

LEONARDO MANCINI

*Un Manfred di troppo.
Fortuna di un'opera non rappresentabile
in Francia tra Ottocento e Novecento*

Nel fervido clima del teatro parigino tardo-ottocentesco, in un crescente fiorire di proposte e di sperimentazioni artistiche, trovò spazio anche lo sviluppo di una forma di spettacolo di confine, per molti versi innovativa e sino ad allora relativamente poco nota: il melologo, genere ibrido per eccellenza fra musica e teatro, che si considera convenzionalmente aver avuto un momento d'esordio proprio in Francia, alla metà del Settecento, con il *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau¹. Questo saggio ripercorre quattro diversi allestimenti di una delle opere più celebri in questo ambito, il *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schumann, che ebbero luogo in Francia fra il 1886 e il 1912, per mano di altrettante figure chiave del teatro francese di quegli anni: Jean Mounet-Sully, Aurélien Lugné-Poe, Adolphe Appia ed Émile Moreau².

Quale fortuna teatrale potesse suscitare un poema drammatico scritto per *non* essere rappresentato e con un sentimento di «orrore per il palcoscenico»³, Lord Byron non poteva certo immaginarlo. Il suo *Manfred*, composto tra il 1816 e il 1817 in un periodo di auto-esilio in Svizzera, era tuttavia stato concepito nella forma di un poema drammatico (*dramatic poem*) e, sebbene l'autore ne affermasse ostinatamente la non praticabilità per la scena, la natura drammaturgica del testo conteneva in sé numerosi elementi prettamente teatrali. Per complicare ulteriormente le cose, al già problematico rapporto di Byron con il teatro, si aggiungeva anche la natura stessa dell'opera: scevro di azioni e ricco

¹ Seppur non ancora molto numerosi, gli studi sul melologo a oggi esistenti hanno permesso una storicizzazione di questo particolare genere dalla metà del Settecento ai giorni nostri. Fra gli altri si ricordano qui PESTELLI (1979), CIVRA (1995), SALA (1995; 1998), SCARTON (1998), e il più recente saggio monografico sul tema apparso in Francia, WEBER (2005). Negli ultimi anni è apparso anche un nuovo contributo in Spagna, CEBALLOS (2011). È interessante segnalare che un primo interesse storico, in Italia, si era cominciato a sviluppare a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, come testimoniano alcuni articoli apparsi sulla «Gazzetta Musicale di Milano»: ROEDER (1875) e BONAVENTURA (1895), quest'ultimo suscitato dalle sperimentazioni artistiche di Luigi Rasi a Firenze, su cui si tornerà più avanti.

² È curioso segnalare che i quattro allestimenti qui presi in considerazione non siano indicati in una recente teatrografia su Lord Byron apparsa in Inghilterra: cf. COCHRAN (2008, 201ss.).

³ In questi termini Lord Byron aveva infatti presentato il *Manfred* al suo editore John Murray in una lettera scritta a Venezia l'8 marzo del 1817. Cf. MARCHAND (1976, 185). Il rapporto epistolare di Byron con John Murray è stato recentemente riesaminato in uno studio sui manoscritti del *Manfred*: si veda, a questo proposito, COCHRAN (2015).

di monologhi introspettivi, il poema è costituito infatti da una fitta trama di episodi contemplativi e di visioni angosciose, intrise di un'inquietudine che rifletteva la travagliata vita interiore dell'autore, a quell'epoca reduce dallo scandalo di una relazione con la sorellastra, Augusta Leigh, e dal conseguente divorzio con la moglie. In una dimensione sospesa a metà tra reale e immaginario, tra mistero, angosce e fantasie, l'opera è considerata una delle creazioni più emblematiche di quello che è stato definito il «teatro mentale» di Lord Byron⁴.

Il poema racconta la storia di un giovane aristocratico, di nome Manfred, abitante nelle Alpi Bernesi e tormentato da misteriosi sensi di colpa, legati soprattutto alla perdita dell'amata Astarte, della cui scomparsa sono omesse le cause. Per far fronte al suo disperato dolore Manfred invoca sette spiriti, senza ricevere tuttavia da nessuno di loro l'aiuto ricercato. Dissuaso a commettere suicidio da un cacciatore di camosci, Manfred scala la montagna Jungfrau e, dopo aver incontrato la Fata delle Alpi, convince Arimane, re dei tre Destini e dello spirito Nemese, a far risorgere Astarte dalla sua tomba. Nemese evoca allora il fantasma di Astarte, la quale comunica a Manfred che le sue sventure sarebbero terminate il giorno successivo. Egli incontra sul finale il personaggio dell'Abate Maurizio, rifiutando tuttavia di redimersi dal peccato, come da questi proposto. Infine, dopo aver sperimentato un breve momento di pace e di serenità, egli va incontro a una morte solitaria, coraggiosa e riconciliatrice.

Una prima versione musicale ispirata al testo di Byron era stata ideata nella forma di "tragedia corale" (*choral tragedy*) dal compositore inglese Henry Bishop per una produzione curata da Alfred Bunn nel 1834 al Covent Garden di Londra. L'allestimento londinese, che proseguì fino al 18 febbraio del 1835 per oltre trenta rappresentazioni e che vide la partecipazione dell'attore Henry Gaskell Denvil nel ruolo di *Manfred*, sembrò tuttavia andare nella direzione temuta da Byron: la spettacolarizzazione delle ambientazioni scenografiche a discapito della profondità dell'opera e dei personaggi. Se tali caratteristiche servirono ad attirare un'inattesa folla di pubblico, l'eccesso di enfasi sugli elementi visivi, insieme a una certa alterazione del testo operata da Bishop, indebolì la portata generale dell'opera, con un esito misto che non passò inosservato alla critica, come testimoniato da diversi articoli apparsi in quegli anni sulla stampa locale⁵. Nello stesso periodo della messa in scena al Covent Garden andò in scena a Londra anche una versione in chiave burlesca dell'opera allo Strand Theatre, intitolata *Man-Fred*, nella quale il testo di Byron

⁴ Cf. TUNBRIDGE (2003).

⁵ Una breve rassegna della ricezione critica del Manfred di Bishop è ripercorsa da Laura Tunbridge nel suo contributo sopra citato. Cf. TUNBRIDGE (2003, 155s.).

e la recitazione di Denvil erano parodiati dallo scrittore britannico Gilbert Abbott À Beckett⁶. Denvil rappresentò nuovamente lo spettacolo due anni più tardi, a New York, e dopo la sua morte, fu ricordato, in un necrologio apparso negli Stati Uniti, come «il primo Manfred».

Fu Robert Schumann, vent'otto anni più tardi, con le sue musiche del *Manfred* divenute presto celebri, a trasformare il testo scritto di Byron in un'opera teatrale e musicale di eccezionale potenza espressiva. Dopo aver letto il poema nella traduzione tedesca di Karl Adolf Suckow⁷ presso la biblioteca del padre in Germania, egli compose l'op. 115 nell'ottobre e nel novembre del 1848, l'anno da lui considerato il «più fruttuoso» della sua vita⁸. Numerosi studi dedicati al compositore hanno messo in luce lo stato emotivo di fervente immedesimazione che animò la scrittura delle musiche per il *Manfred*⁹. Fra le altre testimonianze, a questo proposito, ricordiamo una suggestiva descrizione del compositore intento a dirigere l'ouverture in un concerto mattutino presso la Gewandhaus di Lipsia, di fronte a una sala poco affollata. Richard Pohl, il critico e collaboratore musicale di Schumann accorso da Dresden per l'evento, ricorda il profondo effetto che l'esecuzione dell'ouverture gli aveva provocato, insieme a un sinistro presentimento sulla sorte di Schumann. Così raccontava Pohl:

Fu la prima volta che ascoltai l'Ouverture del *Manfred* e mi emozionai così profondamente da riuscire a stento a contenermi. Questo sentimento fu forse aumentato dall'impressione che mi fece Schumann mentre dirigeva. Avevo preso un posto nella balconata sopra l'orchestra per poterlo vedere in viso. Era estremamente serio. Totalmente immerso nella partitura, completamente dimentico del pubblico e persino poco attento ai musicisti, egli viveva nei toni, fondendoli al suo scopo: egli stesso divenne Manfred. Sentii che egli aveva versato più del suo cuore in quest'opera forse che in qualunque altra, come se in essa stessa egli ci parlasse dal profondo della sua anima. Il pubblico trovò l'ouverture "troppo seria". Troppo seria! Quando un genio si pone al limite della follia; quando, come in questo *Manfred*, la morte è inseguita

⁶ A BECKETT (1835).

⁷ Schumann lesse il *Manfred* una prima volta nel 1829 e successivamente ancora nel 1848. Cf. EISMAN (1971, 183) e TUNBRIDGE (2003, 160). Per la traduzione tedesca di Suckow cf. SUCKOW (1839). Oltre alle musiche di Schumann, si ricordano qui, pur non rientrando nel tema di questo saggio, la *Manfred-meditation* composta da Nietzsche appena quattro mesi prima della pubblicazione de *La nascita della tragedia*. Tre anni dopo fu inoltre la volta di Tchaikovsky con la sua Sinfonia «Manfred» in Si minore, op. 58, composta nel 1885, ma con una relazione meno stretta rispetto al testo di Byron.

⁸ In quell'anno 1848 il compositore aveva infatti rinunciato a ogni attività letteraria per dedicarsi completamente alla composizione, in compagnia di Clara. Cf. REICH (2001, 103).

⁹ Nell'ampia bibliografia su Robert Schumann si segnalano qui fra gli altri, per brevità, due riferimenti a questo proposito: il famoso saggio di EDLER (1991, 196-200) e, per la pertinenza rispetto all'argomento, TUNBRIDGE (2004, 546-69).

come la redenzione dai tormenti dell'anima! [...] Quella mattina alla Gewandhaus sentii come se avessi ricevuto un presentimento sul destino di Schumann¹⁰.

La prima esecuzione integrale dell'opera fu diretta da Franz Liszt il 13 giugno del 1852 presso l'Hoftheater di Weimar, con la partecipazione di un gruppo misto di attori e di cantanti¹¹. In una lettera a Liszt del 5 novembre del 1851 Schumann si era premurato di indicare la formula con la quale egli desiderava che la sua nuova composizione fosse presentata: «bisognerà che il *Manfred* sia annunciato al pubblico non tanto come un'opera, un *singspiel* o un *mélodrame*, bensì come un poema drammatico in musica (*dramatisches Gedicht mit Musik*). Dovrà essere presentato come qualcosa di totalmente nuovo e mai udito prima». Per parte sua Liszt si rammaricò dell'assenza di Schumann alla prima serata, e poi nuovamente alla seconda che egli diresse ancora una volta il 26 giugno del 1852: già gravemente segnato dai disturbi mentali che lo opprimevano, Schumann non poté assistere a entrambe le esecuzioni dirette da Liszt e scomparirà poi precocemente da lì a quattro anni, nel 1856.

Nell'arco dei due decenni successivi alcune nuove esecuzioni furono organizzate in Inghilterra, in Germania e negli Stati Uniti. Fra le altre ricordiamo una nuova produzione a Londra al Drury Lane nel 1863, nella quale l'opera fu eseguita, abbastanza curiosamente, combinando l'*ouverture* di Schumann con le musiche di scena di Bishop e un allestimento a Oxford presso il Princess's Theatre tra l'agosto e l'ottobre del 1873: qui l'attore e impresario Charles Dillon, impegnato nel ruolo di *Manfred*, vi svolse cinquantaquattro rappresentazioni e ricevette un apprezzamento caloroso da parte del pubblico, ma un giudizio più cauto da parte della critica, la quale considerò il suo stile recitativo «vigoroso» ma al tempo stesso manchevole di «qualità intellettuali»¹².

A New York due rappresentazioni furono organizzate presso la Philharmonic Society Concert e presso il Booth's Theatre nel 1869 dall'attore Edwin Booth, il quale per primo ebbe l'idea di recitare da solo tutti i personaggi nella forma del *reading* teatrale. Il testo di Byron, del resto, sembrava ben prestarsi a un simile approccio: come nel caso del *Lelio* di Berlioz, anche il *Manfred* presenta infatti una caratteristica che Jacquelin Weber, in uno dei saggi più aggiornati e recenti sull'argomento, ha successivamente riscontrato come uno degli elementi essenziali del melologo a partire dalla fine del Settecento: la strutturazione drammaturgica intorno a un unico monologo principale interiore che fini-

¹⁰ POHL (1878, 250). Salvo diversa indicazione, le traduzioni dei brani citati nel saggio sono mie.

¹¹ Il ruolo di *Manfred* fu sostenuto da Herr Potsch, la cui raffinata interpretazione venne elogiata da Liszt in una lettera a Schumann scritta subito dopo la seconda serata da lui diretta. Cf. LA MARA (1894, 135).

¹² A questo proposito, cf. un articolo, senza firma, apparso sul periodico «Pall Mall Budget» il 22 agosto del 1873.

sce per scindersi in una serie di voci subalterne, dalle quali scaturiscono poi i vari personaggi¹³. In Germania alcune esecuzioni ebbero luogo a Darmstadt e a Monaco, dove furono organizzate anche due rappresentazioni private presso l'Hoftheater sotto gli auspici del re Ludovico II di Baviera. Sempre a Monaco, presso il Residenztheater nel 1868, un'interpretazione del *Manfred* da parte del celebre attore Ernst von Possart risultò in un completo fiasco, forse anche a causa dell'impossibilità di allestire una rappresentazione tradizionale per questo tipo di spettacolo. Come notò un giornalista sull'*Allgemeine Zeitung*, infatti, «Byron è un grande poeta, ma il suo *Manfred* non è un dramma; Possart è un eccellente attore caratterista, ma Manfred non è un carattere»¹⁴. In Italia, vale qui la pena segnalarlo, la prima rappresentazione del *Manfred* si terrà nel 1894 a Firenze, presso la Regia Scuola di Recitazione diretta da Luigi Rasi, impegnato nel ruolo di Manfred, e in collaborazione con il Regio Istituto Musicale di Firenze (oggi Conservatorio di Firenze "Luigi Cherubini")¹⁵.

A Parigi furono alcuni dei protagonisti del teatro francese di quegli anni a consacrare il *Manfred* alla fama musicale e teatrale. Dopo le prime esecuzioni concertistiche dell'*ouverture*¹⁶, si deve a Jean Mounet-Sully, celebre attore della Comédie-Française, l'aver dato per primo fama all'opera, raccogliendo un notevole successo di pubblico e facendone uno dei suoi cavalli di battaglia. La prima rappresentazione avvenne il 13 marzo 1886 presso la Société des Concerts Colonne, dove lo spettacolo fu poi replicato il 20 marzo. Il 31 gennaio del 1887 Mounet-Sully impersonò nuovamente *Manfred* presso il Théâtre du Châtelet, con la direzione musicale di Édouard Colonne e avvalendosi questa volta della nuova traduzione del testo in francese curata da Émile Moreau¹⁷; anche in questo caso il successo di pubblico portò a organizzare una nuova replica, che si tenne presso lo stesso teatro il 14 febbraio. Nella prefazione alla sua traduzione in versi, Moreau si rivolgeva agli spettatori ideali di una «rappresentazione senza spettacolo» e chiariva il senso dell'operazione letteraria e teatrale affidata all'attore Mounet-Sully:

¹³ WEBER (2005, 97).

¹⁴ WEBER (2005, 173s.).

¹⁵ Sulle sperimentazioni artistiche di Rasi nell'ambito del melologo mi permetto di rimandare a un mio recente approfondimento che ho dedicato al tema: cf. MANCINI (2017).

¹⁶ Una delle primissime esecuzioni dell'*ouverture* del *Manfred* a Parigi si tenne alla Société Sainte-Cécile il 27 novembre 1853, quando Schumann era ancora in vita, e suscitò un acceso dibattito fra i musicisti e il direttore d'orchestra su quali fossero i *tempi* indicati dall'autore. Per dirimere la questione fu deciso di rivolgersi direttamente a Schumann inviando in Germania il compositore tedesco Carl Witting; questi, nel suo incontro con Schumann, non riuscì tuttavia a intavolare una discussione con il compositore, il quale apparve assente mentalmente. L'aneddoto è narrato da Frederick Niecks, uno dei primi critici musicali ad aver scritto una biografia su Schumann in inglese, ed è riportato nell'ampio volume TODD (1994, 293).

¹⁷ Prima dell'adattamento di Moreau in Francia era apparsa una traduzione del *Manfred* a cura di Victor Wilder: cf. WILDER (1867).

Fare conoscere l'opera di Byron insieme alla partitura di Schumann che l'accompagna, ecco ciò che noi abbiamo voluto. Spesso i versi recitati da M. Mounet-Sully, M. Silvain e M^{lle} du Minil sono una traduzione letterale; talvolta, la traduzione diviene un adattamento; certi passaggi sono stati soppressi, poiché sarebbero stati faticosi per un orecchio francese; tuttavia, la sintesi resta sempre esatta e rispettosa, il traduttore si è limitato a riunire i tratti sparsi... *disjecta membra poetae*. Possa lo spettatore di questa rappresentazione senza spettacolo approvarne l'idea, supplire all'assenza della messa in scena, e, con l'aiuto della musica, ammirare con il pensiero i paesaggi descritti e i fantasmi evocati!¹⁸

Il successo riscosso dallo spettacolo spinse Mounet-Sully, spesso affiancato dal fratello Paul Mounet e dall'attrice Renée du Minil, a proporre il *Manfred* altre volte lungo il corso della sua carriera, con ulteriori esecuzioni soprattutto presso la sala dei concerti del Conservatorio di Parigi e presso la sala della Société des Concerts Colonne¹⁹. Alcune rappresentazioni si tennero anche a Bruxelles, dapprima il 4 e il 5 febbraio del 1893 e, dieci anni più tardi, l'8 marzo del 1903; in quest'ultima occasione Mounet-Sully fu applaudito dal famoso pianista francese Francis Planté, il quale affermò che l'attore era «un grande musicista»²⁰. Una esecuzione particolarmente curata fu organizzata nel centenario di Schumann il 20 febbraio del 1910, con la direzione di M. Gabriel Pierné e la partecipazione annunciata di duecentocinquanta musicisti tra orchestra e coro²¹. Gli ultimi *Manfred* di Mounet-Sully si tennero il 10 e il 17 novembre del 1912 alla Sala dei Concerts Colonne, dove lo spettacolo aveva debuttato ventisei anni prima.

Il complimento rivolto dal pianista Francis Planté a Mounet-Sully può essere inteso in senso più letterale di quanto si potrebbe pensare. In una monografia dedicata all'attore francese Anne Penesco ha messo in luce l'impostazione prettamente musicale adoperata dall'attore francese nella sua recitazione²². A proposito del *Manfred*, più nel dettaglio, una traccia di tale musicalità recitativa è riscontrabile in un prezioso copione dello spettacolo, annotato dall'attore e conservato ancora oggi presso la Biblioteca della Comédie Française: esaminando alcuni passi di questo copione la studiosa ha evidenziato l'alternarsi continuo di modulazioni e di intonazioni della voce eseguite dall'attore, da lui annotate a margine del testo²³. Dotato di una cospicua formazione musicale, Mounet-

¹⁸ MOREAU (1887, v-vii).

¹⁹ PENESCO (2005, 245, 305, 390, 417s, 427, 455, 491).

²⁰ PENESCO (2005, 417s.).

²¹ Il programma di sala del concerto organizzato per il centenario di Schumann il 20 febbraio del 1910, contenente anche un testo introduttivo del musicologo Charles Malherbe, è conservato presso la Bibliothèque Nationale de France (Richelieu-Arts du spectacle, 8-RE-9893).

²² PENESCO (2005, 594).

²³ PENESCO (2005, 231-34).

Sully era inoltre in grado di suonare il pianoforte e altri strumenti (a vent'anni egli aveva vinto un premio di musica strumentale nel 1856 presso il Collège de Bergerac) e, sostenuto da una potente voce di baritono, egli era solito comporre melodie e romanze²⁴. Nell'insieme della sua carriera, il *Manfred* fu dunque per Mounet Sully l'occasione privilegiata d'incontro fra uno stile recitativo personale, già ampiamente musicale, e un'opera nella quale musica e recitazione erano mirabilmente fuse insieme. Nella stesura del *Manfred* Schumann aveva inoltre volutamente indicato con una precisione notevole, senza precedenti nell'ambito della sua produzione, la relazione fra le parti recitate e quelle musicali, ponendole al servizio sia dei musicisti sia degli attori²⁵. Alla partitura musicale di Schumann, Mounet-Sully aggiunse sapientemente le proprie doti d'attore che lo contraddistinguevano: la sua capacità, che Joséphin Péladan definì «la faculté unique de mélodifier un texte»²⁶, sulla quale scrisse una vivida descrizione anche lo scrittore Romain Rolland²⁷.

Con un approccio diverso e più orientato verso la sperimentazione scenica, il *Manfred* di Schumann ricevette in quegli stessi anni, come anticipato all'inizio del saggio, le attenzioni di altri due grandi protagonisti del teatro di quegli anni: Aurélien-Marie Lugné-Poe e Adolphe Appia. Alla costante ricerca di nuovi testi drammaturgici e di nuovi linguaggi teatrali, Lugné-Poe, direttore dal 1893 del Théâtre de l'Œuvre, si misurò con l'opera in quattro rappresentazioni che ebbero luogo l'11, il 12, il 13 e il 15 dicembre del 1902 presso il Nouveau-Théâtre (oggi Théâtre de Paris). Per la sua edizione del *Manfred* Lugné-Poe si avvalese di una nuova traduzione in francese a cura di Pascal Fortunny²⁸, mentre la parte musicale fu affidata alla prestigiosa Orchestra Lamoureux diretta da Camille Chevillard. Presentato dalla stampa come la prima occasione in cui fosse stato dato udire la partitura integrale di Schumann in Francia, lo spettacolo fu confrontato con una nuova esecuzione diretta quello stesso anno a Londra da Richard Strauss presso la Queen's Hall, con la partecipazione dell'attore tedesco Ernst von Possart nel ruolo del

²⁴ Anne Penesco racconta inoltre che la compagna di Mounet-Sully, Georgette Barbot, era attiva nell'ambito della musica come cantante, pianista e chitarrista: lei e la sua sorella Andrée – in seguito sposa del fratello di Mounet-Sully, Paul Mounet – erano tra l'altro figlie di un compositore ed erano imparentate con il tenore Joseph Barbot, l'interprete principale nel *Faust* di Gounod nel 1859. Cf. PENESCO (2005, 594).

²⁵ WEBER (2005, 359).

²⁶ PÉLADAN (1916, 168ss).

²⁷ Così infatti scriveva Romain Rolland: «Sono affascinato da Mounet; e subisco ben di più ancora l'emozione della sua persona e del suo ruolo che della musica. La sua voce ha degli accenti di un patetico che smuove l'anima e che dona un brivido, o delle grida di rivolta superba che esaltano. E sempre così musicale, fondendosi armoniosamente con l'orchestra», citato in PENESCO (2005, 230).

²⁸ Qualche notizia sul traduttore Pascal Fortunny è ricavabile da un ritaglio stampa dell'epoca, nel quale egli era presentato come «un giovane letterato conosciuto sino a oggi nei soli cenacoli dove l'arte è considerata come una religione. Ha scritto il suo *Manfred* la scorsa estate a Baden-Baden, nelle foreste di pini, a Frenenberg». Cf. RATEAU (1902), conservato presso la BnF Richelieu-Arts du spectacle (8-RE-9893).

protagonista. Così infatti scriveva, con un tono tipico del suo stile, lo scrittore Henry Gauthier-Villars (in arte “Willy”), chiamando in causa anche la contessa Greffulhe e la Société des Grandes Auditions come i principali patrocinatori dell’evento:

Mai la contessa Greffulhe, mai la Société des Grandes Auditions avevano realizzato opera più artistica, più alta, che nel rendere possibile la messa in scena che abbiamo appena finito di applaudire. [...] M. Lugué-Poe è un Manfred sorprendente, dotato di un aspetto potente, senza alcuna vana esteriorizzazione romantica, e assai intelligentemente simile al compositore solitario, piuttosto che al poeta, poiché Schumann ha ricreato i suoi eroi d’elezione, più concentrato che Byron nel *Manfred*, più mistico che Goethe nel *Faust*. L’orchestra di Chevillard ci ha gratificati con un’interpretazione molto superiore a quella, già eccellente, del recente *Manfred* londinese (orchestra della Queen’s Hall, direzione di Richard Strauss), un’interpretazione tutta piena di un ardore comprensivo²⁹.

Qualche ulteriore notizia sulla messa in scena di Lugué-Poe è ricavabile da un’altra recensione dello spettacolo apparsa in quei giorni. Alla traduzione del giovane Pascal Fortuny, in parte giudicata inferiore alla versione originale, si riconobbe tuttavia il merito della resa ritmica nel testo francese e l’efficacia di alcuni tagli ai fini della messa in scena. L’interpretazione di Lugué-Poe, il quale rimaneva in scena lungo tutto il corso dello spettacolo, fu invece elogiata per la sua forza espressiva e per la raffinatezza nell’articolazione, con un applauso a scena aperta durante l’episodio dell’incontro con la Fata delle Alpi nel secondo atto. Volutamente ridotta, e apprezzata per la sua sobrietà, fu inoltre la presenza delle scenografie, la cui realizzazione completa per le quattordici scene dell’opera di Schumann avrebbe richiesto del resto mezzi non disponibili per quell’allestimento. Seppur con una breve presenza sulle scene, lo spettacolo riuscì dunque a impressionare fortemente la critica e il pubblico parigino. «Il culto che Lugué-Poe porta alle opere nobili ci è garante della bellezza dell’interpretazione drammatica del *Manfred* e la venerazione di Camille Chevillard per Robert Schumann ci assicura ugualmente un’interpretazione musicale impeccabile. [...] In questo momento, per amore di Schumann, egli mette al servizio dell’iniziativa di Lugué-Poe, la maestria del suo talento dimostrato, il suo gusto sicuro, e il disinteresse il più degno di rispetto. In verità, queste prossime rappresentazioni del *Manfred* saranno delle belle serate di arte pura ed elevata»³⁰.

²⁹ GAUTHIER-VILLARS (1902). L’articolo, senza titolo e indicazione della testata, è conservato presso la BnF Richelieu-Arts du spectacle (8-RE-9893).

³⁰ JOLY (1902), articolo conservato presso la BnF Richelieu-Arts du spectacle (8-RE-9893).

Una ricerca dettagliata sugli aspetti scenografici e sull'uso della luce fu invece perseguita, l'anno seguente, dallo scenografo svizzero Adolphe Appia. Per quest'ultimo il *Manfred* costituiva un desiderio coltivato almeno da vent'anni, a partire cioè – è stato notato – dal periodo che egli trascorse a Lipsia³¹. L'occasione per una messa in scena fu resa possibile nel marzo del 1903 dalla contessa Renée de Béarn, all'epoca trentatreenne, la quale mise a disposizione il teatro da lei appena ristrutturato presso il suo suggestivo palazzo privato sito in Avenue Bosquet 22, oggi sede dell'Ambasciata di Romania. Dopo l'esecuzione concertistica dell'*ouverture*, Appia decise di focalizzare la rappresentazione sulla sola scena dell'evocazione di Astarte. La serata, organizzata in beneficenza dell'*Union mutualiste des femmes de France* e con la direzione d'orchestra affidata al compositore Charles-Marie Widor, prevedeva un programma musicale vario di “visioni – tableaux vivants”: oltre al *Manfred*, la cantilena d'*Orfeo* di Gluck, alcuni frammenti dalle *Erinni* di Massenet, la *Danza bizantina* dello stesso Widor e il notturno del *Sogno di una notte d'estate* di Mendelsshon³².

La traduzione in francese del testo fu curata da Appia stesso, il quale scelse di eliminare dal testo le battute del personaggio di Arimane, della cui figura sulla scena si potevano intravedere solo i lineamenti. Astarte era immaginata “come una giovane Florentin in gonna, una vaga apparizione botticellesca” e, quanto a Manfred, l'interprete doveva essere «un bell'uomo del teatro di Sarah Bernhardt»: il personaggio fu in effetti affidato al celebre attore Edouard de Max, il quale, oltre alle esperienze con Sarah Bernhardt e André Antoin, era stato fra l'altro compagno di studi con Lugné-Poe al Conservatorio d'arte drammatica di Parigi a partire dal 1889.

Un dettagliato resoconto del conte Hermann de Keyserling fornisce numerose informazioni sull'allestimento di Appia, in aggiunta agli appunti da lui lasciati e in seguito raccolti nelle sue *Opere complete*³³. La scenografia, in generale, doveva essere basata su delle linee «pure ed elementari». Una luce principale rossa, proiettata dal fondo del palcoscenico, gettava in avanti le ombre dei personaggi: Manfred, in particolare, doveva apparire inizialmente come «un terrificante pilastro», mentre Astarte «un po' più in alto su delle gradinate quasi invisibili» veniva illuminata da una luce «leggermente vibrante, di un bell'oro pallido». Fra questi due mondi opposti, uno spazio costantemente scuro separava le essenze dei due personaggi, mentre «le loro ombre soltanto andavano stranamente a confondersi l'una con l'altra». Un tendone teso obliquamente da sinistra a destra

³¹ BABLET-HAHN (1986, 366).

³² Cf. l'articolo apparso sulla rivista «Le Ménestrel», 22 marzo 1903, riportato in BABLET-HAHN (1986, 366).

³³ DE KEYSERLING (1903) in BABLET-HAHN (1986, 382-87).

avrebbe infine sottolineato la tensione dell'azione, e due pilastri purpurei avrebbero delimitato lateralmente lo spazio dell'azione.

Tale ricercatezza e complessità scenografica ereditava le precedenti esperienze e le formulazioni teoriche di Appia, il quale aveva già pubblicato tra il 1895 e il 1897 il suo scritto *La musique et la mise en scène*. Sempre su invito della contessa de Béarn egli aveva inoltre avuto modo di curare, nel 1902, alcuni quadri da opere di Wagner, durante la cui lavorazione egli aveva cominciato a dare avvio alla fase che Ferruccio Marotti ha definito il «superamento del romanticismo pittorico»³⁴. Fondamentale fu inoltre la collaborazione, in quello stesso periodo, con Mariano Fortuny, il cui rapporto con Appia è stato ripercorso da Giovanni Isgrò in un suo studio dedicato al «tecnico» veneziano³⁵: impressionato dal sistema a luce riflessa adottato da Fortuny, Appia, nella ricerca di nuove possibilità realizzative per porre in pratica le sue idee di messa in scena, volle incontrare Fortuny e presentarlo alla Contessa de Béarne. Quest'ultima, l'anno successivo, affiderà a Fortuny la realizzazione della cupola presso il suo teatro privato e la ristrutturazione del dispositivo del palcoscenico³⁶.

Di Émile Moreau fu l'ultimo dei quattro allestimenti del *Manfred* di Schumann in Francia nell'arco temporale che è stato preso qui in considerazione. Dopo la prima traduzione del testo di Byron del 1886, egli tornò infatti alla messa in scena dell'opera nel 1912 presso il Teatro di Monte Carlo, ricollegandosi all'esperienza precedente, iniziata nel 1886, con Mounet-Sully. Rispetto a quella edizione, affermava Moreau in un'intervista apparsa il 16 gennaio del 1912³⁷, il nuovo allestimento segnava il passaggio dalla forma del concerto a quella della scena. Lo spettacolo, per la cui realizzazione il Teatro di Monte Carlo aveva impegnato delle cospicue risorse, vide la partecipazione dell'attore della Comédie Française Albert Lambert nel ruolo di Manfred e ottenne un pieno successo di pubblico e di critica³⁸. La nuova traduzione di Moreau, ulteriormente raffinata, andava incontro alle esigenze della musicalità della lingua francese e, al tempo stesso, della fluidità della rappresentazione, nella quale si fece applaudire anche la danzatrice dell'Opéra di Monte Carlo, M^{lle} Ceuat.

Quale retaggio gli allestimenti del *Manfred*, un melologo «d'estrazione culturale e sperimentale»³⁹, abbiano potuto lasciare nel serbatoio teatrale e artistico francese, non è

³⁴ MAROTTI (2015², 18).

³⁵ ISGRÒ (1986, 39-45).

³⁶ ISGRÒ (1986, 44).

³⁷ DARTHENAY (1912), conservato in BnF, Richelieu-Arts du spectacle (8-RE-9893).

³⁸ Si veda, per esempio, anche la notizia apparsa sulla rivista «Le Menestrel» LXXXVIII (1912) 23.

³⁹ SALA (1995, 253s.).

allo stato attuale delle ricerche storiche facilmente determinabile. La loro presenza carsica nella storia del teatro francese di fine Ottocento resta tuttavia degna di attenzione, anche a fronte di uno scarso interesse negli studi letterali e musicali ancora oggi dedicati a Byron e a Schumann. Già a un primo livello descrittivo si può affermare che questi allestimenti svolsero senz'altro un ruolo non irrilevante nel percorso individuale di ciascuno degli interpreti coinvolti. Chi rappresentò o mise in scena il testo si avventurò su terreni di sperimentazione all'insegna dell'abbattimento delle frontiere fra la musica e il teatro, rivelando ed esacerbando alcune fra le pulsioni più profonde dell'essere umano, sprofondanti talvolta in una prospettiva nichilista. Dei quattro protagonisti delle messe in scena principali che sono stati qui ripercorsi, Moreau fu il solo che ebbe in sorta di assistere pienamente all'invasione della Francia e agli eventi della Seconda guerra mondiale (Lugné-Poe scomparve cinque giorni dopo l'occupazione di Parigi, il 19 giugno 1940). Non sappiamo tuttavia se egli abbia potuto essere presente a un nuovo e coraggioso allestimento dell'opera che ebbe luogo, in un clima radicalmente diverso, nell'inverno del 1941 a Parigi. In quell'occasione il *Manfred* di Schumann fu presentato, nel sobrio ma curato libretto di sala che lo accompagnava, come «l'evento teatrale dell'anno», nel nuovo contesto della «Francia europea». Con un tentativo arduo e uno sforzo cospicuo, l'ideatore della messa in scena, Gabriel Dubois, riuscì a proporre, a partire dal 26 ottobre al Teatro del Grand Palais, uno spettacolo che ancora una volta «apportava qualcosa di nuovo al teatro», sottraendo il pubblico alla distrazione «dei vaudevilles, delle commedie leggere e delle operette fantasiose»⁴⁰. In un clima di oppressione militare, Dubois riportò nel teatro di Parigi la forza evocatrice di un'opera che era nata e cresciuta all'insegna della creatività e delle inquietudini di poeti, musicisti e uomini di teatro europei, dalla Germania all'Inghilterra e alla Francia: forse, invocando la cessazione dei mali del suo protagonista, lo spettacolo riuscì a trasmettere agli spettatori il senso di coraggio di un uomo che contrappose, pagando con la propria vita, al macabro istinto dell'autodistruzione una forza creativa disperata e nostalgica, ma al tempo stesso liberatrice.

Leonardo Mancini

leonardo.mancini@unito.it

⁴⁰ Il libretto di sala del *Manfred* del 1941-42 è oggi conservato presso la Biblioteca della Opéra-Garnier (dossier "Manfred"). Il libretto conteneva, fra gli altri, uno scritto introduttivo di Robert De Beauplan, critico e giornalista francese noto per le sue posizioni anti-militariste. Oltre alla *mise en scène* curata da Gabriel Dubois e l'adattamento del testo di Jacques de Lesdain e di Georges Bravard, lo spettacolo vide la partecipazione dell'attore della Comédie-Française Jacques Weber nel ruolo di Manfred e di ventiquattro danzatrici dirette da Marie-Louise Didion, anch'essa presente in scena. La parte musicale fu affidata all'orchestra della Société des Concerts du Conservatoire, diretta da Gustave Cloëz.

Riferimenti bibliografici

A BECKETT 1835

G.A. À Beckett, *Man-Fred; a burlesque ballet opera, in one act*, vol. IX, issue 5, London.

BABLET-HAHN 1986

M.L. Bablet-Hahn (éd.), *A. Appia. Œuvres complètes, vol. II. 1895-1905*, Lausanne.

BONAVENTURA 1895

A. Bonaventura, *I melologhi*, «Gazzetta Musicale di Milano» XXX 501-505.

CEBALLOS 2011

J. Guijarro Ceballos, *El «melólogo», el nombre de un género sin nombre*, «Anuario de Estudios Filológicos» XXXIV 39-52.

COCHRAN 2008

P. Cochran (a cura di), *Byron at the theatre*, Newcastle upon Tyne.

COCHRAN 2015

P. Cochran, *Manfred. An Edition of Byron's Manuscripts and a Collection of Essays*, Newcastle upon Tyne.

CIVRA 1995

F. Civra, *Il Melologo*, in *Musica in scena*, vol. IV, Torino, 205-24.

DARTHENAY 1912

J. Darthenay, *Avant-premières. Théâtre de Monte-Carlo: Manfred*, 16 gennaio 1912, s.n., BnF Richelieu-Arts du spectacle (8-RE-9893).

EDLER 1991

A. Edler, *Schumann e il suo tempo*, trad. it. L. Dallapiccola, Torino.

EISMAN 1971

G. Eisman (ed.), *R. Schumann, Tagebücher, Band I: 1827-1838*, Leipzig.

GAUTHIER-VILLARS 1902

H. Gauthier-Villars, articolo senza titolo, s.n., s.l., 11 dicembre 1902, BnF Richelieu-Arts du spectacle (8-RE-9893).

ISGRÒ 1986

G. Isgrò, *Fortuny e il teatro*, Palermo.

JOLY 1902

C. Joly, *Manfred*, s.n., s.l., BnF Richelieu-Arts du spectacle (8-RE-9893).

DE KEYSERLIN 1903

H. de Keyserling, *Une analyse sérieuse. La première mise en application des idées d'Appia pour une réforme scénique*, in M.L. Bablet-Hahn (éd.), *A. Appia. Œuvres complètes*, vol. II., 1895-1905, Lausanne, 382-87.

LA MARA 1894

La Mara (ed.), *F. Liszt. Letters of Franz Liszt*, trans. by C. Bache, vol. I, New York.

MANCINI 2017

L. Mancini, *Luigi Rasi dalla declamazione al melologo*, «Il Castello di Elsinore» LXXV 35-50.

MARCHAND 1976

L.A. Marchand (ed.), "So Late into the Night": *Byron's Letters and Journals*, vol. V, London.

MAROTTI 2015²

F. Marotti (a cura di), *A. Appia. Attore musica e scena* (1975), trad. it M. De Marinis e D. Gambelli, Milano.

MOREAU 1887

E. Moreau, *Manfred. Poème dramatique de Byron. Adaptation nouvelle, en vers*, Paris.

PÉLADAN 1916

J. Péladan, *Mounet-Sully comme musicien*, «Revue bleue» (18 marzo) 168-70.

PENESCO 2005

A. Penesco, *Mounet-Sully. «L'homme aux cent cœurs d'homme»*, Paris.

PESTELLI 1979

G. Pestelli, *Musica e linguaggio. Il melologo. L'età di Mozart e di Beethoven*, in *Storia della musica*, vol. VI, Torino, 65-70.

POHL 1878

R. Pohl, *Reminiscences of Robert Schumann* (1878), in R. Larry Todd (ed.), *Schumann and his world*, Princeton, 250.

RATEAU 1902

J. Rateau, *Lord Byron et «Manfred»*, s.n., 11 ottobre.

REICH 2001

N.B. Reich, *Clara Schumann. The artist and the woman*, Ithaca (New York).

ROEDER 1875

M. Roeder, *Il melologo e la sua origine. Studio critico-storico*, «Gazzetta Musicale di Milano» XXX 183-242.

SALA 1995

E. Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia.

SALA 1998

E. Sala, *Mélodrame. Définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique*, «Revue de Musicologie» LXXXIV/2 235-46.

SCARTON 1998

C. Scarton, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Città di Castello.

SUCKOW 1839

K.A. Suckow ("Posgaru"), *Byron's Manfred. Einleitung, Uebersetzung und Anmerkungen. Ein Beitrag zur Kritik der gegenwärtigen deutschen dramatischen Kunst und Poesie*, Breslau.

TODD 1994

R. Larry Todd (ed.), *Schumann and his world*, Princeton.

TUNBRIDGE 2003

L. Tunbridge, *Schumann's Manfred in the mental theatre*, «Cambridge Opera Journal» XV/2 153-83.

TUNBRIDGE 2004

L. Tunbridge, *Schumann as Manfred*, «Musical Quarterly» LXXXVII/3 546-69.

WEBER 2005

J. Weber, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris.

WILDER 1867

V. Wilder, *Manfred. Poème dramatique en 3 parties de Lord Byron mis en musique par Robert Schumann, traduction française de Victor Wilder*, Paris.