

«La mia bocca è un altare / dove il tuo bacio è Dio!». Un moderno incantamento d'amore nella *Manon Lescaut* pucciniana

Lucia Daniela Salamone

Con *Manon Lescaut*¹ si ha la nascita della prima «figura viva»² del teatro pucciniano e vengono sperimentati alcuni di quelli che si riveleranno essere i tratti vincenti della produzione successiva: libertà nella scelta del soggetto, intervento del compositore nell'organizzazione del materiale librettistico, proficua collaborazione con Illica e Giacosa³.

Bistrattata spesso dalla critica per una presunta discontinuità tra gli atti (per quanto talvolta la vera causa si riveli essere un'eccessiva comparazione⁴ con la *Manon* di Massenet⁵), *Manon Lescaut* lascia emergere, a una lettura meno condizionata dalle «opere maggiori» dello stesso Puccini o da quelle altrui sul medesimo soggetto, insospettite arditezze e affinità con le innovazioni wagneriane.

Opera travagliata, però, questa *Manon Lescaut* italiana, le cui vicende compo-

1. Terza opera lirica del compositore lucchese, andata in scena il 1° febbraio 1893 al Teatro Regio di Torino. Ricordi evitò la Scala, che Puccini avrebbe preferito, sia per paura che il fallimento di *Edgar* lì avvenuto potesse essere ancora motivo di scarso interesse da parte del pubblico, sia per timore della concorrenza del *Falstaff* (in scena il 9 febbraio 1893). La direzione fu affidata ad Alessandro Pomè, i protagonisti ebbero la voce di Cesira Ferrani e Giuseppe Cremonini.

2. C. Sartori, *Giacomo*, in *Giacomo Puccini*, a cura dello stesso, Ricordi, Milano 1959, pp. 7-37: 15.

3. Non possiamo, così, collocare quest'opera nella «preistoria pucciniana» (di lì a tre anni apparirà *Bohème*), né considerarla semplicisticamente sinopia dei lavori più celebri.

4. Non sono rari i giudizi di tal sorta: «il modo in cui Puccini tratta il soggetto è innegabilmente inferiore a quello di Massenet» (J. Budden, *Puccini*, trad. it. di G. Biagi Ravenni, Carocci, Roma 2013 [2005], p. 146; ed. or. *Puccini. His Life and Works*, Oxford University Press, Oxford 2002); «la *Manon* di Massenet è un capolavoro, quella di Puccini no» (M. Carner, *Giacomo Puccini*, trad. it. di L. Pavolini, Il Saggiatore, Milano, 1974 [1961], p. 441; ed. or. *Puccini: A Critical Biography*, Gerald Duckworth & Co., London 1958).

5. *Opéra-comique* in cinque atti e sei quadri su libretto di Henri Meilhac e Philippe Gille, in scena per la prima volta nel gennaio del 1884 (lo stesso anno delle *Villi* di Puccini) al Théâtre de l'Opéra-Comique di Parigi con la direzione di Jules Danbé. Il successo fu grandissimo e l'opera approdò sui palcoscenici d'Europa. L'accoglienza favorevole del pubblico non corrispose, però, a un altrettanto immediato favore della critica che accusò Massenet soprattutto di imitazione wagneriana.

sitive sono quanto mai complesse. Cinque ufficialmente i librettisti (Ruggero Leoncavallo, Marco Praga e Domenico Oliva, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa), ma non era stato indifferente neanche il contributo dell'editore Giulio Ricordi (che avrebbe, peraltro, fornito uno dei versi di chiusura del terzo atto: «Ah! popolar le Americhe, giovanotto, desiate?»⁶) e dello stesso Puccini. Dare alle stampe il libretto con tutti quei nomi sarebbe stato causa di imbarazzo, così si optò per l'anonimato. Non si fece riferimento neanche a Prévost, se non nella prefazione del libretto a stampa. Sul frontespizio di questo appariva semplicemente: «*Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti. Musica di Giacomo Puccini». È significativo che George Bernard Shaw, dopo aver assistito il 23 maggio 1894 a Londra alla rappresentazione dell'opera, attribuisse proprio al compositore la riduzione dal romanzo, equivoco verosimilmente generato dall'assenza di riferimenti ai librettisti⁷.

Puccini era consapevole che il soggetto scelto, con la pretesa di sfidare palesemente uno dei capolavori di Massenet, era rischiosissimo, tuttavia fu inflessibile: corteggiava *Manon* già da un po' ritenendo l'argomento a sé congeniale. Aveva scritto al suo editore che quella era un'eroina in cui credeva, aggiungendo di essere sicuro che con un soggetto simile sarebbe riuscito a far breccia nel cuore del pubblico⁸. Il fatto che esso fosse già stato messo in musica da altri⁹ non costituiva un problema, anzi era uno stimolo ulteriore (egli aveva affermato che una donna come *Manon* poteva avere più di un amante¹⁰).

Tante mani dunque (pur con l'unica mente unificatrice del compositore); da qui le innumerevoli critiche rivolte alla struttura "atipica" di *Manon Lescaut*, in particolare al suo "andamento narrativo" discontinuo, al procedere della vicenda per salti. Invero è innegabile che uno dei tratti principali dell'opera consista nel generare il dubbio, lo spaesamento dello spettatore, ma questo aspetto di per sé non può costituire prova di un suo scarso valore. Tale spaesamento si fa particolarmente evidente nel passaggio dal primo al secondo atto e in quello dal terzo al quarto, ovvero, rispettivamente, con l'inattesa presenza, nel *boudoir* di un vecchio libertino, di una *Manon* trasformatasi da fanciulla "sprovveduta" – i cui comportamenti nel primo atto apparivano caratterizzati da ritrosia e modestia – in cortigiana stanca¹¹, e infine con la scelta della desolata landa americana in cui la giovane e Des

6. Cfr. E. Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano 2008 [1986], p. 45.

7. Cfr. C. Casini, *Giacomo Puccini*, Utet, Torino 1978, p. 131.

8. Cfr. D. del Fiorentino, *Immortal Bohemian*, Prentice Hall, New York 1952, p. 70.

9. I modelli immediati erano i due *opéra-comique* di Daniel-François-Esprit Auber (*Manon Lescaut*, 1856) e di Jules Massenet, ma esistevano altre produzioni musicali precedenti, anche se forse sconosciute al compositore: i due balli pantomimici di Jean-Pierre Aumer / Jacques-François-Fromental Halévy (1830) e di Giovanni Casati / Pio Bellini (1846), entrambi intitolati *Manon Lescaut*, e *Das Schloss de l'Orme* di Richard Kleinmichel (1883).

10. Ivi, p. 70. Questo principio antagonistico lo avrebbe accompagnato fino alla morte, visto che anche *Turandot* nasceva con presupposti analoghi: Puccini sapeva, infatti, che Ferruccio Busoni aveva tentato di rilanciare e innovare la settecentesca fiaba di Carlo Gozzi, ma, avendo giudicato la versione di Busoni sbagliata e insoddisfacente, si trovò stimolato a plasmare in modo diverso il materiale originario.

11. Molte le critiche rivolte a questo secondo atto, definito da Claudio Sartori «un quadretto di genere piacevole, ma allentato nei tempi» (C. Sartori, *Puccini*, ed. Accademia, Milano 1978, 4ª ed. ri-

Griex si trovano a vagare nell'ultimo atto. Questi gli snodi verso cui gli interventi della critica si fanno persino feroci: si è parlato di libretto «squilibrato»¹², «senza spina dorsale»¹³, dalle tante «incoerenze psicologiche»¹⁴, e, quanto al quarto atto – ove «non succede nulla [...] oltre alla morte della protagonista»¹⁵ –, di «lungo lamento disperato»¹⁶, «zoppicante»¹⁷, nonché della «cantonata più grossa»¹⁸ del compositore. Molti di siffatti giudizi sembrano non tenere in considerazione tutto quello a cui dovrebbe averci abituato una parte cospicua della produzione teatrale novecentesca: assenza di riferimenti spazio-temporali, salti logici, scarti prospettici, voluto spaesamento dello spettatore. L'operazione pucciniana andrebbe, dunque, interpretata come tentativo di svecchiare il linguaggio operistico, come apertura verso nuovi, moderni orizzonti rappresentativi. Ecco che i quattro atti di *Manon Lescaut* possono essere persino intesi come singoli «quadri espressionisticamente posti in successione»¹⁹.

In realtà l'operazione «rivoluzionaria» di Puccini risultava in un primo momento ancora più marcata dato che non c'era nulla, nel primo atto, che portasse a ipotizzare quali sarebbero state le successive «inclinazioni» di Manon. Il pubblico, così, del tutto impreparato alla radicale trasformazione della protagonista, veniva posto ancora più bruscamente di fronte alla realtà della «perdizione» della giovane, di cui il secondo atto risulta conclusivo resoconto, e doveva trarre dalle considera-

veduta, p. 231). Pur accogliendo la considerazione sulla «leziosità» di alcune scene (come quelle in casa di Geronte) non si dovrebbe cadere nell'errore di valutarla negativamente (parlando, come fa il critico, di «inutili lungaggini»), giacché esse, al contrario, appaiono ulteriore prova della capacità di ricreare proprio quell'atmosfera spirituale a cui, secondo Sartori, Puccini non sarebbe riuscito ancora a dare vita. La stucchevolezza, dunque, non sembra un errore del compositore ma un effetto voluto; è infatti quella percepita dalla ragazza in ogni gesto del suo attempato amante. Puccini riesce in tal modo a far comprendere il clima che circonda la protagonista e da cui ella si sente soffocata. La proposta di stili musicali associabili a epoche ben precise rientra in questa logica compositiva giacché diventa un mezzo per sottolineare la falsità dell'ambiente in cui Manon si trova a vivere. Ricordiamo che anche Čajkovskij nella sua *Pikovaja dama* del 1890 aveva messo in atto un meccanismo simile (seconda scena del secondo atto), dando vita a un voluto omaggio al Settecento musicale. Al termine della sua giornata (ma di fatto anche della vita) la Contessa intona un'aria del *Richard Coeur-de-Lion* (1784) di André-Ernest-Modeste Grétry, in una sorta di amaro rimpianto della giovinezza trascorsa alla corte di Luigi XV (anacronisticamente, dato che l'opera di Grétry fu presentata durante il regno di Luigi XVI). L'operazione è diversa da quella pucciniana giacché in Čajkovskij la rievocazione del passato per mezzo della citazione ha un che di irrimediabilmente lontano, però l'effetto è simile: in entrambe le opere il Settecento è emblema della gabbia dorata che si oppone alla passione amorosa. Cfr. G. Montemagno, *Esercizi di memoria nell'alcova dorata. L'evocazione del passato e la dimensione del ricordo da Prévost a Puccini*, in *Manon Lescaut*, Teatro Massimo Bellini di Catania, stagione 1999-2000, pp. 17-23: 22-23.

12. C. Sartori, *Puccini*, cit., p. 228.

13. M. Carner, *Giacomo Puccini*, cit., p. 438.

14. Ivi p. 439.

15. J. Budden, *Puccini*, cit., p. 146.

16. M. Carner, *Giacomo Puccini*, cit., p. 440.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. F. Gioviale, *Una fredda Siberia in quelle trine morbide. Poesia senza nome per l'assoluto d'amore*, in *Manon Lescaut*, Fondazione Teatro lirico di Cagliari, stagione lirica 2007, pp. 37-91: 71.

zioni dei personaggi le scarse informazioni sull'accaduto, dispensate cripticamente nel corso dell'atto. Illica si rese conto della trasformazione, a suo parere ingiustificata, nel carattere e nella vita della ragazza solo dopo aver assistito alla rappresentazione della *Manon* di Massenet al Teatro Carcano di Milano nell'ottobre 1893, ben sette mesi dopo la prima esecuzione dell'opera di Puccini. Così, per ovviare a quello che venne considerato un grave difetto drammaturgico, il librettista inserì alla fine del primo atto un nuovo dialogo tra Lescaut e Geronte, in cui il torbido fratello parla in termini inequivocabili della fatale tendenza di Manon ai piaceri.

L'opera pucciniana rivelava, dunque, una prospettiva iniziale ancora più marcatamente anti-narrativa ed ellittica.

Quanto al quarto, desolato, atto – ispirato alla conclusione delle vicende americane dei protagonisti prevostiani – potrebbe essere persino interpretato come espansione di un singolo brevissimo istante, esteso al massimo grado per dare spazio all'intensità patetica del momento, o come immagine metaforica posta a conclusione di una parabola morale. Il deserto della Louisiana sarebbe allora la terra di perdizione in cui i due protagonisti sono progressivamente e finalmente approdati a causa della loro condotta. Non uno spazio geografico reale, dunque, ma una regione del cuore in cui ogni moto dell'anima deve affrontare la sfida contro una potenza suprema (per quanto non sappiamo se di natura divina o cieca forza del destino). Puccini significativamente rinuncia qui alla possibilità di introdurre quell'esotismo, ambientale ma anche musicale, considerato cifra principale di gran parte della sua produzione successiva. Nella sua scabrosità, nell'indeterminatezza dei riferimenti spazio-temporali (come rivela la didascalia siamo a Nouvelle Orléans, ma potremmo anche trovarci in un'onirica condizione dell'essere, anche perché nel canto appare solo un riferimento generico al Nuovo Mondo, mai a un luogo geograficamente più definito), l'ultimo atto rivela uno scenario precocemente novecentista. Tutto è essenziale, scarno quanto basta a porre sulla scena, in termini assoluti, la natura estrema della passione che tutto vince e distrugge, paesaggio compreso. Così, in una sorta di nuovo inferno dantesco (sebbene con le dovute differenze dato che in Dante esiste, “didatticamente”, una spiegazione), troviamo gli amanti destinati al *tormento*. Come giudicare monco, dunque, quest'atto?²⁰ Come pretendere di sapere di più sulla condizione in cui i protagonisti si trovano? Considerata la premessa del compositore, ovvero la volontà di porre la «passione disperata»²¹ come chiave interpretativa, non si può immaginare realizzazione più efficace per la rappresentazione dell'“inferno” dell'amore.

20. A proposito dell'essenzialità radicale del quarto atto, fondato esclusivamente sul lungo duetto, Claudio Casini richiama quanto già fatto da Verdi nell'*Otello*, ove al posto del gran finale del terzo atto in forma chiusa si limitò a mettere in scena lo svenimento di Otello per non dissolvere l'aria di morte che si era creata attorno a Desdemona e al Moro (cfr. C. Casini, *Giacomo Puccini*, cit., p. 139).

21. «[Massenet] la sentirà da francese, con la cipria e i minuetti, io la sentirò all'italiana, con passione disperata». Citazione riportata da M. Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 81 (la fonte indicata è G. Adami, *Puccini*, Treves, Milano 1935, p. 27). Si trova un'espressione simile nella dedica a Giacosa, Milano 5 febbraio 1892, vergata sul frontespizio dell'edizione Bourdin del romanzo di Prévost: «per un libretto di disperata passione» (cfr. G.

La struttura dell'opera ci porta a mettere in luce altri due importanti aspetti relativi ai procedimenti costruttivi messi in atto: l'operazione di sintesi rispetto alla fonte romanzesca²² e l'assolutizzazione di dinamiche e sentimenti. Ciò, peraltro, determina una "compressione" temporale che avvicina ulteriormente l'opera pucciniana a un dramma moderno. La durata dei singoli atti della *Manon Lescaut* riportata da Luigi Ricci²³, maestro concertatore degli allestimenti curati dallo stesso compositore, è la seguente:

I atto	37 minuti
II atto	42 minuti
III atto (con Intermezzo)	23 minuti
IV atto	18 minuti

per un totale di 2 ore. Il riferimento a questi dati non vuol essere pedanteria, bensì spunto per una considerazione: tenuta presente la possibile variabilità dei tempi di esecuzione (in base alle diverse interpretazioni²⁴), ciò che si evince è la progressiva essenzialità verso cui tende l'opera negli ultimi due atti, in un crescendo emozionale notevole²⁵, e la scelta di non riproporre l'andamento

Montemagno, *Esercizi di memoria nell'alcova dorata. L'evocazione del passato e la dimensione del ricordo da Prévost a Puccini*, in *Manon Lescaut*, cit., p. 28).

22. *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, conclusione dell'opera in sette volumi *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* di Antoine-François Prévost, venne inizialmente pubblicata ad Amsterdam, a spese della Compagnia dei Librai, nel 1731. Nel 1753 uscì una nuova edizione della storia di Manon, con numerose modifiche e l'aggiunta dell'episodio del principe italiano. Il romanzo apparve con la stessa annotazione «ad Amsterdam, a spese della Compagnia», sebbene fosse opera del libraio parigino Firmin Didot.

23. L. Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, Ricordi, Milano 2003 [1954].

24. Confrontiamo le annotazioni di Ricci con due celebri "letture" di *Manon Lescaut*, entrambe registrate in studio, rappresentative giacché sintetizzano due momenti fondamentali della storia delle interpretazioni direttoriali. Da un lato Tullio Serafin, "il patriarca del melodramma", con cantanti quali Maria Callas e Giuseppe di Stefano, dall'altro Giuseppe Sinopoli, esponente "mitteleuropeo" di una modalità interpretativa più moderna e "filologica", peraltro in una sintesi felice con Mirella Freni (con cui realizzò nel 1987 anche una *Madama Butterfly* successiva a quella di Karajan, del 1974, con la stessa artista) e Plácido Domingo. Nella versione di Serafin, orchestra e coro del Teatro alla Scala di Milano, Emi, 2010 (registrazione 1959, in digitale 1997), abbiamo una durata totale di 120'35:

I atto	36'32
II atto	39'51
III atto	22'21
IV atto	21'51.

Nella versione diretta da Sinopoli, Philharmonia orchestra, coro della Royal Opera House, Covent Garden, Deutsche Grammophon, 1984, si ha una durata di 123'23:

I atto	36'08
II atto	41'37
III atto	23'15
IV atto	22'22.

25. Confrontando *Manon Lescaut* con *Bobème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* e *La fanciulla del West*, si può notare inoltre come il suo atto conclusivo sia il più breve, segno non del fatto che il compositore avesse creato un atto solo per farvi morire la protagonista – come ha affermato Carner (in *Giacomo Puccini*, cit., p. 440) – ma della volontà di sottolineare con intensità e sintesi massima la rapida caduta

lento²⁶ e a tratti labirintico del modello prevostiano. In tal modo il compositore lucchese riesce anche a dare vita a un assetto (melo)drammaturgico differente rispetto alla *Manon* di Massenet (non a caso le due opere liriche sono tra i rari esempi di coesistenza di produzioni sullo stesso soggetto in cui l'una non sia stata soppiantata dall'altra). La *Manon* e la *Manon Lescaut* sembrano, infatti, esaltarsi a vicenda, verosimilmente anche per il diverso approccio alla fonte prevostiana²⁷. Quello di Massenet potrebbe essere definito "analitico", giacché ogni aspetto viene analizzato e sviluppato e vengono persino inseriti episodi non presenti, o appena accennati, nel romanzo al fine di creare un quadro attento a ogni dettaglio utile alla comprensione della vicenda²⁸. Puccini, invece, opta per un approccio "sintetico" – una costruzione per salti, appunto – tanto che si ha l'impressione che tutta la storia si sviluppi in un tempo brevissimo, sebbene con momenti di "espansione" (temporale e di pathos). Assume ad esempio straordinaria rilevanza la scelta di non presentare i numerosi tradimenti²⁹ della *Manon* romanzesca, condensati (e assolutizzati!) in una sola, emblematica, caduta. Si mostra, così, una giovane ingabbiata in un meccanismo psicologico complesso fondato su due passioni forti e opposte (il lusso e Des Grieux), la cui inconciliabilità viene massimamente rappresentata nel secondo atto ove agiscono contem-

verso il baratro dei protagonisti. Niente, infatti, avrebbe impedito a Puccini di "recuperare" in questo atto le vicende della vita americana della coppia mostrando gli avvenimenti che nel romanzo mettevano fine alla loro felicità. Tale inserzione gli avrebbe permesso, peraltro, di diversificare ulteriormente la sua opera da quella massenetiana. Evidentemente non lo ritenne necessario per l'espressione compiuta del proprio progetto.

26. La lentezza, in questo romanzo dalle dimensioni non particolarmente espanse (anche in relazione al suo originario essere "parte" di un'opera più ampia), è dovuta alla ripetizione di situazioni simili e alla funzione didascalica.

27. Si tenga conto, inoltre, del diverso "genere" cui appartengono le due opere.

28. Si pensi all'attenzione rivolta allo sfavillio di *Cours-la-Reine*, allo spazio assegnato alla rappresentazione dell'intorpidimento morale che ha per sfondo l'Hôtel de Transylvanie, fino alla più grande licenza rispetto al romanzo: la morte della ragazza sulla strada di Le Havre. L'essere che conduce alla rovina, dunque, viene sconfitto prima che possa distruggere completamente l'uomo allontanandolo, metaforicamente e realmente, dai suoi simili. Massenet, che fino a questo momento è rimasto fedele al modello romanzesco, opta quindi per l'infedeltà sopprimendo le vicende americane, ma riuscendo al tempo stesso a preservare il senso della conclusione prevostiana, ovvero il ritorno alla vita associata per il giovane (non il suo "perdersi" nelle desolate lande del "nulla" come sarà in Puccini).

29. Pur non impiegando le molteplici situazioni in cui, nel romanzo, in maniera forse più "eversiva", i due personaggi si trovano a rivivere lo stesso schema di tradimento e perdono, Puccini restituisce il senso dell'opera prevostiana attraverso una serie di espedienti. La stanchezza, l'affaticamento di Des Grieux che, nonostante la passione folle, deve continuamente rivedere il proprio giudizio sull'amata e lo sconforto procurato dalla consapevolezza che nemmeno la potenza dell'amore riesce a distoglierla dal desiderio di ricchezza, vengono ben messi in evidenza dall'esplosione del giovane nel secondo atto, allorché Manon, dopo il loro ricongiungimento, sospira al pensiero di dover lasciare i tesori a cui si era abituata. Ed ecco che «con immensa amarezza» egli esprime tutta l'angoscia provocata da questo amore: «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!...» (G. Puccini, *Manon Lescaut*, testi a cura di E. Rescigno, Ricordi, Roma 1998, pp. 78-79).

poraneamente e con eguale potenza³⁰. Si pensi al momento in cui la protagonista si affanna nel tentativo di portare con sé gli oggetti preziosi del palazzo di Geronte: la speranza di Manon, probabilmente, è di poter conciliare – in un futuro che si prospetta nella sua mente dopo la fuga dalla prigione dorata – le proprie antitetiche passioni e di garantirsi, dunque, una vita perfetta, non curandosi del fatto che lo spreco di tempo, unica cosa veramente preziosa in quel momento, porterà alla rovina definitiva lei e il suo amante. Sembra quasi che ad essere “punita” nell’opera – volendo usare un termine carneriano³¹ – sia la pretesa di

30. Rispetto al romanzo, Manon tende meno alla razionalizzazione: non troviamo le argute, ragionate e spregiudicate giustificazioni del tradimento, bensì una coesistenza inesplicita (operante a livello del “profondo”) di pulsioni opposte. Quanto a Prévost, si pensi ad esempio alla considerazione di natura economica espressa dalla protagonista in una lettera in cui giustifica il cedimento alle *avances* di G...M... padre: «Je te jure [...] que tu es l'idole de mon cœur, et qu'il n'y a que toi au monde que je puisse aimer de la façon dont je t'aime; mais ne vois-tu pas, ma pauvre chère âme, que dans l'état où nous sommes réduits, c'est une sottise vertu que la fidélité? Crois-tu qu'on puisse être bien tendre lorsqu'on manque de pain?» (A.F. Prévost, *Manon Lescaut*, Introduction, notes, dossier, bibliographie et chronologie par J. Sgard, Flammarion, Paris 1995, p. 100). Con un salto bisecolare non possiamo non pensare a quanto Eduardo De Filippo avrebbe fatto dire a Pasquale, protagonista della commedia *Questi fantasmi!*: «Tu credi che potevamo continuare a vivere di miserie, di privazioni, di stenti, volendoci bene come Giulietta e Romeo [...]. Cu' 'a panza vacante, Mari'? Cu' 'a panza vacante, Mari', 'e sense se perdeno... Giulietta e Romeo dovevano essere ricchissimi, se no dopo tre giorni se pigliavano a capille...» (E. De Filippo, *Questi fantasmi!*, in *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, Einaudi, Torino 2013 [1951], vol. I, p. 161). Si ricordi inoltre uno dei passi prevostiani più interessanti, ovvero l'invio da parte di Manon di una fanciulla a Des Grieux come consolazione per l'ennesimo abbandono e la spiegazione che verrà data in seguito di tale gesto: «Je l'ai trouvée jolie; et comme je ne doutais point que mon absence ne vous causât de la peine, c'était sincèrement que je souhaisais qu'elle pût servir à vous désennuyer quelques moments, car la fidélité que je souhaite de vous est celle du cœur» (A.F. Prévost, *Manon Lescaut*, cit., p. 169). Qualcosa di simile si può trovare nella *Manon* massenetiana in cui è ipotizzabile che la ragazza, fino al quarto atto, creda Des Grieux attratto esclusivamente dal proprio *charme* e comprenda la natura di quell'amore solo quando vede che egli non l'ha abbandonata nemmeno nel momento in cui la sua stella ha cessato di risplendere. È interessante ciò che dice allora: «seul amour de mon âme» (J. Massenet, testo di H. Meilhac e Ph. Gille, *Manon*, trad. it. di V. Cavagnoli, introd. di P. Mioli, Arielle, Milano 1999, p. 146). Nell'opera di Massenet Manon non giunge mai a chiedere a Des Grieux di accettare il compromesso di “dividerla” con altri, ma la fedeltà del cuore citata nel romanzo si avvicina molto a quell'unico amore dell'anima di cui parla la protagonista massenetiana, giacché potrebbe presupporre tanti altri di diversa specie. Più illuminante e profonda la spiegazione data dalla bella Marguerite di Dumas (si ricordi il profondo influsso che il romanzo prevostiano ebbe sulla storia, romanzesca e teatrale, de *La Dame aux Camélias*). Ella si rende conto dell'impossibilità di sconfiggere la propria esistenza, ma spera di poter ottenere un'unica gioia: «quella d'incontrare un uomo abbastanza superiore che non chiedesse conto della mia vita, e fosse l'amante dei miei sentimenti assai più che del mio corpo» (A. Dumas, *La signora delle camelie*, romanzo, trad. it. di F. Pastonchi, Mondadori, Milano 2012 [1981], p. 125). O, con le parole del dramma: «Sognavo [...], alcuni istanti, senza osare dirlo a nessuno, di incontrare un uomo abbastanza elevato da non domandarmi conto di nulla, e da voler essere l'amante delle mie impressioni» (A. Dumas, *La Dame aux Camélias*, dramma in cinque atti, a cura di M. Verna, con testo francese e traduzione a fronte, Ets, Pisa 2011, pp. 260-261).

31. Seguendo un percorso interpretativo canonicamente psicanalitico, Mosco Carner parte dall'ipotesi del complesso rapporto tra un Puccini orfano di padre a cinque anni e la Madre, nonché della «sostituzione» della figura materna con la moglie Elvira (con cui sarebbe fuggito, non a caso, proprio dopo la morte della Madre). Da queste due figure femminili e dalla loro volontà, percepita come su-

non rinunciare a nulla, di desiderare tutto, superfluo e non. Manon, così, per avere la ricchezza dovrà rinunciare all'amore, mentre per avere l'amore dovrebbe fuggire rapidamente e abbandonare il mondo dorato. Il comportamento della ragazza rivela, invece, una "patologica" incapacità di rinuncia; ella non può lasciare le ricchezze senza rimpianto; così, «quasi involontariamente», si trova a dire: «Peccato! / Tutti questi splendori!... / Tutti questi tesori!...»³². E più avanti è interessante notare come nelle parole pronunciate nel momento in cui dovrebbe fuggire e non lo fa («Saria imprudenza lasciar quest'oro, o mio tesoro!»³³) affiori la rima molto significativa oro/tesoro, tanto da far sorgere il dubbio che il "tesoro" in questione potrebbe non essere Des Grieux ma l'oro stesso. Eppure la ricchezza non riesce a soddisfarla, se è vero che, nonostante tutto, si annoia³⁴. Sono pochi i momenti in cui riesce a sentirsi viva durante la permanenza nel palazzo, non a caso quelli in cui la sua civetteria e la necessità di essere idolatrata vengono per un po' appagate. Si potrebbe parlare dunque di un personaggio dall'"inquietudine moderna", il cui stato d'animo è visibile attraverso i moti convulsi, smaniosi, che la caratterizzano, riflesso di una tormentata – e difficilmente accessibile – interiorità. Ella è inoltre l'essere «inquietante»³⁵, a cui potrebbe essere associato l'aggettivo *unheimlich*³⁶, inteso non solo in riferimento a ciò che

periore, egli sarebbe scappato per mezzo di varie infedeltà con «donne oscure e socialmente inferiori». Quanto alle implicazioni di tale "peccato" a livello creativo, ogni eroina pucciniana sarebbe segnata da una grave colpa e posta a un livello inferiore rispetto alla Madre, diventando, solo grazie a tale processo, possibile oggetto d'amore. Il compositore, inoltre, solo in tal modo avrebbe potuto identificarsi con le sue creature; eppure egli, a detta del critico, non resisterebbe a infliggere loro sofferenze e torture, forse perché le ama e contemporaneamente le odia o forse perché le considera rivali della Madre, figure che hanno osato sostituirsi a lei (dunque da punire). Cfr. M. Carner, *Giacomo Puccini*, cit., pp. 378-384.

32. G. Puccini, *Manon Lescaut*, cit., p. 78.

33. Ivi, p. 84.

34. Assume così particolare rilevanza l'affinità messa in luce da Fernando Gioviale tra l'aria «In quelle trine morbide» di Manon e il cap. IX de *Gli Indifferenti* di Moravia, voce tra le maggiori della *noia* nella letteratura italiana contemporanea (cfr. F. Gioviale, *Una fredda Siberia in quelle trine morbide*, in *Manon Lescaut*, cit., pp. 37-42).

35. L. Bragaglia, *Storia del libretto*, Trevi, Roma 1971, vol. III, p. 81.

36. Nel saggio *Das Unheimliche (Il perturbante)* del 1919 Freud analizza i molteplici e reconditi significati del termine per giungere all'esplorazione di tale "branca" dell'angoscioso: «La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [confortevole, tranquillo, da *Heim*, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. [...] Jentch tutto sommato si è fermato a questa relazione tra il perturbante e il nuovo, l'inconsueto. La condizione essenziale perché abbia luogo il senso del perturbante egli individua nell'incertezza intellettuale. Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza. [...] La nostra attenzione, per contro, è attirata da un'osservazione di Schelling, che contiene un'affermazione completamente nuova sul contenuto del concetto di *Unheimlich*, una novità che va certamente oltre la nostra aspettativa. *Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato». S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1977, vol. 9 (1917-1923), pp. 79-118: 82-86. La traduzione riproduce con alcune modifiche quella di Silvano Daniele già in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino 1969-1977, vol. I, *Leonardo e altri scritti*, pp. 269-307.

non è familiare (e dunque diverso), ma anche, e soprattutto, a ciò che avrebbe dovuto restare segreto, nascosto, e che è invece affiorato. In questo caso Manon, l'essere *altro* che sarebbe dovuto rimanere nel chiuso dell'alcova, emerge per "imporre" la propria individualità, risultando in tal modo *perturbante*. Con la sua stessa esistenza, con l'attribuzione al proprio corpo di un significato diverso da quello imposto dalla società, Manon sceglie di opporsi a quel «modo di dominare» che consiste «nello svuotare di senso tutti i simboli a cui il corpo, nella sua originaria ambivalenza, potrebbe dare espressione»³⁷ per attribuirne di fatto uno solo³⁸, quello della trasformazione in oggetto e dunque della sottomissione. La ragazza viene punita perché rivendica il proprio essere molteplice, risultando così destabilizzante per un intero apparato sociale:

Sotto lo sguardo della legge è il corpo stesso che diventa *corpo del reato*, perché luogo dell'ambivalenza che recalcitra all'iscrizione di quel Nome, che nominando ogni cosa, genera senso, quell'unico senso che espelle il diverso e il possibile³⁹.

In questa sua volontà "sovversiva", di ribaltamento della logica di sfruttamento propria della società che vuole renderla oggetto tra gli oggetti, si può persino intravedere una prefigurazione di Lulu, sensuale protagonista dei drammi wedekindiani (*Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora*) e personaggio eponimo dell'opera dodecafonica di Alban Berg. Nella *Manon* pucciniana, però, la ribellione è guidata dall'amore – "forza primigenia" capace di riportare in vita l'ordine della natura contro le sovrastrutture della società – e viene emblematicamente incarnata nell'episodio dello specchio rivolto a Geronte dalla ragazza, la quale così intende umiliare le pretese del vecchio libertino riaffermando le logiche dell'amore disinteressato («Amore? Amore! / Mio buon signore, / ecco!... Guardatevi! / S'errai, leale / ditelo!... Or poi / guardate noi»⁴⁰). La scena è ripresa dal passo del romanzo relativo al corteggiamento del principe italiano⁴¹. Ancora una volta ci troviamo di fronte a una sapiente operazione di gestione della fonte letteraria, dato che per la riaffermazione dell'amore sull'interesse economico ci si ispira all'unico episodio prevostiano in cui la giovane rifiuta le profferte di un ricco spasimante (evento cui peraltro nel romanzo, a differenza di quanto accade nell'opera, non fa seguito alcuna conseguenza). La carica sovversiva dell'azione di Manon è notevole: è il momento in cui l'essere *altro* si ribella al sistema cui fino ad allora sembra essersi sottomesso. È interessante

37. U. Galimberti, *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, con un saggio di E. Borgna, Feltrinelli, Milano 1983, p. 186.

38. Seppure nelle tre varianti di vergine, madre e prostituta (cfr. *ivi*, p. 214).

39. *Ivi*, p. 211.

40. G. Puccini, *Manon Lescaut*, cit., p. 77.

41. A.F. Prévost, *Manon Lescaut*, cit., pp. 147-150. Si confronti in particolare il seguente estratto romanzesco: «Voyez, Monsieur, lui dit-elle, regardez-vous bien, et rendez-moi justice. Vous me demandez de l'amour. Voici l'homme que j'aime, et que j'ai juré d'aimer tout ma vie. Faites la comparaison vous-même. Si vous croyez lui pouvoir disputer mon cœur, apprenez-moi donc sur quel fondement [...]» (*ivi*, p. 149).

altresì notare come quello dello specchio sia uno dei rari momenti in cui vediamo Manon ridere o meglio trattenere le risa⁴², il che «è gesto ancora più violento»⁴³. Questa vittoria, tuttavia, sarà pagata ad alto prezzo: la sfida alle imperanti tipologie sociali e soprattutto “mentali” determinerà di lì a poco la definitiva rovina della ragazza. Ella, infatti, un po' come sarà per Lulu, è stata protetta fintanto che si trovava all'interno di un sistema, sebbene in una posizione giudicata moralmente riprovevole, mentre viene espulsa dalla società – dominata dalle stesse logiche a cui la ragazza si oppone – quando tenta di scardinarlo, riaffermando la più essenziale legge dell'amore. Si ha, così, a partire dal terzo atto, con un'intensificazione progressiva, la massima espressione dell'amore vero – quello dell'essenzialità dei sentimenti e dell'innocenza – che si manifesta come unica forza in grado di resistere alle prove della vita. Non a caso il momento in cui si assiste alla rappresentazione del più alto grado di felicità è proprio il finale del terzo atto, allorché i due amanti ritornano a sperare in un futuro insieme. Nell'attimo in cui riemerge un clima di assoluta essenzialità, essi – scoprendo che la vita può continuare e che c'è ancora una possibilità di salvezza – vivono il momento più alto della loro passione. Questo amore, tuttavia, sembra destinato a non poter durare nell'ambito di una qualsiasi società costituita. Ciò è confermato dal fatto che viene ostacolato anche nel momento in cui i due tentano di farlo crescere, come sappiamo dalle parole di Manon⁴⁴, in un “mondo altro” qual era allora l'America. Esso, dunque, può vivere solo a bordo di una nave, luogo non-luogo, e nel deserto, lontano dalla minaccia della società che più volte l'ha insidiato. Non troviamo, così, un amore come determinazione consapevole, bensì un sentimento elementare che si scontra con forze meno elementari, un amore vissuto come ebbrezza o come spasimo, messo in scena in modo assoluto ed estremo. Dissentiamo, dunque, dalla tesi di Antonino Titone secondo cui in Puccini si potrebbe parlare solo di «atto d'amore solitario» e di «avvenimenti che determinano il dramma [...] degradati a esercitazioni erotiche in cui *l'altro* è strumentalizzato, ridotto a oggetto»⁴⁵. Secondo il critico è la «tensione erotica la vera protagonista [...] giacché Manon è viva, individuabile, è “personaggio” esclusivamente nella misura in cui si veste di quest'abito erotico»⁴⁶. L'opera, dunque, «altro non è se non un susseguirsi di scene di seduzione, quasi atti d'amore solitari, entro i quali Manon si immerge e si consuma»⁴⁷. La tesi dell'individuazione del personaggio femminile in relazione alla dimensione erotica potrebbe essere accolta solo qua-

42. «Prende lo specchio, lo pianta in viso a Geronte e coll'altra mano indica Des Grieux: trattene le risa» (*ibid.*).

43. G. Paduano, *Come è difficile esser felici. Amore e amori nel teatro di Puccini*, Ets, Pisa 2004, p. 68.

44. «Terra di pace mi sembrava questa... / Ahi! Mia beltà funesta, / ire novelle accende... / Da lui strappare mi si voleva / [...] / Di sangue ei s'è macchiato...» (G. Puccini, *Manon Lescaut*, cit., p. 107).

45. A. Titone, *Vissi d'arte. Puccini e il disfaccimento del melodramma*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 29.

46. Ivi, p. 27.

47. Ivi, p. 28. All'idea dell'«atto d'amore solitario» il critico dedica un intero sottoparagrafo (cfr. p. 29).

lora la si ricollegasse a un'immagine totalizzante della sessualità, quale quella proposta da Umberto Galimberti:

Il nostro modo di progettarci nel mondo secondo atteggiamenti di conquista o di fuga, le nostre relazioni con gli altri, il giudizio che formuliamo sulla nostra condotta, la nostra personale accettazione o il nostro infelice rifiuto trovano la loro spiegazione nella nostra vicenda sessuale, solo se questa non è più intesa come una funzione puramente biologica, regolata da leggi meccaniche, ma come qualcosa di così profondamente integrato nella vita totale dell'esistenza da determinarne lo stile, se non addirittura il significato ultimo. [...] *la sessualità non è un'infrastruttura fisiologica, ma una dimensione che attraversa da parte a parte l'esistenza*⁴⁸.

A questo punto, però, anche Des Grieux e Geronte (e potenzialmente tutti coloro che si muovono sulla scena) potrebbero essere definiti in relazione all'«abito erotico». Cosa distingue allora i due uomini che aspirano a Manon? Ci rifacciamo ancora a Galimberti, secondo cui «la distinzione tra amore e *perversione* è contenuta nel modo di vivere il proprio desiderio come apertura o come chiusura verso l'altro»⁴⁹. Semplificando, se l'amore è rischio e «*nuovo modo d'essere*», chi non vuole correre tale rischio si aggrappa a un «*antico modo d'avere*» così, «deciso a non trascendersi e a non giocare la propria identità nell'incontro con l'altro, il corpo non conosce quella *passione* che è il patire l'altro, perché il suo modo di esprimersi è quello dell'*azione* che desidera solo appropriarsi della carne dell'altro»⁵⁰. La delusione espressa da Manon nella solitudine dell'alcova, infine, si spiega in relazione non tanto allo scarto d'età (o di «focosità», «freschezza» e «piacevolezza») tra l'antico e il nuovo amante quanto alla diversa tensione che li anima. Da un lato troviamo le mortifere brame di Geronte, «un amore che mentre progetta di asservire l'altro, di ridurlo a og-getto dei propri desideri, fa solo la parodia della propria castrazione che ha tutto della pulsione di morte»⁵¹; dall'altro Des Grieux e il suo «autentico desiderio d'amore [che] nasce dal sentirsi esclusi dalla vita dell'altro e dal volervi entrare per parteciparvi interamente»⁵². Gli atti d'amore solitario di cui parlava Titone, dunque, pur essendo presenti nella *Manon* pucciniana, non sono certo quelli dei due protagonisti e soprattutto non possono essere considerati cifra unica dell'opera.

Proprio in funzione di questa diversità tra i due uomini, peraltro, si spiega l'essenza quasi «femminea» attribuita a Des Grieux, personaggio le cui spinte sono a tratti persino assimilabili a quella di tante altre eroine pucciniane, piccole, sperdute a volte, ma capaci anche di grandi gesti, in misura massima di morire per amore (si pensi a Butterfly o alla Liù di *Turandot*). La natura del giovane qui assume un

48. U. Galimberti, *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, cit., pp. 125-126.

49. Ivi, p. 127.

50. Ivi, p. 128.

51. Ivi, p. 129.

52. Ivi, p. 130.

rilievo particolare, assolutamente funzionale alla progressione drammaturgica. Se Manon è l'*outsider*, l'essere che la società vuole sfruttare, mantenendolo sottomes-
so, o distruggere, Des Grieux deve "necessariamente" avere dei tratti che lo differenzino dal comune contesto maschile⁵³, rompendo quella catena di sfruttamento, di oppressione della libertà, con cui gli altri uomini vogliono imprigionare la ragazza. Questo il presupposto per la rappresentazione di un paradigma d'amore, estremo e ancestrale, che si espande e assolutizza fino quasi a fagocitare tutto il resto. Così, nell'ultimo atto, ove tale espansione è massima, troviamo un'estrema scarnificazione del reale:

*Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans.
Terreno brullo e ondulato; orizzonte vastissimo; cielo annuvolato. Cade la sera*⁵⁴.

Tanto basta, giacché il vuoto è riempito da una fede d'amore che è estremo – fortissimo – avamposto di vita. Non c'è spazio nemmeno per la religione: il "cielo di carta", per i personaggi di quest'opera dall'inquieta sensibilità *fin de siècle*, si è strappato da tempo e l'unica cosa che conta sono i baci con cui esaltare l'ultima ora di vita. Il perdono invocato dalla ragazza, così, è sempre rivolto alla dimensione terrena, all'amato, senza riferimenti al divino. Il cielo viene a stento ricordato nel terzo atto dalle amare parole di Des Grieux, volte a evidenziare solo la crudeltà di un dio che non ha mostrato alcuna clemenza per il loro amore: «Ah! m'ho nell'animo l'odio soltanto / degli uomini e di Dio!»⁵⁵. Nell'ultimo atto si trova invece un riferimento al divino («O immoto cielo! O Dio, a cui fanciullo anch'io / levai la mia preghiera, un soccorso... un soccorso»), ancora una volta nelle parole del giovane, ma la partitura autografa⁵⁶ rivela, in un'eloquente didascalia, il senso originario di quelle parole: non un'invocazione, bensì un'imprecazione. In ogni caso, anche a non voler rilevare tale sfumatura, emergerebbe soltanto l'intento di chiedere un aiuto per la salvezza in vita. La religione così è vanificata, palesandosi come mera spoglia esteriore che tenta non di colmare, bensì solo di "rivestire" vuoti interamente terreni. Alla *religione del Dio-amore* si è sostituita una laica e personalissima *religione d'amore*. L'affermazione, ai limiti della blasfemia, di Manon («La mia bocca è un altare, / dove il tuo bacio è Dio!»⁵⁷) sintetizza alla perfezione quale sia lo spazio assegnato al sacro. Ecco perché non c'è, in punto di morte, nessun altro pensiero se non quello d'amore: una Manon ormai allo stremo

53. Cfr. F. Gioviale, *Una fredda Siberia in quelle trine morbide*, in *Manon Lescaut*, cit., p. 80: «Per Manon e Marguerite, e poi per Violetta, la persona che vorrebbe salvarle finisce col perderle: si tratta di un volitivo giovane uomo che deve avere in sé tratti di dolcezza femminile, di *diversità* dal comune contesto maschile, onde interrompere i legami di antica solidarietà sessualcorporativa e stabilire un inedito dialogo d'anime con la funestata eroina».

54. G. Puccini, *Manon Lescaut*, cit., p. 102.

55. Ivi, p. 99.

56. Le informazioni sulla partitura autografa, conservata nell'Archivio Ricordi, vengono fornite da Eduardo Rescigno nell'edizione critica del libretto di *Manon Lescaut* cui facciamo riferimento.

57. Ivi, p. 76.

esorta l'amato a cogliere l'ultimo sprazzo di vita («Ora non è di lagrime, / ora di baci è questa; / il tempo vola... baciami»). Per questo non vediamo nient'altro dopo la morte della ragazza: non esiste, per la poetica pucciniana, vita al di fuori dell'amore. Ed ecco perché Des Grieux – almeno secondo la volontà di Puccini – resta sulla scena come para-dantesco corpo “morto” su corpo morto. Ma vediamo, considerata la natura dell'ultimo atto (il suo essere il più “irrelato” di tutta l'opera e le questioni interpretative che pone), com'è stato “tradotto” scenicamente. Faremo qui riferimento a tre edizioni, affidandoci nella scelta alla presenza di nomi di particolare prestigio:

1. The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, James Levine (Renata Scotto, Plácido Domingo, Pablo Elvira), regia Gian Carlo Menotti, scene e costumi Desmond Heeley, luci Gil Wechsler. Regia televisiva Kirk Browning. Dts, registrato dal vivo alla Metropolitan Opera, 1980.
2. The Royal Opera Chorus and the Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, Giuseppe Sinopoli (Kiri Te Kanawa, Plácido Domingo, Tomas Allen, Forbes Robinson), producer Götz Friedrich, set design Günther Schneider-Siemssen, costume design Aliute Meccies. Directed for video by Humphrey Burton. Nvc Arts, 1983.
3. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, Riccardo Muti (Maria Guleghina, José Cura, Lucio Gallo), stage director Liliana Cavani, set designer Dante Ferretti, costume designer Gabriella Pesucci, lighting Gianni Mantovanini. Arthaus Musik, Rai trade, 1998.

Nell'edizione con la regia di Menotti (autore, oltre che di drammi, dell'opera buffa *Amelia al ballo* e di varie altre opere in musica), la landa desolata si presenta con uno sperone di roccia in primo piano. Prevalgono i toni del marrone e una tenebra diffusa. Significativamente non si profila alcuna vista d'orizzonte e si ha quasi l'impressione che anche il cielo sia fatto di terra. Manon indossa ancora l'abito del secondo e terzo atto, probabilmente a ricordare i fasti – e dunque le colpe – del passato. Questa scelta accentua, nonostante la continuità determinata dal vestiario, il simbolismo e l'anti-narratività della successione degli atti giacché non presuppone l'esistenza di un “periodo americano” di vita che possa motivare il vagare dei protagonisti. Uno degli aspetti che più colpiscono è l'attenzione rivolta al personaggio maschile: più volte Menotti sceglie di farlo cadere in terra disperato, e in una di queste i ruoli persino si ribaltano perché è Manon a risollevarlo e sostenerlo. Anche la regia televisiva di Browning va in questa direzione, giacché ripetutamente le inquadrature si soffermano sulla sola figura maschile.

A sottolineare la desolazione dello scenario, alle parole «arida landa» Des Grieux lascia scivolare tra le mani la sabbia del deserto. Significativa l'interpretazione della dimensione religiosa: Des Grieux prima alza un pugno verso il cielo, quasi in segno di sfida, ma poi la mano si distende a chiedere aiuto. Più avanti, quasi in un'estrema preghiera, pronuncerà con le braccia aperte: «Dio, l'ultima speme infrangi».

Alle parole di Manon («intorno a me s'oscura il ciel») sembra che tutto divenga effettivamente più scuro. Qui la protagonista affronta con rabbia la propria soffe-

renza; ciò è ben visibile nel tono di «ora la tomba invoco» e «non voglio morir». Des Grieux sopraggiunge, a differenza di quanto accadrà nelle altre due versioni, proprio su quest'ultima affermazione. Particolarmente interessante risulta il mostrare Manon nell'atto di sfiorarsi il volto rievocando la «luminosa giovinezza», quasi a riproporne la vanità di un tempo. La fiamma della passione viene invece resa con la ricerca spasmodica da parte della giovane del volto dell'amato, nonostante la consapevolezza della morte imminente. Quanto al momento finale, vediamo Des Grieux che si accascia sul corpo della donna ma continua a singhiozzare.

Significativa la scelta scenografica per il quarto atto dell'edizione del Covent Garden (regia di G. Friedrich). Il cielo ci rievoca i dipinti di Joseph Mallord William Turner⁵⁸ (si pensi ad esempio a *Luce e colore (la teoria di Goethe): il mattino dopo il diluvio*⁵⁹) e non muta per tutto l'atto, accentuando così l'impressione che gli amanti si trovino in una dimensione palesemente astratta e priva di evoluzione temporale. Si propone inoltre – anche in questo caso con una volontà più di stilizzazione che di realismo – l'immagine per eccellenza del deserto col prevalere dei toni del giallo e del rosso.

La protagonista non indossa l'abito del secondo e terzo atto, il che risulta scelta più realistica ma al tempo stesso rende l'atto ancor più irrelato: Manon ha perso la sua “connotazione”, è semplicemente una donna il cui nome è solo un accidente. Entrambi i personaggi in questa versione sembrano essere interpretati alla luce della rassegnazione; ciò è visibile nei toni mesti di Manon, ma soprattutto nell'atteggiamento di Des Grieux: non si rivolge con fare minaccioso al cielo e l'angoscia è tanta da fargli dimenticare per alcuni attimi di portare conforto all'amata. Questo ci permette di sottolineare un altro aspetto, ovvero la gestione più ampia dello spazio scenico rispetto ad altre scelte registiche: troviamo persino dei momenti in cui gli amanti si trovano in punti opposti della scena. Anche la regia video in genere tende a non realizzare inquadrature troppo strette: l'arida landa è costantemente

58. Il londinese Turner (1775-1851) è tra i pittori inglesi l'interprete più appassionato della poetica del “sublime” di Edmund Burke, secondo il quale la natura, nella sua potenza e immensità, si impone grandiosamente sull'uomo fino a stordirne i sensi. «Mosso inizialmente dalla volontà di fondere l'aderenza al soggetto con la possibilità di produrre nell'osservatore la sensazione del probabile mutamento atmosferico del dipinto, egli si indirizza, successivamente, verso la ricerca luministica [...]. L'approdo artistico di Turner è il colore, quasi svincolato da ogni riferimento naturalistico, che si fa pura luce» (G. Cricco, F.P. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte (versione gialla). Dal Barocco al Postimpressionismo*, Zanichelli, Bologna 2013 [2006], p. A116).

59. Olio su tela del 1843 (78,7 x 78,7 cm). Sottolineiamo, comunque, che la nostra è una semplice associazione, realizzata con occhi “profani”. Le implicazioni, qualora si trattasse di una vera citazione, sarebbero notevoli e forse troppo complesse dato il significato del dipinto di Turner: «vaghe forme umane di materia luminosa, forse allo stato larvale, sono trascinate, in un abbandono totale, nel vortice di luce. Mosè, seduto, scrive ispirato la *Genesi*, mentre un serpente eretto al centro del vortice ricorda la storia salvifica vissuta dagli Ebrei durante la permanenza nel deserto». Ricordiamo, inoltre, che Turner, seguendo *La teoria dei colori* di Goethe, usa il rosso e il giallo per dare vita a «un cromatismo roteante che vuol significare il potere creatore e vivificante della luce» nel salvifico mattino dopo il diluvio (ivi, p. A199). Se si trattasse di citazione non si potrebbe non considerare la questione religiosa che permea il romanzo di Prévost.

te presente. Quanto al finale, Des Grieux si accascia quasi totalmente sull'amata, ma continua a piangere e ad accarezzarla (ricordiamo che Puccini aveva invece esplicitamente scritto «Des Grieux, pazzo di dolore, scoppia in un pianto convulso, poi cade svenuto sul corpo di Manon»).

Liliana Cavani sceglie di aprire l'atto all'insegna del rosso. Il paesaggio è pietroso e Manon indossa un abito diverso rispetto agli atti precedenti. L'inquadratura, nella regia video della stessa Cavani, è quasi sempre stretta sui due personaggi. Si allarga poco prima che Des Grieux profferisca: «nulla, arida landa», come se egli si fosse voltato in cerca di una possibile salvezza.

Uno degli aspetti più interessanti è la gestione dei colori e delle luci. Il cielo si tinge di un rosa acceso quando risuona, seppur debole, quello che si potrebbe definire «tema della speranza», ovvero la melodia originariamente associata a «Nell'occhio tuo profondo», la quale nel corso dell'opera risuonerà al rinascere della speranza in una vita felice o nella salvezza. Des Grieux va in cerca d'aiuto e questo basta a risollevar l'animo di Manon e a colorare un cielo evidentemente simbolico e interiore. Ben presto però tutto si iscurisce e il canto che segue non a caso è «Sola, perduta, abbandonata», in cui viene espresso il massimo sconforto della donna. Ella canta «intorno a me s'oscura il ciel» e quel cielo diventa nero con una stria rosso sangue (forse quello di cui Des Grieux si è macchiato a causa della beltà funesta di Manon⁶⁰). L'efficacissima gestione dei colori aggiunge così intensità al canto. Su «non voglio morir» la luce è quasi del tutto svanita. Nulla cambia con l'arrivo di Des Grieux, segno del fatto che la sorte della giovane è già segnata. Forse è per questo che ormai non è più necessario, per la regia video, realizzare un'inquadratura più ampia: su «l'orizzonte nulla mi rivelò, lontano spinsi lo sguardo invano» rimane il primo piano. Peraltro un'inquadratura sempre più stretta lascia attorno ai due solo una porzione nera di sfondo, rendendo tutto più cupo. Eppure sul «t'amo, t'amo tanto!» di Manon la luce sembra illuminare per un attimo il volto inclinato all'indietro della giovane. Dopo la sua morte, il cielo – di nuovo inquadrato – si è tinto di blu e nero. Qui Des Grieux non si accascia, bensì continua fino alla fine a sorreggere il corpo di Manon, per quanto con una disperata fissità da *tableau*.

Si pone allora, data la decisione di queste regie di allontanarsi in modo abbastanza evidente dall'indicazione pucciniana, un problema di “prospettiva” nella lettura del momento conclusivo dell'opera. Lo svenimento previsto in didascalia potrebbe, come si è detto, derivare dalla volontà di creare una conclusione altra rispetto a Prévost⁶¹ e Massenet, una prospettiva chiusa che preveda la fine di tutto

60. Cfr. *supra*, nota 44.

61. Ma ricordiamo che in Prévost, dopo la morte della giovane, il protagonista vuole di fatto lasciarsi morire: «je demeurai, plus de vingt-quatre heures, la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon. Mon dessein était d'y mourir; mais je fis réflexion, au commencement du second jour, que son corps serait exposé, après mon trépas, à devenir la pâture des bêtes sauvage. Je formai la résolution de l'enterrer et d'attendre la morte sur sa fosse. [...] Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers la sable; et fermant les yeux, avec le dessein de ne les ouvrir jamais, j'invo-

dopo il trapasso di Manon. Questa lettura si ricollegerebbe alla natura assolutistica e totalizzante dell'amore rappresentato. Si può, tuttavia, ipotizzare anche una voluta ambiguità del compositore, che rimanderebbe a un'altra celebre ambiguità. Come non ricordare, infatti, la conclusione del *Tistan und Isolde* in cui Richard Wagner prescrive che la protagonista cada dolcemente come trasfigurata sul cadavere dell'amato («*Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangänes Armen sanft auf Tristans Leiche*»)? Trasfigurata dunque, non esplicitamente morta⁶²; eppure nell'opera tedesca non percepiamo più tale ambiguità per l'ormai consolidata tradizione concertistica⁶³ e registica.

Con la scelta registica di far singhiozzare – ma non svenire – Des Grieux, l'ambiguità originaria della *Manon* si trasforma in una prospettiva aperta che, con una deviazione dalla lettera pucciniana, tenderebbe a recuperare implicitamente la fonte romanzesca lasciando spazio all'ipotesi di una sopravvivenza che lo svenimento previsto dal compositore (non distinguibile visivamente dalla morte) non avrebbe potuto restituire.

Quanto alla tematica wagneriana, essa indubbiamente acquista in *Manon Lescaut* una portata del tutto originale che si rivela perfettamente funzionale al discorso del compositore lucchese, seppure con connotazioni diverse rispetto alla fonte. Il *Tristano*

90 è quasi un dramma senza azione [...] una panica ebrezza del supremo “grido in tre atti” che dai viluppi e dalle spirali della melodia infinita sale a scotere e a percolare i cuori

quai le secours du Ciel, et j'attendis la mort avec impatience» (A.F. Prévost, *Manon Lescaut*, cit., pp. 214-216).

62. «La morte di Isotta [...] in Wagner è un evento mistico, sovradeterminato, intrinsecamente misterioso, ipotetico; la donna [...] muore perché vuol morire, per la forza stessa dell'amore [...]; muore perché noi sappiamo che ‘deve’ morire, perché la sua vita umana non ha più senso, essendo morto (egli sì, di ferita) l'amato Tristan [...]. Si potrebbe parlare di una inoppugnabile legge melodrammatica, generatrice di passioni inconciliabili con l'esistente: sicché l'evento conclusivo appare come la verità lungamente preparata dagli accidenti che hanno popolato l'opera, e che in quello scioglimento trovano senso» (F. Gioviale, *Il commediante dell'insensibilità. Un tributo a Prosper Mérimée, per Bizet, in Carmen*, Fondazione Teatro lirico di Cagliari, Stagione lirica 2005, pp. 45-71: 55).

63. «L'epilogo del *Tristan und Isolde* è familiare ai frequentatori delle sale da concerto quale seconda metà del brano universalmente noto come *Vorspiel und Isoldens Liebestod* (“Preludio e morte d'amore di Isolde”). La paternità dell'abbinamento tra il preludio all'atto primo e la morte di Isolde è di Wagner stesso, e l'idea è documentata già nel 1862 (il brano composito fu diretto per la prima volta dal compositore l'anno seguente). Non è invece di stretto conio wagneriano il titolo, che è fonte di qualche confusione. È vero che il termine *Liebes-Tod* compare in uno dei versi della scena d'amore dell'atto secondo (“*sehndend verlangter / Liebes-Tod!*”: “o ardentemente invocata / morte d'amore!”; [...] ma – a ingarbugliare le cose – Wagner lo adopera sempre per riferirsi proprio al preludio dell'atto primo, e non alla morte di Isolde (in altre parole, il *Liebestod* per lui coincide con il *Vorspiel* – idea spiazzante che dischiude interessanti prospettive di riflessione). Mentre il titolo riservato da Wagner alla sezione conclusiva del *Tristan* è *Verklärung* (“trasfigurazione”: per inciso, il responsabile della trasformazione della *Verklärung* in *Liebestod* fu nientemeno che il suocero di Wagner, Franz Liszt, che nel 1867 intitolò appunto *Isolden's Liebes-Tod* la sua fortunata riduzione del monologo finale)» (R. Pecci, *Guida all'opera*, in *Tristan und Isolde*, Fondazione teatro La Fenice di Venezia, stagione 2012-2013, p. 148, nota 24).

con la violenza un poco estatica del delirio. È l'insondabile abisso di una verità d'amore polivocamente rivelata attraverso il gemito, il sussulto, gli immani desideri e le angosciate speranze di un dramma quasi senza azione esterna e visibile, dramma i cui leggendari eroi vivono la loro vita, oltre la catastrofe, soltanto nel mistero dell'invocata notte eterna⁶⁴.

In *Manon*, indipendentemente dalle accuse di staticità rivolte al quarto atto, l'azione c'è, è fondamentale per spiegare l'evoluzione della vicenda: senza le spesso opinabili scelte dei personaggi, realizzate il più delle volte con deliberato intento, non ci allontaneremmo nemmeno dalla piazza di Amiens. Di Wagner inoltre manca il sostrato teorico e filosofico, e ciò rende inevitabilmente diversa l'impostazione della materia. L'idea del *Tristano* sarebbe nata, infatti, dalla conoscenza della schopenhaueriana negazione della volontà di vivere. Aderendo al concetto dell'annullamento nella morte, Wagner pensò di elevare un monumento all'amore con un dramma in cui esso potesse realizzarsi totalmente⁶⁵. Tale sentimento sarebbe stato esaltato dal congiungimento nella morte giacché, per il compositore, soltanto nell'amore vi sarebbe il finito e l'infinito. Se nel *Tristano* dunque, al di là degli ostacoli sociali, l'anelito di morte è una dimensione continuamente presente, invocata e necessaria per poter godere a pieno del sentimento, in Puccini non vuol morire nessuno: i due innamorati cercano di far crescere in serenità e soprattutto in vita il loro amore. Forse in questi termini deve essere intesa l'affermazione di Fedele D'Amico a proposito di *Manon Lescaut*: un *Tristano* italiano, «istintivo, non problematico, senza implicazioni cosmiche, formato ridotto»⁶⁶. Secondo il critico, dunque, «l'antitesi fra opera italiana vocale e opera wagneriana sinfonica» sarebbe stata quella «fra un modo d'intendere il personaggio come persona [...] e un modo di intenderlo come manifestazione di forze cosmiche»⁶⁷. In Wagner il limite più grande posto dalla vita all'amore dei due protagonisti è l'esistenza come esseri separati, l'impossibilità di raggiungere la fusione totale nella passione. È «lo spettacolo della volontà umana in lotta contro la dura materia»⁶⁸ non per la sopravvivenza, bensì per annullare la materia stessa. Ecco che la morte viene celebrata come vita proprio perché permette di raggiungere un'assolutezza che la vita non concede. Tutta l'opera wagneriana, così, può essere letta come progressione verso uno stato di «illuminazione» che rende la conclusione un'ascesa trionfale, non una ca-

64. F. Abbiati, *Storia della musica*, Garzanti, Milano 1945, vol. IV, p. 361.

65. «Poiché in vita mia non ho mai gustato la vera felicità dell'amore, voglio erigere al più bello dei sogni un monumento nel quale dal principio alla fine sfogherò appieno questo amore. Ho sbozzato nella mia testa un Tristano e Isotta; un concetto musicale della massima semplicità, ma puro sangue». Lettera a Liszt del 16 dicembre 1854 citata in P. Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, trad. it. di M. Giani, il Mulino, Bologna 1994, p. 116; ed. or. *Tristan der Held Richard Wagners*, 1981 (con riferimento all'*Epistolario Wagner-Liszt*, trad. it. di A. Cavalieri-Sanguinetti, Bocca, Torino 1896, nuova ed. Passigli, Firenze 1983, II, p. 53).

66. F. D'Amico, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 283.

67. Ivi, p. 293.

68. G. Confalonieri, *Storia della musica*, terza ed. riveduta e aggiornata a cura di A. Mandelli, ed. Accademia, Milano 1975, p. 774.

tastrofe tragica. In Puccini invece la morte, strettamente connessa agli eventi (e forse al destino) che i due protagonisti devono fronteggiare, rappresenta l'estrema sconfitta; e infatti, se non in un attimo di sofferenza e sconforto profondi⁶⁹, Manon non la invocherà mai come qualcosa di provvidenziale. Quanto alla citazione del *Liebestod* finale, una considerazione è d'obbligo: la caduta di Des Grieux potrebbe essere "matericamente" più giustificata – e dunque realisticamente interpretabile come morte – giacché egli ha dovuto fronteggiare le stesse privazioni che hanno determinato la fine dell'amata.

Un aspetto comune che si può però riscontrare è proprio l'idea dell'amore vissuto come febbre incurabile e delirio, incapacità di rinunciare alla persona amata – indipendentemente dagli ostacoli sociali e morali – perché spinti da una forza più grande e impossibile da controllare.

Nel modo di interpretare la dimensione amorosa si coglie anche una rilevante differenza rispetto alla *Manon* massenetiana. In Puccini l'amore dei protagonisti viene riaffermato mentre si consuma la sconfitta dei disvalori insiti nel mondo rappresentato da Geronte; da quel momento non ci sono cadute altrettanto gravi per la moralità dei due amanti: si stabilisce in sintesi un percorso che, nella caduta sociale, vede la risalita morale. Ben diversa è, invece, l'evoluzione degli amanti massenetiani: Manon riacquista l'amore di Des Grieux sfidando persino il bene supremo della religione, ma dal momento della riconciliazione non si viene a creare una risalita salvifica (per quanto di natura interamente terrena), bensì un percorso di continue cadute, sempre più in basso nell'infamia. La ragazza, inoltre, non esita a trascinare l'amato in un ambiente che egli rigetta profondamente e in cui rimane esclusivamente per ricatto sentimentale. Vero è che anche la Manon pucciniana raggiunge il fango dell'ignominia, ma ella, a quel punto, non fa più nulla che vada contro il fuoco sacro dell'amore. In Puccini gli amanti vengono, così, salvati dalla loro personalissima religione, mentre in Massenet si perdono perché incapaci di rispettare anche quella (continuano a mischiare l'amore alle tentazioni, non giungendo a un disamoramento ma neppure al riscatto e alla catarsi). L'opera italiana mostra, in ultimo, l'approdo a un'essenzialità amorosa che esalta in termini assoluti l'autenticità dei sentimenti dei protagonisti, in modo diverso – non necessariamente da giudicare, come spesso si è fatto, migliore o peggiore – rispetto al precedente massenetiano.

69. «Asil di pace ora la tomba invoco...» (G. Puccini, *Manon Lescaut*, cit., p. 106).