

Emilio Sala

Se la prendiamo come soggetto, o se preferite come "mito letterario", la storia di Manon Lescaut – nonostante la sua fortissima caratterizzazione settecentesca – risulta essere un tipico tema dell'Ottocento. Anzi, dell'Ottocento avanzato. Il famoso romanzo dell'abbé Prévost, *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), venne infatti adattato una sola volta e senza alcun successo nel secolo delle parrucche e dei minuetti – in una commedia pubblicata nel 1772 con tanto di lieto fine (Manon non muore ma sposa invece Des Grieux con la benedizione del di lui padre e una ricca dote elargita da uno dei suoi ex anziani ammiratori). Ma il titolo, *La courtisane amoureuse*, è già sintomatico di uno *status* ossimorico – il contrasto tra il lusso edonistico dell'amore venale e il richiamo irresistibile della grande passione – che verrà enormemente amplificato nel secolo borghese. A partire dall'importante *ballet-pantomime* messo in musica da Fromental Halévy e coreografato da Pierre Aumer (Opéra di Parigi, 1830), la *Manon Lescaut* entra nell'immaginario teatrale ottocentesco come un punto di riferimento imprescindibile. Gli adattamenti teatrali del nostro soggetto sono numerosissimi e del più grande interesse. Oltre al balletto, andrebbe considerata anche la tradizione del *mélodrame* (una forma di teatro recitato con abbondanti musiche di scena) i cui rapporti con l'ambito operistico ho già più volte avuto modo di mettere in evidenza. Un titolo in questo senso irrinunciabile (anche per ragioni pucciniane) è la *Manon Lescaut* di Théodore Barrière e Marc Fournier, dramma in cinque atti *mêlé de chant*, che venne rappresentato al Théâtre du Gymnase di Parigi nel 1851 e che contiene tra l'altro una *chanson favorite* di Manon composta da Loïsa Puget (ripresa anche al momento della sua morte a mo' di "motivo di reminiscenza"). Come è stato sottolineato, il libretto dell'opera di Puccini segue l'articolazione scenica (dalla locanda della posta di Amiens alla landa deserta della Nuova Orléans) della *pièce* di Barrière e Fournier. In campo operistico non si possono tacere due pietre miliari del repertorio dell'*opéra-comique* francese: la *Manon Lescaut* di Auber (1856) e la bellissima *Manon* di Massenet (1884). Ma c'è di più. Per capire le dinamiche intertestuali interne al soggetto della *Manon Lescaut*, bisogna tener presente che esso è strettamente connesso con altri due temi che stanno al centro dell'immaginazione melodrammatica ottocentesca: *La bohème* e *La traviata*. Uso i titoli di Puccini e Verdi ma è chiaro che mi riferisco ai soggetti di cui le opere dei due compositori costituiscono "una" versione, certo fondamentale, ma non definitiva (ricordiamo con Lévi-Strauss che "un mito è composto dall'insieme delle sue varianti"). Anche *La bohème* e *La traviata* derivano da un romanzo di successo che ebbe vari adattamenti teatrali altrettanto fortunati. Ne ho parlato a lungo nel mio libro intitolato *Il valzer delle camelie*, ma va ricordato almeno che l'*opéra-comique* di Auber inizia in una mansarda del Quartiere latino (senza fuga da Amiens) e Manon diventa una tipica *grisette* che adora (udite udite) le cuffiette rosa. D'altronde è famoso il fatto che il romanzo di Prévost fosse il libro preferito della Signora delle camelie. Né bisogna dimenticare che tutte e tre le nostre "cortigiane amoro-

se" (in tutte le versioni, anche teatrali) spirano seguendo uno schema drammaturgico-musicale prefissato: quello della morte con motivo di reminiscenza. Non stupirà allora che quando *La traviata* venne tradotta in francese e rappresentata col titolo *Violetta* al Théâtre-Lyrique, nel 1864, Alfredo fu ribattezzato col nome dell'amico di Marcello: Rodolphe. Tutti questi esempi (che si potrebbero moltiplicare per molte pagine) rinviano a un principio generale non sempre tenuto nella giusta considerazione dagli studi tematici e musicologici: gli ambiti tematici corrispondono a veri e propri campi gravitazionali che attraggono nella loro orbita elementi provenienti dall'esterno. Nel caso dei tre temi *Bohème/Manon/Traviata*, l'attrazione reciproca è tale che essi finiscono con l'apparire quasi come tre sottoinsiemi di un unico soggetto. È proprio alla luce della consapevolezza della *Manon* come soggetto-mito e delle sue dinamiche intertestuali che va considerata la più famosa e più importante dichiarazione del compositore sulla sua opera. Rispondendo alle obiezioni iniziali di Marco Praga (primo di una lunga serie di letterati che collaborarono con Puccini alla stesura del libretto), egli affermò infatti che Massenet l'aveva composta alla francese "con la cipria e i minuetti. Io la sentirò all'italiana, con passione disperata". Viene in mente il secondo Atto pucciniano in cui il colore settecentesco è presente, sì, ma come sovrastruttura e menzogna sociale che viene spazzata via quando entra Des Grieux. Per dirla con Fedele d'Amico, "l'apparizione dell'amore 'vero' è in realtà l'apertura di un abisso". Quando la *Manon Lescaut* andò in scena al Teatro Regio di Torino, il 1° febbraio 1893, otto giorni prima del debutto del *Falstaff* alla Scala, l'opera apparve a tutti per quello che è: il passaggio del testimone tra i due ultimi e forse più grandi compositori del "lungo Ottocento" dell'opera italiana: Verdi e Puccini.