

Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini
Livrets de mise en scène e disposizioni sceniche

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

**EDIZIONE NAZIONALE
DELLE OPERE DI GIACOMO PUCCINI**

Presidente

Virgilio Bernardoni

Segretario-tesoriere

Giulio Battelli

Commissione scientifica

GIULIO BATTELLI (Istituto musicale “Luigi Boccherini”, Lucca)

VIRGILIO BERNARDONI (Università degli studi di Bergamo)

GABRIELLA BIAGI RAVENNI (Lucca)

MARIA IDA BIGGI (Università degli studi di Venezia)

MICHELE GIRARDI (Università degli studi di Venezia)

ARTHUR GROOS (Cornell University, Ithaca)

JÜRGEN MAEHDER (Puch bei Hallein)

PETER ROSS (Bern)

EMILIO SALA (Università degli studi di Milano)

DIETER SCHICKLING (Stuttgart)

MERCEDES VIALE FERRERO †

Enti sostenitori

Comune di Lucca

Provincia di Lucca

Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

Fondazione Banca del Monte di Lucca

Cassa di Risparmio di Lucca Pisa e Livorno

Centro studi “Giacomo Puccini”

Edizione dei *livrets de mise en scène* e delle *disposizioni sceniche*

Comitato editoriale

Michele Girardi (coordinatore)
Maria Ida Biggi
Jürgen Maehder
Emilio Sala
Mercedes Viale Ferrero †

volume 1
Manon Lescaut

volume 4
Madama Butterfly

GIACOMO PUCCINI

Manon Lescaut

1

Disposizione scenica di Giulio Ricordi

edizione critica di
Maria Ida Biggi

Volume patrocinato dal Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia e dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



© 2021 EDT srl
17 via Pianezza, 10149 Torino
edt@edt.it
www.edt.it
ISBN 978-88-5926-445-3

Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

L'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini è a disposizione per assolvere ad eventuali diritti dei proprietari delle immagini riprodotte in questo volume.



Indice



Giacomo Puccini nell'anno del suo primo trionfo. Ritratto con autografo «Al mio carissimo Giulio Ricordi l'affezionatissimo Giacomo Puccini. Milano Maggio '93» (Milano, Archivio Ricordi).

IX	Premessa
XI	Sigle e abbreviazioni bibliografiche
1	<i>Manon Lescaut</i> interpretata da Giulio Ricordi
3	« <i>Une tranche de rêve</i> » ossia <i>l'occhio del musicista</i>
3	1. Premessa
4	2. La drammaturgia, dalle fonti all'opera
9	3. Illica al lavoro
13	4. Verso il trionfo
21	5. Visioni
26	6. La <i>Disposizione scenica</i>
28	7. Fra Amiens e Norimberga
30	8. Un palazzo aurato
33	9. Un viaggio verso la morte
36	10. Un montaggio riuscito
39	La <i>Disposizione scenica</i> del 1893
41	Introduzione
45	<i>Manon Lescaut</i> , disposizione scenica di Giulio Ricordi
49	Atto primo
63	Il finale primo nella versione corrente
67	Atto secondo
83	Atto terzo
97	Atto quarto
99	Tavole dei costumi di A. Hohenstein
101	Un percorso iconografico

107	Appendici
109	1. Contratto di cessione dell'opera <i>Manon Lescaut</i>
111	2. Tela di <i>Manon Lescaut</i>
115	3. Un problema d'attribuzione?
121	4. La prima ricezione di <i>Manon Lescaut</i> nei periodici (1893-1894)
143	5. <i>Personalia</i>
149	6. Il libretto della prima assoluta di <i>Manon Lescaut</i> (1893)
167	Bibliografia
181	Indice dei nomi

Premessa

L'affermazione e lo sviluppo della *mise en scène* come componente relativamente autonoma, ma integrata, dello spettacolo sta al centro di tutta la drammaturgia ottocentesca e interessa ben presto anche l'opera. Nel corso del secolo i melodrammaturchi tendono a concepire sempre più la composizione in termini anche visivi: caratterizzazione musicale e messa a punto dell'azione scenica diventano consustanziali al momento compositivo. Si pensi alle parole di Verdi, quando scrive a Giulio Ricordi a proposito di *Falstaff*: «Nulla di più facile e di più semplice di questa *mise en scène*, se il pittore farà una scena *come io la vedevo quando stava facendo la musica*» (corsivo nostro). Il diffondersi in Italia dei *livrets de mise en scène* e delle *disposizioni sceniche*, figlie della prassi francese, è anche una risposta all'esigenza di 'testualizzare' lo spettacolo, da una parte attribuendo al *régisseur général* o al direttore di scena la responsabilità della sua realizzazione (secondo un principio di autonomia), dall'altra sottolineando la stretta relazione tra idea sonora e immagine visiva (secondo un principio di integrazione). Quando nell'agosto 1898 Puccini descriveva a don Pietro Panichelli il finale dell'atto primo di *Tosca*, utilizzava il modello della disposizione scenica come 'schema mentale' del suo racconto: «Ecco la scena: dalla sagrestia escono l'abate mitrato, il capitolo ecc. ecc. in mezzo al popolo che per due ali ne osserva il passaggio. Sul davanti della scena poi, c'è un personaggio (il baritono) che monologheggia indipendentemente – o quasi – da ciò che succede nel fondo».

La prospettiva 'visiva' prende sempre più piede nella *fin de siècle* e accompagna lo sviluppo dell'immaginazione drammatica di Puccini in maniera originale fin da *Manon Lescaut*: si pensi al grande concertato dell'atto terzo, una 'musica degli occhi' vera e propria. Ma già nelle *Villi* il compositore aveva formalizzato l'attività dei personaggi sul palco in disposizioni sceniche essenziali, recentemente emerse dalle carte di quel forziere che risponde al nome di Archivio storico Ricordi.

Puccini concepisce lo spettacolo come realizzazione visiva di una funzione drammatica che è già insita nella musica. Appare perciò evidente che la disposizione scenica deve essere considerata una fonte importante per la comprensione delle sue opere, al pari del libretto e

della partitura. Per questo l'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini propone i *livrets de mise en scène* e le *disposizioni sceniche* delle opere al cui allestimento prese parte lo stesso compositore a fianco delle musiche, le une e le altre corredate dalle informazioni di prima mano fornite dall'epistolario. La lista dei titoli di questa sezione comprende *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* (pubblicata nella *mise en scène*, innovativa ed estremamente attuale, ideata da Albert Carré, regista nell'accezione moderna del termine della *première* francese del 1906), *La fanciulla del West*, *Il tabarro* e *Suor Angelica*, parzialmente *Turandot*, e potrebbe allungarsi grazie a nuove scoperte, come le *Indicazioni per la messa in scena della Villi*, reperite di recente nell'Archivio Ricordi.

Sinora le edizioni di messinscena hanno riprodotto i testi originali in facsimile: è il caso, soprattutto, della meritoria collana «Musica e spettacolo» pubblicata da Ricordi. Questa serie ne prevede invece l'edizione critica, da realizzarsi attraverso un accurato confronto fra le diverse fonti e le differenti stesure del testo, la correzione degli eventuali errori e un'interpretazione grafica moderna del piano scenico e dei segni per la posizione e il movimento degli interpreti. Ciascun volume è inoltre illustrato da immagini che attestano, nei limiti del possibile, lo specifico allestimento e la tradizione a cui esso appartiene – dai bozzetti ai figurini, fino alle foto di scena – ed è corredato da uno studio introduttivo, nonché dai necessari apparati critici. Il testo della messinscena è sempre pubblicato nella lingua in cui è stato prodotto: francese per i *livrets*, italiano per le *disposizioni sceniche*.

Maria Ida Biggi, Michele Girardi, Jürgen Maehder,
Emilio Sala, Mercedes Viale Ferrero

SIGLE E ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE IMPIEGATE NEL VOLUME

MESSE IN SCENA

DS¹ *Disposizione scenica / per l'opera / Manon Lescaut / di / Giacomo Puccini / compilata da / Giulio Ricordi*, Milano-Roma-Napoli-Palermo-Parigi-Londra, Regio stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca 1893.

DS² *Disposizione scenica / per l'opera / Manon Lescaut / di / Giacomo Puccini / compilata da / Giulio Ricordi*, Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra-Lipsia-Buenos Aires-New York-Paris, G. Ricordi & C. 1893.

PARTITURA E RIDUZIONI PER CANTO E PIANOFORTE

ML¹ GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi 1958, rist. 1980, © 1915 (P.R. 113), SC 64.E.8D

ML² GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani, © 1893, Milano, Ricordi 1892, SC 64.E.1

ML³ GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti di M. Praga, D. Oliva, G. Ricordi e L. Illica, riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani; nuova edizione a cura di Mario Parenti (1960), Milano, Ricordi rist. 1972, SC 64.E.8e

LIBRETTI

ML¹ MANON LESCAUT / *dramma lirico in quattro atti / musica di / GIACOMO PUCCINI / prima rappresentazione: Torino, Teatro regio, 1° febbraio 1893 / [fregio] / Regio stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca / Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra-Parigi / copyright 1893 by G. Ricordi & Co.*

ML² MANON LESCAUT / *dramma lirico in quattro atti / musica di / GIACOMO PUCCINI / (96313) / [fregio] / G. Ricordi & C. / Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra / Lipsia-Buenos Aires-S. Paulo (Brasile) / Paris-Soc. anon. des éditions Ricordi / New York-G. Ricordi & C., Inc. / copyright 1893 by G. Ricordi & Co. [1924].*

NB: i riferimenti a partiture e riduzioni per canto e pianoforti sono dati mediante la cifra di richiamo, e, in pedice, con il numero di battute che la seguono (a destra) o la precedono (a sinistra).

ARCHIVI E LETTERATURA CRITICA

BUDDEN JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, Oxford and New York, Oxford University Press 2002; trad. it. *Puccini*, Roma, Carocci 2005.

CAMPANA ALESSANDRA CAMPANA, *The Real of opera: Puccini's «Manon Lescaut»*, in EAD., *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press 2015, pp. 143-71.

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

CL I-MI *Copialettere*

EDS *Enciclopedia dello spettacolo*

Epistolario GIACOMO PUCCINI. *Epistolario* I. 1877-1896, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Leo S. Olschki 2015 («Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini – Epistolario», 1).

GIRARDI MICHELE GIRARDI, *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press 2000¹, 2002² (versione italiana: *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995, 2000²); nel testo si dà il n. di pagina di entrambe le edizioni, nell'ordine.

GMM «Gazzetta Musicale di Milano»

I-MI Milano, Archivio Ricordi

SCHICKLING DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter 2003.

VIALE MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-39.

NB: Le biblioteche vengono identificate con le rispettive sigle RISM.

Ringrazio le biblioteche che mi hanno consentito di consultare il materiale da loro custodito, e in particolare la Biblioteca Nazionale Braidense, il Museo Teatrale alla Scala e l'Archivio Ricordi (Milano): grazie al prezioso lavoro di pubblicazione in linea del suo materiale, dalle lettere al repertorio iconografico oltre che musicale, gli studi su Puccini e non solo possono sostenere nuove ipotesi critiche. Ringrazio Paola Gibbin del Gabinetto musicale della Biblioteca Nazionale di Firenze e Maria Pia Ferraris dell'Archivio Ricordi e inoltre il comitato editoriale preposto all'edizione delle *mises en scène* e delle *disposizioni sceniche*, che mi ha sostenuto con pazienza e competenza nella realizzazione di questo progetto; in particolare sono riconoscente a Michele Girardi per l'aiuto dall'inizio fino alla conclusione dei lavori, a Gabriella Biagi Ravenni, Virgilio Bernardoni ed Emilio Sala per aver riletto il testo e fornito preziosi suggerimenti.

Manon Lescaut interpretata da Giulio Ricordi



Giulio Ricordi in una fotografia con dedica «Al Sor Giacomo Puccini con affetto d'amico e di padre». Figlio di Tito I, Giulio (1840-1912) firmò la *Disposizione scenica* di *Manon Lescaut* e contribuì autorevolmente alla travagliata definizione del libretto (Torre del Lago, Museo Puccini).

«*Une tranche de rêve*»
ossia
l'occhio del musicista

La visione scenica è per Puccini una cosa troppo seria per essere lasciata agli scenografi. Di conseguenza il momento fondamentale è quello della concertazione tra il compositore, i poeti e l'editore per definire gli ambienti in cui si svolgerà l'azione drammatica e stabilirne la sequenza.*

I. *Premessa*

L'opera lirica e il teatro in genere sono arti che s'inverano nello spettacolo, ma lasciano tracce molteplici dopo la rappresentazione: i diversi materiali che sopravvivono sono dunque fonti da interpretare. Il passaggio da libretto a spartito e partitura fino alla *mise en scène*, o dal copione all'evento, porta a un incrocio di fattori – poetici, ideologici e materiali, come l'evolversi delle condizioni produttive (dalle vicende dell'allestimento iniziale alla sua ricezione fino alle riprese) – che testimoniano un'interazione dialettica, in cui la volontà dell'autore non assume sempre un ruolo protagonista.¹ Pertanto ci baseremo, nelle pagine seguenti, sulle premesse della filologia dello spettacolo, tenendo ovviamente presente che l'opera, per sua stessa natura, è composta da un testo drammatico e musicale, oltre che da un evento agito a sua volta imbastito da altri diversi elementi, dalla recitazione alla componente visiva e figurativa (la scenografia), dai costumi, dagli effetti delle luci e delle ombre, dal luogo e dalla spazialità.

* MERCEDES VIALE FERRERO, «*Ho l'idea di uno scenario*»: i caratteri della scena di Puccini, in *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Fondazione Raghianti 2003, pp. 41-53: 41. La citazione del titolo («*Une tranche de rêve*») è un'espressione felicissima dell'autrice (cfr. VIALE, p. 19) a proposito del carattere del presunto 'verismo' di Giacomo Puccini. La mutuo in segno di ammirazione e riconoscenza per la grande studiosa, scomparsa mentre questo volume prendeva gradatamente forma.

¹ Restando nel campo dello spettacolo pucciniano si pensi alla *mise en scène* di *Madama Butterfly* realizzata a Parigi nel 1906 da Albert Carré, che indusse il compositore a modificare sostanziosamente l'opera, particolarmente il finale (cfr. MICHELE GIRARDI, *Le droghe della scena parigina*, in GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly, mise en scène di Albert Carré*, edizione critica di Michele Girardi, Torino, EDT 2012, pp. 1-31).

Questa edizione critica nasce con l'obiettivo di restituire alla lettura e alla prassi esecutiva il primo allestimento del dramma lirico in quattro atti *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini (Torino, 1° febbraio 1893). Essa si basa su un prezioso documento che ne propone l'intera messa in scena, elaborata già in fase di definizione di libretto e partitura, alla quale aggiunge le varianti fissate in una seconda versione, apportate a distanza di pochi mesi dal debutto,² in vista della ripresa scaligera del 7 febbraio 1894. La *Disposizione scenica* è firmata da Giulio Ricordi, un editore che era anche compositore (con il *nom de plume* di Jules Burgmein), e soprattutto poteva vantare una visione a tutto tondo dell'evento teatrale, che si estendeva dalla parte economica alla drammaturgia, al libretto e alla musica, dunque alla rappresentazione in tutti i suoi risvolti; emergono dal documento le sue notevoli capacità registiche *ante litteram*, e ogni pagina testimonia altresì il rapporto di lavoro molto stretto tra il compositore toscano e l'editore, che certo ne favorì la maturazione. Ricordi fa precedere il primo allestimento di *Manon Lescaut* da un complesso lavoro di lancio dell'opera nuova, che si traduce nell'individuazione della piazza più adatta per il debutto, in concomitanza con la prima assoluta di *Falstaff* alla Scala (9 febbraio 1893), e nella predisposizione di bozzetti scenografici e figurini per i costumi che rispecchiano una serie di scelte strategiche molto interessanti.³

Accresce l'interesse della nostra edizione la collocazione di questa *Disposizione scenica* in un momento storico, la *fin de siècle*, in cui l'attenzione tradizionale dei compositori europei per lo spettacolo nel suo insieme lievita considerevolmente. Puccini era sintonizzato su questa tendenza fin dai primi anni (come attestano le *Indicazioni per la messa in scena delle Villi*, parzialmente autografe, conservate nell'Archivio Ricordi), tanto che si può legittimamente sostenere che egli abbia inteso esprimere la propria drammaturgia nella prospettiva più ampia, anche attraverso il controllo stretto e costante dell'apparato figurativo in relazione alla partitura.

2. La drammaturgia, dalle fonti all'opera

La fonte principale del capolavoro di Puccini, come noto, è il romanzo di Antoine-François Prévost *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1728-31) da cui

² In particolare il nuovo finale primo (cfr. *infra*) venne dato per la prima volta al Teatro Coccia di Novara il 21 dicembre 1893 e ripreso al San Carlo di Napoli il 21 gennaio 1894, presente l'autore, prima di essere consacrato sulle scene scaligere il 7 febbraio 1894.

³ Si pensi, ad esempio, agli interventi di Giulio Ricordi sul primo *Mefistofele*, il capolavoro di Arrigo Boito, di cui pure firmò la *Disposizione scenica* nella versione corrente; cfr. GERARDO GUCCINI, *I due «Mefistofele di Boito»: drammaturgie e figurazioni con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala, 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876). Studio critico*, in WILLIAM ASHBROOK e GERARDO GUCCINI, *«Mefistofele» di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi 1998, pp. 147-266 e MICHELE GIRARDI, *Mefistofele Triumphant – From the Ideal to the Real*, in *Oxford Handbook of Faust in Music*, a cura di Lorna Fitzsimmons e Charles McKnight, Oxford, Oxford University Press 2019, pp. 283-308: 291-2. Ricordi redasse personalmente le disposizioni sceniche di *Aida* (1872), *Il re di Lahore* (1877), *I Lituani* (1878), *Simon Boccanegra* (1883) e *Otello* (1877).

avevano già preso vita altre opere e balletti, oltre a *Manon*, il più famoso *opéra-comique* di Jules Massenet (1884), sfondo costante nella fase della genesi dell'opera di Puccini, come elemento di confronto imprescindibile per il compositore e i suoi collaboratori.⁴ Questo lavoro è preceduto da numerosi adattamenti per le scene nel corso dell'Ottocento e oltre, a cominciare dal *mélodrame* di Étienne Gosse con la musica di Propiac (1820) per andare a *Boulevard Solitude* di Hans Werner Henze (1952):⁵ fra questi spicca il dramma *Manon Lescaut* di Barrière e Fournier (1851), che fu anch'esso una fonte importante dell'opera.⁶ La *pièce* è infatti menzionata, anche se non in maniera diretta, dal primo librettista di Puccini, lo scapigliato Ferdinando Fontana, che ebbe il merito di segnalare questo soggetto al compositore, in una lettera del 23-24 marzo 1885:

Ti manderò quel tal dramma su *Manon Lescaut*. È bene che tu vegga come io pensi sull'avvenire cioè a tenerti degli argomenti in pronto e tu leggi pacatamente questo dramma. – Se hai letto il libro su Manon che io ti diedi già a Milano (e che ritirai) ti farai un'idea dell'impasto elegante e tragico che il soffio della passione può cavarne musicalmente.⁷

In molti hanno collaborato alla definizione della drammaturgia di *Manon Lescaut*, a cominciare dall'inesperto librettista ma futuro commediografo di successo Marco Praga, primo incaricato fin dal luglio del 1889, il quale chiamò in suo soccorso Domenico Oliva.⁸ Alla coppia si aggiunse Ruggero Leoncavallo, ancora in cerca di gloria, che intervenne

⁴ Cfr. BUDDEN, pp. 109-20, GIRARDI, pp. 65-7 / 79-81.

⁵ Massenet rielaborò la sua opera traendone *Le portrait de Manon* (1894). Tra le altre *Manon Lescaut* merita citare, inoltre, il *ballet-pantomime* di Jacques-Fromental Halévy su soggetto di Eugène Scribe (Paris, Opéra, 1830), quello di Pio Bellini per la coreografia di Giovanni Casati (Milano, Teatro alla Scala, 1846), il dramma di Adolphe Carmouche e Frédéric de Courcy (Paris, Odéon, 1830), e soprattutto l'*opéra-comique* *Manon Lescaut* di Daniel-François-Esprit Auber su libretto di Eugène Scribe (Paris, 1856). Sulla questione cfr. LIANA PÜSCHEL, *Da Etienne Gosse a Giacomo Puccini: itinerario tra gli adattamenti musicali ottocenteschi del romanzo «Manon Lescaut» di Prévost*, Tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Torino, a.a. 2006-2007.

⁶ MANON LESCAUT, *drame en cinq actes mêlé de chant* | par THÉODORE BARRIÈRE & MARC FOURNIER, Paris, Michel Lévy frères 18[51], pp. 1-25; venne rappresentato per la prima volta al Théâtre du Gymnase di Parigi il 12 marzo 1851. L'importanza di questo adattamento scenico è stata segnalata da JACOPO PELLEGRINI, *Di qua dal Cielo. La «Manon Lescaut» di Puccini nella cultura italiana di fine secolo*, in *Manon Lescaut*, p.d.s., Lucca, Teatro del Giglio, 2008, pp. 13-45, che lo propone come fonte autorevole per l'opera; la tesi è stata in seguito raccolta da MICHELE GIRARDI, *«Manon Lescaut»: futuro e tradizione*, in *Puccini, «Manon Lescaut»*, progetto di Federico Fornoni e Massimo Navoni, Milano, Musicom/Mondadori Electa 2017, pp. 12-39. Girardi sostiene che la filiazione del libretto pucciniano dalla *pièce* sia più diretta in confronto a quella dal romanzo, presentando un diagramma in cui mette a confronto le rispettive articolazioni con quella della *Manon* di Massenet (*ivi*, p. 20). Nello stesso volume si legga l'utile ricostruzione, assai ben documentata, della genesi del libretto dovuta a GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Percorsi di un capolavoro*, pp. 41-56.

⁷ *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini: 1884-1919*, a cura di Simonetta Puccini, «Quaderni pucciniani», IV, 1992, lettera n. 6, p. 10.

⁸ BUDDEN, p. 109; GIRARDI, p. 62 / 77; l'incontro avrebbe avuto luogo il 15 luglio 1889 (SCHICKLING, p. 196).

sporadicamente nell'estate e nell'inverno dell'anno successivo,⁹ fino a che nel 1892 la questione passò nelle mani di Luigi Illica, che sistemò le numerose manchevolezze e inventò soluzioni sceniche di grande efficacia, particolarmente per la messa in scena (sulle quali torneremo).¹⁰ Ma la figura che campeggia su tutte è Giulio Ricordi, che orchestrò sapientemente ogni fase del lavoro. Come risulterà più chiaro nel prosieguo, anche esaminando i documenti conservati nell'Archivio Ricordi di Milano,¹¹ l'editore lavorò intensamente a definire la drammaturgia di *Manon Lescaut*, partecipando costantemente alla stesura del libretto fino a fissare i contorni dello spettacolo.¹²

Il lavoro per la creazione della nuova opera tanto attesa del giovane compositore, sinora una consistente promessa che avrebbe dovuto peraltro divenire, nei progetti dell'editore e mentore, l'erede di Giuseppe Verdi, iniziò presto. I librettisti consegnano tre atti e vengono regolarmente pagati nell'ottobre del 1889,¹³ Puccini compone, ma i conti non tornano. Oliva sostiene che il musicista è contentissimo dei loro versi,¹⁴ ma questi, dal canto suo, non perde l'occasione di esprimere la sua insoddisfazione per come lavorano i librettisti,¹⁵ manifestando precise esigenze dettate dalla sua concezione del dramma. Di qui in poi, e per tutto il resto della sua carriera, egli manterrà un atteggiamento estremamente vigile, discutendo alle volte aspramente questioni di drammaturgia anche con scrittori blasonati (come, ad esempio, Gabriele d'Annunzio).

Intanto però Ricordi, a sua volta resosi ben presto conto dell'imperizia dei due librettisti, intervenne direttamente, inviando una lettera confidenziale, cortese ma perentoria, a Praga: avrebbe preso egli stesso in mano le redini della situazione, proponendosi di rifare personalmente gran parte del libretto, visto «che scorsero giorni e mesi, senza che ancora si abbia un risultato effettivo del lavoro di cui diedi incarico all'ottimo Puccini, e ciò con danno rilevante di tutte le parti interessate», e dunque «ho dovuto convincermi

⁹ BUDDEN, p. 114; SCHICKLING, p. 197. Leoncavallo era in quel periodo sotto contratto da Ricordi per scrivere *I Medici*, e proprio mentre Puccini lavorava a *Manon Lescaut* aveva trovato la sua strada, scrivendo *Pagliacci* (1892).

¹⁰ BUDDEN, pp. 116-20; GIRARDI, pp. 64-5 / 78-9.

¹¹ Molti documenti relativi a *Manon Lescaut* (lettere, partiture, materiale iconografico), sono disponibili nel sito dell'Archivio Ricordi: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/works/display/59>.

¹² Sulla genesi del libretto cfr. BUDDEN, pp. 109-20, GIRARDI, pp. 60-5 / 74-9. Per quel che riguarda le diverse versioni musicali facciamo riferimento a SCHICKLING, pp. 176-99.

¹³ Eugenio Tornaghi a Giacomo Puccini, lettera del 19 ottobre 1889, CL, 1889-1890, vol. 7, p. 226, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/CLETO00067> (da qui si omette la parte invariabile dell'indirizzo del documento online).

¹⁴ Oliva scrisse a Ricordi il 20 maggio 1890: «Il secondo atto è terminato da due mesi. Puccini, a cui lo lessi quasi tutto, se ne dimostrò arcicontento», *Carteggi*, n. 39, p. 41; in aprile, ad esempio, aveva già dovuto rifare il duetto dell'atto primo fra Manon e Des Grieux in cui «ho cercato di mettervi tutta la passione compatibile in un colloquio fra due giovani che si parlano per la prima volta», come ebbe a dichiarare a Puccini in una lettera del 17 aprile 1890; I-Lg, Fondo pucciniano Bonturi-Razzi, ms. 3694/1.

¹⁵ Puccini si sfogò con la sorella Ramelde il 15 giugno 1890: «Sono intorno a *Manon Lescaut*, ma mi fa disperare il libretto che ho dovuto far rifare. Anche adesso, non si trova più un poeta che ti faccia qualche cosa di buono!», *Epistolario*, n. 154, pp. 120-1: 120.

della impossibilità di poterli musicare così come stanno: questi primi due atti verrebbero a durare musicalmente, ciò che invece l'opera intera richiederebbe di tempo, e perché risultino due atti regolari d'opera occorre un taglio cesareo, riducendoli alla metà circa».¹⁶

Puccini seguì a lamentarsi ripetutamente con Oliva¹⁷ e si rivolse nuovamente a Giulio Ricordi il 9 agosto, criticando una 'tela' inviatagli dal librettista, dopo che nel frattempo era intervenuto pure Leoncavallo, per la prima volta.¹⁸ La trama era ben diversa dalla versione corrente. Seguendo la traccia della *pièce* di Barrière e Fournier, Manon e Des Grieux vivevano la loro felicità in una casetta a Chaillot in Parigi, dove il sordido Lescaut portava Geronte, beffato nell'atto primo, a ottenere la sua rivincita: invitato a casa per conquistarne i favori a beneficio della coppia, seduceva la donna volubile con il miraggio del lusso. I due se ne andavano poi insieme. Le osservazioni di Puccini, una stroncatura bell'e buona, confermano la sua spiccata attenzione per i fattori concreti dell'azione teatrale, oltre a far emergere una traccia drammaturgica precedente, probabilmente una 'tela' in prosa che non è stata conservata, dalla quale i due scrittori si sarebbero colpevolmente discostati:

Gentilissimo Signor Giulio,

Ho creduto bene inviarle il manoscritto d'Oliva acciocché lo legga e si faccia un'idea esatta dei difetti e delle contorsioni che racchiude. [...] Poi veda il manoscritto e troverà delle osservazioni – quando Lescaut parla con Des Grieux. La traccia è chiara: «Eh! caro mio, ci sono tanti mezzi per far denaro quando si è intelligenti ecc...: il gioco, le belle donnine più o meno giovani, ecc. ecc.». Invece, come vedrà dal libretto, tutto ciò è incerto, contorto, lungo... Poi, veda le osservazioni. Non mi piace, perché Renato fa una parte odiosa, quella scomparsa per preparare i rinfreschi di Lescaut e Renato. Come Renato arriva al punto di lasciare Manon a disposizione del vecchio?! Si ricorda quanto lottammo con Leoncavallo per evitar ciò? Veniamo, dopo molti altri difetti, al quartetto. Come era grazioso, logico, interessante quello della traccia! Quella entrata mitologica di Geronte, poi quella guerra in Polonia di Lescaut, per distrarre Des Grieux. Quello scoppietto di Geronte e Manon! Poi era meglio che si sedessero a tavola come s'era deciso! Dov'è andato a finire quel piccolo brindisi a quattro, così bene a proposito?... Insomma tutta quella scena in luogo del quartetto a tavola, che era rapida e succosa, è sostituita da un'altra versione eternamente lunga e retoricamente loquace, a danno della chiarezza e rapidità dello svolgersi della commedia. Va bene dopo la partenza di Geronte cioè l'ultima scena – Insomma io non son contento affatto affatto e credo che lei sarà del mio parere – L'essersi scostato dalla traccia in qualche punto è stato di miglioramento ma in molti di gran peggioramento.¹⁹

¹⁶ Lettera di Giulio Ricordi a Marco Praga del 19 giugno 1890, CL, 1888 [1890?]-1901, vol. 1, pp. 162-3; CLETO01965.

¹⁷ Si vedano le lettere di Puccini a Oliva da Vacallo, n. 156 del 30 luglio, e n. 157 del 10 agosto 1890, in *Epistolario*, pp. 122-4.

¹⁸ Cfr. BUDDEN, pp. 113-4.

¹⁹ Lettera del 9 agosto 1890, in *Epistolario*, n. 159, p. 125; cfr. *Tela 1° atto, 2° atto e 3° atto completa | del libretto | Manon Lescaut*, I-Mr, LIBRO0182; http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&cid=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:MI0285_LIBRO0182. Il documento contiene solo gli atti secondo e terzo versificati nel *recto*, con tagli integrazioni e correzioni,

Puccini coglie prontamente l'atteggiamento autolesionista dell'innamorato: accecato dal sentimento, Renato si toglie di mezzo favorendo l'esperto libertino che sa approfittare delle debolezze della sua compagna. Il compositore cerca inoltre quella rapidità, coerenza e chiarezza nell'azione, parole chiave del suo teatro maturo, che non trova nel manoscritto del collaboratore.

Intanto il lavoro sul libretto procedeva. Un'altra lettera significativa di Oliva indirizzata al musicista, il 19 ottobre 1890, permette di valutare l'attenzione che si guadagnava la coerenza dello spettacolo nelle discussioni fra i creatori, anche in rapporto all'aspetto visivo della scena. Fino a quel tempo (la situazione cambiò negli ultimi mesi dell'anno successivo)²⁰ l'atto terzo era diviso in due parti, la prima ambientata nel palazzo aurato di Geronte, come nell'atto secondo della versione corrente, la successiva a Le Havre (che divenne l'atto terzo attuale). Oliva annuncia:

Eccoti la seconda parte del terzo atto: alla trama ho fatto due piccole modificazioni: l'uffiziale è diventato il *comandante degli arceri*, una specie di capo della polizia. [...] Il canto interno delle prostitute doveva essere una canzone bacchica, quasi oscena: invece [...] le cortigiane non cantano mai canzoni oscene [...]. Quindi ho gettato così un frammento di canzone triste: al tuo genio completar l'opera mia. [...] Ma l'assieme non mi spiace, salvo due difficoltà gravi! Ce ne sono altre ma metto innanzi le grosse. Tutto quanto fa Lescaut in quest'atto è illogico: a che scopo un briccone come lui, un cinico, uno svergognato si trascina sino all'Hàvre? per riunire Manon a Des Grieux? e che gli deve premere dell'una e dell'altro? Deve comprometersi in una ribellione che gli può costare tutto senza un corrispettivo? Poi scompare, non se ne sa più niente lasciando allo spettatore una legittima scontentezza. L'altro guaio è il bastimento. I grossi bastimenti da guerra sono ancorati al largo: mai vicino alla spiaggia.²¹

L'obiezione di Oliva sul comportamento illogico di Lescaut ha senso, ma solo nella prospettiva che precede l'abolizione dell'atto secondo nella villa di Chaillot, dove Lescaut si mostra assai più spregiudicato di come lo si conosca nella versione corrente; inoltre l'osservazione sulla posizione delle grandi navi coglierà pure nel segno, ma Puccini & Co. non la tennero minimamente in conto – e si veda il bozzetto per la *première* con la relativa piantazione della *Disposizione* che individua il «bastimento praticabile» (qui a p. 83) attraccato alla banchina. Vincono le esigenze dello spettacolo, dunque, e la scena dell'imbarco, senza la nave che incombe sul destino dei due amanti perduti, sarebbe stata ben poca cosa.

Non sappiamo se Giulio Ricordi abbia riferito a Oliva l'opinione di Puccini espressa in agosto, ma dalla lettera del 23 ottobre 1890, quando Praga aveva già abbandonato

e testo aggiunto e / o sostituito nel *verso*. Potrebbe trattarsi di parte dell'opera sulla quale si era da poco espresso Giulio Ricordi (cfr. nota 16).

²⁰ Cfr. SCHICKLING, p. 198; ma ancora il 22 febbraio del 1892 Illica, nel frattempo intervenuto per risistemare il travagliato libretto, informa Giulio Ricordi di aver «finito il finale della prima parte del 3° atto della *Manon*», *Carteggi*, n. 64, p. 67.

²¹ GINO ARRIGHI, *Venti missive a Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani», II, 1985, p. 213.

l'impresa²² mentre in ditta fervevano i preparativi per le recite di *Edgar* al Teatro Reale di Madrid dirette da Mancinelli (che sarebbero state posposte al marzo del 1892), sembra che l'editore ritenga di aver risolto il problema, poiché scrive:

Il mio silenzio non significa ch'io non mi sia occupato di lei!... al contrario, ho invece lavorato e fatto sedute anche con Leoncavallo – e qui le mando il frutto del lavoro – Credo utile ch'Ella lo veda prima, lo studi e se le va, può rimandarmelo che allora lo sottoporro all'Oliva. Ora mi pare ben disegnato il duetto fra Manon e Renato e la chiusa proceda rapida e chiara.²³

E la soluzione era arrivata proprio grazie a Leoncavallo, per la parte che va dall'uscita in scena della carrozza fino al termine dell'atto.²⁴

Invece sopravvennero sempre nuovi intoppi, fino a che Puccini venne colto da un attacco di scoramento. Anche in questa circostanza il grande regista dell'operazione-*Manon Lescaut* intervenne, il 21 maggio 1891, facendo il punto sullo stadio dei lavori per spronare il compositore riluttante:

Cariss. Puccini,
appena ebbi la sua del 19, scrissi all'Oliva: questi mi rispose aver tutto spedito, poi ebbi pure la di lei cartolina: così ora ha tutto completo: auguro Ella ne sia soddisfatto, onde mettersi al lavoro senza interruzione.
Quanto mi scrive sul dubbio di poter finire l'opera mi accora assai!... certo non voglio fare pressioni pel di lei animo, ma non posso fare a meno di osservare che si perderebbe un anno intero!! [...] Riepilogando: il 1° Atto è compiuto e consegnato: il 4° è tutto ideato, e mi pare non debba richiedere molto tempo per strumentarlo: metà del terzo è fatta: l'altra metà abbozzata, e potrebbe quindi mettere tutto l'atto in carta: rimarrebbe solo il 2°!! Possibile che in 4 o 5 mesi non le riesca di finire e strafinire tutto?...²⁵

3. *Illica al lavoro*

Puccini si distrasse un poco lavorando per ripristinare lo zoppo *Edgar*,²⁶ e visse un gran brutto momento quando il fratello Michele, emigrato in Sudamerica, morì improvvisamente, il

²² BUDDEN, p. 112, GIRARDI, p. 64 / 77, SCHICKLING, p. 197.

²³ Giulio Ricordi a Giacomo Puccini, lettera del 23 ottobre 1890, CL, 1890-1891, vol. 7, p. 92; CLETOOOO86.

²⁴ La si veda nell'Appendice 2 – la paternità del documento non era stata sinora attribuita, nonostante nell'ultima pagina si legga, di mano di Puccini, «Tela di Manon Lescaut | versi di Domenico Oliva | musica di GPuccini»: l'analisi della grafia e il raffronto con i carteggi consentono invece di identificare la mano di Leoncavallo.

²⁵ Ricordi a Puccini, lettera del 21 maggio 1891, CL, 1890-1891, vol. 19, pp. 350-1; CLETOOOO96. La data proposta da Dieter Schickling, 31 maggio, è sbagliata (SCHICKLING, p. 198).

²⁶ Finalmente si prospettava la prima della versione riveduta, e ridotta, dello sfortunato *Edgar* in una piazza importante come Madrid, sulla quale l'autore contava per conquistarsi un posto di primissimo piano nell'opera italiana del tempo, come era accaduto nel frattempo all'amico, ma di fatto antagonista, Pietro Mascagni con *Cavalleria rusticana* (1890), acclamata di recente alla Scala (26 dicembre 1890). La prima



Marco Praga (1862-1929). Commediografo e critico teatrale. Fu il primo librettista ingaggiato da Giulio Ricordi per la stesura del libretto di *Manon Lescaut*. Stampa Mario Nunes Vais (Fondo Nunes Vais, ante 1930).

12 marzo 1891. Chissà quanto sarebbe durato questo stato di cose se non fosse arrivato il consiglio di Giuseppe Giacosa, al quale Ricordi chiese di tirar fuori dal cappello a cilindro il nome di un librettista vero, che aggiustasse la situazione. Fu così che l'arquatense Luigi Illica iniziò a collaborare con Puccini, aprendo una stagione straordinaria per l'opera italiana *fin de siècle*, anche qui grazie a Giacosa stesso, con il quale formò una coppia d'eccezione per *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Egli iniziò a lavorare con ogni probabilità alla fine del 1891,²⁷ e lo scambio con Ricordi e Puccini fu prevalentemente votato alla sistemazione della drammaturgia, vista dalla parte del palcoscenico.

L'attenzione per la scena, già consistente, cresce ancor più mentre Ricordi e Puccini intravedono la fine del lavoro: Illica l'anima con personaggi di contorno, comprimari molto più importanti del consueto per lo sviluppo dell'azione, come il parrucchiere che gironzola intorno alla protagonista nell'atto secondo²⁸ (ma ancora prima parte del terzo nell'aprile del 1891).²⁹ Fu probabilmente in quei mesi che venne deciso il taglio del vecchio atto secondo,³⁰ mentre il lampionaio, che nell'attuale atto terzo esce in scena cantando una canzone, fa la sua comparsa, in un contesto drammatico che Illica ha nettamente migliorato, come ci si attendeva da lui:

Ho finalmente finito l'atto 3° della *Manon* [...]. Lescaut ha preparato un colpo di mano [...] e mentre sta eseguendolo ha luogo il duetto alla finestra – duetto che, eccetto l'aggiunta di Manon (di poche desolate parole) colle quali consiglia a D[es]Grioux di ritornare al padre suo perché essa ha dei tristi presagi, rimane tal quale, ma che viene spezzato da una voce allegra che canta una canzoncina dell'epoca: è il lampionaio che va a spegnere il fanale.

Nella stessa lettera inizia a prendere forma l'intera struttura dell'atto terzo, e la chiosa, ben trovata da Illica, che ci fa letteralmente balenare innanzi agli occhi tutto quello che accade nel finale, quando lo sconforto degli amanti ha toccato il culmine e tutto sembra ormai perduto per sempre:

di *Edgar* venne ulteriormente rimandata ed ebbe luogo il 19 marzo 1892, quando di lì a poco anche il secondo titolo di punta del neonato verismo, *Pagliacci*, avrebbe trionfato a Milano (Teatro Dal Verme, 21 maggio 1892), diretto da Toscanini.

²⁷ Lo scrittore entrò in gioco probabilmente nel dicembre 1891 (BUDDEN, p. 117), in ogni caso entro la fine di quell'anno (SCHICKLING, p. 198).

²⁸ «Bene parrucchiere. 2° parti? posso utilizzare quelle del 1° atto», lettera di Puccini a Illica della seconda decade di aprile 1892, *Epistolario*, n. 256, p. 194.

²⁹ Puccini scrive a Illica: «Mi urge un accomodo nel trio finale 3° atto della *Manon*», citando versi dell'attuale finale secondo (*ivi*, lettera n. 254, p. 182). Nei *Carteggi* (n. 60, p. 64) la lettera viene collocata nel gennaio 1892, e si scrive arbitrariamente «trio finale secondo». L'atto secondo originale non c'era più quando Illica si rivolse a Ricordi comunicandogli che «il secondo atto della *Manon* è ricopiato. [...] per quanto io mi sia cercato di riuscire più che breve, tuttavia vi ho dovuto giustificare il rapido ed illogico passaggio dal 1° al 2° atto pel carattere di Lescaut, che nel 1° urla e strepita contro il rapitore di sua sorella [Des Grioux] e nel 2° atto appare al pubblico come amico non solo di Des Grioux e Manon, ma anche dei loro amori» (Illica a Giulio Ricordi, lettera dell'11 aprile 1892, *ivi*, n. 68, p. 70).

³⁰ Alla fine di giugno per BUDDEN, p. 120, estate per GIRARDI, p. 65 / 79.

Des Grieux disperato prega il capitano con parole piene di disperazione. Il capitano acconsente impietosito e Des Grieux ebbro di felicità colle braccia tese corre verso Manon che dal ponte della nave stende le sue verso di lui.³¹ Quando le due persone si abbracciano cala rapidamente la tela e qui comincia il finale: perorazione – [...] cioè l'effetto della partenza della nave – melodia imitativa in orchestra; dietro la tela un contrasto di voci che sensibilmente si allontanano.

Ecco come si prefigura un bozzetto in funzione biunivoca fra musica e scena, ed ecco perché l'appello di Oliva sulla posizione delle navi da guerra nei porti era destinato a rimanere inascoltato.

Questa lettera di Illica è anche la prima in cui si discute di un problema che investe in maniera ancor più diretta il rapporto fra la scena e la musica. Come da consolidata tradizione formale dell'opera italiana, in un momento chiave della vicenda si colloca un grande finale concertato, più di recente fissato nella conclusione dell'atto terzo (sulla scia della *Gioconda*, 1876, e di *Otello*, 1887).³² Illica trovò già abbozzato nella stesura precedente di Oliva l'appello delle prostitute, ma iniziò a prospettare un'altra funzione, destinata a produrre tutt'altro effetto:

L'idea dell'appello [è] buona ma non svolta bene, strozzata da una studiata brevità. [...] L'appello veniva limitato a pochi nomi, ed eravi isolato, mentre vi si sovrabbondava in cori [...] tutto ciò confusamente aggruppato – e il concertato senza anima, senza verità, proprio un concertato alla ribalta. Io ho fatto base del concertato l'appello, affidandolo a soldati (bassi), popolani che mormorano (tenori), le cortigiane (come nel copione) una metà allegre una metà meste, e sopra il quintetto; e tutto questo in mezzo a quel martellio strano di nomi che tuonano brevi, aspri, crescenti. L'ultimo nome è Manon, e il nome di Manon pone fine al concertato.³³

La proposta sollecitò a Puccini, a strettissimo giro di posta, una soluzione ancora differente, affidata a un espediente musicale, quella di mantenere un sostegno costante per il concertato che potesse movimentare la forma e l'azione:

Ho pensato, per il concertato atto III°, di far servir di base la preghiera di Des Grieux al capitano della nave. Manon può dire da se molto – così pure si può interessare la massa facendola parteggiare per il sì o il no e le cortigiane potrebbero alcune, dire per es: ma se sapevamo che

³¹ L'immagine di Illica viene ripresa in DS¹ p. 48: «Manon, che si trovava al momento di salire sulla nave, quasi per presentimento, si volge, comprende e dall'alto dell'imbarcatoio stende le braccia a Des Grieux verso il quale si precipita gridando», qui a p. 95).

³² Cfr. ANTONIO POLIGNANO, *Costanti stilistiche ed elementi di drammaturgia musicale nelle due versioni del finale d'atto della «Gioconda»*, «Rivista Italiana di Musicologia», 27, 1/2, 1992, pp. 327-50. Da questo momento cruciale dell'opera di Ponchielli viene anche l'idea «di suggellare una scena importante con una perorazione orchestrale basata sul tema più memorabile» (BUDDEN, p. 43).

³³ Illica a Ricordi, lettera del 24 aprile 1892, *Carteggi*, n. 69, pp. 70-1: 70; i tre estratti sono stati trascritti dall'originale CLETOO0200.

si facessero di queste concessioni avremmo condotto con noi il nostro Ganzo etc – [lacuna nel testo] e così potrebbero ammutinarsi e i soldati frenarle dicendo: Silenzio bagascie! Etc.³⁴

Un po' come era capitato a Verdi a colloquio con Boito su *Otello*, che aveva immaginato un attacco dei turchi per ravvivare la situazione nell'atto terzo che gli pareva statica,³⁵ così Puccini provò a prefigurare un po' di frenesia che mancava. Ma non era la strada giusta, che venne indicata, scenicamente e musicalmente, da Illica, in una lettera giustamente celebre, sia per gli studi musicali sia per quelli di regia e scenografia:

Cominciare l'appello – il comandante consegna per mezzo del sergente le prigioniere al capitano. Dapprima l'appello è a voci alte e si otterrebbe tutto quel caratteristico effetto di un vero appello. Intanto Des Grieux si è avvicinato a Manon, a questa Manon che ha veduto andar perduta l'ultima speranza: quella della fuga, che ha l'animo angosciato non solo dal distacco violento da Des Grieux, ma anche è amareggiata da tristi presagi, e Manon da qui il suo ultimo addio all'amante. E qui avrebbe luogo un brano di profonda mestizia, immensa, un'onda di vera melodia (*Manon di «pezzi» sentimentali non ne ha mai nell'opera*). Sotto c'è il sussurro dei soldati. Des Grieux scoraggiato piange e non può dalla commozione profferir parola. Ma allorché il nome di «Manon» viene a strappargliela, allora egli si rivolge all'ultima speranza che gli balena ancora: impietosire il capitano. E prega.³⁶

Finalmente l'azione irrompe in scena, e grazie a un espediente di natura formale. Come ha notato giustamente Julian Budden:

Ormai si era quasi giunti alla soluzione definitiva, un finale di rara originalità e carico di conseguenze di grande portata per la drammaturgia operistica. Lungo tutto l'Ottocento il concertato, in cui il tempo cessa di scorrere e l'azione si ferma, era stato un pezzo d'obbligo, evitato solo in pochissimi casi (uno di questi è *Rigoletto*). Era il culmine architettonico della partitura, il momento in cui, all'interno di una tradizione non sinfonica, il compositore poteva dispiegare le sue doti puramente musicali. L'appello come l'aveva ideato Illica, invece, comunica il passare del tempo, inesorabile come il ticchettio di un orologio. Ne risulta tutta la verosimiglianza di un dramma recitato, ma con quell'immediatezza nella definizione della situazione che è possibile soltanto in un'opera in musica.³⁷

4. Verso il trionfo

Ora che i problemi si avviavano felicemente alla fine, era tempo di contratti, anche per risolvere la questione della paternità del libretto, figlio di troppe teste, e si stabilì

³⁴ Puccini a Illica, lettera del 26 aprile 1892, *Epistolario*, n. 258, p. 196.

³⁵ Cfr. lettera di Verdi a Boito del 15 agosto 1880, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, n. 1, 1978, p. 1.

³⁶ Illica a Ricordi, lettera del 1° maggio 1892, *Carteggi*, n. 72, p. 73.

³⁷ BUDDEN, p. 120.

dunque di lasciarlo anonimo.³⁸ Il 10 giugno 1892 Puccini «cede, vende e trasferisce con effettiva tradizione alla Ditta G. Ricordi e C la piena assoluta, universale ed esclusiva proprietà e relativo possesso della sua opera in musica in tre atti³⁹ intitolata: *Manon Lescaut* e del relativo libretto dei Sigg. Oliva e Praga». ⁴⁰ Nei mesi successivi alla stipula del contratto sono molti gli scambi tra Puccini e Giulio Ricordi a proposito delle problematiche relative alla messa in scena e al montaggio in palcoscenico della nuova opera. Come d'abitudine – sarà così anche più in là, fino ai tempi del *Trittico* –, una volta che la drammaturgia era tracciata in modo abbastanza prossimo a quello definitivo, tutti si dedicavano alla messa in scena. In luglio Puccini pensa ai figurini, e scrive all'amico pittore Luigi Rossi, di gusto oscillante fra un generico naturalismo e la Scapigliatura, chiedendogli

di fare i figurini per la mia *Manon Lescaut* che dovrà darsi a Torino nel prossimo inverno.

Io credo che nessuno meglio di te può raggiungere lo scopo... tu hai la finezza, l'eleganza voluta per colorire quell'epoca così caratteristica (Luigi xv) – Ho pensato a te e Ricordi sarebbe veramente felice che tu ti lasciassi combinare.⁴¹

Questa richiesta è importante, anche perché ci offre uno sguardo ravvicinato sull'immaginazione visiva di Puccini: per il compositore le incisioni dell'amico Rossi, con il quale era solito recarsi a caccia in Brianza, erano una sorta di ideale visivo: erano i suoi stessi eroi, espressione di carnalità rovente, ma anche eleganti e ricercati nell'aspetto.⁴²

Nel frattempo Giulio stava attivamente pensando all'allestimento e all'edizione della *Disposizione*, mettendo ancor più in mostra il suo vivo interesse per la scena e la sua

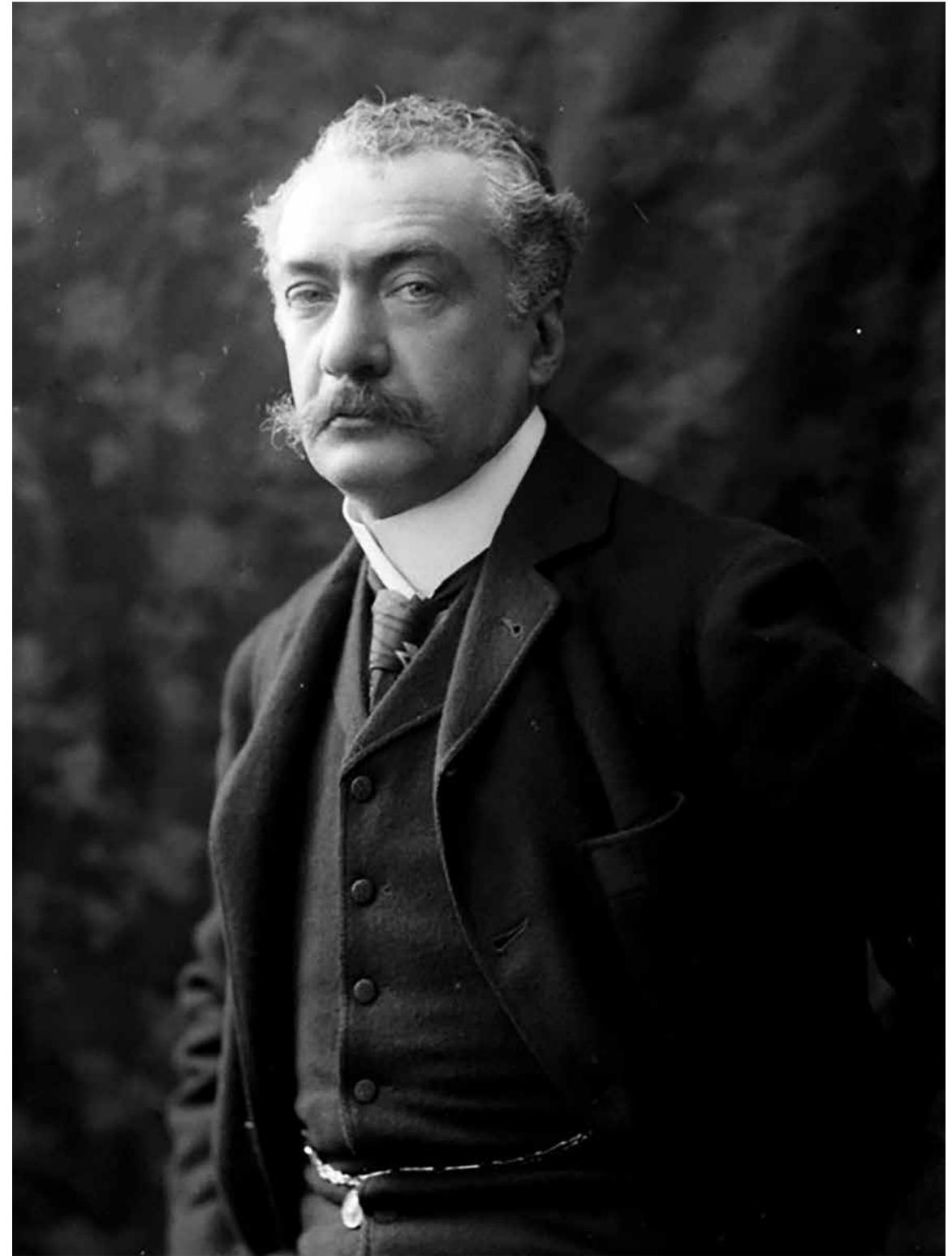
³⁸ BUDDEN, p. 120; GIRARDI, p. 64 / 79.

³⁹ Il contratto segue l'articolazione che si legge nell'autografo della partitura d'orchestra, dove l'atto quarto viene indicato così dal compositore «G. Puccini | Milano | Atto 3° ed ultimo | *Manon Lescaut*» (cfr. SCHICKLING, p. 181).

⁴⁰ I-MR, ms. doc. 00285; Contratto Puccini Ricordi di cessione dell'opera *Manon Lescaut*, 1 bifolio. Il testo integrale è riportato nell'Appendice 1.

⁴¹ Lettera di Puccini a Luigi Rossi, fra il 10 e il 14 luglio 1892, *Epistolario*, n. 264, p. 299. I curatori del volume suggeriscono che Puccini si sia rivolto a Rossi perché quest'ultimo «aveva appena collaborato a un'edizione illustrata del romanzo dell'Abbé Prévost, fonte dell'opera di Puccini (Paris, E. Dentu, 1892)». Ricordi preferì poi affidare i figurini a Adolf Hohenstein; cfr. inoltre MATTEO BIANCHI, *Luigi Rossi 1853-1923*, Milano, Bramante 1979.

⁴² «Il gusto di Puccini sembra proprio orientato, anche nella scelta del tema settecentesco di *Manon* (che in un primo tempo milanese – scapigliato – aveva rifiutato da Fontana), a un nuovo e diverso clima e tono, non più meramente 'scapigliato', ma di eleganza allusiva, di un Settecento bensì romanticamente inteso ma con accenti che ricordano la pittura 'neo-settecentesca', che in Francia aveva il suo paladino nel mercante Goupil, cui anche il giovane Boldini si dedicava, su influenza del grande Mariano Fortuny, e a Firenze si svolgeva attorno alla galleria Pisani (che esponeva e commerciava gli amici di Puccini, Gelli e Muzzioli). Questa lettura ci è anche confermata da una lettera a Luigi Rossi», FABIO BENZI, *Puccini e le arti. Un percorso dal realismo scapigliato, al simbolismo e all'impressionismo psicologico*, in «per sogni e per chimere». *Giacomo Puccini e le arti visive*, a cura di Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei, Umberto Sereni, Lucca, Edizioni Fondazione Raghianti 2018, pp. 19-34: 24.



Domenico Oliva (1860-1917). Avvocato e poeta. Fu chiamato da Praga a collaborare al libretto di *Manon Lescaut*. Stampa Mario Nunes Vais (Fondo Nunes Vais, ante 1917).

competenza in materia, come si evince dalla lettera inviata il 22 luglio 1892, in cui scrive al compositore, tornando sulla questione dell'appello:

Vedrò Illica: Ma ahimè vedo ch'Ella desidera n. 8 versi pel tenore, e non spezzati, alla fine del 3° Atto!! Lì occorrerebbero non 8 versi, ma 8 parole: se possibile!... Pensi che tutta l'azione drammatica è sospesa! A meno che il tenore declamasse, mentre un movimento orchestrale indica la marcia delle condannate verso la nave! È necessario tagliar corto, corto, corto! – e fare una *trovata* d'effetto musicale per calare la tela! – Quest'atto mi fa sempre paura!... molta paura!... Ma non voglio fare sempre il brontolone. Intanto, sempre fantasticando per *Manon*, veda i 4 capolavori che le mando!⁴³... degni di Salvator Rosa. Se le pare che l'assieme di queste scene corrisponda, me le rimandi subito, perché mi serviranno di guida per la messa in scena, che vorrei cominciare immediatamente, onde acquistar tempo.⁴⁴

Il 31 luglio, Giulio Ricordi sembra soddisfatto del gran lavoro svolto per correggere soprattutto le didascalie del libretto, che «era molto confuso, con indicazioni sceniche pessime, ecc. ecc.», ma che «ora mi pare messo a posto bene, e quel che più conta, leggendolo di fila, l'impressione complessiva è buona».⁴⁵ Poco dopo, il 2 agosto, l'editore spedisce al musicista alcuni appunti in vista della pubblicazione della *Disposizione scenica*, firmati da lui stesso:

Oggi le mando 2 bozze del libretto: una servirà per la messa in scena: l'altra pel libretto da stamparsi. Ho dovuto fare un lavoro improbo per coordinare, rendere chiaro ecc. ecc. = con tutto ciò vi sono ancora due o tre punti che non mi soddisfano e qualche parola assolutamente a cambiarsi, perché troppo audace, oppure da operetta! – Ed anche il fine del 2° Atto non mi persuade ancora!... Ma insomma troveremo. Il libretto, complessivamente, mi pare interessante quantunque in alcune parti un poco tronfio, ed in altre troppo carico di episodi, anziché di momenti drammatici: la musica salverà molti di questi difetti.

Vi sono poi una quantità di personaggi episodici proprio inutili, vere superfetazioni danose, destinate a spaventare gli impresari e null'altro! – Oh!... se ho bestemmiato, vedendo ogni tanto saltar fuori uno di questi personaggi! – Via!... via!... Ma che bisogno c'è di un maestro di posta?... Il padrone dell'osteria può benissimo ricevere gli ordini da Geronte! E quell'ufficiale che dice 3 parole nel 2° Atto?... e poi un Comandante che ne dice 2 ½!!... Mamma mia!... al diavolo tutte queste inutilità! – Così è brutta tutta quella storia del guardinfante per mettervi i gioielli! – azione ridicola ed antipatica, e non verosimile. La vede lei Manon che dovrebbe scappare in strada, colle gonnelle alzate?!

Bisogna ch'Ella abbia la pazienza di esaminare attentamente le 2 bozze: una soprattutto quella destinata al pubblico: veda se è coordinato bene, se le indicazioni sceniche sono

⁴³ Probabilmente si tratta dei bozzetti per le quattro mutazioni sceniche disegnati da Ugo Gheduzzi, di cui si tratterà più avanti.

⁴⁴ CL, 1891-1893, vol. 2, pp. 273-4; CLETOOO135.

⁴⁵ *Ivi*, vol. 3, p. 9; CLETOOO140. Nella risposta Puccini scrive all'editore che «Ho dovuto farmi fare due o 3 versi dal Leoncavallo e son venuti jeri come gli scrissi [...] I versi son questi: "Manon, Manon! quest'infame ricchezza | Tu la rimpiangi!?!... Ohime! | Nell'oscuro futuro | di, che farai di me!?"» (lettera del 2 agosto 1892, *Epistolario*, n. 267, pp. 201-2). Leoncavallo era dunque nuovamente intervenuto sul libretto.

semplici, e chiare, e corrispondono alle di lei intenzioni musicali. Per vero, non mi è mai capitato un libretto pasticciato come questo!⁴⁶

Difficile dar torto all'editore quando nota il carattere 'pasticciato' del libretto, anche se il risultato finale ispirerà all'autore musica e situazioni sceniche di enorme impatto, destinate a rimanere negli annali della storia dell'opera. Non condividiamo, invece, lo scrupolo dell'industriale e impresario, che amerebbe eliminare delle seconde parti che invece fanno pienamente parte di un gioco scenico dove ogni rotella è destinata a far girare l'ingranaggio.⁴⁷

In questi primi giorni di agosto Giulio Ricordi stava dunque pensando ai problemi pratici dell'allestimento, e perciò pure al futuro economico di uno spettacolo che, nelle sue (azzeccate) previsioni, avrebbe avuto una vita lunga e ricca di riprese in ogni tipo di teatro – il che implica una cura adeguata della messa in scena. Il 4 agosto segnala di nuovo al compositore «uno squarcio per Edmondo» non musicato nell'atto primo del libretto,⁴⁸ ma evidentemente il lavoro intenso lo confonde, visto che dopo due giorni si corregge e ammette di non aver visto il brano «Addio mia stella» (ML¹, p. 15), che invece figura in partitura (ML¹, pp. 118-21).⁴⁹ Peraltro è ancora Giulio che conduce le danze, quando impone a Puccini la soluzione scenica finale per l'atto terzo, il 5 agosto:

Quanto a me, pel finale dell'Havre, poco mi piace quell'abbraccio!!... non è verosimile: come permettere ad un giovanotto di abbracciare una donna condannata!!... e in faccia al Comandante, ai soldati, alla popolazione intiera!... è contro ogni possibilità!... Hâvre Hâvre E così? = Manon s'incammina lentamente colle altre, mentre Des Grieux supplica: ottenuto il consenso, questi può gridare, quasi parlato: Manon!... Manon ti seguio! – Manon si volge, e cade ginocchioni, alzando le mani in atto di gioja e di ringraziamento al cielo: Des Grieux corre verso Manon = cala la tela – Non è molto caldo!... no! ma più verosimile – Vi pensi – Ho chiamato Illica per dimani, per quei pochi accomodi a fare – Oliva è ancora assente, e me ne spiace assai,... Hohenstein è già a Londra: vi starà 6, o 7 giorni, poi andrà a Parigi per gli studi occorrenti per Manon – Intanto, io comincerò la messa in scena: e così la caldaja bollirà fino a giusta cottura.⁵⁰

Ormai si era alle ultime battute, e Puccini avrebbe terminato l'orchestrazione dell'opera al più tardi nel mese di ottobre.⁵¹ C'era tutto il tempo di preparare l'evento, e per Ricordi di curare anche, dal punto di vista del lancio del prodotto, l'incrocio venutosi a creare fortuitamente (e fortunatamente) fra l'estrema manifestazione creativa in campo teatrale

⁴⁶ *Ivi*, pp. 87-8; CLETOOO141.

⁴⁷ Si veda in proposito GIRARDI, «Manon Lescaut»: futuro e tradizione, p. 13 / 25-33.

⁴⁸ CL, 1892-1893, vol. 3, p. 140; CLETOOO143.

⁴⁹ *Ivi*, p. 191; CLETOOO144.

⁵⁰ I-Lmp, 5 agosto 1892, cit. in BIAGI RAVENNI, *Percorsi di un capolavoro*, p. 50. Dunque, non appena segnalati i suoi ultimi dubbi di carattere drammaturgico a Puccini, Ricordi incomincia a scrivere la *Disposizione scenica*.

⁵¹ SCHICKLING, p. 198 (e nota 26).

del Re del melodramma italiano, Giuseppe Verdi, e l'astro nascente – Puccini, appunto. Per l'editore la prima di *Falstaff* alla Scala (9 febbraio 1893) era un impegno primario, ma non trascurò *Manon Lescaut*, che andò in scena otto giorni prima, il 1° febbraio, al Teatro Regio di Torino.

Ricordi ebbe le sue belle gatte da pelare,⁵² e dovette procedere con tatto per sostenere il debutto dell'opera nuova di Puccini nel capoluogo piemontese con ragioni più che ponderate: si sa che il Teatro alla Scala di Milano e il congedo di Verdi dovevano essere la piazza e la festa principali, ma soprattutto *Manon Lescaut* aveva bisogno di un'altra sede, perché i milanesi avevano accolto gelidamente l'opera precedente del giovane lucchese, *Edgar*, e avrebbero potuto nutrire pregiudiziali per il suo nuovo lavoro. Altrettanto ottime sono le ragioni che spinsero Ricordi a mettere in cartellone l'esordio di *Manon* prima di *Falstaff*: solo così, cioè da un pubblico non distratto dalla novità verdiana, l'opera di Puccini avrebbe potuto essere attentamente valutata.⁵³

Puccini trascorse a Torino l'intero mese di gennaio 1893,⁵⁴ durante il quale seguì personalmente il procedere delle prove e intervenne concretamente sull'assetto dell'allestimento, mentre Giulio Ricordi era obbligato a restare a Milano per assistere Verdi,⁵⁵ ma s'impegnò strenuamente, da regista pressoché effettivo, perché l'allestimento venisse al meglio, e il 19 gennaio mandò a Puccini un breve calendario di prove sulla base delle sue specifiche indicazioni («spedisco messa scena. Cominciate sbizzare prove su questa. Verrò domenica sera 10 e 47. Disponete due buone prove scena lunedì non potendo fermarmi oltre»).⁵⁶ Sopravvennero complicazioni («impossibile fermarmi due giorni. Non potendo giovedì bisogna fissare due prove complete scena venerdì giorno sera», 24 gennaio),⁵⁷ e servivano aggiustamenti («perché sia utile mia presenza necessario siasi già sbizzata messa in scena, specialmente per posizioni, entrate sortite cori e divisione fazioni. Altrimenti impossibile finire solo due prove venerdì» 25 gennaio).⁵⁸ Vi fu il trionfo della prima, ma non per questo Ricordi smise di pensare a come si potesse migliorare ulteriormente l'opera, e il giorno dopo (2 febbraio), chiese a Puccini:

⁵² L'opera rischiò di saltare nei primi giorni dell'anno quando Puccini protestò il tenore Giuseppe Cremonini, primo Des Grieux, ed ebbe a dire in generale sul cast, ma l'*impasse* venne risolta prontamente; cfr. lettera di Ricordi a Puccini del 4 gennaio 1893, CL, 1892-1893, vol. 11, p. 494; CLETO00197.

⁵³ GIRARDI, pp. 59-60 / 73.

⁵⁴ Puccini scrive da Torino, il 13 gennaio, ad Alfredo Caselli a Lucca: «Cari Caselli – Cleto – Pericle K. et alia. Sono immerso sino alle passore in prove. Non si andrà in scena prima del 29 o 30 o 31 corr. Dunque attendovi – datevi il sego alle mane. Vostro per la vita GGaribaldi», in *Epistolario*, n. 290, pp. 218-9. Il 21 gennaio ancora a Caselli invia una cartolina in cui scrive: «T'aspetto il 30 mattina! Si andrà il 1° febbraio: avvisa i clacqueres. Ciao tuo aff G Puccini», *ivi*, n. 292, pp. 219-20.

⁵⁵ Puccini scrive da Torino, il 19 gennaio, ad Attilio Cappa e Guido Vandini di Lucca: «Ricordi è a Milano e tutto infatuato di Falstaff non lo vedrò che alla prova Generale», *ivi*, n. 291, p. 219.

⁵⁶ CL, 1892-1893, vol. 12, p. 456; CLETO00202.

⁵⁷ *Ivi*, vol. 13, p. 180; CLETO00205.

⁵⁸ *Ivi*, p. 186; CLETO00206.

Se possibile modificate messa scena appello [nell'atto terzo]. Collocate fila arcieri distanti un passo fra ribalta e coro, facendo passare cortigiane dietro arcieri. Sergente al di quà bene in vista.⁵⁹

In effetti in DS² la prescrizione risulta modificata: il picchetto dei soldati di Marina non si colloca più «avanti a destra» ma «indietro a sinistra», e non si specifica più che le condannate debbono stare in mezzo al drappello degli arcieri, il che conferma il ruolo preminente di Giulio Ricordi 'regista' nella definizione della *Disposizione scenica*.⁶⁰

Nei giorni della prima rappresentazione, Giulio Ricordi non poté essere presente a Torino per assistere al successo di *Manon*, ma scrisse ripetutamente a Puccini, onde complimentarsi ed esprimere il suo rammarico:

2-2-93 | Puccini Teatro Regio Torino | Vivo dolore provato per assenza compensato dalla immensa gioia suo trionfo. È una delle più grandi soddisfazioni della mia vita. Abbraccio caro Doge. Evviva. Ricordi.⁶¹

3-2-93 | Puccini Teatro Regio Nuovi interminabili evviva al sommo Doge e tutti quanti. A rivederci presto. Ricordi.⁶²

5-2-93 | Puccini Teatro Regio Torino Sua lettera⁶³ recommi vera consolazione. Avanti sempre. Aspetto ansioso abbracciare Doge. Ricordi.⁶⁴

Manon Lescaut debuttò, lo ricordiamo, mercoledì 1° febbraio 1893, diretta da Alessandro Pomé, interpretata dal soprano Cesira Ferrani nel ruolo eponimo e dal tenore Giuseppe Cremonini nei panni di Renato Des Grieux, oltre che dal baritono Achille Moro come Lescaut, sergente delle Guardie del Re e dal basso brillante Alessandro Polonini come Geronte di Ravoir, tesoriere generale.⁶⁵ Puccini aveva cercato il trionfo a tutti i costi, e vi si era preparato molto attentamente, come si può dedurre dall'impegno incessante dedicato alla stesura del libretto. La cura estrema dei particolari e il suo fare e disfare, a lavoro quasi ultimato, produssero l'avvicendamento, e di conseguenza il ritiro da questa 'missione impossibile', di tutti i collaboratori che si erano cimentati con l'opera, da Ruggero Leoncavallo a Domenico Oliva, passando per Marco Praga, salvo Luigi Illica.

⁵⁹ *Ivi*, vol. 14, p. 36; CLETO00208.

⁶⁰ Cfr. *Disposizione scenica, ultra*, p. 87.

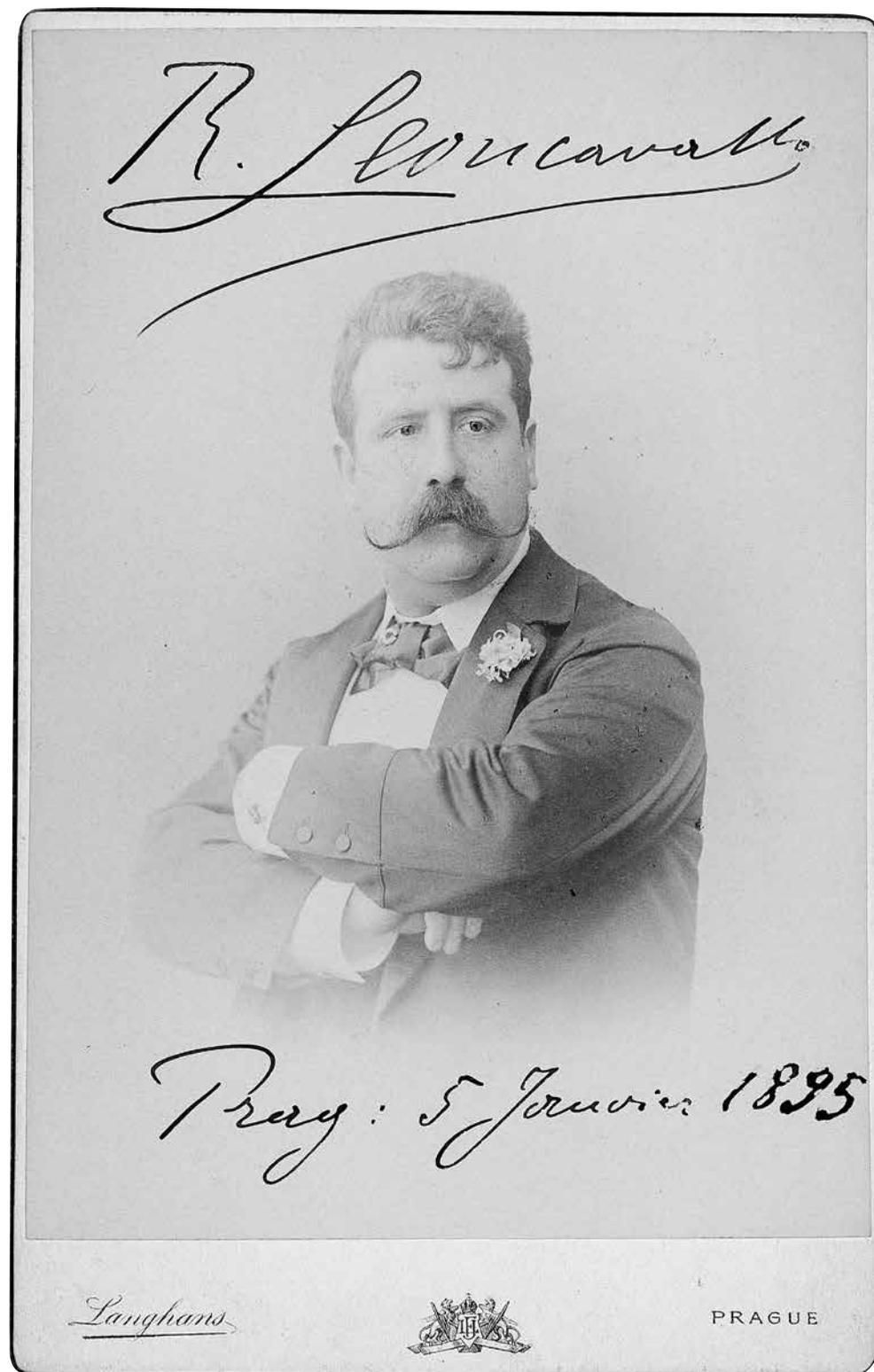
⁶¹ CL, 1892-1893, vol. 13, p. 37; CLETO00209.

⁶² *Ivi*, p. 79; CLETO00210.

⁶³ Purtroppo di questa lettera non resta traccia.

⁶⁴ CL, 1892-1893, vol. 14, p. 173; CLETO00212.

⁶⁵ Gli altri interpreti della prima rappresentazione furono il tenore Roberto Ramini che sostenne tre ruoli (lo studente Edmondo, il maestro di ballo e un lampionaio), anche in omaggio alle esigenze di risparmio manifestate dall'editore, il basso Augusto Castagnoli (l'oste), il mezzo soprano Elvira Ceresoli (un musico), il basso Ferdin Cattadori (sergente degli arcieri) e il mimo Augusto Ginghamini che agì come un parrucchiere, uno tra i ruoli più importanti del melodramma per una parte solo recitata.



Ruggero Leoncavallo (1857-1919). Il compositore, non ancora celebre, iniziò a collaborare saltuariamente al libretto di *Manon Lescaut*. Fotografia di Langhans (Praga, collezione privata).

Giulio Ricordi contribuì dinamicamente a questo processo, discutendo e perfezionando la drammaturgia di *Manon Lescaut* in ogni fase, con particolare attenzione alla dimensione complessiva dello spettacolo. Assecondò inoltre il suo protetto alla ricerca di artisti che riuscissero a convivere con il genio lucchese, ma anche con il suo carattere difficile, come sarebbe poi accaduto con la coppia formata da Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Pubblico e critica, per una volta d'accordo, decretarono a Puccini un successo senza riserve, e i corrispondenti dei giornali si mostrarono entusiasti del livello di eccellenza artistica raggiunto dal giovane compositore.⁶⁶ Egli riuscì per la prima volta in maniera quasi perfetta a rendere le armonie, il contrappunto, il timbro, la scena e la regia elementi narranti, tanto quanto il libretto e il canto: i suoi temi conducono lo spettatore, passo dopo passo, alla comprensione della vicenda ed esprimono l'emozione più intensa, anche al di là delle parole.

5. Visioni

Nelle opere di Puccini è molto speciale, ma talora frainteso, il rapporto parola-musica-immagine. La vigile attenzione che il musicista riserva al dettaglio è stata scambiata per ricerca di eccessiva verità sulla scena, mentre è noto che, all'occorrenza, era prontissimo a disfarsi di ogni verosimiglianza per favorire l'effetto drammatico – e si pensi, ad esempio, alla cena all'aperto dei *bohémiens* a Parigi, alla vigilia di Natale. Nel quadro conclusivo di *Manon Lescaut* volle rappresentare in maniera visiva estremamente chiara quello che esprimeva la sua musica, tragica e disperata, perciò

un punto fermo, [...] fu nell'atto quarto la desertificazione della Louisiana necessaria per dare forma visibile alla disperazione della protagonista «sola... perduta... in landa desolata». Non era un'idea nuova: lo stesso avevano fatto gli scenografi della *Manon Lescaut* di Auber, ma questi erano stati ridicolizzati dai caricaturisti parigini, mentre nessuno rise mai della scena finale pucciniana in cui così stringente è il legame tra visione rappresentativa e situazione drammatica.⁶⁷

Il complesso dei disegni di Gheduzzi per l'allestimento scenico della prima rappresentazione di *Manon Lescaut*, conservati all'Archivio Ricordi, testimonia una lunga genesi e un grande lavoro di preparazione basato su varie elaborazioni e rimaneggiamenti con variazioni a volte minime di particolari, di sfumature e colori o di luci nei soggetti delle scenografie. La scena più complessa dal punto di vista progettuale è stata sicuramente quella dell'atto secondo, di cui esistono disegni in almeno tre versioni leggermente diverse.⁶⁸ Tutti raffigurano una sala riccamente decorata in stile barocco settecentesco,

⁶⁶ Per una verifica sulla stampa coeva si rimanda all'Appendice 4 qui pubblicata, in cui sono state trascritte le cronache della *première* e delle principali riprese dell'opera – a Novara, nel dicembre 1893, al San Carlo di Napoli, nel gennaio, e alla Scala di Milano nel febbraio del 1894.

⁶⁷ VIALE, pp. 19-20.

⁶⁸ I-Mr, B1223002, B1223008, B1223009.

come descrive la didascalia scenica (ML¹, p. 26). Alle diverse proposte di distribuzione spaziale evidenti nei disegni di Gheduzzi corrispondono probabilmente modalità diverse di prevedere l'azione che si deve svolgere in questo spazio; certamente il meccanismo delle entrate e uscite dei personaggi, collegato agli avvenimenti, ha bisogno di una adeguata ripartizione delle aperture, dell'arredo e dei minimi dettagli in modo che tutto possa funzionare in maniera logica e spedita.⁶⁹

I bozzetti conservati all'Archivio Ricordi sono tre: i primi due sono molto simili nel supporto e nella tecnica pittorica,⁷⁰ come anche nello stile decorativo e nei colori utilizzati; la sostanziale differenza sta nella parete di fondo in cui, nel primo disegno, si situa un'unica porta vetrata sovrastata da un riquadro che rappresenta una veduta di paesaggio; nel secondo bozzetto invece sono inserite due porte entrambe vetrate e con lo stesso tipo di decorazione. In quest'ultimo progetto, fra le due entrate si trova una *console*, che a distanza potrebbe apparire anche come la cornice di un camino, e che sostiene un vaso di fiori; si tratta di un elemento tridimensionale, addossato al fondale, che deve costituire una superficie orizzontale ben visibile dalla sala, su cui sia possibile appoggiare qualche oggetto, come potrebbero essere i gioielli di cui Manon si approprierà poco prima dello sfortunato tentativo di fuga. Questo secondo disegno mostra uno spazio leggermente più profondo, infatti le pareti ai lati sono più lunghe e quindi più evidenti, dietro al pesante tendaggio rosso che chiude lo spazio ai lati.

Il terzo disegno è completamente diverso, sia per supporto sia per tecnica, e mostra soltanto la parte sinistra della scena delimitata in alto dalla medesima tenda rossa che qui, però, è molto più sollevata, a lasciar meglio vedere le pareti laterali.⁷¹ Si tratta chiaramente del bozzetto di una scena simmetrica che, quindi, non ha bisogno di essere disegnata completamente. L'apparato decorativo è delineato molto più adeguatamente, i colori sono più tenui e sfumati, forse anche perché la tecnica pittorica utilizzata è quella dell'acquerello, più facilmente distribuibile nella gradazione dei colori, che consente quindi maggiori dettagli decorativi. L'impianto è identico a quello del secondo bozzetto, con le due porte sullo sfondo e la *console* con il vaso di fiori, inserita al centro della scena e sovrastata da un grande telero che raffigura un cavaliere rampante con lancia e situato all'ombra di un albero. Anche qui l'impianto scenico appare troncato nella parte bassa verso il pavimento, quasi a voler attirare l'attenzione esclusivamente sul ricco apparato decorativo delle pareti inondate da una luce calda e intensa. Dal confronto con la tavola inserita nella *Disposizione scenica* si può capire quale proposta di Gheduzzi è stata poi

⁶⁹ Come è visibile dalla piantazione (DS¹, p. 23, qui a pp. 67-8) la soluzione adottata è quella con le due porte frontali che permettono le uscite e le entrate dei personaggi senza sovrapposizione o scontro, ed è quindi quella molto più agevole per lo svolgimento della veloce sequenza degli eventi.

⁷⁰ Si tratta di due disegni grandi, mm 425x600, su un supporto di spesso cartone con gli angoli arrotondati e leggermente consumati. La tecnica pittorica è olio opaco, uguale a quello utilizzato per gli altri della stessa opera. I colori sono distribuiti in maniera grossolana e all'apparenza il risultato voluto era quello di dare una vaga idea dell'effetto generale più che del dettaglio decorativo. Da notare in entrambi che il pavimento non è delineato, anzi il disegno si ferma esattamente prima di toccare terra.

⁷¹ Il disegno, mm 390x270, è incollato su supporto di cartone, firmato.

creata, e cioè quella con le due porte nel fondale e più precisamente, per la corrispondenza con l'apparato decorativo, sembra che l'ultimo disegno sia quello più vicino alla realizzazione.⁷²

Puccini non ha lasciato testimonianze in cui esprime il suo parere sulla riuscita dell'allestimento torinese di *Manon*, dovuto allo stesso Gheduzzi con l'aiuto di Alfonso Goldini, ma probabilmente agì da tiranno con gli scenografi come usava con i librettisti, costretti dal suo perfezionismo a fare e rifare. In interviste più tarde, come nel caso dell'allestimento torinese della *Fanciulla del West*, egli dimostrò la propria soddisfazione per il lavoro di Gheduzzi e per la cura nei costumi dai quali, ancora una volta, non richiedeva un assoluto rispetto dello stile storico, ma un ruolo funzionale al crogiolo di emozioni suscitate dal dramma.⁷³ La verità a teatro non coincide con la verità della vita, il teatro è sogno, la vita catastrofe; in questo gioco di rimandi fra due realtà diverse sta la spiegazione dell'ambiguità (per nulla verista) della scenografia pucciniana.

Comunque le scene di *Manon Lescaut* inaugurano un genere nuovo, e fin dalle didascalie del libretto si avverte la chiarezza delle descrizioni ambientali che in verità sono solo apparentemente semplici, poiché sottendono invece una stringente relazione con la complessità delle situazioni che in esse si svolgono e dei sentimenti che in esse si esprimono, peraltro manifestata in forma allusiva. Giuseppe Depanis, critico musicale della «Gazzetta piemontese», scrisse che «le scene del primo e del quarto atto di Gheduzzi e Goldini [...] avrebbero meritato un applauso se l'applauso non avrebbe nociuto [*sic*] all'effetto musicale».⁷⁴ Purtroppo la critica non colse, né percepì la modernità di questa idea di scenario.

Decidendo di eliminare l'atto della casetta a Chaillot, che avrebbe interrotto la continuità drammatica dell'azione, Puccini confermò, già dalle sue prime esperienze, un intuito teatrale indiscutibile. Non si può negare che osservare Manon vivere felice nell'«umile dimora» avrebbe restituito un'immagine della protagonista diversa dall'idea pucciniana di una donna desiderosa non soltanto di «carezze ardenti» e «baci cocenti» (ML¹, p. 30) ma avida di lusso e ricchezza tanto da esserne portata alla rovina. Lo scenario di *Manon Lescaut* quindi resta formato da quattro mutazioni sceniche il cui progetto sopravvive testimoniato graficamente da quattro bozzetti firmati da Ugo Gheduzzi,⁷⁵ mentre dell'ipotetica scena dell'atto secondo non rimane nessun documento figurativo.

Come di norma all'epoca, il compito di progettare le scene viene affidato allo scenografo in carica nel teatro dove si realizza la prima rappresentazione assoluta e quindi, in

⁷² Senza dubbi, la fedele incisione, firmata da Amato e pubblicata nell'«Illustrazione Italiana» dell'11 febbraio 1894, dimostra che nella ripresa dell'opera al Teatro alla Scala di Milano, il 7 febbraio 1894, firmata per le scene da Giovanni Zuccarelli, la scena riproduceva il progetto torinese di Gheduzzi.

⁷³ Cfr. GIACINTO COTTINI, *In una saletta d'albergo: con Giacomo Puccini*, intervista pubblicata sulla «Gazzetta di Torino», LII/311, 11 novembre 1911, p. 3.

⁷⁴ «Gazzetta piemontese», 3 febbraio 1893; qui a pp. 121-7.

⁷⁵ Presso l'Archivio Ricordi a Milano sono conservate due serie di disegni di Gheduzzi per l'allestimento di *Manon Lescaut*.



Luigi Illica (1857-1919). Commediografo e librettista. Fu chiamato nel 1891 ad aggiustare il libretto a più mani di *Manon Lescaut*, con esiti decisivi per la drammaturgia dell'opera. Fotografia Guigoni e Bossi (Milano, collezione privata).

questo caso, il titolare del laboratorio scenografico del Teatro Regio. Fu questa la soluzione adottata nel 1893, pure se l'intera operazione produttiva nasceva dalla milanese Casa Ricordi che spesso, come accadde in altri casi, impose un suo ideatore prelevandolo dalla propria fucina di artisti. In ogni caso, sicuramente attraverso gli accordi con il teatro ospitante per l'evento della prima rappresentazione, l'incarico a Gheduzzi viene conferito direttamente da Ricordi, anche se si tratta di un professionista a quel tempo non ancora particolarmente noto o ammirato al di fuori della capitale piemontese. Infatti Ugo Gheduzzi, di origini bolognesi, si era stabilito a Torino già nel 1874, ma lavorò a lungo come aiuto scenografo di Riccardo Fontana, allievo di Domenico Ferri e del figlio Augusto, artisti anch'essi di origini emiliane che poi si affermarono a Parigi e in altre città europee.

Inoltre, nel caso della prima torinese di *Manon Lescaut*, Casa Ricordi si fece anche carico della progettazione e direttamente della preparazione dei numerosi costumi che vennero affidati alla mano esperta di Adolf Hohenstein, grafico della ditta e già disegnatore di costumi per altri allestimenti. L'artista, oltre che autore di numerosi manifesti per le produzioni musicali e teatrali di Ricordi, è stato scenografo e costumista, e in particolare in questa attività all'apparenza marginale riuscì a realizzare quella che è stata definita una sua grande passione, cioè caratterizzare e personalizzare anche il più anonimo costume, come quelli per i coristi o per semplici comparse, attraverso un disegno dettagliatissimo, tratteggiando un figurino spesso simile a un vero e proprio ritratto.⁷⁶ Nei costumi di *Manon Lescaut*, Hohenstein, seguendo le indicazioni del libretto e della *Disposizione*, ha cercato di tradurre le caratteristiche psicologiche dei singoli personaggi in uno stile settecentesco rivisitato e modernizzato. Ad esempio, come scrive Viale Ferrero, i quattro abiti di Manon seguono l'evoluzione del personaggio, al quale

sono attribuite «civetteria» e «seduzione», «venalità» e «depravazione» in inquietante alternanza, ben poco concedendo al mito della «douceur de vivre» nell'*ancien régime*. Manon, nell'atto I, è in abiti modesti, ma già conscia del suo fascino arcano; Des Grieux, pur vestito semplicemente come gli Studenti, ha un piglio galante e ardito. Hohenstein non si limita dunque a conferire ai figurini la funzione pratica di modelli per i vestiaristi, ma li intendeva come immagini interpretative dei personaggi e dei loro caratteri psicologici.⁷⁷

I figurini per i costumi disegnati da Adolf Hohenstein per la prima torinese e poi utilizzati come modelli per le riprese propongono dunque un Settecento rivisitato sulla traccia della premessa al libretto dell'opera.⁷⁸

⁷⁶ Ricordiamo che fra i figurini della *Bohème*, dovuti a Adolf Hohenstein (I-Mr), compaiono anche i tre creatori dell'opera, Giacosa, Illica e Puccini.

⁷⁷ MERCEDES VIALE FERRERO, *Ugo Gheduzzi, Bozzetto per la scena dell'atto I di Manon Lescaut di G. Puccini* (1893), in *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, a cura di Alberto Basso, catalogo della mostra (Torino, 1991), Milano, Electa 1991, p. 492.

⁷⁸ Nel caso di *Manon Lescaut*, Hohenstein tracciò ben 54 figurini, a cui si sommano quattro tavole per gli elementi di attrezzatura e due dettagli di scena, che costituiranno un vero e proprio modello ripreso

6. La Disposizione scenica

Grazie alla *Disposizione scenica* è possibile comprendere come si è concepito lo spettacolo in vista della prima rappresentazione e delle riprese successive, e inoltre cogliere nitidamente la struttura dell'opera, oltre che il profondo collegamento fra il testo del libretto e l'azione recitata in funzione della partitura, frutto della fluida vena creativa dell'artista. Tutto procede secondo le indicazioni di Puccini, che si basano sull'efficacia dei movimenti e degli effetti scenici creati per comunicare il più chiaramente possibile al pubblico le situazioni drammatiche della trama.

Puccini attribuì sempre molta rilevanza alla realizzazione scenica delle sue opere.⁷⁹ basti ricordare che nel 1888 si recò a Bayreuth con il suo primo librettista Fontana per assistere alle opere del suo idolo Wagner, in un teatro dove si curavano con attenzione gli allestimenti e dove poteva aggiornarsi sulle novità nel campo della messa in scena; ci tornò nel 1889 per conto di Giulio Ricordi, anche per valutare possibili tagli ai *Meistersinger* in vista di una ripresa italiana già programmata per l'inverno.⁸⁰ In quegli anni gli allestimenti del Festspielhaus erano ancora quelli storici progettati e diretti dall'autore, come nel caso di *Parsifal*, che Puccini vide entrambe le volte, o riprodotti con devozione dalla sua vedova (*Tristan und Isolde*, 1889), con l'unica eccezione dei *Meistersinger* messi in scena dal tenore-regista August Harlacher, e realizzati da scenografi fedeli a all'impostazione allegorica stabilita dall'autore, come l'accademico Max Brückner e il pittore russo Paolo von Joukowsky, amico della famiglia Wagner. Mentre compone *Manon Lescaut*, Puccini è quindi già consapevole del ruolo assunto dall'allestimento, in relazione alla partitura, per l'affermazione di un titolo, tanto che per lui, nella gestione del lavoro, «l'enfasi sull'articolazione di brevi episodi e su un linguaggio preciso suggerisce che l'ambientazione scenica era più importante della continuità narrativa, o perfino della coerenza del personaggio» e «anche questo è parte della modernità dell'opera».⁸¹

All'inizio della *Disposizione* si trovano alcuni brevi testi: l'elenco dei personaggi con il relativo registro canoro è corredato da una breve descrizione delle caratteristiche individuali e psicologiche delle loro personalità,⁸² sul modello varato, ad esempio, da Ricordi

in molte edizioni dell'opera, come attestano i tantissimi disegni che si ritrovano nelle collezioni più svariate di numerose sartorie teatrali italiane e estere. Probabilmente anche la decisione di Ricordi di pubblicarli nella copertina della «Gazzetta Musicale di Milano» nel 1893, a partire dal numero 37 del 10 settembre fino al numero 53 del 31 dicembre, ha contribuito a fare di questi figurini un modello a disposizione di tutti.

⁷⁹ Cfr. soprattutto VIALE, e VIALE FERRERO, «*Ho l'idea di uno scenario*» cit.; inoltre MICHELE GIRARDI, *Puccini, regista di suoni*, in *Giacomo Puccini e Galileo Chini tra musica e scena dipinta. La favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, a cura di Alessandra Belluomini Pucci, Viareggio, La Torre di Legno 2006, pp. 55-61, ID., *Le droghe* cit., pp. 6-12.

⁸⁰ BUDDEN, p. 81; GIRARDI, p. 57 / 70-1.

⁸¹ ARTHUR GROOS, «*Manon Lescaut*» e *il corso di una «passione disperata»*, in *Manon Lescaut*, p.d.s., Lucca, Teatro del Giglio, 2005, pp. 15-20: 18.

⁸² Ad esempio: «Manon Lescaut, 18 anni: ingenua ma esaltata, poi ambiziosa, dedita al lusso, tutta civetteria: ritorna al primo amore e muore redenta da questo», DS¹, p. 5 (qui a p. 47).

in occasione del *Mefistofele*.⁸³ Queste osservazioni, combinate con quanto riportato nel libretto, rendono completamente esplicito il carattere dei singoli tipi. Inoltre, vi è chiaramente specificato che il verso delle indicazioni 'di destra' e 'di sinistra' è da intendersi dal punto di vista dello spettatore. In conclusione di pagina si trova un importante consiglio che discende anch'esso dalla penna di Arrigo Boito (e Giulio Ricordi), volto a sollecitare nelle masse un'azione con una recitazione più adeguata a esigenze di un crescente realismo.⁸⁴ È un appunto destinato al direttore di scena, cioè colui che dovrà curare e mettere in pratica quanto si trova scritto nella stessa *Disposizione* e quindi realizzarlo secondo le volontà del compositore manifestata nel documento, il quale

deve anzitutto spiegare ai Cori che non devono raffigurare una massa insignificante di persone immobili, ma che al contrario ciascuno rappresenta un personaggio e come tale deve sempre agire, muoversi, secondo i propri sentimenti, secondo l'azione che si svolge, mantenendo soltanto cogli altri quella certa unità di movimenti atta a meglio assicurare l'esecuzione musicale.⁸⁵

Alla pagina seguente, prima delle riproduzioni al tratto delle immagini scenografiche e prima anche delle piantazioni, a cui esplicitamente si riferiscono, si trovano le «spiegazioni dei segni», le quali illustrano il significato dei simboli utilizzati nei singoli grafici che, di volta in volta, servono per realizzare gli spostamenti degli elementi scenici, dei personaggi e del coro; ogni simbolo è leggermente diverso dall'altro e porta una piccola freccia che indica il verso del movimento da effettuare. Inoltre questi simboli, accompagnati da una linea tratteggiata o puntinata o ondulata, segnano il tragitto da fare sul piano del palcoscenico.

Lo scenario di *Manon Lescaut* è suddiviso in quattro situazioni ben distinte una per ogni singolo atto, rappresentata da un differente sfondo spaziale e temporale, e tutte insieme montate in una sequenza paratattica che è strettamente determinata da una differenza peculiare degli ambienti scenografici e dalla struttura musicale di ciascun quadro.⁸⁶ Tutto è pensato con estrema coerenza, in modo che ogni atto sia dominato da una propria cifra, in relazione a uno stato d'animo, obiettivo che d'altra parte Puccini riuscirà a cogliere quasi sempre, cioè affidare alle immagini e agli spazi scenici un messaggio capace di coinvolgere lo spettatore. In *Manon Lescaut* le ambientazioni sono tutte in esterno, tranne quella dell'atto secondo, e sono luoghi estremamente significativi della narrazione scenica, come vedremo oltre, discutendo i bozzetti.

⁸³ Cfr. ASHBROOK e GUCCINI, «*Mefistofele*» cit., pp. 37-9.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 40. Nella stessa *Disposizione scenica per l'opera «Mefistofele»* appare la nota dedicata ai cori (che qui si legge sotto); in *Manon Lescaut* manca un paragrafo («L'immobilità, a meno che non sia espressamente voluta dalla messa in scena, deve essere assolutamente vietata»), che si trova invece nella *Disposizione scenica di «Otello»*.

⁸⁵ *Ibid.*; DS¹, p. 5.

⁸⁶ CAMPANA, p. 147.

7. Fra Amiens e Norimberga

L'atto primo è ambientato in «una vasta piazza presso la Porta di Parigi, in Amiens» (DS¹, p. 7, qui a p. 49).⁸⁷ Il bozzetto di Gheduzzi presenta un ampio spazio praticabile che si può considerare una sorta di ricostruzione storica legata alla didascalia scenica: offre una piazza 'caratteristica', raffigurata con il gusto vedutistico che contraddistingue la produzione pittorica dell'artista emiliano, conformata al gusto tardo ottocentesco per le immagini evocative di un colore locale in cui la ricerca dell'aspetto pittoresco prevale sul resto. In questo modo, però, la piazza di Amiens giunge ad assomigliare troppo «alla Norimberga dei *Maestri Cantori*, alla Francoforte di *Mefistofele*, alla Windsor di *Falstaff*, alla Blois di *Marion Delorme*».⁸⁸ Gheduzzi in questo progetto, citando altre scenografie, utilizza un repertorio tipologico largamente diffuso all'epoca e asseconda il gusto del pubblico contemporaneo che apprezza il suo stile ormai radicato nell'abitudine degli spettatori. La scelta di questa soluzione-interpretazione, nei confronti di quella più moderna e astorica realizzata da Pietro Bertoja per la ripresa veneziana dell'opera,⁸⁹ può forse essere spiegata con il fatto che né Ricordi, né Gheduzzi, né Puccini riuscivano ancora, nel 1893, a contrastare energicamente le convenzioni figurative e le convenienze della messa in scena di quel periodo.

La piantazione dimostra trattarsi di una scena ampia, una tipica «scena lunga», qui ben tratteggiata nei suoi elementi costitutivi, dalle case sulla piazza di Amiens agli alberi dei principali fino alla scala interna di servizio.⁹⁰ Dalla descrizione precisa di quello che deve vedersi all'apertura del sipario, compresa la posizione dei personaggi, prende avvio l'azione che si svolge sul far della sera, ma quando ancora la luce del sole è ben evidente: «È ancora giorno. All'alzarsi del sipario, la scena dev'essere assai animata». Appare quindi un caratteristico contesto di luogo urbano di passaggio, come può essere una stazione delle carrozze, con persone che vanno e vengono o stanno sedute all'osteria, con borghesi, soldati, donne indaffarate e l'arrivo di un gruppo di giovani e studenti che, con la loro allegria, portano un alito di freschezza e leggerezza. Una situazione all'apparenza serena e vivace, in accordo con il tema elegante e impetuoso dell'*Allegro brillante*, un'atmosfera adatta in cui inserire il primo incontro tra la protagonista e il giovane Des Grieux, anzi il colpo di fulmine che li unirà fino al compimento della tragedia.

Nella *Disposizione* vengono descritti minuziosamente i movimenti, le azioni anche minime che ogni personaggio o gruppo deve realizzare al fine di creare uno scorcio

⁸⁷ Il libretto della prima rappresentazione riporta una didascalia leggermente diversa da quella della *Disposizione*: «Ad Amiens. Un vasto piazzale presso la Porta di Parigi. Un viale a destra. A sinistra un'osteria con porticato sotto il quale sono disposte varie tavole per gli avventori. Una scaletta esterna conduce al primo piano dell'osteria» (ML¹, p. 7).

⁸⁸ VIALE FERRERO, scheda n. v. 52, in *L'arcano incanto* cit.

⁸⁹ *Manon Lescaut* non andò in scena a Venezia nel 1893, come si era ventilato, ma il 21 luglio 1894 al Teatro Malibran (si veda l'Appendice 3 dedicata al coinvolgimento di Bertoja nell'immaginario scenico dell'opera).

⁹⁰ DS¹, p. 7, qui a p. 50.

di realtà poetica. Essa è raggiunta anche grazie all'utilizzo di costumi attentamente studiati per tratteggiare con esattezza ogni carattere, e scene che rispecchiano inoltre una quotidianità artisticamente ricreata. Momento centrale dell'atto primo è l'arrivo della diligenza che entra dal lato destro del palcoscenico e ospita i viaggiatori che dovranno scendere in posizione centrale per essere ben evidenti a tutto il pubblico in sala: a questa discesa si associa uno stacco agogico e tonale, da cui inizia a delinarsi nella musica il personaggio di Manon.⁹¹ Si noti qui la posizione nel palcoscenico del giovane Des Grieux, come appare evidente dalle piccole piante inserite fra le righe del testo della *Disposizione*, che lo collocano quasi al proscenio, con la schiena rivolta verso il pubblico, intento a leggere un libro in atteggiamento di disinteresse totale. Come accade nella musica, anche la scena pone in enfasi un colpo di fulmine che fin d'ora segna il destino di entrambi:

Alle parole di Lescaut, Des Grieux che non si era affatto occupato di tutto il tramestio causato dall'arrivo della diligenza, alza gli occhi, vede Manon, e facendo un gesto di meraviglia, la osserva estatico. [...] Intanto Des Grieux, sempre osservando Manon, esclama: «Dio! quanto è bella», e lentamente traversando la scena, si colloca dietro un albero per meglio guardare Manon (DS¹, p. 11, qui a p. 53).

La scena brulica di personaggi che si muovono intorno ai viaggiatori, e mentre si scaricano i bagagli Manon «è rimasta sempre immobile e cogli occhi bassi» (DS¹, p. 12, qui a p. 54), ostentando per contrasto una modestia affascinante. Quando il palco si svuota come d'incanto, e solo qualche studente rimane a giocare, Edmondo nota il turbamento dell'amico, mentre

tutti gli altri hanno già sgombrato la scena: Des Grieux che non ha mai distolto gli occhi da Manon, rimane un momento perplesso ed imbarazzato, gira dietro il banco ov'è seduta Manon, poi le si presenta innanzi e con voce commossa le dice: «Cortese damigella».

Il movimento scenico contribuisce molto a rendere ancor più eloquente, e in fondo unico, l'amore che sta sbocciando fra i due protagonisti. E l'immagine romantica che viene dalla fanciulla con gli occhi bassi definisce una personalità contraddittoria, tanto la musica legata a lei sprigiona un enorme fascino sensuale che precorre a tutte le scelte successive, prima fra tutte quella di fuggire dopo poco con un perfetto sconosciuto. Des Grieux, dal canto suo, intercetta lo sguardo degli spettatori e lo spinge verso la protagonista: il pubblico vede Manon attraverso i suoi occhi ed è quindi inevitabilmente portato a provare le sue stesse emozioni e a essere coinvolto nella sua curiosità e nel suo desiderio.⁹²

⁹¹ Cfr. BUDDEN, pp. 127-8, GIRARDI, pp. 72-3 / 86. L'azione corrisponde in tutto a quanto si legge nella tela che segue nell'Appendice 2.

⁹² La *Disposizione scenica* è prodiga di istruzioni specifiche e dettagliate a proposito dei gesti degli attori cantanti e dell'uso che essi devono fare dello spazio; cfr. CAMPANA, p. 146.

La movimentata sezione che porta al finale d'atto prevede un ordito complesso di azioni – da una parte il mondo degli studenti, dall'altra il libertino che organizza il ratto con il fratello prosseneta, nel bel mezzo i due giovani innamorati – e sbocca in un finale che nella prima versione, come è stato osservato, ha quasi fattezze da *grand-opéra*:

Il palcoscenico si riempie di cittadini, ragazze e bambini, ed ecco che siamo ad un massiccio concertato [...]. Il sipario cala su un *tableau* pietrificato, con Geronte e Lescaut che promettono fuoco e fiamme, Edmondo e la folla che ridono convulsamente.⁹³

La *Disposizione* è indispensabile per coordinare al meglio il traffico nel palcoscenico, assecondando la partitura, dove due temi si intrecciano mettendo in risalto ora l'uno ora l'altro ambiente, il complotto sordido («Dicendo: “Bene, bene...” Geronte dà una borsa all'oste», DS¹, p. 17, qui a p. 58) e il tavolo degli studenti a cui siede l'assatanato fratello («Alla tavola dov'è Lescaut il giuoco è animatissimo: qualche pugno sul tavolo, monete, scommesse, ecc., ecc.»), così preparando il duetto d'amore, conciso, intenso e risolutorio.

Il finale rifatto, che debuttò a Novara, passò a Napoli e infine fu scaligero, si lascia alle spalle il tragico clangore della versione torinese per svolgersi sul binario dell'ironia, mettendo a confronto i due mascalzoni con la *verve* scanzonata dei giovani.⁹⁴ Gli studenti provocano Geronte enfatizzando l'accaduto («corrono al fondo, a gruppi, a guardare verso il punto donde Manon e Des Grieux sono fuggiti. Fanno grandi gesti, accennando di qua e di là», DS², p. 19, qui a p. 63) e quando il vecchio libertino, rassegnato, subisce il «discorsetto ironico [...] ridendo con malizia, osservano i due, danno inizio al coretto scherzoso: “Venticelli ricciutelli”». La finezza e la leggerezza della nuova soluzione prevista dalla partitura viene riflessa in DS² che, lo ricordiamo, venne ristampata anche, e soprattutto, per la diversa forma del nuovo finale.

8. Un palazzo aurato

Leggendo la *Disposizione* per l'atto secondo, si scopre presto che è una pagina straordinaria, una sorta di manuale di recitazione per un'azione sofisticata. A iniziare dalla descrizione dello scenario e dell'arredo che corrisponde alla pianta pubblicata all'inizio della pagina (DS¹, p. 23, qui a p. 67), e anche in DS² (p. 21), ed equivale al disegno stilizzato che riproduce, per grandi linee, il bozzetto scenico di Gheduzzi per la prima rappresentazione torinese, con la scena corta (si arriva fino alla quinta strada). Qui sono descritti moltissimi dettagli dell'arredamento del «salotto elegantissimo» e molti particolari dell'attrezzatura, tra cui gli oggetti che saranno necessari all'azione e alla resa cromatica e stilistica dell'ambiente. Innanzi tutto si definisce con esattezza lo stile, che

⁹³ BUDDEN, p. 133.

⁹⁴ Cfr. BUDDEN, pp. 132-3; GIRARDI, pp. 85-6 / 96-7. La decisione di cambiare radicalmente il finale fu presa dando seguito a un'idea di Luigi Illica (cfr. lettera del 20 ottobre 1893 ca, in *Carteggi*, p. 92).

deve essere «Luigi xv», citato da Puccini nella lettera a Luigi Rossi:⁹⁵ pertanto pieno Settecento francese, detto anche Rococò, caratterizzato dalle linee curve e sinuose e dai dettagli floreali o naturalistici, in cui i mobili sono foderati con stoffe di broccato dai colori vivaci e sgargianti. Questo stile rivoluziona l'idea stessa dell'arredo, basandosi su strutture esili e leggiadre, ed è stato poi sempre utilizzato come sinonimo di una forma di vita spensierata e di un gusto raffinato ma non sobrio, in cui la leggerezza e l'estro sono le principali caratteristiche, a volte anche a scapito della funzionalità dell'oggetto.

Ad esempio, nel salotto del palazzo di Geronte si trova un mobile con «parecchi cassetti» che poi si scoprirà contenere i gioielli di cui Manon vorrebbe appropriarsi, uno «specchietto a mano», una *toilette* con sedia, altre sedie davanti a un leggio, e in generale «mobili dorati di damasco giallo a fiorami: ricche e pesanti cortine in damasco giallo nascondono l'alcova». Ogni elemento nella descrizione è definito da un numero che corrisponde alla precisa posizione che ha nella piantazione, mentre «chi è incaricato della messa in scena, deve riuscire a riprodurre un quadro esatto dell'epoca di Luigi xv» (DS¹, p. 23, qui a p. 67). Si inizia poi a descrivere accuratamente l'intreccio, con particolare attenzione all'abbigliamento dei personaggi (si giunge fino a fornire il preciso riferimento ai costumi nella tavola di Hohenstein: dei musicisti, di Geronte, del quartetto d'archi, dei servi in livrea e degli abati, fino al sergente), il loro atteggiamento e movimento, e soprattutto l'espressione psicologica attraverso la quale devono cercare di trasmettere agli spettatori i loro stati d'animo, collegando coerentemente ogni piccolo gesto nella linea espressiva della messa in scena, il tutto al servizio della musica. Se ancora non si può parlare di regia in senso moderno, non si può negare che l'attenzione al palcoscenico in questo documento è sicuramente una premessa a un diverso equilibrio fra spettacolo e partitura.

Tutto ciò che accade in questo atto secondo, dall'apertura del sipario fino a che la protagonista rimane sola, chiama in causa il cosiddetto 'colore storico'. Puccini

fa un uso abbondante di una figurazione rococò senza mai scendere al mero *pastiche* come fa Čajkovskij col «Pastor fido» nella *Dama di picche*. Si tratta piuttosto di una rappresentazione del mondo di Luigi xv che si rifrange attraverso l'*art nouveau* del tempo.⁹⁶

Ma queste azioni, fra musica e visione, hanno pure un ruolo fondamentale per trasmettere allo spettatore un'idea peculiare di Manon e delle sue contraddizioni. Solo attraverso i gesti della protagonista in questa prima parte dell'atto, immersa nelle smancerie di un salotto aristocratico, che passa con noia malcelata per l'esibizione di buone maniere nei minuetti e nella pastorale «L'ora, o Tirsi», lo spettatore potrà capire quanto sia profondamente motivato il flusso della passione che invaderà la scena con l'arrivo di Des Grieux, e l'afflato erotico che unisce i due giovani.⁹⁷

⁹⁵ Cfr. nota 42.

⁹⁶ BUDDEN, p. 135.

⁹⁷ Sull'atmosfera settecentesca cfr. BUDDEN, pp. 133-6, GIRARDI, pp. 86-92 / 97-102.

Manon è davanti alla *toilette*, il parrucchiere «saltellante» le si affanna intorno con due garzoni pronti ai suoi cenni per farle il trucco: quando arriva il fratello la giovane sprovveduta, ingenua e innamorata, ha lasciato il posto a una cortigiana smaliziata, che si sistema l'abito davanti allo specchio (precedendo la Thaïs di Massenet), canta con sincerità momentanea il rimpianto dell'amante nel breve assolo «In quelle trine morbide», ma dopo un istante di turbamento «le mani quasi incoscienti aggiustano le pieghe della veste, poi i pensieri si mutano, le labbra sorridono, gli occhi sfavillano nel trionfo della sua bellezza. L'artista che interpreta Manon deve in questo punto, con molta abilità, cambiare pose, movimenti, fisionomia: è la civetteria che deve in essa dominare» (DS¹, p. 25, qui a p. 70). Poi ancora, dopo il madrigale, Manon deve cambiare atteggiamento, dimostrandosi annoiata all'arrivo di Geronte e dei suoi amici libertini («Tutta questa scena, come le seguenti, sono difficilissime, e si raccomanda di farne oggetto di particolare studio tanto al direttore di scena, quanto agli artisti, coro ecc.»). Poco dopo dovrà prendere lezione di danza e infine ballare un minuetto e cantare una pastorale, tenendo conto del fatto che «si deve riprodurre l'ambiente dell'epoca, in tutte le sue goffe ed esagerate cerimonie, ma senza cambiare in caricatura, in buffoneria al contrario raggiungendo il massimo dell'eleganza», con la significativa raccomandazione «che tutte le scene vanno eseguite a tempo con perfetta conoscenza delle indicazioni segnate nella musica» (DS¹, p. 26, qui a p. 71).

Più avanti, l'incontro con Des Grieux viene descritto nei minimi particolari, con lo scopo di mostrare quanto Manon sia ancora sensualmente innamorata del giovane. Finalmente sola davanti alla specchiera (non sfugga il suo «sospiro di soddisfazione»), mentre la musica monta un vortice di emozioni in uno dei duetti d'amore più torridi della storia del melodramma, la giovane accoglie l'amante «pallidissimo, commosso», «s'inginocchia a lui vicino» e a mano a mano le loro effusioni si fanno più esplicite, finché

alle parole: «Son vinto, t'amo», Des Grieux circonda Manon colle braccia, stringendola al seno. In questo punto la passione amorosa dei due giovani amanti deve essere al colmo: finché quasi svenuta, Manon si abbandona totalmente fra le braccia di Des Grieux; i due attori si troveranno a destra, a due passi dal sofà, per modo che quasi senz'accorgersi Manon si troverà seduta, fra le braccia di Des Grieux, ed il pezzo finisce in un mormorio amoroso ed in un lungo bacio (DS¹, pp. 29-31, qui a p. 77).

Ma tutto cambia di colpo al momento dell'apparire improvviso e inaspettato di Geronte: Manon si mostra nervosa ed eccitata, divisa fra la passione e il lusso, mentre l'anziano libertino «dev'essere ironico, ma dignitoso, però senza divenire tragico» (DS¹, p. 31, qui a p. 78). A questo punto la ragazza, capricciosa e impudente, oltre che inutilmente crudele, prende «un piccolo specchio sul tavolo, lo mette in faccia a Geronte ridendo, poi lo depone di nuovo sul tavolo», umiliandolo nel confronto fra la sua vecchiaia e la giovinezza sua e dell'amante.

Viene poi la difficile scena finale dell'atto secondo che la *Disposizione*, sottolineando per l'ennesima volta il rapporto con la musica, così descrive:

Tutta la scena seguente è di straordinaria difficoltà. Bisogna innanzi tutto che i tre artisti siano *sicurissimi* della parte musicale per poter eseguire con verità l'azione rapida, intricata.

Così non si ritiene utile fare una minuta descrizione scenica, perché tutto è esattamente indicato dalla musica (DS¹, p. 33, qui a p. 79).

Nel momento finale, quando Manon, disperata e piangente, viene trascinata via dalle guardie, ancora una volta, come già nell'atto primo, Des Grieux coinvolge gli spettatori facendoli parte attiva dei suoi sentimenti, creando in questo modo un impatto emotivo di grande efficacia:

Poi con più forza Des Grieux si volge verso il pubblico, ripete, alzando disperatamente le braccia: *O mia Manon!* – e affranto dal dolore, va a cadere sul divano, nascondendo il viso fra le mani (DS¹, p. 34, qui a p. 81).

Quest'atto è il solo *interno* dell'opera, e ciò mette in risalto la sua funzione nell'economia del dramma: qui è infatti ambientata la svolta definitiva della vicenda, e il «salotto elegantissimo» esageratamente raffinato e abbellito ben esprime quel senso claustrofobico di falsità da cui la protagonista vorrebbe scappare in cerca della libertà e dell'amore – falsità e autorità libertina ma perbenista che invece prevalgono, condannandola. È significativo l'atteggiamento prescritto a Lescaut nella conclusione, che «guarda [Des Grieux] con un ghigno fra il compassionevole e l'ironico» (DS¹, p. 34, qui a p. 81), un tocco di cinismo che ben s'accorda con il lato del carattere comune ai due fratelli, entrambi alla ricerca della miglior condizione di vita e di un lusso da ottenere a qualsiasi prezzo.

9. *Un viaggio verso la morte*

Nei due atti conclusivi in ambienti esterni, si assiste a un progressivo svuotamento di arredamenti e oggetti. «Un *diminuendo*» di elementi rappresentati si contrappone al *crescendo* della tensione emotiva e drammatica, visto che si passa dalla piazza di Amiens, affollata e popolata di immagini quotidiane, al frammentario «Piazzale presso il porto» a Le Havre, con l'angolo di una caserma prigioniera a sinistra (ML¹, p. 47), fino alla vuota e brulla «Landa sterminata» (ML¹, p. 56), un ambiente cupo «dove tutto è finito, [...] anche l'ultima speme».⁹⁸

Per la terza mutazione ambientata in un *Piazzale presso il Porto di L'Havre*⁹⁹ disponiamo di due bozzetti di Gheduzzi, essenzialmente identici nell'impostazione (qui nelle tavole 17 e 18), ma diversissimi per tecnica pittorica e effetti luministici. Il primo disegno,

⁹⁸ Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Le scene di «Manon Lescaut» in Manon Lescaut*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1997-1998, pp. 87-101: 97 (p.d.s.).

⁹⁹ La descrizione nel libretto è molto accurata: «L'Havre. Piazzale presso il porto. Nel fondo, il porto. A sinistra l'angolo d'una caserma. Nel lato di faccia al pianterreno, una finestra con grossa ferriata sporgente. Nella facciata verso la piazza il portone chiuso, innanzi al quale passeggia una sentinella. Il mare occupa tutto il fondo della scena. Si vede la metà di una nave da guerra. A destra, una casa, poi un viottolo; all'angolo un fanale ad olio che rischiaro debolmente. È l'ultima ora della notte; il cielo si andrà gradualmente rischiarando» (ML¹, p. 47).

tracciato con tempera su cartone, è dominato da cupi toni di marrone scuro, in cui soltanto un po' di rosso sullo sfondo illumina il cielo in lontananza. L'altro bozzetto, realizzato con l'acquerello su carta giallina, è invece governato dai toni dell'azzurro-blugrigio e nella parte più lontana lo sfondo del cielo è bianco. L'atmosfera generale viene concisamente descritta nella *Disposizione*: «È l'ultima ora della notte: poco a poco il cielo andrà rischiarandosi, ma assai lentamente: non sarà giorno se non al rullo del tamburo» (DS¹, p. 37, qui a p. 83). L'arco è piuttosto ampio, visto che il tamburo segnerà l'uscita in scena del sergente alla testa di un picchetto di soldati, a introdurre il comandante della nave, e i bozzetti rappresentano l'escursione luminosa dalla tarda notte, dominata da una luce fredda e ancora quasi buia, all'alba, rischiarata dal primo albore del sole rossastro, da quando si leva il sipario sino al momento drammatico dell'appello e della partenza.

La piantazione è costituita da un fondale che raffigura il porto di Le Havre con il faro che spicca in grande lontananza, davanti al quale sta un praticabile che, attraverso una scalinata, permette l'accesso al bastimento ricostruito con un altro elemento praticabile; ai lati, a destra, si trovano cinque quinte che descrivono le case e le strade che chiudono il piazzale delimitato a sinistra, invece, da una serrata e massiccia costruzione che rappresenta la «grande caserma-prigione» con un austero portone. Quest'ultimo elemento è interamente costruito tridimensionalmente, poiché attraverso il piccolo dettaglio della «finestra a piano terreno, con vetri e grossa inferriata» deve rendere l'idea di un luogo che contiene le prigioniere. Per lo svolgimento dell'azione è necessario che alcuni elementi scenici, seppure minimi, siano estremamente accurati. Ad esempio l'angolo della caserma-prigione dove si trova la finestrella teatro del fugace incontro tra Manon e Des Grieux deve essere ben visibile dalla sala e sufficientemente sporgente dalla parete per permettere che il loro «dialogo appassionatissimo» (DS¹, p. 39, qui a p. 86) sia colto dal pubblico, ma senza che i due protagonisti vengano visti dalla sentinella e dal lampionaio che «traversa la scena, abbassa la lampada, la spegne, la rialza: poi s'allontana dal viottolo»: uno scorcio di alta temperatura drammatica, perché risolve la continuità dell'azione, interrompendo per pochi istanti il dialogo struggente tra i due amanti. Ancora la struttura dell'impianto scenico permette, come già nell'atto primo, una narrazione stringente, che vede succedersi un grande movimento «d'andirivieni di tutte le comparse donne e uomini» le quali «a gruppi, a frotte, gesticolando e gridando» formano «la folla che si agita e guarda verso il portone che si apre» dando vita a «una ressa davanti alla caserma» (DS¹, p. 41, qui a p. 88).

La *Disposizione* puntualizza ulteriormente l'importanza di questo momento, prescrivendo che «devono farsi con esattezza tutti questi movimenti, imitando la naturale confusione di una folla sospinta dai soldati» (DS¹, p. 42, qui a p. 88). Il parallelo fra gesto e struttura musicale, in cui questa parte agitata corrisponderebbe a una sequenza tradizionale «scena-tempo d'attacco»,¹⁰⁰ mostra ancora una volta come qui si sia attuata una

¹⁰⁰ Si veda il diagramma in GIRARDI, p. 94 / 104, dove si analizza il concertato, ma trasformato da tradizionale momento statico in momento dinamico: il «tempo di mezzo» e la «stretta», corrispondono al momento in cui il sergente mette in fila le donne («Presto! in fila») e all'appello del tenore («Guardate, pazzo son»).

vera interazione fra le componenti dello spettacolo. Manon e Des Grieux sono immersi nella folla, ma nello stesso tempo la musica del concertato sottolinea il contrasto che li isola nella disperazione del loro amore e dolore, secondo il congegno a orologeria predisposto, come abbiamo notato, da Illica per Puccini. Il cuore dell'atto è l'appello delle deportate, tutte mimi che interpretano un ruolo specifico, ed è dunque «necessario che per le 11 condannate (oltre a Manon) si scelgano bravissime corifee, o buone ballerine, poiché ciascuna deve avere un carattere diverso e bene spiccato senza mai cadere nell'esagerazione» (DS¹, p. 43, qui a p. 90). Subito torna una grande confusione sul palco, e quando Des Grieux stringe fra le braccia Manon le capacità attoriali degli interpreti devono esprimere una serie di stati d'animo complessi. Manon deve porre molta attenzione in questo punto, dove il *pathos* viene potenziato in DS² (pp. 43-4, qui a p. 95): come preda di un presentimento, «giunta sull'alto della nave, essa si ferma accasciata presso il limite della rampa e guarda verso Des Grieux»¹⁰¹ per coinvolgere la folla che guarda silenziosa, con un senso di profonda pietà. In questa maniera si sfrutta al meglio il praticabile con la nave, rendendo ancor più spettacolare la conclusione.

L'atto quarto è straordinariamente potente e si svolge molto velocemente in un luogo essenzialmente vuoto e illimitato. Come appare evidente dalla piantazione (DS¹, p. 52, qui a p. 97), lo spazio qui non è particolarmente profondo, arriva infatti a occupare non più della quinta strada, mentre nel primo e nel terzo atto si arrivava al fondo del palcoscenico o almeno fino all'ottava strada: quello che conta è che in questo momento lo spazio disponibile è chiuso da un «telone circolare» che contiene un «cielo infuocato, verso il tramonto». Ma per realizzare proprio questo senso di infinito interminabile è necessario, dal punto di vista scenotecnico, un espediente che aveva trovato in quegli anni di fine Ottocento una serie di sperimentazioni e di teorizzazioni. Questo artificio indispensabile può essere ricondotto alla tecnica del più antico panorama, o ciclorama o più semplicemente orizzonte, che in questi anni veniva progressivamente perfezionato alla luce delle ricerche contemporanee sulla luminotecnica, condotte più tardi da Mariano Fortuny,¹⁰² e che erano già allora sperimentate in molti teatri europei, e poi americani. Un tale sistema di illuminazione ha come intento proprio quello di dare l'idea di uno spazio aperto, senza limiti e interminabile, e grazie alla mancanza di angoli di incontro fra fondali e quinte e all'applicazione dell'energia elettrica riesce a restituire la reale sensazione di trovarsi in un luogo aperto e sconfinato.

Come dimostrano i disegni di Gheduzzi, questa scena, descritta dalla didascalia come *Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans. Terreno brullo*

¹⁰¹ «Si raccomanda molto all'attrice questa controcena. La folla guarda silenziosa, con un senso di profonda pietà» (DS¹, p. 47, DS², p. 44, qui a p. 95). «Manon s'incammina piangendo disperatamente, quasi cadendo ad ogni passo: poi ad un tratto si svincola e tenta correre presso Des Grieux: ma il sergente di nuovo la trascina verso la nave, assieme alle altre condannate».

¹⁰² La cosiddetta 'Cupola Fortuny' verrà brevettata nel 1901, ma nell'ambiente la ricerca dell'artista era conosciuta già da prima; cfr. MARZIA MAINO, *Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e pressioni nella poetica teatrale di Mariano Fortuny*, Padova, CLEUP 2014; *La scena di Mariano Fortuny*, a cura di Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli, Marzia Maino, Roma, Bulzoni 2016.

ed ondulato; orizzonte vastissimo; cielo annuvolato. Cade la sera (MLL¹, p. 56), è resa come un vero e proprio deserto in cui il cielo è l'assoluto protagonista. Nel disegno a tempera,¹⁰³ il colore rosso, che rimanda a un'aria torrida, domina l'intero spazio, di cui si vede soltanto una piccola porzione rocciosa con al centro un'unica minuta pianta di agave, la quale, proveniente dalla parte più meridionale dell'America del Nord, è un piccolo tocco di color locale, e sola testimone affettuosa della presenza di una natura altrimenti ostile. Nel disegno all'acquerello,¹⁰⁴ invece, domina l'azzurro grigio del cielo incombente su un terreno pietroso con rari cespugli ormai rinsecchiti. Entrambi nascono dalla piantazione asciutta che con pochissimi praticabili e spezzati sul terreno simula la presenza di sassi nel sentiero impervio che i protagonisti percorrono verso una meta inesistente. La disposizione scenica in questo punto è veramente concisa e scarna di indicazioni ed esprime la grande malinconia e angoscia del momento, il senso di sconforto che invade la scena, rimandando la potenza tragica alle indicazioni del libretto, quindi affidandosi alla sensibilità dei singoli cantanti e lasciando loro la libertà di esprimersi come meglio credono:

Non si crede necessario fare una dettagliata messa in scena del quarto atto. Il libretto contiene tutte le indicazioni necessarie. È compito dei due artisti l'interpretare la commoventissima posizione drammatica intorno alla quale si impernia tutto l'atto. Senza sentimento, senza un'espressione vivace nel canto e nell'azione non si potrà raggiungere l'effetto voluto: né tali qualità si possono insegnare colla messa in scena, ma devono nascere completamente spontanee dal talento dell'interpretazione dei due cantanti (DS¹, p. 51, qui a p. 98).

In realtà il libretto prescrive in maniera dettagliata gli stati d'animo, sempre in relazione con la musica. Mentre si snoda la melodia funebre di *Crisantemi*, il quartetto d'archi scritto in memoria di Amedeo di Savoia nel 1890, «un concentrato di “mestizia toscana”»,¹⁰⁵ i due amanti s'inoltrano senza meta, «hanno l'aspetto di persone affrante; Manon pallida, estenuata, s'appoggia sopra Des Grieux che la sostiene a fatica» (MLL¹, p. 56), canta «Sola... perduta... abbandonata», ed è «stravolta, impaurita, accasciata» (MLL¹, p. 58) poi, «con voce sempre più debole» lancia l'ultimo richiamo 'erotico' all'amante («ora non è di lacrime, | ora di baci è questa», MLL¹, p. 60) fino a che la sua morte viene a suggellare la vicenda.

10. *Un montaggio riuscito*

La maturazione progressiva della *Disposizione scenica per l'opera «Manon Lescaut»* può essere intesa, quindi, come risultato di un *work in progress* originato, da un lato, dalla lunga genesi del libretto e, dall'altro, da un'estesa collaborazione fra musicisti, drammaturghi e uomini di teatro e di tavolozze durante un lungo periodo di prove, sfruttato per

¹⁰³ I-MI, B1223011, ICON000118.

¹⁰⁴ I-MI, B1223006, ICON000113.

¹⁰⁵ BUDDEN, p. 110; sull'impiego di *Crisantemi* nell'atto quarto cfr. ID., p. 143, GIRARDI, p. 97 / 106.

dar vita a uno spettacolo ben rodato ancor prima del debutto. La presenza costante del compositore per più di un mese sul palcoscenico del Teatro Regio di Torino fu la garanzia che il puntuale lavoro di montaggio di azione scenica e musicale potesse trionfare. Del resto un successo schietto, dopo l'altalena di *Edgar*, era necessario perché Puccini si potesse sedere sul trono dell'opera italiana che Verdi si apprestava a liberare. Inoltre il lavoro preventivo di Giulio Ricordi, che iniziò a preparare la *Disposizione* nel luglio del 1892, dopo che Illica aveva rifinito nei mesi precedenti la drammaturgia dell'opera sin nei dettagli, attesta la volontà di un editore-artista di non lasciar nulla al caso, e di contribuire a determinare una regia che potesse vivere bene al di là del primo palcoscenico a cui *Manon Lescaut* era stata destinata.

Grazie a questa ricerca nel mondo delle disposizioni sceniche in Casa Ricordi al tempo di Puccini,¹⁰⁶ raccolta anche dal rivale Sonzogno negli anni Novanta,¹⁰⁷ abbiamo potuto cogliere la sua rilevante differenza rispetto alla pratica francese dei *livrets de mise en scene*, che pure è all'origine di quella italiana. Se a Parigi si metteva per iscritto quanto era avvenuto durante la prima rappresentazione dell'opera varando un esempio normativo per le riprese successive, la disposizione scenica sembra meno legata a un modello e piuttosto la registrazione di un cantiere di lavoro a più mani sotto l'attento sguardo di Puccini, Luigi Illica e Giulio Ricordi, preparato con largo anticipo e con mire rivolte in generale a un circuito più ampio.

In questo quadro l'attenzione di Puccini per la componente visiva della rappresentazione assume un valore fondamentale, perché è un vero uomo di teatro a cui il ritmo dello spettacolo è altrettanto necessario di quello musicale – come attesta, fra tanti altri, l'esempio di quando vide a Londra *Madame Butterfly* di David Belasco decidendo all'istante di metterla in musica, pur non capendo una parola di inglese. Quello di Puccini è un caso particolarmente affascinante di teatro musicale di grande impatto universale, in grado di reggere le sorti come spettacolo popolare anche nel momento in cui la giovane arte cinematografica arriverà a contendere il primato plurisecolare dell'opera lirica.

¹⁰⁶ La casa editrice introdusse questa pratica soprattutto per le opere di Verdi; cfr. DAVID ROSEN, *The staging of Verdi's operas: an Introduction to the Ricordi «Disposizioni sceniche»*, in *Report of the twelfth Congress [of the International Musicological Society]*, Berkeley, 1977, a cura di Daniel Hearz e Bonnie Wade, Kassel-Basel, Bärenreiter 1980, pp. 444-53; trad. it.: *La messa in scena nelle opere di Verdi. Introduzione alle «Disposizioni sceniche» Ricordi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino 1986, pp. 209-22; MICHAELA PETERSEIL, *Die 'Disposizioni sceniche' des Verlags Ricordi. Ihre Publikation und Ihr Zielpublikum*, «Studi verdiani», 12, 1997, pp. 133-55.

¹⁰⁷ Cfr. LUCIANO ALBERTI, *Le Messe in Scena di Casa Sonzogno in Casa Sonzogno. Cronologia, saggi, testimonianze*, 2 voll., a cura di Mario Morini e Piero Ostali jr., Milano, Sonzogno 1995, I, pp. 33-148; LAURA CITTI, *The «Messa in scena» of the Casa Musicale Sonzogno: An iconography of stage direction at the end of the nineteenth century*, «Music in Art», 34, 1-2, *Music, Body, and Stage: The Iconography of Music Theater and Opera*, Spring-Fall 2009, pp. 245-53.

La *Disposizione scenica* del 1893

Introduzione

Abbreviazioni

I personaggi

Manon Lescaut	MAN	Un musico	MUS
Lescaut	LES	Il maestro di ballo	MAE
Des Grieux	DG	Un lampionaio	LAMP
Geronte	GER	Il sergente degli arcieri	SERG
Edmondo	EDM	Il comandante della nave	COM
L'oste	OSTE	Un parrucchiere	PAR

Altri attori e gruppi citati nella Disposizione

Un marchese	MAR	abatini	<i>abat.</i>
Rosetta	ROS	garzoni	<i>garz.</i>
Madelon	MAD	signori	<i>sig.</i>
Giorgetta	GIO	soldati	<i>sold.</i>
Ninon	NIN	sentinella	<i>sent.</i>
Elisa	ELI	pattuglia	<i>pat.</i>
Nerina	NER	coro	<i>coro</i>
Violetta	VIO	comparse	<i>com.</i>
Claretta	CLA	marinai	<i>mar.</i>
Regina	REG	fanciulle	<i>fan.</i>
Caton	CAT	borghesi	<i>bor.</i>

La prima edizione della *Disposizione scenica per l'opera «Manon Lescaut»* di Giacomo Puccini, firmata da Giulio Ricordi e stampata dal «R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca» in occasione della prima rappresentazione torinese, è un documento particolarmente raro e poco conosciuto: risulta tuttora presente nel Catalogo OPAC SBN, con un'unica collocazione visibile nella Biblioteca Nazionale di Firenze dove purtroppo è introvabile.¹ Il documento originale, su cui è stata redatta la presente edizione, è stato rintracciato nella storica Biblioteca Braidense di Milano.² Riportiamo in facsimile, al termine della *Disposizione*, l'importante elenco intitolato *Tavole dei costumi di A. Hohenstein*, distribuito su due pagine e contenente la descrizione di tutti i 56 costumi necessari alla messa in scena, per i personaggi, gli attori che li interpretano e il riferimento all'atto in cui dovranno essere usati, più un apparato di osservazioni corrispondenti al singolo costume, dove sono riportati numerosi dettagli caratterizzanti l'abito del personaggio corrispondente.

Abbiamo poi tenuto conto della seconda versione della *Disposizione* edita in vista della rappresentazione milanese al Teatro alla Scala nel febbraio 1894, non una semplice ristampa, ma una pubblicazione che prende in considerazione le varianti inserite a principiare dalle recite dov'è stato cambiato il finale del primo atto, tra novembre 1893 e gennaio 1894 (Novara e Napoli), non l'unico, ma certo il più importante mutamento all'intera opera effettuato in tempi successivi al debutto, a parte qualche dettaglio, talora rilevante, che sarà segnalato nelle note, di volta in volta, alle pagine seguenti. Un esemplare di questa seconda edizione era di proprietà di Marcello Conati, lo specialista

¹ I-Fn, 7635.27; inventario CF99073828. Il raro volumetto manca anche in I-Mr, dove forse non è mai stato depositato. Rivolgo un ringraziamento particolare alla dott.ssa Paola Gibbin del Gabinetto musicale della Biblioteca Nazionale di Firenze per le opportune verifiche bibliografiche.

² I-Mb: Misc 1078.34, I v.; cfr. anche CAMPANA, p. 147, n. 20. Il documento reca il timbro della Bibliotheca Mediolanensis.

verdiano recentemente scomparso, che l'ha pubblicato nel 1977, in occasione della mostra *Momenti della messa in scena* al Museo Teatrale alla Scala. Si tratta di una copia acquistata «a Zurigo nel 1968, in occasione della vendita dei volumi d'interesse musicale che componevano la biblioteca privata di uno studioso svizzero», come egli stesso dichiara nella nota premessa alla pubblicazione.³ In effetti è quasi identica alla prima, tranne che per la macrovariante già segnalata e la mancanza delle tavole eseguite con tecnica al tratto che riproducono, all'inizio di ogni atto, le quattro mutazioni sceniche derivate dai bozzetti di Ugo Gheduzzi per la prima al Teatro Regio di Torino.

Un altro esemplare a stampa è conservato all'Archivio storico Ricordi. Si tratta di un volume che simula la scrittura a mano, incisa su lastre di rame, e per questo è stato schedato erroneamente come manoscritto. Nella controcopertina si trovano alcuni appunti, come «Parigi 3747», «Th. de Tours», che fanno pensare a un utilizzo nei circuiti teatrali francesi (a cominciare dalla sala menzionata, appunto). All'interno si trova la traduzione in francese, completa e fedele della prima edizione della *Disposizione*, ivi compresi i diagrammi, numerati a mano (da 1 a 81), che riproducono le piantazioni, le distribuzioni e movimenti in scena dei personaggi, del coro e delle comparse.⁴

Nulla aggiungono all'edizione assunta come testo base le note di messa in scena di *Manon Lescaut* conservate alla Bibliothèque de L'Association de la Régie Théâtrale di Parigi.⁵ Si tratta di una riduzione per canto e pianoforte che riporta annotazioni e alcuni

³ È un «ottimo esempio di indicazioni sceniche (che vanno dall'arredamento alla recitazione dei singoli attori) estremamente funzionali in quanto mirano a strutturare la rappresentazione dell'azione drammatica in esclusivo e strettissimo rapporto con la partitura, ovvero con i dati verbali-musicali», secondo MARCELLO CONATI, *Una nota, in Museo Teatrale alla Scala 1880/1930. Momenti della messa in scena*, a cura di Giuseppina Carutti, Enrico Calza, Lucia Palma, Carla Pozzoli, Sebastiano Romano, Milano, Fondazione Museo Teatrale alla Scala 1977, p. 24. Nella recente edizione critica della partitura, a cura di Roger Parker, si inseriscono in nota, sotto i sistemi di pentagrammi, didascalie tratte da questo documento, ma senza che vengano fornite indicazioni di sorta su questa e sulla disposizione scenica precedente, snaturando così la natura dei documenti. Cfr. *Fonti*, in GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, a cura di / edited by Roger Parker, 2 voll., Milano, Ricordi 2013, pp. xxv-xxix: xxix. Nella stessa sede (1, p. 179) si segnala un problema, laddove si sostiene che «questo strumento [i sonagli che annunciano la partenza della carrozza con i due amanti in fuga] è menzionato nelle disposizione sceniche», quando di questa segnalazione si trova solo in DS¹ («un tintinnio di sonagli che va allontanandosi», p. 18), mentre in DS² si legge «Si odono difatti i campanelli dei cavalli, che si allontanano rapidamente» (p. 18).

⁴ Le differenze, minime, si riscontrano nei nomi delle condannate, mentre Geronte qui si chiama Le compte; cfr. GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut. Mise en scène*, [Paris], Ricordi, s.a., I-MR, con segnatura Disp. Scen. 06-07. Alla fine si trova, come nell'originale italiano, una tavola distribuita in due pagine contenente la descrizione dei 56 costumi da usarsi nelle riprese o in altre messe in scena. A chiusura del volume «Ricordi et C.^{ie}, Editeurs, 62 B.rd Malesherbes, 62. Paris». Anche i diagrammi corrispondono a quelli della *Disposizione* italiana (la francese include nel conteggio anche la piantazione iniziale).

⁵ *Annotations de mise en scène manuscrites sur une partition imprimée*. [GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*,] Milan, G. Ricordi [1905]. *Mise en scène incomplète*, segnatura M 54 (1); cfr. ROBERT H. COEN e MARIE-ODILE GIGOU, *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930) / One hundred years of operatic staging in France*, New York, Pendragon Press 1986, p. 156.

schizzi di piantazioni di scena su diverse pagine, ma non è un documento completo e sistematico tale da poter costituire un punto di riferimento per la presente edizione.

Per realizzare la trascrizione seguente abbiamo adottato i criteri della serie nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini. Pertanto i segni dei diagrammi illustrativi e le piantazioni di ogni atto – messe a confronto con il bozzetto originale – sono resi in una forma grafica moderna, di concerto con il grafico Marco Riccucci, secondo i criteri adottati in questa serie.⁶ Per facilitare l'utilizzo di questa *Disposizione* sia come testo di approfondimento per studiosi del teatro musicale e della prassi scenica, sia come strumento per eventuali riprese di *Manon Lescaut* in versioni 'filologiche' che vogliano guardare alla prassi esecutiva di allora, abbiamo aggiunto tra parentesi quadre, a fianco del riferimento originale della disposizione, i riferimenti alla riduzione per canto e pianoforte (ML³) e alla partitura (ML¹) correntemente disponibili,⁷ tranne che per il finale dell'atto primo della versione eseguita alla *première* torinese, per il quale abbiamo fatto ricorso alla prima edizione dello spartito (ML²). L'esigenza è di carattere scenico-spettacolare, per consentire di localizzare i luoghi più facilmente, al di là di differenze minime fra la riduzione e la partitura.⁸

Segnaliamo qualche ulteriore criterio editoriale di base. I nomi dei personaggi sono stati resi in minuscolo e uniformati alla versione corrente (come nel caso dell'oscillazione nelle fonti tra Geronte de e di Ravoir), l'incipit dei versi viene racchiuso fra caporali («») e non scritto in corsivo, mentre la punteggiatura è stata sistemata tacitamente, così come sono stati corretti i refusi. Si è dedicata una certa attenzione al sistema delle didascalie del libretto, come si è fatto nel saggio introduttivo, perché fornisce molte informazioni utili per lo spettacolo, e in rapporto alla partitura.

⁶ PUCCINI, *Madame Butterfly, mise en scène* cit. Abbiamo lasciato i simboli originali nella «spiegazione dei segni» a p. 46.

⁷ Il riferimento è dato dalla cifra di richiamo e, in pedice, i numeri di battute che la seguono (a destra) o la precedono (a sinistra), seguite dai numeri di pagina rispettivi. Entrambe le edizioni si possono consultare online, in formato PDF, all'indirizzo (verificato il 18 settembre 2019): <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP416194-PMLP53321-puccinimanonlescautricordivocalscore.pdf> (rid. per c. e pf.) e [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP517712-PMLP53321-SIBLEY1802.21379.fe90-39087011222744act_I_\(etc\).pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP517712-PMLP53321-SIBLEY1802.21379.fe90-39087011222744act_I_(etc).pdf) (partitura d'orchestra).

⁸ Un solo esempio: nel momento in cui Des Grieux invita alla fuga Manon nell'atto primo, la scala cromatica in partitura occupa due bb. in $\frac{2}{8}$ con semicrome terzinate, invece di quattro in $\frac{3}{8}$, come nella riduzione (qui a p. 60). Alcune corrispondenze sono individuate grazie alle didascalie dello spartito e non della partitura, come l'inchino di Edmondo, che ML¹ non segnala, mentre ML³ sì (63, p. 91).

Disposizione scenica

per l'Opera

Manon Lescaut

di

Giacomo Puccini

compilata da

Giulio Ricordi

Spiegazione dei segni

●▶ ATTORE la freccia indica in qual senso deve essere volta la persona

○▶ CORI	idem	idem
○▶ CORPO DI BALLO	idem	idem
○▶ COMPARSE, CORIFEI, ecc.	idem	idem
○▶ BANDA	idem	idem

.....▶ Segna la strada che si sarà percorsa sul palcoscenico prima di prendere una determinata posizione.

-----▶ Segna la strada che si dovrà percorrere.

Personaggi

MANON LESCAUT	<i>soprano</i>	L'OSTE	<i>basso</i>
LESCAUT, sergente delle guardie del Re	<i>baritono</i>	UN MUSICO	<i>mezzosoprano</i>
IL CAVALIERE DES GRIEUX	<i>tenore</i>	IL MAESTRO DI BALLO	} <i>tenore</i>
GERONTE DE RAVOIR, tesoriere generale	<i>basso brillante</i>	UN LAMPIONAIO	
EDMONDO, studente	<i>tenore</i>	SERGEANTE DEGLI ARCIERI	<i>basso</i>
		IL COMANDANTE DI MARINA	<i>basso</i>
		UN PARRUCCHIERE	<i>mimo</i>

MANON LESCAUT, 18 anni: ingenua ma esaltata, poi ambiziosa, dedita al lusso, tutta civetteria: ritorna al primo amore e muore redenta da questo.¹

LESCAUT, sergente delle guardie del Re, 30 anni: un furbo matricolato, volgare, interessato, barattiere, capace d'ogni più sozza azione.

IL CAVALIERE DES GRIEUX, 20 anni: carattere sentimentale e nel tempo istesso amoroso: come si lascia facilmente andare agli entusiasmi, così facilmente si scoraggia.

GERONTE DE RAVOIR, tesoriere generale, 60 anni: il tipo del vecchio ricco, vizioso, libertino, ma che sa conservare la dignità personale.

EDMONDO, studente, 20 anni: spensierato, allegro, pieno di vivacità.

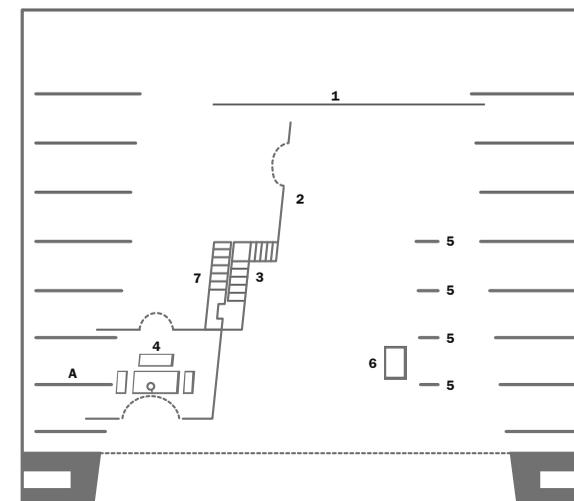
Gli altri attori non hanno caratteristiche marcate, se non quelle che naturalmente scaturiscono dal personaggio che rappresentano.

Le indicazioni sceniche s'intendono fatte a destra e a sinistra dello spettatore

Il direttore di scena deve insistere, provare e riprovare finché avrà persuaso i cori che non devono raffigurare una massa insignificante di persone immobili, ma che al contrario ciascuno rappresenta un personaggio e come tale deve sempre agire, muoversi, secondo i propri sentimenti, secondo l'azione che si svolge, mantenendo soltanto cogli altri quella certa unità di movimenti atta a meglio assicurare l'esecuzione musicale.

¹ ds¹ mette subito in chiaro una prospettiva 'd'autore' (o perlomeno di editore): Manon, tornando al primo amore, muore redenta (in relazione al ricordo del minuetto inserito nel finale ultimo: «Le mie colpe travolgerà l'oblio»).

Atto primo



Una vasta piazza presso la Porta di Parigi, in Amiens.

1. Fondale – case sulla piazza di Amiens.²
2. Parapettata – facciata dell'osteria della posta con vasto portone.³
3. Scala esterna praticabile che conduce al primo piano dell'osteria.
4. Vasto camerone a piano terreno, con grande apertura; nel camerone tavolo con sedili e panche, e lampada sospesa.
5. Principali – alberi del viale.⁴
6. Banco di pietra.
7. Scala interna di servizio.

² Il fondale rappresenta una generica, quanto caratterizzata stilisticamente città gotica del Nord della Francia. Sono note all'epoca numerose stampe con vedute dell'antica città di Amiens che riproducono scorci simili a quello che viene mostrato qui. Si veda, ad esempio: «Via S. Leu ed *Hotel Dieu* ad Amiens», la città della Francia dove ha luogo l'atto primo dell'opera, capoluogo del Dipartimento della Somme e della Picardie, databile 1889 circa (la stampa è riprodotta oltre, nella galleria iconografica, tavole 11-12). Nel fondale inoltre sono probabilmente dipinti la tettoia del lavatoio e l'edicola lignea che sono ben leggibili nel disegno al tratto allegato alla *Disposizione scenica*, e nella realizzazione di Gheduzzi per la *première* di *Manon Lescaut* a Torino, il 1° febbraio 1893.

³ Parapettata generalmente significa scena chiusa con pareti e soffitto. In questo caso probabilmente sta a significare spazio costruito e praticabile al quale si appoggiano le scale per salire al piano superiore (3). Come scrive EDS (vol. VII, col. 1609) *ad vocem*, «Parapettata»: «il termine parapettata è usato anche con significato più vago a indicare un ampio telaio già completo in se stesso e sufficiente a risolvere un intero lato della scena».

⁴ Principali sono generalmente quegli elementi simili al fondale, ma traforati nella parte centrale e che quindi risultano aperti a giorno, perciò «le aperture sono praticabili o comunque tali da consentire la visibilità di quanto è situato dietro di esse», come scrive Elena Povoledo (voce «Principale» dell'EDS, vol. VIII, coll. 488-9). In questo caso potrebbe trattarsi di una serie, almeno quattro in base alla piantazione riprodotta dei principali parziali, posti nel lato destro del palcoscenico in modo da formare una galleria tramite la sequenza degli alberi, creando così l'effetto visivo di un viale.

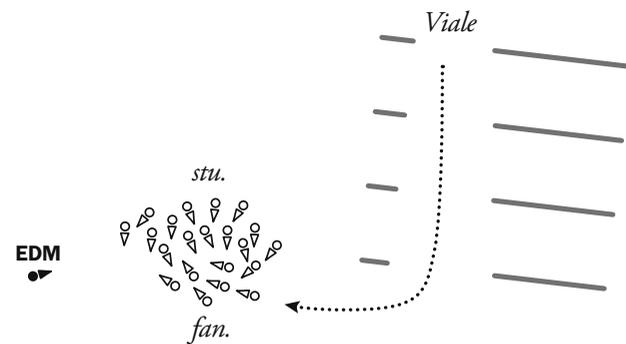


Ugo Gheduzzi (1853-1925), *Ad Amiens. Un vasto piazzale presso la Porta di Parigi*, bozzetto per l'atto I di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893 (illustrazione tratta da DS¹).

– È ancora giorno. –

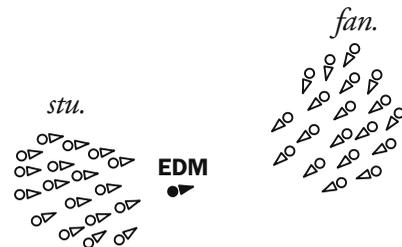
All'alzarsi del sipario, la scena dev'essere assai animata.⁵ – Alcuni borghesi e vecchi stanno seduti al tavolo. Nel camerone dell'osteria 6 coristi⁶ (n. 30): alcuni di essi bevono, altri giuocano alle carte, altri al domino. Due garzoni d'osteria vanno e vengono affaccendati, servendo gli avventori. Fuori dell'osteria, un poco verso il fondo, altri borghesi (coristi n. 29 e 30) passeggiano chiacchierando; alcuni⁷ con donne borghesi (comparse n. 27 e 28). Alcuni soldati (comparse: 3 del n. 53 e 3 del n. 54 senza fucile) si frammischiano ai vari gruppi, chiacchierando ora coll'uno, ora coll'altro. Quattro battute circa dopo alzato il sipario [2₄, p. 2 / 7], entra dal fondo un gruppo animato e brillante di studenti (Edmondo, n. 12 – coristi e coriste n. 20, 21, 22, 23). Essi ridono, schiamazzano e vengono avanti dal viale n. 5. Edmondo si colloca in mezzo alla scena circondato dagli amici per dire tra il comico ed il sentimentale: «Ave sera» [4, p. 4 / 12] – ma i compagni lo interrompono ridendo. Edmondo va allora un poco a sinistra e guarda verso il viale – dal fondo di questo si avanzano 6 fanciulle (coriste, 2 del n. 24, 2 del n. 25, 2 del n. 26). Alle parole: «Fresche, ridenti e belle» [3₆, p. 6 / 16], alcuni studenti vanno incontro alle 6 fanciulle e con galanteria le conducono al centro della scena.

D1



Poi Edmondo si avvicina alle fanciulle per dire loro: «Giovinezza è il nostro nome» [7₁₂, p. 7 / 21]. Alla penultima battuta del coro studenti, pure dal fondo del viale si avvanza un gruppo di fanciulle (tutte le altre coriste, n. 24, 25, 26, 27, 28), a queste vanno incontro le prime 6, e tutte riunite, avanzandosi, cantano: «Vaga per l'aura» [10₅, p. 11 / 28].

D2



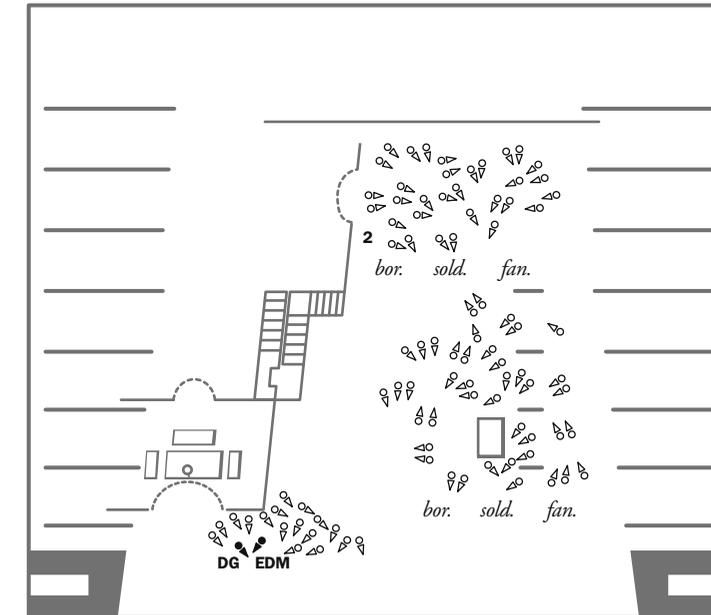
⁵ L'animazione scenica trova riscontro nel tema che domina l'atto iniziale in partitura (BUDDEN, es. 5.2, p. 126; GIRARDI, 3.13, p. 82) e rappresenta la giovinezza degli studenti, contrapposta al mondo del denaro e del potere, di cui Geronte è espressione.

⁶ DS² aggiunge: «(n. 29) e 6 coristi».

⁷ DS² aggiunge: «fra di loro, altri».

Dal fondo entra Des Grieux, scende verso il centro, Edmondo lo vede, gli va incontro e gli dice: «A noi t'unisci» [12, p. 13 / 34]. Des Grieux gli dà una stretta di mano, saluta gli altri e si avvia verso il camerone. Edmondo lo segue, insistendo perché s'unisca agli amici: gli studenti si avvicinano a Edmondo e Des Grieux, mentre le fanciulle vanno a passeggiare nel viale. Alcuni borghesi e soldati s'avanzano dal fondo, presso le fanciulle, parlando loro con galanteria.

D3



Des Grieux, Edmondo e studenti fanno gruppo a sinistra. Le fanciulle aggruppate a due, a tre passeggiano lungo il viale a destra; si frammischiano ad esse alcuni borghesi e soldati che fanno loro i galanti; più in fondo (coro e comparse) passeggiano.⁸ La scena deve essere sempre animata.

Alle parole: «No... Non ancora... ma se vi talenta» [4₁₄, p. 17 / 41], Des Grieux traversa la scena, va a destra, e fa cenno a cinque o sei ragazze di avvicinarsi: queste circondano Des Grieux e lo ascoltano sorridendo: altrettanto fanno a sinistra Edmondo e gli studenti. Tutti gli altri si ritirano verso il fondo, ma continuando a passeggiare.

D4

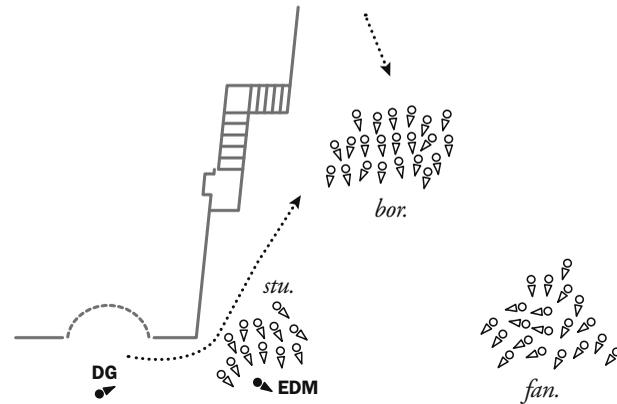


Des Grieux si rivolge ora all'una, ora all'altra fanciulla; alla fine comprendendo ch'egli scherza, le fanciulle si allontanano corrucciate e si avviano al fondo [17, p. 20 / 46], radunando le compagne, alle quali raccontano lo scherzo fatto loro da Des Grieux. – Edmondo e gli studenti ridono e si congratulano con Des Grieux. In pari tempo il gruppo delle fanciulle si avvanza da

⁸ DS²: «più in fondo, coro e comparse passeggiano».

destra. Gli studenti, guardandole con galanteria, si aggruppano a sinistra; nel mezzo si avvanza il rimanente del Coro che stava in fondo, o seduto all'osteria.

D5

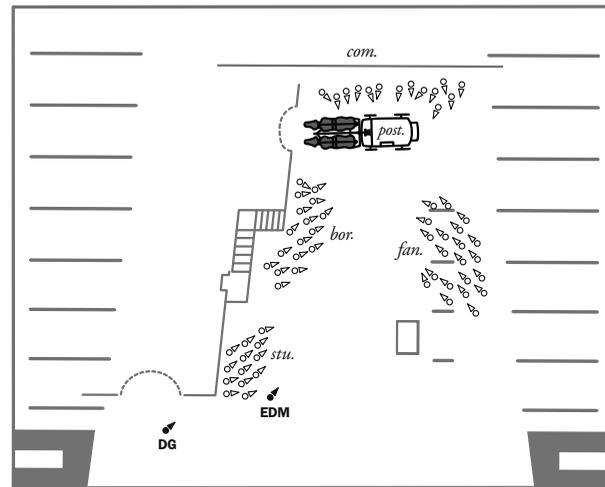


Des Grieux dopo alcune battute va a sinistra, estrae un libro dalla tasca e legge, passeggiando.⁹

Il coro si avvanzerà a poco a poco; verso la fine del pezzo s'ode un segnale interno di cornetta da postiglione [522, p. 34 / 60]: grandissimo movimento in tutti, guardando in fondo a destra da dove arriva la diligenza: le fanciulle corrono in fondo al viale: i borghesi si aggruppano presso il portone dell'osteria: gli studenti sul fianco del camerone. Alle parole «Giunge il cocchio d'Arras» [122, p. 35 / 61], da destra arriva la diligenza: grande curiosità negli astanti, nel fondo, dietro la diligenza, comparse e corifei.

La diligenza a due cavalli è guidata da un postiglione: nell'interno della diligenza stanno: Lescaut, Geronte, Manon, una viaggiatrice, un viaggiatore, un ragazzo; sulla diligenza valigie e casse.

D6

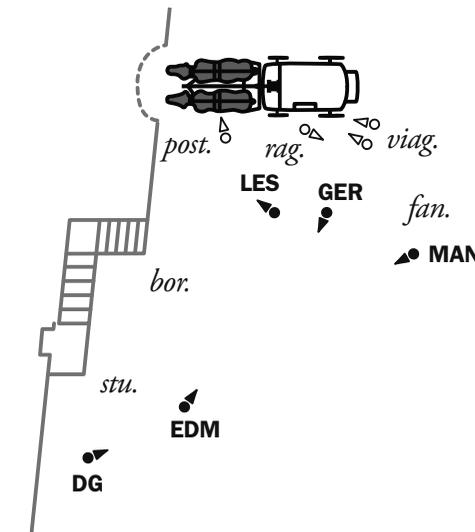


⁹ Il protagonista maschile assume qui un'aria da intellettuale, a significare il suo distacco dalle urgenze materiali, che renderà ancor più cogente il colpo di fulmine che di lì a poco lo colpirà. È importante altresì notare che qui Des Grieux va a situarsi verso il proscenio, alla sinistra del boccascena, in posizione mediana tra l'azione che si svolgerà nella parte retrostante e il pubblico. In questo modo la sua figura diventa quasi un perno di trasmissione tra quanto avviene in scena e il punto di vista del pubblico. Addirittura, come sostiene CAMPANA (p. 158, qui a p. 29), il personaggio di Des Grieux, posizionato strategicamente, diviene il tramite visivo attraverso il quale la situazione drammatica, e in particolare i sentimenti del giovane, si trasmettono agli spettatori, quasi questi vivessero l'azione attraverso i suoi occhi.

Appena fermata la diligenza, Lescaut apre subito la portiera, scende frettoloso, e con grande premura aiuta a scendere Geronte, il quale poi galantemente aiuta Manon – che tutti ammirano [723, p. 36 / 65] –. Scendono poi dalla diligenza: una viaggiatrice, un viaggiatore, un ragazzo – i quali si fermano per avere il loro bagaglio. – Scende il postiglione e comincia a staccare i cavalli. Durante questa scena, sempre grandi movimenti di curiosità negli osservatori, che si comunicano le varie impressioni.

Lescaut, dopo essersi guardato attorno, si volge verso il portone dell'osteria, e gridando chiama: «Ehi, l'oste!» [231, p. 37 / 66].

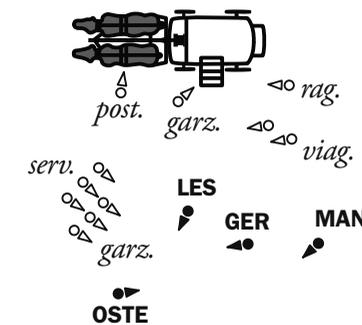
D7



Alle parole di Lescaut, Des Grieux, che non si era affatto occupato di tutto il tramestio causato dall'arrivo della diligenza, alza gli occhi, vede Manon, e facendo un gesto di meraviglia, la osserva estatico [236, p. 38 / 67].

Lescaut, sempre premuroso, si volge a Geronte, e, ringraziandolo, gli dice: «Cavalier!...» [231, p. 37 / 66]; poi con impazienza grida nuovamente: «Ehi, l'oste!» [234, p. 38 / 67]. Questi accorre premuroso dal portone dell'osteria, seguito da 4 garzoni e 3 serventi; rispondendo: «Eccomi qua» [235], fa grandi inchini e si leva la berretta. Uno dei garzoni porta una piccola scala che appoggia alla diligenza per scaricarne i bagagli. Intanto Des Grieux, sempre osservando Manon, esclama: «Dio! quanto è bella» [236], e lentamente traversando la scena, si colloca dietro un albero per meglio guardare Manon.

D8



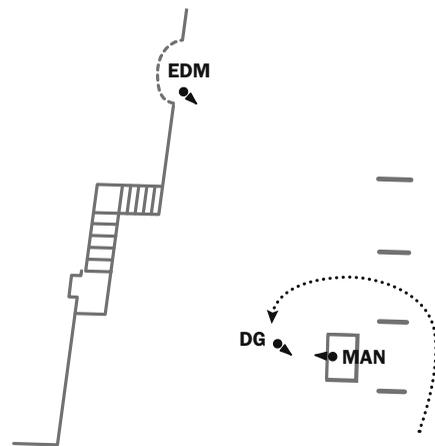
Geronte si avvanza e dà gli ordini all'oste, il quale a sua volta li impartisce ai garzoni ed alle serventi. I garzoni vanno alla diligenza ed aiutano il compagno a scaricare i bagagli, che sono di mano in mano portati nell'osteria. L'oste con grandi inchini invita Geronte e Lescaut a seguirlo [524, p. 39 / 69], e si avvia alla scaletta esterna, facendo sgombrare il passo ai borghesi che si ritirano presso gli studenti.¹⁰

Lescaut fa cenno a Manon d'attenderlo: essa è rimasta sempre immobile e cogli occhi bassi; ubbidisce al fratello e va a sedersi sul banco presso gli alberi [25, p. 40 / 70]. L'oste sale la scaletta seguito da Geronte, Lescaut ed una servente, e tutti e quattro entrano nel primo piano dell'osteria. Intanto i garzoni avranno scaricato i bagagli, ed, aiutati dal postiglione, spingono la diligenza entro il portone dell'osteria.

Le fanciulle, chiacchierando, escono dal viale di destra: i borghesi e tutti gli altri escono dal fondo, parte a destra, parte a sinistra dietro l'osteria; gli studenti vanno a sedersi al tavolo nel camerone a sinistra (1);¹¹ due garzoni portano da bere, un giuoco di domino, un altro di dadi, carte, e così gli studenti si mettono a bere e a giocare. Edmondo, che ha osservato Des Grieux, si ferma in disparte presso l'osteria per vedere che cosa fa l'amico.¹²

Tutti gli altri hanno già sgombrato la scena: Des Grieux, che non ha mai distolto gli occhi da Manon, rimane un momento perplesso ed imbarazzato, gira dietro il banco ov'è seduta Manon, poi le si presenta innanzi e con voce commossa le dice: «Cortese damigella» [271, p. 41 / 73].¹³

D9



¹⁰ La disposizione pone in enfasi l'attitudine al comando di Geronte e l'untuoso rispetto che lo circonda, per contrapporvi la spontaneità dei giovani studenti, e dunque la forza e la verità dell'amore di Des Grieux.

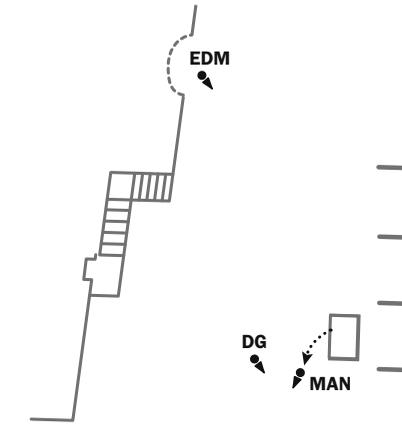
¹¹ «(1) Bastano da 4 a 6 studenti seduti al tavolo: il resto del coro studenti può collocarsi nella quinta A a destra [DS²: «sinistra»], ove rimarranno per cantare internamente».

¹² Da quando Manon si è seduta il tema dell'inizio dell'opera [cfr. nota 5] percorre questo scorcio: la ragazza entra nell'orbita della giovinezza e degli amori quasi passivamente, restando seduta. Nel frattempo l'azione tende a divaricare le posizioni: gli studenti invitano a bere le ragazze e giocano con spontaneità sempre maggiore, mentre il potente Geronte, infoiato, trama nell'ombra ma sicuro di sé, e il sordido Lescaut è pronto ad assecondarlo per trarne partito.

¹³ In ML¹, ML² (p. 11) e ML² (27, p. 41): «Deh, se buona voi siete siccome siete bella | mi dite il nome vostro, cortese damigella», mentre DS¹ (p. 12), stampata a ridosso della prima, conferma le fonti musicali successive: «Cortese damigella il priego mio accettate: | dican le dolci labbra come vi chiamate?...» (ML¹, pp. 63-4, ML³, p. 41).

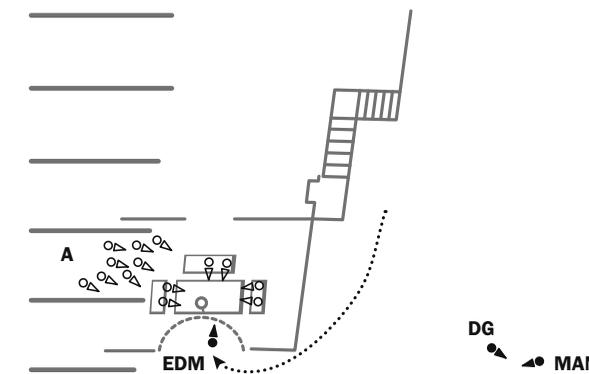
Manon tranquillamente alza gli occhi, guardando la persona che le dirige la parola: poi alzandosi, con modestia e semplicità risponde: «Manon Lescaut mi chiamo» [277, p. 41 / 74]. Des Grieux con dolce insistenza prosegue: «Perdonate al dir mio» [2710]. Manon fa due o tre passi verso il proscenio, mentre Des Grieux la segue. Edmondo osserva sempre ridendo.¹⁴

DIO



Quando Des Grieux chiede a Manon: «Qual fato vi fa guerra?» [128, p. 43 / 77-8] essa si avvanza ancora per dire: «Il mio fato si chiama...» [284, p. 44 / 78]; Des Grieux la segue ascoltandola col più vivo interesse. In pari tempo Edmondo con cautela si avvicina agli studenti che sono all'osteria ed indica loro furbescamente Des Grieux che è in istretto colloquio con Manon: due o tre studenti si alzano, fanno capolino dal camerone osservando Des Grieux e Manon, poi tornano presso i compagni, raccontando loro quanto hanno visto: tutti ridono, poi riprendono il giuoco.

DII

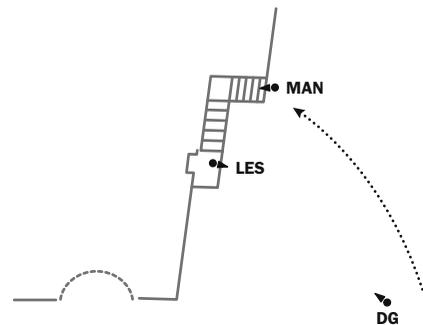


Ad un tratto, dalle camere ove è salito Lescaut, lo si ode chiamare: «Manon!» [130, p. 45 / 82]. Questa dice subito a Des Grieux: «Lasciarvi debbo» [30], si volge verso l'albergo e risponde: «Vengo!» [301] Poi a Des Grieux: «M'ha chiamata mio fratello» [304, p. 46 / 82-3]. Des Grieux

¹⁴ La *Disposizione*, qui e dopo il successivo assolo del tenore, sembra voler rimarcare che Edmondo, e come lui gli altri studenti, non prenda sul serio l'infatuazione immediata di Des Grieux, che viene al contrario messa in piena luce dall'azione e dalla musica.

supplichevole dice: «Qui tornate» [308]. Manon risponde di no: allora Des Grieux le prende una mano e con insistenza la prega a tornare; Manon commossa acconsente, ma poi s'interrompe vedendo Lescaut che sarà venuto sul balcone dell'osteria, e frettolosamente lo raggiunge, entrando ambedue nelle camere.

DI 2



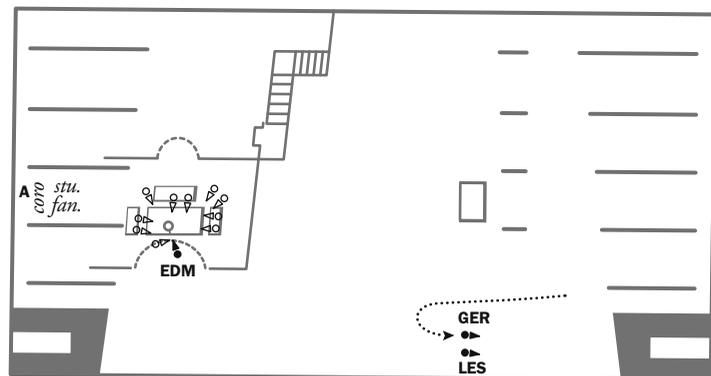
Des Grieux avrà sempre seguito Manon collo sguardo: appena essa è entrata nella camera del primo piano, Des Grieux si volge e con accento appassionato esclama: «Donna non vidi mai» [33, p. 47 / 88].

Edmondo e gli studenti hanno sempre osservato Des Grieux: a poco a poco si alzano, lasciano il giuoco, ed in punta di piedi si avanzano, circondano Des Grieux ch'è rimasto estatico, e con gesti di complimento, con riverenze ironiche, gli dicono: «La tua ventura» [363, p. 51 / 98].

Des Grieux, indispettito dallo scherzo degli amici, si allontana da essi e parte dal fondo a destra: gli studenti prorompono in una risata [337, p. 53 / 101]. Intanto dal viale entra un gruppo di fanciulle (8 soprani primi, 8 soprani secondi): gli studenti vanno loro incontro, le invitano galantemente a seguirli, prendendole sotto braccio e si avviano con esse al camerone dell'osteria; due o tre ragazze siedono al tavolo cogli studenti: le altre vanno nella quinta A per cantare internamente cogli altri studenti, quelli seduti al tavolo giuocano alle carte.¹⁵

Edmondo sta vicino ad una delle fanciulle. Durante questo movimento escono dal primo piano [1039, p. 54 / 639, p. 107] e scendono dalla scaletta Geronte e Lescaut chiacchierando fra loro [39, p. 55]; si avanzano verso il proscenio, ove continuano il dialogo passeggiando: devono fare questo con molta naturalezza. Intanto gli studenti giuocano, bevono e ridono colle ragazze, che invitano pure a bere con essi.

DI 3

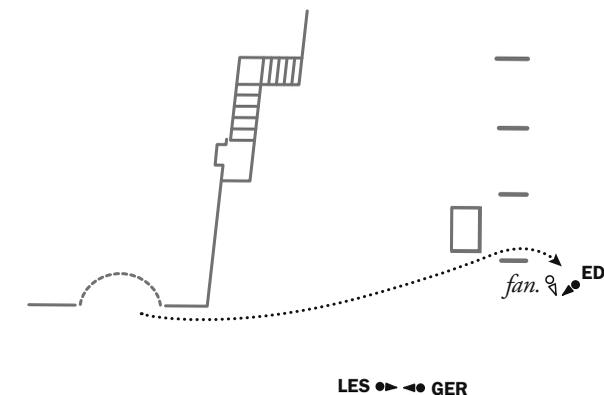


¹⁵ Qui e altrove la partitura tende a moltiplicare le fonti sonore, allargando lo spazio scenico all'immaginazione.

Lescaut e Geronte passeggiano innanzi e indietro sul davanti della scena, nello spazio tra il viale e l'osteria, sempre dialogando: Geronte parlerà con una certa prosopopea, mentre Lescaut si mostrerà sempre cerimonioso ed ossequiente.

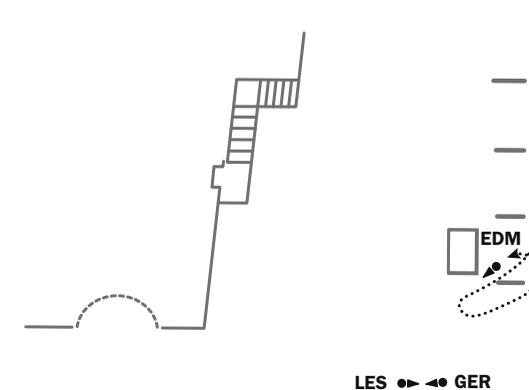
Lescaut si ferma e salutando con un inchino Geronte riesce a saperne il nome [424, p. 59 / 117]. Intanto Edmondo prende sotto braccio la fanciulla che aveva vicino [42 / 142, pp. 116-17],¹⁶ e traversando la scena, si avvia al viale di destra.

DI 4



Alle parole: «Non mi tradir» [143, p. 62 / 121], Edmondo cinge con un braccio la fanciulla e s'incammina con essa in fondo al viale, ove la saluta galantemente; la fanciulla parte dal fondo a destra. Edmondo ritorna verso l'osteria, ma fatti pochi passi, vede Lescaut e Geronte in stretto colloquio: si ferma, poi cautamente si nasconde dietro un albero del viale per osservarli [43, p. 62 / 121].

DI 5



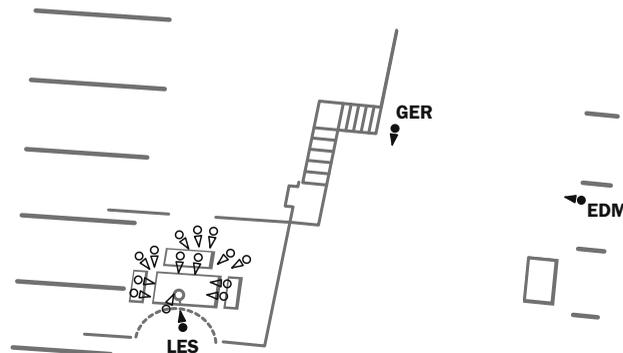
Alle parole: «Intanto permettete» [449, p. 64 / 124], Lescaut inchinandosi a Geronte lo invita all'osteria a prendere qualche cosa; Geronte acconsente e segue Lescaut, ma ad un tratto, mutando pensiero, si ferma e dice a Lescaut: «Scusate» [4413]. Lescaut allora saluta e Geronte s'allontana verso il fondo ove s'arresta per osservare, senz'accorgersi che a sua volta è spiato da Edmondo.

Durante questa scena, poco a poco si fa notte: i garzoni dell'osteria accendono la lampada nel camerone, e collocano candele accese sul tavolo: dal fondo a destra si avanzano 6 borghesi (3 tenori e 3 bassi) ed entrano nel camerone prendendo parte al giuoco, che si è fatto più

¹⁶ L'azione di Edmondo inizia prima che Lescaut si rivolga a Geronte.

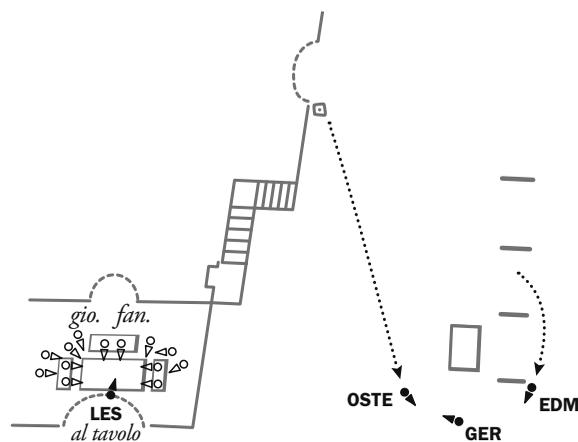
animato (1);¹⁷ attratto dalle voci degli studenti, Lescaut si avvicina al tavolo ed osserva con febbrile interesse [45₄, p. 65 / 45₃, p. 126].

DI6



Lescaut non resiste più, si avvicina in modo deciso al tavolo, si pone alle spalle d'un giuocatore, osserva il suo giuoco, poi con aria di rimprovero gli dice: «Un asso?!» [46₁, p. 67 / 129]. Gli studenti complimentano Lescaut, che risponde con esagerata modestia; poi, invitato, siede al tavolo e si pone subito a giocare. Intanto l'oste, fumando la pipa, avrà portato fuori una sedia dal portone e si siede. In pari tempo, Geronte avrà fatto alcuni passi innanzi, e visto che Lescaut si è seduto a giocare, si volge e chiama l'oste, che corre premuroso, cavando dal capo la berretta e la pipa da bocca [247, p. 68 / 132]. Geronte conduce l'oste in disparte e gli dà i suoi ordini sottovoce; Edmondo, insospettito da questi andirivieni, cautamente si avvicina per sorvegliarlo [47₁₅, p. 69 / 47₁₇, p. 133].

DI7



Dicendo: «Bene, bene...» [48₁₂, p. 70 / 135] Geronte dà una borsa all'oste; poi indicando il portone dell'osteria, chiede se v'è un'altra uscita, ed escono ambedue dal fondo, dietro l'osteria. Edmondo va in fondo al viale spiando i due.

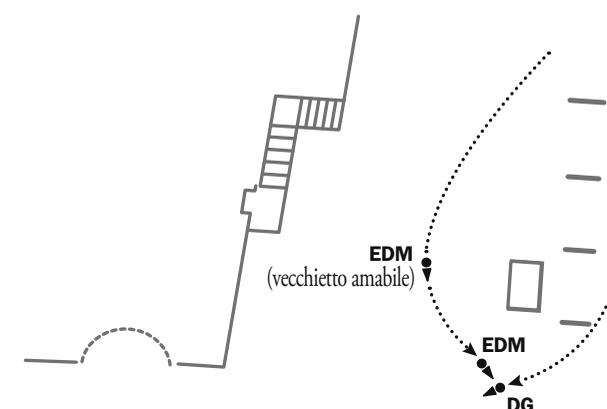
Alla tavola dov'è Lescaut il giuoco è animatissimo: qualche pugno sul tavolo, monete, scommesse, ecc., ecc.¹⁸

¹⁷ «(1) Il resto del coro borghesi in quinta A».

¹⁸ DS² aggiunge: «Una baruffa scoppia alle prime battute del brano *Con fuoco* [49₈, p. 71]. Un gioca-

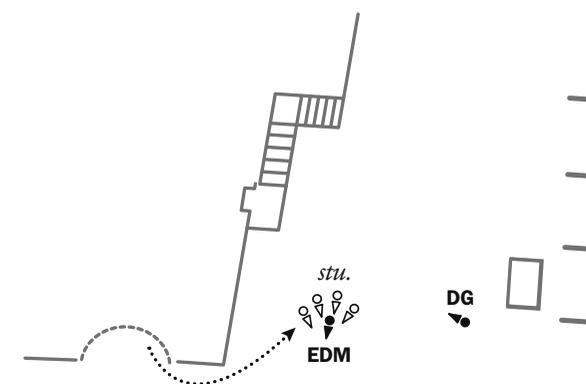
Edmondo ritorna verso il mezzo della scena per dire: «Vecchietto amabile» [245₀, p. 72 / 141],¹⁹ mentre Des Grieux si avvanza pensieroso dal viale; Edmondo gli si avvicina, battendogli sulla spalla, e Des Grieux, sorpreso, si volge [45₀, p. 73 / 142].

DI8



Alle parole: «L'avrà da far con me» [152, pp. 75-6 / 146-7], Edmondo con un gesto rassicura Des Grieux, corre al camerone, chiama fuori in disparte tre o quattro studenti e parla loro all'orecchio indicando Lescaut: Des Grieux intanto osserva il primo piano dell'osteria.

DI9



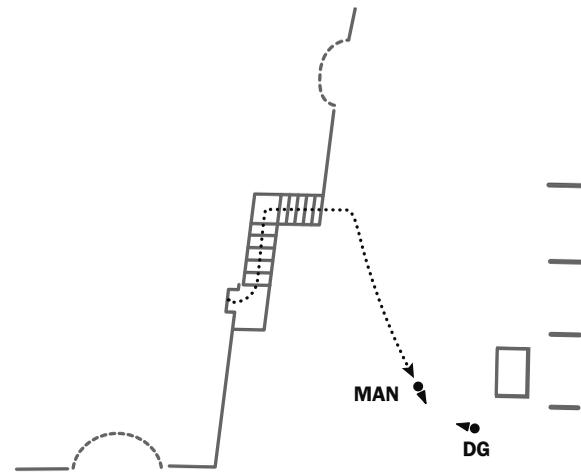
Poi Edmondo si allontana rapidamente dal fondo a sinistra dietro l'osteria: gli studenti che hanno parlato con lui rientrano nel camerone, prendendo bottiglie e bicchieri, poi si recano al tavolo ove è Lescaut e lo invitano a bere; si sospende il giuoco, si fanno brindisi, alcuni studenti siedono sui tavoli; Lescaut beve e ribeve, facendo lo spaccamonte e provocando le risate degli studenti: la scena dev'essere molto animata, ma senza rumori. In questo momento Manon appare sulla

tore è afferrato da altri due e, dopo breve lotta, trascinato via dal fondo, per la sinistra». Di questa rissa non si trova traccia in ML¹⁻³ e in ML¹⁻²; con la modifica del finale originale, dove era previsto un duro diverbio, si è forse deciso di tenere alto il livello dello scontro, per mettere in risalto il carattere litigioso di Lescaut.

¹⁹ Il colto paragone mitologico dei librettisti legittima l'azione scenica: anche Manon, come Proserpina, emana un fascino erotico in grado di soggiogare fulmineamente chi la vede, e anch'essa sarà disposta, come la dea, a regnare per un tempo limitato sugli inferi insieme a Geronte / Plutone, nell'atto II.

scaletta dell'osteria [1053, p. 77 / 149], Des Grieux trasale e rimane estatico a guardarla; Manon scende, guarda ansiosa intorno, e visto Des Grieux, gli si avvicina, per dirgli con semplicità: «Vedete, io son fedele» [153, p. 77 / 152].

D20



Alle parole: «Eppur lieta, assai lieta un tempo fui» [255, p. 79 / 156], Manon si avvanza verso la ribalta, a destra; Des Grieux la segue, ascoltandola con grande emozione: poi esclamando: «Mio sospir infinito» [572, p. 82 / 164-5], le prende la mano.

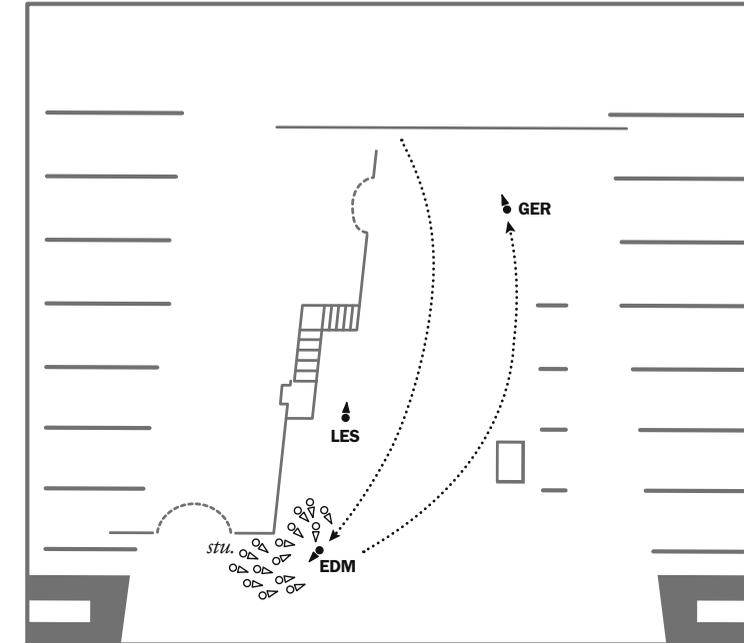
In questo momento Lescaut, mezzo brillo, si alza, e picchiando sul tavolo, grida: «Non c'è più vino» [574, p. 83 / 165]. Manon, nell'udire la voce del fratello, agitatissima, si ritira ancor più a destra seguita da Des Grieux, ed impaurita vorrebbe rientrare, ma Des Grieux la trattiene. Gli studenti forzano Lescaut a sedere di nuovo, e lo spingono a bere. Des Grieux prende Manon per mano e le dice: «Deh! M'ascoltate» [5714, p. 83 / 166]; Manon è stupita: dal fondo dietro l'osteria entra correndo Edmondo con un mantello e, visti i due, va a loro ed allegramente esclama: «Il colpo è fatto» [5810, p. 84 / 168]; Manon è sempre più sorpresa: rifiuta di seguire Des Grieux, che insiste perché fugga con lui [1460, p. 86 / 170], Edmondo li incoraggia [1160, p. 86 / 171]. Questa scena deve eseguirsi con grande agitazione, e movimento, ma sempre senza alzare la voce: solo alla fine Des Grieux trascina Manon a destra e con accento vibrato la scongiura per l'ultima volta [609, p. 87 / 607, p. 174].

Manon finalmente si risolve: Edmondo dà a Des Grieux il proprio mantello col quale questi si copre il volto, poi tutti e tre fuggono dal fondo, dietro l'osteria [62, p. 88 / 175]. Intanto gli studenti avranno fatto bere Lescaut, il quale continua a far brindisi ora coll'uno, ora coll'altro.²⁰

Dal fondo entra Geronte, va al tavolo dov'è Lescaut e gli batte sulla spalla [623, p. 89]: questi si alza a fatica e barcollando si avvia verso la scaletta esterna: si ode dal fondo dietro l'osteria un tintinnio di sonagli che va allontanandosi [63, p. 90]. Geronte, sorpreso, si arresta. Edmondo, ridendo e correndo, ritorna dal fondo e si avvicina ai compagni [637, p. 91], i quali in questo frattempo sono usciti dal camerone, radunandosi a sinistra. Geronte insospettito va al fondo, osservando a sinistra.

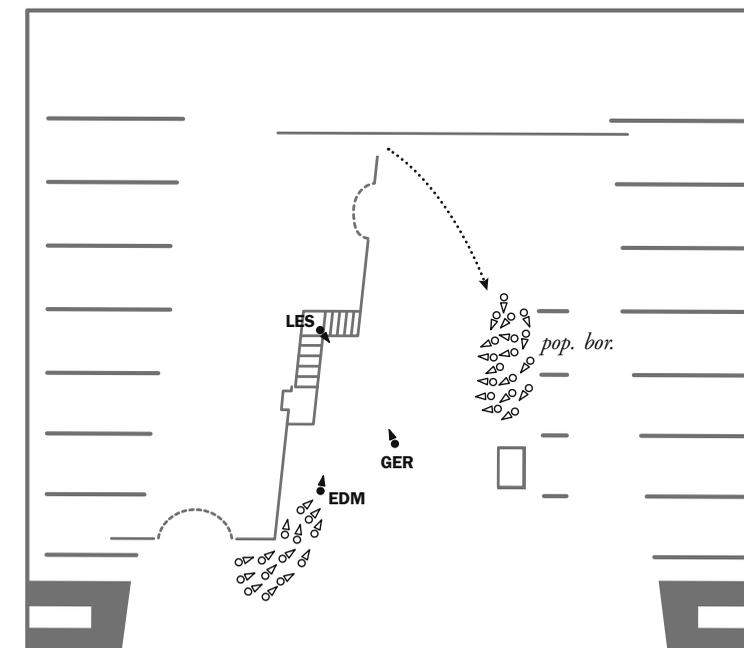
²⁰ Da qui in avanti, nella seconda versione dell'opera, il testo della disposizione è completamente diverso e viene riportato al termine dell'atto. Cambiano per l'edizione di questo finale della prima versione (dalle pp. 63-5) anche i riferimenti musicali, che vanno alla riduzione per canto e pianoforte ML², pubblicata in vista della *première*.

D21



Lescaut sale alcuni gradini e chiama gridando: «Manon» [6312]. Edmondo e gli Studenti si volgono verso di lui e ridono esclamando: «Non è più qui!» [6314]. In pari tempo un gruppo di popolani e borghesi entra correndo dal fondo (1)²¹ [6316, p. 92]. Geronte si avvanza gridando: «Infamia» [6319], poi volto a Lescaut gli grida: «Hanno rapito vostra sorella» [6322, p. 93].

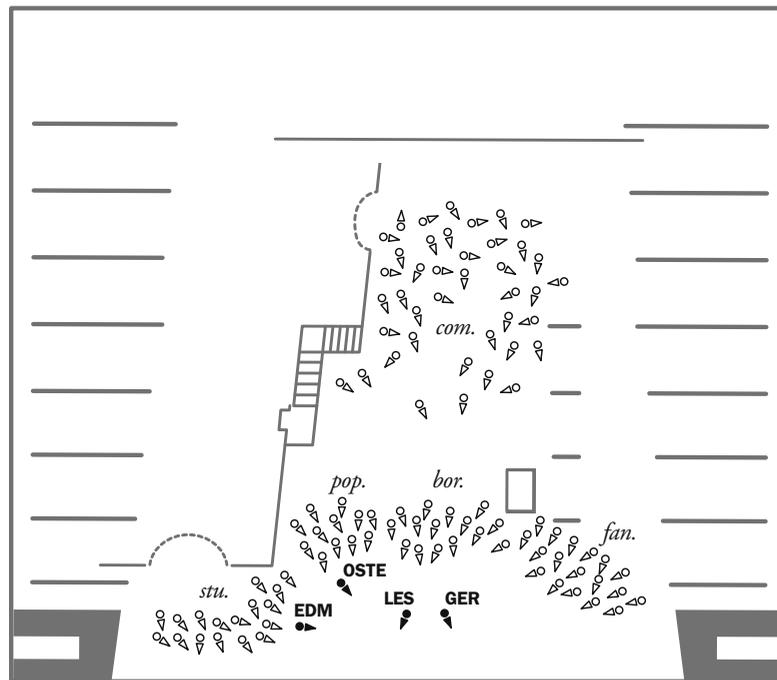
D22



²¹ «(1) Dal coro interno nella quinta A».

Lescaut sguaina la spada ed urlando scende dalle scale avvicinandosi a Geronte: dal fondo (1),²² da ogni parte entrano correndo fanciulle, borghesi, ecc., ecc.: si formano gruppi; la confusione è al massimo grado. Lescaut e Geronte tentano inutilmente aprirsi il passo [63₃₀, p. 96]:²³ la folla li spinge ora da un lato, ora dall'altro: grida, risate, baccano generale. Dall'osteria accorre anche l'oste; nel fondo andirivieni di tutte le comparse – grandissimo movimento.

D23



Alla fine Edmondo e gli studenti in gruppo compatto si slanciano su Lescaut e Geronte ed a viva forza li trascinano verso l'osteria [63₄₇, p. 112]; tutta la folla forma un gruppo in mezzo alla scena schiattando dalle risa.

Cala rapidamente il sipario.

²² «(1) Dal coro interno nella quinta A».

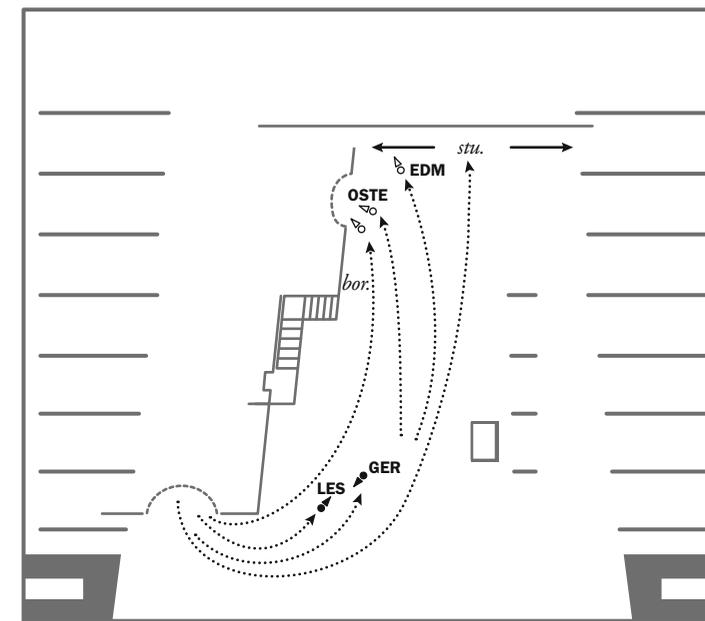
²³ Da qui in poi, a tempo di *Largo sostenuto*, inizia un complesso concertato, che si sviluppa sino alla fine dell'atto e coinvolge quattro solisti (Edmondo, Lescaut, Geronte e l'oste) oltre al coro diviso in due gruppi, perciò DS¹ si limita a qualche indicazione generale, lasciando campo libero alla musica.

Il finale primo nella versione corrente²⁴

Geronte viene dal fondo, per la sinistra, e, scorgendo Lescaut assorto nel giuoco e nel bere, mostra la sua soddisfazione [62₁, p. 89 / 177]: è questo il momento per rapire Manon! Chiama l'oste – che subito accorre con grandi inchini – ; ma, mentre vuole inviarlo a chiamar Manon, ecco sopraggiungere Edmondo che, dopo aver inchinato Geronte [63, p. 91],²⁵ lo informa, additandogli allegramente il fondo, che la ragazza è già partita in compagnia d'uno studente. Si odono difatti i campanelli dei cavalli, che si allontanano rapidamente [63₂ / 63, p. 179].²⁶

Geronte, fuori di sé, va da prima verso il fondo, guarda sorpreso; poi nella massima confusione corre da Lescaut, che è sempre intento a giocare, e gli grida: «L'hanno rapita!» [64, p. 92 / 181-2]. Quegli, senza interrompere il giuoco, senza neppure voltarsi, risponde con un urlo: «Chi?» [64₁]. Geronte, di rimando, grida: «Vostra sorella!» [64₂]. Lescaut si alza di colpo buttando le carte e gridando a sua volta: «Mille e mille bombe!» [64₄ / 182]. Sorpresa generale. L'oste, impaurito, fugge nell'osteria dove corrono anche i borghesi che erano ai tavoli. Gli studenti, con Edmondo, corrono al fondo, a gruppi [64₆, p. 93 / 183], a guardare verso il punto donde Manon e Des Grieux sono fuggiti. (1).²⁷ Fanno grandi gesti, accennando di qua e di là. Intanto Lescaut, che mal si regge sulle gambe, è venuto fuori del camerone con Geronte. Questi, afferratolo per un braccio, vorrebbe trascinarlo verso il fondo. Nello sforzo il cappello gli cade a terra [65 / 184]. Ma Lescaut non si lascia persuadere e resiste, dicendo: «È inutil... riflettiam!...» [65].

D2-1



²⁴ Il testo viene da DS², pp. 18-20, e riproduce il nuovo finale che debuttò a Novara e che ora è entrato nella versione corrente di *Manon Lescaut*. I riferimenti musicali, di qui in poi, tornano alla riduzione per canto e pianoforte ML³.

²⁵ ML¹ non segnala l'azione di Edmondo.

²⁶ Si noti il cambiamento che ora non attribuisce più il segnale a sonagli fuori scena, come in ML¹.

²⁷ «(1) Saranno accorsi in scena anche gli studenti che si trovavano nella quinta A».

Geronte allora si rassegna e lo lascia. Lescaut comincia a fargli un discorsetto ironico, al quale l'altro, imbarazzato, risponde con cenni del capo o con monche parole [66, p. 93 / 186].

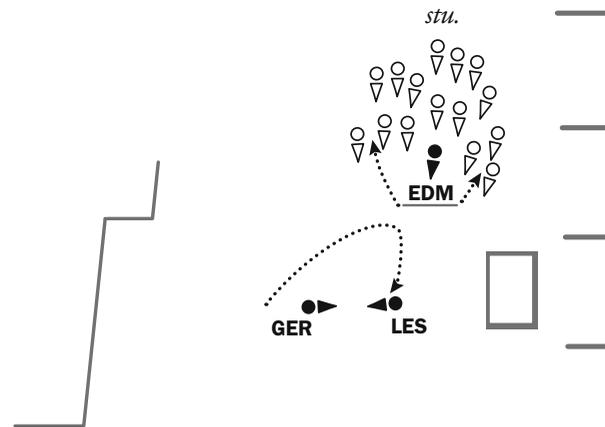
Durante il dialogo fra Lescaut e Geronte, gli studenti, con a capo Edmondo, si sono avvicinati a poco a poco, a piccoli gruppi, arrestandosi a qualche distanza da loro, senza far rumore. E mentre, ridendo con malizia, osservano i due, danno inizio al coretto scherzoso: «Venticelli ricciutelli», ecc. (2) [67₈, p. 96 / 187].²⁸

D2-2



Dopo le parole di Lescaut: «ci vuol calma... filosofia...» [68₅, p. 99 / 190], gli studenti danno in un'allegria risata, facendo pochi passi innanzi. Lescaut si volge per redarguirli severamente. Essi troncano subito le risate e retrocedono al punto ov'eran prima. Lescaut, avendo scorto a terra il cappello di Geronte, lo raccoglie e, venendo ora alla sinistra di lui, glielo porge con gentilezza caricata [68₈]. Gli studenti riprendono il coretto.

D2-3

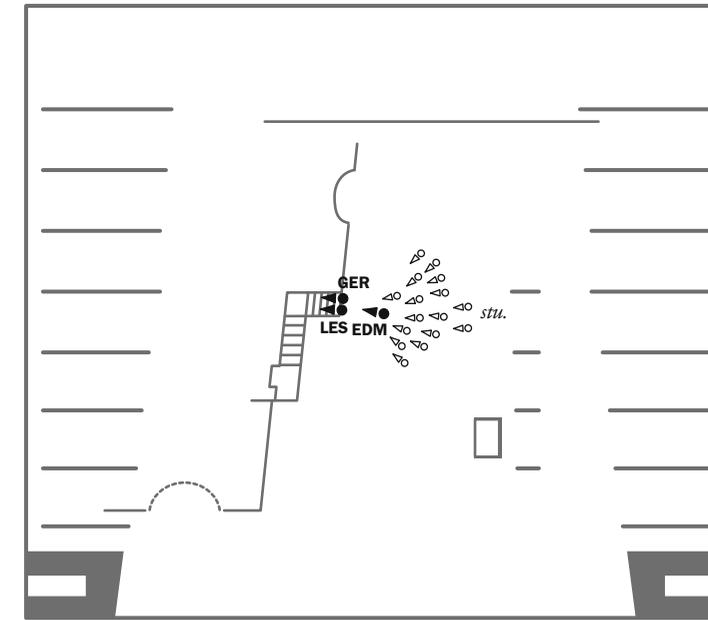


²⁸ «(2)»: si legge solo il richiamo della nota, ma senza testo a piè di pagina, come nei casi precedenti.

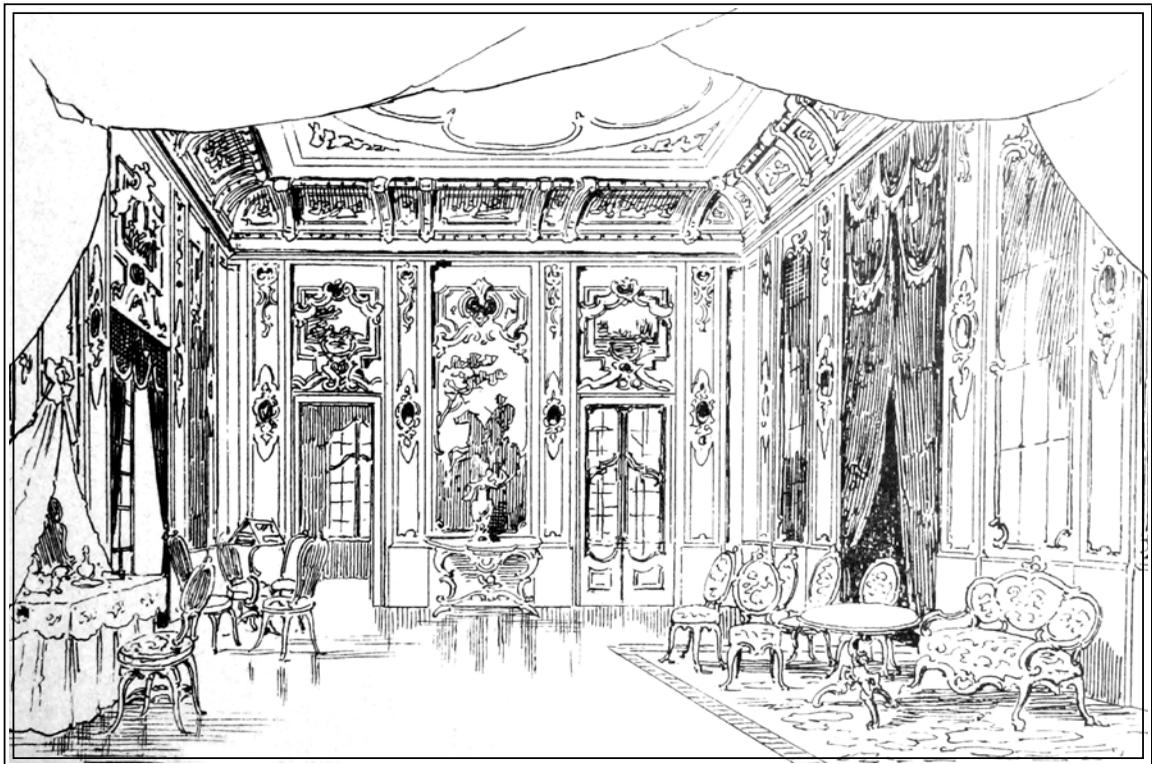
Dopo le parole «il braccio a me» [69₃, p. 100 / 192], Lescaut prende a braccio Geronte: entrambi s'incamminano verso la scala dell'osteria, parlando e gesticolando.

Edmondo e gli studenti, alle parole «A volpe invecchiata» [69₇, p. 101 / 193-4], ecc., che saran dette con grazia maliziosa, cominciano a poco a poco, a piccoli passi e su la punta de' piedi, ad avvicinarsi ai due. Essi, trovandosi con le spalle voltate, non si avvedono dello scherzo e continuano a chiacchierare fra loro. Appena han cominciato a salire i primi gradini della scala, Edmondo e gli studenti, oramai vicinissimi a questa, danno in una risata scrosciante [70, p. 102 / 195].

D2-4

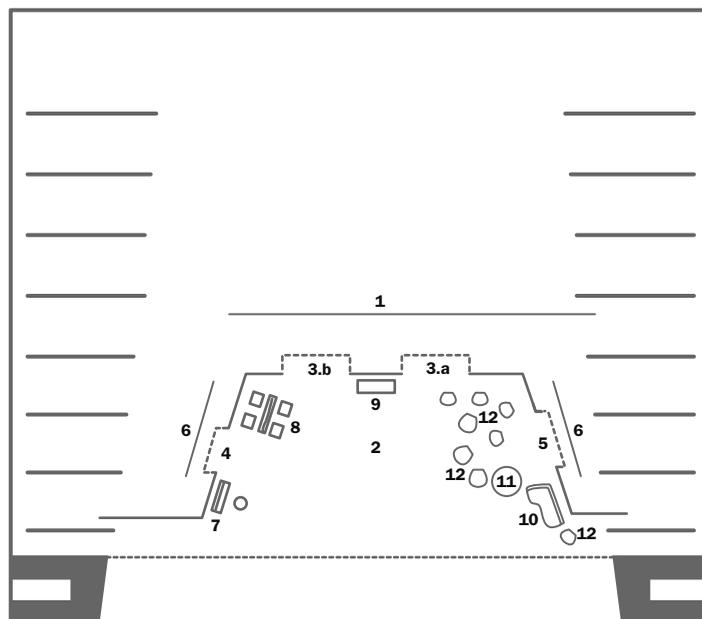


Geronte e Lescaut si volgono sorpresi. Quest'ultimo subito discende i gradini: e, mentre tutti fuggono ridendo per la destra, fa qualche passo come per raggiungerli, minacciando. Indi torna verso Geronte. Cala rapidamente il sipario.



Ugo Gheduzzi (1853-1925), *Salotto elegantissimo in casa di Geronte*, bozzetto per l'atto II di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893 (illustrazione tratta da DS!).

Atto secondo



Salotto elegantissimo (Luigi xv).

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. Fondale. Ricca galleria. | 7. Toilette e sedia. |
| 2. Sala parappettata. | 8. Quattro sedie ed un leggio. |
| 3. Porte vetrate – a) chiusa – b) praticabile. | 9. Mobile con cassetti. |
| 4. Finestra. | 10. Sofa. |
| 5. Alcova. | 11. Tavolino. |
| 6. Fondaletti. | 12. Poltrone e sedie. |

Scenario e mobiglio elegante e ricchissimo, stile Luigi xv. Un ricco tappeto copre tutto il pavimento. – Sulla *toilette* vari oggetti in porcellana e cristallo. – Nel mobile (9) vi saranno parecchi cassetti, contenenti molti gioielli. – Sul tavolino (11) ricchi gingilli, ed uno specchietto a mano. Una elegante mantiglia nera sulla sedia della *toilette*. – Al n. 8 piccole sedie ed un leggio con carte da musica, pei 4 suonatori. – Chi è incaricato della messa in scena, deve riuscire a riprodurre un quadro esatto dell'epoca di Luigi xv; deve perciò fare una scelta giudiziosa fra le coriste (abati e musicisti) e fra i coristi (marchesi, vecchi signori), prendendo persone fra le più intelligenti e che meglio sanno abbigliarsi, o portare i costumi, e muoversi sulla scena.²⁹ – Anche pel parrucchiere occorre un buon mimo.

²⁹ La raccomandazione sul *savoir faire* scenico è davvero opportuna, visto che le scene nel salotto aristocratico devono essere gestite con la necessaria misura, onde evitare effetti di cattivo gusto; si tenga poi conto della ricchezza di parti secondarie in quest'opera e in quest'atto in particolare, a cominciare dal musicista, per andare al maestro di danza, fino al parrucchiere, un ruolo che richiede un abile mimo, capace di gestire i tempi scenici, eseguendo gli ordini di Manon, in rapporto alla partitura, e impartendone a sua volta degli altri.

Mobiglio dorato in damasco giallo a fiorami: ricche e pesanti cortine in damasco giallo nascondono l'alcova a destra.

All'alzarsi del sipario (131, p. 104 / 198) Manon è seduta avanti la pettiniera (*toilette*); è coperta da un ampio accappatoio che le avvolge tutta la persona. Un parrucchiere (n. 19) le si affanna intorno, due garzoni stanno pronti ai cenni del parrucchiere: essi portano delle eleganti guantiere d'argento, sulle quali stanno i vari oggetti del mestiere.³⁰

D24



All'ordine di Manon – «il calamistro» [21, p. 104 / 199]– il parrucchiere corre saltellante e prende da una delle guantiere il ferro per arricciare e ritorce il riccio ribelle.³¹

«Or la volandola» [15] – il parrucchiere lascia il calamistro, prende il vaso dorato della cipria e col piumino accarezza le guance di Manon.

«Severe un po' le ciglia» [110, p. 105 / 200] – il parrucchiere passa un pennello minuscolo sulle ciglia.

«La cerussa» [82] – il parrucchiere con una sottilissima spatola d'argento prende una pomata da un vaso di cristallo di Boemia e segna qua e là, con grazia affettata, la fronte e le guance di Manon.

Manon è soddisfatta.

«Qua la giunchiglia» [12, pp. 105-6 / 201] – il parrucchiere sparge su Manon in leggerissima polvere un'onda di profumo.

Intanto Lescaut appare sulla porta vetrata (3 b) ed avanzandosi con cinica padronanza, dice: «Buon giorno sorellina» [23, p. 106 / 201-2]. Manon, tutt'intenta alla sua toeletta, non gli bada ed ordina: «Il minio e la pomata» [24, p. 202]; il parrucchiere corre a prendere un vasetto di terraglia faentina e con un pennello tocca le guance di Manon.³²

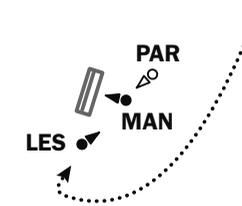
Lescaut si avvanza, si colloca vicino alla pettiniera, ed osservando Manon, le dice: «Mi sembri un po' imbronciata» [26].

³⁰ Anche in questa prima parte dell'atto, come per il precedente, l'ambiente che circonda Manon, passata di colpo dalla fuga in carrozza con uno studente squattrinato al palazzo di un ricco notevole parigino, trova una specifica definizione musicale in un tema lezioso, «un'ampia citazione dalla prima aria di Des Grieux [...], strumentata alla francese per flauto e arpa» (BUDDEN, p. 133), «una frase di quattro battute, che caratterizza perfettamente l'ambiente fatuo in cui vive la ragazza» (GIRARDI, p. 97 ed es. 34.4, p. 96).

³¹ Manon è nervosa e impaziente, un atteggiamento che rivela visivamente che la scelta di vivere nel lusso di Geronte, a detrimento del suo desiderio erotico inappagato, le pesa non poco.

³² Tutto questo scorcio, volutamente lezioso, prende forma per il tramite di oggetti e pratiche raffinate, citate nella disposizione: qui la terraglia faentina, un contenitore di ceramica pregiata, a seguire la giunchiglia, un tonificante profumato di narciso. Prima sono apparse la volandola, uno staccio per scremare la cipria, poi la cerussa, una pomata bianca con ottimo effetto coprente (ma tossica) contenuta in un prezioso vaso di cristallo di Boemia, e ancora i nei estratti da una scatola di lacca giapponese: tutti segni di grande raffinatezza, che attestano anche il grande potere di Geronte.

D25



«Ed ora un nè» [33, p. 107 / 203] – il parrucchiere presenta una scatola di lacca giapponese contenenti i *nei*. Manon, indecisa, vi cerca dentro rovistandone i taffetà. Lescaut consiglia: finalmente Manon si risolve, prende due *nei* che inumidisce con una piccola spugna, passandoli al parrucchiere, che eseguisce l'ordine mettendo un *nè* vicino all'occhio sinistro, e l'altro presso il labbro inferiore a destra.

Il parrucchiere toglie con bravura l'accappatoio a Manon che si è alzata: essa appare incipriata, vestita con elegantissimo abito, quanto mai seducente; il parrucchiere piega l'accappatoio, lo colloca su di un braccio, fa un cenno ai garzoni, ed esce dal fondo seguito da questi, dopo aver fatto grandi inchini.

Lescaut guarda attento Manon ed esclama: «Che insieme delizioso» [74, p. 109 / 209], poi prende la sedia della pettiniera, la avvanza un poco e vi siede a cavalcioni, sempre ammirando Manon. La quale, pensierosa, lo ascolta distratta.

D26



Alle parole: «T'ho ritrovata» [421, p. 110 / 211], Lescaut si alza e si avvicina a Manon, la quale ad un tratto, come seguendo il proprio pensiero, lo interrompe; poi pentita, volge le spalle a Lescaut, ma alle di lui parole: «Risponderò» [525, p. 112 / 215], si rivolge ancora con vivacità.³³

Manon esclamando: «Ah!... in quelle trine morbide» [65, p. 114 / 215], fa due passi verso l'alcova,³⁴

D27



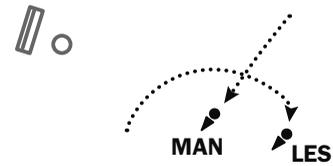
poi si volge verso la ribalta.

³³ Lescaut appare perfettamente a suo agio nel salotto aurato di Geronte, e ds¹ lo mette in luce: il ritratto è quello di un uomo cinico e privo di scrupoli, come dichiarato sin dall'inizio del documento, e il suo breve assolo è fondamentale ai fini drammatici. Nelle sue parole appare infatti l'ombra della felicità di coppia nella «dimora umile» così importante nella drammaturgia della *Manon* di Massenet, saltata a piè pari da Puccini (cfr. GIRARDI, pp. 79-81). Se la sua Manon se la passa bene, tanto che si fa notare quante attenzioni dedichi alla *toilette* del mattino, qualcosa tuttavia la turba: guarda il letto poi viene verso la ribalta, e confessa i suoi autentici impulsi davanti al pubblico.

³⁴ La raccomandazione è importante: il pubblico deve toccare con mano l'ambivalenza erotica di Manon, sentire il freddo che regna su quel letto e il contrasto con la forza del desiderio, che la spinge fra le braccia del giovane amante, che pure ha abbandonato.

Alle parole: «Per me tu lotti» [9₃, p. 118 / 226], Manon si avvanza e passa a sinistra: Lescaut a destra.

D28

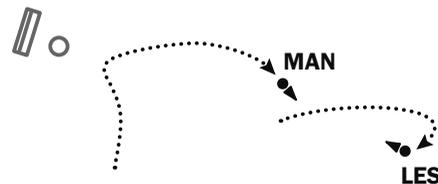


Alle parole: «Resister più non posso!»³⁵ [510, pp. 120-1 / 231-2] Manon rimane pensierosa, rattristata, poi i suoi occhi si soffermano allo specchio: la sua adorabile figura vi si delinea; le mani quasi incoscienti aggiustano le pieghe della veste; poi i pensieri si mutano, le labbra sorridono, gli occhi sfavillano nel trionfo della sua bellezza e passando davanti allo specchio, domanda a Lescaut: «Davver che a meraviglia questa veste mi sta?» [10₄, p. 121 / 233-4].

L'artista che interpreta Manon deve in questo punto, con molta abilità, cambiare pose, movimenti, fisionomia: è la civetteria che deve in essa dominare.³⁶

Dopo essersi guardata nello specchio, passerà pavoneggiandosi nel mezzo della scena, mentre il fratello andrà ammirandola.

D29



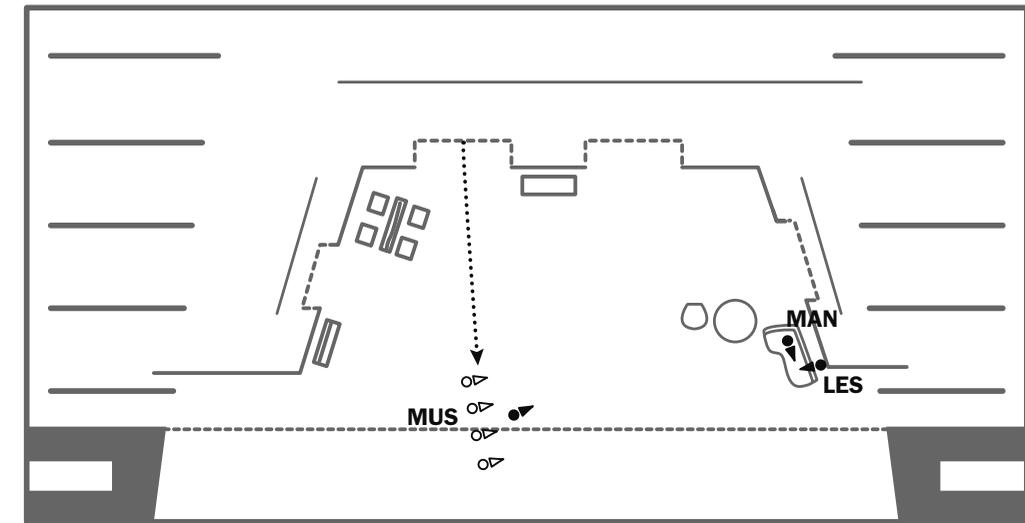
In questo punto entrano dalla porta a sinistra in fondo 5 musici (fig. 16 e 31) che si fermano facendo grandi inchini: Lescaut li vede e domanda chi sono a Manon [511, p. 122 / 235], che annoiata va a sdraiarsi sul sofà, facendo cenno ai musici di avanzarsi, ciò che eseguono; Lescaut va dietro il sofà e vi si appoggia osservando curiosamente, mentre i musici cantano un madrigale [11].³⁷

³⁵ La frase citata non si legge nei libretti ML¹⁻², dove la lezione è: «Vieni!... Son bella? | più bella ancor sarò!», ma solo nelle fonti musicali ML¹⁻³, lievemente differente e più sbilanciata nel registro sensuale «Ah! Vien, resister più non so!», ed è un'ulteriore conferma che DS¹⁻² siano dunque prodotte in relazione stretta con la musica.

³⁶ DS¹ raccomanda con precisione al soprano di mettere in risalto la civetteria del personaggio che, dopo la nube momentanea di «In quelle trine morbide», un brivido, vagamente sentimentale ma più che altro erotico, trasforma un rimorso in un rimpianto, e si prepara a esibirsi fra canti e danze.

³⁷ È la prima di una serie di musiche di scena che accompagnano in funzione subordinata l'azione, e sono quindi, come i brindisi ecc., scorci in cui il punto di vista dello spettatore coincide con il palcoscenico. Poche battute dopo farà la sua uscita in scena un quartetto d'archi, che accorderà gli strumenti preparandosi ad accompagnare le danze (ma il suono viene dalle file d'archi in orchestra), mentre

D30



Manon, seccata, prende dal tavolo una borsa e la dà a Lescaut, il quale destramente la intasca, e poi si avvanza per accomiatarsi, con maestosità, i musici [125, p. 128 / 240-1], i quali si inchinano ed escono dalla porta del fondo, da sinistra. Intanto dietro la porta vetrata a destra, nella galleria, si vede venire Geronte (fig. 11), circondato da 4 o 5 amici, vecchi libertini come lui; esso li riceve con grandi complimenti. Subito dal fondo a sinistra, da dove partirono i musici, vengono 4 suonatori di quartetto (fig. 56), entrano nel salotto e vanno a sedersi nell'angolo di sinistra, intorno al leggio, ed a suo tempo incominceranno ad accordare gli istrumenti.

Manon si alza annoiata, e va incontro a Geronte [13₄, p. 129 / 132, p. 242], il quale avrà fatto cenno agli amici di aspettare un momento, si sarà incontrato col maestro di ballo (che verrà nella galleria da sinistra) e con questi entrando in sala, combinerà il minuetto; 2 servi in gran livrea (fig. 55), entrano nella galleria da destra e si collocano al lato della porta di sinistra, uno nella galleria, l'altro nella sala.

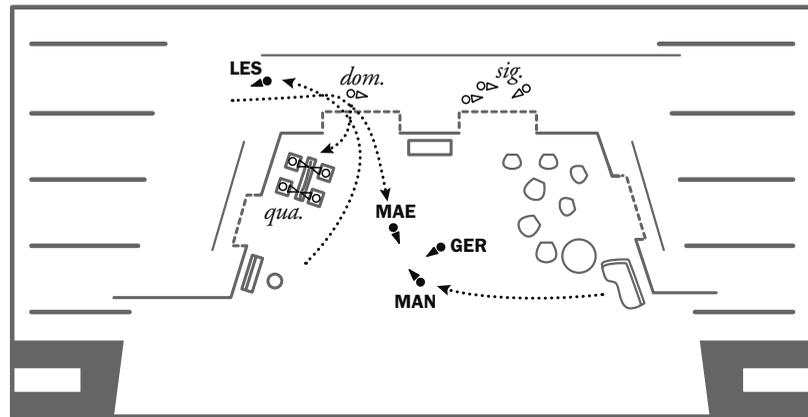
Tutta questa scena, come le seguenti, sono difficilissime, e si raccomanda di farne oggetto di particolare studio tanto al direttore di scena, quanto agli artisti, coro, ecc. Si deve riprodurre l'ambiente dell'epoca, in tutte le sue goffe ed esagerate cerimonie, ma senza cambiarle in caricatura, in buffoneria, al contrario raggiungendo il massimo dell'eleganza. La difficoltà è poi accresciuta da questo, che tutte le scene vanno eseguite a tempo e con perfetta conoscenza delle indicazioni segnate nella musica.³⁸

prenderanno posto i 'vecchioni' che andranno in delirio per la 'casta' Susanna, come i due galanti che si presenteranno di lì a poco con sonori baci. Qui, e oltre (pp. 70-72 e 80), la disposizione specifica il riferimento ai costumi nella tavola di Hohenstein che chiude il documento, a cominciare dai musici per finire con gli abati.

³⁸ La raccomandazione di mantenere la misura, senza scadere in effettacci, è importante e verrà più volte ribadita: non si deve ridicolizzare il mondo della galanteria, ma solo far capire al pubblico quanto possano pesare tali maniere su una fanciulla smaliziata, sì, ma pur sempre sincera, almeno nelle sue manifestazioni sentimentali ed erotiche.

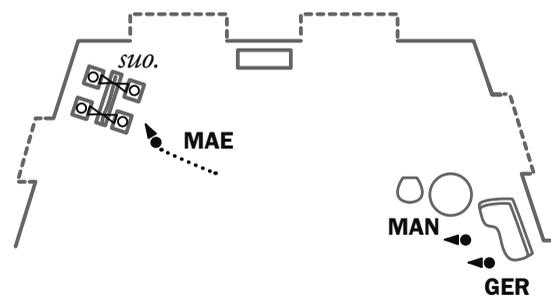
A suo tempo, Lescaut, quasi sgusciando, se ne andrà inosservato dalla porta del fondo e uscirà da sinistra.

D31



In pari tempo, il maestro di ballo va presso i suonatori e dà ordine di cominciare. Manon va presso il sofà ed il tavolo: Geronte le è a lato.

D32

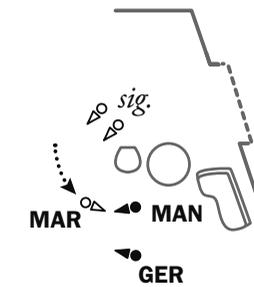


Appena comincia il minuetto [1317, p. 130 / 132, 243], dalla galleria passano eleganti signori, marchesi, vecchi azzimati, poi abati (fig. 32, 33, 34, 35, 36 – 8 coristi – 4 coriste) i quali entrano nella sala, annunciati dai domestici di Geronte, che per ognuno degli invitati fanno un inchino.

Entrano due vecchi signori che pomposamente si avvicinano a Manon – grandi inchini: uno offre a Manon un elegante sacchetto di seta contenente dolci: Manon porge la mano, si sente il rumore del bacio che il vecchio vi depone.³⁹ L'altro coll'occhietto guarda e ride e bacia a sua volta. Manon s'inchina sorridente e depone sul tavolo il sacchetto, i due signori si ritraggono per lasciare il posto ad un marchese pomposo che s'avanza pavoneggiandosi sfiorando appena il tappeto: a tre passi da Manon si ferma, pone una mano sul cuore, fa un inchino, poi galantemente offre un astuccio contenente una ricca boccetta d'odore. Manon ringrazia e mostra il gioiello a Geronte il quale, commosso, stringe la mano al Marchese.

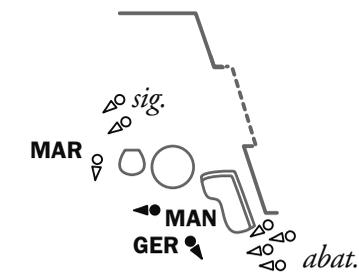
³⁹ Le smancerie dei vecchi pruriginosi fanno parte degli inconvenienti che la protagonista deve subire, a dispetto della sua stessa natura. La descrizione di DS¹⁻² parla chiaro, mentre nei libretti si preferiscono espressioni raffinate e colte, come la figura di paragone fra la coppia Manon-Geronte con Mercurio e Venere «ciprigna».

D33



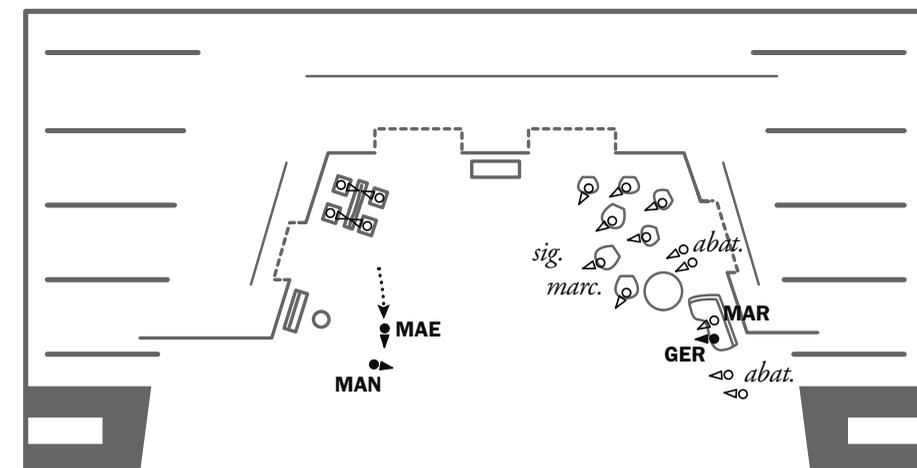
Seguono 4 abatini, i quali fanno un ingresso brillante: inchini, baciamani a Manon, poi circondano ridendo Geronte, che li saluta e fa loro cenno di radunarsi a destra presso il sofà.

D34



Seguono altri nobili signori, vecchi, azzimati ed incipriati; il maestro di ballo, impaziente, interrompe queste cerimonie [143, p. 131 / 132, p. 244], si avvanza, porge la mano a Manon e la conduce nel mezzo: è il minuetto! Allora Geronte premurosamente fa sedere gli amici, e siede lui stesso sul sofà, assieme al Marchese; gli abatini formano gruppo in piedi: due sul davanti a destra e due fra gli altri invitati. Deve essere un quadretto di genere, della più grande eleganza. I due domestici entrano a sinistra della galleria, poi si avanzano portando due grandi guantiere d'argento: sull'una vi sono varie tazze di cioccolato, sull'altra i biscottini – essi girano fra gli invitati: di questi alcuni prendono le tazze di cioccolato e lo assaporano, alcuni si servono di biscottini, alcuno ringrazia rifiutando; i domestici girano per fare riporre le tazze sulle guantiere, poi escono dal fondo.

D35



Manon segue la lezione del Maestro, ma di quando in quando guarda con civetteria Geronte e gli amici suoi, i quali vanno in sollucchero, ammirando, e facendo commenti entusiastici.

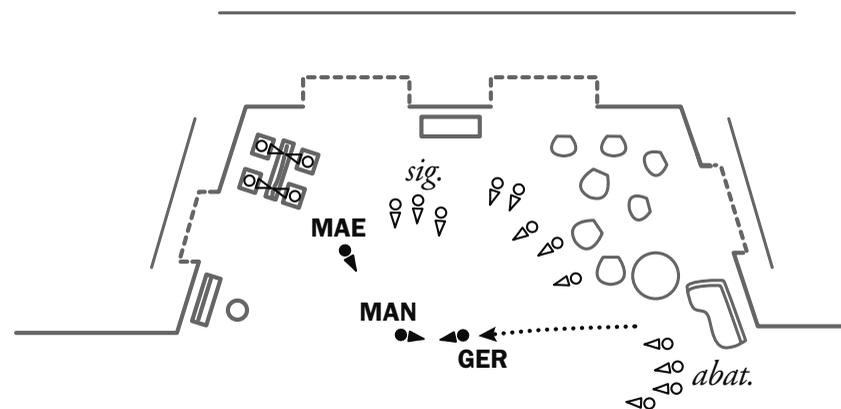
Manon, coll'occhiale e danzando guarda qua e là nel gruppo dei suoi ammiratori [16, p. 135 / 247]: è provocantissima;⁴⁰ i signori e gli abatini guardano Manon cupidamente; essa si arresta dal danzare e dice a' suoi ammiratori: «Lodi aurate» [17, p. 136 / 251]. Il maestro di ballo sta fermo da un lato, poi dà segni d'impazienza, finché si avvanza un poco: Manon se ne accorge e prega gli ammiratori di frenarsi dicendo «Il buon Maestro non vuole parole» [19, p. 139 / 252].

Il maestro si avvanza di nuovo e con impazienza esclama: «Un Cavalier» [20, p. 140 / 253].

Subito Geronte si alza ed accorre dicendo: «Son qua». Gli amici fanno esclamazioni di esagerata approvazione. Geronte dà la mano a Manon, e seguendo le indicazioni del Maestro, balla con Manon: però balla senza caricatura, superbamente allegro e soddisfatto.⁴¹

Alla cadenza del minuetto [22, p. 142 / 258], Manon si ferma; grande inchino di Geronte, il maestro si ritira presso i suonatori: allora Manon, con molta grazia, ma altresì con molta malizia, rivolge a Geronte un madrigale, sull'aria del minuetto [22, p. 143 / 259]. I signori si alzano e cogli abati si avvicinano per ascoltare, formando piccoli gruppi.

D36

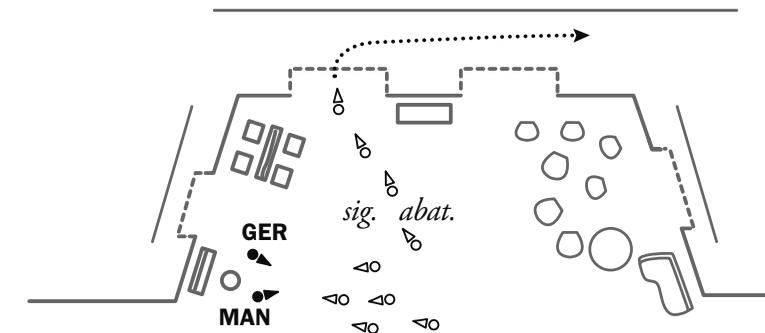


⁴⁰ In questo punto l'orchestra intona il minuetto che riapparirà nelle ultime battute dell'opera, un lampo della memoria (vedi nota 1) che inquadra il passato trasgressivo della protagonista, la colpa sulla quale dovrà cadere l'oblio, ma anche il ricordo del suo splendore fisico, che la fuga nel deserto ha cancellato quasi del tutto (GIRARDI, p. 97 ed ess. 36.1-2, p. 100 / 106).

⁴¹ Qui si raccomanda all'interprete di ballare «senza caricatura»: il libertino deve essere dignitoso, non una macchietta: «ma c'è caricatura nella musica», che stende una patina d'ironia sullo scorcio (BUDDEN, pp. 135-6, ed es. 5.10). Anche più oltre, nel momento in cui entra nell'alcova e sorprende i due amanti avvinghiati, Geronte dev'essere «ironico, ma dignitoso, però senza divenire tragico» (DS¹, p. 31; DS², p. 29).

Sull'ultima nota, Manon fa a Geronte un inchino fino a terra. Geronte si volge poi agli amici, mostrandosi al colmo della felicità, poi si avvanza per dire: «Galanteria sta bene» [23, p. 145 / 262]. Intanto il maestro di ballo ed i 4 suonatori s'inchinano, ed escono dalla galleria a destra. Alla ripresa del minuetto [24, p. 147 / 264],⁴² Manon si trova a sinistra; tutti si congedano, inchini, baciamani, escono dalla porta in fondo a sinistra, poi girano a destra nella galleria e partono: ultimo Geronte.

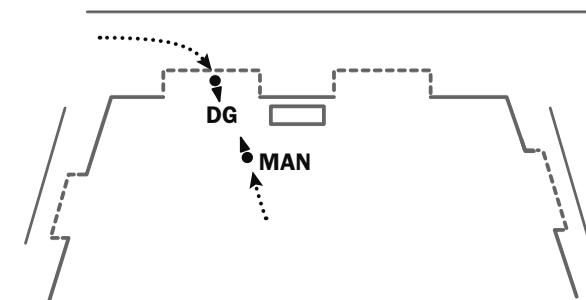
D37



Appena sola [25, p. 148 / 265], Manon dà un sospiro di soddisfazione: poi corre ad acconciarsi per uscire, prendendo la mantiglia che è sulla sedia presso la pettiniera.

Sente che qualcuno si avvicina, crede sia il servo, ed impaziente domanda: «Questa lettiga!» [25, p. 148 / 265] – si volge e vede sulla porta Des Grieux, il quale è venuto dalla galleria a sinistra; Des Grieux è pallidissimo, commosso, e si arresta sul limitare della sala: Manon, appena vedutolo, getta su di una poltrona la mantiglia e gli corre incontro in preda a grande emozione.

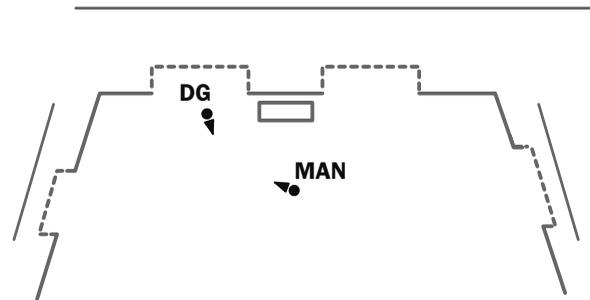
D38



⁴² DS² sostituisce: «Alla ripresa del tema del madrigale.»

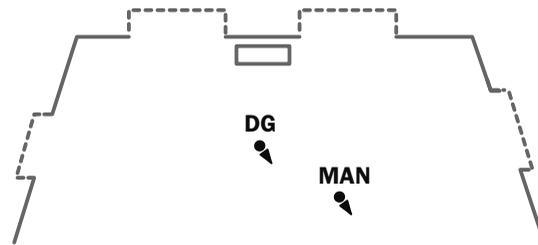
Des Grieux fa un passo avanti e con rimprovero esclama: «Ah! Manon» [26₁₀, p. 150 / 267]. Colpita da queste parole, Manon indietreggia un poco, sempre fissando Des Grieux.

D39



Des Grieux avanzandosi ancora, esclama violentemente: «Sì, sciagurata!» [28₁, p. 151 / 270]. Manon indietreggia ancora, e prorompendo in pianto, dice volgendosi: «Non m'ami più» [429, p. 152 / 273].

D40



Allora Des Grieux le si avvicina, e con amarezza le risponde: «Taci» [29, p. 153 / 274]. Alle ultime parole si volge a lui. «Io voglio il tuo perdono» [29₁₅, / p. 275]: Des Grieux fa un gesto di rifiuto, e voltando le spalle si allontana da Manon, coprendosi il volto colle mani.

D41



Disperata, Manon si avvicina a poco a poco a Des Grieux, finché alle parole: «Ai tuoi piedi son» [30₁₄, p. 155 / 279], s'inginocchia a lui vicino.

D42



Des Grieux esclamando: «Oh! tentatrice» [31₁, p. 156 / 282] fa un gesto di disperazione poi lascia cadere le braccia. Manon ne approfitta per prendergli fra le sue la mano sinistra, poi dicendo «Cedi, son tua» [32₅, p. 157 / 284], Manon si alza: è affascinante e circonda colle braccia Des Grieux, passando alla sua destra.

D43



Des Grieux, quasi soggiogato, cerca mollemente di svincolarsi dall'abbraccio di Manon, ed indietreggia verso destra, sempre seguito da Manon.

D44



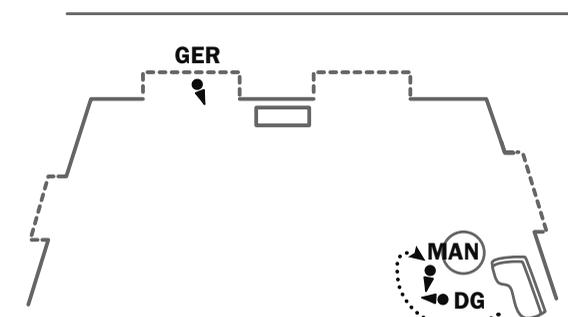
Alle parole: «Son vinto, t'amo» [33₁₀, p. 159 / 291], Des Grieux circonda Manon colle braccia, stringendola al seno. In questo punto la passione amorosa dei due giovani amanti deve essere al colmo: finché quasi svenuta, Manon si abbandona totalmente fra le braccia di Des Grieux; i due attori si troveranno a destra, a due passi dal sofà, per modo che quasi senz'accorgersi Manon si troverà seduta, fra le braccia di Des Grieux, ed il pezzo finisce in un mormorio amoroso ed in un lungo bacio.

D45



Geronte, venendo dalla galleria a destra, si presenta all'improvviso alla porta del fondo a sinistra, e si arresta stupito; ad un tratto Manon lo vede e getta un grido [38₅, p. 164 / 306]: essa e Des Grieux s'alzano di scatto, Des Grieux si avvanza verso Geronte, Manon s'interpone e lo ferma.

D46



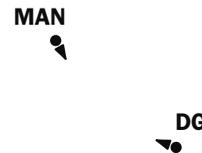
In tutta questa scena Geronte dev'essere ironico, ma dignitoso, però senza divenire tragico: Manon nervosa, eccitata: Des Grieux baldanzoso.

Manon guarda capricciosamente Geronte; prendendo un piccolo specchio sul tavolo [39, p. 166 / 309], lo mette in faccia a Geronte ridendo, poi lo depone di nuovo sul tavolo.

Geronte esce minaccioso, e parte dalla galleria a destra [41, p. 167 / 312].

In questo punto si fa evidente la completa spensieratezza di Manon, la quale, sempre ridendo, avrà seguito Geronte. Des Grieux è rimasto immobile, mestamente preoccupato.

D47



Alle parole di Des Grieux, Manon quasi involontariamente e guardandosi attorno, dice: «Pecato!» [42₁₁, p. 169 / 314].

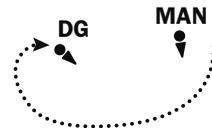
Des Grieux la raggiunge, la prende per mano e facendola avanzare, esclama con intensa passione: «Ah! Manon!» [43, p. 170 / 315].

D48



Alle parole: «L'onta più vile m'avvicina a te» [1244, p. 173 / 320], Des Grieux passa davanti a Manon, verso sinistra, poi si volge ad essa per dire: «Nell'oscuro futuro...» [844, p. 321].

D49



e siede accasciato colla testa fra le mani sulla sedia vicino alla pettiniera. Manon pentita, gli si avvicina umilmente e gli parla ponendogli una mano sulla spalla.⁴³

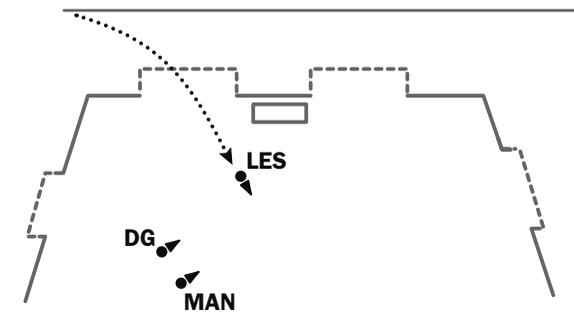
D50



⁴³ L'atteggiamento di Manon cambia nelle fonti – ML¹, ML¹ e ML² (p. 41) «Manon gli si avvicina amorosamente e gli prende la mano», ML³: «umilmente a Des Grieux».

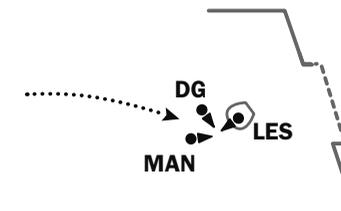
Dalla galleria a destra viene correndo Lescaut [44, p. 174 / 322]; Manon e Des Grieux sorpresi gli corrono incontro interrogandolo.

D51



Lescaut, affannato, non può parlare, e si lascia cadere su di una poltrona a destra: Manon e Des Grieux lo incalzano di domande.

D52



Tutta la scena seguente è di straordinaria difficoltà. Bisogna, innanzi tutto, che i tre artisti siano *sicurissimi* della parte musicale per poter eseguire con verità l'azione rapida, intricata. Così non si ritiene utile fare una minuta descrizione scenica, perché tutto è esattamente indicato dalla musica – sommariamente si indica che Lescaut si alzerà per dire a Des Grieux: «Per le scale, cavalier, spiegate l'ale» [478, p. 177 / 330]; che Manon prima si dispera e piange, poi va al mobile posto fra le due porte, ne apre i cassetti: quindi prende da Lescaut la mantiglia che prima aveva gettato su di una poltrona, e ripone in essa i gioielli che leva dai cassetti. Des Grieux tenta inutilmente di trascinarla via, mentre Lescaut corre dall'una all'altro, poi va alla finestra vicino alla pettiniera, osservando. Dev'essere infine un andirivieni continuo, mentre l'ansia fa quasi perdere la testa a tutti e tre i personaggi: qualche sedia verrà rovesciata.

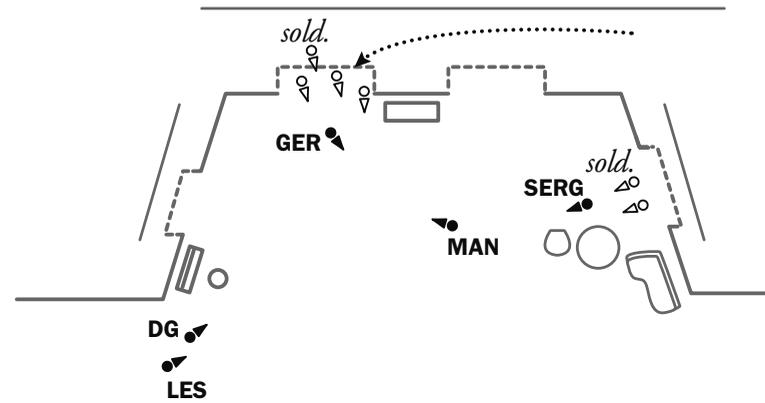
Gridando: «Presto, all'alcova!» [«MANON: Sì... laggiù all'alcova», 532, p. 184 / 345]⁴⁴ Lescaut spinge entro all'alcova Des Grieux e Manon, seguendoli alla sua volta; ma quasi subito si sente dall'alcova un grido di Manon e questa ritorna ancora in scena fuggendo e dopo lei, lividi, Des Grieux e Lescaut. Des Grieux vuol correre presso a Manon. Lescaut lo trattiene... e dalle cortine dell'alcova schiuse appaiono un sergente e due arcieri (n. 52). Intanto la porta viene aperta violentemente e nel suo vano si affaccia Geronte ghignando e dietro a lui alcuni soldati.⁴⁵

⁴⁴ Così nelle fonti musicali a stampa: la frase non è stata intonata, e si legge solo nei libretti.

⁴⁵ D5² aggiunge: «Manon, spaventata, lascia cadere a terra i gioielli che avea raccolti».

Come è esattamente indicato nella musica [554, p. 174 / 349], quando appare il sergente (n. 15), la posizione dei personaggi è la seguente:

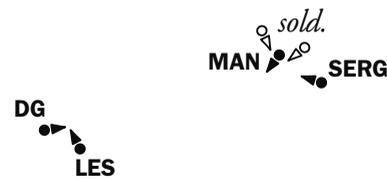
D53



Geronte fa un cenno al Sergente, poi parte subito dalla galleria, a sinistra.

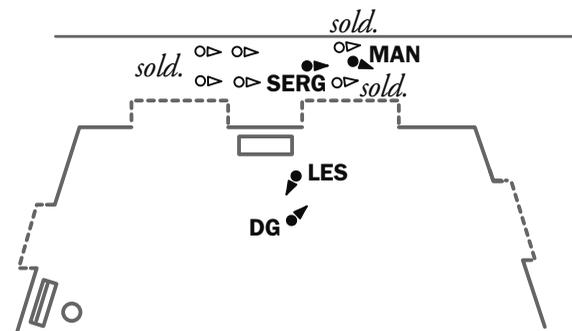
Il sergente coi due soldati afferrano Manon. Des Grieux fa per slanciarsi, sguainando la spada. Lescaut lo ferma e lo disarmo.

D54



Manon disperata, piangente, è trascinata via dalla porta del fondo, e per la galleria a destra. Des Grieux vorrebbe slanciarsi dietro Manon: Lescaut lo trattiene a viva forza. Vedendo passare Manon nella galleria, Des Grieux con un grido straziante, protendendo le braccia, esclama: «O Manon!» [547, p. 186 / 351].

D55



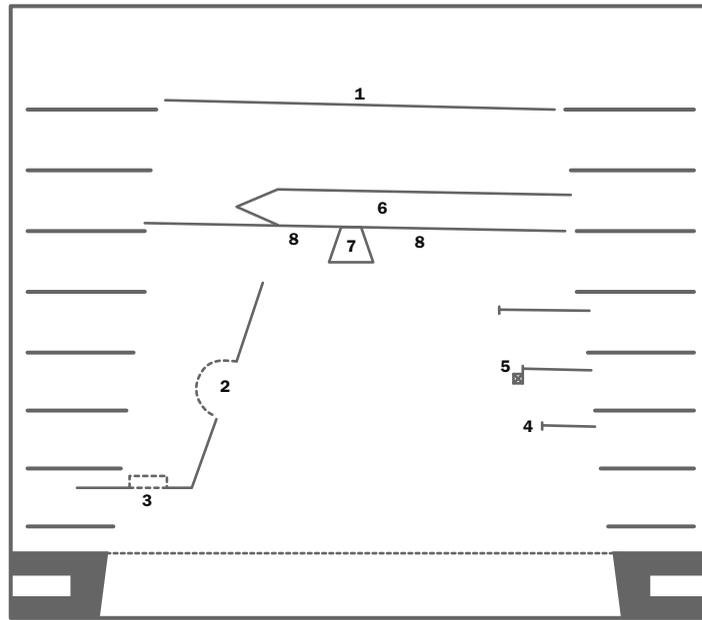
Poi con più forza Des Grieux si volge verso il pubblico, ripete, alzando disperatamente le braccia: «O mia Manon!» [541] – ed affranto dal dolore, va a cadere sul divano, nascondendo il viso tra le mani. Lescaut lo guarda con un ghigno fra il compassionevole e l'ironico.

Il sipario cala rapidamente.



Ugo Gheduzzi (1853-1925), *L'Havre. Piazzale presso il porto*, bozzetto per l'atto III di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893 (illustrazione tratta da ds¹).

Atto terzo



Porto dell'Havre.

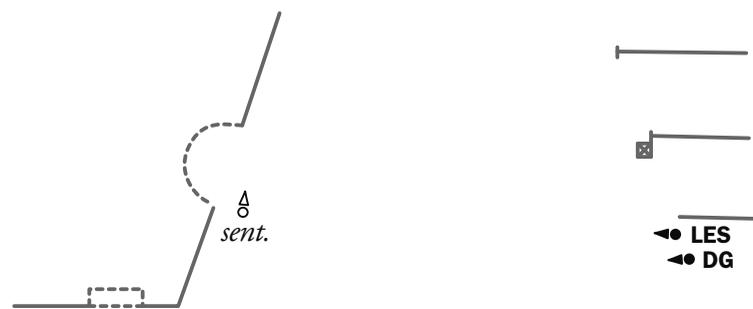
1. Fondale: porto e mare.
2. Grande caserma-prigione: portone.
3. Finestra a piano terreno, con vetri e grossa ferriata.
4. Principale: case e strade.
5. Angolo di casa con lampada ad olio, praticabile.
6. Bastimento praticabile.
7. Rampa.
8. Muro del porto.

È l'ultima ora della notte: poco a poco il cielo andrà rischiarandosi, ma assai lentamente: non sarà giorno se non al rullo del tamburo.⁴⁶

⁴⁶ Si entra nella desolazione di un'alba a Le Havre dopo che l'intermezzo sinfonico ha esteriorizzato, a sipario chiuso, le angosce nell'animo di Des Grieux – chiarite da una citazione italiana dal romanzo di Prévost posta come glossa in partitura (ML¹, p. 355: il giovane è disposto a tutto pur di salvare l'amata dalla deportazione nelle 'Americhe'). All'ombra di una luce incerta, una nenia triste in orchestra accompagna l'ansia atroce di Des Grieux e le trame di Lescaut, mentre la lugubre finestra alla quale si affaccerà di qui a poco Manon è protetta da un'inferriata massiccia: non si sfugge al destino. Il rullo del tamburo si udrà immediatamente prima dell'ingresso del sergente alla testa di un picchetto di soldati, che precedono il comandante della nave, prima dell'appello delle prostitute [20, p. 209 / 398].

All'alzarsi del sipario, Des Grieux e Lescaut stanno quasi appiattati a destra, presso un angolo di casa, spiando verso la caserma: amendue portano ampi ferraiuoli neri.

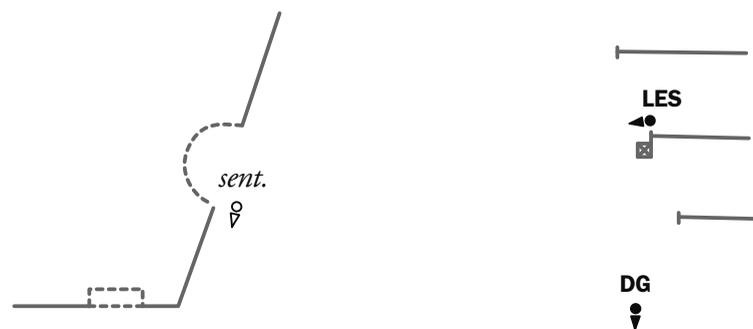
D56



Des Grieux sarà molto agitato, e Lescaut cercherà di acquetarlo, onde non si faccia scorgere dalla sentinella (n. 53) che passeggia in fazione davanti alla porta della caserma. Anche sulla nave in fondo passeggia un soldato di marina in fazione.

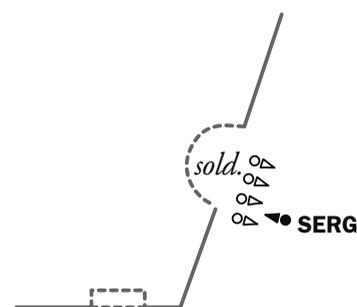
Des Grieux si avvanza per dire: «Dietro al destino» [77, p. 195 / 373], mentre Lescaut si avvolge interamente nel ferraiuolo e va cautamente verso il fondo ad osservare.

D57



Alle parole: «Parigi ed Havre» [18, p. 196 / 374-5], s'apre solo un poco e per metà il portone della caserma, e n'esce il sergente seguito da altri 3 arcieri che si schierano presso la sentinella la quale si è fermata, e dà la consegna ad uno degli arcieri.

D58

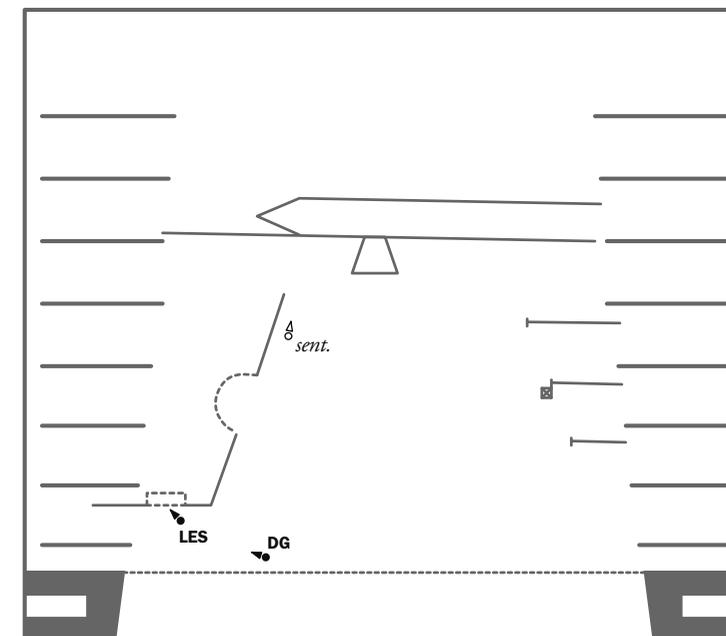


Lescaut che ha spiato, si avvicina rapidamente a Des Grieux e gli dice: «Vengono» [84, / p. 375], poi guardando attentamente i soldati, indica la nuova sentinella, mentre il sergente col picchetto rientra nella caserma, il cui portone si rinchiude.

Badino bene i due artisti (Des Grieux e Lescaut) che tutto questo dialogo e l'azione relativa devono farsi sommessamente e tranquillamente.⁴⁷

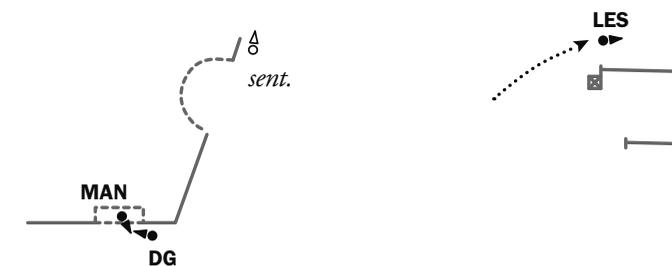
Lescaut, allegro, ponendo la mano sulla spalla a Des Grieux, dice: «È l'Havre addormentata! ...L'ora è giunta!...» [89, / p. 376]. Poi si avvicina alla caserma e scambia un rapido cenno col soldato di guardia, che passeggiando si allontana. Poi⁴⁸ si appressa alla finestra del pianterreno, picchia con precauzione alle sbarre di ferro.

D59



Des Grieux immobile, tremante, guarda: i vetri si aprono e appare Manon. Des Grieux corre a lei. – Des Grieux con voce soffocata esclama: «Manon!» [94, p. 197 / 377]. E le sue mani si avvinghiano alle sbarre. – Manon sporge le mani dalla ferriata; Des Grieux le bacia con febbrile trasporto.

D60

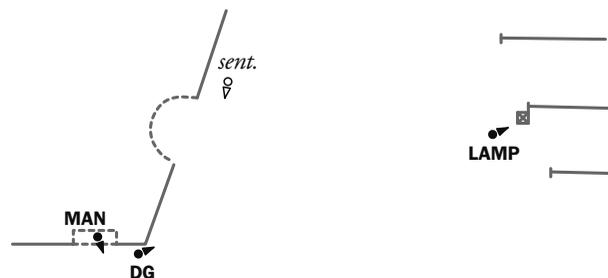


⁴⁷ Le trame chiedono silenzio, e il piano di Lescaut, che ha pagato un soldato per liberare la sorella, non fa eccezione. Nel frattempo tre colpi sulle sbarre consentono ai due amanti di tuffarsi nel fuoco di una passione che li unisce ora più che mai.

⁴⁸ DS² sostituisce: «che subito si allontana verso il fondo. Indi».

Dialogo appassionatissimo fra Manon e De Grioux, mentre Lescaut si allontana da un viottolo a destra. La sentinella passerà sempre ma nel fondo presso la caserma. A un tratto un rumore di passi interrompe il dialogo, e Des Grioux fa tacere Manon – essi rimangono silenziosi: Des Grioux spia nascosto dietro l'angolo della caserma. Dal fondo a destra entra canterellando un lampionaio (n. 17) [112, p. 200 / 379]: traversa la scena, abbassa la lampada, la spegne, la rialza:

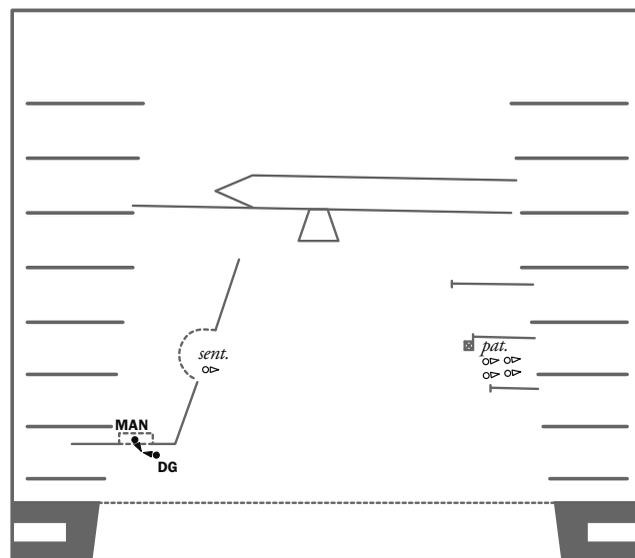
D61



poi s'allontana dal viottolo.⁴⁹ Intanto nel fondo comincia ad albeggiare, e da questo momento la luce andrà sempre aumentando rapidamente. Des Grioux rassicurato torna ad avvicinarsi a Manon: da lontano si ode ancora la canzone del lampionaio [13, p. 201 / 382].

Alle parole di Des Grioux: «Ah! Vieni, salviamoci» [145, p. 202 / 383], dal fondo a sinistra entra una pattuglia di 4 arcieri, la quale traversa la scena, e scompare nel viottolo a destra, dove prima sarà pure andato Lescaut.

D62



⁴⁹ Il lampionaio (altro personaggio al cui figurino si fa riferimento nella *Tavola dei costumi*) è un'altra parte da comprimario che, come le altre che costellano l'opera (l'oste, il musico, il maestro di ballo, il sergente e il comandante, fino al parrucchiere, mimo) gioca un ruolo importante nella drammaturgia, e richiede un tenore caratterista di livello. Il piccolo assoluto dedicato alla vicende di Kate che, a differenza di Manon, sprezza il lusso e non si vende, interrompe il flusso della passione con un tocco realistico, e riporta i due sulla terra. Poche battute dopo la voce del lampionaio si risente da fuori scena, ed è un momento magico di regia sonora, che accresce in maniera straordinaria il *pathos* della visione: una coppia di amanti impotenti separati da una grata, preda di un'ansia crescente, e Manon stessa che presagisce la sua morte.

Manon cede alle istanze di Des Grioux: gli getta un bacio, e si ritira dalla finestra, chiudendone i vetri [15, p. 203 / 386]. Des Grioux rimane quasi estatico, poi quando si decide ad incamminarsi a destra, si ode nel viottolo un colpo di fuoco [16, p. 204 / 389].

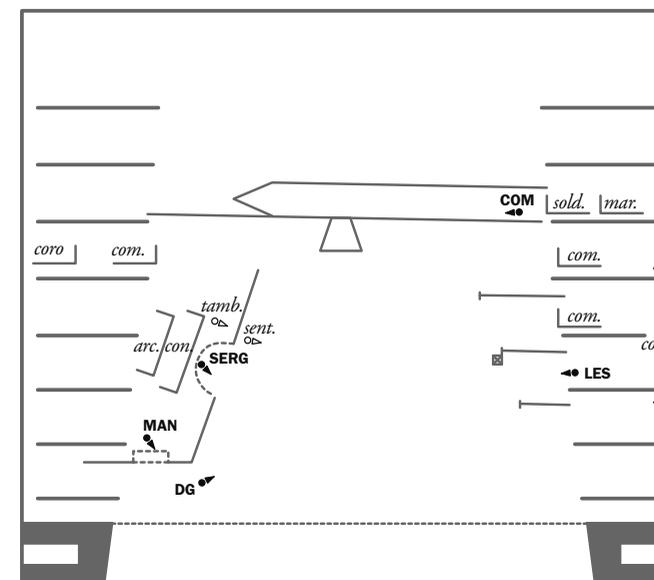
Saranno pronti tutti come segue:

- fra le quinte a destra $\frac{2}{3}$ del coro uomini e donne. L'altro terzo in fondo a sinistra dietro lo spezzato caserma (n. 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 37, 38, 47, 48, 49, 50).
- dietro il portone della caserma: il sergente, con 7 arcieri, l'8° essendo di sentinella, un tamburino (n. 55), le 11 condannate (n. 45, 46).

NB. I 4 arcieri che passarono in pattuglia saranno andati subito al loro posto, a sinistra, girando dietro il fondale.

- fra le quinte a destra, ed in fondo a sinistra le comparse (n. 27, 28, 37, 38, 39, 40) davanti ai cori.
- nel fondo a destra, pronti a mostrarsi sulla nave, il comandante (n. 18), soldati di marina (n. 53), marinai (n. 54).⁵⁰

D63



Al colpo di fuoco, Des Grioux trasale e corre verso il viottolo: in pari tempo Lescaut esce correndo, cogli abiti in disordine e colla spada sguainata: s'imbatte in Des Grioux e lo trascina avanti verso sinistra. La sentinella si arresta avanti il portone, con l'arma pronta. Nell'interno grida di «All'armi!» [163].

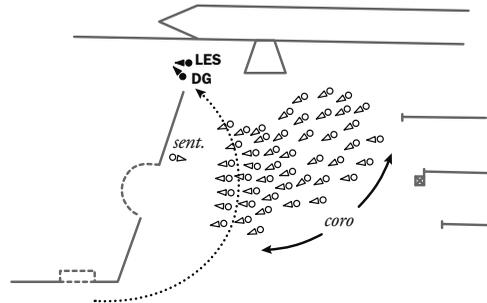
Des Grioux si svincola da Lescaut, gridando disperato: «Venga la morte» [175, p. 205 / 392], e tenta sguainare la spada; Lescaut glielo impedisce; Manon appare di nuovo alla finestra, presso la quale si è recato Des Grioux: essa lo scongiura a partire: poi scompare subito (va a collocarsi in mezzo agli Arcieri,⁵¹ dietro il portone). Lescaut trascina via a viva forza Des Grioux, dal fondo a sinistra.

⁵⁰ La scena successiva è molto spettacolare, e chiede una preparazione accurata. Qui l'apparato è definito nel dettaglio (e anche qui si indicano i figurini); nel conteggio delle condannate (undici) non viene ovviamente compresa Manon, che deve ancora riapparire alla finestra.

⁵¹ DS² sostituisce: «va a collocarsi presso alle condannate».

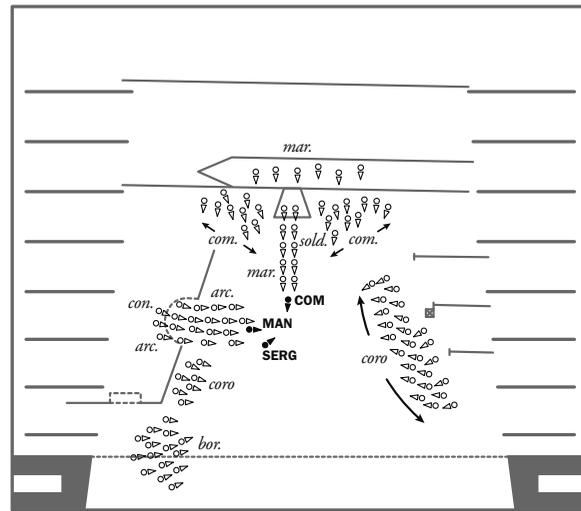
Durante questa scena, da destra e da sinistra, a gruppi di due, tre, entrano correndo le comparse: chi si arresta, domandando ad altri cos'è accaduto, altri traversano la scena rapidamente, poi ritornano con amici e guardano verso la caserma. Nel fondo della scena deve continuare un grande movimento d'andirivieni di tutte le comparse donne e uomini. Appena Lescaut e Des Grieux s'incamminano per partire, da tutte le parti entra confusamente il coro, a gruppi, a frotte, gesticolando e gridando [18₁₀, p. 207 / 395]. È giorno fatto. Il coro forma ressa davanti alla caserma.

D64



In pari tempo apparisce sulla nave il comandante, seguito dai soldati di marina e dai marinai. Al rullo di tamburo [20, p. 209 / 398], la folla si agita e guarda verso il portone che si apre: ne esce subito il sergente, che ordina alla folla di sgombrare: dalla nave scende il comandante col picchetto di soldati; dividono la folla, la quale si trova distinta in 3 gruppi: il più numeroso a destra, un secondo a sinistra, l'ultimo gruppo avanti a sinistra: devono farsi tutti questi movimenti con esattezza, imitando la naturale confusione di una folla, sospinta dai soldati.⁵²

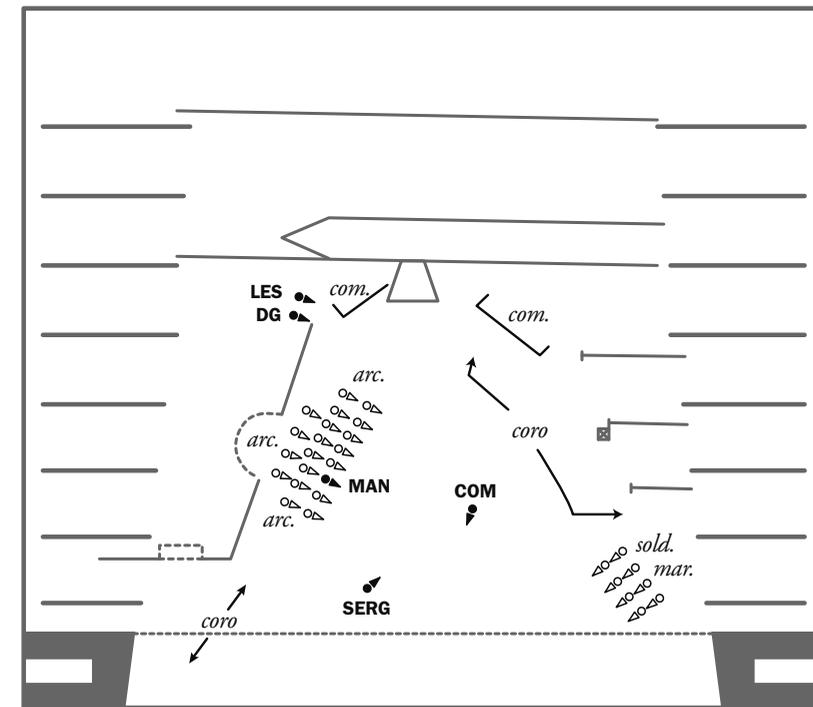
D65



⁵² Già meticolosa in DS¹, in DS² la descrizione della sommossa è ancor più dettagliata, e invita i responsabili della messa in scena a una gestione il più possibile naturale dell'azione: «Al rullo di tamburo, la folla si agita e guarda verso il portone che si apre: ne esce subito il sergente seguito dal tamburino e dagli arcieri; dalla nave scende il comandante col picchetto dei soldati. Il sergente ordina alla folla di sgombrare: gli arcieri dividono la folla, la quale così si trova distinta in 3 gruppi: il più numeroso a destra, un secondo a sinistra, l'ultimo gruppo avanti a sinistra. Tutti questi movimenti devono farsi con esattezza, imitando la naturale confusione di una folla sospinta dai soldati. Gli arcieri, davanti a ciascuno dei tre gruppi del coro, si affaticano a tenere a freno la gente».

Il comandante ordina al sergente, che lo saluta militarmente, di cominciare l'appello [20₁₃, p. 209 / 399]. Il picchetto dei soldati di marina traversa la scena e si colloca avanti a destra: dal portone esce il tamburino e il drappello degli arcieri in mezzo al quale stanno le 12 condannate, alle quali il sergente fa cenno di schierarsi su due file; esso ha in mano un foglio di carta;⁵³ il comandante ha un piccolo libro, sul quale, dopo esaminate le condannate, che passano, prende alcune annotazioni.⁵⁴

D66



Appena comincia l'appello, Des Grieux e Lescaut rientrano dal fondo e si frammischiano alla folla, portandosi destramente innanzi, questi a sinistra, quello a destra.

Il sergente principia l'appello con voce alta e sicura; di mano in mano che il nome viene pronunciato, ogni condannata si avvanza,⁵⁵ traversa la scena, passando fra il sergente ed il comandante e va a collocarsi presso i soldati di marina.⁵⁶ È necessario che per le 11 condannate (oltre Manon) si scelgano bravissime corifee, o buone ballerine, poiché ciascuna deve avere

⁵³ DS² sostituisce: «Il picchetto dei soldati di marina si colloca indietro a sinistra. Il sergente ha in mano un foglio di carta».

⁵⁴ ML¹ indica con una stella, in corrispondenza con il rullo del tamburo e dei timpani [621, p. 210 / 400], un istante in cui tutto il movimento, fin qui frenetico, deve cessare di colpo. La prescrizione produce un grande effetto, simile a quello che per tradizione precede un grande *tableau*. Peraltro Puccini immette nella stasi di fondo un'energia pulsante, nelle reazioni della gente al passaggio delle condannate, che s'intrecciano all'azione di Lescaut e agli addii disperati dei due amanti.

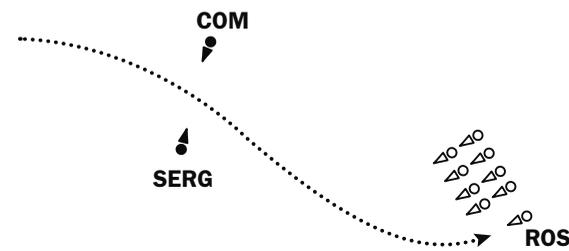
⁵⁵ DS² sostituisce: «ogni condannata esce dal portone».

⁵⁶ DS² sostituisce: «va a collocarsi a destra, presso al primo gruppo del coro, ma un po' in qua da esso».

un carattere diverso e bene spiccato senza mai cadere nell'esagerazione. Di mano in mano che passano, il coro fa i propri commenti, sia ridendo, sia segnandole al dito.⁵⁷

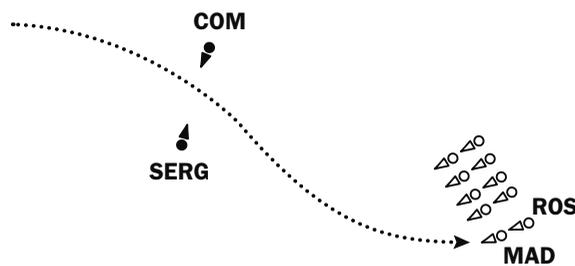
«Rosetta!» [2161, p. 210 / 401] – passa sfrontatamente, guardando come in atto di sfida.

D67



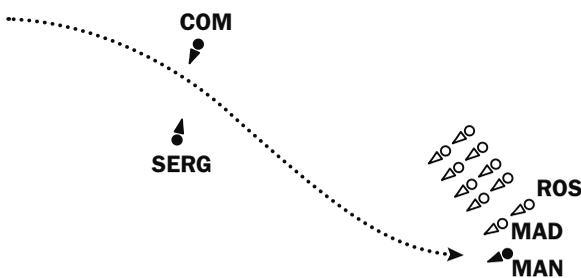
«Madelon!» [214, p. 211 / 402] – indifferente, va al suo posto ridendo.

D68



«Manon!» [218, / p. 403] – passa lentamente, cogli occhi a terra, nel massimo dolore: va a collocarsi alla destra di Rosetta.

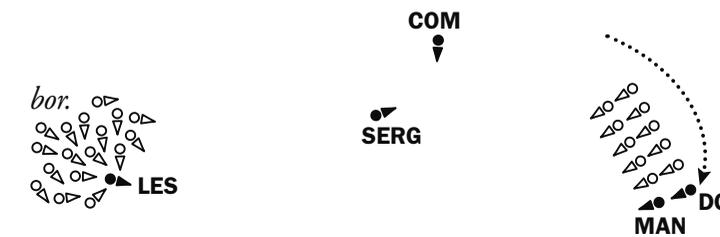
D69



⁵⁷ Anche qui l'interazione fra spettacolo e struttura musicale è di alto profilo: la sfilata delle prostitute, simbolo del degrado di Manon, funge da perno per l'intero concertato, che è dunque costruito sull'azione scenica. Sono perciò comprensibili le raccomandazioni di DS¹⁻², che chiedono attrici di buon livello, e che disegnano per ognuna di loro i tratti di un carattere. L'indifferenza di Madelon, che ride, potenzia l'uscita in scena di Manon, affranta.

Lescaut, dopo essersi aggirato in mezzo alla folla, chiuso nel mantello, riesce a passare lungo la caserma e va a collocarsi in mezzo al gruppo dei borghesi a sinistra [2110, p. 211]; Des Grieux fa lo stesso a sinistra, e cautamente si avvicina a Manon.⁵⁸

D70



Manon, per un segreto presentimento, si accorge della presenza di Des Grieux, trasale, ma non si volge e porge la mano a Des Grieux, cercando di nascondere il proprio turbamento col rimanere immobile.

Intanto prosegue l'appello delle condannate, mentre Lescaut andrà furbescamente eccitando il gruppo dei borghesi, nella speranza di far nascere un tafferuglio ed aver modo di far fuggire Manon.

«Ninetta!» [2113, p. 214 / 405] – traversa altera, guardando in faccia la folla.

«Caton!» [2114] – con passo e fare imponente.

«Regina!» [122, p. 217 / 407] – passa pavoneggiandosi con civetteria.

«Claretta!» [224, p. 219 / 409] – È *bionda* – traversa la scena sveltamente.

«Violetta!» [231, p. 223 / 412] – È *bruna* – traversa la scena con modi procaci.

«Nerina!» [241, p. 225 / 413] – conserva una ricca acconciatura ed alcuni *nèi*, passa col fare di una gran dama.

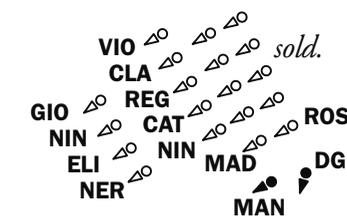
«Elisa!» [243, p. 226 / 414] – modestamente e tranquillamente va al suo posto.

«Ninon!» [25, p. 228 / 416] – passa piangendo e coprendosi il volto colle mani.

«Giorgetta!» [252, p. 417] – colle mani dietro la schiena, passa e, nel passare, dà una occhiata provocante al sergente.

Gli astanti faranno sempre i commenti relativi. Al finire dell'assieme, le condannate saranno al posto come segue:

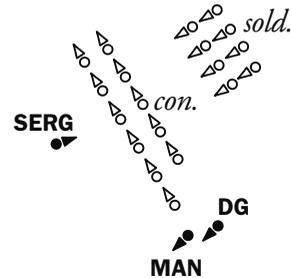
D71



⁵⁸ In questo punto i protagonisti hanno preso il loro posto sul palcoscenico, e quindi nel concertato si sviluppano allo stesso tempo una parte lirica, animata da Manon e Des Grieux, e una parte d'azione, gestita dal sordido Lescaut, che tenta di manipolare le reazioni della folla per trarne partito. Nulla di simile s'era visto e udito sinora nell'opera italiana.

Il sergente va a collocarsi di fronte alle condannate e con modi burberi ordina: «presto! In fila» [25₁₁, p. 230 / 418]. Tutte obbediscono, tranne Manon.⁵⁹

D72



Il sergente ordina: «Marciate» [25₂₃, / p. 420]: poi si avvede di Manon presso a Des Grieux, la prende brutalmente per un braccio e vuole spingerla dietro le altre.

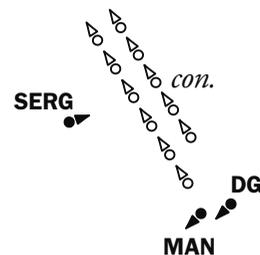
D73



Des Grieux non può trattenerli e d'un tratto strappa Manon dalle mani del sergente; i borghesi, aizzati da Lescaut, incoraggiano Des Grieux, il quale tiene avvinghiata a sé Manon, coprendola colla propria persona: allora i borghesi accorrono in soccorso di Des Grieux, saltando addosso al sergente [26₁, p. 231 / 422]: i soldati di marina circondano subito le condannate.⁶⁰ grandissimo movimento, grandissima confusione.

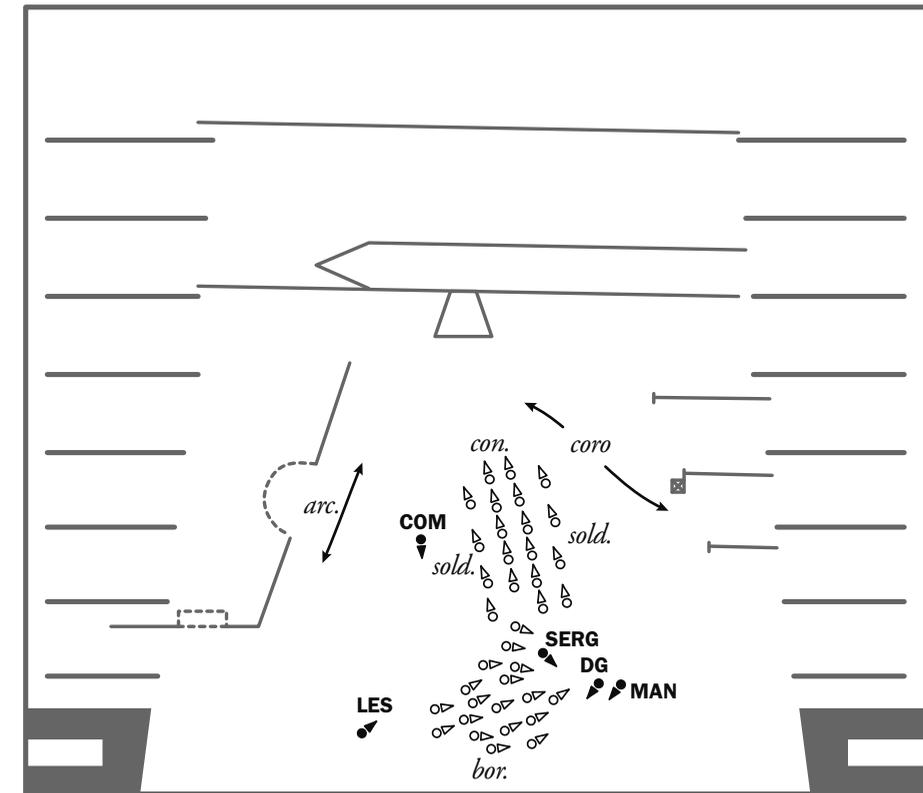
⁵⁹ DS² sostituisce: «Intanto i soldati di marina saranno venuti dal fondo, avvicinandosi alle condannate. Il sergente va a collocarsi di fronte ad esse e con modi burberi ordina: "presto! In fila". Tutte obbediscono, tranne Manon. I soldati di marina si dispongono in due file, cinque per ciascuna: le condannate sono nel mezzo».

D2-5



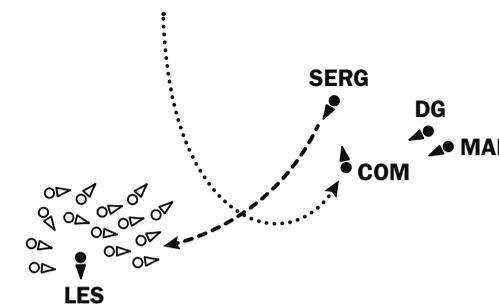
⁶⁰ DS² omette la frase «i soldati di marina circondano subito le condannate».

D74



Il comandante si avvanza risolutamente, e si frappone tra i borghesi, i quali al suo apparire si ritirano rispettosamente [26₂, p. 232]. Lescaut, con un gesto di disperazione, si nasconde prudentemente in mezzo ad essi.

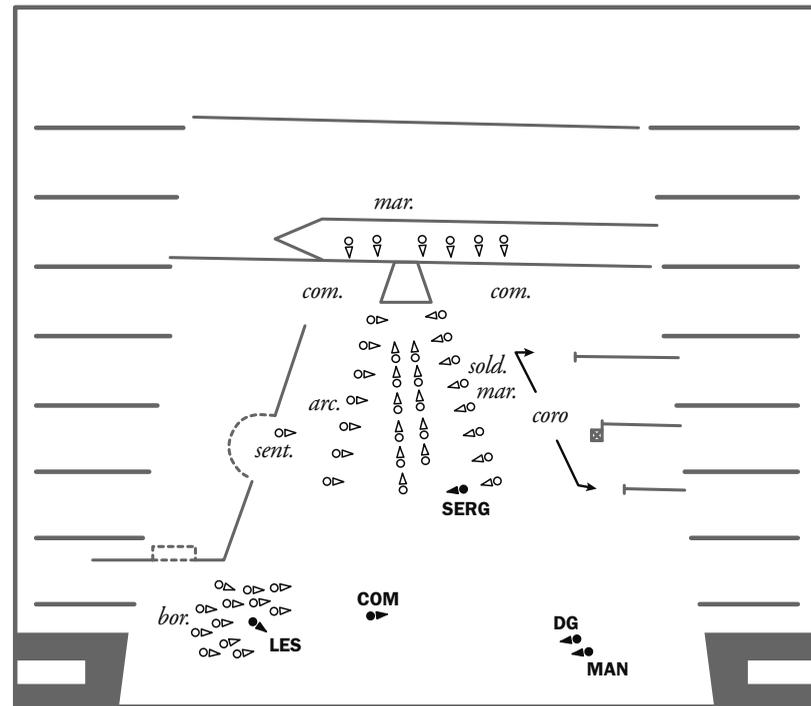
D75



Des Grieux, nell'impeto della disperazione, guarda minaccioso intorno: il sergente fa un passo verso Des Grieux, ma il comandante con un gesto lo arresta: il sergente fa il saluto militare, e riceve all'orecchio un ordine del comandante, il quale prende il mezzo della scena, e guarda Des Grieux, quasi ammirando il suo coraggio. Il sergente va presso gli arcieri i quali si avanzano,

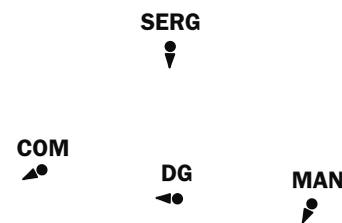
fanno indietreggiare la folla, e si schierano formando ala a sinistra: poi il sergente fa schierare i soldati di marina, come ala destra cacciando in fondo la folla: le condannate nel mezzo.⁶¹

D76



Quando Des Grieux vede il comandante, prorompe in uno straziante singhiozzo: l'emozione lo vince, e le braccia che stringevano Manon si sciolgono [26, p. 232 / 423]: Des Grieux fa due passi verso il comandante, il quale gli volge allora le spalle.

D77



Il sergente ordina alle cortigiane di avviarsi verso la nave: esse si incamminano lentamente a capo basso, passando fra le due file dei soldati: di mano in mano che salgono sulla nave, volgono a destra verso prora e spariscono, sotto la guida dei marinai.⁶² Intanto il sergente si è avvicinato a Manon e la spinge verso il fondo: Manon s'incammina piangendo disperatamente, quasi cadendo

⁶¹ DS² omette l'ultimo periodo («Il sergente [...] nel mezzo»).

⁶² DS² aggiunge: «I soldati di marina spariscono anch'essi sulla destra della nave».

ad ogni passo: poi ad un tratto si svincola e tenta correre presso Des Grieux: ma il sergente di nuovo la trascina verso la nave, assieme alle altre condannate.⁶³ Si raccomanda molto all'attrice questa controcena. La folla guarda silenziosa, con un senso di profonda pietà.

All'ultima parola, Des Grieux cade in ginocchio, e quasi carponi si avvicina al comandante, implorandolo colle mani: il comandante tituba un momento, poi commosso si volge verso Des Grieux, e col fare burbero del soldato, gli dice: «Ah! Popolar le Americhe» [528, p. 235 / 429]. Des Grieux ascolta ansioso: il comandante allora, battendogli sulla spalla, esclama: «Via, mozzo v'affrettate!» [128, p. 430]. E gli indica la nave nel fondo. Grande e generale movimento d'emozione della folla.

Des Grieux getta un grido, si alza, bacia la mano al comandante. Manon, che si trovava al momento di salire sulla nave, quasi per presentimento, si volge, comprende e dall'alto dell'imbarcatoio stende le braccia a Des Grieux verso il quale si precipita gridando. Manon e Des Grieux fanno gruppo in fondo. La folla agita fazzoletti e cappelli in segno di gioia.⁶⁴ Lescaut crolla il capo e si allontana. Al momento del segnale per calare il sipario, il comandante si incammina alla nave; il sergente fa presentare le armi ai soldati;⁶⁵ dalla nave parte un colpo di cannone, si vede alzarsi il fumo del colpo: cala il sipario.

⁶³ DS² chiede un *pathos* ancor maggiore, aggiungendo: «Giunta sull'alto della nave, essa si ferma accasciata presso il limite della rampa e guarda verso Des Grieux».

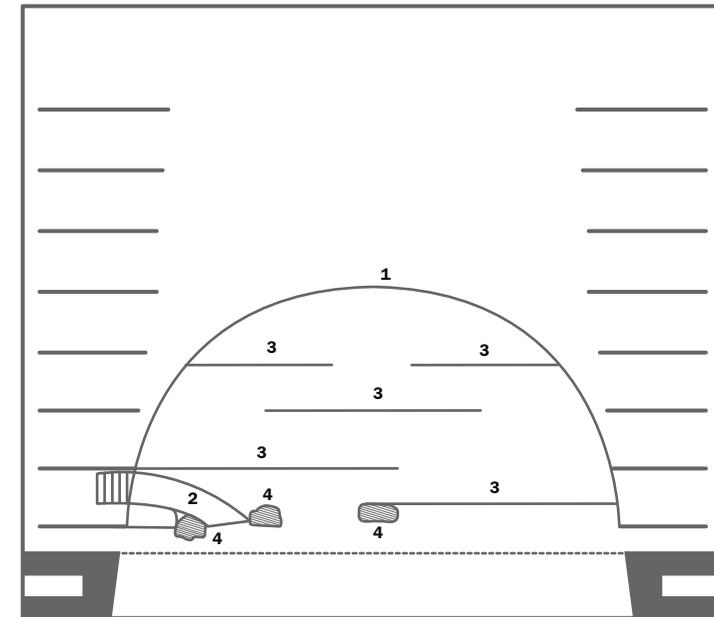
⁶⁴ In DS² sparisce il presentimento di Manon e a lanciarsi verso l'amato non è più lei, ma Des Grieux che si precipita fra le sue braccia: «Des Grieux getta un grido, si alza, bacia la mano al comandante, e si slancia verso la nave. Manon, che dall'alto ha seguito con grandissima ansia la scena tra il comandante e Des Grieux, appena questi si muove, dà un lungo grido di gioia e solleva alte le braccia in attesa dell'amato. Des Grieux si precipita fra le braccia di Manon. Il loro gruppo spicca sull'alto della nave. La folla agita fazzoletti e cappelli in segno di entusiasmo».

⁶⁵ DS² sostituisce: «il sergente comanda agli arcieri di presentare le armi».



Ugo Gheduzzi (1853-1925), *In America. Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans*, bozzetto per l'atto IV di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893 (illustrazione tratta da DS¹).

Atto quarto



In America.

1. Telone circolare: cielo infocato, verso il tramonto.
2. Sentiero praticabile.
3. Spezzati di terreno.
4. Sassi.

Manon e Des Grieux scendono dal sentiero praticabile 2.
Manon cade sulla fine del praticabile.⁶⁶

D78



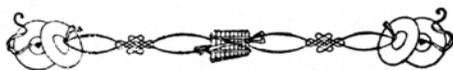
⁶⁶ La disposizione scenica si limita a indicare il percorso verso la morte di Manon, il resto è compito degli attori, che terranno eventualmente conto delle didascalie del libretto. Tale scelta rende ancor più chiara l'intenzione di Puccini, criticata dai biografi ma anch'essa di grande impatto emotivo: rappresentare simbolicamente il declino di una *femme fatale*, in un quadro visivo di desolazione, che il bozzetto rende palpabile.

Non si crede necessario fare una dettagliata messa in scena del quarto atto. Il libretto contiene tutte le indicazioni sceniche necessarie. — È compito dei due artisti (Manon e Des Grieux) l'interpretare la commoventissima posizione drammatica intorno alla quale si impenna tutto l'atto: senza sentimento, senza una espressione vivace nel canto e nell'azione non si potrà raggiungere l'effetto voluto: né tali qualità si possono insegnare colla messa in scena, ma devono nascere completamente spontanee dal talento d'interpretazione dei due cantanti.

TAVOLE DEI COSTUMI di A. HOHENSTEIN

Numero progressivo	PERSONAGGI	ATTORI	ATTO	OSSERVAZIONI	
1	Manon Lescaut . . .	Soprano . . .	1. ^o	Capelli biondo-dorato scuro.	
2	»	»	2. ^o	Coll'accappatoio.	
3	»	»	2. ^o	Senza l'accappatoio.	
4	»	»	3. ^o		
5	»	»	4. ^o		
6	Cavaliere Des Grieux .	Tenore . . .	1. ^o		
7	»	»	2. ^o , 3. ^o	Nel 3. ^o Atto cappello e lungo mantello nero.	
8	»	»	4. ^o	Senza cappello e senza mantello.	
9	Lescaut.	Baritono . . .	1. ^o , 2. ^o , 3. ^o	Nel 3. ^o Atto con lungo mantello nero.	
10	Geronte di Ravoit . .	Basso brillante .	1. ^o		
11	»	»	2. ^o		
12	Edmondo	Tenore	1. ^o		
13	Oste.	Basso	1. ^o		
14	Maestro di ballo . . .	Tenore	2. ^o		
15	Sergente degli Arcieri.	Basso	2. ^o , 3. ^o		
16	Un Musico	Mezzo-Soprano .	2. ^o		
17	Lampionaio	Tenore	3. ^o		
18	Comandante di marina	Basso	3. ^o		
19	Parrucchiere	Mimo	2. ^o		
20	Studenti	Coristi e Coriste.	1. ^o	2 Sopr. 1. ^a - 2 Sopr. 2. ^a - 1 Tenore 1. ^o	
21	»	»	1. ^o	2 Sopr. 1. ^a - 2 Sopr. 2. ^a - 1 Tenore 2. ^o	
22	»	Coristi	1. ^o	3 Tenori 1. ^a	
23	»	»	1. ^o	3 Tenori 2. ^a	
24	Fanciulli e Borghesi .	Coriste	1. ^o , 3. ^o	4 variate.	
25	»	»	1. ^o , 3. ^o	4 var. + 2 in luogo del N. 20 pel 3. ^o Atto (6).	
26	»	»	1. ^o , 3. ^o	4 var. + 2 » » 20 »	
27	»	»	1. ^o , 3. ^o	6 var. + 2 » » 21 »	
28	»	»	1. ^o , 3. ^o	6 var. + 2 » » 21 »	
29	Borghesi	Coristi	1. ^o , 3. ^o	16 molto var., 8 senza bastoni (Tenori e Bassi).	
30	Vecchi Borghesi. . . .	»	1. ^o	16 variati, 8 senza bastoni (Tenori e Bassi).	
31	Musici	Coriste	2. ^o	2 Soprani, 2 Contralti. - Voci sceltissime.	
32	Vecchi Signori	} Costumi ricchi ed eleganti	Coristi	2. ^o	} Tutti variati e voci scelte.
33	»		»	2. ^o	
34	»		»	2. ^o	
35	»		»	2. ^o	
36	Abati	Coriste	2. ^o	4 Contralti, tutti uguali.	

Numero progressivo	PERSONAGGI	ATTORI	ATTO	OSSERVAZIONI
37	Popolani	Coristi	3. ^o	8 } gli 8 Tenori dei N. 20, 21, 22, 23 rimangono 8 } anche nel 3. ^o Atto.
38	Pescatori	»	3. ^o	
39	Garzoni d'osteria . . .	Comparsa	1. ^o	4.
40	Serventi d'osteria . . .	Corifée	1. ^o , 3. ^o	3.
41	Postiglione	Cocchiere	1. ^o	
42	Viaggiatrice	Corifea	1. ^o	
43	Viaggiatore	Comparsa	1. ^o	
44	Viaggiatore ragazzo . .	»	1. ^o	
45	Le undici Cortigiane condannate.	Ballerine o Co- rifee	3. ^o	
46	Fanciulle	Coriste	3. ^o	4 variate, Soprani } 4 variate, Soprani } 4 variate, Contralti } 4 variate, Contralti } Il rimanente come nell'Atto I.
47	Popolane	»	3. ^o	
48	Borghesi	»	3. ^o	
49	Borghesi	»	3. ^o	
50	Servitori di Geronte . .	Corifei	2. ^o	3.
51	Arcieri del Re	Comparsa	2. ^o , 3. ^o	10.
52	Soldati di marina	»	3. ^o	10.
53	Marinai.	»	3. ^o	6.
54	Tamburino	Comparsa	3. ^o	
55	Suonatori del quartetto	Corifei	2. ^o	2 Violini, 1 Viola, 1 Violoncello.
56	Borghesi Donne.	Comparsa	1. ^o , 3. ^o	4, dai N. 27, 28.
	Popolani	»	1. ^o , 3. ^o	6, dal N. 37.
	Pescatori	»	3. ^o	4, dal N. 38.
	Garzoni del Parrucchiere	Ragazzi	2. ^o	2, dal N. 19.



Un percorso iconografico

La raccolta di immagini pubblicata nelle pagine seguenti documenta più fasi dell'elaborazione di *Manon Lescaut*, da quelle dello spettacolo andato in scena a Torino nel 1893 alla ripresa scaligera del 1894. Si apre peraltro con un nutrito preambolo, in cui vengono messe a fuoco le possibili fonti d'ispirazione visiva per gli scenografi che hanno creato gli spettacoli, ma anche per lo stesso compositore, il quale era dotato di una fertilissima immaginazione visiva, nutrita da un rapporto costante con l'arte figurativa.¹

Le illustrazioni di Tony Johannot (cfr. nn. 1-3) e Luigi Rossi (nn. 4-7) comprese nelle due edizioni che Puccini probabilmente aveva consultato, quella pubblicata da Garnier nel 1877 e quella uscita da Dentu nel 1892 (come s'è visto il compositore conosceva bene, e stimava Rossi), aiutano ad afferrare più concretamente l'immagine della donna che il musicista aveva in mente e che tradusse in suoni: una giovane bella, affascinante e nello stesso tempo colpevolmente ingenua, disperatamente amante del lusso e delle passioni fino a esserne completamente travolta. Grazie a questa protagonista intrigante, il soggetto di Prévost iniziò nel secolo XIX la sua carriera nel seno del Romanticismo, documentata dal bozzetto scenico di Cicéri per *Manon Lescaut* (n. 8), di Carmouche e Courcy, *pièce* in tre atti per l'Odéon (1830) ch'è una delle prime tappe teatrali del soggetto dell'Abbé Prévost nel secolo XIX, e una delle più preziose testimonianze iconografiche della fortuna ottocentesca del romanzo e dei suoi adattamenti per il teatro di parola e per l'opera lirica. Vent'anni dopo sarà la volta di due specialisti come il 'pucciniano' Théodore Barrière, già collaboratore di Henri Murger per *La Vie de Bohème*, e Marc Fournier (n. 9).

¹ Si vedano *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti 2003, e il recente «*Per sogni e per chimere*». *Giacomo Puccini e le arti visive*, catalogo a cura di Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei, Umberto Sereni, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti. Studi sull'arte 2018.

Il manifesto della stagione teatrale del Teatro Regio attesta la qualità artistica della programmazione 1892-1893 in cui *Manon Lescaut* debutta con altre novità proposte da una piazza come Torino, fra titoli ancora poco frequentati allora, come *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner, recenti come *La Basoche* di André Messager (1890), insieme a un successo consolidato come *Aida* (n. 10).

Lo spettacolo torinese è assai ben documentato dalle diverse versioni dei bozzetti scenografici che Ugo Gheduzzi, coadiuvato da Alfonso Goldini, ha realizzato per la *première*: una doppia serie di disegni conservati all'Archivio storico Ricordi, che dipinta a tempera su massicci cartoni mostra poco più di un abbozzo del progetto, viene messa a confronto con lo stadio successivo, realizzato con disegni acquerellati su carta, assai più rifiniti (nn. 11-20). Nel caso del «salotto elegantissimo» dell'atto secondo, i disegni a tempera esibiscono due proposte che variano principalmente per il numero di porte nella parete di fondo: la seconda, più funzionale all'azione, ne prevede due, che rendono più veloci e indipendenti le uscite e le entrate, senza rischio di sovrapposizioni o scontri tra i numerosi interpreti che si avvicinano sul palco. Questa soluzione, con una diversa decorazione e un diverso stile architettonico, viene poi ripresa nel disegno definitivo che mostra soltanto una metà della scenografia (perché simmetrica non necessita dell'intero prospetto). Nelle ambientazioni per gli atti terzo e quarto i disegni mostrano chiaramente che l'idea visiva muove da disegni tracciati con tinte fosche, scure e con un cielo rossastro, ed evolve in un'atmosfera più sfumata, meno appassionata e più desolata. In questo contesto Vespasiano Bignami, autore dell'*affiche* pubblicitaria (n. 22), colloca i due amanti ripresi nell'ultimo, tragico colloquio: una disperazione che Luigi Rossi, illustrando il romanzo di Prévost, aveva riservato al solo Des Grieux (n. 21). È interessante il confronto con le scene di Giovanni Zuccarelli per la ripresa scaligera del 1894 (nn. 23-24), particolarmente per l'atto secondo, lì dove l'alcova è messa maggiormente in risalto rispetto alla collocazione torinese.

Di seguito si apre un capitolo sulle scene di Pietro Bertoja per *Manon Lescaut* (nn. 25-29), un caso ch'è stato materia di discussione e, a volte, di attribuzioni errate, specie per la firma che Puccini appose su due disegni, forse in segno di particolare apprezzamento (cfr. nn. 27 e 29).² Probabilmente si tratta di un atteggiamento inconsueto del compositore proprio per queste due creazioni rispetto alle altre. Bertoja scelse di porre in enfasi il carattere romanzesco e passionale della vicenda fondata, come si legge nella pagina introduttiva del libretto, sul contrasto tra 'amore e destino': la sua interpretazione, più moderna delle altre coeve, vuole sottolineare che l'universalità della situazione rappresentata si vale delle più evolute tecniche pittoriche e soprattutto delle recenti scoperte in ambito illuminotecnico. I bozzetti per l'ultima scena attestano come l'energia creativa si esprima attraverso la trasparenza: veli, tulle, tele sottili e rade che, illuminate in modo innovativo, possono creare nuove situazioni sceniche con pochissimi elementi presenti in palcoscenico. Si aggiunge lo scorcio finale per la *Manon* di Massenet (n. 30), d'incerta collocazione ma certo successivo alle prove fornite per Puccini, non solo per la qualità

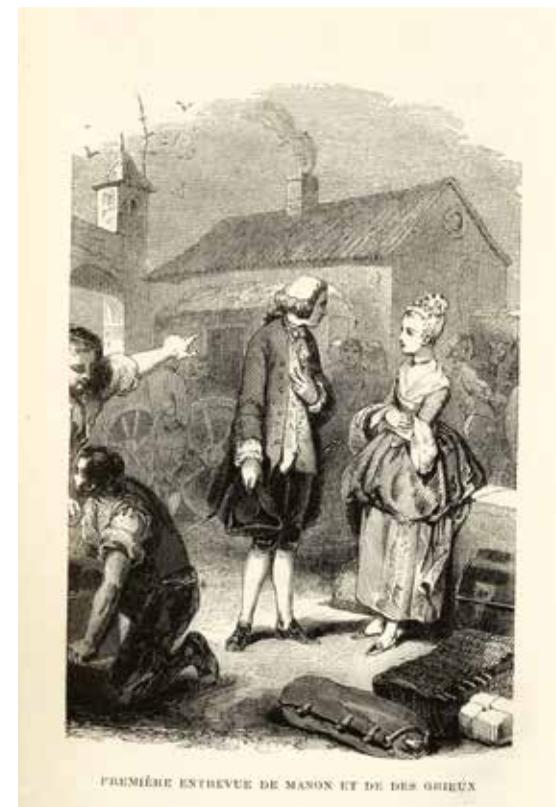
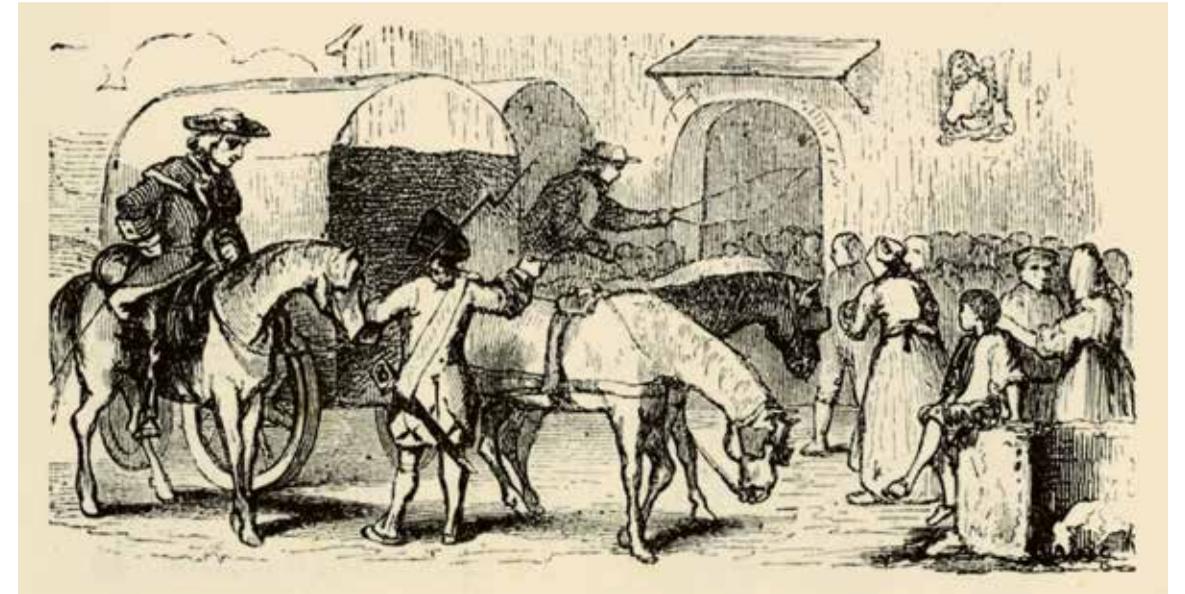
dell'ispirazione dell'artista, ma anche per osservare come, al di là delle differenze d'ambientazione – qui l'oceano antistante il porto dell'Havre, lì il deserto della Louisiana – l'inquadratura sveli sostanziali costanti nella tradizione visiva tra i due capolavori.

Le immagini delle ambientazioni sceniche di *Manon Lescaut* sono seguite dalla pubblicazione dei figurini per i costumi (nn. 31-53) che, come già per i bozzetti, vengono a costituire un modello che Ricordi vuole diffondere e distribuire in maniera capillare in tutti i teatri in cui verrà rappresentata la nuova opera pucciniana, insieme alla disposizione scenica. I quasi sessanta figurini disegnati da Adolf Hohenstein saranno tutti riprodotti in seguito nella «Gazzetta Musicale di Milano» a partire dal n. 37 del 10 settembre 1893. Nella rassegna sono stati disposti in ordine di uscita in scena dei personaggi, atto per atto, evitando ripetizioni qualora i costumi vengano impiegati più volte (è il caso di Lescaut, costume unico, e di Des Grieux negli atti secondo e terzo). Questa scelta mostra di quale vivezza sia l'approccio di Hohenstein alla drammaturgia musicale – e si veda in particolare l'abbigliamento per le parti secondarie, così importanti nell'azione dell'opera, dall'oste al parrucchiere in movimento intorno alla bella sottoposta al trucco, dal musicista estroverso al suonatore di quartetto in piedi, fino al lampionaio, la cui canzone funge da possente detonatore del dramma.

I ritratti dei due protagonisti assoluti, nelle bellissime e rare fotografie posate d'epoca, firmate dai Fratelli Lovazzano di Torino e da Pilotti & Poysel (nn. 54-56), rivelano l'accurata realizzazione dei costumi, dell'attrezzatura e del trucco e parrucchetto che completano l'abbigliamento, perfezionando così l'informazione di quanto è stato precedentemente mostrato nella fase di progetto, cioè nei figurini; inoltre esibiscono alcune pose e portamenti attorici dei cantanti interpreti che, in particolare per la Ferrani, lasciano intravedere la sua notevole vocazione scenica.

La sequenza delle immagini nell'insero iconografico si conclude con le quattro piante del palcoscenico del Teatro alla Scala di Milano contenenti la 'piantazione' delle quattro mutazioni per la ripresa dell'opera nel 1894 (nn. 57-60). Si tratta di disegni tecnici inediti, messi gentilmente a disposizione dall'Archivio Ricordi, che, grazie a un attento esame, si sono potuti attribuire alla prima milanese di *Manon Lescaut*. Infine, tre esempi tratti dalla *Disposizione* qui pubblicata in edizione moderna (nn. 61-63), altrettanti momenti chiave nelle vicende amorose del dramma, in modo che il lettore possa avere un'idea più precisa della fonte.

² Si veda più oltre l'Appendice 3, p. 115 sgg.



1-3. In alto: l'arrivo della carrozza ad Amiens; sotto a sinistra: il primo incontro tra Manon e Des Grieux; a destra: l'arresto di Manon e des Grieux; in *Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux par l'Abbé Prévost*, illustrations de Tony Johannot, Paris, Garnier F. 1877, pp. 24, 37, 261.



4-7. I personaggi di Prévost visti da Luigi Rossi. In senso orario, a partire dall'alto: il primo incontro di Manon e di Des Grieux (4), Manon in lacrime per farsi perdonare il tradimento (5), Manon pettina l'amante (6), Manon si dispera perché il vecchio libertino ha ordinato l'arresto dei due giovani amanti (7); in L'ABBÉ PRÉVOST, *Manon Lescaut*, illustrations de Conconi, Marold et Rossi, Paris, E. Dentu 1892, pp. 17, 59, 189, 241.



8. Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), bozzetto scenico (*La Foire Saint-Germain*) per *Manon Lescaut*, «roman en 6 chapitres et 3 actes» di Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche e Frédéric de Courcy (Parigi, Odéon, 26 giugno 1830). Parigi, Bibliothèque de l'Opera (13538 Res 1018 pl 68). Da NICOLE WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, II, Paris, Bibliothèque Nationale 1993 (tav. XIV).



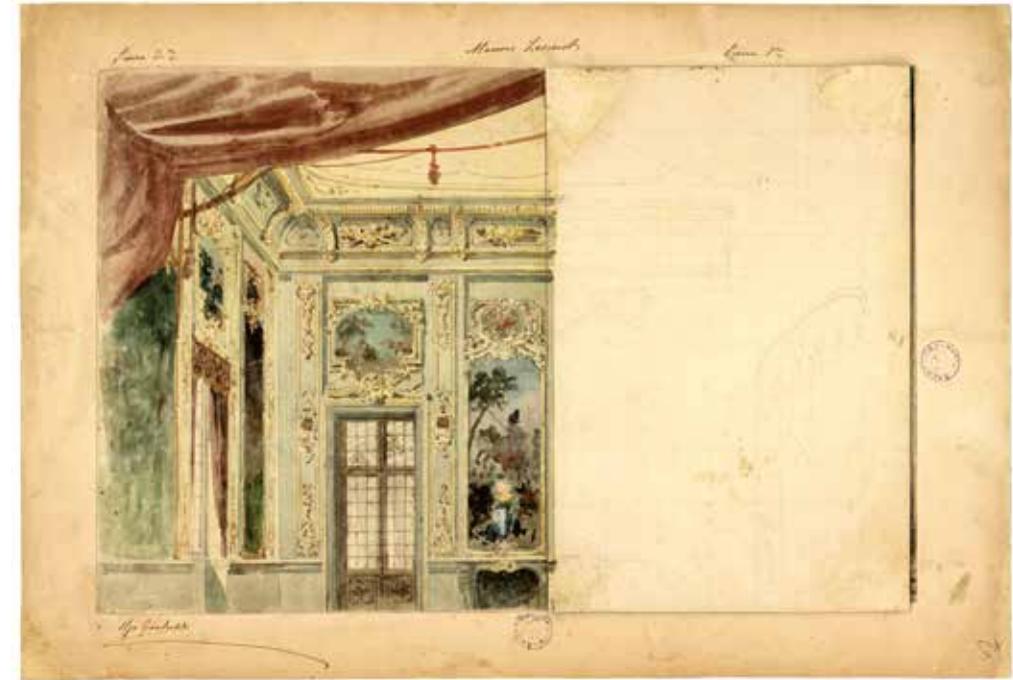
9. Una fonte teatrale per Puccini. Frontespizio di *Manon Lescaut*, *drame en cinq actes mêlé de chant*, di Théodore Barrière & Marc Fournier, rappresentata al Théâtre du Gymnase di Parigi, 12 marzo 1851, pubblicato nel «Théâtre contemporain Illustré», 1852.



10. Manifesto della stagione Carnevale-Quaresima 1892-1893 al Teatro Regio di Torino dove si presenta un programma misto di opere italiane, francesi e tedesche, tipiche del repertorio di fine Ottocento: *Manon Lescaut* di Puccini figura tra *I maestri cantori di Norimberga* di Richard Wagner, *Aida* di Giuseppe Verdi e *La Basoche* di André Messager (Torino, Archivio Storico Teatro Regio).



11-12. Ugo Gheduzzi (1853-1925), *Ad Amiens. Un vasto piazzale presso la Porta di Parigi*, bozzetto per l'atto I di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. Prima versione a tempera su cartoncino (in alto) e seconda versione acquerellata su carta (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



13-14. Ugo Gheduzzi (1853-1925), *Salotto elegantissimo in casa di Geronte*, bozzetto per l'atto II di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. Le due versioni a tempera su cartoncino (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).

16. Gennaro Amato (1857-1947), tavola con scena dell'atto II di *Manon Lescaut*, pubblicata nell'«*Illustrazione Italiana*» in occasione della prima scaligera, l'11 febbraio 1894.



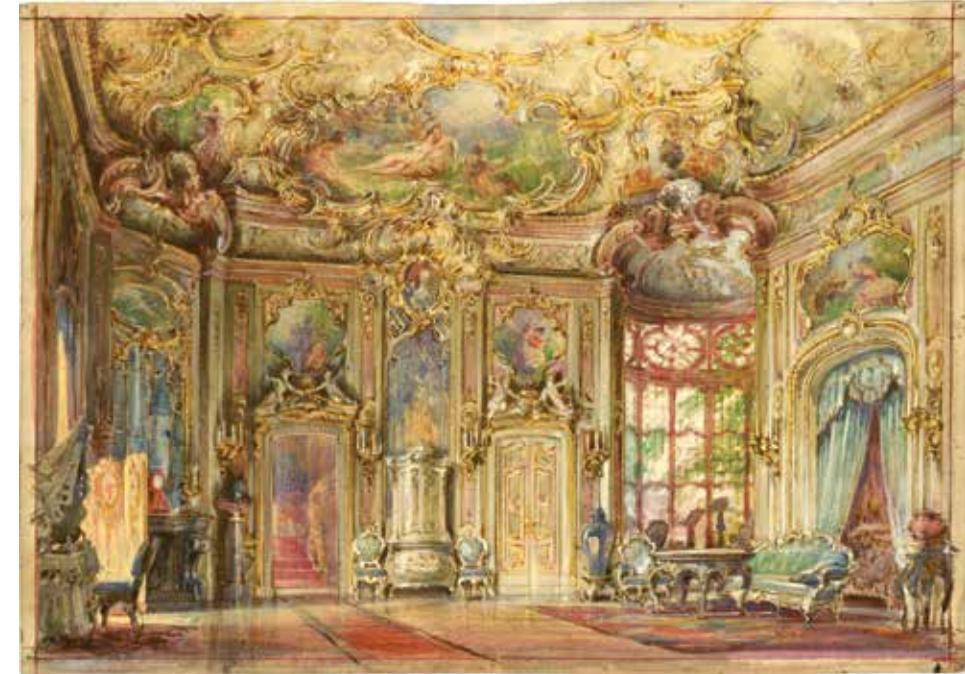
17-18. Ugo Gheduzzi (1853-1925), *L'Havre. Piazzale presso il porto*, bozzetto per l'atto III di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. Prima versione tempera su cartoncino e seconda versione acquerellata su carta (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



19-20. Ugo Gheduzzi (1853-1925), *In America. Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans*, bozzetto per l'atto IV di *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. Prima versione tempera su cartoncino e seconda versione acquerellata su carta (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



21. La disperazione di Des Grieux nel deserto della Louisiana vista da Luigi Rossi in L'ABBÉ PRÉVOST, *Manon Lescaut*, illustrations de Conconi, Marold et Rossi, Paris, E. Dentu 1892, p. 320.



23. Giovanni Zuccarelli (1846-1897), *Salotto elegantissimo in casa di Geronte*, bozzetto per l'atto II di *Manon Lescaut* a Milano, Teatro alla Scala, 1894 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



22. Vespa (Vespasiano Bignami, 1841-1929), Manifesto per la prima di *Manon Lescaut* di Puccini, 1893 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



24. Giovanni Zuccarelli (1846-1897), *In America. Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orleans*, bozzetto per l'atto IV di *Manon Lescaut* a Milano, Teatro alla Scala, 1894 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



27. Pietro Bertoja (1828-1911), *Salotto elegantissimo in casa di Geronte*, bozzetto per l'atto II di *Manon Lescaut* a Venezia, Teatro Malibran, 1894. «Con la firma di Puccini» (Pordenone, Museo Civico).



25-26. Pietro Bertoja (1828-1911), *Ad Amiens. Un vasto piazzale presso la Porta di Parigi*, bozzetto per l'atto I di *Manon Lescaut* a Venezia, Teatro Malibran, 1894, due versioni (collezione privata).



28. Pietro Bertoja (1828-1911), *L'Havre. Piazzale presso il porto*, bozzetto per l'atto III di *Manon Lescaut*, a Venezia, Teatro Malibran, 1894 (collezione privata).

Manon Lescaut



29. Pietro Bertoja (1828-1911), *In America. Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans*, bozzetto per l'atto IV di *Manon Lescaut* a Venezia, Teatro Malibran, 1894. «Visto G. Puccini / Firma del Maestro» (Pordenone, Museo Civico).



30. Pietro Bertoja (1828-1911), *La strada dell'Havre*, bozzetto per l'atto IV di *Manon* di Massenet in versione italiana, a Ferrara, Teatro Comunale, 1894? (Venezia, Museo Correr).

Un percorso iconografico

I personaggi nei figurini



Edmondo



Des Grioux



Lescaut



Oste



Geronte



Manon

31-36. Figurini per *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. Disegni (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.) e stampe. I personaggi principali, in ordine di uscita in scena, nell'atto I.

Manon Lescaut



Un parrucchiere



Manon



Un musico



Il maestro di ballo



Un abate



Un suonatore di quartetto

37-42. Figurini per *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. *Ivi.* I personaggi principali, in ordine di uscita in scena, nell'atto II.

Un percorso iconografico



Geronte



Des Grieux



Il sergente

43-45. Figurini per *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. *Ivi.* I personaggi principali, in ordine di uscita in scena, nell'atto II.



Manon



Il lampionaio



Tamburo

46-48. Figurini per *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. *Ivi.* I personaggi principali, in ordine di uscita in scena, nell'atto III.



Il comandante della nave

Una cortigiana

Un'altra cortigiana

49-51. Figurini per *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. *Ivi.* I personaggi principali, in ordine di uscita in scena, nell'atto III.



Manon



Des Grieux

52-53. Figurini per *Manon Lescaut* a Torino, Teatro Regio, 1893. *Ivi.* I personaggi principali, in ordine di uscita in scena, nell'atto IV.



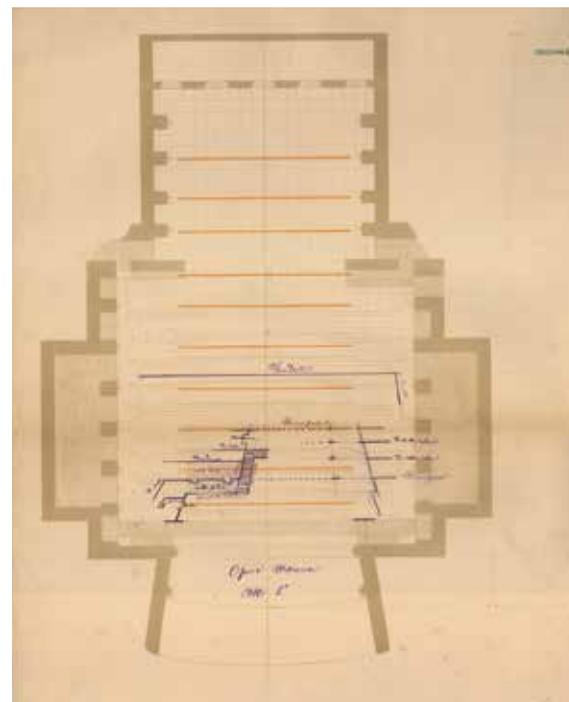
54. Cesira Ferrani, la prima Manon, in costume di scena dell'atto I. Fotografia dei Fratelli Lovazzano di Torino, 1893, con firma autografa (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



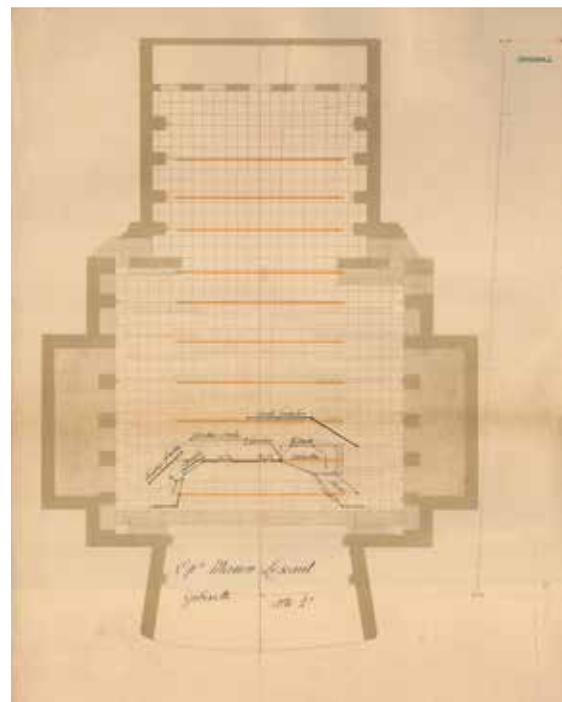
55. Cesira Ferrani, la prima Manon, in costume di scena dell'atto II. Fotografia dei Fratelli Lovazano di Torino, 1893. La dedica: «Al Comm. Giulio Ricordi / Omaggio di Manon / Cesira Ferrani / Marzo 1893» (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



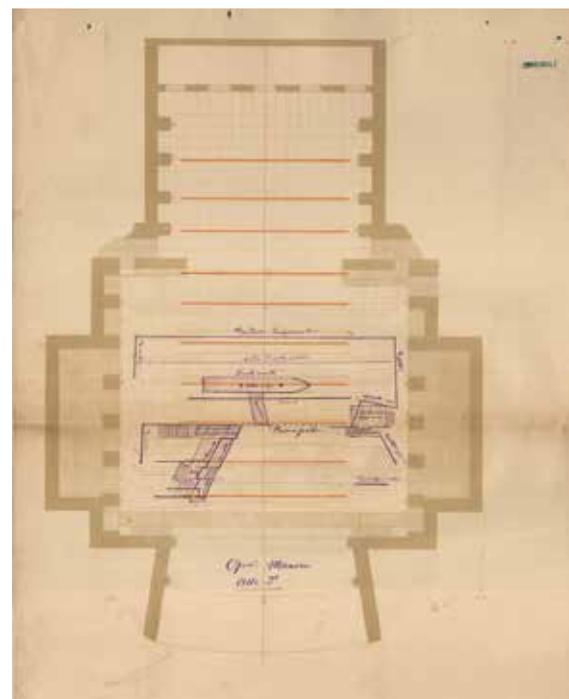
56. Giuseppe Cremonini, il primo Des Grieux, in costume di scena. Fotografia Pilotti & Poyssel, 1893 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).



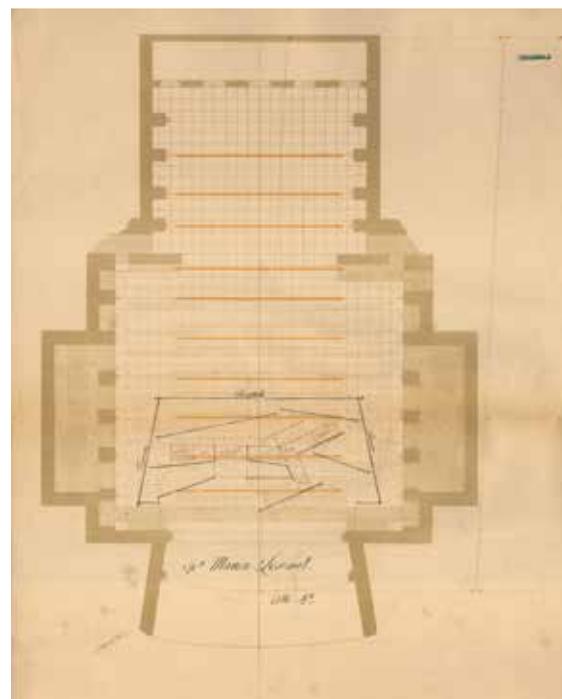
Pianta atto I



Pianta atto II



Pianta atto III



Pianta atto IV

57-60. Pianta del palcoscenico della Teatro alla Scala di Milano con la restituzione in pianta dell'allestimento scenico relativo ai quattro atti di *Manon Lescaut* di Puccini per la ripresa del 1894 (Milano, Archivio storico Ricordi, proprietà di Ricordi & C.).

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

Lescaut, sempre premuroso, si volge a **Geronte**, e ringraziandolo, gli dice: *Cavalier!*... poi con impazienza grida nuovamente: *Ehi, l'oste!* Questi accorre premuroso dal portone dell'osteria, seguito da 4 garzoni e da 3 serventi; rispondendo: *Eccomi qua*, fa grandi inchini e si leva la berretta. Uno dei garzoni porta una piccola scala che appoggia alla diligenza per scaricarne i bagagli. Intanto **Des Grieux**, sempre osservando **Manon**, esclama: *Dio! quanto è bella*, e lentamente traversando la scena, si colloca dietro un albero per meglio guardare **Manon**.



Alle parole: *Son vinto, l'amo*, **Des Grieux** circonda **Manon** colle braccia, stringendola al seno. In questo punto la passione amorosa dei due giovani amanti deve essere al colmo: finché quasi svenuta, **Manon** si abbandona totalmente fra le braccia di **Des Grieux**: i due attori si troveranno a destra, a due passi dal sofà, per modo che quasi senz'accorgersi **Manon** si troverà seduta, fra le braccia di **Des Grieux**, ed il pezzo finisce in un mormorio amoroso ed in lungo bacio.



Manon e Des Grieux scendono dal sentiero praticabile 2. **Manon** cade sulla fine del praticabile.



Non si crede necessario fare una dettagliata messa in scena del quarto atto. Il libretto contiene tutte le indicazioni sceniche necessarie. — È compito dei due artisti (**Manon e Des Grieux**) l'interpretare la commoventissima posizione drammatica intorno alla quale si impernia tutto l'atto: senza sentimento, senza una espressione vivace nel canto e nell'azione non si potrà raggiungere l'effetto voluto: né tali qualità si possono insegnare colla messa in scena, ma devono nascere completamente spontanee dal talento d'interpretazione dei due cantanti.

61-63. Estratti dalla *Disposizione scenica*: il primo incontro di Manon e Des Grieux nell'atto I, gli amanti travolti dalla passione sul divano di Geronte nell'atto II, in fuga nel deserto della Louisiana nell'atto IV, pp. 11, 31, 51.

Appendici

APPENDICE I

Contratto di cessione dell'opera *Manon Lescaut*.^{*} Milano, Archivio Ricordi

Milano questo giorno 10 giugno 1892

Colla presente privata scrittura da valere all'occorrenza quale pubblico giurato istrumento fra il S. M. Giacomo Puccini e la Ditta G. Ricordi e C. rappresentata dal socio gerente Giulio Ricordi, si è convenuto e si conviene quanto segue:

Il Sig. M. Giacomo Puccini cede, vende e trasferisce con effettiva tradizione alla Ditta G. Ricordi e C la piena assoluta, universale ed esclusiva proprietà e relativo possesso della sua opera in musica in tre atti intitolata: *Manon Lescaut* e del relativo libretto dei Sigg. Oliva e Praga.

Tale proprietà s'intende ceduta alla Ditta G. Ricordi e C per tutti i paesi comprendendosi in detta cessione anche tutti i diritti d'autore, cioè i diritti di rappresentazione, esecuzione, stampa, traduzioni, pubblicazioni e riduzioni d'ogni genere accordati e protetti dalle vigenti leggi e dalle Convenzioni internazionali, nonché da quelle che venissero emanate e stipulate in avvenire.

* I-Mr, 1 bifolio, ms., doc. 00285. Nell'Archivio Ricordi è conservato anche un *Contratto di cessione del libretto di «Manon Lescaut»*, 1 bifolio, ms., doc. 00286, stipulato tra Puccini, Ricordi e Oliva, datato 5 luglio 1892 e registrato il 28 luglio 1892, del tutto simile a quello qui riportato, in cui Domenico Oliva si impegna a cedere il «libretto melodrammatico in quattro atti» per 1.000 £. Ancora nell'Archivio Ricordi è conservato un ulteriore *Contratto di cessione per rimaneggiamenti e versi del libretto di «Manon Lescaut»*, 1 bifolio, ms., doc. 00287, tra Puccini, Ricordi e Illica, datato 6 luglio 1892 e registrato 8 luglio 1892: «Milano, questo giorno 6 luglio 1892 / Io sottoscritto Luigi Illica dichiaro che, per incarico del Maestro Puccini, approvato dalla Ditta G. Ricordi e C., ho fatto alcuni rimaneggiamenti e versi sulla musica composta dal sullodato Maestro per la sua opera Manon Lescaut. Dichiaro in pari tempo di avere ricevuto dalla ditta G. Ricordi e C. il saldo di ogni qualsiasi mia competenza in £ 500 (cinquecento), con che la Ditta G. Ricordi e C. subentra in tutti i diritti d'autore a me competenti e competibili. / Nel compenso come sopra stabilito s'intende compreso l'obbligo da parte mia di fare quelle altre modificazioni e correzioni che fossero necessarie al libretto Manon Lescaut. / Luigi Illica».

Restano altresì compresi fin d'ora in questa cessione anche tutti quei pezzi nuovi, aggiunte e modificazioni che previo il consenso dei Sigg. G. Ricordi e C il Sig. M. Puccini avesse a fare in avvenire all'opera suddetta.

[Da qui in poi a matita «Omissis»]

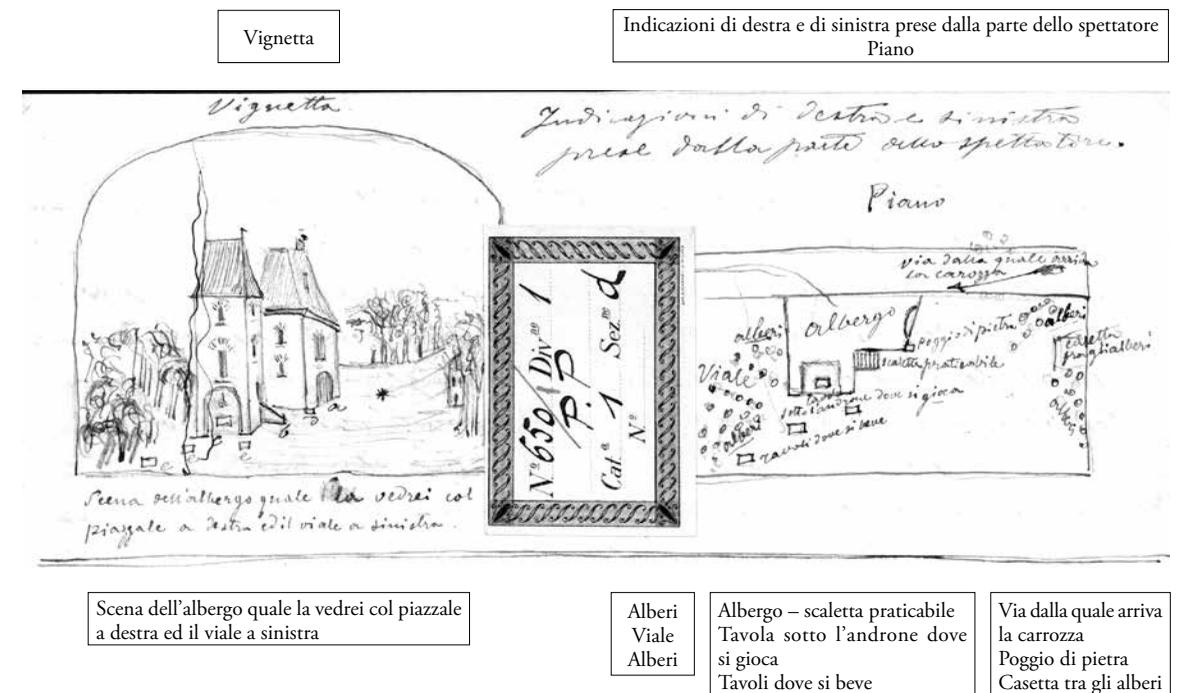
Il corrispettivo per la cessione della musica e relativi diritti d'autore, come sopra, per tutti i paesi, per parte del M. Puccini alla Ditta G. Ricordi e C viene fin d'ora stabilita in £ 3000 (lire tremila) che il Sig. M. Giacomo Puccini dichiara di aver ricevuto. / Tanto il Sig. M. G. Puccini quanto la Ditta G. Ricordi e C. si impegnano di adoperarsi onde procurare di riprodurre su buoni teatri l'opera *Manon Lescaut*, beninteso però senza alcuna responsabilità in qualunque caso né a carico del Sig. M. Puccini, né a carico della Ditta G. Ricordi e C se per ragioni indipendenti dalla volontà dei contraenti, non si avesse a riescirvi.

Il S. M. Giacomo Puccini si impegna di non scrivere altre opere teatrali prima di aver consegnato alla Ditta Ricordi e C la partitura dell'opera *Manon Lescaut*, come pure si obbliga di non prendere impegni con altri per scrivere o cedere qualsiasi suo lavoro se non dopo esaurita qualsiasi pratica colla Ditta G. Ricordi e C, alla quale egli dovrà sempre dare la preferenza su altri a parità di condizioni.

G. Puccini
G. Ricordi e C
Registrato 15-6-1892

APPENDICE 2

Tela di *Manon Lescaut**



* Il documento, di 6 pp., è custodito in I-MF, segnatura LIBR00181. Sembra parzialmente riconoscibile, assieme ad altre (ma con incidenza maggiore), la mano di Ruggero Leoncavallo, oltre che nella vignetta, per la redazione 'calligrafica' del testo, dove s'individuano interventi autografi di Giacomo Puccini (ad esempio il titolo, che nel documento si legge alla fine e che in questa trascrizione è stato invece collocato all'inizio) e di Giulio Ricordi. In queste pagine prende forma il finale originale dell'atto primo di *Manon Lescaut*, che verrà poi rifinito da Luigi Illica, intervenuto per risolvere i numerosi problemi che affliggevano il libretto stesso, fin qui passato tra le mani di Marco Praga e Domenico Oliva *in primis*, oltre che di Ruggero Leoncavallo, dell'editore Giulio Ricordi e di Puccini stesso. Leoncavallo intervenne in due riprese nel 1890, e Giulio Ricordi accenna al suo contributo in una lettera del 23 ottobre, qui a p. 9: «Il mio silenzio non significa ch'io non mi sia occupato di lei!... al contrario, ho invece

Suggerisco un tal mutamento nella scena perché darebbe luogo a differenti entrate e sortite senza che tutti vengano là sulla piazza nel medesimo ambiente.

La 1^a scena potrebbe rimanere qual è sino all'arrivo del cocchio sopprimendo qua e là delle lungherie e facendo in vari punti dei versi più corti.

Il cocchio arriverebbe dunque dalla destra e si fermerebbe al segno * indicato sulla vignetta. Anzi per maggior verità durante la scena che segue si possono staccare i cavalli e farli entrare nel gran portone A. nel fondo e spingere poi la carrozza dietro la casa.

Dalla carrozza scendono prima Lescaut poi Geronte che offre galantemente la mano a Manon impacciata. Lescaut deve sprofondarsi in inchini come fiero dell'onore fatto alla sorella poi comincia a chiamar l'oste che serve quelli che bevono e mangiano alle tavole e l'oste si rivolge accorrendo. E Geronte che ha lasciata Manon si avvicina anch'esso chiedendo delle camere e dimandando che si occupino del suo bagaglio. L'oste li prega di venir a vedere. Lescaut e Geronte lo seguono facendo segno a Manon di attendere e montano per la scaletta B. Manon ancora più impaurita perché rimasta sola – siede nel piccolo poggio di pietra D. È allora che De Grioux che l'ha osservata tutto assorto, le si appressa. Questo dialogo deve essere cortissimo. Renato le chiede il nome – Manon glielo dice. Egli chiede se essa ripartirà subito. Essa risponde che l'indomani partirà per chiudersi in un chiostro. Renato commosso suo malgrado le chiede qual dolore può costringerla così giovane a tal decisione. Manon risponde tristemente che è per volere della sua famiglia che essa abbandona il mondo. Renato con calore le dice: non è possibile, voi non potete finire i vostri giorni in un chiostro. Concedetemi di rivedervi di qui a poco, cercheremo insieme un mezzo. E voi chi siete che gentile tanto di me v'interessate? Chiede essa, Renato dice il suo nome. In questo momento si sente la voce di Lescaut che chiama Manon: mio fratello mi cerca, dice essa vivamente, poi grida: Vengo. Renato a bassa voce la scongiura di accordargli un istante. Essa è titubante, ma poi vivamente finisce per dirgli che appena la sera sarà discesa ritornerà colà. Renato si scosta giusto al momento in cui Lescaut appare sulla scaletta. Manon lo raggiunge e scompare. De Grioux assorto può qui pronunciare una frase corta esprimendo il suo amore nascente.

Allora Edmondo e gli studenti che seduti alle tavole han potuto osservare Renato che ha parlato a Manon, vanno ironicamente a complimentarlo della sua conquista, ma questi fugge dalla destra e li lascia sghignazzare e riprender posto alle tavole.

Ridiscendono allora dalla scaletta Lescaut e Geronte chiacchierando. Sicché, dice il vecchio, voi dicevate che la ragazza va a farsi monaca! Non ne parlate, dice Lescaut rat-

lavorato e fatto sedute anche con Leoncavallo [...]. Ora mi pare ben disegnato il duetto fra Manon e Renato e la chiusa proceda rapida e chiara». Illica iniziò poi a lavorare tra la fine del 1891 e gli inizi del 1892 [GIRARDI, p. 78, BUDDEN, pp. 117-8] e, oltre a calibrare la drammaturgia, rifece molti dei versi precedenti. Questo documento mostra come l'immaginazione visiva avesse un ruolo importante nella definizione di un'opera, e come i librettisti usassero schizzare le scene (Illica lo fece in occasione della *Bohème* e di *Madama Butterfly*) – e si può facilmente notare che questa vignetta è concepita come fosse un tratto della *Disposizione scenica*. Intorno a questa tela si è sviluppato un dibattito stimolante, che ha coinvolto, oltre alla sottoscritta, Lorenza Guiot (specialista di Leoncavallo), Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Michele Girardi ed Emilio Sala, che ringrazio.

tristato, idee barocche della mia famiglia. Ma da quanto pare, se vi avessero chiesto consiglio, dice Geronte sorridendo, non è al chiostro che avreste mandato vostra sorella! Oh! no – grida Lescaut, solamente, che volete, non mi chiedono punto consiglio mi ritengono per uno scapato, un cattivo soggetto! Io dovea ritornare a Parigi di guarnigione, mi han detto di accompagnare la mia sorella, debbo obbedire! Almeno questo ci ha procurato il piacere di conoscere il signor... Il vecchio risponde: Geronte di Ravoire. E voi viaggiate per piacere? chiede Lescaut. Oh no! Per affari, avendo da sua Maestà l'incarico dell'affitto generale delle imposte. Lescaut si sprofonda in un inchino dicendo a parte: che sacco d'oro! Ma... vostra sorella, riprende il vecchio, non sembra contenta neppure della sua sorte. Ah no – dice Lescaut – essa è triste la povera Manon e credo che anch'essa saria stata più incline alla vita gaia alle feste... alle danze... Povera fanciulla! dice il vecchio, ma spero mi farete entrambi l'onore di passare la serata insieme. Fortunatissimi – dice Lescaut. Durante questo piccolo dialogo che faranno passeggiando sul piazzale, la sera è discesa. I due uomini son presso al portone C. dove vari studenti con delle ragazze sono entrati. Una lampada è stata accesa che pende dal soffitto. Vari giovani cominciano a giuocare, altri bevono cianciando. Le tavole E. si saranno svuotate; da una di queste tavole si sarà levato Edmondo con una fanciulla e vanno verso il viale tra gli alberi a destra dove sembrano scambiarsi teneri addii. Intanto giunti davanti al portone C. Lescaut offre qualche cosa da bere al sig. Geronte. Questi lo prega di comandare da bere mentre egli va a dare qualche ordine. Lescaut rimasto solo picchia sul tavolo, gli portano da bere, egli vuota un bicchiere, ma attirato dalle risate degli studenti nel camerone e dal gioco poco a poco si alza, va dietro a un giocatore dà segni di impazienza interessandosi al gioco e finisce per dare dei consigli. Un asso! No era il fante che bisognava giuocare! Lei sa giocare? chiede cortesemente uno studente Oh! Sono un semplice dilettante! dice Lescaut inchinandosi. Lo invitano a prender parte; Lescaut si siede e comincia a giocare con interesse. Intanto il vecchio Geronte svoltato l'angolo della casa si è ben guardato dietro per vedere se Lescaut lo segue, poi dopo essersi assicurato va verso il fondo come cercando qualcuno; intanto dal portone A. sorte il mastro di posta e cocchiere. Geronte lo chiama a parte e si appressa verso gli alberi ov'è Edmondo con la donna. Il cocchiere parte dalla destra in fondo. Geronte gli chiede se è possibile di avere subito un cocchio con due buoni cavalli. Il mastro di posta risponde; è facile, dipende dal prezzo. Geronte da una borsa ben gonfia dicendo: vedete io pago avanti, bisognerebbe che tra un'ora il cocchio fosse pronto dietro la casa. Una giovinetta ed un uomo prenderan posto nella carrozza... e tosto bisognerà correre verso Parigi. Il mastro di posta s'inchina sorridendo. Silenzio però, dice Geronte. Oh! Non dubiti – so il mio dovere risponde l'uomo. L'albergo ha un'altra uscita che questa? dice Geronte indicando la scaletta – sì dall'altra parte dice il mastro di posta. Mostrate mi la via dice Geronte. Si allontanano entrambi verso il fondo e girano dietro la casa voltando l'angolo della casa dopo la porta A e scompaiono. Edmondo che avrà allontanata la donna ed ascoltato con interesse dice uscendo dagli alberi. Un ratto! Bravo il giovane Adone. E Renato che cominciava a far la sua corte a la ragazza... Eccolo appunto. Renato arriva dal fondo a destra: Edmondo in qualche parola lo mette al corrente del fatto. Renato turbato gli confessa che ha appuntamento con lei e prega Edmondo di prestargli mano per tenere a bada Lescaut e prevenirlo se vede il

giungere il vecchio. Non temere. Vo a dare il motto agli amici perché ritengano il soldato quanto al vecchio è affar mio, dice Edmondo e lo si vede entrare nel camerone da gioco dire qualche parola all'orecchio di due studenti poi uscire e girare dietro la casa del lato sinistro. Intanto Manon compare sulla scaletta e scende verso De Grioux. Qui avrebbe luogo il duetto non troppo lungo per la situazione nel quale Renato dopo averle parlato d'amore le fa conoscere le intenzioni del vecchio. Essa è turbata. Intanto dalla sinistra appare Geronte dicendo a parte: ora si tratta di far scendere la fanciulla – cerca Lescaut e vistolo al gioco entra e si appressa a lui. I studenti non vogliono far alzare Lescaut che vince ed offrono al vecchio da bere – questi rifiuta e vuol riprendere Lescaut – intanto Edmondo dal fondo a sinistra corre a Renato a prevenirlo che la carrozza è pronta. Allora Renato chiederà vivamente a Manon se vuol seguirlo. Manon sedotta dall'idea di fuggire con lui acconsente Edmondo da il suo mantello a Renato perché si copra bene il volto e Renato e Manon scappano dal fondo a sinistra nel tempo istesso che Lescaut e Geronte riuscitisi a liberare dagli studenti escono dallo stanzone e Lescaut va a cercare la sorella montante dalla scaletta mentre Geronte dice fra se: tutto va a meraviglia – col vino e con l'oro terrò a bada il fratello, offrirò poi il braccio alla donzella col pretesto di una passeggiata e quando sarà dietro la casa... le sue riflessioni sono interrotte da Lescaut che arriva arrovellato dalla scaletta chiamando Manon, Manon, non è più nella stanza... e dove è ita (Intanto gli studenti messi al corrente da Edmondo osservano la scena ridendo) Il vecchio turbato dice: ma come non è possibile... è forse uscita... In fine l'oste arriva e dice aver visto la fanciulla montare con un giovanotto in un cocchio che era preparato fra gli alberi dietro l'albergo. Nella mia carrozza! grida furente Geronte mentre gli studenti ridono a crepapelle e Lescaut dice irritato: scappata! un ratto! ha macchiato l'onore della famiglia!... e magari con uno spiantato. Mentre che Geronte si allontana furioso e gli studenti si mettono intorno a Lescaut per offrirgli da bere.

Cala la tela.¹

APPENDICE 3

Un problema d'attribuzione?

Manon Lescaut avrebbe dovuto essere tempestivamente ripresa a Venezia, al Teatro Malibran, il 15 luglio 1893,¹ ma fu rimandata all'anno successivo. Per molti anni si è ritenuto che i disegni di Pietro Bertoja per le quattro mutazioni sceniche di *Manon Lescaut* fossero stati preparati appositamente per la prima rappresentazione e tuttora si potrebbe supporre che l'intraprendente scenografo veneziano possa aver avuto da Puccini l'elenco delle scene e quindi possa aver proposto al compositore toscano una sua versione inedita dell'impianto scenico, ancor prima di ricevere un incarico ufficiale da Casa Ricordi.²

Le lettere che l'editore scrisse a Puccini alcuni mesi dopo la prima rappresentazione, nel giugno 1893, quando *Manon* stava andando in scena a Trento, sono molto chiare: Giulio esprime un parere decisamente negativo sulla piazza veneziana, sul direttore d'orchestra di turno (Pier Adolfo Tirindelli) e soprattutto sull'inserimento dell'opera al di fuori di una normale stagione operistica, fatto che avrebbe costituito, a suo parere, un precedente negativo per la futura carriera del titolo:

¹ Si leggano le lettere di Puccini ad Alfredo Caselli, da Milano, del 16 giugno 1893: «Il 15 vado in scena a Venezia – quest'anno dopo Venezia trasporto i penati a Viareggio»; e del 17 giugno 1893: «A Venezia sono stato sull'11 once per combinare ma non essendovi dote e troppe spese per là l'affare, con mio rammarico (bella parola) è andato colla Piletta [griglia che raccoglie l'acqua, vuol dire che il progetto è abbandonato]», in *Epistolario*, lettere 324 e 325, pp. 240-1; ulteriori conferme vennero dall'ambiente di Casa Ricordi: «A Venezia sorrisse per un momento la speranza di poter avere in estate, al popolare Malibran, la *Manon Lescaut* di G. Puccini, ma ora sento che l'affare è tramontato, troppa essendo la differenza tra le spese certe e le entrate previste», P.F., *Corrispondenze. Venezia 21 giugno 1893*, GMM, XLVIII/26, 25 giugno 1893, p. 440.

² Ci si riferisce ai disegni distribuiti fra una collezione privata e il Museo Civico di Pordenone, riprodotti in *Pietro Bertoja. Scenografo e fotografo*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, Fratelli Alinari 2013, pp. 106-7 e qui nell'inserito iconografico, nn. 25-29.

¹ Nell'ultimo foglio del documento, in basso al centro si legge, scritto a matita di mano del musicista: «Tela di Manon Lescaut / versi di Domenico Oliva / musica di GPuccini»; nella sesta pagina, di lato in basso: «Scuola / Matteo Civitali / a Lucca = Banda / Enrico Gherardi come agente», di mano di Giulio Ricordi.

Caris. Puccini Trento

Mi aspettavo la sua di ieri quindi nessuna sorpresa per la insistenza relativa a Venezia. Il mio rifiuto è basato su ragioni molto serie e positive che all'Autore non possono a bella prima presentarsi, ma che è bene esporgli. Nella nostra lettera non si parla tassativamente della Fenice, ma di stagione regolare. Se le rappresentazioni straordinarie non danno gli incassi sperati, sono proprio stufo di udire i piagnistei delle imprese! [...] Vedo pagare noli profumati per opere in uno o due atti!! Se sono capolavori *Cavalleria* o *Pagliacci* fanno benissimo le imprese a pagare detti noli! O la *Manon* che si desidera tanto di riprodurre vale come quelle opere ed allora si paghino i noli relativi!... oppure non vale ed allora non vale anche la pena di riprodurla. [...]

Si aggiunga che so di certa scienza che il Tirindelli è meschinissimo, e che rovinerà l'orchestra difficile e importante della *Manon*: senza dire che dalla nota presentatami l'orchestra mi pare meschina e meschinissimo il coro... con 15 donne!! [...] Ella, caro Puccini, si compiaccia vagliare seriamente le ragioni ch'io le espongo in difesa degli interessi della Casa, che sono, alla fine, i suoi!³

Due giorni dopo, Ricordi scrisse di nuovo a Puccini:

Carissimo Puccini – Trento

Alla sua d'ieri, e son ben lieto che le mie osservazioni l'abbiano persuaso. Intanto l'affare di Venezia era basato sulla direzione di Tirindelli, che un gruppo di amici vuol portare sugli scudi: non dico che facciano male, ma è pericoloso dar loro in pasto la *Manon*! [...] Da quanto ora mi scrive, pare che costì le scene siano pessime!! Si immagini se è possibile portarle a Venezia, ove sono abituati a buoni scenari. Vedo pure che è malcontento dell'orchestra!... ma io spero che in questo giudizio v'entrerà un po' di nervosità dell'Autore!... Poi tutto è ragionevolmente relativo all'importanza del teatro ed alle abitudini del pubblico = e se la compagnia è buona, l'effetto ci sarà.⁴

In effetti l'opera andrà in scena a Venezia soltanto il 21 luglio del 1894, non nel maggiore teatro, La Fenice, ma nel più marginale Malibran.⁵ Puccini si era recato a Venezia anche in occasioni precedenti⁶ e durante questi soggiorni può aver incontrato Pietro Bertoja,

³ Lettera di Giulio Ricordi a Puccini del 7 giugno 1893, I-MF, CL, 1892-93, vol. 22, CLETO00248.

⁴ Lettera di Giulio Ricordi a Puccini del 9 giugno 1893, *ivi*, CLETO00250.

⁵ Si veda la lettera di Puccini ad Alfredo Caselli del 17 luglio 1894: «Giovedì I^a Manon – Venezia», in *Epistolario*, n. 458, p. 333. L'opera verrà ripresa nel maggio 1895: in quel mese Puccini, diretto verso Fiume, passò in laguna con Elvira e forse poté assistere alle repliche, che si sarebbero tenute anche a Trieste, Budapest e Vienna; cfr. lettera di Puccini a Raffaello Franceschini del 2 maggio 1895 (*ivi*, n. 543, p. 401).

⁶ Ad esempio dal 6 gennaio 1890 (cfr. lettera di Puccini al fratello Michele del 5 gennaio 1890, in *Epistolario*, n. 147, p. 113). Del resto nel dattiloscritto di Carlo Bertoja, figlio di Pietro, per una conferenza tenuta a Pordenone il 4 maggio 1960, si legge: «Puccini era amico di mio padre ed ogni volta che veniva a Venezia non mancava di passare delle serate a casa di mio padre. Quando scrisse la *Manon Lescaut* i bozzetti originali li fece mio padre vistati dal maestro Puccini [...] la scena del deserto, ultimo atto, un vero capolavoro di paesaggio che fece molto effetto». Cfr. MARIA TERESA MURARO e MARIA IDA BIGGI, *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Venezia, Marsilio 1998, *passim*.

artista affermato e molto conosciuto negli ambienti teatrali della città; oppure il pittore stesso potrebbe essersi recato a incontrare Puccini in precedenza e avergli sottoposto i propri disegni in previsione di una esecuzione veneziana di *Manon Lescaut* nel giugno 1893: in una di queste circostanze, probabilmente Bertoja gli chiese di approvarli. Infatti due bozzetti per *Manon*, quello per il secondo e quello per il quarto atto, portano la firma del compositore.⁷ Ed è proprio la sua firma che ha tratto in inganno studiosi come Mercedes Viale Ferrero, portandoli ad attribuire i bozzetti controfirmati alla prima rappresentazione assoluta.⁸

Nei disegni di Bertoja per *Manon* è evidente la volontà di non identificare un segno storico geografico preciso nell'ambientazione, proprio per far risaltare il carattere romanzesco e passionale della vicenda. Una tal scelta sottolinea che questa situazione è d'ogni tempo e non vincolata a un luogo preciso, ed è per questo che non richiede una ricostruzione storica puntigliosa, risultando inoltre più moderna rispetto a quanto si vide alla prima torinese e in altre riprese nelle città italiane e estere, organizzate da Ricordi in veste d'impresario.

Il progetto per la scena dell'atto primo di Pietro Bertoja è documentato da un paio di disegni che inquadrano paesaggi molto simili tra loro, anche se leggermente discosti per alcuni dettagli:⁹ l'osteria sulla piazza di Amiens, presso la porta di Parigi, viene qui raffigurata con un portico alto e vasto, sotto il quale sono disposti alcuni tavolini per gli avventori, e la scala per accedere alle camere al primo piano; la prospettiva è chiusa sulla destra dal viale alberato previsto nella *Disposizione scenica*, che si sviluppa in profondità, segno inequivocabile che Bertoja lavorò dopo il debutto dell'opera. Il profilo della città è appena accennato sul fondo e non presenta caratteristiche architettoniche ben definite, se non quelle generiche di una qualsiasi città nordica. Se Gheduzzi aveva impostato questo spazio in modo completamente diverso, cercando di connotarlo mediante elementi storici caratteristici e riscontrabili, Bertoja tentò di restituirlo in una forma più allusiva e simbolica – e se mai ebbe un modello va ricercato nel bozzetto del padre Giuseppe

⁷ Disegno n. 1293, Pordenone, Museo Civico: *A Parigi. Salotto elegantissimo*. In alto «Manon Lescaut Op. del M. Cav. Giacomo Puccini / Atto II», in basso «Bertoja Pietro proprietà artistica / G. Puccini / Con la firma di Puccini» e Disegno n. 1286, Pordenone Museo Civico: *In America. Una landa sterminata*. In alto «Manon Lescaut del M. Cav. Puccini / atto IV», in basso «visto G. Puccini / Firma del Maestro», a destra «Bertoja Pietro» proprietà artistica, cfr. *Un percorso iconografico*, tavola 27 e tavola 29.

⁸ «Non è dunque strano che le prime idee per *Manon Lescaut* rappresentata in prima assoluta al Regio di Torino siano di Pietro Bertoja, attivo prevalentemente a Venezia e nel Veneto; è strano invece che non si sia trovato finora alcun documento che colleghi questo artista con la casa editrice Ricordi o con Puccini – a parte la presenza della firma di approvazione del compositore su due disegni»; VIALE FERRERO, *Le scene di «Manon Lescaut»* cit., p. 91.

⁹ Disegni acquerellati, conservati in collezione privata e al Museo Civico d'Arte di Pordenone, n. 1294. Il primo riporta in alto: «A Manon Lescaut Op. del M. Cav. Giacomo Puccini Atto I» e in basso la firma dell'autore «Bertoja Pietro»; il secondo in alto «B Manon Lescaut Op. del M. Cav. Giacomo Puccini Atto I» e in basso «Bertoja Pietro»; cfr. *Un percorso iconografico*, tavole 25-26.

per la scena divisa nell'atto terzo di *Rigoletto*, realizzata alla prima assoluta nel Teatro La Fenice (1851).¹⁰

Nel disegno della scena dell'atto secondo, approvato da Puccini, Bertoja immagina l'interno del «Salotto elegantissimo», realizzato attraverso una tradizionale scena parappettata, ampiamente illuminata da una grande finestra che proietta una forte luce sulla parete di destra, evidenziando così il dettagliato apparato decorativo di un barocco dorato e leggiadro, in cui è visibile anche il soffitto a cassettoni.¹¹ Restano ben in evidenza le due grandi porte sullo sfondo, l'alcova e la consolle, tutti elementi funzionali previsti nella *Disposizione scenica*, qui impiegati anche se la piantazione risulta leggermente modificata.

La terza mutazione, invece, rispetta alla lettera la disposizione degli elementi scenici osservata da Gheduzzi, cambiando leggermente con fantasia ancora per un maggiore senso di astrattezza; ad esempio la caserma è delineata nel disegno con torrette e pinnacoli, quasi un castellotto medievale e il porto nello sfondo è animato da velieri e imbarcazioni da trasporto.¹² L'atmosfera generale sembra meno cupa di quella che impregna il disegno torinese, anche per la presenza dei due protagonisti tratteggiati nel momento di attesa, quando si incontrano alla finestra della prigione e ancora sperano di poter fuggire il triste destino.

Nel bozzetto¹³ che raffigura il finale dell'opera, anche Bertoja riproduce l'immagine di una natura ostile e cruda, in cui il freddo azzurro del cielo è dominato da nubi scure e tempestose che poco a poco diventano nere e i sassi e i rami secchi nel deserto paesaggio rispecchiano la disperazione dei protagonisti, rappresentando l'abbandono delle loro speranze e la consapevolezza di aver perduto ciò che veramente aveva valore. In questo modo l'intero progetto scenico di Bertoja per *Manon Lescaut* riflette con coerenza il percorso del dramma coinvolgendo gli spettatori con immagini sceniche parlanti, molto simili a quelle torinesi di Gheduzzi.

Le recite al Teatro Malibran, dirette da Alessandro Pomé, che aveva portato *Manon Lescaut* al successo alla prima assoluta torinese, con in più il futuro grande tenore Borgatti nel ruolo di Des Grieux, vennero annunciate con dovizia di particolari dalla «Gazzetta di Venezia»¹⁴ e furono coronate da un successo pieno; e lo spettacolo venne ampiamente

¹⁰ Disegno n. 1206, Pordenone, Museo Civico: *Deserta sponda del Mincio*. In alto: «Rigoletto 50-51 Teatro La Fenice. Quando fu scritta l'opera da G. Verdi»; lo si veda in MURARO e BIGGI *L'immagine e la scena*, cit., p. 109-10.

¹¹ MARIA IDA BIGGI, *Pietro Bertoja. "Pittore Scenografo Architetto"*, in *Pietro Bertoja. Scenografo e fotografo* cit., pp. 19-20 e 106-7; vedi anche nota 7.

¹² Disegno acquerellato, conservato in collezione privata, n. ex 235: In alto «Manon Lescaut Op. del M. Cav. Giacomo Puccini S. 3»; in basso «Bertoja Pietro»; cfr. *Un percorso iconografico*, tavola 28.

¹³ *Ivi*, tavola 29; cfr. nota 7.

¹⁴ «venerdì 20 luglio: "Manon Lescaut" di G. Puccini. Domani sera avrà luogo la prima rappresentazione della *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, nuova per la nostra città. Esecutori principali saranno: La signora Mendioroz Valentina (Manon), il baritono Cioni Cesare (Lescaut), il tenore Borgatti Giuseppe (Des Grieux) Bolis Dante e Ragno Luigi. Direttore Alessandro Pomé; maestro istruttore del coro Pietro Nepoti. Iersera ebbe luogo la prova generale; siccome è nostra usanza, non ne parliamo; ci è grato però

apprezzato, a parte un'osservazione finale sulla partitura, dove il critico insipiente si permette di invocare il taglio addirittura dell'intermezzo dell'atto terzo:

Manon Lescaut di G. Puccini ebbe il suo primo successo, caldissimo, entusiastico, lo scorso anno in febbraio al Regio di Torino. Fece poi il giro di quasi tutte le scene italiane, accolta sempre con largo favore dal pubblico, memore delle simpatie e dell'interesse destati dal giovane autore delle elegantissime *Villi*, simpatie ed interesse riaffermati dall'*Edgar*, l'opera necessaria di passaggio per venire a questa robusta e gentile *Manon*. Così il terzo lavoro del Puccini ne giunge con grave ritardo, ma non certo meno gradito; e lo dichiarò sinceramente iersera lo scelto uditorio, colla frequente unanime approvazione, coll'applauso nutrito, convinto. E dobbiamo esser grati al coraggioso impresario dilettante, all'intelligente cultore di Euterpe, Bruno Barzilai, il quale seppe allestirci uno spettacolo che ricorda senza rimpianto le più belle tradizionali stagioni di estate, segnate negli annali del Malibran. [...] Alle nove il maestro Pomé sale sul suo scanno e dà il segnale all'orchestra di attaccare. Per la sala cessano le conversazioni animate e le discussioni fra i molti che già conoscono l'opera; con viva attenzione si segue l'azione e la musica che la commenta, con intensità crescente atto per atto. [...] Aggiungo brevemente sull'esecuzione, che per merito del cav. Pomé riuscì molto equilibrata. Il primo posto a Borgatti e a Valentina Mendioroz, alla cui delicata natura musicale, bene si adatta la parte dolce ed amorosa di Manon. [...] Ha voce bella, limpida, nitidissima, sicura di emissione; ha larghezza di fraseggiare, dizione chiara; e tutto un canto sereno, modulato, ricco di sentimento e di espressione. Della faticosa parte fu felice esecutrice, troppo castigata forse, laddove l'intensità della passione vorrebbe un colorito più efficace. [...] Il Borgatti si acquistò subito le simpatie dell'uditorio nel primo atto, ripetendo, fra caldi battimani le frasi *Donna non vidi mai simile a questa*. La voce sua, e robusta, uguale nell'emissione, sicura nell'acuto squillante, si espande per la sala sollevando lungo mormorio di approvazione; si manifesta – ciò che non è lieve pregio – attore elegante, sobrio nel colorire la situazione, e coscienzioso. Alla fine d'ogni atto è chiamato colla Mendioroz all'onore del proscenio. Il suo successo fu tanto più notevole quanto meno aspettato. [...] Dall'orchestra si volle la replica dell'intermezzo, che il Puccini ha voluto porre tra il secondo e il terzo atto. Vi si ricordano i temi dei due atti precedenti, ma lo svolgimento e la fattura ne sono così contorti che, per essere sinceri, sebbene l'effetto sia sempre felicemente raggiunto, non sarebbe grave danno se si operasse un largo taglio.¹⁵

Anche se non figura nei cartelloni, Pietro Bertoja, che aveva firmato l'allestimento di *Aida* nella stessa stagione d'estate, e nell'anno successivo, sempre al Malibran, avrebbe messo in scena *La Gioconda*,¹⁶ potrebbe essere il responsabile dell'allestimento in questa ripresa. I suoi bozzetti, in ogni caso, destano un grande interesse perché testimoniano una affinità ideale fra il pittore e il musicista, che va ben al di là d'un'occasione specifica.

assicurare il pubblico che nell'allestimento dello spettacolo l'impresa Barzilai nulla ha trascurato per poter soddisfare le maggiori esigenze».

¹⁵ GIULIO DI MUGRENSANO, «*Manon Lescaut* di G. Puccini», «Gazzetta di Venezia», domenica 22 luglio 1894.

¹⁶ *Teatro Malibran, Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio 2001, p. 160.

APPENDICE 4

La prima ricezione di *Manon Lescaut* nei periodici (1893-1894)*

Manon Lescaut

dramma lirico in quattro atti di Giacomo Puccini
(Teatro Regio di Torino).¹

Finalmente ieri sera pareva di essere ritornati ai bei tempi del teatro Regio quando il nostro pubblico era chiamato a dare il battesimo ai nuovi lavori; nell'ampia ed elegante sala circolava come un alito di vita nuova ed erano conversazioni animate ed erano discussioni preventive, tutto quel sussurrio e tutta quell'agitazione che accompagna i grandi avvenimenti e che segna le grandi battaglie.

Si poteva temere che la coincidenza di un ballo nel palazzo Chiabrese presso la Duchessa di Genova e della festa dello Zodiaco per gli Asili notturni avessero a spopolare il teatro; invece questo presentava uno splendido colpo d'occhio, massime nelle poltrone e nei posti numerati, gremiti. La stampa italiana in genere e quella milanese in specie vi erano largamente rappresentate e numerosi erano pure i forestieri. Tra gli altri formava l'oggetto dell'attenzione del pubblico il palco numero 11 di seconda fila a destra, dove erano le signore Ricordi, moglie e nuora del celebre editore, e dove s'era sparsa la voce che vi fosse anche la Patti; alcuni andavano oltre e, non contenti della Patti, vi aggiungevano anche Giuseppe Verdi!... L'immaginazione è una maliarda che fa di simili tiri!

Alle otto e cinque minuti la principessa Lætitia piglia posto nel solito suo palco, ed il maestro Pomè dà il segnale all'orchestra di attaccare.

* Le cronache che seguono documentano la ricezione di *Manon Lescaut* in relazione alla *première* torinese del 1° febbraio 1893 e alle tre importanti tappe successive: la ripresa a Novara del 21 dicembre 1893, con il nuovo finale dell'atto primo, seguita da quella di Napoli con l'autore presente in sala (21 gennaio 1894), e infine l'attesa prova scaligera del 7 febbraio 1894, dove cambiò l'allestimento, affidato allo scenografo scaligero Giovanni Zuccarelli (vedi due bozzetti qui in *Un percorso iconografico*, tavole 23-24). Le trascrizioni seguono diplomaticamente la fonte segnalata in nota.

¹ «Gazzetta piemontese», 2-3 febbraio 1893, pp. 2-3.

Dopo poche battute si alza la tela su una specie di festa popolare: gli studenti cantano il vino, la galanteria, la giovinezza, e le fanciulle scendendo a braccetto giù per il viale cantano le fantasie d'amore che il crepuscolo insinua negli animi. Tutta questa scena è pittoresca ma di soverchio sminuzzata, e l'esecuzione incerta del coro la rende fredda. Forse la ballata seguente di Des Grieux andrebbe detta con minore convinzione di quanta ne appare dal modo con cui la canta il Cremonini: l'abatino non fa sul serio, cede agli scherzi di Edmondo e degli amici e si prova a salire sui trampoli della ironia. Ma il pubblico applaude ed il Puccini ha una prima chiamata.

Arriva il cocchio di Arras preceduto dalla fanfara della cornetta, e mentre ne scende Manon, il coro mormora le lodi della sua grazia e della sua bellezza con un tema che ritornerà nell'opera a raffigurare il fascino di Manon.

L'incontro di Manon e di Des Grieux arieggia lontanamente all'incontro di Faust e di Margherita. Il dialogo dei due giovani si basa su due frasi che importa rilevare perché anche queste si ripeteranno nel corso dell'opera; la prima è sulle parole:

Deh, se buona voi siete siccome siete bella;²

la seconda sulle altre:

.... e in voi l'aprile
nel volto si palesa e fiorisce!

Piena di dolce malinconia è la risposta di Manon: «il mio fato si chiama voler del padre mio.»

Il loro colloquio è interrotto da una chiamata di Lescaut, e Des Grieux, rimasto solo, ripensa alle parole udite e si sente commosso e prova ad un tratto le estasi d'amore. Però questa sua romanza, tessuta sui temi melodici dell'incontro, ritarda lo sviluppo logico dell'azione. Il pubblico applaude di nuovo e di nuovo l'artista trascina alla ribalta il maestro.

Uno scherzo orchestrale felicissimo, e che ieri sera non fu abbastanza apprezzato, costituisce la trama su cui sono tessuti un coro di studenti e di fanciulle, una canzoncina di Edmondo ed un dialogato tra Geronte e Lescaut, in cui, verso la chiusa, è caratteristica l'insistenza del pedale di sol nei contrabassi.

La ricomparsa di Manon sul tema dell'incontro dà luogo ad un primo duetto d'amore; ne' ricordi dell'infanzia, sottolineati da uno strumentale delicato con flauto ed arpa di profumo bizettiano, i due giovani trovano l'addentellato a dirsi un mondo di dolci cose ed a sognare un avvenire di delizie. La frase, quando le voci si uniscono, è calda ed efficace. Meno felice mi sembra la scena della fuga, sia per il tema melodico dell'orchestra, sia per la cadenza del tenore, vieta e convenzionale.

² Depanis cita ovviamente la prima versione, che si legge in ML² e ML² (cfr. qui, p. 54 e nota 13): il suo rilievo è puntuale, perché si tratta della sequenza sentita all'uscita in scena della carrozza, che subito dopo la protagonista riprenderà, sulle parole «Manon Lescaut mi chiamo»; cfr. GIRARDI, pp. 72-81 / 85-92, BUDDEN, pp. 127-9.

Il finale è ingegnoso: l'orchestra attacca fortissimo il tema dell'incontro, mentre il coro con una bella disposizione di parti si diverte alle spalle di Lescaut ubbriaco fradicio e di Geronte ingannato. Ma a un punto il finale diventa troppo magniloquente e drammatico per la situazione, e se si comprende che l'orchestra si appoggi al tema dell'incontro da cui deriva la fuga, non si comprende che verso la chiusa anche il coro pigli a cantare per conto proprio lo stesso tema.

La tela cade su un duplice scoppio di risa con cui si torna in carattere. Scoppia un bell'applauso ed il Puccini compare due volte al proscenio insieme cogli artisti. In tutto, quattro chiamate.

Nel secondo atto entriamo in un ambiente imparrucato ed incipriato, ed il Puccini ha saputo schizzare un quadro geniale della vita frivola ed elegante del secolo scorso, rivelandosi così sotto un aspetto di cui nelle *Villi* non era traccia alcuna e che nell'*Edgar* era appena accennato: la larga pennellata cede il posto alla miniatura. Manon siede presso la pettiniera e si vale dei consigli del fratello e del parrucchiere per la scelta dei nèi e si compiace ingenuamente della propria bellezza, ma non dimentica Des Grieux, che pur ha abbandonato. Il pensiero di Des Grieux e la vista dell'alcova triste e deserta di amore, la fa anzi uscire in una cantilena semplice e toccante, che il pubblico avrebbe potuto gustare meglio senza l'inopportuna interruzione dell'applauso e della chiamata al maestro. Il duettino tra Manon e Lescaut potrebbe essere soppresso senza che né il dramma, né la musica ne soffrissero, ma è breve ed è tosto seguito dal madrigale, che è una vera trovata. La signorina Ceresoli, sotto i panni maschili del musicista, lo dice con garbo squisito, il piccolo coro di donne la seconda egregiamente ed il pubblico si scuote ed applaude e chiede il *bis*, che la Ceresoli accorda con troppa precipitazione, non perché il pezzo non lo meriti, ma perché il *bis* reca danno a ciò che segue; comunque, la cronaca registra due chiamate al Puccini. Con poco rispetto della scienza farmaceutica, Lescaut mette in un fascio solo i musicisti, i ciarlatani e gli speciali; ma, si sa, Lescaut è un soggetto da galera, ed il pezzo è così grazioso e l'evocazione del petto bianco ed ignudetto di Clori è così seducente, che se nel pubblico c'erano degli speciali, questi non furono degli ultimi a battere le mani!

Dopo il madrigale, il minuetto – un'altra perla musicale dell'acqua più limpida: le civetterie di Manon che stuzzica colle mosse del corpicciuolo le lascivie dei vecchioni e degli abatini, i commenti susurrati a mezza voce da costoro, la vanità gaglioffa e senile di Geronte sono resi con molta sobrietà e con molto gusto dal compositore e trovano nella Ferrani, nel Polonini, nel coro e nell'orchestra un'interpretazione eccellente. Unico nèo di questo minuetto – e parlando di nèi non esco né dall'argomento, né dall'epoca – è il passo di bravura dei violini prima delle parole di Manon:

L'ora, o Tirsi, è vaga e bella.

Nuovi applausi meritati ma inopportuni ed una chiamata al Puccini.

Il gran duetto tra Manon e Des Grieux incomincia mediocrementemente col tema della fuga del primo atto, che non è né nuovo, né bello, si rialza presto e raggiunge la massima intensità di effetto che chiamerò edgariano, perché il corale dei funerali dell'*Edgar* salta

subito in mente quando le voci di Manon e di Des Grieux si uniscono sul tema dell'incontro, divaga quindi un tantino e finisce artisticamente con un pianissimo, un vago mormorio delle voci e dell'orchestra. Il Cremonini e la Ferrani gareggiano di slancio e di passione e il pubblico si entusiasma e chiama l'autore. La critica però ha da fare alcune riserve sull'abuso di unisoni dei cantanti fra di loro e dei cantanti coll'orchestra, che si nota anche in parecchi altri punti dello spartito.

L'arrivo inaspettato di Geronte non impaurisce troppo i due amanti: il vecchio è canzonato da Manon, che lo invita a contemplarsi nello specchietto (un particolare curioso: l'orchestra accompagna la scena traendo profitto del tema che servì nel primo atto a Geronte per accordarsi coll'oste sul modo di rapire Manon), e riparte minacciando il finimondo. Musicalmente la ripresa del duetto è interessante, scenicamente è un assurdo, come già scrissi a proposito del libretto; ci vuol del tempo, è vero, perché Geronte corra a richiedere l'intervento della sbirraglia, ma ci vuole tutta l'ingenuità di due personaggi d'opera per non scappar via in quell'intervallo. Una modificazione al libretto mi pare qui indispensabile.

Lescaut arriva troppo tardi a scuotere l'inerzia dei due amanti: un fugato degli archi energico e vigoroso serve di preparazione ad un terzettino che senza esagerazione è un capolavoro d'invenzione e di condotta. L'irruzione degli sbirri, l'arresto di Manon, lo smaniare di Des Grieux, l'ultimo grido disperato di lui costituiscono un finale irresistibile e sollevano il teatro a rumore. Il Puccini e gli artisti si presentano tre volte alla ribalta, ed il bilancio dell'atto segna quindi nove chiamate.

Il terzo atto è preceduto da un intermezzo orchestrale tessuto su vari temi dell'opera: esordisce infatti colla frase di Des Grieux nel primo atto: «È [recte E] in voi l'aprile», seguita col duetto d'amore del secondo sino ad un'esplosione di sonorità sul tema dell'incontro e conchiude con una serie di accordi e di impasti orchestrali proprio indovinati. Due chiamate al Puccini ed un *bis*.

La prima scena è mirabile di colorito: Lescaut e Des Grieux complottano insieme per salvare Manon, e nell'orchestra colle sordine risuonano rotti accenni al minuetto del secondo atto. Manon compare alla finestra della prigione, e gli archi, sempre colle sordine, gemono la frase dell'incontro ed i mormorii dei due amanti rispecchiano una malinconia infinita. È buona la canzone del Lampionaio – una macchietta che ricorda quella del Pedone nel terzo atto della *Wally* del Catalani – e sarebbe eccellente se il compositore avesse evitata la brutta stroncatura delle due parole «marit-to», «zit-tella». Il complotto abortisce e dà luogo ad un concertato che ad alcuni puritani più wagneristi del Wagner fece arricciare il naso, ma che si attaglia benissimo alla situazione. Ed allora perché il Puccini se ne sarebbe dovuto privare? Si è forse privato il Wagner del quintetto nei *Maestri Cantori*?

L'intransigenza teorica in arte è pericolosa, e si cade nella convenzionalità, tanto abusando di una determinata forma, quanto evitandola di proposito in omaggio ad una pretesa libertà di andamenti, che in realtà si muta in una tirannia.

La scena dell'appello delle cortigiane era arrischiata ed era facile scivolare nel triviale e nel ridicolo. Il Puccini non solo ha girata la difficoltà, ma vi ha composto su un pezzo magistrale di fattura con quei pizzicati dei bassi che ne precisano i contorni e gli imprimono un carattere tragico.

Nella preghiera al Comandante della nave, il Cremonini trova di nuovo accenti di angoscia che fanno dimenticare la brutta cadenza, e mentre Des Grieux e Manon si ritrovano abbracciati sulla tolda della nave l'orchestra prorompe in una perorazione sul tema del duetto d'amore e cala la tela. A questo punto non è più un applauso, è un'ovazione, ed il Puccini, per sottrarsi al pericolo delle chiamate, si era con felice pensiero nascosto in un palco, deve comparire quattro volte. A sipario calato, la quarta volta insieme col Pomè.

Nell'intervallo tra il terzo ed il quarto atto, la principessa Lætitia lo fece chiamare nel suo palco e gli espresse con squisita cortesia tutta la sua ammirazione. L'atto gentile fu favorevolmente commentato.

L'ultima scena ha luogo in America e si riduce ad un solo duetto inframezzato da un monologo. Il Puccini non si è fuorviato alla ricerca del color locale, egli ha compreso che il dramma in quel momento era e doveva essere essenzialmente psicologico e che tutti gli altri amminicoli non ne avrebbero che sminuita l'efficacia. Quattro superbe battute orchestrali gli bastano per addentrare lo spettatore nella landa sterminata: lo scopo è raggiunto, i personaggi sono campati nel loro ambiente, una maggiore insistenza sarebbe stata dannosa.

Nel dialogo tra Manon e Des Grieux ripassano e si intrecciano i temi degli atti precedenti, ed è singolare al riguardo il piccolo episodio orchestrale quando Des Grieux adagia Manon sopra un rialzo di terreno e si allontana alla ricerca di aiuto: i temi dell'aprile, dell'*intermezzo* e di amore si succedono con un'arte raffinata che rivela lo studio paziente e ragionato del Wagner. Il monologo di Manon ha il torto di essere convenzionale come situazione e di assumere verso la fine una nota troppo alta, per un'agonizzante, di calore e di passione; del resto, ha dei momenti felici là dove l'oboe ed il flauto dialogano tra di loro e nel singhiozzo che rappresenta il ribellarsi della morente contro la morte. La Ferrani si investe del personaggio così da conseguire un'efficacia che quasi quasi si sarebbe tentati di trovare eccessiva. Gli è che la situazione è violenta e si prolunga forse un po' troppo, non che nella musica vi sia una sola battuta inutile, ma perché lo strazio in teatro diventa penoso se la emozione perdura al di là di un certo limite.

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 più non si riconosce tanto è cupamente funebre. Manon muore, di nuovo le quattro battute dell'introduzione nella identica tonalità ritornano a richiamare l'idea dell'infinito e la parentesi è chiusa e l'opera finita. Ma non finisce così presto l'ovazione del pubblico. Il diapason dell'entusiasmo sale ad un livello altissimo: si grida, si urla, si vuole il Puccini per sei volte alla ribalta, -- ed il Puccini appare commosso dinanzi ad un'accoglienza calda, spontanea di quella fatta.

Tirate le somme, abbiamo venticinque chiamate e due *bis*: il numero importa poco, ma vi sono i dilettanti di statistica e faccio l'addizione per loro.

Dell'esecuzione ho già parlato abbozzando la cronaca della serata e riassumendo e prime ed affrettate impressioni della musica; essa ebbe anzitutto il merito di essere equilibrata, ciascun artista portò il suo contributo grande o piccolo a seconda dell'importanza maggiore o minore della sua parte al successo complessivo, e questo affiatamento non era guari facile a raggiungere, perché le parti sono numerose e tutte di più che discreta responsabilità. Il Puccini ebbe il merito di *convincere* i suoi esecutori,

e con ciò faccio al maestro ed agli esecutori uno tra i più lusinghieri elogi, perché di rado una simile convinzione – che è il segreto di una buona esecuzione – deriva da un lavoro mediocre.

Il primo posto spetta alla Ferrani e al Cremonini, che si incarnano – è la parola – nei personaggi di Manon e di Des Grieux; il Puccini potrà trovare voci più poderose delle loro, non troverà mai due artisti più coscienziosi, più intelligenti, più devoti alla sua musica ed alla sue intenzioni. La parte di Manon è faticosissima per la rapidità dei contrasti e per la intensità della passione: la Ferrani, grazie alla nervosità della sua esecuzione, resistette fino all'ultimo con una bravura di cui – lo confesso schiettamente – non la credevo capace. Non discuto adesso qualche leziosaggine nel secondo atto, che ella potrebbe magari giustificare riferendosi al tempo; constato il suo successo e mi associo agli applausi del pubblico. Il Cremonini fu una rivelazione. La parte di Walther nei *Maestri Cantori*, appoggiata alle note centrali, non lo aveva messo in luce troppo buona; la parte di Des Grieux, più adatta alla sua voce, lo ha riabilitato del tutto. Il suo trionfo fu tanto più clamoroso quanto meno aspettato.

Il Moro fu un lodevole Lescaut, ed il Polonini un Geronte sobrio e corretto come era stato un corretto Beckmesser; egli sa conservarsi comico senza essere buffone.

Le macchiette del musico, di Edmondo, del maestro di ballo e del lampionaio sono irte di difficoltà. Della Ceresoli ho detto con quale rilievo abbia reso il personaggio del musico, assunto per compiacere al maestro ed all'editore, dimostrando come un'artista può figurare e farsi apprezzare anche in una piccola parte, e come sia uno sciocco pregiudizio quello per cui un artista crede di derogare alla propria dignità coll'accettare una parte di non capitale importanza. Altrettanto debbo dire del Ramini, che da studente fu promosso a maestro di ballo (non per nulla nel valzer dei *Maestri Cantori* è l'unico che balli a tempo) e da maestro di ballo scade a lampionaio; tre incarnazioni e tre buone incarnazioni.

Il Castagnoli, il Cattadori e le piroette del parrucchiere Gingham meritano un elogio, e molti elogi meritano in genere i cori, istruiti dal Lombardi, fatta eccezione di poche incertezze nel primo atto. L'orchestra filò dritta sotto la direzione del Pomè, che nel concerto dell'opera pose il suo zelo, la sua attività e la sua intelligenza non comuni. Se i signori professori si decidessero a suonare più piano dove il piano è richiesto, si renderebbero doppiamente benemeriti.

Elegantissimo il vestiario della sartoria Chiappa e belle le scene del primo e del quarto atto del Gheduzzi e del Goldini, che avrebbero meritato un applauso se l'applauso non avrebbe nociuto all'effetto musicale. Infine è doverosa una menzione all'Impresa, che, assicurando alla nostra città una primizia come quella della *Manon*, ha seguito le tradizioni gloriose del nostro teatro e, giova sperare, ha provveduto nel tempo stesso al proprio interesse, poiché un buono spettacolo ha quasi sempre in sé le proprie ricompense, come si dice delle buone azioni.

Il successo di *Manon* fu splendido, in alcuni punti entusiastico, alla fine del terzo e quarto atto trionfale, un successo schietto, senza preparazioni artificiali e senza montature preventive, un successo determinato dalla spontaneità dell'applauso, non dal numero delle chiamate.

Per conto mio anzi avrei preferito che il Puccini avesse avuto nei primi due atti la felice e coraggiosa ispirazione che ebbe nei due ultimi di sopprimere le passeggiate a sipario alzato, e sono persuaso che eziandio con un minor numero di chiamate il successo non sarebbe stato minore e l'effetto musicale di gran lunga maggiore. E la prova si è avuta nel terzo e nel quarto atto, ed una prova convincente, definitiva.

Ritornero sulla musica della *Manon* per rilevarne i tratti generali e per inoltrare alcune modeste riserve; oggi mi sia consentita la soddisfazione, che pur troppo non è frequente, di registrare l'accordo della critica e del pubblico nel festeggiare e nell'acclamare l'opera robusta di un maestro giovane ed italiano, di un maestro che fa onore al suo nome ed alla sua patria. L'arte non ha confini, è vero, ma tra tutti i sentimenti l'amor proprio nazionale è legittimo e sacro: e la serata di ieri sera fu una bella serata per l'arte e per l'Italia.

GIUSEPPE DEPANIS

Manon Lescaut

opera in quattro atti del m° Giacomo Puccini
La prima rappresentazione al Regio di Torino³

IL SUCCESSO.

Esco dal Regio, affollatissimo, elegante, caldo di entusiasmo, echeggiante degli applausi alla *Manon Lescaut* che vi ottiene un successo trionfale, ventiquattro chiamate all'autore e delle vere ovazioni alla fine del secondo, terzo e quarto atto.

Benchè grande fosse l'aspettazione, l'opera sorprese per il suo grande valore artistico, la sua potente concezione musicale, la sua teatralità.

L'esecuzione fu ottima; la messa in scena sfarzosa, ben concertata, molto movimento sul palcoscenico, eleganti i costumi, gli scenari disegnati con gusto e dipinti con effetto.

Fra gli esecutori si distinsero la Ferrani (Manon) e il tenore Cremonini (Des Grieux).

La Ferrani non ha una gran voce, ma espressiva, timbrata, e uno straordinario talento drammatico. Fisicamente rappresentò il personaggio a perfezione: seducentissima nelle scene di grazia, appassionata, commovente nell'espressione del dolore.

Cremonini è cantante caldo, sicuro. Ebbero entrambi molti applausi. Piacquero pure il Moro, il Polonini, la Ceresoli. Anche l'orchestra ottima, diretta dal Pomè.

Le condizioni acustiche del teatro impedirono di gustare tutte le finzze strumentali. Tuttavia all'esecuzione non si potrebbe rimproverare che qualche pianissimo non ottenuto.

Il successo aumentò di atto in atto. Sulle prime il pubblico era attento, ma diffidente; in ultimo accalorato e convinto.

³ «Corriere della Sera», 2-3 febbraio 1893, pp. 2-3.

IL LIBRETTO. — IMPRESSIONI SULLA MUSICA.

Il libretto non porta nome di autore. Ciò vuol dire che vi hanno lavorato intorno parecchi. Infatti fu originariamente sceneggiato da Marco Praga, messo in versi da Domenico Oliva. Lo modificarono poi Luigi Illica ed altri. L'Illica, per esempio, vi ha introdotto alcuni personaggi secondari, ma caratteristici: quali il Maestro di ballo, il Lampionaio, il Musico, il Parrucchiere.

Il maestro vi ha potuto trovare argomento di quadri musicali ricchi di passione, originali nella forma, impressionanti nell'effetto scenico. L'amore, sì umano e insieme sì romantico, del cavaliere Des Grieux, per la soave ed ingenuamente depravata Manon, ha innalzato l'ingegno del Puccini alle fonti della più fresca e più artistica ispirazione. La *Manon Lescaut* è infatti un'opera di passione e di melodia, in cui rivivono le grazie incipriate del settecento e palpita il dramma eternamente umano dell'amore e della morte. Dall'*Edgar* a questa *Manon* il Puccini ha saltato un abisso. L'*Edgar* si può dire sia stata una preparazione necessaria, tutta ridondanze, tutta lampi ed accenni. La *Manon* è l'opera dell'ingegno conscio di sé, padrone dell'arte, creatore e perfezionatore.

Se c'è fra i nostri giovani musicisti chi abbia compreso il motto famoso: *Torniamo all'antico*, questi è il Puccini. La *Manon* si può dire un'opera di carattere classico. La musica vi ha infatti gli svolgimenti e lo stile dei grandi sinfonisti, senza rinunciare per questo all'espressione ed alla spezzatura volute dal dramma. E senza rinunciare, aggiungerò, a quella che si suol dire italianità della melodia. Il Puccini è veramente ingegno italiano. Il suo canto è quello del nostro paganesimo, del nostro sensualismo artistico; ci accarezza e ci penetra, ma se rifugge istintivamente dalle mistiche profondità wagneriane, non si abbandona per questo a triviali convenzioni melodrammatiche, né a quella ignorante miseria di lavoro e di studio che, essendo al livello di ogni intelligenza, sembra ai più il modello della semplicità, la caratteristica dell'opera nazionale.

La *Manon*, ad una prima audizione, può sembrare difficile. Ma sembrano difficili anche la *Norma* e l'*Aida*, e cito due fra le opere più popolari. Penetrando attraverso il complicato, e prezioso involucro orchestrale che l'avvolge tutta di un'onda armonica, la *Manon* appare invece un dramma musicale tanto semplice quanto spontaneo, intessuto di melodie senza contorsioni artificiali che s'inseguono e ritornano naturalmente come lo vogliono l'azione, il concetto, o la simmetria del pezzo.

Per certo il commento, l'intarsio, il colorito dell'istrumentale hanno una grande importanza nell'opera. Così è voluto dall'arte moderna, e così è giusto che sia.

L'orchestra non può più limitarsi al semplice accompagnamento delle voci, senza rinunciare alla sua ragione di essere. Qualche volta — è vero — il Puccini sembra abusare della sua potenza di coloritore istrumentale. Egli comunica qualche volta l'enfasi della declamazione agli strumenti, ed ama accompagnare le frasi più violente del dramma colla violenta sonorità degli ottoni.

Ma di questo suo difetto, sì evidente nella prima edizione dell'*Edgar*, il maestro s'è avveduto, e va correggendosi. Nella *Manon* non appare che a lunghi intervalli, reso forse più sensibile dalla difettosa acustica del Regio — un teatro che soffoca gli strumenti a corda e dà agli strumenti a fiato una offesa prepotenza.

IL PRIMO ATTO.

La *Manon Lescaut* non ha preludio. Il sipario si alza dopo un attacco vibrato del tema che accompagna col suo svolgimento tutta la prima scena, interrotto soltanto da uno squisito *madrigale* cantato dal tenore.

Siamo ad Amiens. Per la piazza e sotto il viale passeggiano studenti, borghesi, donne, fanciulle, soldati. Gli studenti bevono e brindano; la fanciulle cantano dolcemente, penetrate dalla malinconia del tramonto e dai profumi della primavera, mentre Des Grieux madrigaleggia con alcune di loro. Ad un tratto squilla la cornetta del postiglione, ed in fondo alla piazza si ferma una diligenza. L'orchestra fra il suono imitativo delle ruote ci fa udire alcuni accordi caratteristici che accompagneranno Manon attraverso tutto il dramma.

Dalla diligenza scende infatti Manon accompagnata da suo fratello Lescaut e dal vecchio Geronte di Ravoir. Manon e Des Grieux si guardano. La musica si fa sempre più ingenua ed appassionata, alternando misteriosamente due temi melodici, quello della fanciulla, e quello del giovane, per fonderli quindi insieme, come già si fondono insieme in questo primo colloquio le anime dei due personaggi. Colloquio pieno di grazia e di timidezza, di cui la musica rende tutta la squisita poesia.

Gli studenti irrompono nuovamente sulla scena e si aggruppano intorno alle tavole di un'osteria, giuocando. L'orchestra attacca un pezzo magistrale. È uno scherzo sinfonico di stupenda fattura, sopra il quale cantano i cori e dialogano Geronte e Lescaut.

L'effetto ne è elettrizzante. La scena corre rapida e gaia; la melodia serpeggia e saltella da strumento a strumento, da accordo ad accordo, sino ad un altro duettino fra Manon e Des Grieux. Qui l'espressione dell'amore si fa sempre più calda ed incalzante. Manon cede, fuggirà col giovane, spinta e protetta dal fratello Lescaut.

Intanto la sera è venuta. Geronte che ha tutto predisposto per rapire Manon, va ubbriacando Lescaut; ed ecco il rumore di una carrozza che parte. Manon è fuggita! Geronte è sulle furie, Lescaut, fingendo, grida e minaccia, gli studenti, le donne, i popolani ridono dell'avventura sopra un grande *crescendo* d'orchestra che ripete il primo tema della diligenza e chiude colla massima sonorità.

Quest'atto piacque per la verità ed il brio dei suoi colori, ma i suoi pregi, più di fattura che di espressione, non poterono essere apprezzati completamente. È però certo che dei quattro questo atto è il meno riuscito, vuoi per una certa enfasi della frase e dell'istrumentale, vuoi per la sua continua spezzatura scenica, a cui l'autore non rimediò, malgrado l'unità dei brani orchestrali. Qui il Puccini ricorda spesso la violenza di effetti dell'*Edgar*, ed adopera un fraseggiare spesso convenzionale. Vennero applauditi il *madrigale* del tenore e la frase pure del tenore, alla chiusa del suo primo duettino con Manon. Nuovi e generali applausi scoppiarono alla fine.

IL SECONDO ATTO.

Il secondo atto ci trasporta a Parigi in casa di Geronte, che è riuscito a fare di Manon la propria amante.

Quest'atto è tutto un gioiello. Manon è alla toeletta. Il parrucchiere le acconcia i ricci. Lescaut la guarda chiacchierando con lei. L'orchestra è piena di trilli e di fioriture. Vi

dominano l'arpa ed i flauti. La melodia è un vezzo ed un profumo. Manon sospira. Al fianco di Geronte ella si annoia. Dove sarà mai Des Grieux? Lescaut lo sa. Des Grieux sta giocando per farsi una fortuna e riavere Manon... E il dialogo si accalora così, alternando l'amore, la civetteria della fanciulla al gaio cinismo di Lescaut. A cui il musicista, assai meglio che il poeta, ha saputo conservare il carattere.

Entrano i musici, si schierano davanti a Manon e le cantano un *madrigale*. Il pezzo ha eleganza di ispirazione e delicatezza di fattura. Quindi si avanza Geronte seguito da signori, da abati e dal maestro di ballo. Incomincia la lezione; incomincia cioè un *minuetto*, che certamente è una delle più belle pagine dello spartito. Il quadro musicale è delizioso.

Sopra le note dell'orchestra, Manon canta provando i passi, Geronte e i vecchi signori si estasiano guardandola. Tutto in questa scena ha il profumo dell'epoca, e l'ispirazione del maestro non vi poteva trovare note e colori più brillanti e graziosi.

Segue un duetto fra Manon e Des Grieux. Non appena il giovane si presenta sulla soglia Manon gli corre incontro stendendogli le braccia. Des Grieux la respinge, vorrebbe rimproverarla, ma la passione lo vince e abbracciando il suo amore tutto dimentica e perdona.

*Nell'occhio tuo profondo
Io leggo il mio destino...*

Egli canta: e questo suo dolcissimo canto ritornerà, ricordato dall'orchestra, come *leit-motif*, nei momenti culminanti del dramma.

Il duetto muore in frasi sospirate, quand'ecco presentarsi Geronte. Des Grieux ha un grido violentemente drammatico. Geronte è sparito. Che cosa minaccia egli? Lescaut accorre. Vengono gli arcieri per arrestare Des Grieux. Bisogna salvarsi, fuggire. E l'orchestra sotto questo terzetto rotto dall'ansia, dal timore, dalla fretta dei preparativi, attacca uno stupendo *fugato*, che dà alla situazione drammatica una inquietudine senza posa e senza respiro.

L'effetto è potente; il tema della fuga bellissimo: la fattura del pezzo magistrale.

Al calare della tela, il pubblico proruppe in una immensa ovazione. L'atto fu giudicato meraviglioso da cima a fondo.

Esso è infatti tale da non temere confronti; tutto vi è ispirato, proporzionato, eloquente, efficace originale, caratteristico. Il *minuetto* è una vera trovata scenica, di squisito lavoro strumentale. Il duetto d'amore, di tinta wagneriana, trasporta; il terzetto finale parve pel suo carattere imitativo uno dei pezzi più salienti e più espressivi dell'opera.

Gli applausi furono frequentissimi, calorosissimi; incominciarono alla prima scena dopo l'amoroso lamento di Manon; si rinnovarono dopo il *madrigale*, che venne bissato; si mutarono in ovazione dopo il *minuetto*, e crebbero ancora di intensità dopo il duetto d'amore e dopo il finale.

Venne pure ripetuto l'*intermezzo* che precede l'atto terzo; questo brano sinfonico ha molta onda melodica e ripete alcuni temi dell'opera. Per la forma non è molto originale; ma è lavorato con squisita arte di effetto e di armonia.

IL TERZO ATTO.

Col terzo atto siamo all'Hàvre. Si vede il mare ed un bastimento pronto alla partenza. Qui Des Grieux aspetta Manon, la sua Manon condannata con altre donne perdute alla deportazione in America. È notte. La musica è cupa e dolorosa. Manon attraversa l'inferriata della prigione, in cui aspetta l'ora della partenza; saluta Des Grieux.

La melopea è piena di ricordi e di lagrime. Un lampionaio l'interrompe colla sua canzone. Des Grieux, disperato, pronto ad ogni audacia, decide con Lescaut di salvare Manon assaltando le guardie. Ma il colpo fallisce. Le prigioniere escono ad una ad una dalla prigione sulla piazza, chiamate a nome da un sergente. Il popolo si affolla loro intorno guardandole con curiosità, deridendole, insultandole.

E così a poco a poco, sulla nota monotona dell'appello, si va costruendo un grande concertato di cui l'addio di Manon ed il pianto di Des Grieux sono la frase dominante.

Non saprei dire quale dei due atti, il secondo o questo, abbia fatto una maggiore impressione nel pubblico. Certo è che anche questo terzo quadro apparve magistrale per la grandiosità e l'unità della concezione, per la potenza della sua fattura. È tanto rapido quanto impressionante. L'angoscia dei due amanti vi trova accenti irresistibili; sul fondo cupo di una strumentazione severa, all'effetto, o, meglio, alla comprensione del concertato, nocque l'ilarità destata dal passaggio delle prigioniere vestite in modo troppo naturalista, ma non per questo il successo andò scemato. Le frasi di Manon e di Des Grieux scossero ogni spettatore, e lo trasportarono all'entusiasmo. La stupenda costruzione del pezzo sarà certamente meglio gustata poi.

IL QUARTO ATTO.

L'atto quarto è il più breve. Non è che una scena. Manon e Des Grieux vagano smarriti per una landa brulla ai confini della Nuova Orléans. Manon più non regge alla fatica del cammino, la febbre la consuma, le sue forze sono esaurite. Essa si sostiene attaccandosi al collo dell'amante e sente la morte vicina, e piange pensando alla sua giovinezza ed al suo amore. Des Grieux la conforta, l'accarezza, la prega, prega Dio, impreca, va correndo intorno cercando un asilo, il segno di una persona viva che possa soccorrerli. Nulla. La landa è sterminata e deserta – e Manon gli muore a poco a poco fra le braccia.

A quest'atto non può esser rimproverata che l'eccessiva violenza enfatica del brano, cantato da Manon mentre Des Grieux si è allontanato. Il brano, a parer mio e di molti, non risponde al momento drammatico per l'abuso che l'autore vi fa di cadenze e di impeto tragico. Nel resto, l'atto è tutto una espressione di angoscia disperata. Nell'ultimo canto di Manon, la melodia sale alle mistiche dolcezze dell'agonia e ai più strazianti rimpianti di una giovinezza moribonda. Il pubblico apparve vinto da una commozione profonda, così che calato per l'ultima volta il sipario, l'applauso scoppiò immenso, entusiastico. Puccini dovette presentarsi otto volte alla ribalta.

Manon Lescaut è dunque un trionfo teatrale ed un'opera bellissima, degna delle speranze che il maestro ci diede di sé nel suo primo lavoro e degna dell'avvenire che lo aspetta. Puccini fu chiamato in palco e complimentato dalla principessa Letizia.

GIOVANNI POZZA

La *Manon Lescaut* al Teatro Coccia⁴

Premettiamo che la serata di giovedì segnò, come era a prevedersi, un vero ed indiscutibile successo per la musica e per l'esecuzione. Ed ecco la cronaca della serata.

Il teatro presenta l'aspetto delle occasioni eccezionali: le sedie, le poltrone, i palchi di primo e second'ordine, la platea, il loggione, sono pieni, stipati di un pubblico attento, ansioso di udire, desideroso di applaudire. Soltanto nella galleria e nei palchi di terz'ordine si notano dei frequenti vuoti, che stonano maledettamente col resto dell'ambiente.

Sono scoccate da poco le otto quando il maestro Carignani sale sullo scanno. Durante le prime battute c'è un po' di disordine un po' di rumore; ma poi si fa silenzio, un silenzio religioso e severo.

– *Atto primo*

L'opera non ha preludio; attacca subito, con tema spigliato, pieno di brio e vigoria, l'entrata del coro di studenti e popolani a cui fa seguito la ballata del tenore «*Tra voi belle*», ormai destinata a divenir popolare. È una melodia, se non troppo originale, per lo meno molto geniale, fresca e spontanea, che il tenore Borgatti (Des Grieux), dice benissimo, ma non forse come l'intendimento dell'autore richiederebbe. C'è però da tener conto dell'emozione di una prima recita di tanta importanza e del fatto che il Borgatti affronta per la prima volta il fuoco della ribalta, e quello, talvolta micidiale, del pubblico. A questo punto scoppiano i primi applausi, tosto raffrenati.

L'incontro di Des Grieux e Manon ricorda lontanamente quello di Faust e Margherita, beninteso senz'ombra di plagio. Il duetto che ne segue è tutto un'onda melodica ispirata e soave. È un colloquio pieno di grazia e di timidezza di cui la musica rende tutta la squisita poesia. E la signora Ettorina De-Marzi (Manon) subito si afferma artista valente ed intelligente, conquistandosi la simpatia del pubblico. I temi melodici dell'incontro sono quasi meglio gustati della susseguente romanza del tenore: «*Donna non vidi mai*», che pei suoi pregi fa perdonare il convenzionale ritardo allo svolgimento logico dell'azione. Il Borgatti l'ha detta stupendamente tanto che gli ha valso l'onore del *bis*, chiesto con insistenza. Un altro pezzo assai pregevole, e che sfugge di solito all'attenzione del pubblico nelle prime recite, è lo scherzo sinfonico trattato alla classica, magistrale per fattura, felicissimo per disegno originale ed ingegnoso sviluppo, e sul quale svolgesi la trama del dramma, e diverse scene, quali: un secondo coro di studenti, una piccola canzone d'Edmondo, e tutto il dialogato fra Geronte e Lescaut. Il ritmo, sempre fedele alla prima proposta, guizza or qua or là fra i *legni* e gli archi sempre gaio e brillante.

Il nuovo finale è graziosissimo. Dopo un agitato, nel quale Geronte (Rossi), sbuffante di rabbia, narra a Lescaut la *burla colossale* fattagli, colla fuga degli amanti, – il coretto degli studenti riprende sottovoce il tema della ballata del tenore chiudendo con una risatina..... Questo finale, scritto appositamente per la *Scala* di Milano, non mancherà

⁴ «Il Corriere di Novara», IX/103, 24 dicembre 1893.

di essere in seguito maggiormente apprezzato, tanto più che il coro lo eseguisce appunto, con grazia perfetta: come del resto eseguisce benissimo tutto il resto, e di ciò va reso onore all'ottimo Gallina che con tanta cura ottenne dei risultati davvero insperati.

Due chiamate agli artisti alla fine dell'atto.

– *Atto secondo.*

L'atto secondo è tutto un gioiello, tutto una miniatura di genere: è l'atto «*incipriato*».

Qui la scena, l'azione e la musica sono tutte una finissima evocazione del settecento. Si direbbe che anche le note sono incipriate e portano il guardinfante. In certi punti la musica ha una freschezza cimarosiana; in certi altri par di gustare le delicate sfumature di un quartetto di Mozart.

Il *Madrigale*, in pretto stile classico, è quello che si dice una vera trovata, di gusto fino, squisito, tanto pel concetto come pel modo col quale è svolto. E non si capisce come con un'esecuzione perfetta (per merito speciale della signora Quaini, coadiuvata del coro), come quella avutasi la prima sera, il pubblico non l'abbia subito gustato, applaudito ed anche, come meriterebbe, bissato.

Non meno bello e delizioso è il *Minuetto* che segue, a cui nuoce soltanto la spezzatura voluta dalla scena e l'alterazione poco stilistica di quella *violinata* nel mezzo. Francamente confessiamo che, pel nostro gusto almeno, di quella *violinata*, in un pezzo così calmo e tipico come il *minuetto*, ne faremmo volentieri a meno.

Apprezziamo invece, e grandemente il duetto d'amore, uno dei migliori pezzi dello spartito, pieno di slancio, di passione, di fremito, ricco d'ispirazione, ed alla cui fattura non nuoce una leggera tinta wagneriana. È questo un pezzo che più lo si sente e più si gusta.

Il terzetto finale, che attacca con un fugato impetuoso, concitatissimo, è una pagina di musica vibrata, potente per verità di concezione e d'irresistibile effetto. Bisogna però convenire che anche l'esecuzione mirabile per verità scenica e per esattezza d'attacchi, ha contribuito grandemente al successo immediato di questo pezzo, che venne bissato fra i più calorosi applausi e replicate chiamate agli interpreti ed al maestro concertatore. Una gran parte di questo merito è dovuta al baritono Astillero (Lescaut), che qui ha campo di sfoggiare tutto il suo talento di attore. È però a desiderarsi che il *bis* di questo pezzo non diventi obbligatorio.

Basterebbe questo secondo atto da solo per assicurare la celebrità al giovane maestro di Lucca.

L'*intermezzo* che precede il 3° atto è melodiosissimo ed ha il merito di staccarsi alquanto dalla forma solita e convenzionale dei pezzi di questo genere. Il Puccini ha qui raggiunto l'effetto voluto con espedienti artistici più elevati che non sieno le solite violinate o trombonate. L'*intermezzo* si ispira essenzialmente allo svolgimento del dramma, mediante l'innesto di varii temi dell'opera.

Felicissima la sortita della viola sola (assai bene eseguita dal sig. Devasini) sulle note acute, alla quale risponde il violino, preannunciando così il colloquio dei due amanti. L'*intermezzo* chiude con una serie di accordi ottenuti con bellissimo impasto orchestrale.

E qui nuovi applausi salutano maestro ed orchestra, con richiesta di *bis*, che non venne accordato.

– *Atto terzo.*

Già il cupo preludere degli archi coi sordini tratteggia mirabilmente la situazione all'alzarsi della tela. Espressivo e toccante è il dialogo fra Des Grieux e Manon alla finestra della prigione, nel quale gli archi, sempre coi sordini, gemono la frase dell'incontro del primo atto. Buonina, felicemente innestata anche la macchietta del lampionaio che interrompe il colloquio dei due amanti.

In questo terzo atto l'interesse del dramma è in continuo crescendo.

Il nuovo tentativo di fuga di Manon abortito, l'appello delle cortigiane, costituiscono una situazione arrischiata, nuova, efficacissima, e sulla quale il Puccini ha saputo creare un concertato originale ed emozionante fino alle lagrime.

È mirabile davvero l'arte colla quale il Puccini, in questo pezzo, seppe associare, senza confonderle, le frasi rotte singhiozzanti di Manon, l'angoscia del Des Grieux, i fremiti di Lescaut, col gruppo di studenti, ed i commenti maligni e le beffe della folla. In esso non si sa se più ammirare la forma nuova del pezzo o le frasi ispirate dei violini, pieni di passione, sorrette da quei pizzicati dei contrabbassi tanto caratteristici.

Infine la preghiera di Des Grieux al comandante la nave colla perorazione finale che prorompe in orchestra sul tema del duetto d'amore, mentre i due amanti si abbracciano felici di partire insieme. Tutto questo diciamo, è fatto con tanto magistero d'arte e sentimento da lasciare nel pubblico un'emozione profonda, che prorompe in nuovi applausi, in nuove chiamate.

– *Quarto atto.*

Se il terzo lo si è chiamato l'atto del dolore, il quarto si può chiamarlo quello della morte.

Quest'atto è tutto uno strazio. Qui l'arte del Puccini sale alle maggiori altezze del sentimento, della passione e del dolore. Nell'istante supremo in cui *Manon* sente sfuggirsi la vita, udiamo in orchestra intrecciarsi, come vaghi ricordi, i temi dell'*aprile*, del *minuetto* e del duetto d'amore. Il sentimento qui sale ad un *diapason* altissimo; dell'angoscia e dell'oppressione della morente sulla scena, ne risente persino il pubblico e pour cause...

Si, quello strazio, quell'agonia di Manon, anche colle accorciature praticate dell'autore, ci sembra ancora troppo lunga.

Ben a ragione il Depanis notava l'anno scorso: «che lo strazio in teatro diventa penoso, se l'emozione perdura al di là di un certo limite.»

Alle 23 e mezza cala la tela e scoppiano nuovi applausi. La folla si riversa alle porte di uscita, dove il servizio di guardaroba finisce per interrompere il passo.

I commenti sono svariati sul valore della musica; non così sulla esecuzione che unanimamente è giudicata più che buona, eccellente.

Poiché, è doveroso il notarlo, se la *Manon* ha ottenuto un lieto trionfo fra noi, non ha però saputo destare quei clamorosi entusiasmi che altre opere recentemente destarono sulle stesse nostre scene.

Non facciamo confronti; come abbiamo esposta l'impressione nostra, così esponiamo l'impressione del pubblico, quale l'abbiamo raccolta: la quale impressione fu per lo meno alquanto dubbia, alquanto oscillante. Forse nelle successive audizioni il successo si delinearà più schietto, più caldo, ed unanime: e ce lo auguriamo francamente, poiché la *Manon Lescaut* di Puccini non è soltanto la promessa di un bell'ingegno, è già il frutto fulgido di un ingegno maturo.

Ciò che nelle *Villi* e nell'*Edgar* era allo stato di promessa, per quanto brillante, nella *Manon* è diventato affermazione solenne, splendidissima. In Puccini abbiamo non il solo musicista, il contrappuntista ingegnoso e dotto, l'istrumentatore colto e di gusto, ma abbiamo anche l'operista vero. Fra i nostri giovani maestri il Puccini è certamente quello che più di tutti si ricordò del celebre motto di Verdi: *torniamo all'antico*.

Infatti la *Manon* la si può dire fondata sullo stile puro dei grandi sinfonisti (vedi scherzo, madrigale e minuetto) coll'aggiunta di un'abbondante espressione voluta dal dramma, ed un'onda melodica esuberante che prorompe sempre appena il passionale svolgimento del dramma lo richiede; un'onda melodica di una purezza e schiettezza veramente italiana.

La parte principale dell'istrumentazione della *Manon* è affidata agli archi. Questi si affiatano mirabilmente ai legni ed agli ottoni, unendosi poi al canto con fusione simpatica, omogenea, senza stridori, né squilibri, né plateali effetti di volgari sonorità. La vena melodica del Puccini è ricca, esuberante forse... ma se questo si può chiamare difetto, ai lumi di luna che corrono, in fatto di maestri di musica, conveniamo, è un gran bel difetto!...

Ed anche dal lato dell'originalità si può dire che in *Manon* Puccini non ha predilezione per nessuna scuola. Egli ha seguito l'impulso del suo cuore e della sua mente senza preoccuparsi d'altro. Verdi, Bizet, Gounod, Ponchielli, Wagner, certo l'avranno fortificato nello studio, al quale si è seriamente dedicato; ma è anche certo che la *Manon* è sua, tutta sua, e che nessun'altra infiltrazione ha in quest'opera potuto intorbidire la purezza della sua originalità.

Riguardo all'esecuzione (l'abbiamo già notato e lo ripetiamo) non potevamo aspettarci di meglio. Togliete via un tantino di incertezza scenica che si trova nel tenore Borgatti – artista egregio del resto – e qualche tinta soverchiamente caricata nel basso comico Rossi (*Geronte*), ed avrete uno spettacolo veramente eccezionale per l'assieme.

Il merito precipuo va attribuito al maestro Carignani, che con amore d'artista e di amico curò non solo il concerto ma anche la messa in iscena della *Manon* in tutti i suoi particolari, e seppe infondere nell'orchestra tanto calore tanta vigoria, tanta efficacia, guidandola sapientemente nel difficile compito di interpretare alla perfezione uno spartito quale è questo del Puccini.

Avevamo qualche dubbio sui cori, poiché le scissure ben note avevano scemate, anzi scomposte affatto le masse corali novaresi. Invece le nostre prevenzioni erano infondate. Il bravo Gallina seppe raccogliere nuove masse, disciplinarle, istruirle, e le presentò al pubblico sicure e freschissime. Insomma i cori della *Manon*, per quanto non abbiano una gran parte, furono eseguiti alla perfezione.

Degli artisti ci riserviamo di parlar partitamente e più diffusamente altra volta, parendoci d'altra parte che quello che abbiamo detto sopra basti per oggi.

La messa in scena è splendida. I costumi ricchi. Insomma l'impresa Cuccotti e Manfredi non poteva fare né di più, né di meglio, e gliene dobbiamo essere proprio grati. Possa il largo favore del pubblico essere degna ricompensa alle sue cure, a' suoi sacrifici.

L'altra sera, alla seconda rappresentazione, vi fu un concorso non troppo numeroso: si capisce, era di venerdì!...

La musica fu però gustata meglio della prima sera; la interpretazione sempre accuratissima per parte di tutti. Bissata la ballata del tenore ed il finale secondo.

NOVARA, 28 dicembre.

Manon Lescaut di Puccini al Coccia.⁵

Ritengo qui affatto ozioso farvi l'enumerazione delle bellezze che abbondano nello spartito pucciniano. Ormai i lettori della *Gazzetta* le conoscono abbastanza. Però, siccome a Novara è toccato l'ambito onore di una primizia, qual'è quella del nuovo finale primo, che il Puccini credo abbia scritto per la vostra Scala, così reputo doveroso riassumere qui le mie impressioni su questo pezzo nuovo della *Manon*.

Il vecchio finale, che avevo sentito a Torino l'anno scorso, m'era parso un po' farraginoso e di scarso effetto sul pubblico. Ora il Puccini ha invece ideato una cosina graziosa assai per terminare quest'atto. Essa si attaglia mirabilmente anche all'azione e delinea meglio, per gli atti successivi, anche i caratteri di Lescaut e Manon.

Non è che una scena dialogata fra Geronte e Lescaut; il primo che sbuffa di rabbia per la fuga dei due colombi; l'altro, alticcio dal vino, che filosofeggia sulla sorte della sorellina; e... visto che non vi sono cavalli pronti per l'inseguimento, invita Geronte a... riflettere, mentre il coro degli studenti commenta, a parte, sogghignando la *burla colossale* fatta al vecchio libertino. Questo coretto, fatto sull'identico tema della ballata del tenore: *O voi belle*, cantato sottovoce ed accompagnato dall'orchestra cogli archi in sordini, è di una fattura squisita e di gusto finissimo. L'atto finisce con una risatina degli studenti... ed una cadenza elegantissima dell'orchestra e *bott li...* senza trombonate, né colpi di cassa; niente luce elettrica, e nemmeno il più piccolo scoppio di una miserabile bomba... è un finale veramente delizioso. Certo non andrà a fagiuolo agli amatori dei *colpi di scena*. [...]

Allestimento scenico splendido e tale da far onore all'impresa Cuccotti e Manfredi.

NEMO

Manon Lescaut di Giacomo Puccini
al Teatro San Carlo di Napoli⁶

I numerosi giornali napoletani confermano il successo dell'opera di Puccini, quale venne annunziato nel nostro telegramma della scorso numero. Dobbiamo forzatamente

⁵ Estratto dalla GMM, XLVIII/53, 31 dicembre 1893, p. 886. In occasione della prima assoluta e delle più importanti riprese, la testata di Casa Ricordi raccolse molte critiche apparse su quotidiani e periodici, trascrivendole integralmente o riportando ampie sintesi

⁶ Estratto dalla GMM, XLIX/4, 28 gennaio 1894, pp. 53-4.

limitare assai la riproduzione dei cenni e resoconti pubblicati nei fogli locali, poiché in caso diverso non sarebbero sufficienti tutte le 16 pagine della *Gazzetta*. D'altra parte, i giudizi critici intorno alla *Manon Lescaut* del Puccini, dopo che l'opera ha ottenuto così grandi successi in numerosissimi teatri, non possono più avere nei nostri lettori l'interesse della novità; riportiamo perciò in via eccezionale quanto più è possibile della cronaca pubblicata dai giornali napoletani, trattandosi di un teatro e di un pubblico oltremodo importanti, pel che il giudizio ha valore grandissimo.

Facendo adesso un po' di statistica, si hanno trentacinque chiamate e cinque *bis*. Sembra che ciò basti per la ottima riuscita della *Manon* fra noi.

Però il successo di iersera, non che diminuire, crescerà nelle future rappresentazioni. Gli esecutori saranno più calmi. Gli spettatori più al caso di comprendere.

La Tetrizzini fu eccellente nella sua parte. Il Valero, vinto l'orgasmo, fu degno emulo di lei. Così il Pessina. Così la Bobbio. Così i cori. Così l'orchestra. Il maestro Lombardi provò con i fatti – e splendidissimi fatti – la sua preclara virtù di esimio direttore. Anche l'impresa poneva ogni sua cura per l'allestimento scenico.

S. MORMONE, «Roma»

Il primo atto è stato ascoltato con grande intenzione e con soverchia prevenzione, non certo favorevole all'autore. Inosservato passa quasi tutto, sebbene il Valero abbia assai elegantemente, con vera galanteria, detto il: *Tra voi belle, brune e bionde*, e il: *Donna non vidi mai*, in cui mise una nota calda di sentimento, una soavità dolcissima di frase che non potranno non piacere fino a richiederne il *bis*, altre volte. Non ci si appassiona troppo, si vuol sentire, si vuol giudicare con perfetta cognizione di causa. L'applauso non è largito: bisognerà guadagnarlo. E il primo atto si sarebbe chiuso freddamente, se il coro: *Venticelli – ricciutelli* non fosse stato bissato, procurando due chiamate al maestro.

È bissato: *Ah, in quelle trine morbide*, detto con sospirata malinconia, con slancio di passione, dalla signora Tetrizzini, la quale procura altre due chiamate all'autore. Piace molto il bellissimo ed originale madrigale: *Sulla vetta su del monte*. Qui il successo si determina, il pubblico applaude fragorosamente, si domanda il *bis*, che la signorina Bobbio – splendida in abiti maschili – colorisce delicatamente, con arte squisita, con fine sentimento, con la sua bella, fresca, potente voce più di ottimo contralto che di mezzo-soprano ed è a lei, in gran parte, che l'autore deve tre chiamate.

Il duetto fra Des Grieux e Manon via via riscalda l'ambiente: la passione si delinea, le anime fremono al ricordo di estasi voluttuose, di gaudi torturanti, il Valero sospira le sue note dolcissime, in cui l'anima si espande ed il cuore si esalta e l'autore, che ci commuove, che ci comunica la commozione dei due amanti felici, che si ritrovano e si obliano, fra i baci e le carezze, è chiamato un'altra volta al proscenio. Il finale dell'atto è vivamente applaudito, se ne ottiene il *bis* e l'autore ricomparisce a ringraziare il pubblico che è vinto, oramai, che è addirittura entusiasta.

L'*intermezzo* è bissato con due chiamate al Puccini. Il terzo atto piace di più: il pezzo concertato, di grande effetto, è bissato, e l'autore è chiamato due volte. Del finale del terzo atto, con tre chiamate all'autore, si ottiene il *bis* e, dopo, altre quattro chiamate all'autore. Il quarto atto è giudicato un po' sproporzionato; è un po' lungo, tenuto

conto che è un monologo ed un duetto; ma sebbene di effetto languido, procura cinque chiamate all'autore.

Abbiamo, dunque, un successo vero, un successo autentico, di un giovane maestro italiano, e questo ci allarga il cuore alla speranza, pel nostro avvenire artistico. Siamo di fronte ad un talento, ad una volontà, ad un'energia.

V. DELLA SALA, «Il Paese»

CORRIERE TEATRALE SCALA

La prima della *Manon Lescaut* di Puccini

Dramma lirico di Giacomo Puccini⁷

Quella di ieri è stata senza dubbio una bella e interessante serata. Dalle memorabili rappresentazioni del *Falstaff* in poi non s'era visto alla Scala un pubblico così affollato, così elegante: se fosse stato anche un pochino meno distratto sarebbe stato l'ideale dei pubblici.

Le vive simpatie destate dalla forte tempra di musicista del Puccini avevano stabilito nella sala un ambiente di benevola aspettativa; ma ci è sembrato spesso notare un irrequietudine fra gli spettatori che era certamente a scapito della loro attenzione.

Manon Lescaut ha avuto a Milano un successo assai meno entusiastico che a Torino, a Brescia, a Napoli ed in altre città: anzi, la sincerità della cronaca vuole che si dica che un successo entusiastico non fu.

Il maestro Puccini avrebbe torto tuttavia di non esserne soddisfatto perché gli applausi raccolti durante la serata li ha conquistati per il reale valore dei pezzi che più piacquero ad una prima audizione, non per quella specie di suggestione che spesso esercita sul pubblico il piacere di vedere alla ribalta un giovane e valente musicista. [...]

Il M[isovulgo].⁸

Manon Lescaut

Dramma lirico di Giacomo Puccini⁹

Il libretto di *Manon Lescaut* dicesi sia dovuto ad una specie di Unione Cooperativa di giovani scrittori, i quali hanno dimenticato innanzi tutto che l'opera loro avrebbe dovuto risultare logica e chiara anche per quelli – e sono i più – che non hanno letto la *storia* di Prévost; da questa hanno cavato con criteri di scernita o di esclusione spesso discutibili una serie un po' sconnessa di quadri, alcuni dei quali, per dir il vero, offrono situazioni atte assai ad essere musicalmente espresse. Il Puccini, che ha qualità essenziali di coloritore strumentale, non si preoccupa gran che di un razionale andamento del dramma,

⁷ «Corriere della Sera», 8-9 febbraio 1894.

⁸ Pseudonimo di Aldo Nosedà.

⁹ «Corriere della Sera», 13 febbraio 1894.

di giuste proporzioni nello sviluppo delle singole sue parti: il soggetto di *Manon Lescaut* gli piacque: gli ordirono una tela sulla quale pensò poter distendere tutti i colori della sua tavolozza – ad altro, evidentemente, non abbadò. Così, il secondo atto gli porgeva il destro di collocare un madrigale, un minuetto, di provarsi nella musica fine ed elegante del genere mozartiano, e non pensò che questo atto, il più lungo dei quattro, è precisamente quello in cui convien aspettare l'entrata di Geronte a sorprendere gli amanti, per veder finalmente camminare l'azione: il quarto atto offriva campo al musicista di scrivere qualche sentita pagina di stile elegiaco, ed egli non avvertì quanta monotonia avrebbe ingenerato un'unica prolungata situazione di cui lo spettatore affretta col desiderio la inevitabile soluzione.

A compensare questi difetti organici nella concezione del dramma, quali risorse ha spiegate il musicista?

Nell'indecisione attuale del gusto, nella lotta di opposte tendenze che tentano di travolgere nella propria corrente le capacità individuali, più facilmente accade che i giovani compositori scordino il fondamentale principio che dovrebbe sorreggerli sempre e guidarli alla meta – lasciarsi andare francamente e sinceramente alla propria ispirazione, non violentare mai la propria natura. Pur troppo due affettazioni, uggiose ambedue come tutte le affettazioni, si contendono ora quasi per intero le giovani forze l'una, di gran lunga la più comune e forse la più sterile, li spinge a *fare del Wagner*. Non c'è mediocre dilettante di musica il quale non intenda che cosa significhi questa espressione e che non possa e sappia divertirsi tutto un dopopranzo al pianoforte a fare del Wagner in quel senso lì.

Povero Wagner! La musica di quei suoi cosiddetti seguaci assomiglia al modello, come un meschino *pastiche* richiama un quadro d'autore: ed egli per il primo griderebbe a quei fuorviati: «prendete da me le mie teorie sul dramma musicale, servitevi delle mie gloriose conquiste nella tecnica dell'arte, abbiate l'orrore del convenzionale e del volgare, e non limitatevi a scimmiettare malamente alcune caratteristiche del mio stile, certi miei atteggiamenti armonici prediletti, il mio precedere melodico». L'altra pericolosa sirena canta a un numero più ristretto che la salute sta nel tornare non all'antico, badiamo, ma al vecchio, che bisogna *far l'italiano*... e questo vuol dire, in bocca sua, che l'ideale del compositore dev'essere di tuffare l'opera sua in un'onda melodica senza posa, che l'unissono è l'ultima parola dell'efficacia musicale e la condizione *sine qua non* della chiarezza; ora c'è mille da scommettere contro uno, che se Bellini tornasse al mondo insegnerebbe a questi fautori della melodia ad ogni costo com'essa abbia la sua ragione d'essere unicamente nella sua bellezza ed originalità a guisa di qualsivoglia altra forma d'arte, com'essa debba affermarsi a tempo e luogo soltanto e sotto il soffio diretto dell'ispirazione – e direbbe ai giovani ch'egli ha lasciato sufficientemente presentire come avrebbe condotto l'opera in musica se avesse avuto la fortuna di potersi giovare di tutti i mezzi che stanno ora a loro disposizione.

Giacomo Puccini è per suo merito fra i pochissimi che vollero evitare tanto l'uno che l'altro di questi scogli. Il più minuto osservatore non troverebbe nell'opera sua alcuna traccia di servile imitazione wagneriana: il più severo critico non oserebbe non riconoscere che trent'anni fa nessuno in Italia sarebbe stato in grado di scrivere, nella veste sotto cui si presenta, *Manon Lescaut* la quale rivela, malgrado tutto, modernità d'intendimenti.

Eppure... una preoccupazione costante di non disgustare troppo i fautori dei due sistemi, e specialmente quelli del secondo, serpeggia per tutta l'opera. Che cosa sono quelle violinate continue che pesano come incubo sull'uditore? Che cosa vogliono significare quelle frequenti perorazioni che la scena non giustifica e sono l'amplificazione di mediocri idee? E le inopportune esplosioni di sonorità? Da tutti questi effetti usati ed abusati negli ultimi tempi l'ingegno di Puccini dovrebbe ormai rifuggire. Gli basti d'averne cavato a suo tempo, per il primo forse, nelle *Villi*, tutto il partito, con saggia misura, allora, e spontaneità.

L'enfasi non è passione, il gridare non denota profondità di sentimento, la giusta espressione drammatica e musicale non consiste nel colorire sempre a forti tinte, nel dare lo stesso rilievo e la stessa importanza ai più minuti particolari. C'è nel *Lohengrin*, dopo il famoso duetto fra Elsa ed Ortruda una *violinata* meravigliosa e troviamo per esempio nella *Valchiria* due perorazioni di una singolare efficacia – vengono in buon punto e raggiungono intero il loro scopo. Per non uscire da queste recenti impressioni chi potrebbe negare l'immenso effetto che produce il *canto della primavera* nel duetto d'amore del primo atto della *Valchiria*? Come sgorga fresca e serena quella dolce, ben definita melodia dalle labbra di Sigmundo! Oprerebbe quel magico canto se il cantabile assumesse costantemente le forme della romanza, se le più piccole idee fossero elevate alla dignità di un pezzo, sviluppato in un tipo pressoché unico, se le cadenze a risoluzione sospesa venissero ad ogni istante a troncarsi il discorso senza ragione d'opportunità?

Il Puccini ha ripudiato molto delle forme che hanno sedotto compositori e pubblico fino ad ieri ancora, e sembrano aver fatto ora decisamente il loro tempo. Nei pezzi d'insieme come il coro frapposto al dialogato con cui si chiude il primo atto, in quella specie di scherzo *fugato* che illustra lo scompiglio nella casa di Manon quando questa vuole sfuggire all'arresto, nella scena dell'appello delle cortigiane in cui un concertato svolto con arte non solo non arresta l'azione drammatica, ma la segue passo passo, non si trova un briciolo solo del ricettario melodrammatico di convenzione. Questo è senza dubbio il maggior titolo del giovane compositore alla schietta lode: dall'*Edgar* in poi l'operosità ha fatto progressi indiscutibili. Ma del musicista puro, di quello che s'era affermato con una splendida promessa nelle *Villi* si può dire altrettanto? Per quanto riguarda la tecnica dell'arte sua, sì: per quel che concerne l'abbondanza di vere idee musicali, la scelta dei temi, a me non pare. Soprattutto, questa povertà d'invenzione appare più evidente per essere le frasi principali dell'opera poco variamente caratterizzate: quasi tutta la parte elegiaca, ad esempio, è trattata così da dare l'impressione di una marcia funebre: nel quarto atto, ove riappaiono insieme collegati alcuni dei motivi principali, l'osservazione è facilmente controllabile. Eppure in questo atto, drammaticamente infelice, il musicista ha trovato alcune tinte delicate e poetiche ed accenti squisitamente espressivi! Così fosse per la parte passionale dell'opera, la quale non raggiunge l'elevatezza e l'intensità d'ispirazione che l'indole di Puccini avrebbe lasciato presentire. La giusta interpretazione del carattere dei due amanti non era suggerita dal libretto e non è qui in discussione: ma anche falsata nelle sue caratteristiche la passione di Manon e di Des Grieux poteva ispirare al maestro qualche pagina di musica in cui non fossero solo l'ampollosità e l'artificio a dar parvenza di robustezza e di commozione. Di gran lunga superiore alla

altre è quella che forma il duettino della prigione, sebbene l'ultima parte del duetto del primo atto riesca interessante assai a dimostrare come il Puccini sappia, a pari di Wagner, architettare su di una frase sola un buon brano di musica. Peccato che termini in *pissem* con quella corona e cadenza!

Nemmeno il secondo atto, fatto ad esclusivo vantaggio del musicista, gli ha suggerito gran che di nuovo. Manon si pettina, Manon ascolta un madrigale, Manon balla il minuetto: l'introduzione è insignificante, il madrigale è grazioso, il minuetto poco caratterizzato: intendiamoci: non si chiede ad un musicista che tutta la musica ch'egli scrive sia sublime: ma quando crede d'intercalare nell'opera sua un pezzo d'indole così accentuata come il minuetto, di cui splendidi modelli, in gran copia, danzano all'orecchio, si ha il diritto di aspettarsi qualcosa di veramente indovinato.

Anche in tutta la parte di declamazione lirica ho notato deficienze gravi: spesso il recitativo musicale, senza impronta moderna, non risponde affatto all'esigenza delle parole nella sua accentuazione: altre volte sta a provare quel che in più di un luogo appare, che il Puccini, cioè, scrive il pezzo e v'adatta più o meno acconciamente le parole. Non così insegnano due opere recenti, *Otello* e *Falstaff*.

Se all'istrumentale si può rimproverare qualche uniformità, qualche soverchia pesantezza, talvolta qualche spediente che ricorda le opere d'un tempo, come la tromba che accompagna il canto all'unisone, non per questo nel suo complesso manca di servire opportunamente al compositore, che ha studiato le evoluzioni e conosce le esigenze della musica moderna.

Il Puccini ha inoltre – e sarà con questo elogio che chiuderò la mia franca critica – un'individualità che nessuno gli può togliere e che molti gli possono invidiare.

Non c'è in *Manon Lescaut* ombra di plagio e neppure d'imitazione: egli è individuale nelle sue qualità come nei suoi difetti, o almeno in quelli che io reputo tali. Qualche lievissima reminiscenza, probabilmente involontaria, non infirma il mio dire.

Se egli vorrà lasciar da parte certe preoccupazioni non degne del suo ingegno, se sarà più severo nella scelta delle idee che la sua vena gli ispira, se non dimenticherà che l'artista vero e grande ha sempre guidato il pubblico e non s'è lasciato guidare da lui, ci darà nel prossimo suo lavoro una misura ben più alta del suo valore.

Il Misovulgo

APPENDICE 5

Personalia

AMATO, Gennaro (1857-1947), disegnatore e illustratore napoletano, allievo del pittore Domenico Morelli. Lavorò per «L'Illustrazione Italiana» di Treves e per numerose case editrici come Sonzogno e Bemporad, illustrando molti volumi tra cui i romanzi di Salgari. Dopo il 1901 collaborò con riviste come «L'Illustration» e «The Illustrated London News» svolgendo anche il ruolo di inviato, e in campo musicale con «Ars et Labor». Esegui molti ritratti di attori e scrittori.

BARRIÈRE, Théodore (1823?-1877), attore, scrittore e drammaturgo francese. Nonostante il suo impegno strenuo come scrittore per il teatro di parola – fu autore prolifico di *pièces* (drammi, commedie e *vaudevilles*, più d'un centinaio, fra i quali spicca *Le feu au convent*, 1859) – la sua fama duratura è legata al riadattamento per il teatro di due romanzi: le *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger in collaborazione con l'autore, che divennero *La Vie de Bohème* (1849), e *Manon Lescaut* di Antoine François Prévost (1851), con Marc Fournier, entrambi fonti parziali dei due capolavori di Puccini.

BERTOJA, Pietro (1828-1911), veneziano, pittore teatrale, fotografo e soprattutto scenografo. Allievo del padre Giuseppe, iniziò giovanissimo alla Fenice e divenne ben presto una presenza assidua dei palcoscenici veneziani, sui quali affrontò l'intera gamma del repertorio contemporaneo (nei primi tempi in tandem con il padre), da Donizetti a Verdi (*Attila*, 1846, *Rigoletto*, 1851, e *La traviata*, 1853, tutte prime assolute) a Puccini, passando per l'opera francese, con una puntata importante di Boito (*Mefistofele*, 1876). Durante la seconda metà dell'Ottocento, Pietro fu anche un notevole innovatore della scenotecnica teatrale, mostrando grande sensibilità nella resa illusionistica degli spazi, e diresse una fiorente bottega-laboratorio scenografico. La ricca collezione di bozzetti originali, suoi e del padre, conservata in massima parte al Museo Correr di Venezia, costituisce una testimonianza preziosa per conoscere l'attività teatrale italiana dell'Ottocento; cfr. *Pietro Bertoja. Scenografo e fotografo*, a cura di M.I. Biggi, Firenze, 2013.

BRÜCKNER, Max (1836-1919), pittore, disegnatore e scenografo teatrale. Fondò con il fratello Gotthold (1844-1892) un atelier specializzato nella creazione di scenografie per il teatro a

- Cobourg. Wagner gli chiese di realizzare, per la *première* del *Ring* a Bayreuth (1876), una serie di tele riprendendo le pitture di Joseph Hoffmann. Per la prima rappresentazione di *Parsifal* nel 1882, i Brückner realizzarono tutte le scene; cfr. Y. HÊCHE, “Max Brückner”, in *Dictionnaire Encyclopédique Wagner*, 2010.
- CASELLI, Alfredo (1865-1921), speciale e mecenate. Amante delle arti, possedeva e gestiva il Caffè omonimo a Lucca (ora Di Simo, in via Fillungo). Amico di musicisti come Giacomo Puccini e Alfredo Catalani, il suo caffè fu luogo d’incontro di artisti e intellettuali famosi, tra cui spicca Giovanni Pascoli, con il quale il colto droghiere intrattenne un rapporto d’affettuosa amicizia più che ventennale; cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani* (=DBI), online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-caselli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-caselli_(Dizionario-Biografico)).
- CREMONINI, Giuseppe, nome d’arte di Giuseppe Bianchi (1866-1903), tenore italiano. Cremonese, fu sul punto di essere protestato da Puccini, ma in dirittura d’arrivo riuscì a interpretare il ruolo di Des Grieux alla *première* di *Manon Lescaut* nel 1893. Lanciato da questo importante debutto, intraprese una intensa carriera internazionale imponendosi come voce lirica di riferimento a livello mondiale. La sua ascesa venne interrotta dalla prematura morte, sopraggiunta all’età di trentasei anni; poco prima era stato Cavaradossi in *Tosca* al Metropolitan di New York (1901); cfr. DBI: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-bianchi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-bianchi_(Dizionario-Biografico)).
- DEPANIS, Giuseppe (1853-1942), giornalista e impresario. Figlio di Giovanni, a lungo impresario del Teatro Regio di Torino, wagneriano convinto, e di Margherita Maloria, fu una delle figure di riferimento della vita musicale torinese della seconda metà dell’Ottocento e dei primi decenni del Novecento. Si laureò in Giurisprudenza, dedicandosi contemporaneamente alla musica. Dal 1884 al 1896 scrisse per la «Gazzetta piemontese». In seguito abbandonò la critica musicale militante per dedicarsi alla vita pubblica. Fu consigliere comunale (1896), assessore (1898-1903) e assessore anziano (1909), senza peraltro tralasciare gli interessi musicali. Membro del consiglio direttivo del Liceo musicale di Torino dal 1884, presidente della Società dei concerti, fondò la Società di musica da camera. Morì a Torino il 30 novembre 1942; cfr. DBI, [http://www.treccani.it/enciclopedia/depanis_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/depanis_(Dizionario-Biografico)).
- FERRANI, Cesira, nome d’arte di Cesira Zanazzio (1863-1943), soprano italiana. Creò il ruolo della protagonista nella prima di *Manon Lescaut* (1893) e fu anche la prima interprete di Mimì nella *Bohème* (1896). Nel 1908 fu Mélisande alla prima italiana del *Pelléas et Mélisande* diretta da Toscanini; cfr. *Grove Music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48549>.
- FERRI, Augusto (1829-1895), scenografo italiano. Figlio di Domenico, lo seguì a Parigi dove frequentò l’Accademia di belle arti, e in questa città rimase come scenografo del Théâtre des Italiens, succedendo al padre rientrato in Italia. In seguito, chiamato a Madrid dall’impresario del Teatro Real, lavorò in questo e in altri teatri spagnoli fino al 1870. Anche suo figlio Cesare Ferri fu scenografo, prima in Spagna con il padre, poi a Torino, al Teatro Regio, dove collaborò con Riccardo Fontana e Ugo Gheduzzi; cfr. DBI [https://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-ferri_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-ferri_(Dizionario-Biografico)).
- FERRI, Domenico (1795-1878), scenografo italiano. Attivo a Bologna, Napoli e Parigi dove, chiamato da Gioachino Rossini, lavorò al Théâtre des Italiens dal 1828 al 1857, dipingendo scene anche per l’Opéra. La pubblicazione di *Choix de décoration du Théâtre Royal Italien par Dominique Ferri* (Paris, 1837) fa emergere le caratteristiche delle sue scenografie: un profondo sentimento romantico e una forte predilezione per gli effetti della luce lunare, con i quali creò mirabili scorci visivi di profonda malinconia in sintonia con i testi teatrali e musicali; cfr. A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Roma, 1938; DBI [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-ferri_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-ferri_(Dizionario-Biografico)).
- FONTANA, Ferdinando (1850-1919), scrittore e giornalista. Intellettuale di tendenze anarchiche, in giovane età aderì alla Scapigliatura, affermandosi come uno dei letterati di riferimento. Fu anche un librettista di successo; fra i suoi lavori si ricordi in particolare il demoniaco *Asrael* per Franchetti (1888). Il suo vanto maggiore fu quello di essere stato il primo collaboratore di Puccini, per il quale scrisse i libretti delle *Villi* (1884) e di *Edgar* (1889); ebbe l’ulteriore merito di aver attirato per primo l’attenzione del compositore sul soggetto di Manon Lescaut, segnalandogli la *pièce* di Barrière e Fournier; cfr. B. LONGONI, *Vita e opere di Ferdinando Fontana*, «Quaderni pucciniani», 4, 1992.
- FONTANA, Riccardo (1840-1915), scenografo di scuola emiliana. Allievo di Francesco Cocchi, fu attivo quasi esclusivamente nei teatri di Torino e particolarmente al Regio (prima di *Ero e Leandro*, di Boito e Bottesini, 1879). Suoi bozzetti significativi sono conservati al Gabinetto dei disegni e delle stampe di Roma. A partire dal 1893 (*première* di *Falstaff*) affiancò Giovanni Zuccarelli nel laboratorio di scenografia scaligero; cfr. DE ANGELIS, *Scenografi italiani di ieri e di oggi* cit.
- FOURNIER, Marc Jean-Louis (1818-1879), giornalista, impresario teatrale e scrittore svizzero. Diresse il Théâtre de la Porte-Saint-Martin (1851-1868), ed entrò in contatto con Sarah Bernhardt, che lo citò nella sua autobiografia. È autore, con Théodore Barrière, dell’adattamento teatrale di *Manon Lescaut* di Antoine François Prévost, andato in scena nel Théâtre du Gymnase nel marzo 1851; cfr. F. BORNMÜLLER, *Biographisches Schriftsteller-Lexikon*, Leipzig, 1882 (rist. 2013).
- FORTUNY Y MADRAZO, Mariano (1871-1949), pittore spagnolo, scenografo e inventore. Nato a Granada crebbe a Roma in una famiglia agiata, indi visse a lungo a Parigi, dove si formò come artista e maturò un contatto privilegiato con l’estetica e il teatro wagneriani. Nel 1889 si trasferì a Venezia a Palazzo Pesaro Orfei dove stabilì anche il suo laboratorio. Qui sviluppò la sua naturale tendenza verso l’elemento esotico, fondendola con l’approfondimento dei grandi artisti della pittura veneta rinascimentale e manierista. Ben presto s’appassionò degli effetti di luce, avvicinandosi alla fotografia: il passo successivo fu quello di dedicarsi a ricerche nell’ambito della scenotecnica, con l’obiettivo di contribuire all’evoluzione moderna di quest’arte, tanto che brevettò a Parigi la ‘Cupola Fortuny’ (1901), in grado di distribuire uniformemente la luce sul palcoscenico. Il vertice del suo rapporto con il teatro lirico fu l’allestimento alla Scala nel 1901 del *Tristano e Isotta*, diretto da Toscanini, che ottenne un grande successo e fu molto apprezzato anche dagli eredi del compositore. Fortuny lavorò anche nel teatro di parola, e divenne amico di Eleonora Duse; cfr. *I Fortuny. Una storia di famiglia*, a cura di D. Ferretti, Venezia, 2019; *La scena di Mariano Fortuny*, a cura di M.I. Biggi, C. Franzini, C. Grazioli, M. Maino, Roma, 2016.
- GHEDUZZI, Ugo (1853-1925), pittore teatrale e di paesaggio, bolognese. Frequentò l’Accademia di Belle Arti di Bologna e in giovane età entrò nel laboratorio del Teatro Comunale del

capoluogo emiliano. Proseguì la carriera teatrale a Torino, dove collaborò con Augusto Ferri nel laboratorio del Teatro Regio, per assumere nel 1890 la carica di scenografo principale, mantenuta fino alla morte, allestendo una mole notevole di opere contemporanee e di repertorio, da Wagner (autore che predilesse) a Verdi, Ponchielli, Franchetti oltre che Puccini, con le *première* di *Manon Lescaut* e della *Bohème* (ma quest'ultima solo per la realizzazione, in collaborazione con Goldini). Nel 1905 si recò a Bayreuth con Arturo Toscanini per studiare l'allestimento di *Siegfried* (curato allora da Cosima Wagner), di cui disegnò scene diversissime e originali per le numerose recite torinesi, a partire dal dicembre. Su invito del direttore collaborò poi con il Teatro Colón di Buenos Aires e il Metropolitan di New York. Lavorò anche per celebri compagnie, da quella di Novelli a quelle di Zacconi e Giulio Marchetti. Fu anche pittore di buon talento, e partecipò a numerose esposizioni in Italia e all'estero. Gli eredi conservano molta documentazione, anche del suo lavoro teatrale. Cfr. DE ANGELIS, *Scenografi italiani di ieri e di oggi* cit. e *I Gheduzzi Una famiglia di artisti*, a cura di S. Rubini, Bologna, 2010.

GOLDINI, Alfonso (1861-post 1895), scenografo. Collaboratore di Gheduzzi e attivo al Teatro Regio di Torino, si era formato all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Autore del sipario storico del Teatro la Nuova Fenice di Osimo nelle Marche, di fine dell'Ottocento. Presso il Museo di Palazzo Madama di Torino è conservata una collezione di 105 disegni a lui attribuiti, fra cui si trova un progetto di interno settecentesco che potrebbe essere una sua proposta per l'atto secondo di *Manon Lescaut*.

HARLACHER, August (1842-1907), tenore tedesco e regista; in questo ruolo fu a Bayreuth per la prima dei *Meistersinger von Nürnberg* (1888).

HOHENSTEIN, Adolf (1854-1928), pittore, grafico, illustratore, scenografo e costumista. Dalla nativa San Pietroburgo si trasferì a Milano nel 1880, dove lavorò stabilmente per l'editore Ricordi dal 1889, e in particolare per le Officine Grafiche di cui divenne in breve direttore artistico. Nell'anno di *Manon Lescaut*, per la quale approntò i figurini, com'era accaduto in occasione di *Edgar* nel 1889, curò anche le scene e i costumi di *Falstaff*. Per Puccini produsse inoltre i bozzetti per *Le Villi* nel 1884, e anche i figurini per *La bohème* nel 1896 e *Tosca* nel 1900. Sono suoi alcuni tra i manifesti più famosi, fra i quali spiccano quelli per *Tosca* e *Madama Butterfly* nel 1904; cfr. *Un pioniere del manifesto. Adolf Hohenstein 1854-1928*, a cura di E. Manzato, Treviso, 2003.

JOUKOWSKY, Paolo von v. ŽUKOVSKIJ.

MORO, Achille, baritono. Interpretò il ruolo di Lescaut nella prima assoluta di *Manon Lescaut* nel 1893.

OLIVA, Domenico (1860-1917), giornalista, autore drammatico, poeta e critico letterario di origini napoletane. Si laureò in Giurisprudenza a Parma e visse poi a Milano, dove divenne collaboratore, e per due anni direttore del «Corriere della Sera» (1898-1900). Fu tra i fondatori del settimanale «L'idea liberale», scrisse poi per «L'illustrazione italiana», «Il Giornale d'Italia» e infine nell'«Idea nazionale», organo dell'Associazione nazionalista italiana, dalle cui pagine propugnò l'interventismo nella Prima guerra mondiale. Già consigliere comunale di Milano, nel 1897 venne eletto in Parlamento per la Destra, deputato di Parma. Praga lo volle accanto a sé sin dall'inizio della stesura del libretto di *Manon Lescaut*.

POLONINI, Alessandro (1842-1920), basso-baritono italiano. Abile caratterista, fu il primo interprete di Geronte de Ravoit in *Manon Lescaut* (1893) e di Alcindoro nella *Bohème* (1896).

POMÉ, Alessandro (1851-1934), compositore e direttore d'orchestra. Ebbe le prime lezioni di musica da suo padre, maestro di cappella della cattedrale di Sassari, e poi completò gli studi nei Conservatori di Milano e Napoli. Dal 1874 diresse le orchestre dei più importanti teatri italiani e stranieri, tra cui il Liceu di Barcellona (*Rigoletto* e *Der fliegende Holländer*). Nel 1893 fu il primo direttore di *Manon Lescaut* di Puccini al Teatro Regio di Torino, che riprese al Malibran di Venezia nel 1894. Non era particolarmente stimato da Ricordi («un cane simile è meglio perderlo»).

PRAGA, Marco (1862-1929), scrittore, drammaturgo e critico teatrale. Figlio dello scapigliato Emilio Praga, fu direttore e presidente della Società italiana degli autori ed editori, contribuendo a valorizzare il repertorio italiano, ma smise quasi del tutto di scrivere per il teatro quando si dedicò alla direzione della Compagnia stabile del Teatro Manzoni di Milano (1912). Colse il primo grande successo con *La moglie ideale* (1890), grazie anche all'interpretazione straordinaria di Eleonora Duse. In seguito, affermatosi anche nel romanzo (*La biondina*, 1893), divenne uno fra i più significativi interpreti della crisi di valori nella *fin de siècle*. Fu il primo incaricato della stesura del libretto di *Manon Lescaut*; cfr. G. PULLINI, *Marco Praga*, Bologna, 1960; DBI [https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-praga_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-praga_(Dizionario-Biografico)/).

ROSSI, Luigi (1853-1923), pittore italiano. Nato a Lugano, si formò all'Accademia di Brera e iniziò ben presto a esporre alle mostre di Torino (1870), Milano (1872), Firenze e Genova (1876). Trasferitosi a Parigi a metà degli anni Ottanta, entrò in contatto con letterati quali Alphonse Daudet e Pierre Loti (l'autore di *Madame Chrysanthème*, 1883, da cui deriva *Madama Butterfly*), specializzandosi nell'illustrazione di romanzi e novelle. Tornato in Italia, partecipò alle più importanti mostre d'arte, e alla Biennale di Venezia dal 1895. Fu stimato soprattutto perché nella sua opera si colgono una sintesi fra il verismo lombardo e il simbolismo europeo e una marcata influenza delle esperienze macchiaiole, divisioniste e scapigliate, finalizzate a un nuovo tipo di 'realismo'. Era amico di Puccini, conosciuto a Milano, con il quale si recava a caccia in Brianza. Il compositore avrebbe voluto che realizzasse i figurini per *Manon Lescaut*, ma Ricordi gli preferì Hohenstein; cfr. M. BIANCHI, *Luigi Rossi 1853-1923*, Milano, 1979.

TIRINDELLI, Pier Adolfo (1858-1937), compositore, violinista e direttore d'orchestra. Insegnò al Conservatorio di Venezia, di cui divenne direttore dal 1893 al 1895. La sua presenza sul podio, richiesta dal Teatro, fece saltare la prima ripresa di *Manon Lescaut* a Venezia, per volontà di Ricordi («il Tirindelli sarà un portentoso artista, ma è un mediocre direttore», scrisse a Puccini nel 1894).

ZUCCARELLI, Giovanni (1846-1897), scenografo. Figlio di Francesco, anch'egli scenografo, al Teatro Carignano di Torino, Giovanni frequentò l'Accademia Albertina di Torino e dopo una parentesi al Cairo venne impiegato al Teatro di Brescia e in seguito a Milano, dove lavorò alla Scala. Qui si alternava negli allestimenti con Carlo Ferrario fino al 1888 e nuovamente dal 1889 al 1893. In seguito venne affiancato da Riccardo Fontana e altri colleghi. Zuccarelli utilizzava una tecnica pittorica più vicina all'acquerello che lo aiutò a liberarsi dalle rigidità di Ferrario, attraverso più larghe campiture di colore e l'uso di tinte più tenui, molto vicine

a quelle utilizzate nella scenografia parigina: cfr. *Museo Teatrale alla Scala, Scenografia*, tomo III, a cura di M. Monteverdi, Milano, 1975, p. 673; G. RICCI, *La scenografia. Duecento anni di Teatro alla Scala*, Milano, 1977, pp. 64-5; VIALE FERRERO, *Schede*, in «*Sorgete! Ombre Serene!*» cit., p. 191.

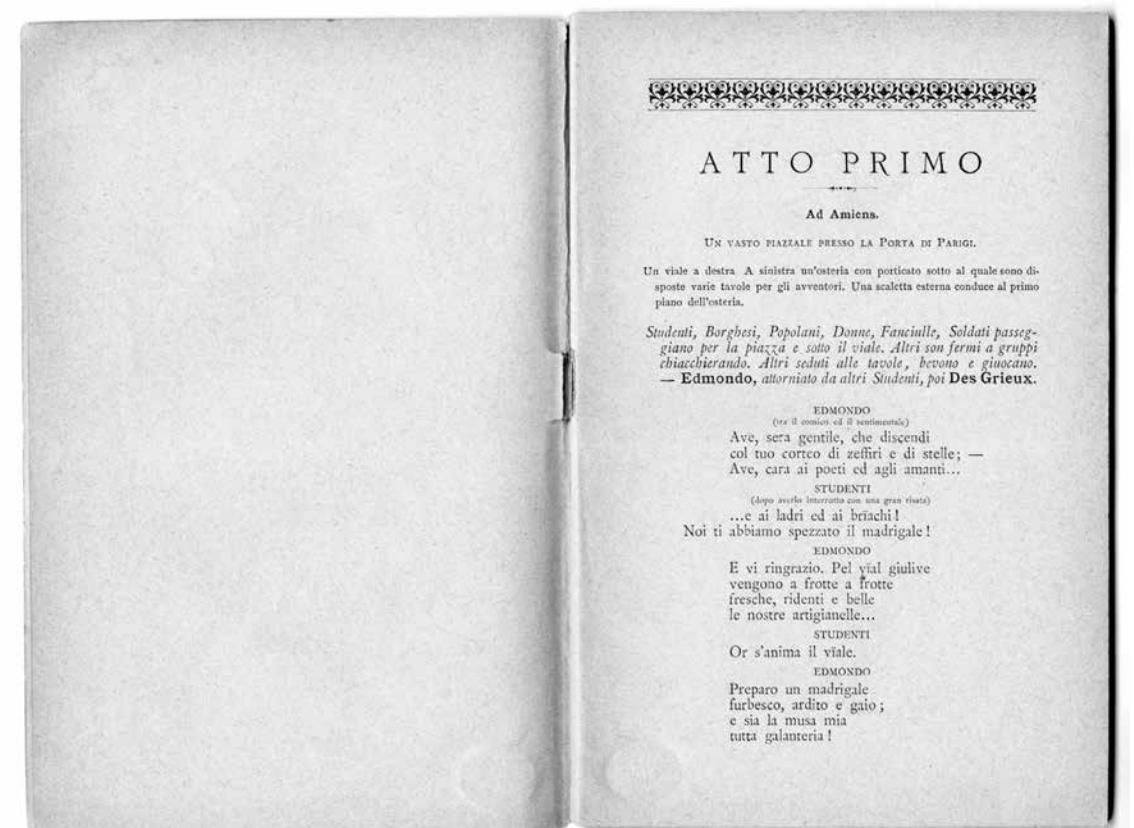
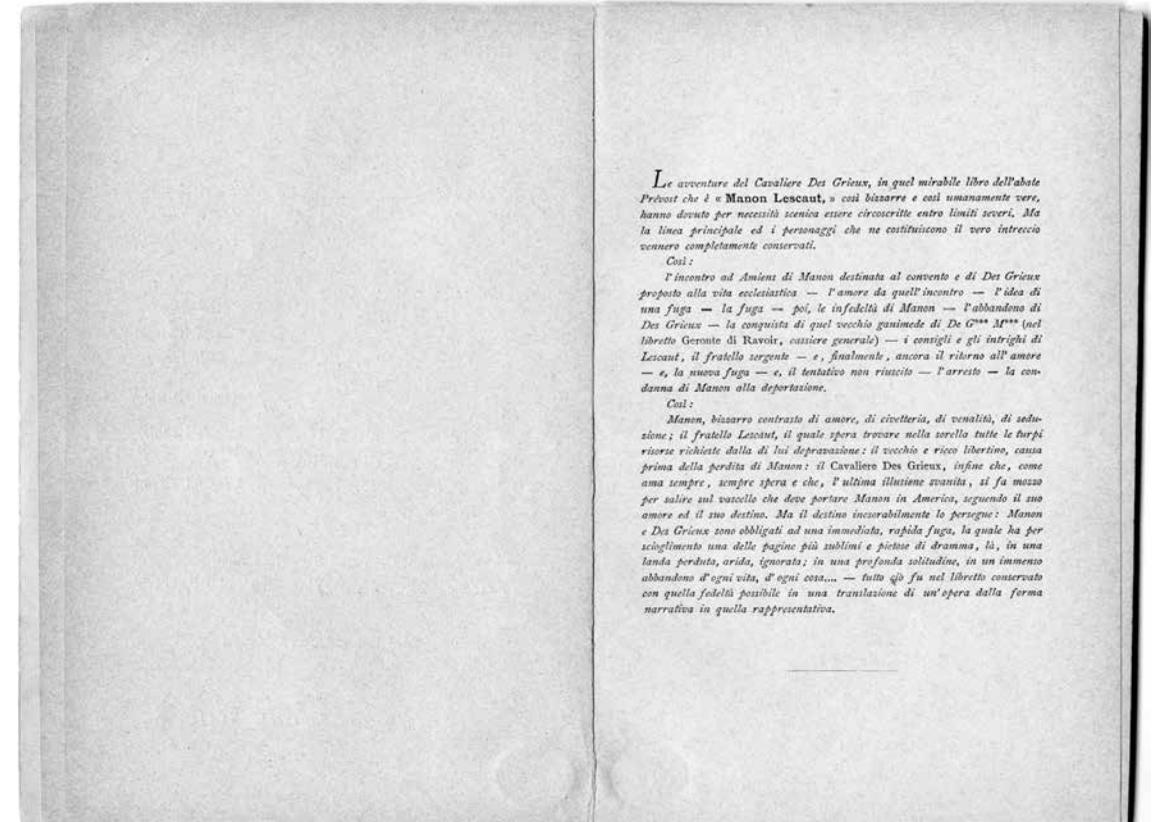
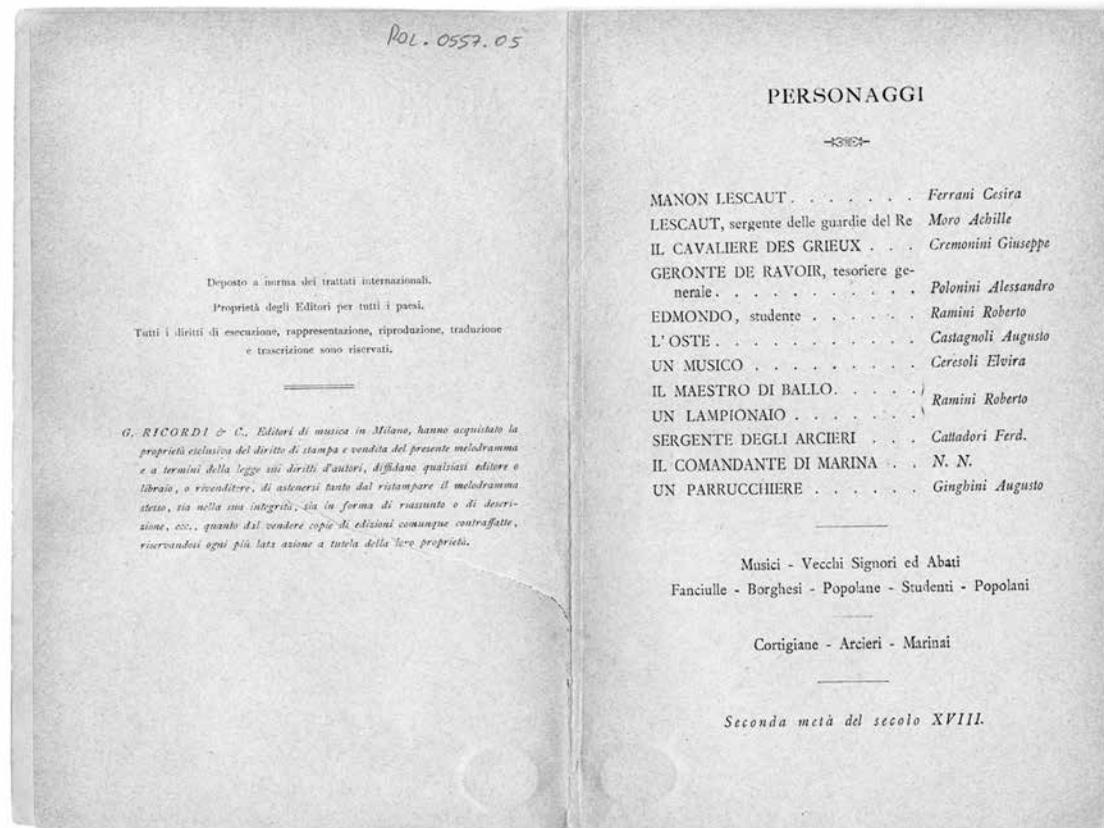
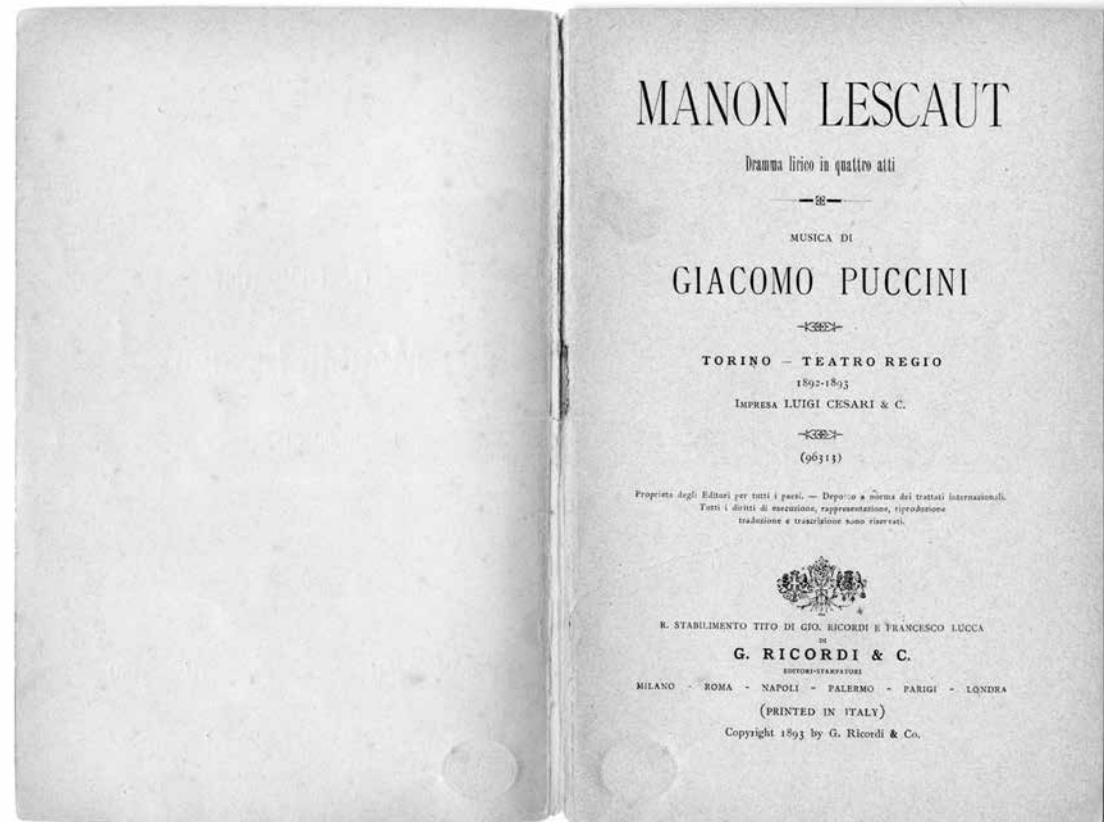
ŽUKOVSKIJ (JOUKOWSKY), Paolo (1845-1912), pittore russo. Figlio del poeta russo Vasilij Andreevič, educatore dello zar Alessandro III, incontrò Richard Wagner nel 1880 a Napoli ed entrò nella cerchia dei suoi amici più stretti. Lo accompagnò nei viaggi a Siena e a Villa Rufolo e divenne il suo scenografo per la messa in scena delle produzioni a Bayreuth. L'allestimento più importante fu quello per la *première* di *Parsifal* nel 1882, particolarmente apprezzato dal musicista che si sentì finalmente compreso, specie nel caso del Tempio del Graal (III.3), realizzato su modello della cattedrale di Siena, come lui voleva; cfr. Y. HÉCHE, "Paolo von Joukowsky", in *Dictionnaire Encyclopédique Wagner*, Paris, 2010.

APPENDICE 6

Il libretto della prima assoluta di *Manon Lescaut* (1893)*



* Si riporta in facsimile il libretto. Al termine dell'atto primo abbiamo inserito il finale nella versione corrente.



8 MANON LESCAUT

EDMONDO e gli STUDENTI
(ed alcune fanciulle che si scostano dal viale)

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

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

FANCIULLE
(avvicinandosi)

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

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

(entra Des Grieux vestito semplicemente come gli Studenti)

STUDENTI

Oh, Des Grieux!

(Des Grieux li saluta senza accennare a volersi fermare)

EDMONDO
(drammatico)

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

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

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

DES GRIEUX
(lo interrompe, alzando le spalle)

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

(Gli Studenti si dividono, alcuni restano a conversare con Des Grieux ed Edmondo altri si danno
a corteggiare le ragazze che passeggiano a braccia sul piazzale e nel viale)

ATTO PRIMO 9

ALCUNI STUDENTI
(a Des Grieux)

Baie!

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

DES GRIEUX

Amici, troppo onore voi mi fate.

EDMONDO e STUDENTI

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

DES GRIEUX

No... non ancora... ma se vi talenta,
vo' compiacervi... e tosto!!

(si avvicina ad alcune fanciulle che passano e con galanteria loro loro)

Tra voi, belle, brune e bionde
si nasconde
ritrossetta - giovinetta
vaga - vezzosa,
dal labbro rosa
che m'aspetta?

Sei tu quella - bionda stella?
Dillo a me!

Palesatemi il destino
e il divino
viso ardente
che m'innamori,
ch'io vegga e... adori
eternamente!

Sei tu quella - bruna snella?
Dillo a me!

(Le fanciulle comprendendo che egli scherza, si allontanano corrucciate da Des Grieux crollando
le spalle. Gli Studenti ridono)

GLI STUDENTI

Ma bravo!

EDMONDO

Guardate compagni,
di lui più nessuno si lagni!

12 MANON LESCAUT

MANON

Il mio fato si chiama:
voler del padre mio.

DES GRIEUX

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

MANON

La mia stella tramonta!

DES GRIEUX
(ritornando)

Or parlar non possiamo.
Ritornate fra poco,
e cospiranti contro
il fato, vinceremo.

MANON

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

DES GRIEUX

Sono Renato
Des Grieux...

LESCAUT
(li assiste)

Manon!

MANON
(subito)

Lasciarvi

debo,

(volgendosi verso l'albergo)

Vengo!

(a Des Grieux)

Mio fratello
m'ha chiamata.

ATTO PRIMO 13

DES GRIEUX
(supplichevole)

Qui tornate?

MANON

No! non posso. Mi lasciate!...

DES GRIEUX

O gentile, vi scongiuro...

MANON
(commossa)

Mi vincete! Quando oscuro
l'aere intorno a noi sarà!...

(s'interrompe: vede Lescaut che sarà venuto sul balcone dell'osteria e formalmente lo raggiunge, entrando ambiguo nelle camere)

DES GRIEUX
(che avrà seguito Manon colto sguardo, presume con accento appassionato)

Donna non vidi mai simile a questa!
A dirle: io l'amo,
tutta si desta - l'anima.
Manon Lescaut mi chiamo!
Come queste parole
mi vagan nello spirito
e ascose fibre vanno a carezzare.
O susurro gentil, deh! non cessare!...

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

STUDENTI

La tua ventura
ci rassicura.
O di Cupido degno, fedel,
bella e divina
la pellegrina
per tua delizia scese dal ciel!

(Des Grieux parte indifferente)

Fugge: è dunque innamorato!...

(tutti gli Studenti si avviano allargamento e sportivo dell'osteria s'imbattano le alcune fanciulle e le invitano galantemente a seguirli, innanzi scendono dalla scialta Lescaut e Geronte,
e parlano fra loro, passeggiando. Edmondo si avvicina ad una fanciulla e le parla galante-
mente; sul fronte del dialogo fra Lescaut e Geronte, l'accompagna tipo di ride a destra, ove
le dà l'addio)

10 MANON LESCAUT

TUTTI

Festeggiam la serata,
com'è nostro costume,
suoni musica grata
nei brindisi il bicchier,
e noi rapisca il fascino
ardente del piacer!

Danze, brindisi, follie,
il corteo di voluttà
or s'avanza per le vie
e la notte regnerà;
È splendente - ed irruente
è un poema di fulgor:
tutto vinca - tutto avvicina
la sua luce e il suo furor.

(Squilla la cornata del postiglione: dal fondo si desta arriva una diligente: tutti si affrettano
per osservare chi arriva: la diligente si ferma al portone dell'osteria. Scende subito
Lescaut, poi Geronte, il quale galantemente aiuta a scendere Manon. Dall'osteria vengono
facilmente alcuni garzoni, i quali si affrettano attorno a diversi viaggiatori, e dispo-
gono per lo scarico dei bagagli)

Giunge il cocchio d'Arras!
Discendono... Vediam!... Viaggiatori
eleganti - galanti!

Manon, Lescaut, Geronte, poi l'Oste.
Alcuni Garzoni d'osteria.

STUDENTI
(ammirando Manon)

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

LESCAUT

Ehi! l'Oste! (a Geronte) Cavalier, siete un modello
di squisitezza... (almanco) Ehi! l'Oste!

ATTO PRIMO 11

L'OSTE
(accorrendo)

Eccomi qua!

DES GRIEUX
(guardando Manon)

Dio, quanto è bella!

(la diligente entra nel portone dell'osteria: la folla si allontana: parecchi Studenti tornano ai
tavoli a bere e giocare: Edmondo si ferma da un lato ad osservare Manon e Des Grieux)

GERONTE
(all'Oste)

Questa notte, amico,
qui poserò... (a Lescaut) Scusate! —
(all'Oste)

Ostiere, v'occupate
del mio bagaglio.

L'OSTE

Ubbidirò... (di qualche ordine) Vi prego,
mi vogliate seguire.

(precodati dall'Oste, salgono al primo piano Geronte e Lescaut, che avrà fatto cenno a Manon
d'attendere. Manon si siede)

DES GRIEUX
(che non avrà mai distolto gli occhi da Manon, le si avvicina)

Deh, se buona voi siete siccome siete bella,
mi dite il nome vostro, cortese damigella...

MANON
(alzando, risponde modestamente)

Manon Lescaut mi chiamo.

DES GRIEUX

Perdonate al dir mio,
ma da un fascino arcano a voi spinto son io.
Persino il vostro volto parmi aver visto, e strani
moti ha il mio core. Quando partirete?

MANON
(dolcemente)

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

DES GRIEUX

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

(Edmondo lentamente si avvicina agli Studenti che sono all'osteria, si indica loro furberamente
Des Grieux che è in stretto colloquio con Manon)

14 MANON LESCAUT

STUDENTI

Venite fanciulle!... Augurio ci siate
di buona fortuna.

FANCIULLE

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

STUDENTI

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

FANCIULLE

Amiche fedeli di un'ora, volete?
Il riso chiedete,
il bacio, il sospir?
Orniam la vittoria,
e il core del vinto
al tepido effluvio di molle carezza
riposa, obliando, e l'onta e il martir.

EDMONDO
(ad una fanciulla)

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

(salta galantemente la fanciulla, la quale si al-
lontana: poi vedendo Geronte e Lescaut in
vicino colloquio, si ferma in disparte ad osser-
varli)

GERONTE
(a Lescaut)

Dunque vostra sorella
il velo cingerà?

LESCAUT

Malo consiglio della gente mia.

GERONTE

Diversa idea mi pare
la vostra?

LESCAUT

Certo, certo,
ho più sana la testa
di quel che sembri, e benchè triste fama
le giovanili mie gesta circondi.
Ma la vita conosco,
forse troppo. Parigi
è scuola grande assai.
Di mia sorella guida, mormorando,
adempio il mio dovere,
come un vero soldato.
Solo, dico, che ingrato
evento al mondo non ci coglie, senza
qualche compenso: e voi conobbi illustre
Signor?...

GERONTE

Geronte di Ravoir.

LESCAUT

Diporto

vi conduce in viaggio?

GERONTE

No, dovere;
l'affitto delle imposte a me fidato
dalla bontà del Re, dalla mia borsa.

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

16 MANON LESCAUT

LESCAUT
(Che sacco d'oro).

GERONTE
E non mi sembra lieta
neppur vostra sorella.

LESCAUT
Pensate! a diciott'anni!
Quanta festa di sogni e di speranze
in quella testolina...

GERONTE
Comprendo... Poverina!...
E d'uopo consolarla. Questa sera
meo verrete a cena?
Ci sian propizie l'ore.

LESCAUT
Quale onor! quale onore!...
E intanto permetterete...

GERONTE
(gli fa un cenno d'indirgli qualche cosa all'osteria)

GERONTE
(che mille prime aveva seguito Lescaut, crolla inibito di pensiero)

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

GLI STUDENTI
(giocando animatamente)

Un asso! Un fante! Un tre!
Che gioco maledetto!

LESCAUT
(cattivo dalle voci si scosta al portico e guarda con fievole interesse)

Giocano! Oh, se potessi
qualche colpo perfetto
tentare anch'io!

GLI STUDENTI
Puntate!
Puntate!... Carte!... Un asso!...

LESCAUT
(si avvicina la moda d'occhio agli Studenti, si posa alle spalle d'un giocatore, osserva il suo
gioco, poi con aria di rimprovero)

Un asso?! mio signore,
un fante! Errore, errore!

17 ATTO PRIMO

GLI STUDENTI
(a Lescaut)

È vero, un fante; siete
un maestro?

LESCAUT
Cielate!
Un dilettante...

GLI STUDENTI
A noi...
v'invito... banco!

LESCAUT
(con aria fredda e sprezzante sedendosi a giuocare)

Carte!

GERONTE
(all'Oste)

Amico, io pago prima e poche ciarle!
Una carrozza e cavalli che volino
si come il vento; fra un'ora!

L'OSTE
Signore!

GERONTE

Dietro l'albergo, fra un'ora, capite?!
Verranno un uomo e una fanciulla... e via
si come il vento, via, verso Parigi!
E ricordate che il silenzio è d'or.

L'OSTE *

L'oro... adoro.

GERONTE
Bene, bene!...
(staccando una borsa)

Adoratelo e ubbidite,
Or mi dite,
(inducendo la portina dell'osteria)

questa uscita ha l'osteria
solamente?

20 MANON LESCAUT

l'anima date a questo immenso invito
di baci e di carezze che ne è intorno!
V'amo! v'amo! Quest'attimo di giorno
deh!... a me rendete eterno ed infinito!

MANON

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

DES GRIEUX

Vinta tristezza dall'amor sarà!
La bellezza vi dona
il più vago avvenir,
o soave persona,
mio infinito sospir!
M'inonda soave delizia
o fiore dell'anima mia;
m'inonda profonda letizia
e l'alma pei sogni s'avvia...
Oh! dove il tuo sguardo m'adduce
la vita comincia per me;
io sogno un futuro di luce,
la vita divisa con te.

MANON

No, non è vero! Troppo bello è il sogno!
Oh, non è inganno la vostra parola!...

LESCAUT
(alzandosi mezzo brillo, e picchiando sul tavolo)

Non c'è più vino? E che? Vuota è la botte?

GLI STUDENTI lo forzano a sedere e gli versano ancora del vino; all'indietro la voce di Lescaut,
Manon e Des Grieux si ritraggono verso destra angustiosi; Manon impaurita vorrebbe riu-
scire, ma viene trattenuta da Des Grieux.

DES GRIEUX

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

MANON
(stupita)

Che dite?!

DES GRIEUX
Il vero!

21 ATTO PRIMO

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

Il colpo è fatto, la carrozza è pronta...
Che burla colossale! Presto! Partite...

MANON
(stupita)

Fuggir?... Fuggir?

DES GRIEUX
Fuggiamo!... Concedete
che il vostro rapitor... un altro sia.

MANON
(a Des Grieux)

Voi mi rapite?

DES GRIEUX
Vi rapisce amore.

MANON
(resistendo)

Ah! no!

DES GRIEUX
(con intensa preghiera)

V'imploro!

EDMONDO
Presto, via ragazzi!

DES GRIEUX
(insistendo)

Manon... Manon...

MANON
(risolta)

Andiam!

EDMONDO
Oh! che bei pazzi!

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

GERONTE

Mio sergente, e questa cena?

LESCAUT
(stordito con fatica)

Sissignore, a cena!... A cena!

18 MANON LESCAUT

L'OSTE
Ve n'ha un'altra.

GERONTE
Indicatemmi la via.

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

Vecchietto amabile,
incipriato Pluton, sei tu!
La tua Proserpina
di resistere forse avrà virtù?

(entra Des Grieux pensieroso; Edmondo gli si avvicina; poi battendogli sulla spalla)

Cavaliere, te la fanno!

DES GRIEUX
(con sorpresa)

Che vuoi dir?

EDMONDO
(ironicamente)

Quel fior dolcissimo
che olezzava poco fa
dal suo stel divolto, povero
fior, fra un'ora appassirà!
La tua fanciulla, la tua colomba
or vola, or vola:
Del postiglione suona la tromba...
Via, ti consola:
Un vecchio la rapisce!

DES GRIEUX
(grandemente turbato)

Davvero?

EDMONDO

Impallidisci?

Per Dio, la cosa è seria!

DES GRIEUX

Qui l'attendo, capisci?

EDMONDO

Siamo a buon punto!?

DES GRIEUX

Salvami!

19 ATTO PRIMO

EDMONDO
Salvarti?... La partenza
impedire?... Tentiamo!... Senti! Ti salvo, forse.
Del gioco all'amo morse
il soldato lagggi.

DES GRIEUX

E il vecchio?

EDMONDO

Il vecchio? Oh, il vecchio l'avrà da far con me!

(si avvicina ai compagni che giocano, e parla all'orecchio d'alcuni fra essi; poi esce e s'allon-
tana a sinistra; si riprende il gioco; Lescaut beve in compagnia degli Studenti; Manon
comparisce nella solletta, guarda ansiosa intorno e vede Des Grieux seduto e gli si avvicina)

MANON

Vedete? Io son fedele
alla parola mia. Voi mi chiedeste
con fervida preghiera,
che a voi tornassi un'altra volta. Meglio
non rivedervi, io credo, e al vostro prego
benignamente opporre il mio rifiuto.

DES GRIEUX

Oh come gravi le vostre parole!...
Si ragionar non suole
l'età gentile che v'infiora il viso;
mal s'addice al sorriso
che dall'occhio bellissimo traluce
questo severo ragionare e questo
disdegno melanconico!...

MANON

Eppur lieta, assai lieta
un tempo io fui! La queta
casetta risonava
di mie folli risate,
e colle amiche gioconde ne andava
giocanda a danza!
Ma di ginezza il bel tempo fuggì!

DES GRIEUX
(allucinato)

Nelle pupille fulgide profonde
sfavilla il desiderio dell'amore...
Amor ora vi parla!... Date all'onde
del nuovo incanto e il dolce labbro e il core...

22 MANON LESCAUT

GERONTE
(tra sé)

Buon per me! L'amico è brillo!

(tentando di sonar in dicitura)

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

(Geronte Lescaut, barcollando, esce dal portico e si avvia alla scialtata; gli Studenti si avvanzano
ridendo. Geronte, sorpreso da questo convegno e insospettito, fa vivamente qualche passo verso
il fondo, mentre Edmondo arriva ridendo anch'esso e si avvicina ai compagni che si sono
radunati a destra)

EDMONDO
(ai compagni)

Stupenda scena: egli partì!

LESCAUT
(chiamando nella sala)

Manon! Manon!

EDMONDO e CORO
Non è più qui!

GERONTE
(ricorrendo furibondo)

La mia carrozza! Infamia! Tradimento!

LESCAUT
(stordito dalle grida, scende)

Che avvien?

GERONTE
Vostra sorella hanno rapito.

LESCAUT
(sguardando la spalla)

Per Dio! del traditore il sangue io voglio!

ALCUNE DONNE

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

GERONTE
(al colmo dell'ira)

Il passo sgombrate!

LESCAUT
(a Geronte)

Trovarla io saprò!

Lo giuro, signore! (agli Studenti) Tremar vi farò!

(si avviano: la folla cresce; accorrono altri Studenti, l'Oste, Garzoni, Donne; l'ingombro è
tale che Lescaut e Geronte non riescono ad aprir il passo)

23 ATTO PRIMO

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

Che avvien! Che chiasso! Che strano fracasso!
È tutta sconvolta la quietà città!

ALCUNI
(interrogando)

Ed or che accade?

ALTRI
(accorrendo)

Ebben?...

DONNE

Che strepito!...

VECCHI
Che avvien?...

STUDENTI
(ridendo)

È il vecchio!...

ALTRI STUDENTI
(come sopra)

È il militar!...

ALCUNI
(degnati)

Son matti da legar!...

DONNE
(spaventate)

S'acciuffano!...

ALTRI
(censura interrogando)

E perchè?...

BORGHESI
(commentando)

Si lieti eran testè!...

DONNE

Il vecchio va in furor!...

STUDENTI
(ridendo)

Minaccia!...

24 MANON LESCAUT

VECCHI
(insieme)
Oh! che rumor!
STUDENTI
(verso Lescaut)
Briaco è già il soldato!...

DONNE
(con stizza)
La spada ha sfoderato!...

ALCUNI
(scotendo i piedi)
Calma, signori!

ALTRI
(interventando minacciosi)
Ohi!...

VECCHI
(in disparte)
Ognun furente è già!...

DONNE
(curiosa)
E non si sa il perché?

STUDENTI
(attorno a Geronte)
Il vecchio è fuor di sé!

BORGHESI
(accorrendo)
Che babilonia è questa?!

UOMINI
Abbiam tanto di testa!

BORGHESI
Via!...

FANTESCHE
Basti!...

STUDENTI
(ridendo)
Tregua!

VECCHI
Pace!

25 ATTO PRIMO

DONNE
Nun bada!... Niuno tace!

GERONTE e LESCAUT
Tacete! Frenate - le risa sguaiate!...
Fiaccata la vostra stoltezza sarà!

LESCAUT
La testa mi gira! - La terra traballa!...

(a Geronte)
Trovarla saprò! - Fidatevi a me!...

(fra sé)
Che ronda infernale! - La terra s'avvalla!...

(a Geronte)
Trovarla saprò!

(alla folla, cercando d'imporsi, ma traballando sulle gambe)
- Son guardia del Re!

EDMONDO e gli STUDENTI
(a Lescaut)
Su, dritto, soldato!... (a Geronte) Amor v'ha furato
l'estrema vittoria del vostro piacer?
A cena or n'andiamo! - A cena... e beviamo!
Se infida è la donna, fedele è il bicchier!

(circondando Geronte e Lescaut fra le risate generali, li trasciano verso l'osteria)

Manon Lescaut, il finale primo nella seconda versione

22 MANON LESCAUT

MANON
(a Des Grieux)
Voi mi rapite?

DES GRIEUX
Vi rapisce amore.

MANON
(volitando)
Ah! no!

DES GRIEUX
(con intensa preghiera)
V'imploro!

EDMONDO
Presto, via ragazzi!

DES GRIEUX
(implorando)
Manon... Manon...

MANON
(stolta)
Andiam!

EDMONDO
Oh! che bei pazzi!

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

GERONTE
Di sedur la sorellina
è il momento! - Via, ardimento,
che il sergente è al giuoco intento.
È bene ch'ei vi resti!

(chiama sottovoce l'Osse)

23 ATTO PRIMO

Ehi, dico...
(l'Osse accorre)
È pronta

la cena?

L'OSTE
Sì, Eccellenza.

GERONTE
L'annunziate

a quella signorina
che...

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

GERONTE
(seccato)
Sì.

EDMONDO
(additando al fondo, lontano, verso la via che conduce a Parigi)
Eccellenza,
vedetela! Essa parte in compagnia
d'un ardente - studente.

(Edmondo si avvicina agli Studenti)

GERONTE
(grande sorpresa, poi nella massima confusione corre fra Lescaut scuotendolo)
L'hanno rapita!

LESCAUT
(giocando)
Chi?

GERONTE
Vostra sorella!

24 MANON LESCAUT

LESCAUT
Che?! - Mille e mille bombe!
(tutta la corte e corre fuori: l'Osse impaurito, fugge nell'osteria)

GERONTE
L'inseguiamo!

È uno studente!

LESCAUT
(vedendo la simulata indifferenza degli Studenti, svolta il capo)
È inutile!...

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

Cavalli pronti avete?...

(Geronte accenna di no)
Il colpo è fatto!
È tardi il disperarsi ed è da matto!

GERONTE
(irritatissimo)
È ver.

LESCAUT
Vedo; Manon con sue grazie leggiadre
ha suscitato in voi... un affetto di padre!

GERONTE
Non altrimenti!

LESCAUT
(con dignitosa ferocia)
E a chi lo dite!... Ed io da figlio
rispettoso vi do un ottimo consiglio...
Parigi!... E la Manon... Manon già non si perde!
Ma borsa di studente presto rimane al verde...

(Gli Studenti scorgono in una gran stizza; in quel mentre esce minaccioso Lescaut; gli Studenti fuggono ridendo.)

25 ATTO PRIMO

ma, repente,
bocca ignota - la fi vuota...
Dura è affi!...

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

EDMONDO e gli STUDENTI
(avanzando lentamente dal fondo sino alla porta dell'osteria, con malizia)
A volpe invecchiata
l'uva fresca e vellutata
sempre acerba rimarrà.

(gli Studenti scorgono in una gran stizza; in quel mentre esce minaccioso Lescaut; gli Studenti fuggono ridendo.)

26 MANON LESCAUT

ATTO SECONDO

A Parigi.

SALOTTO ELEGANTISSIMO IN CASA DI GERONTE.

Nel fondo due porte. A destra ricchissime e pesanti cortine nascondono l'alcova. A sinistra, presso alla finestra, una ricca pettiniera. Sedili, poltrone, un tavolo.

Manon - Un Parrucchiere.

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

MANON
(guardandosi allo specchio)
Dispettosetto riccio questo!

(al Parrucchiere)
Il calamistro!... Presto!...

(Il Parrucchiere corre saltellando e rimanda il ferro per arroccare e ritorce il riccio ribelle, quindi eseguisce premurosamente i vari ordini che gli dà Manon.)
Or... la volandola!...
Severe un po' le ciglia!...
La cerussa!...

(soddisfatti)
Lo sguardo
vibri a guisa di dardo!
Qua la giunchiglia!...

<--->

Lescaut e Detti.

LESCAUT
(entrando)
Buon giorno, sorellina!

27 ATTO SECONDO

MANON
(facendo attenzione al Parrucchiere)
Il minio e la pomata!...

LESCAUT
Questa mattina mi sembri un po' imbronciata.

MANON
Imbronciata?... Perché?

LESCAUT
No? Tanto meglio!...

(sorridendo malizioso)
Geronte ov'è?
Così presto ha lasciato... il gineceo?...

MANON
(al Parrucchiere)
Ed ora... un nèo!

(Il Parrucchiere porta a Manon la scatola di lacca giapponese contenente i neri. Manon indica e cerca dentro rovistandone i tubetti non decidendosi a scegliere.)

LESCAUT
(consigliando)
Lo Sfronato!... Il Biricchino!...
No?... il Galante!...

MANON
(mosa indecisa)
Non saprei...

(risolvendosi)
Ebben... due neri!
All'occhio l'Assassino!
e al labbro il Voluttuoso!

(Il Parrucchiere pone i due neri, poi gradatamente e conhevura toglie l'accappatoio a Manon, che appare vestita, incipriata, pettinata; pigra l'accappatoio, si inchina a Manon, fa un cenno ai suoi garzoni e a grandi inchini esce.)

LESCAUT
(guarda attorno Manon ed esclama ammirato)
Che insieme delizioso!...

<--->

28 MANON LESCAUT

Lescaut - Manon, poi Musicci.

LESCAUT
(continuando ad ammirare Manon)
Sei splendida e lucente!
M'esalto!... E n'ho il perché!...
È mia la gloria se
sei salva dall'amor d'uno studente.
Allor che sei fuggita... là, ad Amiens,
mai la speranza il cor m'abbandonò!
Là, la tua sorte vidi!... Laggiù il magico
fulgor di queste sale balenò.
T'ho ritrovata! Una cassetta angusta
era la tua dimora - possedevi
innumerate baci e... niente scudi!...
È un bravo giovinotto quel Des Grieux!...
Ma... (ahimè) non è cassiere generale!
Dunque era naturale
che un di Manon avesse abbandonato
per un palazzo aurato
quell'umile dimora.

MANON
(interrompe)
E... dimmi...

LESCAUT
Che vuoi dire?...

MANON
Nulla!...

LESCAUT
Nulla?

Davver?...

MANON
(indifferente)
Volevo dimandar...

LESCAUT
Risponderò!...

MANON
(volgendosi con vivacità)
Risponderai?

29 ATTO SECONDO

LESCAUT
(meditando)
Ho inteso!... Ne' tuoi occhi
io leggo un desiderio.

(guardando commovente intorno)
Se Geronte
lo sospettasse!...

MANON
(dilegna)
È ver! Hai colto!

LESCAUT
Brami
nuove di... Lui?...

MANON
È ver! (con tristezza) L'ho abbandonato
senza un saluto... un bacio!...

(si guarda intorno e si ferma cogli occhi all'alcova)
Ah... in quelle trine morbide...
nell'alcova dorata v'è un silenzio...
un freddo che m'agghiaccia!...
Ed io che m'ero avvezza
a una carezza
voluttuosa
di labbra ardenti e d'infuocate braccia...
or ho... tutt'altra cosa!

(pensierosa)
O mia dimora umile,
tu mi ritorni innanzi
gaia, isolata, bianca
come un sogno gentile
e di pace e d'amor!

LESCAUT
(osservando loquace Manon)
Orben... poiché tu vuoi saper... Des Grieux,
come Geronte, è un grande amico mio.
Ei mi tortura sempre:

(imitando Des Grieux)
« Ov'è Manon?
Ove?... Con chi fuggì? Ad Est? A Nord?
A Sud?... » Sempre lo rispondo: « Non lo so!... »
E alfin l'ho persuaso!...

30 MANON LESCAUT

MANON
(stupita)
Ei m'ha scordata!?...

LESCAUT
No! No!... Ma che vincendo può coll'oro
forse scoprì la via che mena a te!

(con mistero e con gesti di giocatore provetto)
Or... correggendo la fortuna sta...
Io l'ho lanciato al gioco!... Vincerà. —
È il vecchio tavolier (per noi) tal quale
la cassa del danaro universale!...
Da me lanciato e istruito
pelerà tutti e tutto!
Ma nel martirio delle lunghe lotte
intanto il dì e la notte
vive incosciente della sua follia,
e ognora chiede al giuoco ove tu sia!

MANON
(fra sé, adoratamente)
Per me tu lotti,
per me che, vile, ti lasciasti
che tanto duolo a te costai!...
Ah! vieni! Il passato mi rendi,
l'ore fugaci...
le tue carezze ardenti!
Rendimi i baci,
i baci tuoi cocenti...
l'ebbrezza che un dì di mi beò!
Vieni!... Son bella?
più bella ancor sarò!

(rimane pensierosa, estrattata, poi i suoi occhi si sollevano allo specchio; la sua adorabile figura vi si delinea; le mani quasi incommoventi aggrappano la piuma della veste; poi i pensieri si mutano, le labbra sorridono, gli occhi s'incalzano nel rinvio di una lettera e passando davanti allo specchio, domanda a Lescaut)
Davver che a meraviglia questa veste
mi sta?...

LESCAUT
(ammirando)
Ti sta a pennello!

MANON
E il tupè?...

31 ATTO SECONDO

LESCAUT
Portentoso!
MANON
E il busto?...

LESCAUT
Bello!!

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

LESCAUT
(sottovoce a Manon)
Che ceffi son costoro?... Ciarlatani o speziali?

MANON
(annoiata)
Son musicci!... È Geronte che fa dei madrigali!

<--->

IL MADRIGALE.

I MUSICI

Sulla vetta tu del monte
erri, o Clori;
hai per labbra due fiori:
l'occhio è una fonte.
Ohimè! Ohimè!
Filen sprai ai tuoi piè!
Di tue chiome sciogli al vento
il portento,
ed è un giglio il tuo petto
bianco — ignudetto.

Clori sei tu, Manon,
ed in Filen, Geronte si mutò!

Filen suonando sta;
la sua zampogna va
susurrando: pietà!
E l'eco sospira: — pietà!

32 MANON LESCAUT

Plagne Filen:
« Cuor non hai Clori in sen?
Ve... già... Filen... vien... men! »

(a bassa voce)
No!... Clori a zampogna che soave piorò
non disse mai no!

MANON
(seccata, di una borsa a Lescaut)
Paga costor!

LESCAUT
(intasca la borsa)
Oibò!... Offender l'arte?...

(ai Musicci marcia)
Io v'accomiato in nome della Gloria!

(I Musicci escono inchinandosi.)

<--->

IL MINUETTO.

**Manon, Lescaut, Geronte, Vecchi Signori, Abati,
il Maestro di Ballo. Suanatori.**

(Mentre da una porta escono i Musicci, dall'altra si vedono affilare nell'anticamera alcuni amici di Geronte, vecchi signori, abati, signori. Geronte li riceve. Intanto entrano alcuni suonatori i quali si collocano tutt'intorno a sinistra.)

MANON
(mostrando quelli a Lescaut)
I Madrigali!... E il ballo!... E poi la musica!...
Son tutte belle cose!... Pur...

(non può resistere uno sbadiglio e sbadigliando esclama)
M'annoio!...

(si va incontro a Geronte che entra sigillato dal maestro di ballo ed altri. Grandi inchini cerimoniai.)
(Lescaut osserva sorridendo quella scena di addebiatura; i suonatori accordano i loro strumenti, mentre Geronte col maestro di ballo sta organizzando e preparando il Minuetto.)

LESCAUT
(fra sé, filosoficamente riflettendo)
Una donnina che s'annoia è cosa
da far paura!...

(dopo aver un po' riflettuto)
Andiam da Des Grieux!
È da maestro preparar gli eventi.

(così)

33 ATTO SECONDO

IL MAESTRO DI BALLO
(a Manon)

Vi prego, signorina,
un po' elevato il busto... indii... Ma brava,
così mi piace!... Tutta
la vostra personcina
or s'avvanzi!... Così!...
Io vi scongiuro... a tempo!

GERONTE
(entusiasta)
Oh vaga danzatrice!

MANON
(con alta modestia)
Un po' inesperta.

IL MAESTRO
(impaziente)

Vi prego... non badate
a lodi susurrate...
È così seria il ballo!...

SIGNORI ed ABATI
(a Geronte)

Tacetè!... Vi frenate,
come si fa da noi;
Ammirate in silenzio,
in silenzio adorate...
È così seria.

IL MAESTRO
(a Manon)
A manca!...

Brava!... A destra!... Un saluto!
(Figura dell'occhiale)

Attenta! L'occhiale!...

GERONTE
Minuetto perfetto!

34 MANON LESCAUT

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

SIGNORI ed ABATI MANON

Che languore nello sguardo!
Che dolcezza!
Che carezza!
Tropo è bella!
Se sorride pare stella!
Che candori!
Che tesori!
Quella bocca
baci scocca!
Se sorride stella pare!

Lodi surate
mormorate
susurate
or mi vibrano d'intorno;
Vostri cori
adulatori
su frenate!

ALCUNI SIGNORI ed ABATI
La deità siete del giorno!

ALTRI
Della notte ella è regina!

GERONTE
Tropo è bella!
Si ribella
la parola e canta e vanta!
Voi mi fate
spasimare... delirare.

(Il Maestro fa segni d'impazienza.)

MANON
Il buon maestro non vuole parole...
Se m'adulate
non diverrò la diva danzatrice
ch'ora già si figura
la vostra fantasia troppo felice.

IL MAESTRO
(impaziente)
Un cavalier!...

GERONTE
(festoloso)
Son qua!...

SIGNORI ed ABATI
Bravi! Che coppia!

(Figura del solito.)
(Geronte balla senza caricatura, marcia appena i passi, è superbamente allegro.)

SIGNORI ed ABATI
Evviva i fortunati - innamorati!
Ve' Mercurio e Ciprigna!
Oh! qui letizia
con amore e dovizia
leggiadramente alligna

MANON
(nell'aria del Minimo Geronte)
L'ora, o Tirsi, è vaga e bella...
Ride il giorno - ride intorno
la tua fida pastorella...
Te sospira - e per te spira.

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

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

GERONTE
(impazientissimo apollinico)
Galanteria sta bene; ma obliate che è tardi...
Allegra folla ondeggia ora sui baluardi.

SIGNORI ed ABATI
Qui il tempo vola!

GERONTE
È cosa ch'io so per prova. *(a Manon)* Voi,
mia fulgida letizia, esser compagna a noi
promettete: di poco vi precediamo...

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

SIGNORI ed ABATI
Gfave sempre è l'attesa.

GERONTE
Dell'anima sospesa
non sian lunghe le pene.

(Certi si muovono: saluti: baciamano.)

GERONTE
(mentre bacia la mano a Manon)
Ordino la letizia...
Addio... bell'idol mio...

(canto)

38 MANON LESCAUT

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

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

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

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

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

DES GRIEUX
Nelle tue braccia care
v'è l'ebbrezza, l'oblio!

MANON
La mia bocca è un altare
dove il tuo bacio è Dio!

(con immensa dolcezza mormorata.)
Labbra adorate e care!...

DES GRIEUX
Manon, mi fai morire!...

MANON
Labbra dolci a baciare!...

DES GRIEUX
Dolcissimo soffrire!...

39 ATTO SECONDO

Geronte, Manon e Des Grieux.

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

GERONTE
(cavalcando innanzi ma dignitoso)
Affè, madamigella,
or comprendo il perchè di nostra attesa!
Giungo in mal punto. Errore involontario!
Chi non erra quaggiù?!
Anche voi, credo, ad esempio, obliaste
d'essere in casa mia.

DES GRIEUX
Signore!

MANON
(a Des Grieux)
Taci...

GERONTE
Gratitudin, sia
oggi il tuo dì di festa!

(a Manon)
Donde vi trassi,
le prove che v'ho date
di un vero amore, come rammentate!

MANON
(prende lo specchio, lo pianta in viso a Geronte e coll'altra mano indica Des Grieux: trattando le risa)
Amore? Amore!
Mio buon signore,
ecco!... Guardatevi!
S'errai, leale
ditelo!... Or poi
guardate noi!

36 MANON LESCAUT

Manon sola, poi Des Grieux.

(Manon si affretta ad accacciarsi, ammirandosi soddisfatta nello specchio.)

MANON
Oh, sarò la più bella!...

(prende la maniglia posta sopra una seggiola; sente che qualcuno s'avvicina; crede che sia il servo.)
Dunque questa letizia?...
(Des Grieux appare alla porta; è pallidissimo; Manon gli corre incontro in preda a grande emozione.)

Tu, amore? Tu? Sei tu,
mio immenso amore?... Dio!

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

MANON
Tu non m'ami?...
Dunque non m'ami più?
Mi amavi tanto!
Oh, i lunghi baci! Oh, il lungo incanto!
La dolce amica d'un tempo aspetta
la tua vendetta...
Oh, non guardarmi così: non era
la tua pupilla
tanto severa!

DES GRIEUX
(dolcemente)
Sì, sciagurata, la mia vendetta...

MANON
Ah! La mia colpa!... È vero! Io t'ho tradito!
Sì, sciagurata dimmi!...
Quando più nera scendeva su noi
la miseria, fuggendo,
volsi che solo e libero
tu la fortuna
tentar potessi.

37 ATTO SECONDO

DES GRIEUX
Taci... che il cor mi frangi!
Tu non sai le giornate
che buie, desolate
son piombate su me!

MANON
Io voglio il tuo perdono...
Vedi? Son ricca! Questa
non ti sembra una reggia,
non ti sembra una festa
e d'ori - e di colori?
Tutto è per te: pensavo
a un avvenir di luce;
Amor qui ti conduce...

(s'inginocchia.)
Vedi, ai tuoi piedi io sono
e voglio il tuo perdono.
Non lo negar!... Son forse
della Manon d'un giorno
meno piacente e bella?

DES GRIEUX
(desolato)
O tentatrice!... È questo
l'antico, maledetto e desiato
fascino che m'accieca! —

MANON
È fascino d'amor; cedi, son tua!

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

MANON
(affascinato, si alza, circondando colle braccia Des Grieux)
Vieni! Colle tue braccia
stringi Manon che t'ama;
stretta al tuo sen m'allaccia!
Manon te solo brama.

40 MANON LESCAUT

GERONTE
(collo, fa un gesto di minaccia; poi vicinatosi, soggliendo)
Io son leale, mia bella donnina.
Conosco il mio dovere...
deggio partir di qui!
O gentil cavaliere,
o vaga signorina,
arrivederci... e presto!

(canto)

MANON
(giatamente spaziarata)
Ah! ah!... Liberi! Liberi!
Liberi come l'aria!
Che gioia, cavaliere,
amor mio bello!...

DES GRIEUX
(mentemente preoccupato)
Senti,
di qui partiamo: un solo
istante, questo tetto
del vecchio maledetto
non t'abbia più!

MANON
(quasi involontariamente)
Peccato!
Tutti questi splendori!...
Tutti questi tesori!...
Ahimè!... Partir dobbiamo!

DES GRIEUX
(con immensa amarezza)
Ah! Manon, mi tradisce
il tuo folle pensiero:
Sempre la stessa! Trepida
divinamente,
nell'abbandono ardente...
Buona, gentile come la vaghezza
di quella tua carezza;
sempre novella ebbrezza;

41 ATTO SECONDO

indi, d'un tratto, vinta, abbacinata
dai raggi e dagli effluvi
della vita adorata!...

(con forza travolgente)
Io? Tuo schiavo e tua vittima discendo
la scala dell'infamia...
Fango nel fango io sono
e turpe eroe da bisca
io m'insozzo, mi vendo...
L'onta più vile m'avvicina a te!

(confittato)
Nell'oscuro futuro
di, che farai di me?

(stiede accasciato. Manon gli si avvicina amorosamente, e gli prende la mano.)

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

**Lescaut, Manon, Des Grieux, poi un Sergente cogli Arcieri,
indi Geronte.**

(entra Lescaut ansante, respirando a mala pena. Des Grieux e Manon sorpresi gli vanno incontro.)

DES GRIEUX
Lescaut!

MANON
Tu?... Qui?...

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

DES GRIEUX
Che avvenne?...

MANON
Di'!...

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

DES GRIEUX e MANON
O ciel!... Che è stato?!

LESCAUT
(coltremato)
Ch'io... prenda... fiato...
onde... parlar...

42 MANON LESCAUT

MANON
Ci fai tremar!
DES GRIEUX
Ohimè!... Che è stato?
LESCAUT
V' ha... denunziato!...
MANON
Chi?...
DES GRIEUX
(raccontando)
Il vecchio?
LESCAUT
(cappigliando furo)
Sì!
Già vengon qui
e guardie e arcier!...
Su, cavalier,
e, per le scale,
spiegate l' ale!...
Da un granatiere
ch' era in quartiere
tutto ho saputo.
DES GRIEUX
Ah!... il vecchio astuto!...
LESCAUT
Manon...
MANON
(impaurita)
Ohimè!...
LESCAUT
Via... l' ali ai piè!
(a Des Griens)
Ah, non sapete...
Voi la perdetevi...
La sciagurata
avrà spietata
crucele sorte:
L' esiglio!...

ATTO SECONDO 43

MANON
(atterrita)
Ah! è morte!...
(Lescaut continua, parlando sempre, ad affrettare, mentre Des Griens preso d'ira impreca e Manon confusa si aggira turbata per la scena.)
LESCAUT
Or v' affrettate!
Non esitate!
Pochi minuti,
siete perduti!
Già dal quartier
uscian gli arcier!
La compagnia
forse è per via!...
Ah, il vecchio vile
morrà di bile,
se trova vuota
la gabbia e ignota
gl' sia tuttora
l'altra dimora!
(affrettando)
Manon!... Suvvia...
son già per via!
(osservando)
Oh! il bel forzier!
Peccato inver!...

DES GRIEUX
(imbottito)
Ah, il maledetto
vecchio!...
MANON
M' affretto!
DES GRIEUX
Manon!...
MANON
Ohimè!
DES GRIEUX
Sì! Bada a te,
vecchio!
MANON
Un istante...!
(mostrando a Des Griens un gioiello per
uno sulla primiera)
Questo smagliante
smeraldo...
DES GRIEUX
Andiamo!
MANON
Ma sì!...
DES GRIEUX
Affrettiamo!
MANON
Mio Dio!... Sì...
DES GRIEUX
Orsù!...
MANON
Mi sbrigo!... E tu
m' aiuta.
DES GRIEUX
A fare?
MANON
Ad involtare
codesti oggetti!...
Vuota i cassetti!...

44 MANON LESCAUT

LESCAUT
(affaccendato)
Nostro cammino
sarà il giardino...
In un istante
de l' altre piante
sotto l' ombria,
siam sulla via...
Buon chi ci piglia!
(gittandole la mantiglia)
La tua mantiglia
vesti, Manon...
(corre ad una finestra)
Maledizion!

MANON
(con dolore)
E questo incanto
che adoro tanto
dovrò lasciare
e abbandonare?
Or via... pazienza!
Saria imprudenza
lasciar quest' oro,
o mio tesoro!
(apre affannosamente alcuni ti-
roni, ne estrae dei gioielli,
e si serve della mantiglia
per nascondersi)

DES GRIEUX
(ammoroso)
O mia diletta
Manon, t' affretta!
D' uopo è partire
tosto!... Fuggire...
Ah! torturare
mi vuoi ancor!!!
Con te portare
dei solo il cor!...
Io vo' salvare
solo il tuo amor.

LESCAUT
(al balcone)
Eccoli!... Accerchiano
la casa!... Il vecchio
ordina e sbraita.
Le guardie sfilano,
gl' arcier s' appostano!
(alla porta)
Entrano! Salgono!...
(atterrito, chiude la porta a chiave e corre
presso Manon e Des Griens)

DES GRIEUX
Manon!
MANON
Des Griens!...
DES GRIEUX
Fuggiam!
MANON
Di qua?
DES GRIEUX
No!
MANON
Ebben?
DES GRIEUX
(accenna verso l'alcova)
Di là!
MANON
Presto...
DES GRIEUX
(a Manon)
Dì: qui
v' ha uscita?
MANON
(indicando)
Sì...
Laggiù! All' alcova!...

ATTO SECONDO 45

LESCAUT & DES GRIEUX
Presto, all' alcova!...
(Lescaut spinge entro all'alcova Des Griens e Manon, segnanoli alla sua volta; ma quasi subito si sente dall'alcova un grido di Manon e questa ritorna ancora in scena fuggendo e dopo lei, Des Griens e Lescaut. Des Griens vuol correre presso a Manon... Lescaut lo trattiene... e dalla cortina dell'alcova scivola apparsa un Sergente e due arcieri. Intanto la porta è battuta più del calcio dei fucili e nel suo vano si affaccia Garante gridando e dietro a lui alcuni Soldati.)
SERGENTE
(imperioso)
Nessun si muova!
(a Manon sfugge nella spaventata la mantiglia e i gioielli si spargono al suolo. Il Sergente con due soldati e un cenno di Garante allertano Manon e Des Griens: Garante s'aggira la spalla, ma vien disarmato da Lescaut.)
LESCAUT
Se vi arrestan, cavalier,
chi potrà Manon salvar?
(Manon è trascinata via.)
DES GRIEUX
(desperato, vorrebbe danziarsi dietro Manon; Lescaut lo trattiene a viva forza)
O Manon! O mia Manon!

46 MANON LESCAUT

INTERMEZZO

(La prigionia. — Il viaggio all' Havre).

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

(Scuria di Manon Lescaut e del cavaliere Des Griens dell' abate Prévost).

ATTO TERZO 47

L' Havre.
PIAZZALE PRESSO IL PORTO.

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

DES GRIEUX - LESCAUT.
(in disparte, dal lato opposto alla caserma)
DES GRIEUX
Ansia eterna... crudel...
LESCAUT
Pazienza ancora...
La guardia là fra poco monterà
l' arcier che ho compro...
(indicandogli dove passeggiava la sentinella)
DES GRIEUX
L' attesa m' accora!
(con immenso sbando pieno di dolore)
La vita mia... l' anima tutta è là!
(accenna alla finestra della caserma)
LESCAUT
Manon sa già... e attende il mio segnale
e a noi verrà. — Io intanto tenterò
il colpo cogli amici là nel viale...
Manon all' alba libera farò.
(si avolge fino agli occhi nel fazzoletto e va cantamente nel fondo ad osservare)
DES GRIEUX
Dietro al destino
così mi traggio livido,
e notte e di cammino.

48 MANON LESCAUT

E un miraggio m' angoscia
e m' esalta!... Vicino
or m' è... poi fugge se l' avvinghio!...
Parigi ed Havre... cupa, triste agonia!...
Oh! lungo strazio della vita mia!...

Manon - Des Griens - Lescaut.
LESCAUT
(avvicinandogli)
Eccoli...
DES GRIEUX
Alfin!...
(dalla caserma esce un picchetto guidato da un Sergente che viene a metter la sentinella)
LESCAUT
(che ha guardato attentamente i soldati)
Ecco là l' uomo. È quello!
(indicando uno)
(il picchetto col Sergente rientrano nella caserma)
(Lescaut, allegro, ponendo la mano sulla spalla a Des Griens)
È l' Havre addormentata!... L' ora è giunta!...
(si avvicina alla caserma, scambia un rapido cenno col soldato di guardia che passeggiando si allontana; poi si appressa alla finestra del pianterreno, picchia con precauzione alle sbarre di ferro. Des Griens immobile, tremante, guarda; i vetri si aprono e appare Manon. Des Griens corre a lei)
DES GRIEUX
(con voce soffocata)
Manon!...
(le sue mani si avvengono alle sbarre)
MANON
(pieno con immenso abbandono)
Des Griens!...
(Manon sporge le mani dalla ferriata; Des Griens le bacia con febbrile trasporto)
LESCAUT
(guardando Manon)
Manon, la mia miniera... il mio sostegno,
lasciar partir? Al diavolo l' America!...
No, il Nuovo Mondo non avrà Manon!
(s' allontana da destra).

ATTO TERZO 49

Manon - Des Griens - Un Lampionaio.
MANON
Tu... amore? E nell' estrema
onta non m' abbandoni?
DES GRIEUX
Abbandonarti? Mai!
Se t' ho seguita per la lunga via
fu perchè fede mi regnava in core
onnipotente - indomita!
Ah! libera fra poco e mia sarai!
MANON
(con mestizia)
Libera!... Tua... fra poco!...
DES GRIEUX
(interrompendola impaurito)
Taci! taci!
(Un Lampionaio corre dal fondo a destra, cantellando, traversa la scena e va a spegnere il fanale.)
IL LAMPIONAIO
... Kate rispose al Re:
D' una zicla
Perchè tentare il tor?
Per un marito
mi fe' bella il Signor.
Rise il Re
poi le die'
gemme ed or
e un marito... e n' ebbe il cor.
(si allontana dal viottolo; comincia ad alleggerire)
DES GRIEUX
È l' alba!... O mia Manon,
pronta alla porta del cortil giù tu...
V' è là Lescaut con uomini devoti...
Là vanne e tu sei salva!
MANON
Tremo per te! Tremo!... Pavento!
Tremo e m' angoscio... nè so il perchè!...
Ah! una minaccia funebre io sento!...
Tremo a un pericolo che ignoto m' è...

58 MANON LESCAUT

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

Sei tu, sei tu che piangi?...
Sei tu, sei tu che implori?...
I tuoi singulti ascolto
e mi bagnano il volto
le tue lagrime ardenti...
La sete mi divora...
O amore, aita! Aita!

DES GRIEUX
O amor, tutto il mio sangue
per la tua vita!
(corre verso il fondo scrutando l'orizzonte lontano, poi sfiduciato ritorna)

E nulla! nulla!
Arida landa... non un filo d'acqua...
O immoto cielo! O Dio,
a cui fanciullo anch'io
levai la mia preghiera,
un soccorso... un soccorso!

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

(Des Grieux muove nella Manon è compresa da grande ambascia; diversi e forti sentimenti
lontano in lui l'albagia sopra un'isola di terreno; nota ancora irrisolto in preda a furie
contrastanti, balla l'ebbrezza e prova a poco; giunto nel fondo rimane di nuovo dubbioso e fissa
Manon con occhi disperati, poi d'un subito desista, parte correndo)

MANON
(sola; l'orizzonte s'annera; l'ambascia vince Manon; è atterrita, impaurita, atterrita)

Sola... perduta... abbandonata!... Sola!...
Tutto dunque è finito. E nel profondo
deserto io cado, io la deserta donna!
Terra di pace mi sembrava questa...

59 ATTO QUARTO

Ahi! mia beltà funesta,
ire novelle accende...
Da lui strappar mi si voleva; or tutto
il mio passato orribile risorge
e vivo innanzi al guardo mio si posa.
Di sangue ci s'è macchiato...
A nova fuga spinta
e d'amarezze e di paura cinta
asil di pace ora la tomba invoco...
No... non voglio morire... amore... aita!

(entra Des Grieux precipitosamente, Manon gli cade fra le braccia)

MANON
(ridestandosi)

Fra le tue braccia... amore!
l'ultima volta!...
(si sforza; sorride, simula speranza)

Apporti
tu la novella lieta?

DES GRIEUX
(con immensa tristezza)

Nulla riavveni... l'orizzonte nulla
mi rivelò... lontano
spinsi lo sguardo invano...

MANON
Muoio: scendon le tenebre:
Su me la notte scende.

DES GRIEUX
Un funesto delirio
ti percuote, t'offende...
Posa qui dove palpito,
in te ritorna ancor!

MANON
(con passione infinita)

Oh! t'amo tanto e muoio...
Già la parola... manca

60 MANON LESCAUT

al mio voler... ma posso
dirti che t'amo tanto!
Oh! amore! ultimo incanto!
(cade lentamente, mentre Des Grieux cerca ancora di sostenerla fra le sue braccia)

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

Gelo di morte! Dio,
l'ultima speme infrangi.

MANON
(con voce sempre più debole)

Mio dolce amor, tu piangi...
Ora non è di lagrime,
ora di baci è questa;
Il tempo vola... baciami!

DES GRIEUX
E vivo ancora! (preziosando) Infamia!

MANON
Io vo' che sia una festa
di divine carezze
di novissime ebbrezze
per me la morte...

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

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

DES GRIEUX
Senza di te... perduto...
ti seguirò...

61 ATTO QUARTO

MANON
(con ultimo sfarzo, solennemente imperiosa)

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

DES GRIEUX
Mio Dio!

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

(Des Grieux, passo di dolore, accioglie in un pianto convulso, poi cade avventato sul corpo di Manon)



Bibliografia

Fonti musicali e librettistiche

Partiture: *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi 1958, rist. 1980, © 1915 (P.R. 113), SC 64.E.8D; *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, partitura d'orchestra, edizione critica a cura di Roger Parker, Milano, Ricordi © 2013 («Le Opere di Giacomo Puccini: edizione critica», vol. 3).

Riduzioni per canto e pianoforte: *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani, © 1893, Milano, Ricordi 1892 SC 64.E.1; *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti di M. Praga, D. Oliva, G. Ricordi e L. Illica, riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani; nuova edizione a cura di Mario Parenti (1960), Milano, Ricordi, rist. 1972 SC 64.E.8e.

Libretti: MANON LESCAUT / *dramma lirico in quattro atti / musica di /* GIACOMO PUCCINI / *prima rappresentazione: Torino, Teatro regio, 1° febbraio 1893 / [fregio] /* Regio stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca / Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra-Parigi / *copyright 1893 by G. Ricordi & Co; MANON LESCAUT / dramma lirico in quattro atti / musica di /* GIACOMO PUCCINI / (96313) / [fregio] / G. Ricordi & C. / Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra / Lipsia-Buenos Aires-S. Paulo (Brasile) / Paris-Soc. anon. des éditions Ricordi / New York-G. Ricordi & C., Inc. / *copyright 1893 by G. Ricordi & Co. [1924].*

Fonti e documenti di *mise en scène*

Annotazioni di messinscena manoscritte su pagine inserite in uno spartito a stampa, Milano, G. Ricordi [1905], ART [Association des Régisseurs de Théâtres], M 54 I.

Disposizione scenica / per l'opera / Manon Lescaut / di / Giacomo Puccini / compilata da / Giulio Ricordi, Milano-Roma-Napoli-Palermo-Parigi-Londra, Regio stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca, 1893.

Disposizione scenica / per l'opera / Manon Lescaut / di / Giacomo Puccini / compilata da / Giulio Ricordi, Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra-Lipsia-Buenos Aires-New York-Paris, G. Ricordi & C., 1893; riproduzione anastatica in *Museo Teatrale alla Scala 1880/1930. Momenti della messa in scena*, a cura di Giuseppina Carutti, Enrico Calza, Lucia Palma, Carla Pozzoli, Sebastiano Romano, Milano, Fondazione Museo Teatrale alla Scala-Arti Grafiche Ghezzi 1977.

Disposizione scenica / per l'Opera / Manon Lescaut / di Giacomo Puccini / compilata da / Giulio Ricordi / 96457- (B) Netti Fr. 10/ Proprietà degli Editori per tutti i paesi - Deposito a norma dei trattati internazionali/ Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / G. Ricordi & C. / Editori- Stampatori / Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra-Lipsia-Buenos Aires-Paris / (Printed in Italy).

Giacomo Puccini / Manon Lescaut / Mise en scène / Ricordi et C^{ie} Editeurs, 62 B.rd Maleherbes, 62, Paris, gi 3747 / Proprietà G. Ricordi & c Paris/.

Carteggi, edizioni di libretti e repertori

MASSIMO BAUCIA, *Il fondo Illica della Biblioteca comunale Passerini-Landi di Piacenza: cronistoria di una acquisizione*, in *Verso «Tosca»: Luigi Illica nella cultura europea del secondo Ottocento*, Atti del Convegno di studi in occasione del 150° anniversario della nascita di Giacomo Puccini, (Piacenza, 14-15 marzo 2008), GL (Grafiche Lama) 2010, pp. 19-27.

Carteggi pucciniani, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi 1958 (1986², 2006³).

LINDA B. FAIRTILE, *Giacomo Puccini. A Guide to Research*, New York, Garland 1999.

Giacomo Puccini, Epistolario, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori 1928, 1982².

Giacomo Puccini. Epistolario, I. 1877-1896, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Leo S. Olschki 2015 («Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini – Epistolario», 1).

Lettere di Giacomo Puccini ad Alfredo Caselli: 1891-1899, a cura di Simonetta Puccini, «Quaderni pucciniani», 6, 1998.

Manon Lescaut, libretto e guida all'opera a cura di Michele Girardi, «La Fenice prima dell'Opera», 1, 2010 (= FPO), pp. 47-104.

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

DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini, Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter 2003.

Tutti i libretti di Puccini, a cura di Enrico Maria Ferrando, Milano, Garzanti 1984, 1995², 2001³.

VINCENT SELIGMAN, *Puccini Among Friends*, London-New York, MacMillan 1938, rist. New York, Blom 1971.

Letteratura su Puccini

LUCIANO ALBERTI, *Puccini 'regista'. «La bohème»*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM 1997, pp. 369-98.

JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, New York, Oxford University Press 2002; trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni: *Puccini*, Roma, Carocci 2005, 2012⁵.

DEBORAH BURTON, *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*, Hillsdale (NY), Pendragon Press 2012.

ALBERTO CANTÙ, *L'universo di Puccini da «Le Villi» a «Turandot»*, introduzione di Daniele Gatti, Varese, Zecchini 2016².

MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth 1958, 1974², 1992³ (anche New York, Holmes & Meier 1958¹, 1974²); trad. it. di Luisa Pavolini: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, il Saggiatore 1961¹, 1974³, rist. 1981.

CLAUDIO CASINI, *Giacomo Puccini*, Torino, UTET 1978.

MARCELLO CONATI, *Giacomo Puccini. Aspetti di drammaturgia*, Lucca, LIM 2018.

Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini (Torre del Lago, 1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini 1985.

Giacomo Puccini, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi 1959.

Giacomo Puccini e Galileo Chini tra musica e scena dipinta. La favola cinese e altri racconti dal palcoscenico, a cura di Alessandra Belluomini Pucci, Viareggio, La Torre di Legno 2006.

MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995, 2000², trad. ingl. di Laura Basini, riveduta, corretta e ampliata: *Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press 2000¹, 2002².

— *Massenet à Puccini, «Heureux de votre grand triomphe»: un maître français pour un génie italien*, in *Massenet aujourd'hui: héritage et postérité*, Atti del Convegno internazionale di studi (Saint-Étienne, 24-25 ottobre 2012), a cura di Jean-Christophe Branger e Vincent Giroud, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne 2014, pp. 319-38.

«*L'insolita forma*». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 21-22 settembre 2001), a cura di Virgilio Bernardoni, Michele Girardi e Arthur Groos, «Studi pucciniani», 3, 2004.

RENÉ LEIBOWITZ, *L'œuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain*, in ID., *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel 1957, pp. 330-54; trad. it. ampliata: *L'opera di Puccini e i problemi del teatro lirico contemporaneo e L'arte di Giacomo Puccini e l'essenza dell'opera*, in ID., *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti 1966, pp. 305-97.

JÜRGEN MAEHDER, *Giacomo Puccini's Schaffensprozess im Spiegel seiner Skizzen für Libretto und Komposition*, in *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Hermann Danuser e Günther Katzenberger, Laaber, Laaber Verlag 1993, pp. 35-64; trad. it.: *Il processo creativo negli abbozzi per il libretto e la composizione*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, il Mulino 1996, pp. 287-328.

RICCARDO PECCI, *Puccini e Catalani. Il principe reale, il pertichino e l'eredità del Wagner*, Firenze, Olschki 2013 («Centro studi Giacomo Puccini – Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca», 1).

«*Per sogni e per chimere*». *Giacomo Puccini e le arti visive*, catalogo a cura di Fabio Benzi, Paolo Bolpagni, Maria Flora Giubilei, Umberto Sereni, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti. Studi sull'arte 2018.

Puccini, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, il Mulino 1996.

Puccini-Handbuch, a cura di Richard Erkens, Kassel, Bärenreiter 2017.

LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, Milano, Ricordi 1954, rist. 2003.

DAVID ROSEN, «*Pigri ed obesi Dei*». *Religion in the Operas of Puccini*, in «*Madama Butterfly*». *L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004), a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki 2008 (= ATTI), pp. 257-98.

- CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia 1958, 1978².
La scena di Puccini, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti 2003.
- DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Antstalt 1989; nuova edizione: Stuttgart, Carus 2007; trad. it. di Davide Arduini: *Giacomo Puccini, la vita e l'arte*, Ghezzano, Felici Editore 2008.
- ARMAN SCHWARTZ, *Puccini's Soundscapes. Realism and Modernity in Italian Opera* Firenze, Leo S. Olschki 2016 («Centro studi Giacomo Puccini – Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca», 2).
- MARCO TARGA, *Puccini e la Giovane Scuola*, Bologna, De Sono-Albisani 2012.
- ANTONINO TITONE, *Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli 1972.
- MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-39.
 — «*Ho l'idea di uno scenario*»: i caratteri della scena di Puccini, in *La scena di Puccini* cit., pp. 41-53.
- ALEXANDRA WILSON, *The Puccini Problems. Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press 2007 («Cambridge Studies in Opera»).

Su *Manon Lescaut*

- LAURA BASINI, «*Manon Lescaut*» and the Myth of America, «The Opera Quarterly», 24/1-2, 2009 (=OQ), pp. 62-81.
- VIRGILIO BERNARDONI *L'italianità 'internazionale' di Manon Lescaut*, in *Puccini, «Manon Lescaut»*, progetto di Federico Fornoni e Massimo Navoni, Milano, Musicom/Mondadori Electa, 2017 («Vox Imago, 9» = PU-ma).
- GABRIELLA BIAGI RAVENNI *Percorsi di un capolavoro*, PU-ma, pp. 41-56.
- JULIAN BUDDEN, «*Manon Lescaut*»: dal romanzo all'opera, in *Manon Lescaut*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Teatro alla Scala 1997-1998, pp. 43-61.
- CLAUDIA CALABRESE, *Puccini, le donne e Manon, percorsi di un 'alchemico' percorso interiore*, «Avidi Lumi», IV/10, ottobre 2000, pp. 26-33.
- ALESSANDRA CAMPANA, *Look and Spectatorship in «Manon Lescaut»*, OQ, pp. 4-26 (anche in EAD., *Opera and Modern Spectatorship in late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge University Press 2015, pp. 143-71).
- CLAUDIO CASINI, *Tre «Manon»*, «Chigiana», XXVIII, 1977, pp. 171-217.
- FEDELE D'AMICO, *Giacomo Puccini: «Manon Lescaut» (1893)*, rist. in *Forma divina: saggi sull'opera lirica e sul balletto*, a cura di Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki 2012, II, pp. 315-21.
 — *When Manon Takes Off Her Wig*, OQ, pp. 108-11.
- EMANUELE D'ANGELO, *Il libretto di «Manon Lescaut». Il senso dell'antico*, FPO, pp. 33-46.
- MICHELE GIRARDI, *La rappresentazione musicale dell'atmosfera settecentesca nel second'atto di «Manon Lescaut»*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini* cit., pp. 65-82.

- «*Manon Lescaut*»: futuro e tradizione, in *Puccini*, PU-ma, pp. 12-39.
- ARTHUR GROOS, «*Manon Lescaut*» e il corso di una «passione disperata», in *Manon Lescaut*, Lucca, Teatro del Giglio, 2005-2006, pp. 15-20, programma di sala (=PDS).
- ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Le polifonie di «Manon Lescaut»*, in *Manon Lescaut*, Venezia, Teatro La Fenice 2000, pp. 65-75, PDS.
- JÜRGEN MAEHDER, «*Manon Lescaut*» e la genesi delle strutture drammatico-musicali nel primo Puccini, in *Manon Lescaut*, Milano, Teatro alla Scala 1991-1992, pp. 39-68, PDS.
- MICHELA NICCOLAI, *Les deux visages de «Manon»: Réflexion sur les mises en scène des opéras de Massenet et Puccini*, in *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra français du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*, a cura di Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne 2011 («Musicologie – Cahiers de l'Esplanade», 7), pp. 417-46.
- GUIDO PADUANO, *Tu, tu, amore, tu*, «Nuovi argomenti», IX, 1984, pp. 117-25; rist. ID., *Il giro di vite*, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 187-208.
- ROGER PARKER, *Introduzione storica*, in GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti, a cura di / edited by Roger Parker, 2 voll., Milano, Ricordi 2013, II, pp. xv-xviii.
 — «*Manon Lescaut*» and the apotheosis of private man, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM 2000, pp. 315-22.
 — «*Manon Lescaut*»: La Scala 1930, OQ, pp. 93-106.
- RICCARDO PECCI, *Alla difesa del posto: «La Wally» contro «Manon Lescaut»*, in ID., *Puccini e Catalani* cit., pp. 75-137.
 — *Milano, una via crucis «sparsa di triboli e di editori»*, PU-ma, pp. 57-68.
 — *Né sola, né perduta, né abbandonata. L'aria d'uscita di Manon e la drammaturgia dell'agonia nell'opera italiana 'in transizione'*, «Studi pucciniani», 4, 2010, pp. 51-87.
 — «*Un'altra volta, un'altra volta ancora...*»: «*Manon Lescaut*», ovvero un dramma della compulsione, FPO, pp. 11-31.
- JACOPO PELLEGRINI, «*Un duetton cacai che è uno splendor!*». Il libretto di «*Manon Lescaut*» alla luce di una fonte sconosciuta, in *Giacomo Puccini, «Manon Lescaut»*, Torino, Edizioni del Teatro Regio 2005, pp. 29-66, PDS (rist. Lucca, Teatro del Giglio, 2008).
- LAURA PROTANO-BIGGS, *Manon's Choice*, OQ, pp. 27-35.
- SUSAN RUTHERFORD, «*Non Voglio Morir*»: *Manon's Death*, OQ, pp. 36-50.
- SUZANNE SCHERR, *The Chronology of Composition of Puccini's «Manon Lescaut»*, in *Giacomo Puccini. L'uomo* cit., pp. 81-109.
 — *Editing Puccini's Operas. The Case of «Manon Lescaut»*, «Acta musicologica», LXII, 1990, pp. 62-81; trad. it.: *L'edizione delle opere: il caso «Manon Lescaut»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni cit., pp. 329-54.
 — *Puccini's «Manon Lescaut»: compositional process, stylistic revisions, and editorial problems*, Ph. D., University of Chicago, 2013.
- ARMAN SCHWARTZ, *Manon in the Desert, Wagner on the Beach*, OQ, pp. 51-61.
- IVANKA STOJANOVA, *Halévy, Auber, Massenet, Puccini: l'immense crescendo de Manon*, «Quaderni pucciniani», 5, 1996, pp. 21-52.

- LUIGI VERDI, *Schizzi e abbozzi autografi della «Manon Lescaut» di Puccini: tra Torre del Lago e Bologna*, in *Florilegium musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di Patrizia Radicchi e Michael Burden, 2 voll., Pisa, ETS 2004, pp. 239-55.
- MERCEDES VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino*, III, Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1980.
- *Le scene di «Manon Lescaut»*, in *Manon Lescaut*, 8, Milano, Teatro alla Scala 1997-1998, pp. 87-102.
- Schede IV.122; v.51-54 in *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, a cura di Alberto Basso, catalogo della mostra (Torino, 1991), Milano, Electa 1991, pp. 403, 491-2.
- ALEXANDRA WILSON, *Defining Italianness. The Opera That Made Puccini*, OQ, pp. 82-92.

Su teoria e prassi esecutiva, messinscena e regia lirica

- LUCIANO ALBERTI, *Le Messe in scena di Casa Sonzogno*, in *Casa Sonzogno. Cronologia, saggi, testimonianze*, a cura di Mario Morini e Piero Ostali jr., 2 voll., Milano, Sonzogno 1995, I, pp. 33-148.
- ROBERTO ALONGE, *Teatro e spettacolo del secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza 2004 (prima ed. 1988).
- FRANCA ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza 1997 (prima ed. 1988).
- ADOLPHE APPIA, *La mise en scène du drame wagnérien, 1892-1894*, Paris, Léon Challey 1895; trad. it. di Delia Gambelli e Marco De Marinis: *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1975, 1983³.
- Attori all'Opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, a cura di Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio, Bari, Edizioni di Pagina 2015.
- DENIS BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965.
- OLIVIER BARA, *Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province*, in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Atti del Convegno (2003), a cura di Florence Naugrette e Patrick Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen: *Actes de colloques et journées d'étude* (ISSN 1775-4054).
- MARCO BEGHELLI, *Per un nuovo approccio al teatro musicale: l'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana*, «Italice», LXIV, 1987, pp. 632-53.
- MARIA IDA BIGGI, *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-6 marzo 2009), a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010.
- *La musica degli occhi. Scenografia nella storia dello spettacolo musicale*, in *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, Milano, Franco Angeli 2017, pp. 363-74.
- *La scenografia nei primi anni del Novecento*, in «*Madama Butterfly*» cit., pp. 55-69.
- *Scenografie operistiche dannunziane*, in *D'Annunzio musico immaginifico*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 14-16 luglio 2005), a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Firenze, Olschki 2008, pp. 253-69.

- con CLAUDIO FRANZINI, CRISTINA GRAZIOLI, MARZIA MAINO, *La scena di Mariano Fortuny*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova-Venezia, 21-23, novembre 2013), Roma, Bulzoni 2016.
- PAOLO BOSISIO, *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori 2007.
- ALFRED BOUCHARD, *La langue théâtrale: vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre* [1878], Paris-Genève, Slatkine 1982.
- PETER BROOK, *The Empty Space*, London, MacGibbon 1968; trad. it. di Raffaele Petrillo: *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli 1968, 1976², 1980³.
- MORENO BUCCI, *Il teatro di Galileo Chini*, con uno scritto di Alessandro D'Amico, Firenze, Maschietto & Musolino 1998.
- CARLO A.M. BURDET, *I Gheduzzi tra Ottocento e Novecento: una bottega italiana fra pittura e scenografia*, in *I Gheduzzi Una famiglia di artisti*, catalogo della mostra (Crespellano, BO, 23 settembre-24 ottobre 2010), a cura di Silvia Rubini, Bologna, Visual project 2010, pp. 22-32.
- ALESSANDRA CAMPANA, *Il menzognero incanto. Sight and Insight in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», 13, 2000, pp. 59-87.
- «*Intelligenti giuochi di fisionomia: acting in «Otello»*», in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale / Proceedings of International Conference (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio / January-1° febbraio/February 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Roberta Montemorra Marvin, 2 voll., Firenze, Olschki 2003, II, pp. 879-901.
- *Look and Spectatorship in «Manon Lescaut»*, OQ, 24, 2008, pp. 4-26.
- *Opera and Modern Spectatorship* cit.
- *Opera as Spectacle: Verbal Traces of the Visual in Nineteenth-century Staging Manuals*, Ph.D., Cornell University, 2004.
- RÉMY CAMPOS e AURÉLIEN POIDEVIN, *La scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'œil d'or 2011.
- MARCO CAPRA, *L'Illuminazione sulla scena verdiana ovvero l'arco voltaico non acceca la luce?*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1996, pp. 230-64.
- GIUSEPPINA CARUTTI, *Duncan muore. Un pensiero sulle disposizioni sceniche da Verdi a Puccini*, in *Museo Teatrale alla Scala 1880-1930: momenti della messa in scena*, a cura di Giuseppina Carutti, Enrico Calza, Lucia Palma, Carla Pozzoli, Sebastiano Romano, Milano, Ghezzi 1977, pp. 3-19.
- LAURA CITTI, *The 'Messa in scena' of the Casa Musicale Sonzogno: An iconography of stage direction at the end of the nineteenth century*, «Music in art: International journal for music iconography», 34, 2009, pp. 245-53.
- H. ROBERT COHEN, *La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIXe siècle. Les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, «Revue de Musicologie», LXIV, 1978, pp. 253-67.
- *On preparing, critical studies of the original «mise en scène» of nineteenth-century operas*, in *I Puritani ritrovati. La versione inedita dedicata a Maria Malibran*, a cura di Giuseppe Pugliese e Roman Vlad, Manduria, Lacaïta 1986, pp. 215-24.
- con MARIE ODILE GIGOU, *Cent ans de mise en scène en France (ca. 1830-1930). Catalogue descriptif*, New York, Pendragon Press 1986.

- MARCELLO CONATI, *Aspetti della messinscena del «Macbeth» di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», xv/3, 1981, pp. 374-404.
- EDWARD GORDON CRAIG, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann 1911; trad. it. in *Il mio teatro*, raccolta di scritti a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1971.
- European Theatre Iconography*, a cura di Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni 2002.
- FABRIZIO CRUCIANI, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel xx secolo*, Firenze, Sansoni 1985.
- *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza 1992.
- PAOLO FABBRI, «Di vedere e non vedere». *Lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore musicale», xiv/2, pp. 359-67.
- MARA FAZIO, *Regie teatrali dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza 2006.
- con PIERRE FRANZ, *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène, 1650-1880*, Paris, Desjonquères 2010.
- PAOLO GALLARATI, *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina 2008, pp. 93-113.
- *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, a cura di Roberto Alonge, Bari, Edizioni di Pagina 2007, pp. 175-88.
- MARIE-ODILE GIGOU, *Conserver le spectaculaire ou de l'utilité de la conservation de la mise en scène*, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle époque*, a cura di Isabelle Moindrot, Olivier Goetz e Sylvie Humbert-Mougin, Paris, CNRS 2006, pp. 47-52.
- MICHELE GIRARDI, «Cavalleria rusticana» 1890-1891. *La prima disposizione scenica di casa Sonzogno nella genesi e la ricezione dell'opera*, in *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, a cura di Alessandro Grilli e Francesco Morosi, «Studi classici e orientali», LXV/2, 2019, pp. 487-516.
- *Le droghe della scena parigina*, in GIACOMO PUCCINI, *Madame Butterfly, mise en scène di Albert Carré*, edizione critica di Michele Girardi, Torino, EDT 2012 («Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini – Livrets de mise en scène e disposizioni sceniche», 4), pp. 3-31.
- «*Et vive la musique qui nous tombe du ciel!*». *L'espace sensible sur la scène du xix^e siècle*, in *L'espace «sensible» de la dramaturgie musicale*, a cura di Héloïse Demoz, Giordano Ferrari, Alejandro Reyna, Paris, Harmattan 2018, pp. 37-58.
- *Tosca: una prima donna nel mito e nell'attualità*, in *Tosca* di Puccini, Bologna, Teatro Comunale, 2014, pp. 71-91 (PDS).
- CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza 2008.
- GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, v, *La spettacolarità*, Torino, EDT 1988, pp. 123-74.
- *Giuseppe Verdi autore di «mises en scène»*, in *Giuseppe Verdi. Vicende problemi e mito di un artista del suo tempo*, Palazzo Ducale di Colorno, 31 agosto-8 dicembre 1985, Colorno, Edizioni «Una città costruisce una mostra» 1985, pp. 81-92.

- *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, II, *Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana*, Torino, Einaudi 2006, pp. 937-50.
- con LUCA ZOPPELLI e LORENZO BIANCONI, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, «Il Saggiatore musicale», xvii/1, 2010, pp. 83-118.
- KAREN HENSON, *Opera Acts. Singer and Performance in the late Nineteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press 2015.
- JAMES HEPOKOSKI, *Staging Verdi's Operas: The Single 'Correct' Performance* with responses by Andrew Porter, David Rosen, Harold Powers, John Rosselli, and Mike Ashman, in *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham e Roger Parker, Oxford, Oxford University Press 2001, pp. 11-46.
- An international vocabulary of technical theatre terms in eight languages / Lexique international de termes techniques de théâtre en huit langues*, edited by /rassemblé par Kenneth Rae and Richard Southern, Paris-Bruxelles, Editions Meddens 1964.
- MICHEL LADJ, *Le lexique de la scène*, Paris, Edition AS 1998.
- JÜRGEN MAEHDER, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, «Musica/Realtà», xxxi, aprile 1990, pp. 65-84.
- MARZIA MAINO, *Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny*, Padova, CLEUP 2014.
- FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo 1996.
- LORENZO MANGO, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano (Pisa), Titivillus 2015.
- VALERIO MARIANI, *Storia della scenografia italiana*, Firenze, Rinascimento del libro 1930.
- ROXANE MARTIN, *L'émergence de la notation de mise en scène dans le paysage théâtral français 1789-1914*, Paris, Classique Garnier 2013.
- BRUNO MELLO, *Trattato di scenotecnica*, Novara, De Agostini/Görllich 1979.
- ISABELLE MOINDROT, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme a la Belle Époque*, Paris, CNRS 2006.
- LÉON MOUSSINAC, *Traité de la Mise en scène*, Paris, Charles Massin 1948.
- JULES MOYNET, *L'envers du théâtre: machines et décorations*, Paris, Hachette 1873, 1888².
- *La machinerie théâtrale. Trucs et décors: explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris, à la Librairie illustrée 1893, rist. Genève, Minkoff 1973.
- JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Paris, Christian Bourgois 1983.
- Opéra e Mise en scène*, a cura di Christian Merlin, «L'Avant-scène Opéra», 241, 2007.
- WOLFGANG OSTHOFF, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag 1980, pp. 13-47; trad. it.: *L'opera d'arte e la sua riproduzione. Un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino 1986, pp. 383-409.

- ROGER PARKER, *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford-New York, Oxford University Press 1994.
- *Reading the «Livrets» or the chimera of «authentic staging»*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* cit., pp. 345-66.
- PATRICE PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor 1987; trad. it. di Paolo Bosisio: *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli 1998.
- FRANÇOISE PÉLISSON-KARRO, *Régie théâtrale et mise en scène: L'Association des régisseurs de théâtre (1911-1939)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion 2014.
- FRANCO PERRELLI, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET 2005.
- *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci 2002.
- MICHAELA PETERSEIL, *Die 'Disposizioni sceniche' des Verlags Ricordi. Ihre Publikation und ihr Zielpublikum*, «Studi verdiani», 12, 1997, pp. 133-55.
- PIERLUIGI PETROBELLI, *La regia dell'opera. Letteratura storica o interpretazione attuale?*, in *Enciclopedia della musica*, II cit., pp. 951-55.
- Pietro Bertoja. Scenografo e fotografo*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, Fratelli Alinari 2013.
- ARTHUR POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot 1885.
- MARK A. RADICE, *Opera in Context. Essay on Historical Staging from late Renaissance to the Time of Puccini*, Portland (Oregon), Amadeus Press 1988.
- CLEMENS RISI, *Opera in Performance. In search of New Analytical Approaches*, OQ, 27/2, 2011, pp. 283-95.
- *Oper in performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin, Theater der Zeit 2017 (Recherchen, 133).
- DAVID ROSEN, *The staging of Verdi's operas: an introduction to the Ricordi «Disposizioni sceniche»*, in *Report of the twelfth Congress [of the International Musicological Society]*, Berkeley, 1977, a cura di Daniel Hearz e Bonnie Wade, Kassel-Bäsel, Bärenreiter 1980, pp. 444-53; trad. it. di Alessandro Roccatagliati: *La mess'in scena nelle opere di Verdi. Introduzione alle «Disposizioni sceniche» Ricordi*, in *La drammaturgia musicale* cit., pp. 209-22.
- SILVIA RUBINI, *I Gheduzzi. Percorsi di una famiglia di artisti tra pittura, teatro e cinematografia*, in *I Gheduzzi. Una famiglia di artisti*, catalogo della mostra (Crespellano, BO, 23 settembre-24 ottobre 2010), a cura di Silvia Rubini, Bologna, Visual project 2010, pp. 211-21.
- SUSAN RUTHERFORD, *The Prima Donna and Opera 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press 2006.
- EMILIO SALA, *Dalla «mise en scène» ottocentesca alla regia moderna. Problemi di drammaturgia musicale*, «Musica/Realtà», xxviii/85, 2008, pp. 41-60.
- *Qualche cenno sulla traduzione dei «livrets scéniques» in generale e su quello della «Bohème» di Leoncavallo in particolare*, in *«La Bohème» di Leoncavallo*, Venezia, Teatro La Fenice 1990, pp. 71-4.
- MIRELLA SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza 2003.
- MARY ANN SMART, *Mimomania. Musica and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley, University of California Press 2004.

- PIERRE SONREL, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie Théâtrale 1984.
- «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati e Olga Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1994.
- CARLIDA STEFFAN, *L'Anello al dito del regista. Intenzioni d'autore ed approcci interpretativi negli allestimenti della «Götterdämmerung»*, «Philomusica online», x/1, 2011 <http://riviste.pavia-universitypress.it/index.php/phi/article/view/981/1054>.
- PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1956; trad. it.: *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi 1962.
- Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci 2004.
- MERCEDES VIALE FERRERO, «*Aida*» à Milan: *L'image de l'Égypte aux archives Ricordi*, in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie: Actes du colloque international organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel les 8 et 9 avril 1994*, a cura di Jean-Marcel Humbert, Paris-Brussels / Musée du Louvre 1996, pp. 531-50.
- «*Aida*» prima di «*Aida*», in «*Finché non splende in ciel notturna face*». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala e Claudio Toscani, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2009, pp. 397-413.
- *Boito e la tentazione della regia nelle opere in musica*, in «*Ecco il mondo*»: *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, a cura di Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo e Michele Girardi, Venezia, Marsilio 2019, pp. 369-86.
- *Boito inventore di immagini sceniche: Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica*, in *Arrigo Boito. Atti del Convegno Internazionale di Studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki 1994, pp. 275-96.
- *Da «Fédora» a «Fedora»: smontaggio e rimontaggio di uno scenario (melo)drammatico*, «Il Saggiatore musicale», II/1, 1995, pp. 93-104.
- *Giovanna d'Arco, o dell'efficacia della visione scenica di Schiller*, in *La drammaturgia verdiana e la letteratura europea*, Convegno internazionale (Roma 29-30 novembre 2001), Roma, Accademia nazionale dei Lincei 2003, pp. 227-55.
- *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana* cit., v, *La spettacolarità*, Torino, EDT 1988, pp. 1-122; trad. ingl. di Kate Singleton in *Opera on Stage*, Chicago and London, The University of Chicago Press 2002.
- *Le prime scene per «Ernani»*. *Appunti di scenografia verdiana*, in «*Ernani*» ieri e oggi, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», Parma, 1987, pp. 195-206.
- *La scena «mutata a vista.»*, «Avidi lumi», 3, ottobre 1999, pp. 23-7.
- *Scene e costumi di «Aida» al Cairo (1871) e a Milano (1872)*, in «*Aida*» al Cairo, [Roma], Banca Nazionale del Lavoro, 1982, pp. 139-44.
- *Scene (immaginate, descritte, dipinte, prescritte) per il teatro d'opera di fine Ottocento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno 1993, pp. 33-47.
- *La Scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, III, Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1980.

- *Scenography, Perspectives on the Evolution of Operatic Stages*, in *That's Opera 200 Years of Italian Music*, catalogo della mostra itinerante per i 200 anni della casa editrice musicale Ricordi (13 novembre 2008), a cura di Gabriele Dotto, Munich-Berlin-London-New York, Prestel (NY) 2008, pp. 86-107.
- *Servire il dramma. Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* cit., pp. 25-45.
- NICOLE WILD, *Décors et costumes du xix^e siècle. Tome I, À l'Opéra de Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale 1987.
- *Décors et costumes du xix^e siècle. Tome II, Théâtres et Décorateurs: collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra*, Paris, Bibliothèque Nationale 1993.
- *Dictionnaire des théâtres parisiens au xix^e siècle: les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres 1989.
- FRANZ WILLNAUER, *Gustav Mahler und Alfred Roller: Die Reform der Opernbühne aus dem Geist des Jugendstils*, in *Gustav Mahler und die Oper*, a cura di Costantin Floros, Zürich, Arche Verlag 2005, pp. 81-128.
- LEO VAN WITSEN, *Costuming for Opera: Who Wears What and Why*, 2 voll.: I, Bloomington, Indiana, Indiana University Press 1981; II, Metuchen, New Jersey, & London, Scarecrow Press 1994.
- LUCA ZOPPELLI, «Alla borghese moderna»? *Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici operistici*, «Il Saggiatore musicale», XVII/1, 2010, pp. 98-105.

Edizioni moderne di *disposizioni sceniche e livrets de mise en scène*

- Avvertenze per la rappresentazione di «Maria Egiziaca»*, Milano, Ricordi 1933, in SERENA LABRUNA, *Alessandria d'Egitto: luogo del 'caos'. Le de-costruzione dello spazio scenico in «Thaïs», «Maria Egiziaca» e «Maria d'Alessandria*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2020, pp. 347-54.
- Cavalleria Rusticana / melodramma in un atto / di / G. TARGIONI TOZZETTI e G. MENASCI / musica del maestro / PIETRO MASCAGNI / Messa in scena*, Milano, Edoardo Sonzogno 1891, edizione diplomatica in GIRARDI, «*Cavalleria rusticana*» 1890-1891 cit., pp. 487-516.
- Disposizione scenica per l'Opera «Don Carlo» compilata e regolata secondo la mise en scène del Teatro Imperiale dell'Opera di Parigi di G. Verdi*, Milano [ecc.], Mendrisio, Bustelli-Rossi (per conto della G. Ricordi & C.) s.d. [1867], n. ed. 40699; facsimile in *Don Carlos*, Milano, Teatro alla Scala 1977-1978, pp. 10, 16-7, 26-9, 36-8, 45-6.
- Disposizione scenica per l'opera «Mefistofele» di Arrigo Boito, compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi*, Milano [ecc.], Ricordi [dopo il 1867]; facsimile in WILLIAM ASHBROOK e GERARDO GUCCINI, «*Mefistofele*» di Arrigo Boito, Milano, Ricordi 1998 («Musica e Spettacolo. Collana di Disposizioni sceniche», a cura di Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero).
- Disposizione scenica per l'opera «Manon Lescaut» di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi*, Milano G. Ricordi & C. 1893, facsimile in *Museo Teatrale alla Scala 1880-1930* cit., pp. 3-19.

- Disposizione scenica per l'opera «Otello», dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la Messa in scena del Teatro alla Scala*, Milano, R. Stab. Musicale Ricordi 1887; facsimile in JAMES A. HEPOKOSKI e MERCEDES VIALE FERRERO, «*Otello*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi 1990 («Musica e Spettacolo»).
- Disposizione scenica per l'opera «Simon Boccanegra», musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*, Milano, R. Stab. Ricordi s.d. [1883], n. ed. 48699; facsimile in MARCELLO CONATI e NATALIA GRILLI, «*Simon Boccanegra*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi 1993 («Musica e Spettacolo»).
- Disposizione scenica per l'opera «Un Ballo in maschera», compilata e regolata sulla messa in scena del Teatro Apollo in Roma, il carnevale del 1859, dal Direttore di scena del medesimo [Giuseppe Cencetti]*, Milano, G. Ricordi & C. s.d. [1859-1860], n. ed. 31305; facsimile in DAVID ROSEN e MARINELLA PIGOZZI, «*Un Ballo in maschera*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi 2002 («Musica e Spettacolo»).
- «*La forza del destino*» / *opera del Maestro Giuseppe Verdi, libretto di F. M. Piave, ordinazione e disposizione scenica* [compilata da Giuseppe Cencetti], Milano, G. Ricordi & C. s.d. [1863], n. ed. 35120; facsimile in *La forza del destino*, Milano, Teatro alla Scala 1977-1978, pp. 48-53.
- MADAME BUTTERFLY / *Tragédie japonaise en trois actes* / de M. M. L. Illica et G. Giacosa / Traduction de Mr Paul Ferrier / Musique de Mr Giacomo Puccini / Mise en scène de Mr Albert Carré / et rédigée par Mr Carbonne, in PUCCINI, *Madame Butterfly* cit., pp. 39-155.
- Messa in Scena della commedia lirica in 4 atti «La Bohème», parole e musica del maestro Ruggero Leoncavallo*, edizione moderna a cura di Emilio Sala, in *La Bohème* di Leoncavallo cit., pp. 75-112 (PDS).
- The Original Staging Manuals For Ten Parisian Operatic Premières, 1824-1943 / Dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes 1824 - 1943* [in facsimile], Selected and Introduced by / Choisis et présentés par H. Robert Cohen, Stuyvesant (NY), Pendragon Press 1998 (1990¹): AUBER: *Le domino noir. Gustave III, ou Le bal masqué* - DONIZETTI: *Dom Sébastien. Lucie de Lammermoor. Les martyrs* - HÉROLD: *Zampa* - MEYERBEER: *Les Huguenots* - ROSSINI: *Moïse. Le siège de Corinthe* - WEBER/CASTIL-BLAZE: *Robin des bois*.
- The Original Staging Manuals For Twelve Parisian Operatic Premières / Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes* [in facsimile], Selected and Introduced by / Choisis et présentés par H. Robert Cohen, Préface de Marie-Odile Gigou, Stuyvesant (NY), Pendragon Press 1991 («Musical Life in 19th-Century France, III»): AUBER: *Fra Diavolo. La muette de Portici* - DONIZETTI: *La favorite. La fille du régiment* - GOUNOD: *Faust* - HALÉVY: *La Juive* - MEYERBEER: *Le prophète. Robert-le-diable* - ROSSINI: *Guillaume Tell* - THOMAS: *Mignon* - VERDI: *Les vêpres siciliennes*.
- Thaïs [...]* *mise en scène*, Paris, Heugel, s.a. [1898 ?], in LABRUNA, *Alessandria d'Egitto: luogo del 'caos'*, pp. 312-46.

Indice dei nomi

- ABBÉ PRÉVOST *v.* EXILES Antoine-François
Prévost d'
- ALESSANDRO III ROMANOV, 148
- AMATO GENNARO, 23, tav. 16, 143
- AMEDEO DI SAVOIA, 36
- ASTILLERO Rogerio, 133
- AUBER Daniel-François-Esprit, 5, 21
- BARRIÈRE Théodore, 5, 7, 103, tav. 9, 143, 145
- BARZILAI Bruno, 119
- BELASCO David, 37
- BELLINI Pio, 5, 139
- BEMPORAD R. & FIGLIO, 143
- BERNARD Henriette-Rosine (Sarah Bernhardt), 145
- BERTOJA Carlo, 116
- BERTOJA Giuseppe, 117, 143
- BERTOJA Pietro, 28, 104, tavv. 25-26-27-28-29-30,
115-9, 143
- BEVILACQUA Cleto, 18
- BIAGI RAVENNI Gabriella, 112
- BIANCHI Giuseppe (Giuseppe Cremonini), 18-9,
tav. 56, 122, 124-7, 144
- BIGNAMI Vespasiano (Vespa), 104, tav. 22
- BIZET Georges, 135
- BOBBIO Ernestina, 137
- BOITO Arrigo, 4, 13, 27, 143, 145
- BOLDINI Giovanni, 14
- BOLIS Dante, 118
- BORGATTI Giuseppe, 118-9, 132, 135
- BOTTESINI Giovanni, 145
- BRÜCKNER Gotthold, 143
- BRÜCKNER Max, 26, 143-4
- BUDDEN Julian, 13
- BURGMEIN Jules (Giulio Ricordi), 4
- ČAJKOVSKIJ Pëtr Il'ič, 31
- CAMPANA Alessandra, 52
- CAPPA Attilio, 18
- CARIGNANI Carlo, 132, 135
- CARMOUCHE Pierre-Frédéric-Adolphe, 5, 103,
tav. 8
- CARRÉ Albert, x, 3
- CASA RICORDI, 25, 37, 115-7, 136
- CASATI Giovanni, 5
- CASELLI Alfredo, 18, 115-6, 144
- CASTAGNOLI Augusto, 19, 126
- CATALANI Alfredo, 124, 144
- CATTADORI Ferdin, 19, 126
- CERESOLI Elvira, 19, 123, 126-7
- CHIAPPA, sartoria, 126
- CICÉRI Pierre-Luc-Charles, 103, tav. 8
- CIONI Cesare, 118
- COCCHI Francesco, 145
- CONATI Marcello, 41
- CONCONI Luigi, tavv. 4-5-6-7-21
- COURCY Frédéric de, 5, 103, tav. 8
- CREMONINI Giuseppe *v.* BIANCHI Giuseppe
- CUCCOTTI E MANFREDI, impresa, 136

- D'ANNUNZIO Gabriele, 6
 DAUDET Alphonse, 147
 DELLA SALA V., critico musicale, 138
 DE MARZI Ettorina, 132
 DENTU, editore, 103
 DEPANIS Giovanni, 144
 DEPANIS Giuseppe, 23, 122, 127, 134, 144
 DEVASINI, violista, 133
 DONIZETTI Gaetano, 143
 DUSE Eleonora, 145, 147
- ÉDITIONS GARNIER, 103
 ELISABETTA DI SASSONIA, duchessa di Genova, 121
 EXILES Antoine-François Prévost d' (Abbé Prévost), 4, 14, 83, 103-4, tavv. 4-5-6-7-21, 138, 143, 145
- FERRANI Cesira *v.* ZANAZZIO Cesira
 FERRARIO Carlo, 147
 FERRI Augusto, 25, 144, 146
 FERRI Cesare, 144
 FERRI Domenico, 25, 144-5
 FONTANA Ferdinando, 5, 14, 26, 145
 FONTANA Riccardo, 25, 144-5, 147
 FORTUNY Y MADRAZO Mariano, 14, 35, 145
 FOURNIER Marc Jean-Louis, 5, 7, 103, tav. 9, 143, 145
 FRANCESCHINI Raffaello, 116
 FRANCHETTI Alberto, 145-6
- GALLINA, maestro del coro, 133, 135
 GELLI Edoardo, 14
 GHEDUZZI Ugo, 16, 21-3, 25, 28, 30, 33, 35, 42, 48-9, 66, 82, 96, 104, tavv. 11-12-13-14-15-17-18-19-20, 117-8, 126, 144-6
 GHERARDI Enrico, 114
 GIACOSA Giuseppe, 11, 21, 25
 GIBBIN Paola, 41
 GINGHINI Augusto, 19, 126
 GIRARDI Michele, 5, 112
 GOLDINI Alfonso, 23, 104, 126, 146
 GOSSE Étienne, 5
 GOUNOD Charles, 135
 GOUPIL Adolphe, 14
 GUIGONI & BOSSI, 24
 GUIOT Lorenza, 112
- HALÉVY Jacques-Fromental, 5
 HARLACHER August, 26
 HENZE Hans Werner, 5
 HOFFMANN Joseph, 144
 HOHENSTEIN Adolf, 14, 17, 25, 31, 71, 105, 146-7
- ILLICA Luigi, 6, 8-9, 11-13, 16-7, 19, 21, 24-5, 30, 35, 37, 109, 111-2, 128
- JOHANNOT Tony, 103, tavv. 1-2-3
 JOUKOWSKY (Zukovskij) Paolo von, 26, 146, 148
- LANGHANS Jan, 20
 LEONCAVALLO Ruggero, 5-7, 9, 16, 19-20, 111-2
 LOMBARDI, maestro del coro, 126, 137
 LOTI Pierre *v.* VIAUD Louis-Marie-Julien
 LOVAZZANO, Fratelli, 105, tavv. 54-55
 LUCCA Francesco, 41
- MALORIA Margherita, 144
 MANCINELLI Luigi, 9
 MARCHETTI Giulio, 146
 MARIA LETIZIA BONAPARTE, 121, 125, 131
 MAROLD Luděk, tavv. 4-5-6-7-21
 MASCAGNI Pietro, 9
 MASSENET Jules, 5, 32, 69, 104, tav. 30
 MENDIOROZ Valentina, 118-9
 MESSENGER André, 104, tav. 10
 MORELLI Domenico, 143
 MORMONE S., critico musicale, 137
 MORO Achille, 19, 126-7, 146
 MOZART Wolfgang Amadeus, 133
 MURGER Henri, 103, 143
 MUZZIOLI Giovanni, 14
- NEMO, critico musicale, 136
 NEPOTI Pietro, 118
 NOSEDA Aldo (Il Misovulgo), 138, 141
 NOVELLI, compagnia, 146
 NUNES VAIS Mario, 10, 15
- OLIVA Domenico, 5-9, 12, 14-5, 17, 19, 109, 111, 114, 128, 146
- PANICHELLI Pietro, IX
 PARKER Roger, 42

- PASCOLI Giovanni, 144
 PATTI Adelina, 121
 PESSINA Arturo, 137
 PIERI Pericle, 18
 PILOTTI & POYSEL, 105, tav. 56
 PISANI Luigi, 14
 POLONINI Alessandro, 19, 123, 126-7, 147
 POMÉ Alessandro, 19, 118-9, 121, 125-7, 147
 PONCHIELLI Amilcare, 12, 135, 146
 POVOLEDO Elena, 49
 POZZA Giovanni, 131
 PRAGA Emilio, 147
 PRAGA Marco, 5-8, 10, 14-5, 19, 109, 111, 128, 146-7
 PROPIAC Catherine-Joseph-Ferdinand Girard de, 5
 PUCCINI Elvira (n. Gemignani), 116
 PUCCINI Michele, 9, 116
 PUCCINI Ramelde, 6
- QUAINI Maria, 133
- RAGNO Luigi, 118
 RAMINI Roberto, 19, 126
 RICCUCCI Marco, 43
 RICORDI Carla (n. Righetti), 121
 RICORDI Giuditta (n. Brivio), 121
 RICORDI Giulio, VI, IX-X, 2, 4, 6-14, 16-9, 21, 25-8, 37, 41, 104-5, tav. 55, 109-11, 114, 116-7, 121, 146-7
 RICORDI Tito, 2
 ROSA Salvator, 16
 ROSSI Arcangelo, 132, 135
- ROSSI Luigi, 14, 31, 103-4, tavv. 4-5-6-7-21, 147
 ROSSINI Gioachino, 144
- SALA Emilio, 112
 SALGARI Emilio, 143
 SCHICKLING Dieter, 9
 SCRIBE Eugène, 5
 SONZOGNO Edoardo, 37, 143
- TETRAZZINI Eva, 137
 TIRINDELLI Pier Adolfo, 115-6, 147
 TORNAGHI Eugenio, 6
 TOSCANINI Arturo, 11, 144-6
- VALERO Fernando, 137
 VERDI Giuseppe, IX, 6, 13, 18, 37, tav. 10, 118, 121, 135, 143, 146
 VESPA *v.* BIGNAMI Vespasiano
 VIALE FERRERO Mercedes, 25, 117
 VIAUD Louis-Marie-Julien (Pierre Loti), 147
- WAGNER Cosima (n. Liszt), 146
 WAGNER Richard, 26, 104, tav. 10, 124-5, 135, 139, 141, 144, 146, 148
- ZACCONI, compagnia, 146
 ZANAZZIO Cesira (Cesira Ferrani), 19, 105, tavv. 54-55, 123-7, 144
 ZUCCARELLI Francesco, 147
 ZUCCARELLI Giovanni, 23, 104, tavv. 23-24, 121, 145, 147
 ZUKOVSKIJ Paolo von *v.* JOUKOWSKY Paolo von
 ZUKOVSKIJ Vasilij Andreevič, 148

Redazione Francesca Carullo
Impaginazione Giampaolo Bardella
Grafica di copertina Anna Dellacà

Stampa Stamperia Artistica Nazionale S.p.A. - Torino

Finito di stampare nel mese di maggio 2021

Ristampa

0 1 2 3 4 5 6 7

Anno

2021 22 23 24 25

