*)

Sì, sciagurata, la mia vendetta...
MANON

Ah! La mia colpa!... È vero! Io t'ho tradito!

Sì, sciagurata dimmi!...

Quando più nera scendeva su noi

la miseria, fuggendo,

vollì che solo e libero

tu la fortuna

tentar potessi.

DES GRIEUX

Taci... che^{XLI} il cor mi frangi!

Tu non sai le giornate

che buie, desolate

son piombate su me!

MANON

Io voglio il tuo perdono...

Vedi? Son ricca! Questa

non ti sembra una reggia,

non ti sembra una festa

e d'ori – e di colori?

Tutto è per te: pensavo

a un avenir di luce;

amor qui ti conduce...

(*S'inginocchia*)

Vedi,^{XLII} ai tuoi piedi io sono

e^{XLIII} voglio il tuo perdono.

Non lo negar!... Son forse

della Manon d'un giorno

meno piacente e bella?

DES GRIEUX (*desolato*)

O tentatrice!... È questo

l'antico, maledetto e desiato

fascino che m'accieca! –

segue nota 8a

ESEMPIO 19 (II, 25)

Fl, Cl, Fag *pp* > *n*

MANON

Oh! sa-rò la più bel-la! Dunque questa let-ti-ga?

«Tu, tu, amore? Tu?»: questa parole spazzano ogni smanceria, e avviano le pagine più ispirate dell'opera. Un flusso melodico incessante domina il duetto. Baci e incanto sono evocati dalla melodia suadente, venata di cromaticismi, intonata dalla ragazza che confessa all'amante di averlo tradito e gli offre lusso e ricchezza. Mentre Des Grieux parla di vendetta, Manon di colpa e amore: su questi argomenti si fonda l'attrazione sensuale. Des Grieux sente il profumo dell'antico fascino che emana la tentatrice (da 31, *Moderato-A tempo più sostenuto* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, *mi* →), ed è già sul punto di cedere quando Manon gli si offre con una sensualità sconosciuta a qualsiasi eroina d'opera del tempo: «È fascino d'amor; cedi, son tua!».

^{XI} «Ah!...».

^{XLI} «tu».

^{XLII} «T'ho tradito, è ver».

^{XLIII} «Ah!».

MANON

È fascino d'amor; cedi, son tua!

DES GRIEUX

Più non posso lottar! Son vinto: io t'amo!

MANON (*affascinante, si alza, circondando colle braccia Des Grieux*)

Vieni! Colle tue braccia^{8b}
stringi Manon che t'ama;
stretta al tuo sen m'allaccia!
Manon te solo brama.

DES GRIEUX

Nell'occhio tuo profondo
io leggo il mio destino;
tutti i tesor del mondo
ha il tuo labbro divino.

MANON

Alle mie brame torna,
deh! torna ancor!
Alle mie ebbrezze, ai baci
lunghi, d'amor!

DES GRIEUX

In te, Manon, s'inebria
l'anima ancor!
I baci tuoi son questi!
Questo è il tuo amor!

(*Manon si abbandona fra le braccia di Des Grieux, che dolcemente la fa sedere sul sofà*)

MANON

M'arde il tuo bacio!
Dolce tesor,
vivi e t'inebria
sopra il mio cor.

^{8b} L'amplesso viene stilizzato nell'*a due* (da 30, *Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Fa) quando le voci si uniscono nella melodia dell'amore romantico (es. 20), che ci fa tornare al primo approccio di Des Grieux a Manon (cfr. es. 5 B), e a «Donna non vidi mai»:

ESEMPIO 20 (II, 30)

L'impeto passionale vince ogni stile, tanto che l'*a due* non ha un testo librettistico vero e proprio, ma viene costruito rompendo ogni realtà strofica, assemblando i versi di qui e di là. La risposta di Des Grieux è ancora un tassello semantico importantissimo (es. 21):

ESEMPIO 21 (II, 635)

ESEMPIO 22 (II, 637)

Il cavaliere vede la propria sorte guardando la compagna negli occhi, e identifica la sequenza D, apparsa già tre volte, come tema del destino congiunto alla speranza della felicità amorosa. Essa riappare (es. 22) dopo che Des Grieux, toccato il Si_♯ acuto nel momento culminante, adagia dolcemente Manon sul sofà, mentre una settima di terza specie, con uno scambio enarmonico, allude ancora al *Tristanakkord*. Ma Puccini non si limitò a proporre simbolicamente la sensualità come simbolo di colpa; la trasferì invece nella musica, dando vita a quella passione disperata che d'ora in poi dominerà l'azione.

DES GRIEUX

^{xliv}Nelle tue braccia care
v'è l'ebbrezza, l'oblio!

MANON

La bocca mia è un altare
Dove il tuo bacio è Dio!
(Con immensa dolcezza mormorato)
Labbra adorate e care!...

DES GRIEUX

Manon, mi fai morire!...

MANON

Labbra dolci a baciare!...

DES GRIEUX

Dolcissimo soffrire!...

[SCENA SESTA]

GERONTE, MANON e DES GRIEUX

(Geronte si presenta improvviso alla porta del fondo: si arresta stupito; Manon e Des Grieux si alzano di scatto. Des Grieux fa un passo verso Geronte; Manon s'interpone)

GERONTE (avanzandosi ironico ma dignitoso)

Affé, madamigella,^{9a}

or comprendo il perché di nostr'attesa!

Giungo in mal punto. Errore involontario!

Chi non erra quaggiù?!

Anche voi, credo, ad esempio, obliaste
d'essere in casa mia.

DES GRIEUX

Signore!

MANON (a Des Grieux)

Taci!...

^{xliv} Aggiunta: «M'arde il tuo bacio / dolce tesoro!».

^{9a} 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 da pure e semplici necessità narrative per creare sofisticate associazioni simboliche. Ne abbiamo un esempio proprio in questo scorcio (da 38, *Allegro sostenuto* – $\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{4}$, fa→), quando un classico tema da fugato, dominante a partire dal rientro di Lescaut, annuncia Geronte che sorprende i due amanti abbracciati. Manon gli mette uno specchio di fronte perché possa prendere coscienza che solo il suo denaro (da 39⁶, *Allegretto mosso-Allegretto* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$, Sol→si), e non l'aspetto, ha potuto garantirgli l'amore di una donna giovane e bella (es. 23 A), mentre l'orchestra riprende in una variante mossa l'ansimante temino cromatico (es. 23 B) che aveva identificato il cassiere generale come intrigante uomo di potere:

ESEMPIO 23 A (II, 39⁶)

MANON (trattenendo le risa)
A - mo - re?

pp

Fl, Ob, VI I
ppp

Cl, VI II, Vle

ESEMPIO 23 B (I, 47)

GERONTE
Iopago pri - ma e po - che ciarle! U - na car - rozza e

Fl, Cl, Fag, VI, Vle
ppp

Vle, Cb
ppp

Il cromatismo della matrice viene assorbito nel modo maggiore come note di passaggio, ma nondimeno enfatizza l'istintivo, sconcertante cinismo della fanciulla. Passi siffatti fanno vedere bene come tutta l'azione dell'opera graviti sulla protagonista, ritratta con imbarazzante crudezza: in questi due stralci si collega lo strapotere del denaro al fascino della giovinezza dei sensi comprata, ma non ancora doma. Ciò rafforza inoltre la principale chiave interpretativa della vicenda: tutto accade perché Manon non può reprimere né il suo amore per il lusso né le sue pulsioni erotiche.

GERONTE

Gratitudin, sia
 oggi il tuo dì di festa!
 (A Manon)
 Donde vi trassi,
 le prove che v'ho date
 d'un vero amore, come rammentate!

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

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

GERONTE (*offeso, fa un gesto di minaccia: poi vin-
 cendosi, sogghignando*)

Io son leale, mia bella donnina.
 Conosco il mio dovere...
 deggio partir di qui!
 O gentil cavaliere,
 o vaga signorina,
 arrivederci... e presto!
 (Esce)

MANON (*ridendo, gaiamente spensierata*)

Ah! ah!... Liberi! Liberi!^{9b}
 Liberi come l'aria!
 Che gioia, cavaliere,
 amor mio bello!...

DES GRIEUX (*mestamente preoccupato*)

Senti,
 di qui partiamo: un solo
 istante, questo tetto
 del vecchio maledetto
 non t'abbia più!

MANON (*quasi involontariamente*)

Peccato!
 Tutti questi splendori!...
 Tutti questi tesori!...
 (Sospirando)
 Ahimè!... Partir dobbiamo!^{xlv}
 DES GRIEUX (*con immensa amarezza*)

Ah! Manon, mi tradisce
 il tuo folle pensiero:
 sempre la stessa! Trepida
 divinamente,
 nell'abbandono ardente...
 Buona, gentile come la vaghezza
 di quella tua carezza;
 sempre novella ebbrezza:
 indi, d'un tratto, vinta, abbacinata
 dai raggi e dagli effluvi
 della vita dorata!...
 (Con forza crescente)
 Io? Tuo schiavo e tua vittima discendo
 la scala dell'infamia...
 Fango nel fango io sono
 e turpe eroe da bisca
 io m'insozzo, mi vendo...
 L'onta più vile m'avvicina a te!
 (Sconfortato)
 Nell'oscuro futuro,
 di', che farai di me?
 (Siede accasciato. Manon gli si avvicina amorosa-
 mente, e gli prende la mano)

MANON

Un'altra volta, un'altra volta ancora,
 deh! – mi perdona!...
 Sarò fedele e buona,
 lo giuro... lo giuro!

^{9b} Dopo l'uscita dignitosa di Geronte, Manon si sente libera di andarsene con l'oro guadagnato (da 41, *Allegretto deciso* – $\frac{3}{4}$, Sol), e il suo tema, nella versione più spensierata, invade la partitura, provocando la reazione dell'amante, che prima l'invita a partire senza indugio (da 42, *Moderato-Allegretto-Allegro* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Re \flat →), poi le rivolge un appello disperato («Ah, Manon», da 43, *Moderatamente* – $\frac{6}{8}$,→ la), che a tratti rasenta l'invettiva, alla fine del quale, rassegnato, ripiega in se stesso.

^{xlv} «Dobbiam partir».

[SCENA SETTIMA]

LESCAUT, MANON, DES GRIEUX, *poi un sergente cogli
arcieri, indi GERONTE*

*(Entra Lescaut: ansante, respirando a mala pena.
Des Grioux e Manon sorpresi gli vanno incontro)*

DES GRIEUX

Lescaut?

MANON

Tu?... qui?!...^{9c}

*(Lescaut si lascia cadere su di una sedia sbuffando
affannato)*

DES GRIEUX^{XLVI}

Che avvenne?...

MANON

Di'!...

*(Lescaut accenna cogli occhi e colle mani, e lascia
capire che è accaduto qualche grave imbroglio)*

DES GRIEUX e MANON *(allibiti)*

O ciel!... Che è stato?!

LESCAUT *(balbettando)*

Ch'io... prenda... fiato...
onde... parlar...

MANON^{XLVII}

Ci fai tremar!

DES GRIEUX

Ohimè!... Che è stato?

LESCAUT

V'ha... denunziato!...

MANON

Chi?...

DES GRIEUX *(iracondo)*

Il vecchio?

LESCAUT *(ripigliando fiato)*

Sì!

Già vengon qui
e guardie e arcieri!...

Su, cavalier,
e, per le scale,
spiegate l'ale!...

Da un granatiere
ch'era in quartiere
tutto ho saputo.

DES GRIEUX *(con rabbia)*

Ah!...^{XLVIII} Il vecchio astuto!...

LESCAUT

Manon...

MANON *(impaurita)*

Ohimè!...

LESCAUT

Via... l'ali ai piè!

(A Des Grioux)

Ah, non sapete...
voi la perdetate...

La sciagurata

avrà spietata

crudele sorte:^{XLIX}

l'esiglio!...

MANON *(atterrita)*

Ah! è^L morte!...

*(Lescaut continua, parlando sempre, ad affrettare,
mentre Des Grioux preso d'ira impreca e Manon
confusa si aggira turbata per la scena)*

^{9c} Il rientro in scena di Lescaut innesca il rapidissimo finale secondo (da 44, *Allegro sostenuto con fuoco* – $\frac{6}{8}$ - $\frac{9}{8}$ - $\frac{2}{4}$, la): in orchestra sorge il ritmo frenetico di una tarantella sul tema anticipato all'inizio della scena, che viene sviluppato in stile fugato, e accompagna l'arresto della donna. Puccini si concede qui un piccolo quanto raro saggio della sua abilità contrappuntistica (ne riassaporeremo i tratti all'inizio di *Madama Butterfly*), dove la norma formale presta il suo nome alla situazione drammatica (fuga = fuga).

^{XLVI} «e MANON».

^{XLVII} «e DES GRIEUX».

^{XLVIII} «Maledetto».

^{XLIX} «l'attende crudele / sorte spietata».

^L «Ahimè! la morte!».

LESCAUT

Or v'affrettate!
 non esitate!
 Pochi minuti,
 siete perduti!
 Già dal quartier
 uscian gli arcier!
 La compagnia
 forse è per via!...
 Ah, il vecchio vile
 morrà di bile,
 se trova vuota
 la gabbia e ignota
 gli sia tuttora
 l'altra dimora!
(Affrettando)
 Manon!... Suvvia!...
 son già per via!
(Osservando)
 Oh! il bel forzier!
 Peccato inver!...

LESCAUT *(affaccendato)*
 Nostro cammino
 sarà il giardino...
 In un istante

DES GRIEUX *(furibondo)*

Ah, il maledetto
 vecchio!...

MANON

M'affretto!

DES GRIEUX

Manon!...

MANON

Ohimè!

DES GRIEUX

Sì! bada a te,
 vecchio!¹¹

MANON

Un istante!...

*(Mostrando a Des Grieux un
 gioiello posto sulla pettiniera)*

Questo smagliante
 smeraldo...

DES GRIEUX

Andiamo!

MANON

Ma sì!...

DES GRIEUX

Affrettiamo!

MANON

Mio Dio!... Sì...

DES GRIEUX

Orsù!...

MANON

Mi sbrigo!..... e tu
 m'aiuta.

DES GRIEUX

A fare?

MANON

Ad involtare
 cotesti oggetti!...
 Vuota i cassetti!...

MANON *(con dolore)*
 E questo incanto
 che adoro tanto
 dovrò lasciare

DES GRIEUX *(amoroso)*
 O mia diletta
 Manon, t'affretta!
 D'uopo è partire

¹¹ «te! / Vecchio vil!».

de l'alte piante sotto l'ombria. siam sulla via... Buon chi ci piglia! <i>(Gittandole la mantiglia)</i> La tua mantiglia vesti, Manon... <i>(Corre ad una finestra)</i> Maledizion!	e abbandonare? Or via... pazienza!... Saria imprudenza lasciar quest'oro, o mio tesoro! <i>(Apre affannosamente al- cuni tretti, ne estrae dei gioielli, e si serve della mantiglia per nasconderli)</i>	tosto!... Fuggire... Ah! torturare mi vuoi ancor!!! Con te portar dèi solo il cor! Io vo' salvare solo il tuo amor.
---	---	---

(Al grido di Lescaut succede una confusione indicibile. Manon imbarazzata si aggira di qua e di là, sempre tenendo i gioielli nascosti nella mantiglia. Lescaut corre dal balcone alla porta. Des Grieux corre per la stanza chiamando Manon)

LESCAUT <i>(al balcone)</i> Eccoli!.... Accerchiano la casa!... Il vecchio ordina e sbraita. Le guardie sfilano, gli arcier s'appostano! <i>(Alla porta)</i> Entrano! Salgono!... <i>(Atterrito, chiude la porta a chiave e corre presso Ma- non e Des Grieux)</i>	DES GRIEUX Manon! MANON Des Grieux!... DES GRIEUX Fuggiam! MANON Di qua? DES GRIEUX No! MANON Ebben? DES GRIEUX <i>(accenna verso l'alcova)</i> Di là! MANON Presto... DES GRIEUX <i>(a Manon)</i> Di ^{l.ii} : qui v'ha uscita? MANON <i>(indicando)</i> Sì... Laggiù! All'alcova!...
--	---

LESCAUT e DES GRIEUX
Presto, all'alcova!...

(Lescaut spinge entro all'alcova Des Grieux e Manon, seguendoli alla sua volta, ma quasi subito si sente dall'alcova un grido di Manon e questa ritorna ancora in scena fuggendo, e dopo di lei, lividi,

Des Grieux e Lescaut. Des Grieux vuol correre presso a Manon... Lescaut lo trattiene... e dalle cortine dell'alcova schiuse appaiono un sergente e due arcieri. Intanto la porta è buttata giù dal calcio dei fucili e nel suo vano si affaccia Geronte ghignando, e dietro a lui alcuni soldati)

^{l.ii} «Dimmi».

SERGEANTE (*imperioso*)

Nessun si muova!

(A Manon sfugge nello spavento la mantiglia e i gioielli si spargono al suolo. Il sergente con due soldati a un cenno di Geronte afferrano Manon: Des Grieux furibondo sguaina la spada, ma vien disarmato da Lescaut)

LESCAUT

Se vi arrestan, cavalier,
chi potrà Manon salvar?

(Manon è trascinata via)

DES GRIEUX (*disperato, vorrebbe slanciarsi dietro Manon; Lescaut lo trattiene a viva forza*)

O Manon! O mia Manon!

INTERMEZZO

(*La prigionia – Il viaggio all' Havre*.¹⁰)

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!...»

Storia di Manon Lescaut e del cavaliere Des Grieux dell'abate Prévost).

¹⁰ L'intermezzo ci introduce all'atmosfera desolata dell'atto terzo. La didascalia, apposta in calce sia al libretto sia alla partitura, funge da programma del brano, citando le parole con cui Des Grieux nel romanzo di Prévost ricorda al suo interlocutore l'iter della peripezia seguita all'arresto dell'amata. La musica traduce prontamente in suoni il suo disperato desiderio di ricongiungersi a lei. Nella sezione iniziale (III, ¹²¹, *Lento espressivo* – e, →) s'affaccia la melodia di Manon avvilita su se stessa, dapprima acfala e subito proposta in modo minore (come nell'es. 19) con accompagnamento cromatico e straziante, in un avvio dove il movimento delle parti, la concatenazione di settime e l'uso degli strumenti fuori registro denunciano senza reticenze il debito stilistico verso Wagner:

ESEMPIO 24 (III, ¹²¹)

L'incipit della viola solista aggiunge ulteriore pregnanza alle associazioni mnemoniche, perché esprime il contanto malato fra Manon e Geronte – se dava forma alla minaccia del rapimento sventata ad Amiens (I, 58¹, cfr. nota 4c), sottolineava altresì il rimpianto dei gioielli che Manon era costretta a lasciare in nome di una nuova fuga nel finale secondo (51⁶). Improvvisamente le divagazioni armoniche e l'impianto cromatico che dipingono i ricordi sofferiti del protagonista, si sciolgono nel tema principale dell'intermezzo (da 1, *Andante calmo* – $\frac{2}{4}$, si):

ESEMPIO 25 (III, 1)

Puccini anticipa qui la melodia carica di tristezza inesorabile che s'udrà nel momento del pianto disperato di Des Grieux nell'atto quarto. La 'narrazione' prosegue nella sezione seguente (da 2, Re) – basata su una reminiscenza del duetto nell'atto secondo («Io voglio il tuo perdono») – e sfocia infine nel motivo del destino (es. 26) cioè la sequenza D nella forma dell'es. 21, che subito s'increspa in una variante cromatica, fugace presagio di sventura (D³):

ESEMPIO 26 (III, 6)

Proprio questo tema, già caricato di ottimismo dalla frase di Des Grieux nel duetto dell'atto secondo (cfr. nota 8b), sarà portatore di un'effimera illusione che renderà più atroce il disinganno nell'epilogo dell'intera vicenda.

ATTO TERZO

L'Havre. Piazzale presso il porto. Nel fondo, il porto: a sinistra, l'angolo d'una caserma. Nel lato di faccia al pianterreno, una finestra con grossa ferriata sporgente. Nella facciata verso la piazza, il portone chiuso, innanzi al quale passeggia una sentinella. – Il mare occupa tutto il fondo della scena. Si vede la metà di una nave da guerra. A destra, una casa, poi un viottolo; all'angolo, un fanale ad olio che rischiarava debolmente. È l'ultima ora della notte; il cielo si andrà gradatamente rischiarando.¹¹

[SCENA PRIMA]

DES GRIEUX, LESCAUT (*in disparte, dal lato opposto della caserma*)

DES GRIEUX

Ansia eterna... crudel...^{11a}

LESCAUT

Pazienza ancora...

La guardia là fra poco monterà
l'arcier che ho compro...
(*Indicandogli dove passeggia la scolta*)

DES GRIEUX

L'attesa m'accora!...

(*Con immenso slancio pieno di dolore*)
La vita mia... l'anima tutta è là!
(*Accenna alla finestra della caserma*)

LESCAUT

Manon sa già... e attende il mio segnale
e a noi verrà. – Io intanto tenterò

il colpo cogli amici là nel viale...^{LIII}

Manon all'alba libera farò.

(*Si avvolge fino agli occhi nel ferrajuolo e va cautamente nel fondo ad osservare*)

DES GRIEUX (*con immensa angoscia*)

Dietro al destino

così mi traggio livido,

e notte e di cammino.

È un miraggio m'angoscia

e m'esalta!... Vicino

or m'è... poi fugge se l'avvinghio!...

Parigi ed Havre... cupa,^{LIV} triste agonia!...

Oh! lungo strazio della vita mia!...

[SCENA SECONDA]

MANON, DES GRIEUX, LESCAUT

LESCAUT (*avvicinandogli*)

Eccoli...^{LV}

DES GRIEUX

Alfin!...

(*Dalla caserma esce un picchetto guidato da un sergente che viene a mutar la scolta*)

LESCAUT (*che ha guardato attentamente i soldati*)

Ecco là l'uomo... È quello!

(*Indicando uno. Il picchetto col sergente rientrano in caserma. Lescaut, allegro, ponendo una mano sulla spalla a Des Grieux*)

È l'Havre addormentata!... L'ora è giunta!...

(*Si avvicina alla caserma, scambia un rapido cenno col soldato di guardia che passeggiando si allontana; poi si appressa alla finestra del pianterreno, picchia*

¹¹ Nell'atto terzo (che si svolge all'esterno), dopo l'esposizione (atto primo, esterno) e la peripezia (atto secondo, scena in interno), si avvia la catastrofe, che avrà compimento nel quarto e ultimo atto, anch'esso in esterno. Il cammino dei protagonisti verso l'abisso è reso percepibile anche dalla luministica: qui siamo «nell'ultima ora della notte», e la messa in scena prevede che il cielo vada «gradatamente rischiarando». Anche la parte visiva alimenta dunque attese destinate a precipitare nel «cielo annuvolato» della Louisiana, col suo tragico «orizzonte vastissimo» mentre «cade la sera» sulla vita di Manon. Formalmente l'ingresso del coro divide l'atto in due parti, e crea le premesse per un grande finale che ruota su un pezzo concertato, in posizione corrispondente a quello di *Gioconda* e di *Otello*, entrambe opere in quattro atti.

^{11a} Si entra subito in un clima fosco (da 87, *Andante mesto* – $\frac{3}{4}$, re): il colore scuro di un tema ostinato di corni e viole, su un gelido pedale inferiore del clarinetto basso, ci fa percepire l'ansia di Des Grieux, a colloquio con Lescaut.

^{LIII} «cogli amici / là il colpo tenterò».

^{LIV} «fiera».

^{LV} «Vengono!».

con precauzione alle sbarre di ferro. Des Grieux, immobile, tremante, guarda: i vetri si aprono e appare Manon. Des Grieux corre a lei)

DES GRIEUX (con voce soffocata)

Manon!...

(Le sue mani si avvengono alle sbarre)

MANON (piano, con immenso abbandono)

Des Grieux!...^{11b}

(Manon sporge le mani dalla ferriata; Des Grieux le bacia con febbrile trasporto)

LESCAUT (guardando Manon)

Manon, la mia miniera... il mio sostegno,

lasciar partir? Al diavolo l'America!...

No, il Nuovo Mondo non avrà Manon!^{LVI}

(Si allontana da destra)

[SCENA TERZA]

MANON, DES GRIEUX, un LAMPIONAIO

MANON

Tu... amore? E nell'estrema

onta non m'abbandoni?

DES GRIEUX (espansivo)

Abbandonarti? Mai!

Se t'ho seguita per la lunga via

fu perché fede mi regnava in core

onnipossente – indomita!

Ah! libera fra poco e mia sarai!

MANON (con mestizia)

Libera!... Tua... fra poco!...

DES GRIEUX (interrompendola impaurito)

Taci! taci!

UN LAMPIONAIO (entra dal fondo a destra cantarellando, traversa la scena e va a spegnere il fanale)

...^{LVII} 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.

(Si allontana dal viottolo: comincia ad albeggiare. Poco dopo, nel fondo della scena passa una pattuglia, attraversa da sinistra a destra e scompare nel viottolo)

DES GRIEUX

È l'alba!... O mia Manon,

pronta alla porta del cortil sii tu...

V'è là Lescaut con uomini devoti...

Là vanne e tu sei salva!

MANON

Tremo per te! Tremo!... Pavento!^{LVIII}

Tremo e m'angoscio... né so il perché!...

Ah! una minaccia funebre io sento!...

Tremo a un periglio che ignoto m'è...

DES GRIEUX (supplichevole, con intensa passione)

Ah! Manon, disperato!^{LIX}

è il mio prego!... L'affanno

^{11b} Da qui fino alla fine dell'opera l'applicazione della tecnica della reminiscenza, incrociata con quella leitmotivica, si fa assai estesa. Su essa si basa il fuggevole incontro fra Manon e Des Grieux, quando lei appare fra le sbarre della prigione che dà sul piazzale del porto di Le Havre (da 9, *Andante lento espressivo* – $\frac{3}{4}$, Sol). Qualche istante di tenerezza serve a comunicarsi un filo di speranza, ma la melodia romantica del primo incontro (nella stessa tonalità e metro, cfr. es. 5 B) che introduce e accompagna le loro parole, ricorda il tempo felice nella miseria e accresce il *pathos* di un sogno impossibile, specie quando Des Grieux pronuncia il suo auspicio («Fra poco mia sarai», da ⁵11) sul tema di Manon, anch'esso citato come nell'atto primo (cfr. es. 6 A). Improvvisamente la canzone del lampionaio (da 11, *Allegretto moderato* – e, sol) impone una stasi che accresce la tensione.

^{LVI} Aggiunta: «non partirà!».

^{LVII} Aggiunta: «e».

^{LVIII} «Tremo, pavento per te!...».

^{LIX} Nell'ultima parte del colloquio (da 14, *Lentamente* – $\frac{3}{4}$, fa#), Puccini ricorre ancora a una composizione precedente, *Crisantemi*, elegia funebre per quartetto d'archi in un unico movimento (*Andante mesto*, 1890); sul secondo tema di questo lavoro, ripreso quasi letteralmente dalle viole (e nella stessa tonalità), Des Grieux rivolge alla sua compagna un ultimo appello sconsolato, mentre il tocco del tamburo in terzine di bisrome accentua il carattere funebre della sua implorazione:

la parola mi spezza...
Vuoi che m'uccida qui?
Ti scongiuro, Manon.

^{LIX}Vieni! vieni!...

(Addita il viottolo)

Salviamoci!...

Vieni ti scongiuro!

Ah! vieni! Salviamoci!

MANON

E sia! M'attendi, amore...

Tutto chiedimi... tutto!...^{LX}

(Si ritira dalla finestra. Colpo di fuoco e grida di dentro di «All'armi!». Des Grieux corre verso il viottolo)¹²

[SCENA QUARTA]

LESCAUT, DES GRIEUX

LESCAUT (entra fuggendo colla spada sguainata)

Perduta è la partita!...^{12a}

Cavalier, salviam la vita!...

DES GRIEUX

Che avvenne?

LESCAUT

Udite come strillano!

(Nuove grida di «All'armi!»)

Fallito è il colpo!...

DES GRIEUX (con impeto)

Ah!... ben venga la morte!

Fuggir? Giammai!

(Fa per sguainare la spada)

LESCAUT (impedendoglielo)

Ah! pazzo inver!...

MANON (riappare alla finestra, agitata; con immenso slancio a Des Grieux)

Se m'ami,

in nome di Dio

t'invola, amor mio!

DES GRIEUX

Ah! Manon!...

segue nota 11c

ESEMPIO 27 (III, 114)

DES GRIEUX (supplichevole) (con intensa passione)

Ma - non, dispera-to è il mio pre - go!...faffanno la pa - rola mi spezza...

Tamburo velato

Vle (metà con sordina)

ppp espressivo molto

Il tema del destino, accompagnato dall'arpa (da 15, *Andante animato* - $\frac{3}{4}$, Solb), chiosa la scena della prigione con una parvenza di serenità, destinata a infrangersi in qualche istante.

^{LIX} Aggiunta: «Ah!».

^{LX} «chiedimi tutto! / Son tua, m'attendi, amore!».

¹² La parte conclusiva dell'atto è imperniata sulla grande scena dell'imbarco. Grazie all'intervento di Illica, che in una lettera gli inviò una dettagliata ipotesi dell'intera scena, Puccini poté risolvere il problema di trasformare uno statico pezzo concertato in un brano d'azione, lo stesso compito che Verdi si era posto senza venirne a capo nell'atto terzo di *Otello* (dove prevalgono la qualità stupefacente della musica e le esigenze della fitta elaborazione delle parti reali, che non consentono di seguire le trame incessanti di Jago).

^{12a} Lo scoppio di una fucilata comunica che il piano di Lescaut è fallito, mentre il popolo irrompe in piazza ansioso di sapere cos'è successo (da 16, *Allegro vivo* - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Sol → Solb). All'ingresso del comandante il tema di quartette diminuite già apparso più volte (cfr. note 4c, 10 e es. 24) associa nuovamente, in un rapporto di causa ed effetto, la deportazione di Manon al suo contatto con Geronte.

LESCAUT (*trascinando via Des Grieux, borbotta sfiduciato crollando il capo*)

Cattivo affare!

(*Manon abbandona la finestra e scompare. Attratti dal colpo di fuoco e dai gridi d'allarme, accorrono da ogni parte borghesi, popolani, popolane e si domandano l'un l'altro che cosa è avvenuto: confusione generale; è giorno*)

[SCENA QUINTA]

BORGHESI, UOMINI e DONNE DEL POPOLO. Poi il SERGENTE degli arcieri, il COMANDANTE della nave. In seguito DES GRIEUX e LESCAUT, arcieri, soldati di marina, marinai

– Udiste?

– Che avvenne?^{1x1}

– Fu un ratto? Rivolta?

– Fuggiva una donna!

– Più d'una. La folta

tenèbra protesse laggiù i rapitori!

– Che audacia!

– Che audacia!

– Vedete! Le guardie

già sfilano.

(*Rulli di tamburi: s'apre il portone della caserma, esce il sergente con un picchetto di soldati, in mezzo al quale stanno parecchie donne incatenate; i soldati e le donne si arrestano avanti il portone; il sergente s'avanza verso la folla, ordinandole di retrocedere*)

SERGENTE

Il passo m'aprite.

(*Dalla nave scende il comandante: lo segue un drappello di soldati di marina, il quale si schiera a destra. Sulla nave si schierano i marinai*)

COMANDANTE (*al sergente*)

È pronta la nave. L'appello affrettate!

BORGHESI, UOMINI e DONNE DEL POPOLO

Silenzio! L'appello cominciano già.

(*La folla si è ritirata e guarda sfilare le cortigiane*)^{12b}

^{1x1} Aggiunta: «Che fu?».

^{12b} Nella sezione iniziale del 'Largo concertato' (da 21, *Largo sostenuto* – *c*, *mi*) l'appello del sergente, declamato su un tema che scorre in orchestra, funge da perno per le melodie di protagonisti e comprimari, ognuna delle quali tratteggia un'azione specifica:

ESEMPIO 28 (III, 121)

Rosetta!

In tal modo una pluralità di situazioni si svolge in sincronia, senza che di essa vada perso nemmeno un dettaglio. Lescaut fomenta il popolo di Le Havre, rendendolo partecipe delle sorti della ragazza, e mentre si odono salaci commenti sulle bellezze che attraversano lo spiazzo, l'aspetto schivo di Manon attira i commenti impietositi dei borghesi. Intanto che prosegue l'appello essa si ricongiunge all'amante, intrecciando un *a parte* lacinante, Lescaut continua nella sua opera di persuasione, e le prostitute seguitano a sfilare. In un breve stacco emerge con forza Des Grieux (da ³23, *Sostenendo* – *c* - $\frac{3}{4}$, *Sol*), fin che nella ripresa del *Tempo I* (da 24¹ – *c*, *mi*) il tema viene intonato, in segno di disperata rassegnazione, dai due amanti:

IL SERGENTE (*con un foglio in mano fa l'appello: le donne, mano a mano che sono chiamate, passano in diversi atteggiamenti da sinistra a destra presso al drappello dei marinai. Il comandante nota su di un libro*)

Rosetta!
(*Passa sfrontatamente*)

Madelon!
(*Indifferente, va al posto, ridendo*)

Manon!
(*Passa lentamente cogli occhi a terra*)

Ninetta!
(*Altera, fissando la folla*)

Caton!
(*Con fare imponente*)

Regina!
(*Passa pavoneggiandosi*)

LA FOLLA

GIOVANOTTI (*mormorando*)
Ehi! che aria!

ALTRI
È un amore!

ALCUNI BORGHESI (*con astio*)

Ah! qui sei ridotta!
ALCUNE DONNE (*indignate*)
Che riso insolente!

ALCUNI VECCHI
Chissà? Una sedotta!

DONNE
Madonna è dolente!

GIOVANOTTI
Affè... che dolore!

ALTRI
Che incesso!

ALTRI
È una dea!

ALTRI
Ah questa vorrei!

ALCUNI BORGHESI *aggruppati sul davanti a sinistra.*
LESCAUT *indica Manon e parla loro sommessa-*
mente

BORGHESI
È bella davvero!
LESCAUT
Costei? V'è un mistero!
BORGHESI (*a Lescaut*)
Sedotta?... Tradita?

LESCAUT
Costei fu rapita
fanciulla all'amore
d'un vago garzone!

BORGHESI
Che infamie, che orrore!

ALTRI
Ah! fa compassione.

LESCAUT
Rapita alle nozze

MANON e DES GRIEUX
(*Des Grieux è nel fondo, perduto fra la folla*)

(*Appena è passata Manon, esso cautamente le si avvicina, cercando nascondersi dietro di lei: Manon se ne accorge ed a stento trattiene un grido di riconoscenza: le loro mani si toccano e si stringono*)

MANON (*con passione ed angoscia*)
Des Grieux, fra poco, lungi sarò...
questo è il destino mio.

E te perduto per sempre avrò!
Ultimo bene!... addio!...

Alla tua casa riedi! Un giorno
potrai ancora amar!...

Ora a tuo padre dèi far ritorno...
devi Manon scordar!

Forse abbastanza non fosti amato,

segue nota 12b

ESEMPIO 29 (III, 24¹)

MANON *p* O - - ra a tuo pa - dre dè - i far ri - tor - - no,

DES GRIEUX Ah! m'ho nel - l'a - ni-mo l'o - - dio sol - tan - to,

LESCAUT *3 p* Così, fra catene nel fango av - vi - li - ta, *Ne ri - na!* rivede e rinviene la spo - sa ra - pi - ta!

SERGENTE *3* *LESCAUT* *3*

CORO *pp* *B* *3* *T* *3* *S* *3* *BORGHESI* *3* *CORO* *3* Che splen - dci né - ri di vaghenes-su - na!

Che bruna! Che bruna! Che bruna! Che infamia! che orror! Che gaia as - sem - ble - a! Che infamia! che orror!

Claretta! (<i>Va al suo posto frettolosa</i>)	ALTRI Che bionda!...	e all'orgia ed a sozze carezze gittata!	quest'è il rimorso mio! Ma tu perdona!...
Violetta! (<i>Traversa la piazza con modo procace</i>)	ALTRI Che bruna!	BORGHESI (<i>indignati</i>) Ah! sempre così!	(<i>Un disperato singhiozzo le tronca la parola</i>)
Nerina! (<i>Elegante</i>)	ALTRI (<i>schernendole</i>) Che splendidi nèi!	LESCAUT (<i>eccitando gli ascoltatori</i>) Pel gaudio d'un dì di ^{LXII} vecchio signore... poi... sazio... cacciata!	Mio desolato, amore immenso... addio!... ^{LXIII}
Elisa! (<i>Se ne va tranquillamente</i>)	ALTRI Di vaghe nessuna!	BORGHESI Che infamia, che orrore!	DES GRIEUX Guardami e vedi com'io soggiaccio a questa angoscia amara!
Ninon! (<i>Si copre il volto colle mani</i>)	ALTRI Che gaia assemblea.	LESCAUT (<i>additando Des Grioux</i>) Vedete quel pallido che presso le sta? Lo sposo è quel misero.	Ché una tortura crudel m'è il bacio della tua bocca cara. Ogni pensiero si scioglie in pianto! È pianto anche il desio!
Giorgetta! (<i>Civettuola</i>)		BORGHESI Oh! inver fa pietà!	Ah! m'ho nell'animo l'odio soltanto, degl'uomini e di Dio!
		LESCAUT Così, fra catene, nel fango e avvilita, rivede e rinviene la sposa rapita! (<i>Grida di sdegno</i>)	

SERGEANTE (*collocandosi di fronte alle cortigiane*)

Presto!... In fila...^{12c}

(*Le cortigiane si mettono in fila.*)

Marciate!

(*Vedendo Manon ferma presso a Des Grioux*)

Costui qui ancor?^{LXIV} Finitamola!

(*Va e prende brutalmente Manon per un braccio e la spinge verso le altre*)

^{LXII} «d'un».

^{LXIII} «Devi Manon scordar! / Forse abbastanza non fosti amato... / quest'è il rimorso mio! / Ma tu perdona, mio amor, / ah! amore immenso... addio!... / Ora a tuo padre dèi far ritorno... / devi Manon scordar! / Mio amore addio! / (*Singhiozza disperatamente*)».

^{12c} Si avvia la mesta processione delle prostitute (da 25⁵, *Allegro deciso-Largo sostenuto* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{12}{8}$, → mi-mi♭-mi), e in orchestra sorge una melodia lamentosa, che verrà poi intonata dal protagonista (un procedimento che Puccini avrebbe sfruttato per un altro celeberrimo 'lamento' tenorile, «E lucean le stelle» di Cavaradossi). Dopo l'impennata eroica di Des Grioux con la spada in mano a proteggere la sua donna, la risoluzione è affidata al *cri du cœur* del tenore («No!... Pazzo son!... Guardate», mi). L'assolo, accompagnato dalla piena orchestra, è un brano di estrema tensione vocale, e in apparenza sembrerebbe una concessione a stilemi veristi. In realtà la violenza espressiva tende a rendere credibile lo stato d'animo del cavaliere, e viene risolta con mezzi musicali: il grido di Des Grioux si arresta su un accordo di settima diminuita, notoriamente instabile (qui appartiene a Sol) e incerto come la risposta che il giovane attende dal comandante della nave, che infine gli consentirà d'imbarcarsi. L'atto è siglato dalla perorazione del motivo del destino nel segno della speranza, brutalmente spezzata alla nuova alzata del sipario, quando lo spettatore verrà calato direttamente nell'ultimo viaggio di Manon: verso la morte.

^{LXIV} «ancor qui».

DES GRIEUX (*non può trattenersi, e d'un tratto strappa Manon dalle mani del sergente gridando*)
Indietro!

SERGEANTE (*a Des Grioux*)

Via!

BORGHESI (*aizzati da Lescaut; a Des Grioux*)

Coraggio!

DES GRIEUX (*furente, minaccioso*)

Ah! guai a chi la tocca!

(*Avvinghia stretta a sé Manon, coprendola colla propria persona*)

Manon, ti stringi a me!...

BORGHESI (*spinti da Lescaut, accorrono in soccorso di Des Grioux ed impediscono al sergente di avvicinarsi a Manon*)

Così! Bravo!

COMANDANTE (*apparendo a un tratto in mezzo alla folla*)

Che avvien?

(*La folla si ritrae rispettosamente*)

DES GRIEUX (*sempre con l'impeto della disperazione, guardando minaccioso intorno a sé*)

Ah! non v'avvicinate!...

Ché, vivo me, costei

nessun strappar potrà!...

(*Scorgendo il comandante, vinto da profonda emozione, egli erompe in uno straziante singhiozzo; le sue braccia, che stringevano Manon, si sciolgono e Des Grioux cade ai piedi del comandante dolorosamente implorando*)

No!... pazzo son!... Guardate
come io piango e imploro...
come io chiedo pietà!...

Udite! M'accettate

qual mozzo od a più vile

mestiere... ed io verrò

felice!... Vi pigliate

il mio sangue... la vita!...

Ah, ingrato non sarò!...

(*Intanto il sergente avvia le cortigiane verso la nave, e spinge con esse Manon, la quale lenta s'incammina e nasconde il volto fra le mani, disperatamente singhiozzando. La folla, cacciata ai lati dagli arcieri, guarda silenziosa con profondo senso di pietà*)

COMANDANTE (*commosso, si piega verso Des Grioux, gli sorride benignamente e gli dice col fare burbero del marinaio*)

Ah! popolar le Americhe, giovanotto, desiate?

(*Des Grioux lo guarda con ansia terribile*)

Ebbene... ebbene sia pure!

(*Battendogli sulla spalle*)

Via, mozzo, v'affrettate!...

(*Des Grioux gitta un grido di gioia e bacia la mano del comandante. Manon si volge, vede, comprende - e, il viso irradiato da una suprema gioia, dall'alto dell'imbarcatoio stende le braccia a Des Grioux che vi accorre. Lescaut, in disparte, guarda, crolla il capo e si allontana.*)

ATTO QUARTO

*In America. Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans. Terreno brullo ed ondulato; orizzonte vastissimo; cielo annuvolato. Cade la sera.*¹³

(MANON e DES GRIEUX s'avanzano lentamente dal fondo; sono poveramente vestiti; hanno aspetto di persone affrante; Manon pallida, estenuata, s'appoggia sopra Des Grieux, che la sostiene a fatica)

DES GRIEUX (*procedendo*)

Tutta su me ti posa,^{13a}
o mia stanca diletta.
La strada polverosa,
la strada maledetta,
al termine s'avanza.

MANON (*con voce fioca, oppressa*)

Innanzi, innanzi ancor!... L'aria d'intorno
or si fa scura.

Erra la brezza nella gran pianura
e muore il giorno!...

Innanzi!... Innanzi!...

(*Sfinita*)

no...

(*Cade d'un tratto*)

DES GRIEUX (*con grido d'angoscia*)

Manon!...

MANON (*sempre più debole*)

Son vinta...

Son vinta!... Mi perdona!

Tu sei forte... t'invidio;
donna, e debole, cedo!

DES GRIEUX (*ansiosamente*)

Tu soffri?

¹³ Il vasto finale terzo invece di portare a uno sviluppo della vicenda prelude all'estenuante atto quarto: conclusione stigmatizzata dal pur benemerito Mosco Carner come «un lamento in forma di duetto, che si protrae per diciotto minuti: un fallimento dunque sul piano drammatico». Si tratta invece 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. Il compositore realizzò in questo atto il suo primo esempio di 'musica della memoria', come farà in modo altrettanto indimenticabile in occasione della morte di Mimì, Butterfly e Angelica. I temi già uditi si susseguono, facendo interagire il passato col presente, e quel poco d'invenzione realizza un'unità poetica saldissima col materiale di tutta l'opera. La musica non deve descrivere nulla, perché nulla accade che non sia il logico effetto di ciò cui abbiamo assistito. La fine di Manon è l'inevitabile conseguenza del suo modo di vivere e assurde a evento metaforico perché a morire non è soltanto un personaggio, ma un imbarazzante simbolo d'amore, come la disperazione non è solo quella di Des Grieux, ma di tutto il pubblico reso partecipe di quella morte.

^{13a} Il simbolo musicale di Manon viene nuovamente usato per accrescere l'atmosfera sconfortata che prelude all'esodo della tragedia: l'inizio (da ¹²¹, *Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, fa#), e la fine dell'atto quarto sono siglati dalla cellula *n*, che trasmette quasi fisicamente il senso di una folata di vento umido che spazza la «landa sterminata [...] della Nuova Orléans» (es. 30), 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, ora in posizione fondamentale e volti in minore, scendono dalla tonica alla sensibile modale, come all'inizio del duetto dell'atto secondo, mentre si alza il sipario: il presagio è divenuto realtà.

ESEMPIO 30 (IV, ¹²¹)

ESEMPIO 31 (IV, ²¹)

Example 30 shows a piano and violin part. The piano part starts with a dynamic of *pp* and ends with *ff dim.*. The violin part starts with a dynamic of *pp* and ends with *ff*. The score is in 3/4 time and F# major.

Example 31 shows a violin part. The violin part starts with a dynamic of *pp* and ends with *ff*. The score is in 3/4 time and F# major.

Puccini prosegue impiegando un'altra melodia di *Crisantemi*, stavolta quella iniziale (anche in questo caso citata pressoché letteralmente: es. 31), che accompagna con incedere desolato i due amanti che si trascinano nel deserto.

MANON (*subito*)

Orribilmente!

(*Des Grieux, ferito da queste parole, dimostra collo sguardo e cogli atti uno spasimo profondo. Manon sforzandosi riprende*)

No! che dissi?... Una vana,
una stolta parola...

Deh ti consola!

Chieggo breve riposo...

Un solo istante...

Mio dolce amante

a me t'appressa... a me!...

(*Sviene*)

DES GRIEUX (*con intensa emozione*)

Manon... senti, amor mio...

Non mi rispondi, amore?

Vedi, son io che piango...^{13b}

Vedi, son io che imploro...

io che carezzo e bacio

i tuoi capelli d'oro!...

(*A misura che parla l'emozione si fa più viva*)

Rispondimi!... Mi guarda!...^{LXV}

(*Pausa*)

Tace!? Maledizione!....

(*Le tocca la fronte*)

Crudel febbre l'avvince...

Disperato mi vince

un senso di sventura,

un senso di tenèbre e di paura!^{LXVI}

MANON (*si desta d'un tratto, guarda Des Grieux quasi senza conoscerlo; Des Grieux si china e la solleva da terra*)

Sei tu, sei tu che piangi?...

Sei tu, sei tu che implori?...

I tuoi singulti ascolto

e mi bagnano il volto

le tue lagrime ardenti...

La sete mi divora...

O amore, aita! Aita!

DES GRIEUX

O amor,^{LXVII} tutto il mio sangue

per la tua vita!

(*Corre verso il fondo scrutando l'orizzonte lontano, poi sfiduciato ritorna*)

E nulla! nulla!^{13c}

Arida landa... non un filo d'acqua...

O immoto cielo! O Dio,

a cui fanciullo anch'io

levai la mia preghiera,

un soccorso... un soccorso!

^{13b} Manon giace svenuta, e lo scoramento di Des Grieux cresce: nel momento del pianto egli intona la melodia principale dell'intermezzo, dialogando con l'orchestra che lo raddoppia su tre ottave e poi ne sostiene lo slancio (da 3, *Andante espressivo con moto* – $\frac{2}{4}$ -c, re). I suoi singhiozzi ridestano Manon, che riprende la melodia mezzo tono sopra con grande intensità, fino a che entrambi, al massimo dell'arcata melodica, raggiungono il Do acuto. Ma la condizione fisica di Manon peggiora rapidamente, e il tema del nome lo attesta, apparendo in varianti sempre più contratte e deformate.

^{LXV} «Ah! Manon! Manon, rispondi a me!».

^{LXVI} Aggiunta: «Rispondimi, amor mio! / Tace! Manon non mi rispondi?».

^{LXVII} Aggiunta: «O Manon! Ah! Manon! amor mio! O mia Manon».

^{13c} Lo smarrimento spinge Des Grieux all'imprecazione (da 7¹¹, *Allegro molto* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, si), che si stempera nella calma desolata che scende quando Manon l'invita a cercare ancora una via di scampo, richiesta che in realtà cela la necessità di un momento di solitudine per guardare la morte in faccia (da 6⁸, *Lento calmissimo-Lento espressivo* – c- $\frac{2}{4}$ - $\frac{2}{4}$, Mi♭→Sol♭). Des Grieux l'adagia sul terreno, ma non si risolve a staccarsi da lei e resta a guardarla per qualche istante: la ripresa della sezione iniziale dell'intermezzo (da 9) ci fa nuovamente partecipi della sua tensione infinita; quando si allontana, la speranza torna come un miraggio con l'ultima ripresa del tema del destino (es. 32) prima che secchi accordi introducano la disperata e solitaria presa di coscienza della protagonista.

ESEMPIO 32 (IV, ¹¹¹⁰)



MANON

Sì... un soccorso!... Tu puoi salvarmi!... Senti, qui poserò! E tu scruta il mister dell'orizzonte, e cerca, cerca, monte – o casolar; oltre ti spingi, e con lieta favella lieta novella – poi vieni a recar!

(Des Grioux mentre parla Manon è compreso di grande ambascia; diversi e forti sentimenti lottano in lui; l'adagia sopra un rialzo di terreno; resta ancora irresoluto in preda a fiero contrasto; indi s'allontana a poco a poco; giunto nel fondo, rimane di nuovo dubbioso e fissa Manon con occhi disperati; poi d'un ambito deciso, parte correndo)

MANON *(sola; l'orizzonte s'oscura; l'ambascia vince Manon; è stravolta, impaurita, accasciata)*

Sola... perduta... abbandonata!...^{LXVIII} Sola!...^{14a}

Tutto dunque è finito. E nel profondo deserto io cado,^{LXIX} io la deserta donna!^{LXX}

Terra di pace mi sembrava questa...

Ahi!^{LXXI} mia beltà funesta,^{14b}

ire novelle accende...

Da lui strappar mi si voleva;^{LXXII} or tutto

il mio passato orribile risorge

e vivo innanzi al guardo mio si posa.

Di sangue ei^{LXXIII} s'è macchiato...

A nova fuga spinta

e d'amarezze e di paura cinta

^{LXVIII} Aggiunta: «in landa desolata! Orro! Intorno a me s'oscura il ciel... Ahimè, son».

^{14a} Il fulcro dell'atto sta nell'aria in cui Manon raggiunge un'impressionante intensità drammatica (da ¹⁰, *Mosso-Largo* – $\frac{3}{4}$, fa). Mentre la giovane declama le prime parole «con la massima espressione e con angoscia», si ode il lamento dell'oboe, cui fa eco un flauto posto dietro le quinte, e qui la costruzione dell'emozione raggiunge uno dei suoi vertici. Il dialogo fra i due legni incarna un vero e proprio flusso di coscienza, che raggiunge l'apice quando Manon raccoglie il loro invito e intona la melodia:

ESEMPIO 33 (IV, 10³)

Sola... perduta, abbandonata!

Largo

Ob I. *mf*

Fl II *(sulla scena, interno)*

In landa desolata! Orro!

Ob I *f*

Fl *(interno)*

Intorno a me s'oscura il ciel... Ahimè, son sola! E nel

Ob I, Cl I *cresc.*

profondo deserto io cado, strazio crudel, ah! sola, abbandonata, io, la deserta

MANON

donna! Ah! non vo - - glio mo - rir, no! non vo - glio mo - rir!.....

^{LXIX} Aggiunta: «strazio crudel, ah! sola, abbandonata».

^{LXX} Aggiunta: «*(Alzandosi)* / Ah! non voglio morir! / *(Con avvilimento)* / Tutto dunque è finito!».

^{LXXI} «*(Delirando)* / Ah!».

^{14b} Nell'agitata parte centrale (da 12, *Allegro vivo* – fa →) Manon riprende i fili del racconto, ma è solo un pretesto per ribadire la forza inesorabile del suo passato.

^{LXXII} «Strappar da lui mi si voleva».

^{LXXIII} «*(Percorrendo agitatissima la scena)* / Ah! di sangue».

LXXIV asil di pace ora la tomba invoco...^{14c}

LXXV No... non voglio morire... amore... aita!

(Entra Des Grieux precipitosamente, Manon gli cade fra le braccia. Ridestandosi)

Fra le tue braccia... amore!^{15a}

l'ultima volta!...

(Si sforza; sorride; simula speranza)

Apporti

tu la novella lieta?

DES GRIEUX (con immensa tristezza)

Nulla rinvenni... l'orizzonte nulla

mi rivelò... lontano

spinsi lo sguardo invano...

MANON

Muoio: scendon le tenebre:

su me la notte scende.

DES GRIEUX (con passione infinita)

Un funesto delirio

ti percuote, t'offende...

Posa qui dove palpito,

in te ritorna ancor!

MANON (con passione infinita)

Oh!^{LXXVI} t'amo tanto e muoio!...

Già la parola... manca

al mio voler... ma posso

dirti che t'amo tanto!

Oh! amore! ultimo incanto!^{LXXVII}

(Cade lentamente, mentre Des Grieux cerca ancora di sostenerla fra le sue braccia)

DES GRIEUX (le tocca il volto, poi fra sé, atterrito)

Gelo di morte! Dio,^{15b}

l'ultima speme infrangi.

MANON (con voce sempre più debole)

Mio dolce amor, tu piangi...

Ora non è di lagrime,

ora di baci è questa;

il tempo vola... baciarmi!

DES GRIEUX

E vivo ancora!

(Imprecando)

Infamia!

MANON

Io vo' che sia una festa

di divine carezze

di novissime ebbrezze

per me la morte...

LXXIV Aggiunta: «Ah! tutto è finito!».

^{14c} Dopo il grido disperato (da 13, *Largo molto sostenuto* – e, re-Fa-fa) per un momento la morte le appare come l'unica soluzione, e Manon la invoca serenamente come «asil di pace», poi la voce s'impenna verso l'acuto riprendendo con forza maggiore la frase disperata dell'inizio, mentre tutti gli archi le vibrano intorno:

ESEMPIO 34 (IV, 13²)

LXXV Aggiunta: «(Con disperazione)».

^{15a} Al rientro di Des Grieux subentra una calma innaturale che regala pochi istanti di tregua (da 16, *Lentamente-Mosso-Moderatamente* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$, Re♭-mi♭ →), mentre il tema del nome declina ancora, come la protagonista...

LXXVI «Io».

LXXVII Aggiunta: «ineffabile ebbrezza! o mio estremo desir...».

^{15b} Il «gelo di morte» (da 18⁷, *Andante mesto* – $\frac{3}{4}$, fa♯) innesca la ripresa della melodia di *Crisantemi* apparsa nell'atto precedente (cfr. es. 27), che produce qui un effetto lacinante. Manon intona la disperata trenodia, doppiata da una viola, nel momento dell'ultima intimità amorosa (IV, ²⁰), sostenuta dall'orchestra con funebri rulli di timpano, colpi di gran cassa, tam-tam, e rintocchi di tamburo. In questo scorcio si condensa la natura della ragazza, che in punto di morte chiede gli ultimi baci, con un impeto erotico ancor più pronunciato che nell'atto secondo.

DES GRIEUX

O immensa
delizia mia... tu fiamma
d'amore eterna...

MANON

La fiamma si spegne...
Parla, deh! parla... ahimè più non t'ascolto...
Qui, qui, vicino a me, voglio il tuo volto...
Così... così... mi baci... ancor ti sento!...

DES GRIEUX

Senza di te... perduto...
ti seguirò...

MANON (*con ultimo sforzo, solennemente imperiosa*)

Non voglio!
Addio... cupa è la notte... ho freddo... era amorosa
la tua Manon? Rammenti? dimmi... la luminosa
mia giovinezza? Il sole più non vedrò...

DES GRIEUX

Mio Dio!

MANON

Le mie colpe... sereno... travolgerà l'oblio,
ma l'amor mio... non muore...
(*Muore. Des Grieux, pazzo di dolore, scoppia in un
pianto convulso, poi cade svenuto sul corpo di
Manon.*)

^{15c} Il tema conduttore di tutta l'opera, nella sua variante più straziata dal cromatismo, ha ancora un ruolo preminente negli ultimi istanti di vita, dove il tetracordo del nome muore per asfissia in una seconda aumentata (es. 35, X), e ci fa percepire fisicamente come della «luminosa giovinezza» della protagonista non sia rimasto che l'ultimo tenue barlume:

ESEMPIO 35 (IV, 24)

Fl, Cl

pp

MANON

Dim-mi... la lu-mi-no-sa mia gio-vi-nez-za?

E finalmente la vita di Manon si spegne quasi dolcemente, con la citazione della musica che accompagnava le sue danze nel salotto di Geronte, a rammentare con distacco le sue colpe (cfr. es. 16):

ESEMPIO 36 (IV, 25)

Tempo del Minuetto dell'Atto 2°, ma più lento

Fl pp

Vlc ppp

Vlc

MANON

rit.

Le mie col-pe... tra-vol-ge-rà l'o-bli-o...

Ma l'amor mio... non muor: è questo il concetto che rimane impresso nello spettatore, che tende un arco verso l'urlo «Non voglio morir!» della solitaria Manon. Gli amanti pucciniani continuano ad avanzare nella sabbia del deserto, fino all'ultimo cercando un'impossibile salvezza, perché l'unica certezza è la vita. Sono questi i valori disperati e sensuali dell'inquieta *fin de siècle*: la sensibilità moderna comincia qui dove il cielo scompare. Ed è qui che nasce nel 1893 anche l'ultimo, glorioso periodo del melodramma italiano.

Appendice

Atto primo, il finale originale (Torino, 1893)

(Edmondo dà a Des Grieux il proprio mantello, col quale può coprirsi il volto, poi tutti e tre fuggono dal fondo, dietro l'osteria. 4e – Subito dopo Geronte viene dalla sinistra, va difilato al tavolo ove Lescaut beve, battendogli amichevolmente sulla spalla, gli dice)*

GERONTE

Mio sergente, e questa cena?

LESCAUT *(alzandosi con fatica)*

Sissignore, a cena!... A cena!

GERONTE *(fra sé)*

Buon per me! L'amico è brillo!

(Tintinnio di sonagli in distanza)

Una partenza? Ed a quest'ora? È strano?

(Intanto Lescaut, barcollando, esce dal porticato e si avvia alla scaletta: gli studenti si avanzano ridendo. Geronte, sorpreso da questo contegno e insospettito, fa vivamente qualche passo verso il fondo, mentre Edmondo arriva ridendo anch'esso e si avvicina ai compagni che si sono radunati a destra)

EDMONDO *(ai compagni)*

Stupenda scena: egli partì!

LESCAUT *(chiamando sulla scala)*

Manon! Manon!

EDMONDO e CORO

Non è più qui!

GERONTE *(ritornando furibondo)*

La mia carrozza! Infamia! Tradimento!

LESCAUT *(stordito dalle grida, scende)*

Che avvien?

GERONTE

Vostra sorella hanno rapito.

LESCAUT *(sguainando la spada)*

Per Dio! del traditore il sangue io voglio!

ALCUNE DONNE

Ah! ah! dei briachi, dei matti è la sera!

GERONTE *(al colmo dell'ira)*

Il passo sgombrate!

LESCAUT *(a Geronte)*

Trovarla io saprò!

Lo giuro, signore!

(Agli studenti)

Tremar vi farò!

(Si avviano: la folla cresce: accorrono altri studenti, l'oste, garzoni, donne: l'ingombro è tale che Lescaut e Geronte non riescono ad aprirsi il passo)

L'OSTE, GARZONI, DONNE, BORGHESI, ecc.

Che avviene! Che chiasso! Che strano fracasso!^{4f}

* Da questo punto della didascalia in poi il testo è quello pubblicato nella prima edizione del libretto (cfr. introduzione). Ringrazio Simonetta Bigongiari per avermi consentito di studiare lo spartito della prima versione, con dedica autografa di Puccini, appartenente al collezionista Sergio Bigongiari (Torre del Lago).

^{4e} La transizione al finale corrisponde in parte a quella attuale: anche qui Geronte riappare accompagnato dal suo tema cromatico e sincopato (da 62, *Allegro moderato* – $\frac{6}{8}$, →, cfr. es. 23 B), a cui si sovrappone la fanfara della diligenza, seguendo la didascalia «*Tintinnio di sonagli in distanza*» (da 63). Qui Puccini, diversamente che nella versione rifatta dove accelera (cfr. nota 4c), mantiene la stessa agogica, e rispone più volte in progressione il tema di Geronte, fino a coprire l'intera sezione che precede l'attacco dell'*ensemble* vero e proprio.

^{4f} Puccini imbastisce un concertato di vaste proporzioni, basato sull'aria di Des Grieux ripresa per intero (da 63³¹, *Largo sostenuto* – $\frac{3}{2}$, Sib), senza rispettare fedelmente l'ordine dei versi del libretto. L'orchestra al gran completo suona a «*tutta forza*», e il volume in scena è molto notevole. Il brano è di fattezze 'scapigliate' (in partico-

È tutta sconvolta la quieta città!

ALCUNI (*interrogando*)

Ed or che accade?

ALTRI (*accorrendo*)

Ebben?...

DONNE

Che strepito!...

VECCHI

Che avvien?...

STUDENTI (*ridendo*)

È il vecchio!...

ALTRI STUDENTI (*come sopra*)

È il militar!...

ALCUNI (*sdegnati*)

Son matti da legar!...

DONNE (*spaventate*)

S'acciuffano!...

ALTRI (*ancora interrogando*)

E perché?

BORGHESI (*commentando*)

Sì lieti eran testè!...

DONNE

Il vecchio va in furor!...

STUDENTI (*ridendo*)

Minaccia!...

VECCHI (*intontiti*)

Oh! che rumor!

STUDENTI (*verso Lescaut*)

Briaco è già il soldato!...

DONNE (*con strida*)

La spada ha sfoderato!...

ALCUNI (*mettendo pace*)

Calma, signori!

ALTRI (*intervenendo minacciosi*)

Olà!...

VECCHI (*in disparte*)

Ognun furente è già!...

DONNE (*curiose*)

E non si sa il perché?

STUDENTI (*attorno a Geronte*)

Il vecchio è fuor di sé!

BORGHESI (*accorrendo*)

Che babilonia è questa?!...

UOMINI

Abbiam tanto di testa!

BORGHESI

Via!...

FANTESCHE

Basti!...

STUDENTI (*ridendo*)

Tregua!

VECCHI

Pace!

DONNE

Niun bada!... Niuno tace!

GERONTE e LESCAUT

Tacete! Frenate – le ris sguaiate!...

Fiaccata la vostra stoltezza sarà!

LESCAUT

La testa mi gira! – La terra traballa!...

(*A Geronte*)

Trovarla saprò! – Fidatevi a me!...

(*Fra sé*)

Che ronda infernale! – La terra s'avvala!...

segue nota 4f

lare per la perorazione su vasta scala di una melodia che riveste un ruolo musicale importante), e si capisce bene perché il compositore lo abbia sostituito in gran fretta. Dal punto di vista drammatico Geronte perde i tratti imbarazzanti di un raffinato libertino e viene degradato a basso da opera buffa (come uno dei tanti vecchi facoltosi in cerca di moglie); così per Lescaut, che smarrisce quel poco di capacità diplomatiche di cui disponeva, ed è solo gabbato, non ruffiano; viene inoltre a mancare qualsiasi *trait d'union* tra la fuga di Manon e la sua presenza nel palazzo di Geronte nell'atto successivo, che appare così assai meno motivata. Dal punto di vista musicale l'eccessivo rilievo attribuito all'aria «Donna non vidi mai» (che qui viene riesposta per la terza volta!) scompagina il raffinato equilibrio della rete tematica complessiva; inoltre, il trattamento di questo finale in due parti (tema in progressione e ripresa dell'aria come base del concertato) ingenera una prevaricante monotonia, e lo stile esibito invecchia a dismisura un'opera che per tutti gli altri aspetti ha da offrire soltanto novità importanti.

(A Geronte)

Trovarla saprò!

(Alla folla, cercando d'imporsi, ma traballando sulle gambe)

– Son guardia del re!

EDMONDO e GLI STUDENTI *(a Lescaut)*

Su, dritto, soldato!...

(A Geronte)

Amor v'ha furato

l'estrema vittoria del vostro piacer?

A cena or n'andiamo! – A cena... e beviamo!

Se infida è la donna, fedele è il bicchier!

(Circondando Geronte e Lescaut fra le risate generali, li trascinano verso l'osteria).

L'orchestra

3 Flauti (III anche ottavino)	4 Corni
2 Oboi	3 Trombe
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti	Bassotuba
Clarinetto basso	
2 Fagotti	Timpani
	Carillon
Arpa	Celesta
Violini I	Grancassa
Violini II	Piatti
Viole	Triangoli
Violoncelli	Tamburo
Contrabbassi	Tam-tam
<i>Internamente</i>	
Flauto	Tamburo
Cornetta	Sonagliera
Campana	

Da qualche decennio l'orchestra era al centro dell'attenzione dei compositori europei, che avevano sviluppato il suo ruolo fino a renderla protagonista nelle sale di concerto, e dalle opere mature di Wagner in poi anche la buca dei teatri era luogo ove sperimentare soluzioni a servizio dello spettacolo. Puccini fu il primo italiano a impiegarla come uno tra i parametri principali della narrazione sin dall'inizio della sua carriera, assegnandole sempre una funzione specifica nel contesto del dramma.

Manon Lescaut è uno dei contributi più originali e riusciti espressi della sensibilità *fin de siècle*, sotto il profilo timbrico. Puccini intervenne più volte sull'orchestrazione dell'opera in un arco di tempo che va dalla prima assoluta torinese del 1893 al 1923, e fin dal 1910 Arturo Toscanini collaborò con lui. Tuttavia la partitura correntemente disponibile (stampata nel 1958) ci consente ugualmente di commentare lo stile del compositore al tempo degli esordi, perché l'impianto generale, molto diverso rispetto alle

opere successive, resta di fondo il medesimo del 1893, e risulta del tutto funzionale al trattamento dei temi, così specifico in questo lavoro.

L'orchestra di *Manon* canta parecchio, e intona sovente melodie vocali raddoppiando la voce su varie ottave, come in effetti si usava nelle opere italiane della *fin de siècle*, e nei titoli del verismo in particolare. Ma Puccini fu sempre attento a non creare sonorità troppo uniformi e di volume eccessivo per i cantanti, perciò divise spesso una melodia in frasi e semifrasi, intonate da insieme timbrici diversi. Lo fece anche in passaggi di tensione drammatica estrema, come nel finale terzo dove l'orchestra riprende il *cri du cœur* del tenore nella seconda parte dell'assolo, ma con dinamiche che presto ripiegano con *decrescendo* sensibilissimi senza imporsi sulla voce.

Un altro espediente adottato da Puccini, più simile alla prassi di Mahler che a quella dei colleghi operisti, è quello di spingere gli strumenti fuori registro, in particolare viole e violoncelli all'acuto (ma anche i fagotti), oppure di affidare melodie principali a legni, archi gravi e violini secondi, piuttosto che ai primi. In questo senso una pagina memorabile è l'Intermezzo, in cui l'orchestra si assume il compito di colmare un vuoto nella narrazione, e al tempo stesso di far circolare i pensieri di Des Grieux con un'eloquenza timbrica in grado di sopperire alla parola. Violoncelli e viole singhiozzano nel registro acuto fin dall'inizio, e il loro incedere strascicato offre un contrasto forte con la sezione seguente, dove i lucenti raddoppi degli archi contrastano con lo scuro impasto timbrico precedente.

Diversi scorci, specie nell'atto primo, postulano un trattamento brillante, ed è notevole l'avvio dell'opera, tutto proiettato all'acuto, con la mescolanza di flauti, clarinetti e violini, a cui rispondono carillon, celesta e arpa. Non mancano, ovviamente, le occasioni per creare impasti sonori di effetto. Quando la protagonista descrive a Des Grieux, nel primo incontro, la vita che conduceva nella sua «casetta» (da 55, *Andante amoroso*), il tono è sommo, e l'orchestrazione sfaccettata e finissima: mentre il flauto intona l'elegiaca melodia, si snodano le quartine di violini e viole, marcate suggestivamente dal tocco del piatto battuto con la mazzuola. E se l'espressione degli affetti veri è compito specifico degli archi, quando Puccini vuol dare un'identità sonora al salotto fatuo e lezioso in cui vive la ragazza nell'atto secondo, il motivo dei flauti (cfr. es. 9 D) caratterizza perfettamente la situazione, 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 rito della morte, infine, trova un esito specifico nell'atto quarto. Quando Manon intona una tra le melodie più strazianti dell'opera, reagendo con fascino erotico intatto alle lagrime del suo compagno («Mio dolce amor, tu piangi... / Ora non è di lagrime, / ora di baci è questa; / il tempo vola... baciami!»), grancassa, tam-tam e timpani scandiscono l'accento principale, mentre il tamburo percuote terzine di biscrome che si scaricano sul tempo debole, sul modello della *Marcia funebre*, secondo tempo della Terza Sinfonia di Beethoven. Una scelta che comunica con forza l'immagine di un'eroina tragica, accostando l'amore sensuale e l'epicedio in un unico gesto drammatico.

Le voci

Manon Lescaut
Lescaut
Des Grieux
Geronte
Edmondo
L'oste
Il maestro di ballo
Un lampionaio
Un musico
Sergente degli arcieri
Un comandante di marina

The image shows a vertical column of musical notation for ten different roles. Each role is represented by a short musical phrase on a five-line staff. The roles listed from top to bottom are: Manon Lescaut (soprano), Lescaut (soprano), Des Grieux (tenor), Geronte (bass), Edmondo (soprano), L'oste (bass), Il maestro di ballo (soprano), Un lampionaio (soprano), Un musico (soprano), Sergente degli arcieri (bass), and Un comandante di marina (bass). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Con Cio-Cio-San, che invade letteralmente la scena di *Madama Butterfly*, e Floria Tosca, Manon è la donna di Puccini più presente nell'azione, e uno dei ruoli più impegnativi del suo teatro. Non è solo una questione vocale – la parte prevede le due ottave canoniche di estensione, tuttavia è scritta con sapienza per un soprano lirico-spinto, e l'interprete deve fronteggiare la piena orchestra solo in alcuni punti particolarmente scabrosi –, ma di presenza sul palcoscenico. Il ruolo chiede bellezza, e doti d'attrice disinvolta, visto che Manon passa dal risveglio nell'alcofa alla danza, prima di giacere abbracciata al suo amante sul sofà. Nel quarto atto deve mostrare i segni del decadimento fisico, ma anche saper raccogliere le forze per emergere nel monologo «Sola... perduta... abbandonata!...», dove è tenuta a mantenere un'estrema varietà d'atteggiamenti: lirico nel momento della rinuncia alla vita, drammatico quando vorrebbe negarsi alla morte, mentre la voce salta sovente d'ottava, e si cimenta in progressioni pesanti dal registro centrale a quello acuto. Nelle ultime battute la malattia la fa tornare fanciulla: si compie così il percorso circolare iniziato nell'atto primo, quando la protagonista rispondeva all'appello amoroso di Des Grieux con l'ingenuità della bambina, condizione che probabilmente contribuisce a renderla più desiderabile per l'appetito del libertino Geronte.

Des Grieux, ruolo fra i più impegnativi, inaugura la galleria dei tenori pucciniani che vivono nell'orbita della donna amata, e l'interprete deve essere in grado di far percepire la forza assoluta del sentimento che lo possiede fin dal primo incontro con la protagonista: soprattutto nel duetto e nel finale dell'atto secondo non è facile rendere dignitoso l'atteggiamento di resa del giovine al fascino di lei. Puccini scrisse per Des Grieux pagine ispiratissime, animate da un flusso melodico molto ampio, che esigono una voce calda e suadente: la parte gravita infatti nel registro centrale, con qualche incursione verso i primi acuti, e il cantante sale al Si_3 e al Do_4 solo con puntature facoltative.

Lescaut non è un ruolo che desta simpatia, visto che è lesto a mettersi al servizio di chi gli può garantire una vita migliore, e per di più sfruttando il fascino della sorella.

La parte chiede comunque un'estensione ampia, e doti d'attore sia nella seconda parte dell'atto iniziale che, soprattutto, nell'atto terzo, quando il baritono s'impegna, in un raro sforzo altruistico, per sottrarre Manon alla deportazione.

La schiera delle seconde parti è molto nutrita. Fra esse emergono Geronte (basso brillante, e personaggio che può essere affrontato anche da caratteristi) che incarna l'antagonista, e Edmondo (tenore di grazia e amico del primo tenore), che nell'atto primo dev'essere in grado di cantare con morbidezza i due affascinanti «madrigali», piccoli gioielli di melodia, ma anche di recitare la parte spigliata del giovane scaltro, in grado di architettare una burla da cui dipende lo sviluppo dell'opera. Numerosi sono infine i ruoli di contorno, che tuttavia hanno un compito tutt'altro che secondario nei momenti chiave dell'azione. Come il lampionaio, che canta una canzone che pesa come un macigno sui due innamorati a colloquio, separati dalle sbarre della prigione, o il maestro di ballo (tenore anch'esso), che gira nervosamente intorno all'allieva, impartendo ordini con un pelo d'isteria. O il comandante della nave, che canta praticamente un'unica frase, ma di una certa ampiezza, da cui dipende il futuro dei due innamorati.

Proprio l'ampiezza del *cast* in relazione alla vivezza del quadro visivo nei primi tre atti, presupposto che impegna anche il coro in una varietà d'atteggiamenti scenici e vocali, è una condizione che rende difficile l'allestimento di *Manon Lescaut*, un capolavoro che vive ancora in parte le temperie ottocentesche, in contrasto con una modernità musicale e scenica pienamente aperta agli ampi sviluppi del teatro d'opera europeo di là da venire.

Manon Lescaut in breve

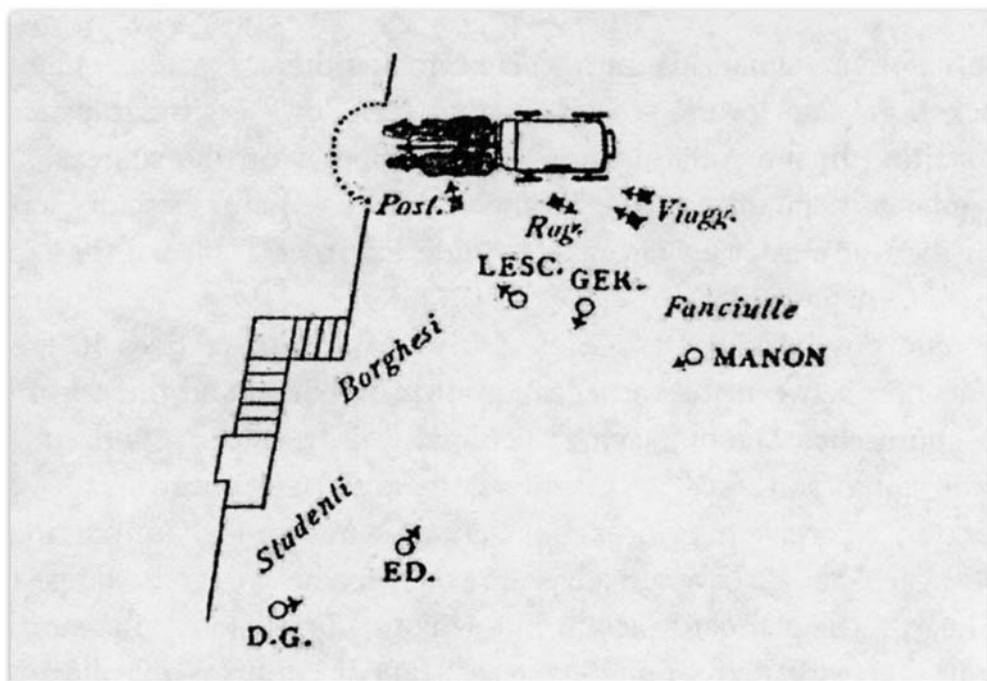
a cura di Gianni Ruffin

L'esordio di *Manon Lescaut*, il 1° febbraio 1893 al Teatro Regio di Torino, segnò il primo autentico successo di Giacomo Puccini. Fra tutte le opere che egli compose, *Manon Lescaut* fu quella la cui gestazione risultò maggiormente problematica: causa ne furono soprattutto i tempi lunghi necessari per la stesura del libretto, tratto dal romanzo di Antoine François Prévost *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Rispetto ai testi da musicare Puccini fu sempre, come noto, esigentissimo; nel caso di *Manon* tale sua aspirazione produsse un vero e proprio record: il testo risultò alla fine frutto dei diversi apporti di ben sette autori (Domenico Oliva e Luigi Illica, con interventi di Marco Praga, Ruggero Leoncavallo, dello stesso Puccini, dell'editore Giulio Ricordi e di Giuseppe Adami).

Sul tormentato concepimento influirono anche le perplessità dell'editore che cercò di dissuadere Puccini dal cimento con un soggetto che Jules Massenet aveva condotto a fama europea con la sua *Manon*, capolavoro del 1884. Sicuro del fatto suo, vale a dire della diversità della propria 'risposta' interiore al soggetto (Massenet, a suo dire, lo sentiva «da francese, con la cipria e i minuetti», egli stesso, invece, «da italiano, con passione disperata»), convinto dunque della possibilità di una convivenza fra le due opere (anche perché «una donna come Manon può aver più d'un amante»), Puccini non si lasciò smuovere, e il successo incontrato, di pubblico e di critica, gli diede piena ragione.

Non comprenderemmo appieno il significato, l'importanza, forse addirittura l'azzardo della scommessa pucciniana se non tenessimo conto del fatto che, ai tempi di *Manon*, non gli era ancora arrisa la piena consacrazione artistica: per quanto la sua stoffa d'artista fosse già ben chiara a Giulio Ricordi, Puccini nei tardi anni Ottanta aveva all'attivo solo due lavori teatrali – *Le Villi* (1884) e *Edgar* (1889) –, il secondo dei quali sembrava aver disatteso le speranze generate dal primo. Nel proporre un'opera su un soggetto già musicato, Puccini sfidava la radicata consuetudine del pubblico europeo ottocentesco di abbinare una e una sola musica a un determinato soggetto (una consuetudine che aveva, ad esempio, condotto all'oblio l'amatissimo *Otello* di Rossini in seguito all'apparizione di quello verdiano). Per quanto al momento della composizione di *Manon* l'omonimo lavoro di Massenet non fosse ancora giunto in Italia, la successiva coesistenza delle due opere nelle programmazioni teatrali di tutto il mondo rappresenta comunque una vistosissima eccezione, possibile solo grazie alla netta differenza fra i due lavori. Che Puccini, nonostante tutto ciò, sia stato tanto caparbio nel voler fare *Manon*, rivela una sicurezza di sé sorprendente ed ammirevole; e il successo dell'opera dimostra che il suo istinto teatrale aveva fiutato la via giusta.

In effetti con *Manon* egli sperimentava e affermava i caratteri stilistici e drammaturgici che grande fortuna avrebbero avuto anche nelle più famose opere successive: la centralità del ruolo femminile e la presentazione di un amore disperato, senza salvezza, si accompagnano ad una musica che riunisce elementi d'ambientazione (storica o geografica) all'eredità di Wagner e dell'ultimo Verdi. In *Manon* il ricorso alla tecnica del *Leitmotiv* e alla melodia continua si accompagna a



I viaggiatori scendono dalla carrozza ad Amiéns (*Disposizione scenica per l'opera Manon Lescaut di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi, Milano ecc., G. Ricordi & C. Editori-Stampatori, s.d. [1893], p. 11).*

richiami alla musica del Settecento, il tutto riunito entro una partitura di straripante musicalità, ricca d'un *pathos* vieppiù coinvolgente grazie alla serrata corrispondenza fra dettaglio musicale e azione scenica.

Dopo la *première*, sul «Corriere della sera» si lesse la consacrazione di Puccini: *Manon* fu giudicata opera di «grande valore artistico», dalla «potente concezione musicale»: la musica possedeva gli «svolgimenti e lo stile dei grandi sinfonisti», ma «senza rinunciare per questo all'espressione voluta dal dramma. E senza rinunciare a quella che si suol dire italianità nella melodia». Ritenuto un «genio veramente italiano», il cui canto «è quello del nostro paganesimo, del nostro sensualismo artistico», Puccini fu lodato per aver scritto

un dramma musicale tanto semplice quanto spontaneo, intessuto di melodie senza contorsioni artistiche, che s'inseguono e ritornano naturalmente come lo vogliono l'azione, il concetto o la simmetria del pezzo.

Otto giorni dopo la prima torinese di *Manon* il Teatro alla Scala di Milano presentò al pubblico *Falstaff*: l'ultima opera di Verdi. Vi fu chi, nella quasi concomitanza dei due eventi, vide una sorta di passaggio di testimone fra i due grandi autori dell'opera lirica italiana.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

È sera. Sulla piazza di Amiens gli studenti della città corteggiano le fanciulle che passeggiano in cerca di compagnia. Tra gli studenti si distinguono Edmondo e l'amico Des Grieux: quest'ultimo è attratto da Manon Lescaut, una bellissima fanciulla che scende dalla diligenza con il fratello, sergente delle guardie del re, e Geronte di Ravoir, anziano e ricchissimo tesoriere generale.

Des Grieux avvicina per un attimo Manon: apprende che la giovane l'indomani sarà condotta per volere paterno in convento e, conquistato dalla sua bellezza, promette di opporsi a tale proposito. Ma anche il vecchio Geronte è invaghito di Manon e ha progettato di rapirla quella stessa sera. Informato da Edmondo di tale progetto, Des Grieux, approfittando della disattenzione di Lescaut impegnato al tavolo da gioco, convince Manon a scappare con lui sulla carrozza ordinata dallo stesso Geronte. L'anziano tesoriere va su tutte le furie, ma Lescaut lo consola: conosce bene la sorella e sa che presto abbandonerà lo studente, preferendo le comodità e le ricchezze a una vita di stenti e privazioni.

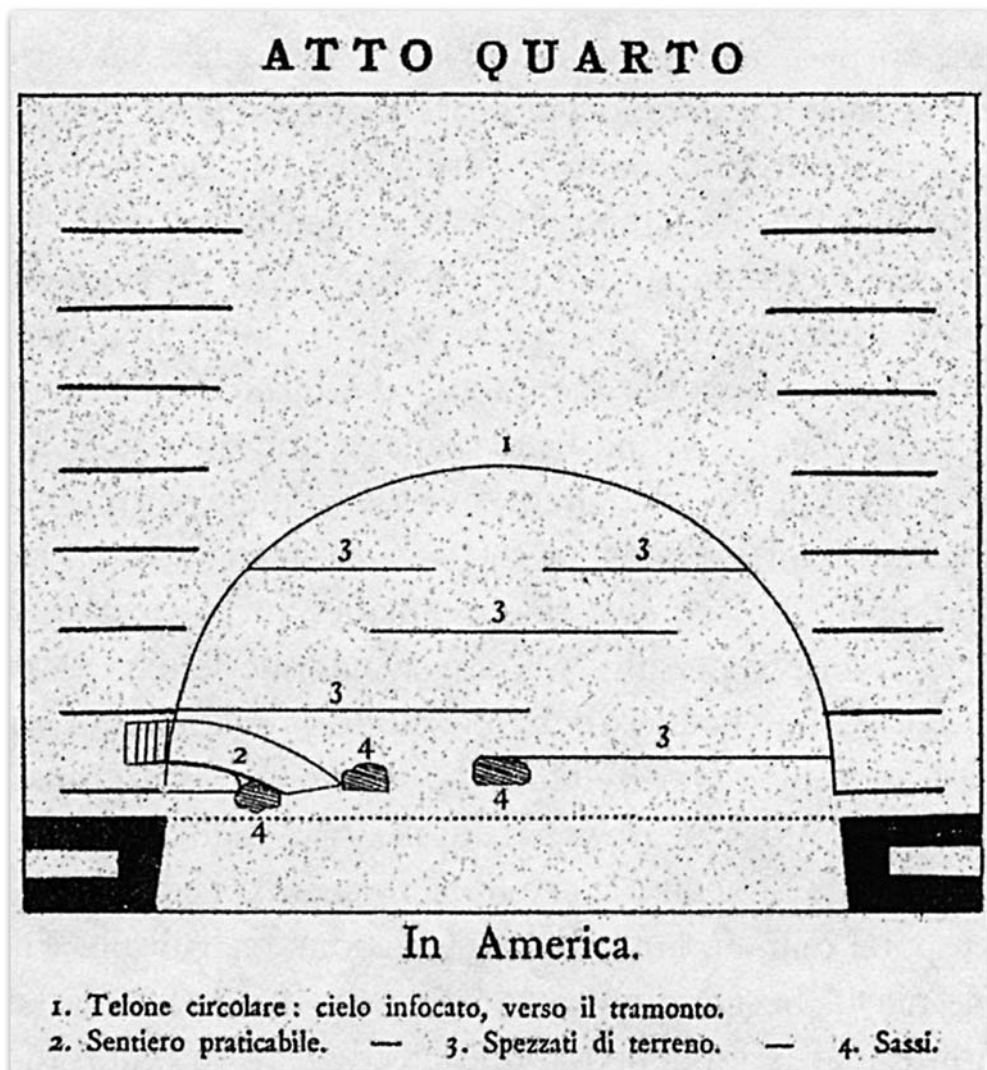
ATTO SECONDO

A Parigi Manon, abbandonato il giovane e squattrinato Des Grieux, vive con Geronte, circondata da ogni ricchezza. Tuttavia, il lusso e i divertimenti non l'appagano; non ha dimenticato l'appassionato amore dello studente e chiede al fratello se ha qualche notizia di lui. Lescaut la informa che ha convinto Des Grieux a tentare la fortuna al gioco d'azzardo: con il denaro vinto potrà così tornare a vivere con lei. Dopo aver trascorso la mattinata, come di consueto, ascoltando madrigali e prendendo lezioni di ballo, circondata da ammirati ospiti ed adulata dal vecchio Geronte, Manon vede comparire all'improvviso Des Grieux. Il giovane rimprovera all'amante il tradimento, ma non tarda a venir riconquistato dal suo fascino: il loro abbraccio è interrotto dall'arrivo di Geronte che esce infuriato e non esita a denunciare Manon.

Lescaut esorta gli amanti alla fuga, ma Manon si attarda a raccogliere oggetti di valore e gioielli da portare con sé: giungono le guardie che, sotto gli occhi compiaciuti di Geronte, arrestano la giovane, mentre il fratello trattiene il disperato Des Grieux.

ATTO TERZO

Manon è condotta al porto di Le Havre in attesa di essere deportata. Grazie a una sentinella corrotta da Lescaut, Des Grieux informa l'amata del piano di fuga organizzato dal fratello; ma il tentativo non va a buon fine e Manon, assieme alle altre deportate, sfila verso la nave che la porterà in America. Des Grieux, dopo essersi opposto invano alla partenza dell'amata, implora



Nel deserto della Louisiana (*Disposizione scenica per l'opera Manon Lescaut di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi, Milano ecc., G. Ricordi & C. Editori-Stampatori, s.d. [1893], p. 51).*

il comandante di essere imbarcato assieme a lei. Il capitano, mosso a compassione, lo arruola come mozzo.

ATTO QUARTO

Manon e Des Grieux sono fuggiti da Nuova Orléans e vagano per una landa sterminata. Arsa ed esausta dalla sete, Manon non riesce a proseguire. Mentre Des Grieux si allontana per cercare aiuto, la giovane rammenta dolorosamente il proprio passato e, subito dopo, muore tra le braccia dell'amante.

Argument

PREMIER ACTE

C'est le soir. Sur la place d'Amiens, les étudiants de la ville courtisent les jeunes filles qui se promènent à la recherche de compagnie. Parmi ces étudiants se distinguent Edmondo et son ami Des Grieux, qui remarque bientôt Manon Lescaut, une très belle jeune fille qui descend d'une calèche avec son frère, sergent des gardes du roi, et avec le vieux Geronte di Ravoir, un très riche trésorier.

Des Grieux s'approche un instant de Manon; il apprend ainsi que par la volonté de son père elle entrera le lendemain au couvent. Conquis par sa beauté, il lui promet de s'opposer à ce projet. Mais le vieux Geronte, également épris de Manon, a décidé de l'enlever le soir même. Mis au courant par Edmondo, Des Grieux profite de la distraction de Lescaut, concentré autour de la table de jeu, pour persuader Manon de s'échapper avec lui, avec le carrosse de Geronte lui-même. Lescaut cherche à calmer le vieux trésorier, en proie à une colère noire: il connaît bien sa sœur, qui abandonnera sans aucun doute le jeune étudiant car elle préfère le confort et la richesse à une vie d'efforts et de privations.

DEUXIÈME ACTE

Après avoir quitté le jeune Des Grieux, sans le sou, Manon s'est installée à Paris où elle vit avec Geronte, dans la plus grande opulence. Toutefois, le luxe et les divertissements ne la comblent pas. Elle n'a pas oublié l'amour passionné du jeune étudiant et elle demande à son frère s'il a encore de ses nouvelles. Lescaut lui apprend qu'il a réussi à le convaincre de tenter la fortune aux jeux de hasard: grâce à l'argent gagné, il pourra ainsi retourner vivre avec elle. Après avoir passé sa matinée, comme de coutume, à écouter des madrigaux et à prendre sa leçon de danse, entourée d'admirateurs et adulée par le vieux Geronte, Manon voit arriver à l'improviste Des Grieux. Le jeune homme reproche à son amante de l'avoir trahi, mais il ne tarde pas à être reconquis par sa fascinante beauté: leur étreinte est interrompue par l'arrivée de Geronte qui sort, furieux, et court dénoncer Manon.

Lescaut exhorte sa sœur à s'enfuir, mais elle s'attarde à rassembler quelques objets de valeur et quelques bijoux à emporter avec elle: les gardes arrivent sur les entrefaites et arrêtent la jeune femme, pour la plus grande satisfaction de Geronte.

TROISIÈME ACTE

Manon, jugée coupable, est conduite au port du Havre dans l'attente d'être déportée. Grâce à une sentinelle corrompue par Lescaut, Des Grieux informe sa bien-aimée du plan d'évasion organisé par son frère. Mais la tentative de fuite échoue et Manon monte à bord du navire qui l'emportera, de même que les autres femmes déportées, en Amérique. Après avoir en vain tenté d'empêcher le départ de sa bien-aimée, Des Grieux implore le commandant de le prendre à bord. Saisi de pitié, ce dernier l'engage comme mousse.

QUATRIÈME ACTE

Manon et Des Grieux, en fuite de la Nouvelle-Orléans, errent au milieu d'une lande désolée. Épuisée par la chaleur et la soif, Manon n'a pas la force de continuer. Tandis que Des Grieux s'éloigne pour aller chercher de l'aide, la jeune femme se souvient avec douleur de son passé et meurt, quelques instants plus tard, dans les bras de son amant.

Synopsis

ACT ONE

It's evening. In the square in Amiens the city's students are paying court to the girls who are strolling in search of company. Among the students Edmondo and his friend Des Grieux stand out: the latter is attracted by Manon Lescaut, a very beautiful girl who is getting off the stage-coach with her brother, a Sergeant in the King's Guards, and Geronte di Ravoir, an old and very rich Treasurer General.

Des Grieux approaches Manon for a moment: he learns that the next day the young girl will be taken, to fulfil her father's wishes, to a convent and, overcome by her beauty, promises to oppose such a plan. However, old Geronte is also infatuated by Manon and has planned to kidnap her that same evening. Learning of this plan from Edmondo and taking advantage of Lescaut's lack of attention while at the gaming table, Des Grieux convinces Manon to run away with him in the carriage ordered by Geronte himself. The old Treasurer flies into a rage but Lescaut consoles him: he knows his sister very well and she will soon abandon the student, preferring comforts and riches to a life of hardships and sacrifices.

ACT TWO

Having abandoned the young and penniless Des Grieux, Manon lives in Paris with Geronte, surrounded by every kind of wealth. Nevertheless, luxury and amusements do not satisfy her; she has not forgotten the student's passionate love and asks her brother if he has any news of him. Lescaut tells her that he has persuaded Des Grieux to try his luck at gambling: with his winnings, he will be able to go back and live with her. After spending the morning, as usual, listening to madrigals, music and dancing lessons, surrounded by admiring guests and fawned upon by old Geronte, Manon suddenly sees Des Grieux appear. The young man rebukes his lover for her betrayal but he is soon won over again by her charm: their embrace is interrupted by the arrival of Geronte who goes out in a rage and does not hesitate to denounce Manon.

Lescaut urges flight but Manon lingers to gather together objects of value and jewels to take with her: the guards arrive and, before Geronte's delighted eyes, arrest the young girl.

ACT THREE

Manon, found guilty, is taken to the port of Le Havre to await deportation. Thanks to a guard bribed by Lescaut, Des Grieux tells his sweetheart of the escape plan organised by her brother; however, the attempt does not succeed and Manon, together with the other deportees, files off towards the ship that will take her to America. After fruitlessly opposing his sweetheart's departure, Des Grieux begs the Captain to let him embark with her. The Captain, moved to compassion, takes him on as a cabin boy.

ACT FOUR

Manon and Des Grieux have escaped from New Orleans and are wandering in a vast plain. Exhausted and parched with thirst, Manon cannot go on. While Des Grieux goes off in search of help, the young girl painfully recalls her own past. Immediately afterwards she dies in her lover's arms.



Giacomo Colla, Serata al Regio. Incisione. Torino, Collezione Simeon.

Handlung

ERSTER AKT

Es ist Abend. Auf dem Marktplatz in Amiens umwerben die Studenten die jungen Mädchen die auf der Suche nach Gesellschaft an ihnen vorbeiflanieren. Unter den Studenten tun sich Edmond und sein Freund Des Grioux hervor: der Letztere ist besonders von Manon Lescaut angezogen; einem hübschen, jungen Mädchen das gerade mit ihrem Bruder, Sergeant des Königs, und Geronte di Ravoire, einem alten und reichen Steuerpächter, dem Postwagen entsteigt.

Nur für einen Augenblick nähert sich Des Grioux Manon und erfährt von ihr, dass sie auf Wunsch ihres Vaters am morgigen Tag ins Kloster eintreten müsse. Der schon in sie verliebte Des Grioux verspricht ihr, sie davor zu retten. Auch der betagte Geronte hat sich in Manon verliebt und vor, sie noch am gleichen Abend zu entführen. Des Grioux, durch Edmond von diesem Vorhaben informiert, versucht Manon, die der Kontrolle des am Spieltisch beschäftigten Lescaut einen Augenblick entweichen konnte, zu überzeugen mit ihm in der von Geronte bestellten Kutsche zu flüchten. Der zornige Steuerpächter lässt sich von Lescaut, der seine Schwester kennt und sicher ist, dass sie den Studenten in Kürze verlassen wird weil sie Reichtum und Bequemlichkeit einem Leben voller Entbehrungen vorzieht, beruhigen.

ZWEITER AKT

Manon, die den jungen, mittellosen Des Grieux verlassen hat, lebt, umgeben von Reichtum, mit Geronte in Paris. Jedoch Luxus und Vergnügen befriedigen sie nicht. Sie hat die leidenschaftliche Liebe des Studenten nicht vergessen, und fragt ihren Bruder ob er irgendetwas von ihm gehört hat. Lescaut sagt ihr, dass er Des Grieux überzeugt habe sein Glück am Spieltisch zu versuchen: mit dem gewonnenen Geld könne er dann Manon zurückgewinnen. Nachdem sie am Morgen, wie gewohnt, umgeben von Gästen und dem ihr schmeichelnden Geronte, den Madrigalen zugehört, sich der Musik gewidmet und Tanzstunden genommen hat, sieht Manon plötzlich Des Grieux vor sich. Der junge Mann beschuldigt die Geliebte des Treubruchs, erliegt aber sogleich wieder ihrem Zauber. Ihre Umarmung wird durch das plötzliche Erscheinen Gerontes unterbrochen, der sich zornig entfernt und nicht davor zurückschreckt Manon anzuzeigen.

Lescaut mahnt zur Eile, doch Manon zögert und versucht möglichst viel Geld und Schmuck zusammenzuraffen. Das Verhaftungskommando erscheint. Zufrieden lächelnd beobachtet Geronte die Verhaftung Manons, während es ihrem Bruder und dem Geliebten gelingt zu flüchten.

DRITTER AKT

Manon, für schuldig erklärt, wird zur Deportation zum Hafen in Le Havre geführt. Dank einer von Lescaut bestochenen Wache, gelingt es Des Grieux die Geliebte von dem durch ihren Bruder organisierten Fluchtplan zu informieren. Doch der Versuch misslingt. Zusammen mit den anderen Verurteilten betritt Manon das Schiff, dass sie nach Amerika bringen wird. Nachdem Des Grieux ohne Erfolg versucht hat den Weggang der Geliebten zu verhindern, fleht er den Kommandanten an zusammen mit ihr eingeschifft zu werden. Der Mitleid empfindende Kapitän heuert ihn als Schiffsjungen an.

VIERTER AKT

Manon und Des Grieux sind aus New Orleans geflüchtet und schleppen sich durch eine öde Ebene. Vom Durst geplagt sinkt Manon nieder. Während Des Grieux sich entfernt um Hilfe zu suchen, fühlt Manon die Trostlosigkeit ihrer Lage, sie denkt an ihre Vergangenheit und stirbt in den Armen des zurückgekehrten Geliebten.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Se c'è un musicista il quale sia di moda in tutte e cinque le parti del mondo e che ottenga il suffragio di ogni platea, questi è proprio Puccini. L'interesse che egli risveglia è, sopra tutto, un interesse di cronaca e di costumi; che è l'interesse tipico destato nel critico dai fatti della moda. Il Puccini poi ha anche le altre caratteristiche esterne dell'eroe di moda e, prima di ogni altra, quella di piacere sopra tutto al pubblico femminile.¹

Con queste violente e risentite affermazioni Fausto Torrefranca bollava nel 1912 lo strepitoso successo popolare che Puccini riscuoteva nei teatri europei come un semplice fenomeno di costume, dunque passeggero e destinato a durare poco. La previsione si rivelò, come ben sappiamo, del tutto errata, ma nella sua condanna senza appello erano espresse, anche se con toni di una brutalità verbale francamente insopportabili, posizioni in gran parte condivise all'interno del mondo musicale di allora.

Agli occhi della critica Puccini esprimeva nel modo più compiaciuto i valori della 'italietta' borghese e sentimentale nel periodo immediatamente precedente allo scoppio del primo conflitto mondiale. La capacità del musicista di toccare le corde più profonde del pubblico e il suo insistere al limite del sadismo sulla progressiva e inevitabile distruzione delle sue delicate eroine venivano percepiti come sintomi della sua comunanza spirituale con un paese e una cultura che si volevano invece risollevare. Nonostante gli venisse riconosciuta una generica abilità nel delineare con mezzi puramente musicali l'ambientazione realistica e precisa della vicenda, così come nel confezionare isolati momenti lirici costruiti con notevole mestiere, si contestavano al musicista la superficialità del linguaggio e il suo affidarsi a collaudati meccanismi ad effetto per solleticare le pulsioni più elementari dello spettatore.

L'attacco di Torrefranca non fermò, né incrinò il successo di Puccini, ma contribuì non poco alla scarsa fortuna critica del compositore: in Italia la sua opera era tacciata di provincialismo e di facile sentimentalismo, mentre all'estero se ne apprezzavano soprattutto le doti musicali.² Que-

¹ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912; si veda anche ALESSANDRO COPPOTELLI, *Per la musica d'Italia. Puccini nella critica del Torrefranca*, Orvieto, Tipografia operaia, 1919.

² Tra gli anni Trenta e Cinquanta la fortuna critica di Puccini fuori dai confini nazionali è testimoniata dalla pubblicazione di numerose biografie di valore. In lingua tedesca citiamo il testo densissimo di spunti critici di rilievo di RICHARD SPECHT, *Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk*, Berlin, Hesse, 1931 (trad. ingl. di Catherine Alison Phillips: *G.P.: The Man, His Life, His Work*, New York-London, Knopf-Dent, 1933; rist. Westport (Conn.), Greenwood, 1970); FRANK THIESS, *Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Wien, Zsolnay, 1947; ALFRED BARESEL, *Giacomo Puccini. Leben und Werk*, Hamburg, Sikorski, 1954. Il primo profilo completo su Puccini e la sua musica scritto in lingua inglese è GUSTAV MAREK, *Puccini*, New York, Simon & Schuster, 1951 (contiene tra l'altro una serie di lettere inedite).

sta la situazione almeno fino al secondo dopoguerra. Le recensioni, i saggi e gli studi sulla figura di Puccini furono in quel primo periodo pochi nel complesso e di scarsa qualità, viziati oltretutto dal frequente tono agiografico.³ Eloquenti sono in tal senso le due biografie curate dal devoto amico Giuseppe Adami – librettista di alcune delle ultime opere pucciniane (*La rondine*, *Il tabarro* e *Turandot*) –, nelle quali la dichiarata intenzione di idealizzare la figura del musicista inficia irrimediabilmente l'attendibilità della narrazione.⁴ Meritevole contributo dell'attività divulgatrice di Adami fu invece la pubblicazione, la prima in ordine cronologico, di una raccolta di lettere pucciniane ordinate secondo le opere del musicista, che fornisce ricche informazioni sulla loro genesi e sulle vicende artistiche legate alla loro rappresentazione.⁵

Soltanto a partire dagli anni Cinquanta si iniziò lentamente a intravedere la grandezza del compositore, che fino a quel momento aveva ricevuto lodi in primo luogo per il suo linguaggio musicale agile e di sicura presa. Mahler, tra gli altri, aveva affermato in più di un'occasione di detestare le opere del collega italiano, anche se ne riconosceva le straordinarie doti di orchestratore.⁶ In concomitanza con la ricorrenza del centenario della nascita del compositore (1958) videro la luce numerosi titoli critici che, attraverso una lettura meno aneddotica della parabola pucciniana, svelarono finalmente la novità e la modernità della sua scrittura, in perfetta sintonia con le principali correnti musicali europee di inizio Novecento.⁷ Mentre il saggio di Mosco Carner tentò con esi-

³ Per una prima ricezione pucciniana segnaliamo ALFREDO COLOMBANI, *L'opera italiana del secolo XIX*, Milano, Edizioni del Corriere della sera, 1900; WAKELING DRY, *Giacomo Puccini*, London-New York, John Lane, 1906; ILDEBRANDO PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, «La voce», III/5-7, 1911, pp. 497-499, 502-503, 508-509, rist. in ID., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 49-106; VITTORIO GUI, *Puccini*, «Il piano-forte», III/6-7, 1922, pp. 172-178, rist. in ID., *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, Monsalvato, 1944, pp. 134-147; JULIUS KORNGOLD, *Die Romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze*, Wien-Leipzig-München, Rikola, 1922, pp. 56-97; CARLO GATTI, *Giacomo Puccini*, «L'illustrazione italiana», LI/49, 1924, pp. 731-735; GINO MONALDI, *Giacomo Puccini e la sua opera*, Roma, Mantegazza, 1924; DOMENICO ALALEONA, *Giacomo Puccini*, «Rassegna italiana», XV, 1925, pp. 13-20; ARNALDO FRACCAROLI, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano, Ricordi, 1925. Per un primo bilancio della critica su Puccini fino al secondo dopoguerra si veda GIORGIO PETROCCHI, *L'opera di Giacomo Puccini nel giudizio della critica*, «Rivista musicale italiana», XLV, 1941, pp. 40-49; ancora oggi insuperato per quantità di materiale iconografico raccolto è LEOPOLDO MARCHETTI, *Puccini nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1949, rist. Milano, Maestri Arti Grafiche, 1968 (oltre alle immagini il volume contiene anche foto di locandine, costumi e fondali di scenografia, ritagli di giornali, facsimili di lettere, libretti e partiture autografe); gli fa concorrenza l'imponente volume di VITTORIO FAGONE e VITTORIA CRESPI MORBIO, *La scena di Puccini*, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti, 2003. Merita attenzioni per l'apparato visivo, nonostante il profilo biografico nettamente orientato verso l'agiografia, anche *Vissi d'arte, vissi d'amore. Puccini, vita, immagini, ritratti*, introd. di Julian Budden, testi di Gustavo Marchesi, iconografia di Marisa Di Gregorio Casati, Parma, STEP, 2003.

⁴ GIUSEPPE ADAMI, *Puccini*, Milano, Treves, 1935; ID., *Il romanzo della vita di Giacomo Puccini*, Milano, Rizzoli, 1942.

⁵ GIUSEPPE ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1928, rist. con introduzione di Enzo Siciliano, Milano, Rizzoli, 1982 (il volume è preceduto da un saggio introduttivo nel quale l'autore difende Puccini dalle critiche precedenti); una ristampa ulteriore, con introduzione di Renzo Cresti (Napoli, Pagano, 1999), non solo non corregge gli sbagli precedenti, ma aggiunge altri errori (sin dall'occhiello: «diario intimo di un'artista [sic]»).

⁶ ALMA MAHLER WERFEL, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam, Halle de Lange, 1940, rist. Frankfurt, 1949 (trad. it. di Laura Dallapiccola: *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, a cura di Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1960).

⁷ Oltre ai titoli citati nel testo ricordiamo due saggi molto acuti e importanti: RENÉ LEIBOWITZ, *L'œuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain*, in ID., *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, pp. 330-354 (trad. it. ampliata di Maria Galli de' Furlani: *L'opera di Puccini e i problemi del teatro lirico contemporaneo e l'arte di Giacomo Puccini e l'essenza dell'opera*, in ID., *Storia dell'opera*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Garzanti, 1966, pp. 305-397); e EDWARD GREENFIELD, *Puccini. Keeper of the Seal*, London, Arrow Books, 1958.



Puccini in una fotografia (databile al 1899 circa) di Paul Boyer.

ti incerti un'analisi in chiave psicoanalitica della drammaturgia pucciniana, intravedendo nell'elemento femminile il motivo dominante della sua poetica e riconoscendo nell'opera musicale tendenze nevrotiche proprie dell'artista,⁸ le penetranti considerazioni di Claudio Sartori furono principalmente indirizzate a indagare pensieri e sentimenti del compositore.⁹ Nello stesso anno fu pubblicato il volume di lettere curato da Eugenio Gara, a tutt'oggi la principale fonte per conoscere l'abbondante epistolario pucciniano,¹⁰ insieme a due raccolte di saggi che esaminavano diversi aspetti dello stile musicale e drammatico di Puccini nel contesto del panorama operistico e culturale europeo coevo.¹¹

Rimaneva poi il complesso problema delle fonti. Nel luglio 1958 il direttore d'orchestra australiano Denis Vaughan aveva iniziato un'accesa *querelle* con Casa Ricordi, accusandola di pubblicare nelle sue edizioni delle opere di Verdi e Puccini versioni non conformi agli autografi.¹² Come risposta alla lunga controversia che seguì – e che fu sottoposta perfino all'attenzione del Senato della Repubblica – l'editore milanese intraprese a partire dal 1966 la pubblicazione di una serie di spartiti delle opere pucciniane corredati da un apparato critico che ne spiegava il processo di revisione operato dall'autore. Giovandosi di tale chiarificazione dello stato delle fonti, fu così possibile per gli studiosi di Puccini un orientamento interpretativo più sofisticato e basato sui testi. Nel 1968 furono pubblicati il compendio bibliografico di Cecil Hopkinson,¹³ che costruisce la cronologia delle diverse versioni di un'opera, illustrandone il graduale processo di revisione, e il contributo di William Ashbrook, la prima indagine dell'*opus* pucciniano a utilizzare con intelligenza critica e in modo cospicuo fonti musicali autografe.¹⁴

Un altro anniversario nel 1974 – correvano cinquant'anni dalla morte del compositore – divenne lo stimolo per un'abbondante messe di studi commemorativi. Tra i contributi più significa-

⁸ MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958, 1992³ (trad. it. di Luisa Pavolini: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, 1974³). Il volume resta tuttora imprescindibile per affrontare lo studio del compositore.

⁹ CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 1978⁴.

¹⁰ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958: il volume contiene oltre novecento lettere, per la maggior parte riguardanti la creazione e la rappresentazione delle opere di Puccini. Tra le successive raccolte che hanno edito parte dell'epistolario pucciniano ricordiamo GINO ARRIGHI, *Caleidoscopio di umanità in lettere di Giacomo Puccini*, in *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, cit. alla nota 11, pp. 89-104 (contiene lettere in gran parte private, indirizzate a parenti e amici, e la corrispondenza con il poeta Giovanni Pascoli); CARLO PALADINI, *Giacomo Puccini. Con l'epistolario inedito*, a cura di Marzia Paladini, Firenze, Vallecchi, 1961; *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci, 1973; GIUSEPPE PINTORNO, *Puccini. 276 lettere inedite. Il fondo dell'Accademia d'Arte a Montecatini Terme*, Milano, Nuove edizioni, 1974; RICCARDO CECCHINI, *Lettere pucciniane. Epistolario edito ed inedito di Giacomo Puccini dal 1880 al 1924*, 2 voll., Firenze-Marcialla, 1980-1993; *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Emme Edizioni, Milano, 1981; *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini 1884-1919*, a cura di Simonetta Puccini e Michael Elphinstone, «Quaderni Pucciniani», IV/2, 1992. Fra gli epistolari recentemente apparsi merita una lode particolare *Gabriele d'Annunzio-Giacomo Puccini. Il carteggio recuperato*, a cura di Aldo Simeone, Lanciano, Rocco Carabba, 2009.

¹¹ *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini, Lucca, Lorenzetti & Natali, 1958; *Giacomo Puccini*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1959.

¹² DENIS VAUGHAN, *Discordanze tra gli autografi verdiani e la loro stampa*, in «La Scala. Rivista dell'opera», 104, 1958, pp. 11-15. Alle accuse dell'autore replicò in prima fila il direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni. Si veda il suo *Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale in Verdi e in Puccini*, «La rassegna musicale», XXIX, 1959, pp. 27-41 e 106-122 (rist. Milano, Ricordi, 1961).

¹³ CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini, 1858-1924*, New York, Broude Brothers, 1968.

¹⁴ WILLIAM ASHBROOK, *The Operas of Puccini*, London, Cassell, 1969, rist. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

tivi di quegli anni citiamo la biografia di Leonardo Pinzauti, debitrice dell'approccio in chiave psicoanalitica di Mosco Carner,¹⁵ e il lavoro curato da Norbert Christen, che propone una lettura molto dettagliata del linguaggio musicale di Puccini.¹⁶ Dai convegni tenutisi nello stesso anno nella città natale del compositore furono poi pubblicati due importanti volumi collettivi, che accanto agli immancabili saggi di interesse quasi esclusivamente locale raccolgono interessanti spunti di ricerca.¹⁷

Con il volgere del nuovo decennio l'approfondimento critico entrò nella sua fase più matura. La fondazione dell'Istituto di studi pucciniani nel 1979, da parte dalla nipote del compositore, fu una delle prime manifestazioni concrete di un rinnovato interesse degli studi in funzione della circolazione delle opere: i «Quaderni pucciniani», organo editoriale dell'Istituto (silente da più d'un decennio),¹⁸ hanno finora ampliato la corrispondenza pubblicata e analizzato in modo ampio, ma discontinuo, alcune delle sue opere. La tappa successiva fu la creazione nel 1989 del Puccini Research Center a Berlino per opera di Jürgen Maehder, che aveva già organizzato anche i due primi congressi internazionali a Torre del Lago nel 1983 e 1984.¹⁹ Un altro proficuo sviluppo nei primi anni Ottanta fu infine la crescente consapevolezza dell'importanza della messinscena nel processo delle numerose rielaborazioni e revisioni pucciniane, come avevano dimostrato le rappresentazioni di *Madama Butterfly* nella sua versione originale al Teatro La Fenice nel 1982 e quella di *Turandot* con la prima versione del finale composto da Alfano l'anno successivo alla Royal Opera House di Londra.

Gli ultimi vent'anni hanno visto un proliferare senza precedenti di contributi pucciniani che hanno esplorato ogni ambito di indagine. Le due ricorrenze commemorative del 1994 e 2008 – rispettivamente settantesimo anniversario della morte e centocinquantenario della nascita del compositore –, hanno fornito l'occasione per l'organizzazione di due importanti convegni internazionali di studi,²⁰ mentre nel 1996 è stato fondato il Centro studi Giacomo Puccini per

¹⁵ LEONARDO PINZAUTI, *Puccini. Una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974. Tra le biografie pucciniane pubblicate negli anni Settanta citiamo anche WILLIAM WEAVER, *Puccini. The Man and His Music*, New York, Dutton, 1977.

¹⁶ NORBERT CHRISTEN, *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg, Wagner, 1978.

¹⁷ *Giacomo Puccini nel 50° della morte*, Lucca, Polifonica Lucchese, 1974 (tra i contributi più interessanti si consulti ALBERTO CAVALLI, *Problemi di critica testuale pucciniana*, pp. 44-47); *Critica pucciniana*, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel cinquantennio della morte, Lucca, Provincia di Lucca, 1976.

¹⁸ L'ultimo numero («Quaderni pucciniani», VI, 1998) ospita le coloritissime *Lettere di Giacomo Puccini ad Alfredo Caselli: 1891-1899*, a cura di Simonetta Puccini.

¹⁹ *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*. Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini (Torre del Lago, 6-8 agosto 1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini, 1985; *I libretti di Puccini e la letteratura del suo tempo (Torre del Lago, 10-12 agosto 1984)*, atti non pubblicati. Di Jürgen Maehder si veda anche *Die italienische Oper des 'Fin de siècle' als Spiegel politischer Strömungen im umbertinischen Italien*, in *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, a cura di Udo Bernbach e Wulf Konold, Berlin-Hamburg, Reimer, 1992, pp. 181-210 (il saggio analizza l'opera italiana di fine Ottocento legandola al contesto storico-politico nazionale). Per una disamina del panorama storico e intellettuale al tempo di Puccini si veda anche RUBENS TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978¹ (Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992²), che attesta una concezione faziosa e superata del compositore, ma ancora viva in ambienti critici conservatori.

²⁰ *Giacomo Puccini. L'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. Del convegno del 2008, organizzato nei luoghi italiani più intimamente legati all'attività del musicista e articolato in quattro sessioni (1: Lucca, 23-25 maggio; 2-3: Torre del Lago, 4-6 luglio e 28-31 agosto; 4: Milano, 21-22 novembre), non sono stati ancora pubblicati gli atti. Degne di nota



Cesira Ferrani, la prima Manon pucciniana, in una fotografia con dedica a Giulio Ricordi, datata marzo 1893. La Ferrani (Zanazzo; 1863-1943), che esordì al Regio di Torino (1887) nella *Carmen* (Micaela), fu per Puccini anche la prima Mimì. Partecipò alla prima rappresentazione di *Belfagor* (Maddalena) di Respighi, di *Fior d'Alpe* (Maria) di Franchetti, e a una delle sette prime (quella genovese) delle *Maschere* (Rosaura) di Mascagni; e inoltre alle prime italiane della *Basoché* (Colette) di Messager (Torino, Regio, 1993) e del *Pelléas* (Melisanda) di Debussy (Milano, Scala, 1908).

opera di un gruppo di prominenti studiosi pucciniani. Attiva in campo bibliografico attraverso il periodico «Studi pucciniani»,²¹ la dinamica istituzione ha tra i suoi principali obiettivi la diffusione della conoscenza della vita e delle opere del compositore grazie anche all'utilizzo della tecnologia informatica, e ha avviato nel 2007 il progetto dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini.²² Dei tanti profili biografici e critici pubblicati prima e dopo,²³ citiamo le monografie di Dieter Schickling, Michele Girardi e Julian Budden,²⁴ che hanno definitivamente corretto i molti errori che ancora esistevano riguardo la vita e la carriera di Puccini e che costituiscono al momento i titoli più precisi, completi e aggiornati. Specificamente incentrati sulla disamina della drammaturgia pucciniana sono il saggio di Allan Atlas,²⁵ la raccolta di scritti su Puccini di Fedele d'Amico,²⁶ e quella di importanti saggi tradotti in italiano curata da Virgilio Bernardoni,²⁷ mentre utili strumenti di ricerca sono il compendio bibliografico pubblicato da Linda Fairtile²⁸ e l'imponente quanto imprescindibile catalogo delle opere di Puccini realizzato da

sono state in particolar modo le ultime due sessioni: la terza ha affrontato un soggetto finora mai discusso con sistematicità all'interno degli studi pucciniani, gli influssi e i rapporti tra l'opera del musicista e il cinema, mentre la quarta si è concentrata sulla complessa questione della tradizione editoriale delle partiture in vista dell'imminente debutto sulla scena editoriale dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini.

²¹ «Studi pucciniani» (1, 1998; 2, 2000; 3, 2004). Il primo numero della rivista contiene la *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini* (pp. 128-229), la più completa finora apparsa; aggiornamenti successivi sono stati introdotti nel secondo numero da LINDA B. FAIRTILE, *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 1997-1999* (pp. 236-240). Nel terzo numero sono stati pubblicati invece gli esiti del convegno di studi convocato nel 2001 per approfondire l'indagine sulle forme dell'opera ai tempi di Puccini, «*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 20-21 settembre 2001) dedicati a Harold S. Powers, «Studi pucciniani», 3, 2004.

²² L'Edizione, che pubblicherà i primi volumi entro la fine del 2010, è destinata a durare almeno sino al 2026, e a produrre oltre una quarantina di volumi; articolata in tre sezioni (ed è questa novità di rilievo nel settore 'edizioni critiche'), prevede i testi musicali 'restaurati' e le preziose edizioni dell'epistolario (integrale anche nei tratti più coloriti del linguaggio, già oggetto di censure nelle precedenti pubblicazioni) e delle *mises en scène* trascritte dai registi dell'epoca e approvate dall'autore. Nel frattempo la casa editrice Carus (Stuttgart) ha pubblicato gran parte delle composizioni non operistiche di Puccini in edizione critica, a cura di Michele Girardi (*Preludio a orchestra* SC 1, ricostruzione di un passaggio mancante realizzata da Wolfgang Ludewig, 2004; *Requiem* SC 76, 2005; *Preludio sinfonico* SC 32, 2009), Riccardo Pecci (*Vexilla Regis prodeunt* SC 7, 2009); è in corso da stampa la raccolta completa delle canzoni per voce e pianoforte), Dieter Schickling (*Messa a 4 voci* SC 6, 2004; *Capriccio sinfonico* SC 55, 2005; *Motetto per San Paolino* SC 2, 2008).

²³ GIORGIO MAGRI, *L'uomo Puccini*, Milano, Mursia, 1992; RENZO CRESTI, *Giacomo Puccini. L'intimismo fatto spettacolo*, Fucecchio, Edizioni dell'Erba, 1993 (e rist. successive con vari titoli); *The Puccini Companion*, a cura di William Weaver e Simonetta Puccini, New York-London, Norton, 1994; MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Puccini. A Biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002; illuminante per la comprensione della drammaturgia pucciniana risulta GUIDO PADUANO, «*Come è difficile esser felici*». *Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004; alla luce sia dei precedenti divulgativi che di quelli scientifici pleonastico appare ALBERTO CANTÙ, *L'universo di Puccini da «Le Villi» a «Turandot»*, Varese, Zecchini, 2008.

²⁴ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989, 1992², ed. aggiornata: Stuttgart, Carus Verlag, 2007 (trad. it. di Davide Arduini: Pisa, Felici, 2008); MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000² (vers. ingl. aggiornata: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000¹, 2002²); JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002 (trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005).

²⁵ ALLAN ATLAS, *Multivalence, Ambiguity and Non-ambiguity. Puccini and the Polemicists*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII, 1993, pp. 73-93.

²⁶ FEDELE D'AMICO, *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000.

²⁷ *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996.

²⁸ LINDA B. FAIRTILE, *Puccini. A Guide to Research*, New York-London, Garland Publishing, 1999.

Dieter Schickling.²⁹ Tra i titoli più utili apparsi negli ultimi anni citiamo infine il *Dizionario pucciniano* di Eduardo Rescigno,³⁰ che prende in considerazione in ordine alfabetico le parole chiave appartenenti all'universo del compositore e dedica l'ultima parte lavoro alla presentazione cronologica delle dodici opere pucciniane ordinate in schede dettagliate.

Primo e dirimponte capolavoro dell'autore toscano, *Manon Lescaut* contribuì in modo decisivo, insieme alla trionfale apparizione pochi anni prima di *Cavalleria rusticana*, a rinverdire i fasti dell'opera italiana, alla quale Verdi con *Falstaff* avrebbe regalato, otto giorni dopo la *première* del dramma pucciniano, l'ultima fatica della sua lunghissima carriera teatrale. Accompagnato fin dal suo apparire da un successo popolare strepitoso, circostanza favorita senza dubbio dal suo essere saldamente ancorato alla tradizione nazionale con il primato dato alla linea del canto – basti osservare i numerosi momenti solistici dominati da un fascino melodico irresistibile –, il lavoro rivela ciononostante la volontà deliberata del compositore di assorbire le nuove tendenze operistiche moderne. Per la prima volta nell'opera italiana, infatti, la struttura musicale del dramma diventa essa stessa strumento narrativo grazie a un densissimo tessuto di richiami tematici, che si presentano nella duplice veste di *Leitmotive* wagneriani e di motivi di reminiscenza.

Fatta eccezione per le poche ancorché entusiastiche recensioni edite nella prima metà del secolo scorso – tra le quali degni di menzione sono l'acuto saggio firmato da George Bernard Shaw,³¹ uno dei primi critici a intravedere nell'opera pucciniana l'apertura di nuove e feconde vie artistiche per il teatro lirico italiano, e le illuminanti analisi curate da Gianandrea Gavazzeni e Fedele d'Amico,³² che pubblicarono i loro articoli all'indomani di una rappresentazione romana del 1958 –, *Manon Lescaut* ha sempre vissuto all'ombra dei capolavori posteriori e soltanto negli ultimi vent'anni si è imposta con forza all'attenzione degli ambienti musicologici. Prova ne sono i numerosi saggi dedicati alla complessa struttura musicale e drammatica dell'opera firmati da Michele Girardi, del quale occorre citare lo studio sull'esibita *couleur* settecentesca dell'atto secondo e il capitolo sull'opera contenuto all'interno della sua fondamentale monografia su Puccini,³³ accanto ai puntuali contributi di Julian Budden, Mercedes Viale Ferrero, Adriana Guarnieri Corazzol, Roger Parker e Guido Paduano, incentrati in particolare sul confronto con l'altra fortunata e di poco precedente riduzione operistica del testo di Prévost, *Manon* di Massenet.³⁴

²⁹ DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003. Ad esso si riferisce la sigla SC utilizzata per la numerazione delle composizioni pucciniane.

³⁰ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario pucciniano*, Milano, Ricordi, 2004.

³¹ GEORGE BERNARD SHAW, *Born-again Italian Opera*, «The World», 23 maggio 1894, rist. in *Shaw's Music. The Complete Musical Criticism*, 3 voll., a cura di Dan H. Laurence, New York-London, Dodd Mead-The Bodley Head, 1981, 1989², III, pp. 214-221.

³² GIANANDREA GAVAZZENI, *Ritratto della «Manon Lescaut»*, «Musica d'oggi», 1/7, 1958, pp. 417-424; FEDELE D'AMICO, *Le ragioni di «Manon Lescaut»*, in ID., *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 281-283.

³³ MICHELE GIRARDI, *La rappresentazione musicale dell'atmosfera settecentesca nel second'atto di «Manon Lescaut»*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini* cit., pp. 65-82; ID., «Manon Lescaut». *Wagner e il Settecento*, in *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* cit., pp. 69-107.

³⁴ JULIAN BUDDEN, «Manon Lescaut». *Dal romanzo all'opera*, in «Manon Lescaut», a cura di Francesco De-grada, Milano, Teatro alla Scala, 1998, pp. 43-71 (programma di sala); MERCEDES VIALE FERRERO, *Le scene di «Manon Lescaut»*, ivi, pp. 1-5; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Le polifonie di «Manon Lescaut»*, Venezia, Teatro la Fenice, 1999, pp. 65-75 (programma di sala); ROGER PARKER, «Manon Lescaut» and the apotheosis of private man, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 315-322; GUIDO PADUANO, *Il riso di Massenet e la passione disperata di Puccini*, in ID., «Come è difficile essere felici» cit., pp. 35-73.



Frances Alda, Manon (t) al Metropolitan di New York. La Alda (Fanny Jane Davis; 1879-1952) fu Manon al Metropolitan nel 1916-17, 1918-19 e 1921, sempre con grandi partner (Caruso, Martinelli, Crimi, Pertile, Gigli). Partecipò alle prime rappresentazioni di *Cyrano de Bergerac* di Walter Damrosch, *Madeleine* di Herbert, *Cleopatra's Night* di Hadley. Sposò (1910) Giulio Gatti Casazza.

Un ruolo meritevole nel processo di rivalutazione del lavoro pucciniano ha svolto infine anche il quinto numero dei «Quaderni pucciniani»,³⁵ dedicato interamente alla *Manon Lescaut*, che contiene una preziosa serie di saggi volti a mettere in luce l'immediata ricezione dell'opera in Italia, le peculiarità drammaturgiche e musicali delle diverse versioni operistiche del soggetto di Prévost – che coinvolgono oltre a Puccini e Massenet anche Halévy e Auber – e la gran mole di materiale ripreso dal compositore toscano da alcune delle sue composizioni giovanili. Un numero monografico recente di «Opera Quarterly» (2008) consente un approccio alle ricerche più recenti in ambito anglosassone,³⁶ che si può confrontare con recenti ricerche specialistiche condotte in ambito italiano.³⁷ Decisamente incompleta, tanto più perchè viziata da evidenti quanto insopportabili scorie scioviniste, si presenta invece l'uscita dedicata al capolavoro pucciniano dalla serie parigina «Avant-scène opéra»,³⁸ nei cui saggi iniziali Jean-Michel Brèque e Simon Maguire si riferiscono alla stringata quanto efficace drammaturgia del lavoro bollandola come una goffa «banalizzazione» del testo originale e allo stesso tempo sembrano ignorare le chiarissime influenze wagneriane del lavoro!

³⁵ «Quaderni pucciniani», v, 1996 (tra i saggi più importanti segnaliamo MICHAEL ELPHINSTONE, *Le fonti melodiche di «Manon Lescaut» e La prima diffusione di «Manon Lescaut»*, pp. 111-140, 141-150; IVANKA STOJANOVA, *Halévy, Auber, Massenet, Puccini. L'immenso crescendo di «Manon»*, pp. 155-160).

³⁶ «Opera Quarterly», XXIV/1-2, winter-spring 2008; i saggi sono di Alessandra Campana, Laura Protano-Biggs, Susan Rutherford, Arman Schwartz, Laura Basini, Alexandra Wilson, Roger Parker, oltre alla trad. inglese di un importante articolo di Fedele d'Amico.

³⁷ Si veda la tesi di dottorato di RICCARDO PECCI, *«La donna del futuro»: Manon, Wally e l'eredità del Wagner» alla fine della transizione dell'opera italiana postunitaria*, Università degli studi di Pavia, Facoltà di musicologia, 2007.

³⁸ Giacomo Puccini, «Manon Lescaut», «Avant-scène opéra», n. 137, gennaio-febbraio 1991 (JEAN-MICHEL BRÈQUE, *Une Manon banalisée en drame puccinien*, pp. 8-11; SIMON MAGUIRE, *Genèse et création de «Manon Lescaut»*, pp. 12-15).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Manon Lescaut alla Fenice: meglio tardi che mai!

Le difficoltà nelle quali si dibatteva il Teatro La Fenice dopo la drammatica avventura della primo conflitto mondiale risultano evidenti: le recite straordinarie terminate il 25 aprile del 1915 avevano preceduto di un mese l'entrata in guerra dell'Italia, e subito il teatro si era distinto per il grande fervore assistenziale, destinando al Comitato di assistenza e difesa civile ogni spazio disponibile all'interno della Fenice, con l'ovvia esclusione della sala grande, che però verrà a sua volta ceduta alla comunità in seguito allo sfollamento successivo alla disfatta sul Piave. Gli inevitabili danni derivati dall'impegnativa ospitalità, i ritardi nella riconsegna del teatro (procrastinata sino a quasi tutto il 1919) e le continue trascuratezze seguite a questa serie di congiunture sfavorevoli trovano puntuale riscontro nella penuria di documenti conservati in archivio, mentre le fotografie, di poco posteriori, attestano il bisogno di restauro, talvolta anche radicale, dell'edificio.¹

Il teatro riaprì quindi i battenti solo il 3 aprile del 1920 con *Faust* di Gounod. Il programma di questa Stagione di primavera pare ambizioso e ben costruito, accostando all'opera francese un *Rigoletto* nel quale spiccava Toti Dal Monte in una delle sue non troppo frequenti presenze alla Fenice e il prezioso *Trittico* di Puccini (con l'autore presente in sala il 24 aprile), proposto a due anni di distanza dalla *première* sulle scene del Metropolitan; completavano la stagione *Lucrezia Borgia* e *Aida*. Fu una stagione importante, soprattutto se si considera la collocazione primaverile, di solito più dimessa.

Anche la successiva Stagione di autunno e carnevale (bizzarra sintesi tra due eventi generalmente intervallati dalla stagione invernale) del 1920-1921 conferma il desiderio della città di dimenticare al più presto i tristi giorni da poco trascorsi: inaugurò *La Walkiria*, quasi un tentativo di riappacificarsi con quel mondo germanico con cui peraltro i contatti non si erano mai interrotti, con interpreti italiani, che ressero ben sette serate; il successo di *Tosca*, del *Trovatore* e ancor più di *Loreley* di Catalani testimonia d'altra parte un crescente desiderio di italianità: non va dimenticato che proprio in questi anni la confezione dei programmi di studio di storia della musica nei conservatori prevedeva espressamente di esaltare il valore della musica italiana ben oltre la sua già evidente importanza, giungendo vistosamente a sopravvalutare le (vere o presunte) matrici nostrane anche di quei generi, come la sonata classica e la sinfonia, dei quali era francamente impossibile tacere l'esistenza. E a completare la lunga stagione ecco apparire ancora *La fanciulla del West*, *Wally*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, con la coda pressoché scontata ancorché illustre della *Traviata*. Il Comitato pro Venezia aveva invece aggiunto alla stagione l'intervento di Arturo Toscanini, a capo della omonima orchestra, che proponeva la Settima di Beethoven, il wagneriano

¹ Peraltro il teatro riuscirà ad ottenere un congruo risarcimento ai danni di guerra che verrà concordato con l'Intendenza di finanza in lire 72.500; la somma sarebbe poi stata in parte investita nell'acquisto, dal Demanio, dei palchi 1-2-17-18-19 di seconda fila e 17-18-19 di terza fila, già in possesso della Corona.

Incantesimo del venerdì santo, un po' di Rossini e stralci di autori emergenti, da Respighi a Lualdi, a Tommasini.

Ma la fortuna di questa stagione, così ricca in termini sia di varietà che di quantità, non doveva aver completamente soddisfatto la dirigenza del teatro, che proprio in questi anni aprì con decisione ad altri generi più o meno compatibili con il mondo dell'opera. Conforme alla tradizione fenicea è certamente il balletto, grazie alla presenza di prestigiose compagnie di giro, come i Balletti russi di Ileana Leonidoff, che approdano alla Fenice nel marzo del 1921. Meno scontate appaiono invece le nutrite stagioni di operette: ben quattordici (con una media di tre-quattro serate a titolo) furono quelle che si avvicendarono sulle scene della Fenice nel 1921, persino ventuno quelle della prima parte del 1922. Proprio su questo aspetto risulta interessante, anche con un occhio a quanto accade nell'attualità, la lettura del verbale della seduta tenutasi il 2 febbraio 1921, quando in alternativa a una delle possibili proposte di trasformazione della Nobile Società Proprietaria in Società Anonima (proposta che peraltro ricompare nelle successive sedute del Consiglio) venne propugnata l'apertura della programmazione ad altri generi:

SICHER: parla per la Direzione ed informa i Soci sull'andamento della stagione in corso, che iniziata con un programma artistico di prim'ordine ha dovuto poscia essere modificata per ragioni finanziarie. Tale stagione si chiuderà per l'impresa con una passività che può calcolarsi fin d'ora a lire 400.000. Tale fatto, tenuto presente anche che al loro inizio gli spettacoli erano ottimi e come scarso fosse egualmente l'intervento del pubblico, dimostra una volta di più come il nostro teatro non possa reggersi finanziariamente con solo spettacoli lirici, i quali al momento attuale sono in un periodo di crisi per le difficoltà e spese ingenti che richiedono e le esigenze sempre maggiori delle masse. La Direzione è concorde nel pensiero che si debba fare un esperimento per tenere il nostro teatro costantemente aperto e a tale scopo non vede che una sola via e cioè quello di aprirlo anche agli spettacoli di prosa e di piccola lirica, spettacoli sempre decorosi e degni dell'ambiente in cui sarebbero dati. La Direzione si riterrebbe in facoltà di farlo senz'altro col mandato avuto dalla assemblea in precedenti riunioni ma riconoscendo come tale fatto nuovo venga a modificare completamente le consuetudini del teatro e come per esso sia necessario abbandonare le vecchie tradizioni, ritiene doveroso da parte sua di interpellare nuovamente l'assemblea perché voglia in modo esplicito dichiarare se intende approvare l'idea della Direzione aprendo il teatro agli altri spettacoli. Convieni su tale argomento che avrebbe offerto una stagione di operette per una buona compagnia come la Domar-Marzocchi.

MOROSINI: esprime il proprio compiacimento per l'iniziativa della Direzione e la approva dichiarando che ha troppa fiducia nella Direzione stessa per dubitare che gli spettacoli non siano degni delle tradizioni del nostro teatro.

SICHER: a maggior esplicitazione di quanto detto sopra legge una lettera dell'Impresa Minolfi la quale dichiara le perdite subite affermando che la Fenice non si regge con la sola opera lirica e domanda di avere in concessione il teatro per un periodo di cinque anni con facoltà di aprirlo a tutti gli spettacoli [...].

PRESIDENTE: mette ai voti per alzata il seguente ordine del giorno: «L'assemblea approvando l'iniziativa della Direzione di aprire il teatro anche per operette commedie e concerti perché vi sia continuità di spettacolo dà mandato alla Direzione per i provvedimenti opportuni».²

Pur considerando il livello più che decoroso di queste compagnie itineranti, e senza voler chiudere a priori a generi 'altri', certamente questa nuova visione del teatro stride con quella che, all'inizio della storia della Fenice, aveva tassativamente vietato l'allestimento di opere buffe, considerate meno decorose rispetto a quelle serie e dunque inadatte a calcare la scena di un sì nobile teatro. Anche questa mossa però sembrò non bastare, dal momento che proprio in questo perio-

² Archivio storico del Teatro La Fenice, *Processi verbali 1912-1929*.



Manon Lescaut (I e III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1946; regia di Augusto Cardì. In scena, sotto (al centro, in ginocchio): Antonio Annaloro (Des Grieux). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Manon Lescaut (III e IV) al Teatro La Fenice di Venezia, 1952; regia di Giuseppe Marchioro. In scena, sotto: Clara Petrella (Manon), Vasco Campagnano (Des Grieux). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice. La Petrella (1918-1987) ha partecipato, tra le altre, alle prime rappresentazioni dell'*Uragano* (Caterina) di Rocca, di *Cagliostro* (Serafina) e della *Figlia di Iorio* (Mila di Codro) di Pizzetti.

do il teatro non solo aprì alla prosa, che era stata assolutamente marginale finora, ma anche al varietà. Questa decisione venne faticosamente presa dopo la constatazione che neppure l'operetta era riuscita a salvare il bilancio:

SICHER: fa una chiara esposizione delle stagioni svoltesi nell'esercizio 1921-22 e principalmente della gestione diretta per la Compagnia d'operette Vitale che fu causa di un deficit rilevante che la Direzione propone all'assemblea venga pagato dagli esercizi futuri.³

La stessa, encomiabile, attenzione alla prosa non è disgiunta dalla ricerca di compagnie serie e di reale presa sul pubblico; il conte Marcello, nella seduta del settembre 1922, si informa circa lo stato dei contatti con la Compagnia Niccodemi:

MARIGONDA: risponde che la Compagnia Niccodemi, ottima indubbiamente, non ebbe in America l'esito che si riprometteva. Non si può assicurare oggi se per l'epoca stabilita la compagnia sarà di ritorno, in ogni modo se dovesse mancare non dovrebbe che servirne un grande vantaggio alla Società, perché il contratto concluso è onerosissimo e la perdita sarà certamente non lieve.⁴

Tornando alla attività istituzionale del teatro, dopo le recite straordinarie del 1921 (dove Giacomo Puccini, con *Madama Butterfly*, confermò a Venezia il suo indiscutibile successo) e la Stagione d'autunno, e intervallata dalla stagione di operette della quale si è detto, ecco la Stagione di primavera del 1922: aperta dall'ennesima *Traviata* (sette recite dal giorno di San Marco al 7 maggio compreso), proseguì col *Matrimonio segreto* (3 sole recite), per poi concludersi con *Manon Lescaut* e *Norma* (anche per essa tre recite). Tra tutti gli spettacoli il più seguito fu proprio il capolavoro di Puccini, giunto alla Fenice con un ritardo quasi trentennale, con sette recite. Nel ruolo della protagonista spiccò Carmen Melis: la cantante, assai legata al musicista, aveva debuttato a Novara con *Tosca*, proseguendo la propria carriera a Ferrara con *Madama Butterfly* e a Roma con *La bohème*; ma la consacrazione era avvenuta con *La fanciulla del West*, che la Melis aveva appreso a Boston direttamente dal compositore.⁵ Anche Rinaldo Grassi, nel ruolo di Des Grieux, era un importante tenore pucciniano, tra i migliori Cavaradossi del secolo scorso.

Il successo fu completo, stando alla recensione apparsa sulla «Gazzetta di Venezia»: diciassette chiamate alla ribalta e il bis dell'Intermezzo, oltre naturalmente agli applausi a scena aperta, caratterizzarono la serata inaugurale. Stupisce tanta enfasi per la ripresa di un lavoro del 1893, e neppure il più piccolo rilievo per un debutto feniceo così tardivo:

Sotto la vibrante bacchetta di Leopoldo Mugnone *Manon Lescaut* di Puccini ha raccolto nuovamente iersera sulle scene del nostro massimo teatro il più largo incondizionato favore e la più schietta simpatia da parte del pubblico, divenuto da qualche tempo in qua spesso troppo tollerante, sempre non eccessivamente entusiasta [...]. Sembrava d'esser tornati ai bei tempi, quando la musica teatrale non era una preoccupazione, uno stordimento, un flagello per la mente ed un supplizio per i nervi, ma una grande gioia per il cuore. Questa *Manon Lescaut*, così diversa dalla omonima opera del Massenet, è stata ed è rimasta la prima e più completa e più significativa manifestazione del temperamento artistico del maestro lucchese [...]. Nella storia del melodramma italiano *Manon* è giustamente considerata tra le opere più sincere, più ispirate, più suggestive. E quale opera sinceramente espressa e profondamente sentita ce l'ha presentata Leopoldo Mugnone. La linea dell'interpretazione orchestrale e vocale fu tracciata dall'esimio direttore con una originalità di tratti, con una genialità di significazione poetica, con una raffinata eleganza come fu sognata dall'autore [...]. Il successivo preludio del terzo atto [*recte*: intermezzo],

³ Ivi, seduta del settembre 1922.

⁴ Ivi.

⁵ Tra le allieve di Carmen Melis vi fu anche Renata Tebaldi.

dove si fecero ammirare il Martinenghi (violoncello) e il Crepax (viola), ha particolarmente trascinato il pubblico al più caloroso entusiasmo tanto che dovette esser bissato.⁶

Le lodi riservate alla direzione – ma non all'aspetto scenico – coinvolgono anche la concertazione del coro e gli interpreti, tutti elogiati a partire dai due protagonisti:

Al grande successo hanno largamente contribuito anche i due principali interpreti: Carmen Melis e Rinaldo Grassi. Carmen Melis ha animato la eroina dell'abate Prévost in modo veramente suggestivo. La maschera del suo volto mobilissimo riuscì a ritrarre tutti i sentimenti e tutti i contrasti passionali dell'infelice figurina leggera, voluttuosa, debole. La sua voce ebbe modulazioni e dolcezze di espressione così deliziose che il pubblico non tralasciò di seguirla durante tutta l'opera con la più viva e genuina simpatia. Rinaldo Grassi, artista di alto valore, ha il merito di unire ad una potenzialità vigorosa di mezzi vocali, una forza espressiva squisita ed un sentimento delicato dell'accentazione [...]. Complessivamente vi furono diciassette chiamate oltre agli applausi a scena aperta.

Iniziò così il cammino di *Manon Lescaut* alla Fenice, denso di successi che avrebbero risarcito l'iniziale dimenticanza alla quale era stato sottoposto un simile capolavoro, a partire dalla ripresa del 1933, dove spiccherà il Des Grieux di Beniamino Gigli.

⁶ «La Gazzetta di Venezia», 12 maggio 1922, *Manon Lescaut alla Fenice*, a firma S.M.



Manon Lescaut (I e II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1965; regia di Enrico Frigerio. In scena, sotto: Antonietta Stella (Manon), Ferdinando Li Donni (Lescaut). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Manon Lescaut (I e II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1978; regia di Renzo Giacchieri, scene e costumi di Fiorenzo Giorgi. In scena, sotto: Patricia Craig (Manon). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Manon Lescaut al Teatro La Fenice

Dramma lirico in quattro atti [di Marco Praga, Domenico Oliva, Ruggero Leoncavallo, Luigi Illica, con interventi di Giacomo Puccini, Giulio Ricordi, Giuseppe Adami], musica di Giacomo Puccini; ordine dei personaggi: 1. Manon Lescaut 2. Lescaut 3. Il cavaliere Des Grieux 4. Geronte di Ravoir 5. Edmondo 6. L'oste 7. Un musico 8. Il maestro di ballo 9. Un lampionaio 10. Sergente degli arcieri 11. Il comandante di marina 12. Un parrucchiere.

1922 – *Stagione di primavera*

11 maggio 1922 (7 recite).

1. Carmen Melis 2. Giuseppe Spadarotti 3. Rinaldo Grassi 4. Enrico Vannuccini 5. Angelo Algos 6. Giuseppe Rinaldo 7. Pina Serra 8-9. Angelo Algos 10. Rosario Campioni 11. Angelo Zoni – M° conc.: Leopoldo Munegone; m° coro: Giuseppe Galeffa; dir. scena: Italo Capuzzo.

1933 – *Stagione di primavera*

1 maggio 1933 (4 recite).

1. Adelaide Saraceni 2. Leone Paci 3. Beniamino Gigli (Silvio Costa Lo Giudice) 4. Salvatore Baccaloni 5. Guido Uxa 6. Alfredo Ricci 7. Carmen Tornari 8. Andrea Bianchi 9. Giorgio Bisi 10. Giovanni Baldini 11. Eugenio Sandrini 12. Giovanni Rossi – M° conc.: Franco Paolantonio; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. scena: Ezio Cellini.

1946 – *Stagione lirica invernale*

9 febbraio 1946 (4 recite).

1. Maria Carbone (Mafalda Favero) 2. Leo Piccioli 3. Antonio Annaloro 4. Eraldo Coda 5. Guglielmo Torcoli 6. Ferruccio Zenere 7. Sante Messina 8. Giacinta Berengo-Gardin 9. Sante Messina 10. Ferruccio Zenere 11. Alessandro Pellegrini 12. Anna Mondani – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì.

1952 – *Stagione lirica di carnevale*

16 gennaio 1952 (4 recite).

1. Clara Petrella (Gigliola Frazzoni) 2. Afro Poli (Leo Piccioli) 3. Vasco Campagnano (José Soler) 4. Ernesto Dominici (Bruno Carmassi) 5. Angelo Mercuriali 6. Alessandro Maddalena 7. Luciana De Nardo Fainelli 8. Santo Messina 9. Enrico Rossi 10. Renzo Gaetani 11. Lino Cordioli – M° conc.: Vittorio Gui (Alberto Pedrazzoli); m° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro.

1965 – *Stagione lirica invernale*

28 gennaio 1965 (3 recite).

1. Antonietta Stella 2. Ferdinando Li Donni 3. Gastone Limarilli 4. Angelo Nosotti 5. Mario Guggia 6. Uberto Scaglione 7. Annalia Bazzani 9. Ottorino Begali 10. Alessandro Maddalena 11. Giovanni Antonini – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Enrico Frigerio.

1977 – *Opera e balletto*

21 giugno 1977 (7 recite).

1. Angeles Gulin (Sylva Sebastiani) 2. Attilio D'Orazi 3. Renato Francesconi 4. Marzio Lauricella 5. Mario Guggia 6. Paolo Cesari 7. Annalia Bazzani 8. Luigi Pontiggia 9. Nereo Ceron 10. Ledo Freschi 11. Giovanni Antonini – M° conc.: Vladimir Delman; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Renzo Giacchieri; scen. e cost.: Fiorenzo Giorgi; cor.: Giancarlo Vantaggio; nuovo all. Teatro La Fenice.



Manon Lescaut (I e II) a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 2000 (allestimento in coproduzione con l'Opéra di Nancy); regia di Pierre Constant, scene di Roberto Platé, costumi di Emmanuel Peduzzi. In scena: Antonello Palombi (Des Grieux), Lisa Houben (Manon). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1978 – *Opera balletto 1977-1978*

18 febbraio 1978 (8 recite).

1. Patricia Craig (Gabriela Cegolea) 2. Alberto Rinaldi (Giorgio Gatti) 3. Gianfranco Cecchele (Gaetano Scano) 4. Bruno Marangoni (Renzo Stevanato) 5. Angelo Degl'Innocenti 6. Augusto Pedroni (Luigi Pontiggia) 7. Bruno Tessari (Ledo Freschi) 8. Rina Pallini (Jolanda Michieli) 9. Giovanni Antonini 10. Guido Fabbris 11. Giovanni Antonini 12. Bepi Morassi – M° conc.: Vladimir Delman; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Renzo Giacchieri; scen. e cost.: Fiorenzo Giorgi; cor.: Giancarlo Vantaggio.

2000 – *Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto*

24 marzo 2000 (5 recite)

1. Lisa Houben (Norma Fantini) 2. Giuseppe Garra 3. Antonello Palombi 4. Gabriele Monici 5. Juan Gambina 6. Mattia Nicolini 7. Claudia Nicole Bandera 8. Giovanni Maini 9. Antonio Feltracco 10. Vincenzo Sagona 11. Renzo Stevanato – M° conc.: Yuri Ahronovitch; m° coro: Giovanni Andreoli; reg. Pierre Constant; sc.: Roberto Platé; cost.: Emmanuel Peduzzi; cor.: Odile Befve; all. Teatro La Fenice, in coproduzione con l'Opéra di Nancy e il Théâtre de Caën.

2001 – *XX Stagione lirica di Padova. La Fenice a Padova 2001*

18 maggio 2001 (3 recite)

1. Virginia Todisco 2. Renato Girolami 3. Ernesto Grisales 4. Armando Caforio 5. Ricardo Mirabelli 6. Mattia Nicolini 7. Antonella Trevisan 8. Giovanni Maini 9. Gianluca Floris 10. Vincenzo Sagona 11. Renzo Stevanato – M° conc.: Tiziano Severini; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Bepi Morassi; sc.: Massimo Checchetto; cost.: Massimo Checchetto, Bepi Morassi.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Giuseppina Cenedese
Gianni Pilon
Daniela Serao
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin	Vittorio Garbin		Elsa Frati
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Romeo Gava		Luigina Monaldini
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Paola Milani		Tebe Amici ◇
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello	Dario Piovan		Valeria Boscolo ◇
Dario De Bernardin	Marco Covelli	Paolo Ganeo ◇		Silvana Dabalà ◇
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			Stefania Mercanzin ◇
Roberto Gallo	Stefano Faggian			Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Sergio Gaspari	Federico Geatti			
Michele Gasparini	Euro Michelazzi			
Roberto Mazzon	Roberto Nardo			
Carlo Melchiori	Maurizio Nava			
Francesco Nascimben	Marino Perini			
Pasquale Paulon	<i>nnp*</i>			
Stefano Rosan	Alberto Petrovich			
Claudio Rosan	<i>nnp*</i>			
Paolo Rosso	Tullio Tombolani			
Massimo Senis	Teodoro Valle			
Luciano Tegon	Giancarlo Vianello			
Mario Visentin	Massimo Vianello			
Andrea Zane	Roberto Vianello			
Pierluca Conchetto ◇	Marco Zen			
Franco Contini ◇	Luca Seno ◇			
Cristiano Gasparini ◇	Michele Voltan ◇			
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				
Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Maria Cristina Vavolo ◊
altro maestro di sala

Alberto Boischio ◊
Raffaele Centurioni ◊
maestri di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Jung Hun Yoo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanot •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Margherita Busetto ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Cristiano Giuseppetti ◊
Esaù Josuè Iovane ◊

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Gianni Viero • ◊
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Gabriele Marchetti • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Roger Catino ◊
Barbara Tomasini • ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Brunilde Bonelli • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Caterina Casale ◇
Alessandra Giudici ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Miguel Dandaza ◇
Carlo Mattiazzo ◇
Matteo Pavlica ◇
Dario Prola ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Roberto Bruna ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 gennaio
2 / 3 / 4 febbraio 2010

Manon Lescaut

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Manon Lescaut Martina Serafin /
Lilla Lee

Il cavaliere Des Grieux Walter Fracarro /
Francesco Anile

Lescaut Dimitris Tiliakos /
Davide Damiani

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia

Graham Vick

scene e costumi

Andrew Hays e Kimm Kovac

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

Dido and Aeneas

(Didone ed Enea)

musica di **Henry Purcell**

personaggi e interpreti principali

Didone Ann Hallenberg

Belinda Cristina Ferri

Enea Marlin Miller

La maga Julianne Young

maestro concertatore e direttore

Attilio Cremonesi

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
L'opera sarà introdotta dalla prima
rappresentazione assoluta di una nuova
creazione coreografica di Saburo
Teshigawara su *Le rire* di Bruno Maderna,
interpretata dai danzatori della Compagnia
KARAS di Tokyo

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 /
27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Markus Werba / Simone
Alberghini

Donna Anna Aleksandra Kurzak /
Elena Monti

Don Ottavio Marlin Miller / Leonardo
Cortellazzi

Donna Elvira Carmela Remigio / Maria
Pia Piscitelli

Leporello Alex Esposito / Simone Del
Savio

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia

Damiano Michieletto

scene

Paolo Fantin

costumi

Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival Mozart di La
Coruña

Teatro La Fenice

11 / 14 / 16 febbraio 2010

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Enrico Iviglia

Bartolo Elia Fabbian

Rosina Manuela Custer

Figaro Christian Senn

Basilio Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Lauro Crisman

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 27 / 29 giugno
1 / 3 luglio 2010

The Turn of the Screw

(Il giro di vite)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Il prologo / Quint Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010

Balletto

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26
settembre

3 ottobre 2010

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

Alfredo Germont Stefano Secco

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

coreografia

Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 28 / 29 settembre

1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Rigoletto Roberto Frontali

Gilda Désirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

(25, 28, 29/9, 1, 2/10)

regia

Daniele Abbado

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 ottobre

2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 9 / 10
novembre 2010

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Désirée Rancatore / Beatriz

Díaz

Nemorino Celso Albello / Shi Yijie

Belcore Roberto De Candia / Simone
Piazzola

Il dottor Dulcamara Bruno de Simone /
Simone Alberghini

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Gian Maurizio Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e **Claudio**

Ambrosini

libretto e musica di

Claudio Ambrosini

commissione della
Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia e progetto scenico

Francesco Micheli

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de
Lorraine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro La Fenice

19 novembre 2009 ore 20.00 turno S
20 novembre 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Andrea Molino

Bruno Maderna

Requiem per soli, cori e orchestra
(1946)

prima esecuzione assoluta
soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Veronica Simeoni
tenore Mario Zeffiri
basso Simone Alberghini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

con il contributo scientifico
della Fondazione Giorgio Cini

Basilica di San Marco

17 dicembre 2009 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2009 ore 20.00 turno S

direttore

Attilio Cremonesi

Giuseppe Tartini

Pastorale in la maggiore op. 1 n. 13,
trascrizione per violino e archi di
Ottorino Respighi

violino Roberto Baraldi

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e basso
continuo in mi maggiore RV 270

Il riposo. Per il S. Natale

violino Roberto Baraldi

Giovanni Legrenzi

«Credidi», salmo per contralto, archi e
basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Francesco Manfredini

Concerto grosso in do maggiore op. 3
n. 12. *Per il Santissimo Natale*

violini Roberto Baraldi, Alessandro Molin

violoncello Alessandro Zanardi

Giovanni Legrenzi

«O mirandum mysterium», mottetto per
contralto, archi e basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Johann Pachelbel

Canone in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con
Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

9 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
10 gennaio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Michael Boder

Ludwig van Beethoven

Fidelio op. 72b: Ouverture

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino, viola
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV 364

violino Giulio Plotino

viola Alfredo Zamarra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

15 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Ludwig van Beethoven

Coriolana, ouverture in do minore
op. 62

revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per oboe,
clarinetto, corno, fagotto e orchestra in
mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9

oboe Marco Gironi

clarinetto Alessandro Fantini

corno Andrea Corsini

fagotto Roberto Giaccaglia

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
21 febbraio 2010 ore 17.00 turno U*

direttore

Eliahu Inbal

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 5 in fa maggiore op. 76

Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con

Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

27 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Anton Bruckner

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

5 marzo 2010 ore 20.00 turno S
6 marzo 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Arnold Schoenberg

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata)
op. 4

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 aprile 2010 ore 20.00 turno S
3 aprile 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Alain Altinoglu

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore
op. 38 *Primavera*
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626 per soli,
coro e orchestra

soprano Patrizia Biccirè
mezzosoprano Manuela Custer

tenore Marlin Miller

basso Mirco Palazzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

10 aprile 2010 ore 20.00 turno S
11 aprile 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 aprile 2010 ore 20.00 turno S
2 maggio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

André Campra

Messe de Requiem: Introït

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Wilhelm Friedmann Bach

Concerto per clavicembalo, archi e
basso continuo in fa minore

clavicembalo Ottavio Dantone

Johann Sebastian Bach

Suites per orchestra n. 2 e n. 3
BWV 1067-1068

rielaborazione di Gustav Mahler

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

5 giugno 2010 ore 20.00 turno S
6 giugno 2010 ore 20.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Claude Debussy

Images per orchestra: *Rondes de
printemps*

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Šeherezada, suite sinfonica op. 35

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

11 giugno 2010 ore 20.00 turno S
12 giugno 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 luglio 2010 ore 20.00 turno S
4 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Carl Maria von Weber – Gustav Mahler

Die drei Pintos (I tre Pinti): Entr'acte

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944

La grande

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 luglio 2010 ore 20.00 turno S
10 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Richard Strauss

Tod und Verklärung (Morte e trasfigurazione), poema sinfonico op. 24

Johannes Brahms

Schicksalslied (Canto del destino) op. 54 per coro e orchestra

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Sárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di gennaio 2010

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro
Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice
Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

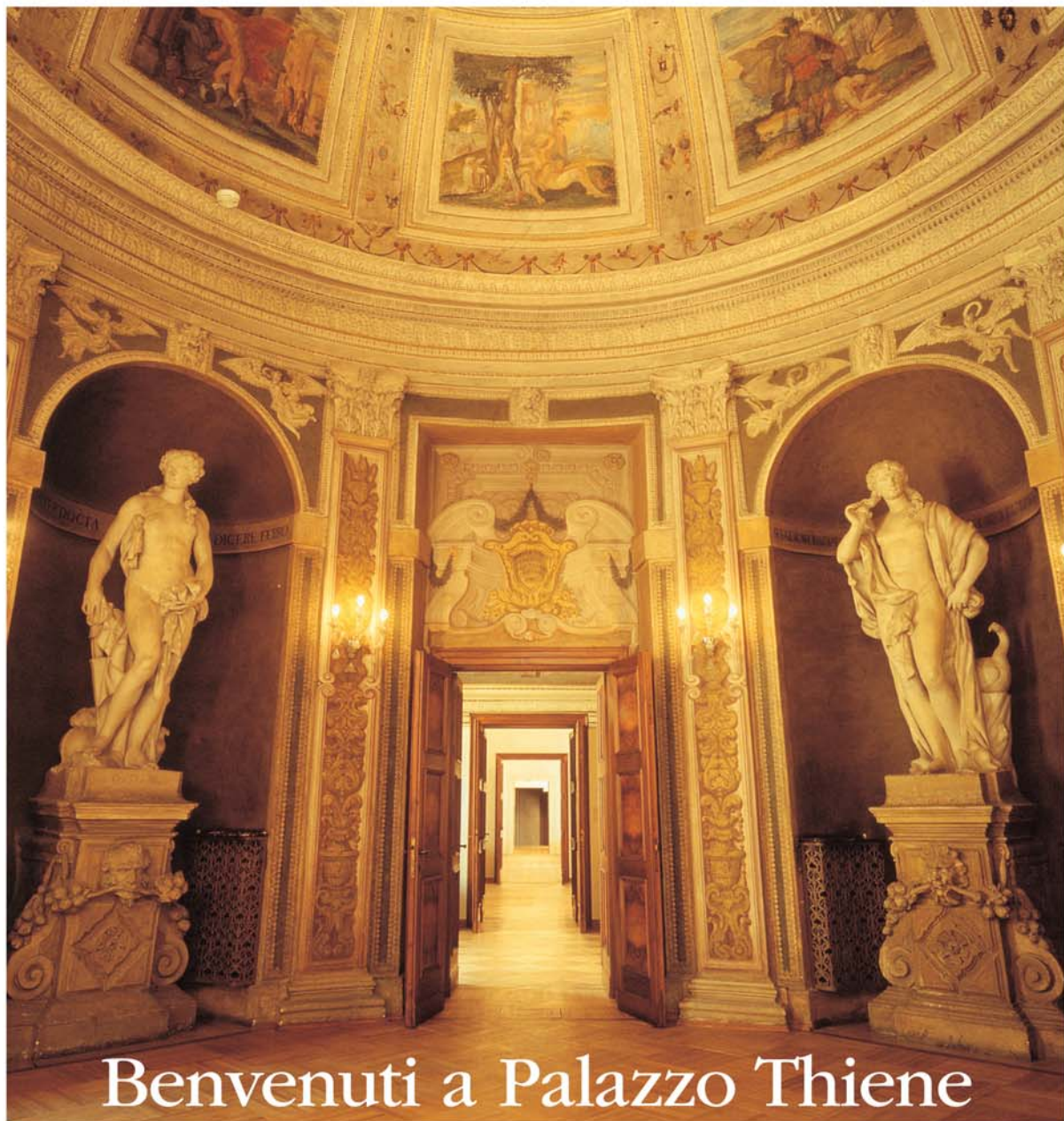
Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali
San Marco 4387, 30124 Venezia
Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677
info@festfenice.com - www.festfenice.com



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
 Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate
 Tel. 0444 542131
 Fax 0444 544519
 e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura