

ESOTISMO
E COLORE LOCALE
NELL'OPERA DI PUCCINI

ATTI DEL I CONVEGNO INTERNAZIONALE
SULL'OPERA DI GIACOMO PUCCINI

Torre del Lago · Festival Pucciniano 1983

A cura di
Jürgen Maehder

ESTRATTO



GIARDINI EDITORI
E STAMPATORI
IN PISA

LA RAPPRESENTAZIONE MUSICALE
DELL'ATMOSFERA SETTECENTESCA
NEL SECOND'ATTO DI «MANON LESCAUT»

MICHELE GIRARDI

La storiografia musicale, oggi, è riuscita in gran parte a riparare gli errori di valutazione commessi nei confronti di Giacomo Puccini, chiarendo in modo abbastanza esauriente la sua posizione di compositore d'opera nel contesto della generale evoluzione del linguaggio musicale.

Una specifica direzione d'indagine degli studiosi è stata quella di esaminare gli aspetti esotici che la sua musica presenta in modo esplicito in almeno tre delle dodici opere: *Madama Butterfly*, *Fanciulla del West*, *Turandot*, soggetti legati all'estremo oriente, Giappone e Cina, e all'estremo occidente, Stati Uniti d'America. Le ragioni di questo interesse da parte del musicista sono state chiarite in modo esemplare da Mosco Carner fin dal 1936¹, quando la critica italiana esprimeva ancora giudizi lapidari per esorcizzare il successo con cui il pubblico accoglieva le sue opere, come questo: «I gradi della bellezza non si argomentano dalle opinioni e dalle predilezioni dei più»².

Oltre a provare una genuina affinità fra la sua sensibilità musicale e il raffinato mondo sonoro orientale, Puccini riteneva l'atmosfera di un'opera una componente fondamentale per la completezza del dramma, che doveva risultare sempre nuovo e in grado di «interessare, sorprendere e commuovere o far ridere bene»³, per citare la più nota delle sue convinzioni di drammaturgo musicale.

Quindi il problema dell'esotismo va visto come una parte, anche se rilevante, di quello più generale riguardante il ruolo che riveste l'ambientazione in ogni sua opera. Egli riesce a riprodurre un'atmosfera peculiare rispetto al soggetto trattato con i mezzi della musica: al centro di *Tosca* la figura di Scarpia campeggia sulla 'pittura' di Roma papalina e bigotta, mentre la Senna nel *Tabarro* è una realtà che diviene tangibile momento per momento. Si può dire che Puccini dedichi allo sfondo dei suoi drammi quasi le stesse attenzioni che riserva ai protagonisti.

In questo contesto l'ambientazione 'settecentesca' di *Manon Lescaut*, che lo lanciò nel firmamento degli operisti mondiali nel 1893, è uno dei vertici della sua arte. Alcuni biografi liquidano i momenti in cui questo clima si fa maggiormente sentire come «particolari non necessari»⁴. Il madrigale, il

1. Cfr. M. CARNER, *The Exotic Element in Puccini*, «The Musical Quarterly», Jan. 1936 [tr. it.: *L'elemento esotico in Puccini*, in AA.VV., *Giacomo Puccini*, a cura di C. Sartori, Milano, Ricordi 1958, pp. 173-199].

2. M. LESSONA, *Turandot di Giacomo Puccini*, «Rivista Musicale Italiana», XXXIII, Torino, Bocca 1926, p. 239.

3. G. PUCCINI, *Epistolario*, a cura di G. Adami, Milano, Mondadori 1928, lettera n° 198, pp. 274-275.

4. C. SARTORI, *Giacomo Puccini*, Milano, Accademia 1958, p. 243.

minuetto, la canzone pastorale che risuonano nel salotto di Geronte durante la prima parte del second'atto, sono definiti come «*pastiches* settecenteschi [...] singolarmente ingombranti nell'economia di un'opera che implica grosse rinunce allo svolgimento cronologico della vicenda»⁵.

1) IL RUOLO DEL TEMA NELLA DRAMMATURGIA MUSICALE PUCCINIANA

Da *Manon Lescaut*, che si può definire la prima opera della maturità, Puccini applica su larga scala, con esiti particolarmente felici, la sua personale concezione della drammaturgia musicale. René Leibowitz, pioniere delle indagini svolte sulla musica di Puccini con strumenti analitici finalmente adeguati allo scopo, aveva sostenuto che la struttura del primo atto di *Manon Lescaut* è di natura sinfonica⁶: l'opera è stata definita wagneriana sia per questa ragione – lo stesso Leibowitz parla di adesione, anche se non sotto tutti gli aspetti, ai principi della *Durchkomposition* – sia per l'uso di molte proprietà funzionali e coloristiche dell'armonia wagneriana, ma soprattutto per l'impiego di *Leitmotiven*. Qui le tecniche dei due musicisti si allontanano, dato il diverso modo di concepire il ruolo della melodia, che in Wagner è piegata del tutto, o quasi, alle esigenze dell'armonia, mentre in Puccini è il fulcro dell'organizzazione del melodramma, sia che risuoni in orchestra mentre i personaggi dialogano, sviluppando una tecnica che trova numerosi esempi in Verdi⁷, sia che venga affidata a un personaggio o al coro.

La tecnica di Puccini di mettere in rapporto motivi e melodie con la struttura drammaturgica è basata sulle molteplici possibilità d'aggregazione fra le loro cellule generatrici, che vengono connesse in funzione tematica a situazioni diverse. Rendendo più unitaria l'elaborazione delle sue partiture, Puccini ottiene il maggior grado di coesione possibile tra musica e palcoscenico.

Prendiamo in esame un solo esempio⁸: il motivo associabile alla figura di Manon



Esempio 1 – I, 7 dopo 27, p. 74⁹.

5. C. CASINI, *Giacomo Puccini*, Torino, U.T.E.T. 1978, p. 138.

6. R. LEIBOWITZ, *Histoire de l'Opéra*, Corrèa, Paris 1957 [tr. it.: *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti 1966, p. 384].

7. Era stato proprio Verdi a notare, in una lettera indirizzata a Opprandino Arrivabene del 10 giugno 1884, dopo la rappresentazione della prima opera di Puccini, *Le Villi*, che il «musicista Puccini [...] segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia che non è moderna né antica». Cfr. *Giuseppe Verdi: autobiografia delle lettere*, a cura di A. Oberdorfer, Milano, Rizzoli 1951, pp. 319-320.

8. Lo studioso tedesco Jürgen Maehder fa osservazioni simili a quelle che seguiranno nel presente lavoro, relativamente all'esempio musicale n° 2, nel suo stimolante saggio su *Manon Lescaut*. Cfr. J. MAEHDER, *Die konstruierte Emotion. Versuch über die Genesis*

Esempio 2 – I, da 13 dopo 22, p. 65.

è chiarito dalla parola per voce della protagonista nel presentarsi a Des Grieux, ma era già apparso nella partitura in precedenza, presentato non per esteso ma nella sua cellula generatrice (A) dal canto di fanciulle e borghesi all'arrivo della carrozza ad Amiens. Nella battuta successiva il motivo viene completato dai legni (flauti, oboe, clarinetti, fagotto) per raggiungere subito dopo, nel canto delle fanciulle, una fisionomia definita dagli accordi di sesta, adoperati in corrispondenza della parola «Galanti», mentre la semplice curiosità («vediam!») era stata espressa con triadi (esempio 2).

Le possibilità che questo motivo offre di collegare diversi momenti della vicenda sono numerose e basate, a ben guardare questo esempio, sul gioco combinatorio degli intervalli. Nella parte del fagotto, infatti, troviamo subito l'intervallo di seconda maggiore, Fa → Mi bemolle, della cellula generatrice (A) rivoltato nella settima minore discendente Mi bemolle → Fa. E proprio di questo intervallo Puccini si servirà spesso nelle melodie cantate da Manon, o a lei riferite, per tratteggiarne il lato più frivolo della personalità, come si potrà constatare analizzando la prima parte del secondo atto.

Utilizzando invece le armonie associate alla cellula motivica sin dall'inizio, ma cambiate in minore, Puccini lascia intravedere un presagio di sventure nel momento che precede l'arrivo di Des Grieux per il duetto d'amore del secondo atto

All. Mod.º con agitazione $\text{♩} = 126$ I. II. a 2

Fl. *pp*

Ott. in Sib. *pp*

Fag. *pp*

Timp. *ppp*

MANON

bel la!

(prende la mantiglia posata sopra una seggiola: sente che qualcuno s'avvicina crede che sia il cerro)

Dunque questa let ti - ga?

Esempio 3 - II, da 1 dopo 25, pp. 265-266.

mentre colla sola melodia verrà caratterizzata la gioiosa agitazione di Manon, che crede di essersi sbarazzata di Geronte

musikdramatischer Strukturen im Frühwerk Giacomo Puccinis, Bayerische Staatsoper München, Programmheft 1981, pp. 34-52: 43-44.

9. Tutti gli esempi musicali relativi a *Manon Lescaut* sono tratti dalla Partitura d'orchestra, nuova ed. riveduta e corretta P.R. 113, Milano, Ricordi cop. MCMXXV (ristampa 1980).

(41) Allegro deciso

Lo stesso movimento

Fl. *leggero*

Ob. *leggero*

Cl. in Sib. *leggero*

Fag. *leggero*

Cori in Fa I. II. *pp*

MANON

(guaiante spensierata)

(esce) Ah! ah! ah! ah!

Viol. *presto!* *leggerissimo*

Viola *leggerissimo*

Viol. c. *pp*

Vo. *pp*

Cb. *pp*

Esempio 4 - II, 41, p. 312.

In precedenza, trasformando cromaticamente il motivo, Puccini aveva espresso la rabbia di Geronte nel finale del primo atto (3 dopo 64), nell'avvedersi della fuga di Manon. Anche la melodia con cui il violoncello inizia il recitativo dell'intermezzo strumentale fra il secondo e il terzo atto è una variante, col basso che si muove per intervalli cromatici, del 'motivo di Manon'¹⁰:

Lento espressivo $\text{♩} = 60$

Violini I. *mf con espressione*

Violini II. *mf con espressione*

Viole I. solo *mf con espressione*

Viole II. e III. *mf con espressione*

Violoncelli I. solo *p con espressione*

Violoncelli gli altri, divisi *p con espressione*

Contrabbassi *p con espressione*

Lento espressivo $\text{♩} = 60$

Esempio 5 - Intermezzo, prime battute, p. 355.

10. Da questo esempio risulta particolarmente evidente l'interesse di Puccini per il preludio al primo atto del *Tristan und Isolde*, soprattutto nel movimento delle quattro

2) ANALISI DEL SECONDO ATTO DI MANON LESCAUT

L'analisi della scena 'settecentesca', cioè della prima parte del second'atto, andrà condotta soltanto sui momenti in cui la musica è impegnata nel delineare un'atmosfera, saltando perciò il duetto tra Manon e il fratello¹¹ e concludendosi all'uscita del salotto di Geronte e dei suoi invitati¹². Questo percorso è già stato individuato da Antonino Titone, forse l'unico studioso ad accorgersi della necessità drammaturgica di questa scena¹³. Ma l'analisi del duetto dei due fratelli non va espunta per ragioni di coerenza del materiale musicale come fa Titone, ma perché la musica in quel momento ha esigenze di caratterizzazione differenti, dovendo descrivere il lato romantico della vicenda, il cui contrasto con il clima settecentesco è volto a produrre senso e tensione drammatica.

2.1) LA TOILETTE DI MANON

Il sipario si apre all'inizio del second'atto, sul «salotto elegantissimo in casa di Geronte», dove «ricchissime e pesanti cortine nascondono l'alcova» a destra, mentre a sinistra si trova «una ricca pettiniera»¹⁴. Manon è sotto le cure del parrucchiere, un mimo, che sta dando gli ultimi ritocchi alla sua acconciatura.

Le 96 battute iniziali in Si minore, che descrivono questa situazione, sono basate sull'iterazione di un motivo affidato al flauto, di dimensioni poco più ampie di quelle della sua cellula generatrice:



Esempio 6 - II, prime battute, p. 197.

Con ripetizioni e variazioni intervallari e ritmiche della cellula viene costruito il periodo di 4 battute che darà il tono a tutta la scena in cui Manon fa la sua toilette. Determinanti per rendere la fascinosa atmosfera che circonda la ragazza sono le ridotte dimensioni della melodia affidata al flauto. Muovendosi nel ristretto ambito intervallare di una quinta, il motivo acquista un potere quasi ipnotico, reso più suggestivo dalla sua instabilità metrica¹⁵.

parti. Il *Tristan* era un punto di riferimento obbligatorio per un musicista come Puccini, dotato di un grande senso del teatro, che intendesse trattare il tema dell'amore sensuale inteso come colpa.

11. Dal n° 4 al n° 9 della *Partitura* cit., pp. 210-232.

12. N° 24 incluso della *Partitura* cit., p. 265.

13. Cfr. A. TITONE, *Vissi d'arte. Puccini e il disfaccimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli 1972, pp. 15-30.

14. Didascalie della *partitura* cit., p. 197.

15. L'anacrusi del motivo è spostata sulla tesi. Anche la disposizione timbrica è fortemente suggestiva. I due accordi in posizione lata (*I-II*²) che accompagnano il flauto sono affidati al timbro dell'arpa «appena toccato», violini secondi, viole e violoncelli. Tutte le ulteriori riprese del motivo presenteranno differenti orchestrazioni, del pari efficaci.

Anche le implicazioni semantiche del motivo entrano in gioco: esso, infatti, è prelevato dalla seconda sezione della canzone di Des Grieux al prim'atto, «Tra voi belle»,



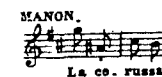
Esempio 7 - I, 8 dopo 15, p. 44.

e associa le parole di Des Grieux al presente: destino di Manon era quello di diventare una mantenuta, prigioniera del desiderato lusso e dei riti della società di cui diverrà vittima. Bisogna altresì notare che questa musica funge da *trait d'union* fra la fine del primo atto (la canzone degli studenti «Venticelli ricciutelli» ricalca quella di Des Grieux) e l'inizio del secondo: la mancanza della felicità amorosa dei due amanti, che occupa il secondo atto nella *Manon* di Massenet, importa poco a Puccini, teso a rendere coerente la descrizione della sua protagonista nel contrasto fra amore appassionato e sfrenato desiderio di ricchezza. Notiamo inoltre con quale attenzione Puccini non citi mai il motivo di Manon nella scena che stiamo esaminando, tranne quando il fratello le sta narrando di Des Grieux:

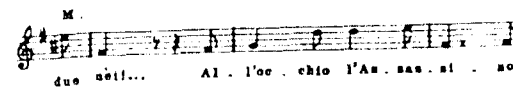


Esempio 8 - II, 1 dopo 8, p. 222.

Invece l'intervallo di settima minore discendente, rivolto della seconda maggiore della cellula generatrice dello stesso motivo di Manon, è impiegato su larga scala per descriverne la condizione frivola:



Esempio 9a - II, 8 prima di 2, p. 200.



Esempio 9b - II, 15 dopo 3, pp. 205-206.

2.2) IL MADRIGALE

Dopo il duetto Puccini riprende la cantilena iniziale del flauto, in Fa anziché in Si minore: Manon torna davanti allo specchio. Preceduti da una formula cadenzale elementare ed insistita, basata sull'iterazione del rapporto dominante-tonica che chiude l'intera scena in Fa minore, entrano i musicisti, e ancora una volta la tonalità opportunamente si distende con cadenza perfetta a Si bemolle maggiore. I nuovi personaggi entrano in scena, incipriati come conviene a musicisti francesi del Settecento, per cantare un madrigale a Manon¹⁶.

Non si tratta com'è facilmente intuibile di un vero madrigale, dato che, com'è noto, gli ultimi esempi compiuti di questo genere musicale risalgono alla prima metà del 1600. Questo termine era in seguito diventato sinonimo di canzone, avente come soggetto la tipica metafora mitologico-pastorale dell'epoca. Puccini prelevò, come si sa, la musica del madrigale di *Manon Lescaut* dall'*Agnus Dei* della giovanile *Messa* del 1880, abbassandolo di un tono (era in Do) e riducendolo nelle proporzioni, che vedevano tre ripetizioni dell'invocazione più una coda corrispondente a quella del madrigale per il «Dona nobis pacem».

Il brano dell'opera, che dura complessivamente 44 battute, è affidato a un piccolo coro da camera composto di due soprani primi, un soprano secondo e due contralti, che accompagnano un mezzosoprano solista. Il coro, scritto a quattro parti, interviene manieristicamente negli ultimi versi delle strofe. La misura è 3/4 al movimento di «Andantino»; la tonalità è stabile, con la sola oscillazione fra Si bemolle maggiore e la relativa minore (Sol) per il secondo assolo del mezzosoprano. Mentre gli archi accompagnano 'a chitarra' il controcanto è affidato di volta in volta a flauti, clarinetti, fagotti e corni, mentre al solo oboe tocca, in chiusura, fare le veci della zampogna 'plorante' per Fileno. Unici 'madrigalismi' sono il lamento del coro «Ohimé» sospirato su seconde minori ascendenti e discendenti, sottolineato dagli strumenti ad ancia; l'eco che «ripete pietà»; l'ansimare erotico del «venir men» di Fileno, reso con pause di ottavi e sedicesimi. Misurato è l'uso di melismi, inesistenti comunque nell'*Agnus Dei*.

In questo brano Puccini si è davvero sbizzarrito: basta leggere il testo, zeppo di rime tronche bacciate («Piagne Filén/ "Cuor non hai Clori in sén?/ Vé ... già ... Filén vien men! ..."»), imperniato su scoperte metafore erotiche, per accorgersi di come la musica composta oltre dieci anni prima per l'*Agnus Dei* si adatti perfettamente alla situazione dell'opera, costituendo quasi una prova perfetta dell'agnosticismo del musicista nei confronti della religione. Da questo punto di vista è sintomatico che i versi della chiusa del madrigale («No! Clori a zampogna che soave plorò/ non disse mai nò!/ non disse mai nò!») siano stati trascritti da Puccini su pentagramma come dedica di una fotografia del 1906 a Sybil Seligman. Il suo rapporto con la materia trattata, quindi, pare più che mai lucido, disinibito e ironico [cf. tavola 5].

Nelle 35 misure che seguono l'esecuzione del madrigale Puccini prepara il momento più importante della prima parte del secondo atto, la scena in cui Manon dovrà svelare appieno le sue doti di cortigiana, danzando il minuetto e

16. Partitura cit., II, n° 11, p. 236.

cantando una pastorale. Lescaut 'accomiata' i musicisti, mentre in orchestra risuonano ironicamente quattro battute del madrigale in Fa maggiore, con la melodia affidata ai due primi corni. Mentre, ricevuti da Geronte, entrano i personaggi che daranno vita alla scena (il maestro di danza, suonatori di quartetto, Signori e Abati) Lescaut decide di ritrovare Des Grieux.

Puccini ha già fissato quello che sarà l'apice dell'intera scena, la pastorale che Manon canterà a Geronte, allo scopo di evidenziare il contrasto fra il clima 'settecentesco' e quello romantico del duetto fra i due giovani amanti. Nelle poche battute che precedono l'attacco del minuetto, mentre risuonano le quinte vuote degli archi che accordano gli strumenti¹⁷, udiamo intrecciarsi, dalle voci di flauto e oboe, due melodie contrappuntate

Esempio 10 – II, 13, p. 242.

17. Il procedimento di far risuonare le quinte vuote degli archi, per ricreare il clima di una sala ove un'orchestra, accordando gli strumenti, si prepara ad accompagnare le danze non è nuovo. Fra gli esempi più importanti quello del *Ballo in Maschera* di Verdi, nel cui finale terzo il quintetto degli archi sul palcoscenico, in formazione ridotta, si contrappone alla piena orchestra accompagnando un minuetto. Quando Riccardo viene ferito a morte l'orchestra, prima di smettere di suonare, scivola per quinte, con grande effetto, dall'acuto al grave (III, da 12 dopo 72). Il minuetto è inoltre un importantissimo segno teatrale, a cui molti compositori si riferiscono per ricreare un clima particolare. Uno degli esempi più importanti si trova nel finale primo del *Don Giovanni* di Mozart (scena XX^a, n° 13, da b. 406) dove il minuetto, ballato dalla coppia nobile Donna Anna-Don Ottavio ne simboleggia il rango, in vivace contrasto drammatico con la contraddanza in ritmo binario, riservata a Zerlina e Don Giovanni, e con la *Deutscher Tanz*, la «Teisch», iniziata da Leporello e Masetto. Com'è noto i tre metri (3/4, 2/4, 3/8) si sovrappongono, dopo che la seconda e terza orchestra di scena, prima di accompagnare la rispettiva danza, hanno accordato gli strumenti.

che anticipano, con sottile profondità d'effetto, quella della pastorale¹⁸.

2.3) I TRE MINUETTI PER QUARTETTO AD ARCHI E MANON LESCAUT

Prima di analizzare il minuetto di *Manon Lescaut*, occorrerà aprire una parentesi, per chiarire il rapporto tra il brano dell'opera e *Tre Minuetti per Quartetto ad Archi*, composti poco tempo prima da Puccini, intorno agli anni 1889-1890. Essi furono pubblicati quasi subito dalla Casa editrice Pigna di Milano, ma senza data. Hopkinson ritiene che sia il 1892, mentre per altri biografi andrebbero collocati nel 1890¹⁹. Probabilmente Puccini pensò di utilizzare qualche spunto dai *Minuetti* quando Luigi Illica, la cui collaborazione a *Manon Lescaut* data alla seconda metà circa del 1891, gli propose una definizione più articolata dell'atmosfera settecentesca, con l'introduzione dei personaggi del parrucchiere e del maestro di ballo.

Dal tema della prima sezione del secondo *Minuetto*:

Esempio 11 – Minuetto 2, prime battute, p. 1²⁰.

Puccini trasse il tema iniziale dell'opera, che domina l'intero primo atto sin dalle prime battute. Viene variata l'indicazione di movimento, dall'«Allegretto» previsto per il *Minuetto* si passa all'«Allegro brillante» ($\text{♩}=132$) per l'inizio di *Manon Lescaut*, oltre agli accenti di qualche nota. Ma i rapporti fondamentali non vengono alterati: in qualche modo quella che è la sigla dell'opera rimanda velatamente al Settecento.

Dallo stesso *Minuetto*, che venne ommesso dalle successive pubblicazioni della

18. Degna di rilievo, in questa circostanza, è la grande tecnica che Puccini dimostra nel variare le melodie.

19. C. HOPKINSON, *A Bibliography of the Works of Giacomo Puccini*, New York, Broude Brothers 1968; M. CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Gerald Duckworth & Co 1958 [tr. it.: *Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore 1961]; C. SARTORI, *op. cit.*; L. PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi 1974; C. CASINI, *op. cit.*

20. G. PUCCINI, *Tre Minuetti per Quartetto ad Archi* (partitura), Milano, Pigna s.d.: *Minuetto n° 1*, n. ed. 333, dedicato a S.A.R. Vittoria Augusta di Borbone Principessa di Capua, pp. 1-3; *Minuetto n° 2*, n. ed. 334, dedicato all'Esimo Violinista Prof. Augusto Michelangeli, pp. 1-3; *Minuetto n° 3*, n. ed. 335, dedicato all'Amico M° Carlo Carignani, pp. 1-3.

raccolta (Heugel 1898, Ricordi 1902) per la troppa notorietà che *Manon Lescaut* aveva acquisito²¹. Puccini prelevò il tema della sezione centrale

Esempio 12 – Minuetto 2, da b. 9, pp. 1-2.

per adattarlo a quella che sarà la seconda sezione del minuetto della lezione di danza nell'opera, servendosi però nell'anacrusi dell'intervallo di settima minore, che caratterizza la frivolezza di Manon:

Esempio 13 – II, da 14, pp. 243-244²².

Dal trio del primo *Minuetto*

Esempio 14 – Minuetto 1, da b. 21 del trio, p. 3.

21. L'omissione del *Minuetto n° 2* causò parecchie sviste nei cataloghi delle opere di Puccini. Carner (*Puccini cit.*) ne cita solo due, datandoli al 1890 (riportandoli correttamente a tre nella seconda edizione del libro, London 1974); G. Magri (*Una ricetta di Puccini*, in: AA.VV., *Critica pucciniana*, Lucca 1976, pp. 69-93) e Casini (*op. cit.*) sbagliano dediche e relativa numerazione.

22. Questa melodia era già apparsa nell'opera (cfr. es. n° 10).

Puccini trasse la *coda* per la prima sezione del minuetto dell'opera:

Esempio 15 – II, 4 prima di 14, p. 243.

Infine dalla cadenza della prima sezione del terzo Minuetto

Esempio 16 – Minuetto 3, da b. 15, p. 1.

Puccini ricavò lo spunto iniziale per quello dell'opera:

«Mentre il maestro di ballo riceve gli ordini da Geronte, entrano altri personaggi, i quali si inchinano a Manon, le baciano la mano, le offrono fiori, dolciumi, ecc.)»
 Tempo di Minuetto $\text{♩} = 76$

Tempo di Minuetto $\text{♩} = 76$

Esempio 17 – II, 17 dopo 13, p. 243.

2.4) II. MINUETTO DI MANON LESCAUT

Dovendo definire l'atmosfera di una ricca casa parigina nel Settecento, Puccini è ricorso alla danza che può essere considerata il simbolo della galanteria di quel secolo. Per questa ragione il minuetto di *Manon Lescaut* presenta una struttura formale che può definirsi un calco dello schema classico, adattato nelle proporzioni alle esigenze drammaturgiche. La sua musica è costruita sulla variazione continua di poche cellule melodiche, come se l'autore volesse rendere l'idea di un'improvvisazione. L'impressione suscitata nello spettatore è quella di udire una lunghissima melodia, inframmezzata da cadenze. La prima sezione del minuetto, affidata ai soli archi dell'orchestra, consta di 24 battute, per il gioco combinatorio delle note protettiche, e presenta quattro distinte frasi, di cui solo quella di apertura (vedi es. n° 17) ha funzione di vera e propria antecedente. Due delle tre rimanenti sono variazioni della principale conseguente (18. a):

Esempio 18a – II, 19 prima di 14, p. 243.

Esempio 18b – II, 11 prima di 14, p. 243.

Esempio 18c – II, 7 prima di 14, p. 243²³.

Combinando queste quattro frasi Puccini forma due periodi, uno di otto battute e l'altro di dodici, a cui aggiunge una codetta di quattro. Nella seconda sezione, il cui carattere contrastante rispetto alla prima consiste nel fatto che gli intervalli con cui sono costruite le melodie delle frasi sono prevalentemente discendenti, Manon comincia a danzare. Il maestro da alcuni consigli alla fanciulla, mentre Geronte che si è lasciato cogliere dall'entusiasmo, viene ammonito dai presenti a «adorare in silenzio». Il discorso musicale, intanto, procede con un periodo di otto battute, formato da una nuova frase, tratta dal secondo dei *Tre Minuetti* (vedi es. n° 13), e da una conseguente, che oltre ad

23. Il profilo melodico di questa frase è tratto dal «Benedictus», verso del baritono nel *Santus* della *Messa*.

esserne una variazione, prende delle caratteristiche, come le terzine, dalla principale conseguente (vedi es. n° 18.a) della prima sezione:

(Geronte fa cenno agli amici di tirarsi in disparte e sedersi.
Durante il ballo alcuni servi girano portando cioccolata e rinfreschi)

Viprego, signo... rina, un po' le vate il busto... In di... Ma brava, ossi mi pia... ool...

poco rit. a tempo

Esempio 19 – II, 3 dopo 14, p. 244.

La scorrevolezza con cui la melodia fluisce continua a poggiare su una solida struttura: ripresa del primo periodo del minuetto, con la frase d'apertura variata da trilli, che sfocia in una piccola progressione basata sull'ultima frase del minuetto (vedi es. n° 18. c), ampliata in una coda che modula a La.

Comincia quello che può essere considerato il trio, la cui prima frase melodica, affidata all'oboe, verrà ripresa da Puccini al momento della morte di Manon²⁴:

Un poco più animato $\text{♩} = 100$

f dolce

pp

IL MAESTRO (a Manon)

A man... ool... Bra... va!... A de... stra!...

pp

Un poco più animato $\text{♩} = 100$

Esempio 20 – II, 1 dopo 16, p. 247.

24. Cfr. *Partitura* cit., IV, 25, p. 481. La melodia viene citata nella stessa tonalità, mentre viene variato il movimento, indicato come «più lento».

Esso può essere considerato tripartito, e l'orecchio lo avverte come tale, poiché la lunga sezione centrale è racchiusa tra due in minore. La prima sezione è differenziata dal minuetto nel movimento («Un poco più animato», $\text{♩} = 100$) e dalla tonalità di La minore. Costituisce il momento più lezioso dell'intera scena, in cui la protagonista danza le figure più tipiche (del *saluto* e dell'*occhialetto*), poi tre battute introducono a un concertato, su cui il ballo s'arresta.

In questa che si può definire la sezione centrale del trio il materiale melodico, già tutto udito nel corso del minuetto, viene elaborato, appoggiandosi a un basso ostinato (Si sull'ultima arsi, La sulla tesi) che rimanda allo stesso clima arcadico-pastorale del precedente madrigale²⁵. La tonalità, ora, è La maggiore, e mentre il ritmo di danza viene accentuato su una figura ritmica del minuetto. Non c'è ripresa della prima melodia del trio, ma la simmetria è completata da una nuova sezione, anch'essa in minore (Si), caratterizzata dal canto di Manon, che placa le sempre più accese fantasie dei suoi ammiratori.

Analogie col trattamento della forma in questo trio si possono riscontrare nel terzo dei *Minuetti per Quartetto ad Archi*, il cui trio presenta una prima sezione con un periodo di undici battute e relativo ritornello, mentre quindici delle ventuno battute della sezione centrale sviluppano, con una progressione, la formula cadenzale della prima sezione del *Minuetto*, utilizzata da Puccini (vedi ess. nn.16-17) per la prima frase di quello dell'opera:

Esempio 21 – Minuetto 3, da b. 18 del trio, p. 3.

È parso opportuno al musicista, quindi, applicare una formula simile anche nell'opera, poiché la struttura drammaturgica gliene forniva l'opportunità.

Finalmente la danza può riprendere, e il maestro, «con impazienza», chiede un cavaliere per Manon: Geronte si presenta e la coppia, fra l'ammirazione degli astanti, danza la ripresa del minuetto.

25. La presenza del basso ostinato (il La ha funzione di bordone) conferisce a questo brano le caratteristiche della *Musette*, una danza francese molto in voga nella prima metà del XVIII secolo. Questo ballo prese nome dalla *Musette de Coeur*, la zampogna inventata nei primi anni del 1700 da alcuni musicisti della Corte di Francia, allo scopo di fornire un raffinato strumento adatto alla moda arcadica del tempo. A renderla anomala nell'opera di Puccini è la misura ternaria di tempo, mentre la danza era abitualmente binaria. Ma a renderne interessante l'applicazione in questa circostanza è che la *Musette*, unita alla gavotta, spesso fungeva da trio nella *suite* di danze.

Puccini sottolinea il crescere dell'entusiasmo fra gli invitati con una progressione, per arrivare a una breve coda di quattro battute che non ha nulla a che fare col clima creato dalla danza e il suo materiale melodico:

Esempio 22 - II, da 22, p. 258.

I primi violini scendono con una cadenza *Senza rigore di tempo*, arpeggiando un accordo di settima di sensibile (Fa # - La - Do - Mi) della tonalità in cui Puccini vuole modulare (Sol maggiore). Poi risalgono alla settima di dominante (in posizione lata, col Sol a ritardare il Fa #) passando per una settima di terza specie affidata agli altri archi, con un motivo cromatico di due battute. Quest'ultimo accordo ha le parti disposte quasi come nel celebre 'accordo di *Tristano*': Sol # - Fa - Si - Re #²⁶, e anticipa il clima del successivo duetto d'amore fra Manon e Des Grieux, in cui esploderà uno dei più disperati climi romantici che la storia dell'opera lirica ricordi.

2.5) LA CANZONE PASTORALE

Ora tutto è pronto perché Puccini possa apporre un sigillo alla scena 'settecentesca': Manon canterà una pastorale a Geronte. La costruzione della melodia di questa canzone è senza dubbio il vertice di una scena basata su un'elaborazione formale di altissimo livello. Ritorniamo per un momento al

26. Perché le parti dell'accordo fossero disposte come nell'opera di Wagner bisognerebbe che il Sol # si trovasse sopra il Re # dei violini secondi. Comunque è interessante rilevare che effettuando lo scambio di posizione, l'accordo di Puccini è esattamente alla stessa altezza del primo accordo del preludio al primo atto del *Tristan und Isolde*.

duetto tra Manon e il fratello, tralasciato in precedenza, per ritrovarvi un'importante melodia:

Esempio 23 - II, 3 dopo 9, p. 226.

Manon aveva appena cantato la sua nostalgia per Des Grieux nell'aria «In quelle trine morbide», ora, col controcanto del fratello che racconta di aver lanciato l'amante al gioco d'azzardo, la sua melodia esprime una dolorosa tensione dell'animo, immerso in sincera nostalgia e carico di desiderio erotico. Questo era l'unico elemento mancante per definire la melodia della pastorale che risulta così composta, oltre che dalla frase appena citata (a) anche da frammenti del periodo (vedi es. n° 13) che apre la seconda sezione del minuetto (b) e dalla sua conseguente (c; vedi es. n° 19):

Esempio 24 - II, 3 dopo 22, p. 259.

Il gioco di richiami semantici diviene perciò assai spesso: da una parte la nostalgia dell'amante, dall'altra la civetteria, ma sopra tutto ciò l'ironia di un momento in cui la descrizione musicale dell'evento teatrale approda ad esiti poetici elevatissimi. È già dipinta la donna in grado di umiliare, in nome dell'amore sensuale, il vecchio e manierato libertino.

Dopo il canto di Manon la scena 'settecentesca' può dirsi conclusa: una coda di trenta battute, in stile recitativo, accompagna gli invitati che se ne vanno. Nel loro galante congedo è possibile cogliere una eco di madrigale, mentre la scena si chiude definitivamente con la ripresa orchestrale della melodia della pastorale in tonalità di Fa maggiore²⁷.

27. La ripresa da parte di Puccini della melodia della pastorale in Fa maggiore, la stessa tonalità in cui era stata anticipata nel duetto fra Manon e il fratello (esempio n° 23) non è certamente casuale. Non ci sono ragioni strettamente musicali perché Puccini moduli da Sol Maggiore a Fa maggiore, mentre sono ottime quelle drammaturgiche: il richiamare, con la tonalità oltre che col profilo melodico, una situazione di nostalgia, prima che inizi il duetto d'amore.

3) CONCLUSIONI

Abbiamo visto come Puccini sia riuscito a organizzare un'atmosfera settecentesca con i mezzi della musica, giocando cioè con gli elementi di una tradizione consolidata e riconoscibile, ma riuscendo a creare un rapporto autentico con la musica di quel periodo.

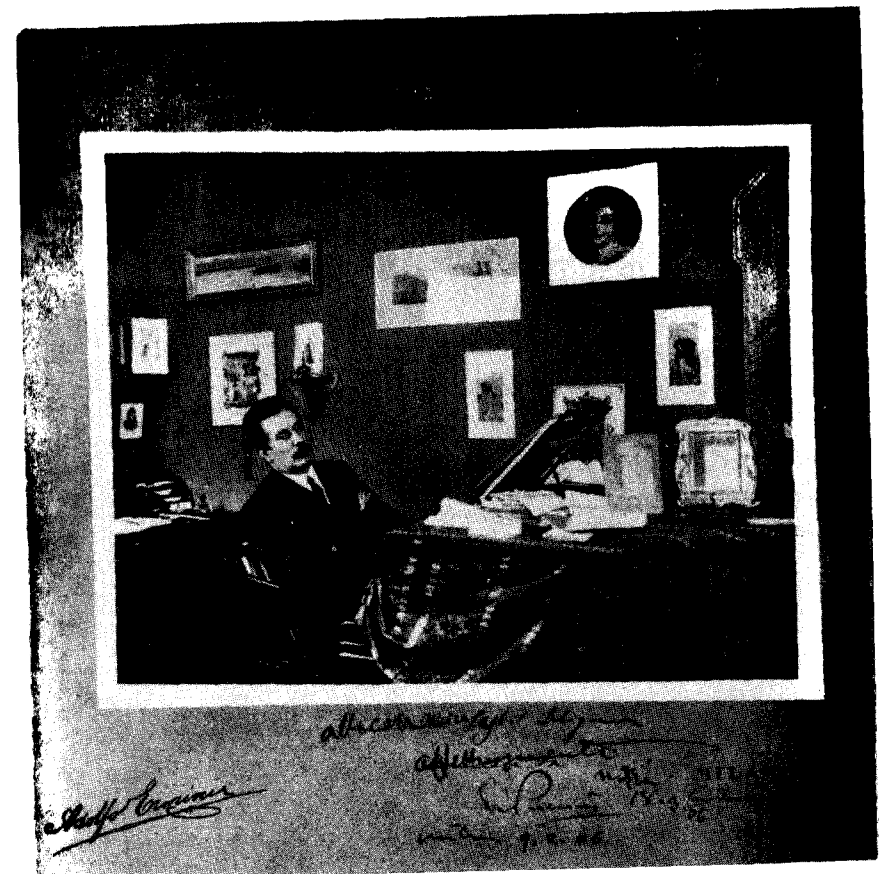
Nel complesso panorama musicale che caratterizza la fine dell'Ottocento, a cui Puccini aveva appena dato il suo primo importante contributo con *Manon Lescaut*, si stavano per divaricare le distanze fra i compositori nel prefigurare l'attività del musicista del secolo che stava oramai per venire. La posizione di Puccini appare limpida soltanto in apparenza: la sua drammaturgia spesso si basa sul ripensamento della tradizione, punto di riferimento del suo eccezionale fiuto di uomo di palcoscenico. Ma egli non si limita a considerarla come elemento di potente suggestione. Unendo uno straordinario senso del teatro a un linguaggio musicale che tende a esaurire i limiti dell'armonia tonale, pur mantenendosene saldamente al di qua, egli scrive forse le ultime pagine originali nella storia dell'opera italiana. In *Manon Lescaut* la contrapposizione fra il clima settecentesco che regna nella prima parte del secondo atto, e quello tardo romantico che caratterizza il successivo duetto d'amore, determina in modo originale il senso del dramma. L'opera può dirsi pienamente riuscita, nonostante le numerose difficoltà che ne accompagnarono la stesura create da librettisti autentici o improvvisati, che furono costretti da Puccini, come già aveva fatto Verdi, a seguire la sua idea del dramma.

Manon Lescaut inizia la folgorante serie di successi che accompagnarono la carriera artistica di Puccini, dovuti in gran parte alla sua straordinaria capacità di trovare per ogni opera l'atmosfera più adatta, che diventa un punto di riferimento imprescindibile per esprimere il contrasto fra le più intime passioni dell'animo dei protagonisti e l'ambiente che li circonda.

Fedele D'Amico ha descritto questa contrapposizione fra personaggio e ambiente in modo molto suggestivo:

[Al centro di *Manon Lescaut*] è il tema dell'amore inteso come maledizione in sé e per sé, indipendentemente da chi lo pratica [...] Il punto decisivo, quello che spiega tutto, è l'irruzione di Des Grieux al secondo atto nel salotto della mantenuta sazia ormai dell'amore falso, là dove fino a quel momento hanno echeggiato dei minuetti. Dovrebbe essere la rivolta dell'amore vero, le fanfare della felicità. Invece i bassi dell'orchestra scandiscono sordi rintocchi, e su questo pedale d'angoscia posano i due accordi paralleli del tema di Manon, oscurati dal tono minore: gelidi, impassibili. E una tenebrosa scala cromatica avvia al gorgo frenetico e cupo del duetto. L'apparizione dell'amore «vero» è in realtà l'apertura di un abisso²⁸.

Dal momento in cui entra in scena Des Grieux l'atmosfera settecentesca scompare.



Puccini al suo pianoforte a Milano (VINCENT SELIGMAN, *Puccini among friends*, Macmillan, London 1938).

28. F. D'AMICO, *Le ragioni di «Manon Lescaut»*, articolo del 17 maggio 1959, riportato nel volume, dello stesso autore, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore 1962, pp. 282-283.