

# UCLA

## Carte Italiane

### Title

"In quelle trine morbide ..." - Manon Lescaut e la fine della stagione eroica ottocentesca dell'opera

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6nv7j1vt>

### Journal

Carte Italiane, 1(5)

### ISSN

0737-9412

### Author

Savoia, Francesca

### Publication Date

1984

### DOI

10.5070/C915011220

### Copyright Information

Copyright 1984 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

---

---

**“IN QUELLE TRINE MORBIDE . . .”**  
**MANON LESCAUT E LA FINE DELLA STAGIONE**  
**EROICA OTTOCENTESCA DELL'OPERA**

Francesca L. Savoia

Dopo le due prime prove de *Le Villi* e di *Edgar*, Puccini si accinse a comporre l'opera che, per prima e in un modo che non si sarebbe più ripetuto, gli diede il successo. Tuttavia, prima di procedere ad un esame della *Manon Lescaut* e della prima vera eroina pucciniana, è opportuno aprire una parentesi illustrativa delle regole preliminarmente seguite da Puccini nella scelta dei soggetti.

*Le Villi*, pur inserendosi abbastanza bene nella tendenza colta del tempo, e cioè richiamandosi a Weber, Mendelssohn e Wagner come padri del romanticismo e di un sinfonismo rigeneratore del melodramma italiano, sfruttava un soggetto di ormai larga diffusione, che contava innumerevoli versioni poetiche e musicali. Il libretto di *Edgar* cercava di accentuare la somiglianza con la *Carmen*, che tanto successo stava ottenendo proprio allora in Italia. Il romanzo dell'abbé Prévost d'Exiles, *Les aventures du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, apparve ad Amsterdam nel 1731 in appendice al settimo ed ultimo volume dei *Mémoires* (poi, in edizione separata, a Rouen nel 1733, e nuovamente ad Amsterdam nel 1753 col titolo modificato in *Histoire du* ecc.). Fu ridotto per le scene nel 1765 da un certo J. Ch. Brandes, all'epoca in cui Puccini se ne interessò contava una nuova riduzione teatrale di Barrière e Fourier e aveva già ispirato innumerevoli opere di pittura e di

scultura nonché musicali; Scribe ne aveva tratto un balletto in tre atti per Halévy (1830) e un libretto d'opera per Auber (1856); l'irlandese M. W. Balfe se ne era servito per la sua opera *The maid of Artois* (1836), Richard Kleinmichel per *Manon oder das Schloss Delorme* (1883) e Jules Massenet per la sua *Manon Lescaut* (su libretto di Meilhac e Gille, 1884), rappresentata con successo in Italia.

L'idea di *Bobème* fu, in qualche modo, rubata da Puccini a Leoncavallo (la cui opera gemella andò in scena nel 1897, con un anno di ritardo rispetto a quella pucciniana); il romanzo di Henry Murger, *Scènes de la vie de bobème*, apparso a puntate su "Le Corsair Satan" fra il 1845 e il 1849 e ridotto per la scena, dal solito Barrière, lo stesso 1849, contava ormai quattro edizioni integrali francesi (1851, 1859, 1877 e 1879) ed era stato tradotto in italiano sin dal 1872. Esso illustrava, inoltre, un costume di vita che era stato d'attualità anche in Italia pochi anni prima (specie a Milano dove Puccini si era formato) con l'ambiente della scapigliatura.<sup>1</sup> L'idea di musicare il dramma di Sardou, *Tosca*, venne a Puccini quando ancora non aveva intrapreso *Manon*, come si ricava da una lettera indirizzata a Giulio Ricordi nel maggio del 1889.<sup>2</sup> Sembrò consolidarsi quando, nell'ottobre del 1895, non ancora ultimata *Bobème*, Puccini assistette ad una rappresentazione fiorentina del dramma interpretato da Sarah Bernhardt. Nel 1896 Puccini fu spinto a riprendere in considerazione tale dramma anche dalla voga crescente del melodramma storico, e dalla somiglianza con la trama di un'opera come *l'Andrea Chénier*, così ben accolto dal pubblico. Ebbe la sua parte anche il giudizio favorevole del vecchio Verdi sul soggetto e sul libretto, che Ricordi o Illica si erano premurati di riferire a Puccini. *Tosca* fu perciò sottratta ad Alberto Franchetti, che aveva, tre anni prima, firmato un contratto con Casa Ricordi.<sup>3</sup>

Il soggetto della *Madama Butterfly* si impose all'attenzione di Puccini quando assistette, nell'aprile del 1900 a Londra, all'omonimo dramma di David Belasco, portato in Europa un mese dopo il suo successo newyorkese ed interpretato dalla celebre attrice Blanche Bates. Il dramma si ispira ad un racconto di John Luther Long, ma non va dimenticato che sin dal 1887 era apparso il romanzo di Loti, *Madame Chrysanthème*, dal quale André Messager aveva tratto il soggetto di un'omonima opéra-lyrique, andata in

scena nel 1893. Nel 1898, inoltre, primo fra i compositori italiani, Mascagni aveva compiuto un'esplorazione — beninteso, più che sommaria<sup>4</sup> — del Giappone leggendario con la sua *Iris*.

Il soggetto della *Fanciulla del West* fu ricavato, dal nuovo librettista Zangarini (giacché Giacosa era morto ed Illica era impegnato in una *Maria Antonietta* che Puccini non musicò mai), da *The girl of the golden west* di Belasco. Puccini l'aveva visto, nuovamente interpretato dalla Bates, a New York, dove egli si trovava per la prima americana di *Manon* e dove il dramma si replicava da un anno. Il libretto della *Rondine* risultò dalla traduzione che Adami fece di un canovaccio tedesco di A. M. Willner e H. Reichert, proposto a Puccini da impresari viennesi con la mediazione dell'amico, pure viennese, barone Eisner, nella primavera del 1914, quando egli si trovava a Vienna per un'esecuzione della *Tosca*. La trama era presa largamente dal *Die Fledermaus* di John Strauss Jr. (1874) e dalla stessa *Traviata* verdiana. E tuttavia non vanno dimenticate la *Zazà* di Leoncavallo (1900), che aveva rappresentato il primo tentativo di fusione dei due generi operettistico ed operistico, e *Lodoletta* di Mascagni, rappresentata un mese dopo *La Rondine*, nell'aprile del 1917.<sup>5</sup> Il soggetto del *Tabarro* fu tratto dal dramma *La Houppelande* del francese Didier Gold, che Puccini aveva visto al Théâtre Marigny di Parigi nella tarda primavera del 1912: l'ambiente si avvicina a quello di un racconto di Gorkji che egli aveva letto e preso in considerazione fin dalla primavera del 1907 (epoca alla quale risale anche il progetto di musicare un "trittico").

Infine, a proposito di *Turandot*, il soggetto della quale è ricavato, come è noto, dalla fiaba di Gozzi *Turandotte* (1762), va detto che nel giugno del 1919, a Londra, Puccini assistette ad un gran numero di spettacoli, due dei quali dovettero indirizzarlo verso l'opera "cinese": la musical comedy *Chu Chin Chow*, grande successo degli anni della guerra, e *Mr. Wu* di Vernon e Owen. Egli aveva inoltre assistito, a Berlino, ad un adattamento tedesco della *Turandotte* di Gozzi di Karl Vollmoeller, con regia di Max Reinhardt e musiche di scena di Ferruccio Busoni (il quale aveva composto, poi, una *Turandot* in due atti, rappresentata a Zurigo nel 1917 insieme all'*Arlecchino*). Puccini conosceva anche la *Turanda* del suo primo

maestro Bazzini (1867) e il dramma di Giacosa *Trionfo d'amore* (1875), che trattava lo stesso tema ambientandolo in Italia. Esisteva, poi, una versione schilleriana della fiaba (1803), tradotta in italiano dal Maffei, alla quale il librettista Simoni si rifece.

Da questa indagine risulta che, anche quando pensava di aver trovato il soggetto giusto, Puccini non smetteva di esaminare altro materiale. Egli faceva spesso dipendere la sua decisione di musicare un certo soggetto dalla impressione che riportava nel vederlo recitato, magari da grandi divi del palcoscenico.<sup>6</sup> Sceglieva comunque sempre soggetti garantiti o da una parentela con passati soggetti di successo, o da un immediato e fortunato precedente utilizzo in qualche campo dell'arte, o dalla più ampia circolazione possibile a livelli anche non artistici. Risulta chiaro, inoltre, come nella corsa al soggetto giusto gli capitasse di incrociare altri compositori e di entrare in concorrenza con essi. Tutto quanto detto conferma quell' "avvio generalizzato del nuovo indirizzo melodrammatico" di cui parla Rubens Tedeschi, quel movimento che seguì "il diffondersi delle collane di romanzi popolari" che gli editori più attenti ai tempi andavano lanciando sul mercato "a prezzi economici," quell'indiscriminato e poco giudizioso ampliamento di orizzonti — che può dirsi paradossalmente sprovincializzazione, nella misura in cui aiuta ad evadere dai problemi locali e nazionali — che sfociò "nel gusto del romanzesco, dell'esotico, del piccante." L'avvio, insomma, "di un metodo destinato a diventare regola nel mondo del cinema," ispirato da una mentalità a sua volta determinatasi con la progressiva industrializzazione di questo come degli altri settori artistici.<sup>7</sup> A tale mentalità e a tale metodo Puccini aderì, resistendo solo quel tanto che gli consentì di ottenere soggetti adeguati o adeguabili alle sue capacità espressive e al suo sentire.

La composizione di *Manon Lescaut* impegnò Puccini dal marzo 1890 all'ottobre 1892, quando egli terminò il terzo atto, il più breve dei quattro ma quello che comportò maggiore travaglio per l'autore. La partitura fu scritta in maniera frammentaria, condizionando la stesura del libretto e venendone a sua volta condizionata per tutte quelle modifiche che, dai vari collaboratori, Puccini pretese, in numero, se possibile, maggiore a quelle che subì più tardi il libretto

di *Bobème*. Mentre allora, tuttavia, era già stato individuato il *team* librettistico su modello francese, vale a dire la coppia Illica-Giacosa,<sup>8</sup> che funzionò fino alla morte di quest'ultimo (e cioè fino a *Butterfly*), al tempo di *Manon* ben cinque collaboratori vennero chiamati di volta in volta a risolvere i problemi posti dalla riduzione della fonte e dalla necessità di differenziazione dal libretto di Meilhac e Gille per Massenet: Leoncavallo, Praga, Oliva, Giacosa e Illica. Né l'opera francese che l'aveva preceduta, né quella di Puccini interpretano lo spirito del romanzo settecentesco: ma, delle due, quella che più si avvicina, sia pure seguendo strade del tutto differenti, all'idea ossessiva della passione amorosa che in esso viene espressa,<sup>9</sup> è l'opera pucciniana. Meilhac e Gille avevano rinunciato a molte peripezie del romanzo per attenersi alle tappe fondamentali della vicenda amorosa, come era costume dell'*opéra-lyrique*: l'incontro, ad Amiens, di Des Grieux e Manon e la fuga a Parigi (atto I); la vita in comune nel povero alloggio parigino e la separazione per tradimento di Manon ed intervento da parte del padre di Des Grieux (atto II); il successo mondano di Manon turbato dalla notizia che l'antico amante sta per prendere i voti (atto III quadro I); la riconquista di Des Grieux da parte di Manon e la nuova fuga insieme (atto III quadro II); l'arresto, in una sala da gioco, dei due amanti accusati ingiustamente l'uno di aver barato e l'altra di aver istigato (atto IV quadro I); e la morte di Manon a Le Havre, dopo una fallita fuga dal carcere (atto IV quadro II).

La storia risulta, rispetto alla fonte, non poco alterata, specie nell'ultimo atto (giacché nel romanzo Des Grieux si abbassa davvero a barare al gioco, l'arresto si dá in casa del protettore di Manon dalla quale i due amanti stanno per fuggire con gioielli e danari, e la morte di Manon avviene nelle Americhe, dopo la partenza da Le Havre). La riduzione e le modifiche apportate al soggetto, sortiscono l'effetto di annullare quasi completamente la colpa di entrambi i protagonisti, mettendo semmai in evidenza il fascino seducente e la vanità della donna e la debolezza dell'uomo. Anche Puccini consacrò il primo atto all'incontro di Des Grieux e Manon (“Cortese damigella . . .”, “Manon Lescaut mi chiamo . . .”), incorniciato da cori di studenti e “artigianelle” (“Giovinezza e il nostro nome . . .”); alla nascita apodittica — come dice bene il

Casini<sup>10</sup> — della passione amorosa (“Donna non vidi mai . . .”); alla fuga (“Fuggir? . . . Fuggir?”) e alla presa in giro del vecchio Geronte che, a sua volta, si era invaghito di Manon (“A volpe invecchiata/l’uva fresca e vellutata/sempre acerba rimarrà!”). Puccini pensò poi, a lungo, ad un secondo atto idilliaco, ma scartò infine l’idea per evitare ogni possibile somiglianza con l’opera di Massenet,<sup>11</sup> ed ambientò l’atto nell’elegantissimo salotto della casa di Geronte, compiendo un salto al limite della coerenza drammatico-narrativa. Tale “ellissi,”<sup>12</sup> tuttavia, per quanto determinata in parte dalle circostanze che abbiamo illustrato, costituisce il precedente per una condotta dei fatti “per omissione di logica,” (poco compensate da eventuali incisi esplicativi, come è qui il caso delle parole di Lescaut “Tho ritrovata! Una casetta angusta/era la tua dimora . . .”), ma pienamente appoggiata dalla memoria musicale. Puccini perfezionò tale condotta in *Bobème* e se essa lo allontanò dalla condotta unidirezionale della tradizione melodrammatica e dalla concentrazione drammatica perseguita da Verdi (almeno fino all’*Otello*), non può comunque identificarsi con la condotta episodica dell’opéra-lyrique.

La rievocazione dei motivi musicali e la conseguente correlazione che si viene a stabilire tra i fatti è, in *Manon*, un dato solo emergente che si stabilizza, poi, in *Bobème*. Così: il motivo del personaggio di Manon si annuncia, nel primoatto, quand’ella discende dalla carrozza, prima che, richiestane da Des Grieux, pronunci le parole (“Manon Lescaut mi chiamo”) alle quali esso si lega indissolubilmente. Lo si intende nuovamente quando, sempre nel primo atto, Des Grieux rievoca l’incontro con la fanciulla, quando Manon ricompare in scena e, nel terz’atto, quando parla a Des Grieux prima del tentativo di fuga e quando quest’ultimo fallisce. Le prime parole che Des Grieux rivolge a Manon (“Cortese damigella”) si accompagnano già al tema della seguente aria “Donna non vidi mai . . .”: esso ricompare nel secondo atto, legato all’invito di Manon “Vieni con le tue braccia . . .”. All’inizio del secondo atto, quando Lescaut fa menzione — durante la toilette di Manon — della casetta dove ella e Des Grieux vivevano insieme, il motivo è lo stesso della rievocazione che ne fa poi Manon (“O mia dimora umile . . .”)

e delle oscure parole che pronuncerà nel quart'atto (“Terra di pace sembrava questa . . .”).

In questo secondo atto il personaggio di Manon ha modo di primeggiare e di esprimere le qualità vocali, tipiche del soprano pucciniano, di eleganza e insieme di passionalità (nell'episodio della “toilette”: “Il calmistro presto, presto . . .”; e nella pausa di languido abbandono al ricordo: “In quelle trine morbide . . .”, “O mia dimora umile . . .”, “Tu per me lotti . . .”). Seguono il madrigale ed il minuetto, vera cerimonia settecentista alla quale si contrappone il duetto seguente, dall'andamento agitato. Esso è pieno dei rimproveri di Des Grieux (“Ah! Manon,” “Si sciagurata!”, “Taci che il cor mi frangi!”) e delle richieste di perdono, delle profferte amorose e dei tentativi di seduzione di Manon (“Tu, amore? Tu? Sei tu . . .”, “Tu non m'ami?”, “Io voglio il tuo perdono . . .”, “Vedi ai tuoi piedi sono . . .”, “Vieni colle tue braccia . . .”), alle quali il giovane cede infine (“Nell'occhio tuo profondo . . .”). Quando il duetto giunge al momento della riconciliazione, sancita dalla perfetta fusione delle voci (“Alle mie brame torna . . .”, “In te m'inebrio ancor”), esso viene interrotto dall'arrivo di Geronte (“Affé, madamigella . . .”) che, burlato da Manon (“Prende lo specchio, lo pianta in viso a Geronte e coll'altra mano indica Des Grieux: trattenendo le risa”), finge di accettare la propria sorte ma progetta di far arrestare i due giovani. Ciò che avviene puntualmente alla fine dell'atto, non essendo riuscito Des Grieux a trascinare via Manon attardatasi a raccogliere le sue gioie (“Peccato! Tutti questi splendori!”, “Ah! Manon mi/tradisce il tuo folle pensiero . . .”, “Un'altra volta, un'altra volta ancora” — il cui motivo musicale ritornerà nel quarto atto sempre accompagnato dalle ripetizioni: “Vedi, vedi son io che piango” e “Sei tu che piangi? Sei tu che implori?” — e, ancora, “E questo incanto/che adoro tanto/dovrò lasciare . . .”).

Un Intermezzo separa i primi due atti dagli ultimi due, ed allinea i temi musicali delle perorazioni di Manon del secondo atto e quello che, sempre nello stesso, si accompagnava alle parole di Des Grieux “Nell'occhio tuo profondo” e che servirà da appropriata conclusione al terzo atto, con la partenza dei due amanti per l'America. Quest'ultimo, come abbiamo accennato, costò, al



musicista, maggiore fatica degli altri ed è quello che rivela un maggior impegno drammatico, anche per l'impiego delle masse corali. Dopo il fallito tentativo di fuga dal carcere ("Perduta è la partita! Cavalier salviam la vita . . ."), mentre Manon dá un disperato addio a Des Grieux, (che riesce invece a imbarcarsi con lei "Des Grieux fra poco lungi sarò . . . Ultimo bene! . . . Addio! . . . Devi Manon scordar ecc.", "Guardami e vedi com'io soggiaccio . . ." e "Ah, non vi avvicinate . . . No! pazzo son! . . ."), la folla di Le Havre assiste all'appello delle donne destinate a popolar le Americhe ("Rosetta! Madelon! Manon! Ninetta! Caton! Regina! Claretta! Violetta! ecc."), commentando, ora sadicamente ed ora compassionevolmente, l'evento. Tanto che verrebbe la tentazione di assumere tutta la scena come schematica, ma anche emblematica, rappresentazione della complessiva produzione pucciniana. Si può, infatti, considerare l'insieme delle opere pucciniane come un appello, o una "passerella," di personaggi femminili destinati ad una miserevole fine.

Per quanto già quel gran detrattore di Puccini che fu il Torre Franca avesse parlato, in un suo libello,<sup>13</sup> della "neurastenia" — com'egli la chiamava — pucciniana, il primo a formulare, in modo quanto più possibile corretto, l'ipotesi di un rapporto fra una fissazione nevrotica — definibile come "innaturale attaccamento all'immagine materna" e attribuibile a Puccini in base ad oppugnabili dati biografici — e il mondo drammatico delle sue opere, è stato Mosco Carner.<sup>14</sup> Egli si è domandato se esistesse un tema centrale e ricorrente nelle opere di Puccini e lo ha individuato in quella "equazione tra amore e morte" che esse, effettivamente, pongono tutte quante: un tema, quello dell'amore come colpa tragica, che non comportava per lui alcuna implicazione metafisica, ma era "l'espressione di un nichilismo erotico, che con l'edonismo a cui si ispirava la sua vita privata era in contrasto solo apparente." L'eroina che ogni storia pucciniana elegge ad indiscussa protagonista, ha la facoltà ed anzi la caratteristica di amare liberamente,<sup>15</sup> ma viene per questo punita "con sofferenze fisiche e spirituali tali da portarla lentamente alla tomba" e trova nei personaggi maschili dei veri e propri persecutori o dei catalizzatori delle sue pene. Il Carner sostiene che la fissazione di Puccini al passato è dovuta "alla mancata

risoluzione del vincolo infantile con la Madre.” Ciò comportava nella vita reale la scelta di compagne puramente sessuali — fra donne che gli fossero culturalmente e socialmente inferiori, affinché egli potesse dominarle ed eludere momentaneamente la dipendenza dalla Madre e nello stesso tempo attenuare il senso di colpa sacrificandole, nella loro inferiorità-indegnità, alla Madre stessa — é condizionava anche le sue scelte teatrali e il trattamento dei personaggi. Infatti, Manon viene imbarcata come ladra e prostituta, Mimì è una grisette, Tosca un’attrice non legalmente unita ad un pittore, Cio-cio-san è una geisha, Giorgetta viene dai sobborghi parigini, Suor Angelica è una ragazza-madre, Liù una schiava, e quell’angelo di purezza che è Minnie (l’unica, fra tutte, a non morire) vive in mezzo a banditi e biscazzieri. “Ma appunto in virtù della loro posizione degradata — scrive il Carner — Puccini poteva amarle ed esercitare su di loro, come egli lo definiva — tuttavia con scarsa consapevolezza — il suo istinto neroniano.”<sup>16</sup>

La tematica erotica trova, comunque, piena applicazione solo più tardi in *Tosca* e in *Butterfly* (per decantare, o meglio cristallizzarsi, in *Turandot*). Da queste opere emergono chiaramente i tratti della “svirilizzazione” del protagonista maschile, o meglio del venir meno della sua funzione dialettica, per identificazione con la donna (è già il caso di Des Grieux) o perché viene a mancare materialmente dalla scena (è il caso di Pinkerton),<sup>17</sup> della meccanicità e del sadismo dell’ambiente, dell’isolamento e della solitudine della donna (in *Tosca* assistiamo alla progressiva sparizione dei personaggi maschili, in una scena che si fa sempre più vuota quasi ad invitare la donna — rimasta sola — a sparire anche lei; ma esemplare è la solitudine di *Butterfly*).<sup>18</sup> *Manon Lescaut*, invece, attinge all’erotismo soltanto nella sua versione minore di languido abbandono sensuale; anche se, va detto, Manon è soggetto soprattutto nei momenti di tale abbandono, il più significativo dei quali non trova presente Des Grieux (il ricordato “In quelle trine morbide . . .”), mentre altri lo trovano troppo strettamente unito, nel canto, alla donna per determinarsi come personaggio (come, ad esempio, nel duetto del secondo atto).<sup>19</sup>

Sebbene, come è stato osservato,<sup>20</sup> Puccini conceda a Des Grieux un numero di arie e di cavatine maggiore di quello dell’eroina,



Troviamo qui, concentrate, alcune immagini di quel repertorio che accompagna costantemente il teatro pucciniano, al di là delle diversificazioni fra opera ed opera.<sup>23</sup> La “luminosa giovinezza,” da *Manon* rimpianta, è stata tuttavia — data la soppressione di quell’atto “tutto amore, primavera e gioventù” che Puccini aveva inizialmente progettato — assai poco vissuta. *Manon* partecipa assai poco, insomma, di quella visione dell’amore come spensierata felicità, che deve “ahimé” morire con la giovinezza (e con la donna: Rodolfo definisce Mimì la sua “breve gioventù”), che è fondamento della “quotidianità” di *Bobème* ed anche del suo patetismo.<sup>24</sup> “Lungo il tragitto” — è proprio il caso di dire, per *Manon* — Puccini non celebra quella vitalità, quell’estro, quella pur breve esuberanza che celebrerà in Mimì nell’accompagnarla a morire, in atteggiamento di “tenero cordoglio,” per meglio rimpiangerla.<sup>25</sup> In *Manon*, come si è visto, si passa dalla soffusa malinconia del primo atto, al torpido cerimoniale del secondo,<sup>26</sup> al clima straziante della partenza da Le Havre, alla disperazione della morte finale, senza parentesi di felicità amorosa. L’amore non è più “moralizzato,” non riveste più alcuna funzione politica, e questo è sicuramente un dato che unisce *Manon* alle altre opere pucciniane e, prima di quelle, all’operismo francese più recente.<sup>27</sup>

Tuttavia, mentre in *Bobème* — nella quale, fra l’altro, è presente il dato autobiografico — l’amore vale come “nostalgia d’un luogo in cui regna la sentimentalità pura e disimpegnata, una giovinezza sentimentale e irresponsabile e senza domani, che solo la malvagità umana, oppure il naturale decadere d’ogni giovinezza” distruggono ad un certo punto “ma senza annullarne il ricordo,” in *Manon* esso rappresenta “un evento organicamente tragico,” dannato in sé e per sé, malato di morte e macerato di assenza, aggiungerei, a confortare il confronto che il D’Amico stabilisce col *Tristano e Isotta*.<sup>28</sup> Se, tuttavia, il sacrificio d’amore di *Traviata* — e, in genere, l’eros verdiano, eroicizzato o destinato ad affermarsi, semmai, solo in punto di morte, e dunque esemplarmente sconfitto e ripetutamente negato in *Don Carlo*, in *Aida*, in *Otello*, anche quando, cioè, la figura paterna è compromessa o scomparsa e il tenore è un eroe debole e fallito — è l’opposto esatto dell’eros coevo del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner (1857-59)<sup>29</sup>; sufficientemente lontana ne è anche

*Manon Lescaut*. Essa è un Tristano istintivo e non spiritualizzato; soltanto, il paragone aiutava a coglierla nel suo carattere di inquieta sospensione, di transizione.

Ad una settimana di distanza dalla prima torinese della *Manon*, al Teatro della Scala di Milano si rappresentò il *Falstaff*: così, l'anno 1893 segnava il vero inizio della carriera pucciniana ed insieme il termine di quella verdiana. La coincidenza è di eccezionale rilievo se si pensa, innanzi tutto, al modo in cui Verdi chiuse la propria stagione, che è poi la grande stagione eroica ottocentesca dell'opera. Non voglio tanto fare riferimento ai mezzi tecnici del duttile declamato melodico o del nuovo, robusto discorso orchestrale, che rompevano definitivamente con la forma chiusa senza rompere col canto; ma a ciò che Verdi, con essi, si concesse: un lungo, consapevole sguardo al passato, umoristico per ampiezza e per risparmio di compassione. La coincidenza è, inoltre, significativa per quell'ansia di trovare un erede verdiano che già da un ventennio almeno si era diffusa, raccolta dappprincipio dall'avanguardia scapigliata, quando si constatava la caduta degli ideali democratici e patriottici del Risorgimento che Verdi aveva caldeggiati, ma poi sempre riproposti e mai tacitati, in quanto espressione stessa della crisi che investiva la società italiana nata, come le sue sorelle europee, da una rivoluzione borghese e destinata perciò a soffrirne le contraddizioni, sia pure sempre con qualche ritardo rispetto a quelle. Ma tale coincidenza non meriterebbe tutto il rilievo che voglio invece attribuirle se Manon non rappresentasse, per la ancor generosa vena creativa alla quale si abbandona nella sua estrema frammentarietà drammatica, e per la sua non piena individuazione né nei successivi modi pucciniani, né in quelli precedenti della tradizione nazionale, il momento del delicato passaggio da una dimensione epico-eroica — che l'opera scapigliata e fors'anche, pur nella sua equivoca fattura, l'opera verista vernacola avevano rispettato — ad una dimensione intima, domestica, non più virile ma, per l'appunto, femminile.

**Note:**

1. Alcuni dati autobiografici confluirono in *Bobème*: le ristrettezze del periodo milanese, il cappotto impegnato, le aringhe (voce alimentare ricorrente nelle liste-spesa), i caffè dove Puccini aveva conto aperto ecc. Cfr. Carner, M., *Giacomo Puccini*, Milano 1971, pp. 53-54.

2. *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano 1958, p. 32.

3. Anche il canovaccio dell'*Andrea Chénier* era stato acquistato dal Franchetti che lo aveva poi ceduto a Giordano. Vale la pena di riportare un brano di una lettera di quest'ultimo, il quale, temendo una possibile concorrenza alla sua *Siberia*, così scriveva ad Illica nel luglio del 1901: "Esiste una *Manon*, si rifà la *Manon*. Esiste una *Bobème*, si rifà la *Bobème*. C'è *Chénier*, si pensa a una *Maria Antonietta*. C'è *Iris*, si rifà il Giappone. Si lavora a un'opera russa, se ne prepara un'altra russa." Cfr. *Umberto Giordano*, a cura di M. Morini, Milano 1968, p. 296, cit. da R. Tedeschi in *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano 1978, p. 97.

4. Illica, autore del libretto, si era limitato a sfogliare reportages giornalistici "per trovarvi i suoi *djin correnti*, il *samisan posato presso la profumeria*, le *Kamouro* e le *guechas* dell'*Yoshimara*, senza neppure camuffare la grafia francese." Mascagni aveva studiato il tipo armonico giapponese e, giunto alla stesura del terzo atto, si era recato a Firenze "a visitare la collezione di strumenti giapponesi dei signori Krauss." Cfr. Tedeschi, R., *op.cit.*, p. 107. Puccini, per parte sua, si procurò — ai tempi di *Butterfly* — "raccolte di musiche giapponesi, incisioni fonografiche e libri sui costumi, le cerimonie religiose e l'architettura del Giappone, trasformandosi quasi in uno studioso di etnografia orientale; come avrebbe fatto di nuovo vent'anni dopo, per la *Turandot*." Cfr. Carner, M., *op.cit.*, p. 187. Del resto quando attendeva a *Tosca*, si era recato a Roma per sentire personalmente le campane mattutine delle chiese vicine a Castel Sant'Angelo, si era informato sui costumi precisi delle guardie svizzere e si era procurato molti testi di preghiere latine (*Ibidem*, p. 309). Sicché si può dire che l'orientamento estetizzante di *Tosca* proseguì in *Madama Butterfly* sotto forma esotica, secondo il gusto imperante.

5. *Lodoletta* e *La rondine* sono entrambe romanzi rosa messi in musica; non a caso, prima dell'operina viennese, Puccini si era interessato al romanzo della scrittrice Louise de La Ramée, conosciuta sotto lo pseudonimo di Ouida, *Tuo little wooden shoes* (1874), fonte del libretto di *Lodoletta* (*Ibidem*, pp. 278-79).

6. Puccini si occupava inoltre, con cura meticolosa, della messa in scena delle sue opere, dei costumi, degli arredi, dell'illuminazione e della dizione, mimica e movimenti dei cantanti. Le didascalie, molto più elaborate di quelle dei libretti verdiani, già ci rivelano queste sue preoccupazioni. Cfr. Carner, M., *op.cit.*, pp. 391-92.

7. Tedeschi, R., *op.cit.*, pp. 96-97.

8. "Puccini aveva tratto esempio dalla consuetudine del teatro francese, musicale e non musicale, dove la coppia di autori serviva magnificamente alla riduzione librettistica da noti lavori di narrativa e di teatro, o semplicemente al trasferimento di temi letterari particolarmente fortunati sulle scene popolari." Cfr. Casini, C., *Introduzione a Puccini*, in *Melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino 1977, pp. 514-151 e *L'Ottocento II*, Torino 1978, pp. 56, 66-67 e 72. È questo un ulteriore elemento dal quale ricavare il dato della progressiva industrializzazione del settore.

9. Cfr. Köhler, E., *Sulle possibilità di interpretazione storico-sociologica della letteratura*, in "L'immagine riflessa", I, n.2, Genova maggio-agosto 1977, pp. 149-150.

10. Casini, C., *Introduzione a Puccini, op. cit.*, p. 515.

11. In una lettera indirizzata ad Illica nella primavera del 1891, Puccini scriveva: "... t'ho spedito il libretto *Manon* Ci ho ripensato e sempre più persisto nell'idea di incastrarci l'atto secondo nuovo. Dovrebbe essere un quadro tutto amore, primavera, gioventù. La scena in un orto-giardino, tutto pieno di piccoli alberi in fiore...". In realtà quest'atto non ci fu e Puccini lo sostituì con quello ambientato nel salotto della casa di Geronte. Cfr. *Carteggi pucciniani*, cit. e Puccini, G., *Epistolario* a cura di Adami, Milano 1928, pp. 69-70.

12. Non è del tutto arbitrario utilizzare qui la nota categoria genettiana di "ellissi." Cfr. Genette, G., *Figure III*, Torino 1976, pp. 135-161.

13. Torre Franca, F., *Puccini e l'opera internazionale*, Torino 1912.

14. Carner, M., *op.cit.*, cap. XXII parag. ".

15. Hanno dello sconcertante, a questo proposito, le affermazioni che L. Baldacci ha affidato ad un articolo del 1975. Dopo aver constatato — giustamente — la progressiva sparizione della figura paterna, e dell'impostazione drammaturgica ad essa ispirata, dal teatro verdiano e la maggior libertà dei personaggi di drammaturghi e musicisti successivi, egli sostiene poi che la drammaturgia pucciniana, "muovendosi in una situazione assolutamente estranea all'ambito familiare, è tutt'altra cosa da quel modello di drammaturgia borghese o piccolo-borghese che una certa critica e una certa storiografia ci ha voluto far credere." E prosegue: "Non ci si è resi conto... che c'era in Puccini, come per esempio in Pascoli, una decisa presa di posizione anticulturale e antiideologica, nella misura stessa in cui alla cultura e all'ideologia di classe si sostituisce l'elemento natura. Ora la natura matrice è essenzialmente la donna... L'intuizione drammaturgica pucciniana è perciò tutta appoggiata sulla donna che... è comunque natura, cioè libertà cioè magna che si sottrae a qualunque forma ideologizzante." Cfr. Baldacci, L., *Naturalità in Puccini*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana," IX (1975).

16. In altra parte del suo saggio, e molto opportunamente, il Carner ricorda come il romanticismo, sempre più nelle sue tarde manifestazioni, avesse trattato anche "il brutto, la malattia fisica e psichica e l'anormalità come fertile tema d'arte" e come, a fin de siècle e nei primi decenni del Novecento, cioè l'epoca in cui Puccini si trovò ad operare, autori come Ibsen, Strindberg, d'Annunzio, Wilde, Pierre Louys, Wedekind, Hofmannsthal, Thomas Mann e altri avessero trattato "nel dramma e nel romanzo, in termini insieme più realistici e psicologicamente più penetranti, i temi della disintegrazione mentale e fisica e della sessualità patologica." Egli ricorda i personaggi di Salomé, di Elettra, di Wozzek, di Lulù ecc. Carner, M., *op.cit.*, pp. 373-74.

17. Non mi sembra un caso che Roland Barthes si sia servito dell'incipit dell'aria di Cavaradossi in *Tosca* "E lucean le stelle..." per sotto-intitolare un capitolo di un suo saggio, nel quale non tralascia di chiarire come tutte quelle voci del "discorso amoroso" che sono state storicamente più frequentate dalle donne (come ad esempio l'"assenza"), ogni volta che vengono utilizzate dall'uomo lo "femminizzano" (così, per esempio, "l'uomo che attende e soffre è miracolosamente femminizzato"). Barthes, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino 1979, pp. 33-34 e 168-169. Si è già accennato a un giudizio positivo di Verdi, ottantenne, sull'adattamento del dramma di Sardou che Illica aveva compiuto per Franchetti; Verdi apprezzò particolarmente un lungo congedo dall'arte e dalla vita che il librettista aveva messo in bocca a Cavaradossi poco prima della fucilazione, quasi al termine dell'ultimo atto. Questo "addio" aveva carattere riflessivo e quasi filosofico e, quando il libretto passò a Puccini, egli volle mutarlo in uno straziante lamento — appunto il "E lucean le stelle..." — che esprimesse tutta la disperazione di un amante al pensiero del definitivo distacco dall'amata. Aggiungiamo che Giulio Ricordi, sempre un poco deluso dalle "economie" musicali e poetiche

di Puccini, gli scrisse, al proposito, una lettera molto irritata. Cfr. Carner, M., *op.cit.*, pp. 151-152, 163 e 345 e Tedeschi, R., *op.cit.*, p. 61.

18. La tesi è sostenuta da Antonio Titone (*Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma*, Milano 1972, pp. 28-32, 69-70, 102-103) sulla base di una rigorosa analisi delle partiture musicali. Da questa analisi risulta chiaro come, all'approfondimento della tematica erotica, fa riscontro un uso sempre più "contratto" e insieme formalmente sempre più rigoroso delle risorse musicali. La grandiosità, l'imponenza dell'architettura dell'ultima opera risulterebbe dalla convivenza di meccanismi elaborati in momenti diversi della carriera, da un recupero globale di linguaggio, cioè, che riproverebbe questo "senso dell'economia compositiva."

19. La scarsa differenziazione dei ruoli, specie — appunto — quelli dei protagonisti tenore e soprano, è un dato rintracciabile anche altrove in Puccini, e dipende anche dalle analogie dei motivi musicali. Cfr. Casini, C., *Introduzione a Puccini, cit.*, p. 527.

20. Carner, M., *op. cit.*, p. 443.

21. Verdi lo aveva utilizzato nel secondo atto di *Traviata*, nel duetto Violetta-Germont ("Morrò! la mia memoria . . ."), ma nessuno si servi di tale procedimento con lo stesso effetto di "funereo presentimento," come Puccini in *Manon*, in *Bobème* (tema del presentimento della morte, terzo e quart'atto), in *Butterfly* (colloquio fra Cio-cio-san e il Console, secondo atto), in *Tosca* (marcia che accompagna i preparativi per la fucilazione di Cavaradossi, terz'atto), in *Suor Angelica* (rivelazione della morte del bimbo) e in *Turandot* (marcia del patibolo, primo atto).

22. La disperata protesta di Manon ("Ah, non voglio morire") e l'invocazione della pace della tomba ("Asil di pace ora la tomba invoco . . ."), ed anche il "deserta donna," ci rammentano *Traviata*. Tutta la seconda parte di questa scena utilizza, infatti, espressioni che definirei più arcaiche: quel "beltà funesta," per esempio, ci rammenta le parole di Lisa nella *Sommambula* "O beltade a me funesta . . ." (atto I) e quelle della Principessa d'Eboli nel Don Carlo "O don fatale, o don crudel/che in suo favor mi fece il cielo!/Tu che ci fai sì vane, altere,/ti maledico, o mia beltá!" (atto III scena VI). Le oscure parole di Manon "Da lui strappar mi si volea . . . Di sangue ei s'è macchiato," non valgono a spiegare perchè i due amanti si trovino in quella "landa desolata" ai margini del territorio abitato, e lasciano incolmato un nuovo vuoto.

23. Si tratta di immagini nient'affatto originali, ma, in gran parte volgari leopardismi. Del resto, una frequentazione — ripeto, volgare — di Leopardi è testimoniata da una frase di Suzuki in *Butterfly*: "Sovente a questa siepe veniste a riguardare/lungi, piangendo, nella deserta immensità." (atto II).

24. L'accezione in cui voglio utilizzare il termine e quella di "che desta compassione," cioè che desta quel sentimento per il quale si soffrono pene altrui come se fossero le proprie. Tale sentimento — la compassione — ha un'origine narcisistica, "di cui la parola stessa — come ebbe ad osservare Freud — reca testimonianza." Nel caso di Puccini (si tratti di *Bobème*, di *Butterfly* o dell'episodio di Liù nella *Turandot*) non ci interesserà tanto constatare la formazione della compassione come reazione nei confronti di individuali pulsioni sadiche del musicista, ma il suo previsto e calcolato prodursi nel pubblico come bisogno, appunto, di riconoscimento. Centra perfettamente il problema De Benedetti, quando scrive che "sullo specchio offertole da Puccini, la piccola borghesia vede raccogliersi . . . il meglio del suo cuore e dei suoi costumi . . . e si scopre più bella e generosa di quanto credesse," paralizzata com'era dall'incubo della propria grettezza. Cfr. Freud, S., *Dalla storia di una nevrosi infantile* (il caso clinico dell'uomo dei lupi), in *Opere* 1912-1914, Torino 1975, p. 561 e *Metapsicologia*, in *Opere* 1915-1917, Torino 1976, p. 24; De Benedetti, *Puccini e la melodia stanca*, in *Studi di varia umanità in onore di F. Flora*, Milano 1963, p. 823.



25. L'espressione è ancora di De Benedetti, *op. cit.*, p. 823.

26. Già una recensione, quella della "Gazzetta Piemontese," all'indomani della prima di *Manon Lescaut*, registrava che "le ultime parole di Manon implorano dal cielo l'oblio delle sue colpe e richiamano nell'orchestra il tema del minuetto del secondo atto che quasi non si riconosce tanto è cupamente funebre." Cfr. Puccini, *Epistolario* a cura di Adami, *cit.*, p. 69.

27. A proposito della "francofilia" di Puccini cfr. Carner, M., *op. cit.*, pp. 367-369.

28. D'Amico, F., *I casi della musica*, Milano 1962, p. 283, Il confronto col *Tristano e Isotta* di Wagner è avanzato, e corroborato da esempi musicali, anche dal Carner, *op. cit.*, p. 446.

29. Cfr. Lonardi, G., *Violetta, Turandot: due note con un intermezzo*, in "Primo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana," Verona 1979, pp. 236-237.