

GIACOMO PUCCINI

MANON LESCAUT

Il collage della *Manon Lescaut*: una sfida alla convenzione

La *Manon Lescaut*, terza opera di Puccini è la sua prima ad ottenere e mantenere fama internazionale, è stata a volte trattata con una certa accondiscendenza da coloro che di solito cercano di difendere Puccini. Il compositore, si legge, stava a quel tempo ancora saggiando il terreno nel campo operistico e, non essendo ancora ben sicuro delle proprie potenzialità, commise alcuni errori di calcolo a deterioramento dell'integrità drammatica del lavoro; inoltre, dicono, dovendo ancora trovare una voce musicale individuale, Puccini si abbandonò troppo apertamente all'influsso di altri. La *Manon Lescaut* sarebbe, in breve, un'opera d'apprendistato.

IL COMPOSITORE



Riscattata, certamente, da alcuni brani stupendi, da alcune scene individuali molto ben riuscite, e da alcune "melodie veramente belle"; ma sicuramente non un'opera da prendersi sul serio nel suo insieme.

Una "composizione screpolata", come la descrive Mosco Carner, "priva di sottigliezze psicologiche e drammatiche", ma ricca di una "inesauribile esuberanza di idee melodiche".

Queste opinioni sembrano confermate dalla tortuosa storia della genesi dell'opera. Vi sono testimonianze della iniziale fiducia di Puccini nell'argomento, "ispirata" dalle potenzialità del romanzo di Prevost - e, bisogna aggiungere, dal successo dell'opera di Massenet sullo stesso soggetto.

Ma, come spesso accade, l'ispirazione iniziale presto si invischiò in battibecchi interminabili coi librettisti, in alterchi causati dalle sue nervose incertezze a proposito della direzione drammatica dell'opera, ed anche, più tardi, dalla sua insistenza affinché quelli imbastissero situazioni drammatiche e letterarie che potessero incarnare musiche già composte per versioni precedenti.

Gli attriti sprizzarono scintille, e, quando fu finalmente terminato, il testo della *Manon Lescaut* era passato per non meno di sette mani: prima quella di Ruggero Leoncavallo, a quel tempo ancora librettista più che compositore; poi quelle del rinomato drammaturgo Marco Praga e del suo collega versificatore Domenico Oliva; quindi toccò alla "nuova" formazione di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, che più tardi avrebbero subito lunghissime tirate della "tortura – Puccini" nella creazione di *La Bohème*, *Tosca*, e *Madama Butterfly*; ed infine, saltuariamente, vi avevano posto mano sia lo stesso Puccini che il suo stremato editore, Giulio Ricordi.

Alla fine l'opera risultò un vero e proprio collage, tanto che, a scanso di scherno, nessuno dei collaboratori apparve sul frontespizio del libretto: e, come dice William Ashbrook, "un libretto che richiese per la stesura tre anni e sette mani, non era affatto uno scherzo".

Inoltre, neanche la prima esecuzione pose un freno a tale lavoro di rabberciamento: Puccini continuò, in periodi diversi, a rivederne lo spartito in molto e in poco, chiudendo persino un occhio su alcune modifiche altrui. Per questo probabilmente non esiste una "versione definitiva" della *Manon Lescaut*, ma bisogna semplicemente scegliere una delle innumerevoli varianti offerteci sempre con una certa diffidenza dal compositore.

COPERTINA DELLA
TRADUZIONE PIANISTICA



È chiaro quindi che alcune delle asserzioni dei critici hanno un certo peso. Sarebbe inutile affermare che la *Manon Lescaut* funziona in teatro in modo così convincente ed infallibile come *La Bohème* o la *Tosca*. Essa è sempre rimasta alla periferia del repertorio e con tutta probabilità non godrà mai dei pieni voti del pubblico e della critica, alla stregua dei lavori successivi di Puccini.

Ma pare tuttavia più che ragionevole tentarne una certa rivalutazione. Sembra infatti che alcune delle sue più importanti qualità siano ultimamente cadute nel dimenticatoio; ed alcune caratteristiche comunemente considerate come difetti, esaminate da un diverso punto di vista, possono assumere un nuovo volto. Inoltre, c'è anche molto da imparare e molte conclusioni possono essere tratte proprio da alcuni dei limiti più ovvi nell'opera, giacché la qualità di "collage" della *Manon Lescaut* sarà una caratteristica ricorrente, in maggiore o minore intensità, in tutti i successivi lavori dell'autore.

Manon Lescaut è, in altre parole, una specie di cartina tornasole con la quale poter affrontare le più famose opere successive con maggiore apertura prospettica. Sebbene la causa primaria della preoccupazione dei critici sia data dai presunti difetti *drammatici* del lavoro, sarà utile concentrarsi, tanto per cominciare, su una questione puramente musicale: il suo notevole grado di eterogeneità stilistica.

Ciò è in parte dovuto all'abitudine di Puccini di riesumare vecchi pezzi scritti da studente, per usarli in nuovi contesti drammatici. Nessuna opera contiene più musica "vecchia" della *Manon Lescaut*.

A volte le interpolazioni sono collocate a parte in modo ovvio, come ad esempio per il delizioso madrigale dell'atto secondo, derivato da un brano religioso (un *Agnus Dei*!) scritto già nel 1880.

Ma in più di un caso, come ad esempio nell'intermezzo e nel terzo e quanto atto, con l'uso di brani da *Crisantemi*, un'elegia scritta nel 1890 per quartetto d'archi, la musica pre-esistente ha un potente influsso sul contesto che la circonda. Il fatto più sorprendente di tutti è che nel primo atto l'aria di Des Grieux "Donna non vidi mai", il più famoso numero singolo dell'opera, è desunta da una scena drammatica composta da Puccini per gli esami di diploma del conservatorio di Milano, su testo di Felice Romani, il librettista preferito di Bellini.

Questi "auto-prestiti" così differenziati potrebbero immediatamente farci mettere in dubbio l'intera consistenza della "coerenza musicale" nel lavoro di Puccini. Inoltre, almeno per quanto riguarda la *Manon Lescaut*,

vi si trova un livello di varietà stilistica ancora più basilare.
L'opera abbonda di riferimenti a stili musicali di altri compositori, in particolare dei due precedenti operisti le cui personalità musicali Puccini doveva per forza fronteggiare nei suoi anni verdi: Richard Wagner e Giuseppe Verdi.

FIGURINO



Il contagio più comunemente citato è quello di Wagner, la cui presenza è inequivocabile per esempio nella musica amorosa del duetto del secondo atto, specialmente nel passo in cui Des Grieux finalmente cede a Manon che gli chiede una riconciliazione. Le settime discendenti che così di frequente concludono le frasi liriche, le progressioni in sequenza cromatica, l'uso esteso di cadenze interrotte per spostarsi da periodo a periodo, la frequente comparsa dell'accordo del Tristano, il complessivo colorito orchestrale: tutti questi elementi evocano un mondo nettamente post-tristanico che discorda in modo palese con il resto del materiale più genuino.

Questo filone dello spartito raggiunge l'acme negli ultimi passi dell'intermezzo orchestrale fra il secondo e il terzo atto, ove la struggente melodia degli archi e le cadenze conclusive scivolano pericolosamente verso il plagio dei momenti finali dell'atto terzo del *Tristano*.

D'altro canto, altrove Puccini dimostrò una maggiore padronanza dei metodi di appropriazione degli stilemi wagneriani, mostrando come lo spartito non fosse altro che un terreno di battaglia su cui l'ombra di Wagner fu affrontata e alla fine soggiogata.

Ancora più significativo è il "tema d'amore" che appare a conferma della riunione degli amanti del duetto del secondo atto, cantato per la prima volta con le parole di Des Grieux "Nell'occhio tuo profondo".

Di nuovo, anche qua è chiara la discendenza wagneriana: ma questo riferimento ci riporta alla musica dell'eroico Siegfried nel *Gotterdammerung*.

Lo stile wagneriano, dal ritmo robusto e dalla melodia diatonica, serve qua come affermazione trionfante dell'amore, come un rasserenamento dopo il precedente cromatismo alla Tristano. Si tratta di un impiego originale e potente del linguaggio wagneriano piegato ai fini estetici del tutto differenti.

Ma al fine di svelare vari livelli di assimilazione, possiamo dire che la forza dell'influsso di Verdi sulla *Manon Lescaut* è forse ancora più manifesta. Da un lato vi sono certi passaggi in cui la musica prende una svolta decisa e rientra sulle vecchie tracce del *melodramma*, secondo alcuni critici per l'ultima volta nella carriera di Puccini.

Esempio più notevole ne è il trio finale del secondo atto, fra Lescaut, Manon e Des Grieux. Il dinamico fugato di 6/8 procede energico senza intralci, e i personaggi, una volta tanto sottomessi all'obbligo formale, sono costretti a rispondere con frasi usuali.

È logico che non vi sia nulla di intrinsecamente incredibile a proposito di amanti operistici che, trovandosi ad essere interrotti, declamano all'unisono "O ciel! Che è stato? Ci fai tremar!"

STRALCIO DELLO SPARTITO

3. Couplet di Des Grieux



4. Minuetto



5. Madrigale



6. Aria di Manon (secondo atto)



7. Motivo di Manon (duetto d'amore Manon-Des Grieux, primo atto)



8. Duetto d'amore (Manon-Des Grieux, secondo atto)



Nel trio del secondo atto di *Un ballo in maschera* di Verdi, "Odi tu come fremono cupi", chiaro modello musicale e drammatico del trio della *Manon Lescaut*, l'effetto di simili affermazioni causa una entusiasmante catarsi. Ma, come ben presto capì il giovane Puccini, tali espressioni mal si sposavano ai moduli dialogici meno stilizzati adottati dai suoi personaggi in modo tipico.

Comunque, in *Manon Lescaut* troviamo almeno un magnifico contributo o, per lo meno, commento alla tradizione operistica italiana del XIX secolo: la scena dell'imbarco nell'atto terzo, con l'appello e la partenza in nave per l'America di Manon e delle altre recluse. Questa scena s'incentra su un gruppo d'insieme che si rifà chiaramente alla più grandiosa e duratura delle forme tradizionali del *melodramma*, cioè la sezione lenta del finale concertato; questo fatto sarebbe apparso ancora più evidente nelle versioni precedenti, ove l'intero atto terzo era inteso come pendant all'atto secondo. Ma la realizzazione pucciniana di tale forma è altamente originale nella sua strategia espressiva.

Secondo la convenzione infatti, un *largo concertato* dovrebbe iniziare con un esteso assolo di uno dei protagonisti: altri solisti vi si aggiungerebbero a poco a poco, per commentare o offrire opinioni contrastanti; ed infine dovrebbe entrare il coro per consolidarne l'acme drammatico. Ma nel terzo atto della *Manon Lescaut* non vi è traccia della tradizionale introduzione lirica.

Si inizia subito invece nel più prosaico dei modi, con un personaggio minore, il sergente, che fa l'appello mentre i presenti farfugliano qualche commento casuale e i prigionieri, uno ad uno, attraversano lentamente la scena. È solo in un secondo momento che i protagonisti dischiudono le loro emozioni, per poi ritornare sommessi alla silenziosa chiusura del gruppo d'insieme, nonostante l'impressionante climax raggiunto.

Tale ribaltamento delle aspettative espressive tradizionali è un frutto tipico e per nulla isolato del controllo musicale e dell'intuito drammatico di Puccini, ed è notevolmente elaborato nello sviluppo del terzo atto.

Il relativo contenimento e la sfocatura dei personaggi viene controbilanciata dalla fine dell'atto, che comprende proprio un lungo momento di quella catarsi individuale soppressa nel gruppo d'insieme, ossia l'aria di Des Grieux "Guardate, pazzo son".

Ed è anche tipico della varietà di moduli musicali della *Manon Lescaut* che questo sfogo causi un'ulteriore voltafaccia. Come hanno ben intuito i maggiori tenori da Gigli a Del Monaco, interpolandovi singhiozzi da

pagliaccio, "Guardate, pazzo son" si lancia a capofitto nel mondo espressivo moderno così ardente di emozioni, tipico di compositori veristi quali Ponchielli e Mascagni.

Ed infine, a coronamento dell'atto, ecco ancora un'altra incursione stilistica: una trionfante riaffermazione orchestrale del "tema d'amore" sigfridiano del secondo atto. È sempre più chiaro ormai che il raggiungimento di un equilibrio drammatico così convincente e l'articolazione di così disparati mezzi musicali è un aspetto fondamentale dell'impresa pucciniana.

FOTO DI SCENA



L'incastro anticonformista ma avvincente in cui si combinano le varie sezioni del terzo atto offre lo spunto per un'ulteriore considerazione riguardante il modo in cui ogni atto della *Manon Lescaut* ha una sua particolare struttura. In parte ciò è un corollario della dissoluzione delle forme fisse convenzionali: quanto più l'opera si svincolava dalla dipendenza da una successione di numeri individuali, tutti formalmente ben delineati in modo prevedibile, tanto più le divisioni più ampie venivano a riempirne il vuoto formale, quasi a definire da se stesse una struttura unica e comprensibile. Ed ancora, la ricchezza di toni nella *Manon Lescaut* a questo riguardo è notevole.

Il primo atto è, come accade sovente negli spartiti di Puccini, il più complesso. In carattere con lo stile del compositore, si apre con un gesto che tende al sinfonico: un "primo movimento" ricco di azione e dominato dal gioco melodico fra un tema orchestrale e le sue controparti liriche, fino all'arrivo di Manon; quindi un "movimento lento", pausa di lirismo sostenuto, con l'incontro fra Manon e Des Grieux-, che culmina con "Donna non vidi mai" di Des Grieux; abbiamo poi uno "scherzo" vivace ritorno all'azione, sebbene musicalmente più monocromo dell'apertura, con il piano concordato fra Geronte e Lescaut; ed infine una "ricapitolazione" in cui le varie fila della trama vengono intrecciate e riunite in colori musicali intensificati e in cui si attua una risoluzione temporanea, ovverossia il secondo incontro e la fuga di Manon con Des Grieux.

Il secondo atto, centro emozionale dell'opera, segue una struttura completamente diversa. In esso l'accento cade sul massimo contrasto fra due atmosfere musicali diverse, la cui linea di demarcazione sta nella comparsa di Des Grieux.

Tutto ciò che la precede è rievocazione del passato; l'inizio orchestrale posato, ornamentale e strumentato con delicatezza, in contrasto così ovvio con la confusione frenetica dell'inizio del primo atto, mira chiaramente alla musica di un'età passata, e ci prepara al seguente *pastiche* di interludi musicali, una serie di fragili madrigali e minuetti che vengono poi frantumati dalla intensità dell'incontro d'amore.

La scena fra Manon e suo fratello, inserita in questa atmosfera neo-classica, mira essenzialmente a ricreare un altro tipo di passato, l'umile condizione di vita recentemente condivisa dall'eroina e da Des Grieux. In questo senso il fatto che la famosa aria "In quelle trine morbide" abbia un finale aperto sia tonalmente che melodicamente, è pienamente

giustificato, e non è per nulla ingenuo o, come è stato suggerito, una "sgonfiatura"; nella sua seconda metà, l'eroina si rivolge ad un passato idealizzato che ha in comune con la sua attuale "alcova dorata" precisamente il suo distacco dall'immediatezza emotiva.

GIACOMO PUCCINI



Il contrasto fra tutto ciò e la seconda metà dell'atto non potrebbe essere più marcato. Mentre la prima metà è costantemente improntata al distacco ed alla oggettività, la seconda è quasi dolorosamente dialogica e personale. L'aria di Des Grieux "Ah Manon, mi tradisce il tuo folle pensier" per esempio è quasi l'antitesi di "In quelle trine morbide": in quest'ultima aria l'accompagnamento esitante e le combinazioni armoniche variate ne velano l'espressività; nell'altra aria invece la linea del basso e la melodia sono continuamente all'unisono, creando alla fine un senso di prossimità claustrofoba quasi insopportabile.

Abbiamo già accennato alla struttura del terzo atto: in un certo senso è il più facile da afferrare, poiché si incentra senza alternativa su un lungo

brano ben determinato. E, se nel primo e secondo atto si creano in gran parte dei mondi particolari, così anche il terzo atto e l'intermezzo immediatamente precedente, introducono una gamma fresca di materiale melodico, di colori armonici e strumentali assenti fino ad ora.

Certo, ci sono motivi che ricorrono in tutti gli atti, particolarmente l'idea triadica discendente associata con Manon, ma la loro ricorrenza è referenziale più che strutturale: la loro relativa uniformità serve infatti a sottolineare le differenze fra i contesti in cui appaiono.

Ed eccoci allora al quarto atto, da tutti considerato problematico. Esso infatti è allo stesso tempo troppo lungo e troppo corto, troppo ricco di nuove idee senza variazione di umore, e troppo sommario nel trattamento del deserto della Louisiana, a confronto degli ambienti precedenti.

Forse la causa di queste difficoltà fu l'inesperienza del compositore. Erano infatti quasi sempre gli stadi finali di un'opera a causare a Puccini particolari ansietà, e si ha l'impressione che il motivo principale di ciò fosse il logoramento della sua creatività.

Solo più tardi il musicista imparò a governare meglio le proprie risorse. Nella *Bohème* per esempio, opera immediatamente successiva a *Manon Lescaut* e per molti aspetti, grandi e piccoli, ad essa consimile, l'atto finale è costituito quasi interamente da reminiscenze e da riprese nostalgiche di materiale musicale precedente.

Ma probabilmente la migliore spiegazione del relativo fallimento del quarto atto della *Manon Lescaut* sta nel fatto che la musica è qua troppo "carica" e troppo auto-sufficiente. L'atto inizia e termina nella stessa tonalità e lo si potrebbe addirittura considerare come uno "sviluppo" continuo di questa tonalità: inoltre esso ha anche una notevole unitarietà di tono e colore, tanto che pare non vi sia più spazio per il dramma e neanche per le parole.

Per una strana ironia della sorte, in un tempo in cui siamo abituati a lodare le opere che vantano un alto grado di compattezza musicale, uno degli atti pucciniani più coerenti dal punto di vista prettamente musicale viene quasi universalmente definito come uno dei suoi meno riusciti.

Ma, a parte i successi ed i fallimenti singoli, che ne risulta dell'opera *in toto*? Ci volgiamo ora ad un aspetto della *Manon Lescaut* che ha tormentato alcuni critici ancor più del problema della sua eterogeneità stilistica: la relazione fra le sue varie parti. Nella versione del libretto originale di Marco Praga, probabilmente prima che Puccini avesse iniziato a comporre la musica, i quattro atti paiono seguire una

progressione "logica", in cui i vari momenti del cammino di Manon ricevono eguali attenzioni:

Atto I: incontro fra Manon e Des Grieux ad Amiens, e loro fuga assieme a Parigi.

Atto II: gli amanti in povertà;

Atto III: la lussuria di Manon divenuta amante di Geronte, la riconciliazione con Des Grieux, la loro tentata fuga e l'arresto di lei,

Atto IV: morte di Manon nel deserto della Louisiana.

FOTO DI SCENA



Ma Puccini, apparentemente timoroso di far troppo rassomigliare l'opera al lavoro di Massenet ispirato allo stesso soggetto, insistè nel volerne cambiare lo scenario.

Il secondo atto venne tagliato. In luogo della fuga da Amiens di Manon e Des Grieux, che alla fine del primo atto portava alla scena dei due amanti felici e beati nella loro povertà, troviamo, in termini di trama, un *non sequitur*: il secondo atto si apre infatti con gli amanti già divisi dopo aver vissuto insieme, e con Manon sistemata in grande pompa come amante di Geronte, coccolata, viziata, ed annoiata.

Lo stesso problema si verifica fra le nuove versioni del terzo e quarto atto, ove, dopo aver lasciato gli amanti felicemente riuniti a bordo della nave, li ritroviamo improvvisamente in lotta contro i patimenti del deserto della Louisiana.

Tali critiche sono facilmente confutabili almeno ad un livello. Questi "vuoti" nell'azione possono risultare leggermente sconcertanti ad una lettura casuale del riassunto dell'opera, ma affermare che essi ne siano un difetto di fondo significa sopravvalutare l'importanza della trama e la funzione narrativa di questa o di ogni opera.

Sebbene i collaboratori letterari di Puccini facessero mal viso ai cambiamenti, alla perdita della verosimiglianza convenzionale ed all'espurgazione della struttura narrativa di Prevost, il compositore la sapeva più lunga: era perfettamente consapevole infatti che la sua drammaticità musicale si sarebbe comunicata attraverso altri mezzi.

Queste disgiunzioni nella trama comunque, possono essere spiegate anche in un altro modo, chiamando in causa proprio quegli aspetti dell'opera discussi poc'anzi, e cioè la sua eterogeneità stilistica e la tendenza di ogni atto ad articolare le proprie strutture in modo inedito e a formare un proprio mondo espressivo.

Poiché, se *Manon Lescaut* piace, ciò è certamente in base a questi livelli di differenziazione, di variegatazza musicale, strutturale e d'effetto. In questo senso, l'assenza di una "storia" coerente è perfettamente in tono col carattere musicale e drammatico dell'opera.

Tutto ci invita a prendere la *Manon Lescaut* a spizzichi, a percepire ogni frase del dramma come autosufficiente e, anche all'interno delle strutture individuali, a gioire della sua stimolante varietà di delizie musicali. Ecco quindi senza dubbio un'impresa di collage, ma certo non un'impresa di cui gli autori avrebbero dovuto vergognarsi.

Puccini, sebbene senza saperlo, fu pienamente uomo del suo tempo in

quei suoi dilemmi estetici, nelle sue indecisioni, nei suoi mutamenti di rotta e nelle sue soluzioni per i problemi creativi. Ma ciò non significa che il suo tempismo, il suo senso preciso di dove collocare esattamente i vari brani e la sua scelta azzeccata di quali maschere stilistiche indossare via via, non fossero quasi del tutto impeccabili.

Come avrebbe potuto dire Roland Barthes, la caratteristica di collage della *Manon Lescaut* costituisce la sua *verve*, ed un entusiasmante "connubio" di linguaggi è al cuore della sua riuscita.

A questo proposito *Manon*, pur non essendo la migliore, rimane senz'altro una delle opere essenziali della fine del secolo.

BOZZETTO ATTO IV



LA TRAMA

L'opera è ambientata nella seconda metà del diciottesimo secolo

ATTO I

Si fa sera, in una piazza di Amiens, vicino al portale di Parigi c'è il solito via-vai di gente e studenti che passeggiano o si fermano a bere ai tavolini fuori della taverna. Edmondo e i suoi compagni si divertono a scherzare con ragazze che escono dal lavoro, quando anche un altro studente, Des Grieux, appare sulla scena ma non si unisce all'allegria combriccola. I suoi compagni pensano allora che si sia innamorato, e Des Grieux per tutta risposta intona una offensiva serenata di presa in giro delle ragazze. Ma ecco che arriva una diligenza da Arras, i cui passeggeri scendono per pernottare nella taverna; si tratta di Geronte di Ravoire, un attempato capo-tesoriere, del giovane soldato Lescaut e di sua sorella Manon. Tutti si fermano a guardarli con ammirazione, e la bellezza di Manon fa subito colpo su Des Grieux; il giovane comincia a parlare con la ragazza, e viene in breve a sapere che è diretta al convento cui l'ha destinata il padre.

Des Grieux non sopporta una simile idea, e chiede subito alla ragazza di tornare più tardi, per poter essere liberi di parlare e studiare il modo di sfuggire a quel triste destino.

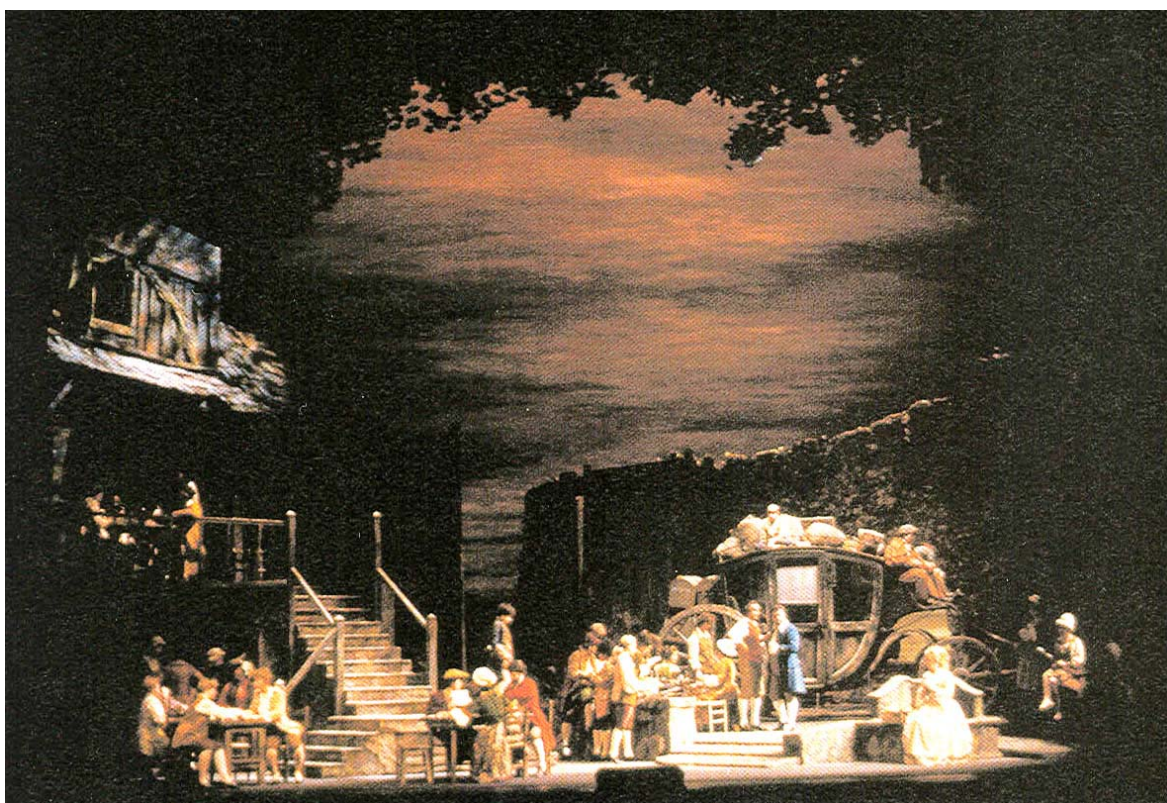
In quella, Lescaut la chiama da dentro e Des Grieux, rimasto solo, capisce di essersi finalmente innamorato. Edmondo si complimenta con lui schernendolo, ma Des Grieux volta le spalle e se ne va furibondo.

Mentre si comincia a giocare a carte fuori della taverna, Lescaut e Geronte iniziano a conversare, cosicché il primo viene a conoscenza della ricchezza dell'altro, e questi a sua volta scopre quanto il soldato sia cinico al riguardo del futuro della sorella. Lescaut inizia a giocare e Geronte nel frattempo ordina in gran segreto di far preparare una carrozza entro un'ora, pronta ad accogliere un uomo e una giovane donna.

Ma Edmondo ode le sue parole e, capendo subito cosa stia tramando il vecchio corre ad informare Des Grieux. Manon si presenta puntuale all'incontro con Des Grieux, e lui, dichiarandole tutto il proprio amore, la

mette in guardia contro il segreto rapitore e la convince a fuggire immediatamente con lui sulla carrozza di Geronte. Infatti, quando costui torna per attuare il suo piano, trova solo Edmondo che gli svela l'inganno. Da parte sua, Lescaut non intende in nessun modo inseguire gli amanti, affermando che basterà avere pazienza e Manon si stuferà presto di vivere in povertà, per cui non sarà difficile a quel punto, con qualche lusinga, indurla a fuggire.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Manon si è già lasciata sedurre e, abbandonato Des Grieux, si è trasferita in casa di Geronte a Parigi. È ora mattina e, mentre la giovane è alle prese con la pettinatrice, arriva il fratello in visita. A lui Manon confessa che la vita con Geronte è noiosa e monotona, e rimpiange di aver abbandonato Des Grieux senza neanche salutarlo.

Lescaut le racconta allora che il giovane è diventato suo amico e che lui l'ha introdotto al gioco d'azzardo; chiaramente Manon ne prova un certo compiacimento, pensando che Des Grieux spera di arricchirsi tanto da poterla riconquistare. Ma ecco che entrano alcuni cantanti, a dilettere Manon con un madrigale scritto da Geronte; Lescaut, percependo la noia in cui versa la sorella, esce col proposito di ricondurle Des Grieux .

Frattanto Geronte assieme ad alcuni amici, ammirano ed applaudono Manon che sta provando un minuetto col maestro di danza.

Quando la festiciola si scioglie, Geronte esce per ordinarle una portantina, e Manon resta sola; all'udire dei passi in arrivo pensa si tratti di un servitore, ma invece ecco che compare Des Grieux. Sulle prime il giovane non può fare a meno di rimproverarla aspramente; ciononostante la ragazza, con il suo sollecito pentimento, le sue candide spiegazioni e la sua ardente passione, riconquista subito il suo cuore.

Ma all'improvviso riappare Geronte e li sorprende; sopraffatto però dall'impassibilità e dalla convinzione di Manon, si ritira. A questo punto Des Grieux vuole fuggire subito con l'amata, ma lei prova una stretta al cuore al pensiero di dover abbandonare tutte le sue ricchezze.

Ciò riattizza i rimproveri di Des Grieux, e Manon nuovamente gli chiede perdono. Tutto ad un tratto, riappare Lescaut trafelato ad avvisarli che Geronte l'ha denunciata, e che stanno per arrivare le guardie ad arrestarla. Sebbene in un frangente così disperato, lei non riesce tuttavia a resistere alla tentazione di racimolare qualche suo gioiello prima di fuggire: purtroppo s'attarda più del dovuto, e la polizia irrompe nella stanza e la arresta.

INTERMEZZO

Nonostante tutti i tentativi di Des Grieux per liberarla, Manon viene trasferita al porto di Le Havre per essere deportata in America. L'amante decide allora di seguirla.

ATTO III

La mattina dell'imbarco di Manon e di altre detenute presso il porto di Le Havre, Des Grieux e Lescaut studiano la situazione sul far del giorno, tramando come liberare la giovane: Lescaut ha corrotto una sentinella e Des Grieux riesce a parlare a Manon dalla finestra del capannone in cui sono rinchiusi le donne.

Purtroppo il colpo di Lescaut va in fumo e nulla pare poter fermare l'appello e la partenza delle detenute, che procede secondo i programmi; mentre le donne avanzano in fila verso la nave, Des Grieux disperato implora il capitano di prenderlo con sé a bordo.

E mentre da lontano Manon assiste alla scena con sollievo, questi acconsente e lo ingaggia come mozzo. Il cinico Lescaut intanto se ne va scuotendo la testa.

ATTO IV

Per la sua Manon, Des Grieux ha sconfitto a duello il nipote del governatore della colonia francese e, credendo di averlo ucciso, fugge con l'amata attraverso il deserto in cerca della colonia inglese.

Manon è allo stremo delle forze a causa degli stenti del viaggio, e tuttavia incita Des Grieux ad abbandonarla momentaneamente per andare in cerca d'acqua. Purtroppo, al suo ritorno a mani vuote, il giovane la ritrova esanime, e lei, dopo un'ultima promessa d'amore, esala nelle sue braccia l'ultimo respiro.

FOTO DI SCENA

