



HAL
open science

Chiaroscuro di un adattamento: dalla "Marion de Lorme" di Victor Hugo alla "Marion Delorme" di Amilcare Ponchielli

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. Chiaroscuro di un adattamento: dalla "Marion de Lorme" di Victor Hugo alla "Marion Delorme" di Amilcare Ponchielli. *La Torre di Babele*, 2011, 7, pp.61-73. hal-00683769

HAL Id: hal-00683769

<https://hal.science/hal-00683769>

Submitted on 5 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

***Chiaroscuro di un adattamento:
dalla Marion de Lorme di Victor Hugo
alla Marion Delorme di Amilcare Ponchielli***

Camillo Faverzani

L'opera di Victor Hugo, non solo drammaturgo, ma anche poeta e romanziere, è ben presto diventata una fonte di prim'ordine per la librettistica, italiana e straniera, talvolta in tempi assai prossimi alla pubblicazione o alla rappresentazione dell'originale¹. *Marion de Lorme*, stesa nel giugno del 1829, ma rappresentata solo l'11 agosto 1831 al Théâtre de la Porte-Saint-Martin di Parigi, perché avversata dalla censura, ha ispirato diversi adattamenti², tra cui spicca la *Marion Delorme* di Enrico Golisciani per la musica di Amilcare Ponchielli, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano il 17 marzo 1885. L'attesa di un nuovo lavoro da parte del musicista cremonese aveva suscitato una certa aspettativa, dal momento che il "Teatro Illustrato" ne parla fin dal luglio 1882 e che la "Gazzetta Musicale di Milano" ne segue puntualmente la composizione³. Diretta dal maestro Franco Faccio, venne tenuta a battesimo da Romilda Pantaleoni (Marion Delorme, soprano drammatico), Francesco Tamagno (Didier, tenore lirico spinto), Augusto Brogi (il Marchese di Saverny, baritono), Angelo Tamburlini (il Signor di Laffemas, basso) e Adele Borghi (Lelio, mezzosoprano)⁴. Rappresentata per quattro sere, ottiene un buon successo di pubblico, ma la critica si divide e le osservazioni negative hanno senz'altro influito sulla decisione di Ponchielli di rimettersi al lavoro, operando diverse modifiche e affidandosi ad Antonio Ghislanzoni per la revisione del libretto, in vista di una ripresa al Teatro Grande di Brescia, prevista per il 9 agosto 1885⁵. Nonostante il buon esito di queste recite, il titolo non si mantiene in repertorio dopo qualche sporadica apparizione a Venezia, Parma e Roma nel 1886, una breve carriera in Brasile (São Paulo e Rio de Janeiro) lo stesso anno e un episodico ritorno nel 1919 al Teatro Lirico di Milano⁶. Nel XXI secolo è rinata all'Opéra Berlioz (Le Corum) di Montpellier nel dicembre 2001⁷.

Il presente studio desidera proporre una lettura ravvicinata del libretto e della fonte hugoliana in quattro direzioni, raffrontando dapprima l'uso delle indicazioni sceniche, per poi considerare come il poeta si serva del modello, ora traducendolo con spirito piuttosto fedele, ora introducendovi qualche slittamento significativo, ora modificandolo in modo più rilevante. Dato che la critica ponchielliana ha già fornito in diverse

occasioni il riassunto sia della fonte francese sia dell'adattamento italiano, preferiamo, per ovvi motivi di spazio, rimandare alla bibliografia esistente⁸, riservandoci di dare qualche stralcio della trama nel corso dell'analisi. Limitiamoci per ora a ricordare che si tratta del sincero e corrisposto amore della cortigiana Marion Delorme per il giovane popolano Didier, il quale, non conoscendone la vera identità, sfida a duello l'ex amante Saverny, mostratosi troppo premuroso nei confronti dell'amata; entrambi colpiti dal decreto di morte di Richelieu contro i duellanti, i due rivali preferiscono morire insieme piuttosto che sfuggire alla sentenza: Saverny grazie all'intervento del potente zio, che però esclude Didier, e quest'ultimo in seguito all'intervento di Marion, sedotta da Laffemas. E si aggiunga che il dramma hugoliano è composto di cinque atti – ciascuno provvisto di un titolo (rispettivamente *Le rendez-vous*, *La rencontre*, *La comédie*, *Le roi*, *Le cardinal*) – per i quattro di Ponchielli-Golisciani, che sopprimono l'atto IV dell'originale⁹ e che, oltre alle versioni milanese e bresciana, esiste un probabile terzo intervento sul finale ultimo¹⁰. La critica ponchiellina si è pure soffermata sulla presentazione e sull'analisi dei personaggi¹¹, ma rammentiamo ancora che dai trenta della fonte si passa a nove¹², e soprattutto che Ponchielli e Golisciani introducono il ruolo *travesti* di Lelio, sorta di compendio dei *comédiens de province* di Victor Hugo. “Personaggio-cardine”¹³, come è stato definito, in quanto principale artefice di quella commistione del tragico e del comico che fa di *Marion Delorme* “un'opera di mezzo carattere”¹⁴.

In un saggio dedicato agli allestimenti delle produzioni di Ponchielli, Mercedes Viale Ferrero effettua un'interessante collazione delle didascalie del testo di Golisciani e di quelle dell'adattamento di Marcello per Pedrotti, limitatamente alle prime scene di ogni atto. Ne rileva la scarsissima quantità di varianti, per altro solo grafiche e verbali. E, dopo aver puntualizzato che la “derivazione dalla stessa fonte drammatica non basta a giustificare una così stretta somiglianza”¹⁵, riscontra, come unica vera e propria innovazione di Golisciani, la determinazione esatta del momento della giornata in cui si situa l'azione. Benché l'approccio di Mercedes Viale Ferrero sia di tipo prettamente scenografico e quindi volto a cogliere i mutamenti atmosferici e ambientali indotti fra l'altro dall'evoluzione dei mezzi tecnici, l'osservazione non è affatto trascurabile, dato che la precisazione temporale è assente in Victor Hugo, perlomeno nelle indicazioni direttamente corrispondenti. Tuttavia, è bene segnalare che il dramma francese non è del tutto sprovvisto di tali precisazioni, poiché la dicitura “La sera è avanzata” (I, 1) dell'opera milanese fa eco alla determinazione “On entend sonner minuit”¹⁶ (I, 2), per altro corroborata da “Suona mezzanotte” (I, 2) e dalla replica di Marion: “Mezzanotte...”. In modo più probante, l'atto II riflette in un iniziale “È la sera” (II, 1) la rievocazione che “Le jour commence à baisser” in conclusione della prima scena, poi confortato da “La nuit est tout à fait tombée” (II, 2), a sua volta ripreso ne “La sera è caduta” (II, 6) della scena analoga. Così come “La sera è vicina” (IV, 1) in apertura dell'atto IV ripropone “Le jour commence à baisser” (V, 4) archetipo, che procede quindi verso “La nuit est tout à fait tombée” (V, 5) e sfocia in ultimo sulla determinazione oraria “Neuf heures sonnent” (V, 7), assente dal libretto.

Si aggiunga che, se le disposizioni della citata versione del 1865 risultano più stringate di quelle dell'adattamento del 1885, talvolta un tal fattore sembra corrispondere a un'aspirazione deliberata di Golisciani a emanciparsi dal modello del 1831, precisando maggiormente le proprie scelte sceniche. In effetti, se la prima didascalia segue fedelmente la fonte, è utile notare che alla semplice "lampe" dell'originale subentra una "ricca lampada accesa" (I, 1) e soprattutto che la "fenêtre ouverte sur un balcon" genera un "balcone che si apre su d'un terrazzo", probabilmente per dare più adito alla scena conclusiva dell'atto I, in cui, salvato da Didier, Saverny si rifugia in detto luogo, da cui scopre la relazione tra il giovane e Marion (I, 4). All'inizio dell'atto successivo, Golisciani precisa la presenza, sulla sinistra, del "palazzo del Prevosto al di cui angolo un fanale" (II, 1), necessario a determinare il ruolo politico di Laffemas e a permetterne il ritiro dopo l'aria che ne definisce il carattere e le mire (II, 5). A sua volta, l'atto III mostra immediatamente, a sinistra, un "sentiero tortuoso che discende nel parco" (III, 1) e, a destra, l'"ingresso ad un granaio, appartenente al medesimo castello", mentre in *Marion de Lorme* l'accesso alla "grange" (III, 3) interviene solo quando si annuncia l'arrivo della compagnia di attori da tenere a distanza a causa del lutto che rattrista il castello di Nangis per la morte, non ancora smentita, di Saverny, nipote del marchese. Sappiamo che l'atto IV archetipo è completamente omesso nella versione lirica. Al riguardo, è utile sottolineare come in esso le indicazioni sceniche siano ridotte al minimo – la "salle des gardes au château de Chambord" –, mentre qualche didascalia successiva indugia sui costumi di Bellegarde e di Nangis (IV, 1), poi del re (IV, 5), e dispone l'avvicinarsi dei personaggi (IV, 1, 2, 4, 7) e il loro agire in scena (IV, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8). L'atto IV della Scala ritrova il V di Parigi, pur sopprimendo qualche precisazione architettonica – "Un préau. Au fond, le donjon; tout à l'entour, un grand mur" –, ormai inutile, data l'assenza degli operai che vi aprono una breccia volta a facilitare il passaggio della lettiga di Richelieu (V, 1).

Per quanto riguarda l'uso delle didascalie da parte di Golisciani nelle scene interne, in linea di massima possiamo constatare una maggiore economia di particolari, soprattutto rispetto alle indicazioni iniziali or ora considerate. Il quadro della sfida, corrispondente al finale II dello spartito, risulta alquanto interessante in merito, poiché riprende il gioco di luci già proposto da Hugo – "On voit les fenêtres de la ville s'éclairer l'une après l'autre" (II, 2) – con "Le finestre s'illuminano internamente" (II, 6), e propone lo stesso ritratto fisico e psicologico di Didier, pur con un'ulteriore precisazione nell'abbigliamento: "Didier en sort rêveur, marchant lentement, les bras croisés dans son manteau"; "Didier, avvolto nel suo mantello, il cappello sugli occhi, esce pensoso dall'albergo". L'indicazione del luogo si rivela invece necessaria per il fatto che precedentemente il libretto omette il passaggio furtivo di Marion e del compagno sulla pubblica piazza: "Marion et Didier traversent lentement le fond sans être vus des interlocuteurs, et entrent par une petite porte dans une des maisons latérales" (II, 1). Nel rimaneggiamento bresciano, viene poi tralasciato l'"allumeur, qui allume un réverbère, au-dessus de l'écriteau et s'en va" (II, 2), giacché il testo dell'editto di

Richelieu non è più declamato dal banditore né tanto meno affisso sulla forca (II, 1), ma viene solo rievocato da Lelio nelle sue prime strofe e nello scambio con gli ufficiali del coro (II, 1).

L'abito di Didier viene descritto fin dalla sua prima apparizione, pur se non con il citato "cappello sugli occhi" (II, 6): "Le costume du temps, tout noir. Bottines" (I, 2). Precisazioni che, nonostante la ricerca effettuata sui costumi, ancora sottolineata da Mercedes Viale Ferrero¹⁷, sono del tutto taciute da Golisciani, il quale conserva soprattutto l'irruzione improvvisa e mossa del personaggio: "Un jeune homme paraît derrière la balustrade du balcon, la franchit lestement, entre, et dépose sur un fauteuil son manteau et son épée de main" (I, 2); "Un giovane apparisce dietro la balastrata del terrazzo, la scavalca lestamente, entra e depone il mantello e la spada" (I, 2). Stringatezza che sorvola poi sul modo in cui Didier si pone riguardo all'amata, quasi esitante – "Il fait un pas, s'arrête, et regarde quelques instants Marion assise et les yeux baissés" –, mentre viene mantenuta la devozione di entrambi – "Marion, levant tout à coup les yeux, avec joie"; "Il s'assied sur un tabouret aux pieds de Marion [...]"; –, benché le reazioni si susseguano nell'arco di brevi istanti – "movendogli incontro con effusione" (I, 3); "siede su di uno sgabello a' di lei piedi" – che la fonte protrae in uno scambio più diffuso. La stessa immediatezza, ora con meno indugio nel passaggio dal dramma all'opera – "Il prend son épée et enjambe la balustrade du balcon" (I, 2); "afferra la spada e si slancia dal terrazzo" (I, 4) –, si risente nella prontezza con cui Didier accorre in difesa dell'estraneo che sta subendo un sopruso – "Un bruit de pas, un cliquetis d'épées au dehors, et des cris" (I, 2); "s'ode al di fuori un cozzar di spade e grida" –, sebbene quest'ultima didascalia, assente dal libretto scaligero, possa venir ascritta a un intervento di Ghislanzoni.

Il vestiario viene pure trascurato nella scena d'amicizia dell'atto IV tra Saverny e Didier, uniti in un comune destino di morte. Della didascalia hugoliana, la cui descrizione dell'abbigliamento, piuttosto particolareggiata, riflette in gran parte il carattere dei due personaggi – "Saverny, vêtu à la dernière mode, entre avec pétulance et gaîté; Didier, tout en noir, pâle, à pas lents" (V, 3) –, Golisciani ripropone solo la mestizia del secondo – "Didier va s'asseoir en silence sur le banc de pierre"; "va a sedere sul banco di pietra" (IV, 4) – in un atto che ricorda in un certo qual modo la precedente posizione del giovane ai piedi dell'amata. L'epilogo, per quanto privo del "roulement de tambours" (V, 6), è altrettanto impressionante: "Entre le conseiller de la grand'chambre, accompagné de pénitents portant des torches, du bourreau, et suivi de soldats et de peuple"; "Un Consigliere; Arcieri col loro Capitano recanti delle torce accese. Popolo che si accalca in fondo curioso [...]" (IV, scena ultima). Notiamo, comunque, nella versione lirica, l'assenza del boia, la sostituzione dei penitenti e la curiosità popolare, particolari che soddisfano probabilmente un certo bisogno d'attenuazione della gravità della situazione, auspicato dal pubblico operistico.

Oltre alla componente relativa al vestiario, possiamo osservare, sempre nelle didascalie, un interesse spiccato per una certa oggettistica, soprattutto quando si tratta

di determinare il corso degli eventi. Il volume di versi regalato da Saverny a Marion è immediatamente motivo di gelosia per Didier e sarà poi indirettamente causa del duello con il supposto rivale e della morte di entrambi. Anche in questo caso, inscenando la partenza del marchese, Golisciani segue Victor Hugo, pur rendendo il libro più prezioso: “Il tire un livre de sa poche et le remet à Marion” (I, 1); “presentandole un elegante volume” (I, 1). Eppure la Marion italiana sembra esitare maggiormente, poiché quasi rifiuta di toccare l’oggetto – “leggendo il titolo del volume che tosto rende a Saverny” – e, nel restituirlo all’amante d’un tempo, lo costringe a compiere il gesto che la protagonista hugoliana compiva personalmente: “posant le livre”; “deponendo il volume sul tavolo”. Così facendo, induce Saverny a firmare inconsciamente il proprio atto di morte.

Infine il Didier operistico “ripone il ritratto [di Marion] sul cuore” (IV, 5) prima di intonare l’ultima romanza, mentre durante il duetto successivo con l’amata reagisce in modo violento, “gettando e calpestando il ritratto di Marion” (IV, 6). Nella fonte, in cui l’effigie viene rievocata con maggiore frequenza, il giovane la scaglia dapprima al suolo – “Jetant par terre le portrait avec violence” (V, 3) – per poi pentirsi e riporla sul cuore – “Il remet le portrait sur son cœur” –, in una scena in cui il testimone non è più Marion, ma Saverny. Riservando la scena tenore-baritono (IV, 4) all’amicizia, l’adattamento preferisce riversare il movimento sentimentale nella parentesi più intimistica della romanza (IV, 5) e il furore della gelosia nell’ultimo duetto con il soprano (IV, 6), probabilmente per rendere con il massimo effetto l’estrema riconciliazione.

Nel suo recente saggio monografico su Ponchielli, Walter Zidarič dedica un capitolo a *Marion Delorme* e, nell’analizzarne il libretto, procede, in due occasioni, a un raffronto del testo e della fonte: si tratta dapprima del passo in cui, invitata da Laffemas, Marion recita i versi della sua parte a teatro (III, 10), cioè la replica di Chimène tratta dalla prima scena dell’atto V del *Cid* di Pierre Corneille¹⁸; poi del finale del dramma che vede la protagonista stramazzone al suolo mentre indica la lettiga dell’“homme rouge qui passe!” (V, 7)¹⁹. Nel primo caso, in Golisciani la citazione, per altro soppressa nella revisione bresciana, è più che furtiva, ridotta a un sol verso: “Nel *Cid*, signore, io son *Climene*” (III, 6); mentre nel secondo, se nella versione scaligera dell’opera Zidarič riscontra un certo divario nel modo di trattare la prostrazione della fanciulla, egli nota anche una maggiore somiglianza tra il modello e il rifacimento, in una riduzione scenica giudicata nell’insieme estremamente fedele all’originale.

Di tutte le letture critiche su *Marion Delorme*, queste due asserzioni di Zidarič sono gli unici momenti in cui assistiamo a un approccio comparato dei testi²⁰. Se in linea di massima è vero che Golisciani segue piuttosto diligentemente Victor Hugo, ci sembra utile addurre qualche precisazione al riguardo. Innanzitutto, è importante notare che gli atti in cui Golisciani traduce maggiormente la fonte sono il primo e l’ultimo, cioè quelli che hanno subito meno rimaneggiamenti. Nel duetto introduttivo Marion-Saverny, oltre all’interessante ricezione dell’affermazione della libertà della protagonista – “Libera / Pur sempre io son!” (I, 1) –, direttamente derivata dall’ori-

ginale – “Je suis libre, monsieur” (I, 1) –, notiamo che la strofa dell’andantino della giovane riprende quattro versi del dramma: “**I colpevoli deliri / Di malcauta giovinezza / Ampio solco in cor m’impresero / Di rimorso e d’amarezza. / Nel solingo mio ricovero, / O d’un chiostrò all’ombra austera, / Cancellar quel solco infausto / Vo’ col pianto e la preghiera**”; “Tous ces **brillants péchés** qui, **jeune**, m’ont séduite, / N’ont laissé dans mon **cœur** que **regrets** trop souvent. / Je viens dans la **retraite**, et peut-être au **couvent**, / **Expier** une vie **impure** et **débauchée**”. L’esempio è tanto più degno d’attenzione che in linea di massima il libretto d’opera – inteso come genere, ma anche nel nostro caso specifico – tende a una maggiore stringatezza. Se il passaggio da quattro a otto versi è in parte giustificato dal metro che da alessandrino diventa ottonario, è innegabile che in tal contesto l’adattamento tende a sviluppare la materia d’origine: si noti la determinazione aggettivale della giovinezza esprimente un giudizio per altro già insito nella precedente colpevolezza, assente dallo sfavillio francese; a sua volta il ‘rimorso’ si sdoppia in ‘amarezza’, al posto dei più semplici ‘rimpianti’ hugoliani, e così facendo scava nel cuore della protagonista quel ‘solco’ poi reiterato da una nuova aggettivazione, per altro più succinta dell’originale; e se ‘ricovero’ e ‘chiostrò’ sono traduzioni, pur con l’aggiunta della sineddoche per quest’ultimo, la metonimia nuovamente qualificata si prolunga in un ultimo verso espiatorio del tutto assente in francese. Poco dopo, segue la tenue perifrasi bucolica – “E... l’invidiabile / **Pastore**... ha nome?...” –, calco dell’“heureux **berger** qui nous succède à tous”, enunciata nell’intento di scoprire il nome dello sconosciuto amante.

Il successivo duetto Marion-Didier fa sfoggio di una serie di figure retoriche volte a definire il carattere amoroso del giovane. La dimora della fanciulla viene descritta come “nido che olezza di rosa” (I, 3), in cui “Come un **fior** tra le foglie, nascosa, / V’ha una **stella** che brilla di tutto / Il candor di sua **luce** divina...”, mentre, più circoscritto, il dramma del 1831 si interroga “Pourquoi troubler cette **eau** si belle qui s’écoule? / Pourquoi cueillir ce **lys**? [...]” (I, 2). La metafora seguente attinge invece in modo più esplicito dalla fonte – “La mia **notte** confondere e il **lutto** / A’ suoi **vergini incanti** perché?”; “Ai-je droit d’accepter ce don de son amour, / Et de mêler ma **brume** et ma **nuit** à son **jour**?” –, benché l’accostamento atmosferico e il prolungarsi del traslato temporale dell’originale si commutino l’uno in una nota eccessivamente pessimistica, l’altro in una forzatura resa ancor più sentenziosa dalla doppia costruzione anastrofica. Nello stesso tipo di registro si iscrivono la reiterazione della designazione di Marion qual “angelo” che pure riecheggia l’“**ange de lumière**”, ripreso anche dal precedente troppo stellare, a sua volta ribadito poco dopo, e la *gradatio* generata dall’evoluzione dello stato di Didier rispetto alla protagonista – “Prenez-moi pour **frère**, pour appui; / **Épousez**-moi!” – per altro più esplicita in italiano, quando al verbo viene sostituito il sostantivo: “Se **amico, fratel** / Per te fui sinora - deh! chiamami **sposo**”. In contrasto con l’immagine idealizzata dell’amata, il libro foriero di morte, cui abbiamo già alluso, diventa pure oggetto di peccato, “infami / Scritti” che ricalcano gli archetipi “livres infâmes” e permettono al personaggio di esternare la propria avversione per

una donna pubblica di cui non conosce ancora i tratti fisici, in un'esclamazione – «*Marion Delorme!*»... E chi sia dessa ignori?» – che Hugo risolve in un'unica domanda, sebbene sprezzante: “*Savez-vous ce que c'est que Marion de Lorme?*”.

Se nell'atto II ci sembra significativa solo l'accumulazione del coro “Spendiamola a goder / Fra il **gioco**, il **vin**, l'**amor!**” (II, 1), parlando dell'“ora del piacer”, che recupera i “*Toujours festins, amours, combats*” (II, 1) di Bricchanteau, sostituendo i plurali con l'attenuazione goliardica e la metonimia enologica, l'atto III traduce in modo assai letterale la missiva ricevuta da Laffemas (III, 4) nell'introduzione (III, 1), poi il dialogo amoroso tra Marion e Didier che confluisce nell'andante poco mosso introduttivo al loro secondo duetto. Sempre in preda al rimorso, il giovane oppone il proprio destino avverso alla purezza dell'amata – “Dal **mondo rejetto** - dal **ciel maledetto**, / Il cor d'odio pieno, - **asilo** sereno / Di pace, d'oblio, - o cara, sei tu!” (III, 3) – in tre versi in cui viene a sintetizzarsi una replica più diffusa del 1831 – “*Ah! que je sois maudit, / Et plus **maudit** du **ciel**, et plus **proscrit** des **hommes** / [...] / N'es-tu pas mon sauveur, mon espoir, mon **asile?**” –; se viene evitata la seconda sineddوحة, la *gradatio* dell'ultimo verso è sostituita da una coordinazione che non ne modifica fondamentalmente il senso. Appena alterata dall'accostamento di termini antitetici, la risposta della protagonista rivela la stessa determinazione nei confronti del fuggiasco: “*Didier, c'est mon **bonheur**, **vous aimer** et **vous suivre!**”; “E ne' giorni - di **gaudio** o d'ambascia / **Seguirti** vo' sempre... - **amarti** così / Vogli'io...”. Amore che però non basta a rassicurare Didier, sempre offuscato dalla gelosia, come osserva Lelio – “*Signor **geloso**, **voi restate!**” (III, 4) – sostituto del Gracieux originario – “**Restez là, vous**, monsieur le **jaloux**” –, maggiormente caratterizzato dal libretto.***

Lo scambio rapido di repliche con cui Marion porge a Laffemas la grazia concessale dal re e che questi invalida (IV, 1) segue di pari passo i versi del dramma (V, 2), nonostante una maggiore concisione. Nel conseguente alterco che inscena la proposta indegna del potente, la fanciulla rievoca “D'amore la **fiamma** ardente e **pura**” che “Redenta ha questa misera” con un traslato attinto al corrispondente quadro del testo francese – “*Après s'être épurée à cette **chaste flamme**” – e annuncia una comune ricaduta metaforica – “*Du haut de cet amour si **sublime** et si doux, / Peut **retomber** si bas qu'elle aille **jusqu'à vous!**” – che, pur riecheggiando parte delle scelte aggettivali, mostra una maggior determinazione nel rifiuto di un tal compromesso con la negazione del verbo: “e dal **sublime** incanto / Del paradiso mio **scender** non posso a te!”.**

La romanza del tenore si conclude su un'amara constatazione – “*Né Dio consenta / **Ch'io viva ancora** / Se chi **adorai** / Deggio **esecrar!**” (IV, 5) – e oppone odio e amore innanzi alla morte in una circonlocuzione che traduce, grazie a un saggio uso di sinonimi, l'ultima replica di Didier a Saverny: “*Pourvu que rien d'un cœur dans la tombe enfermé / **Ne vive** pour **haïr** ce qu'il a trop **aimé!**” (V, 5). Nel 1885, l'aria introduce l'ultimo duetto Marion-Didier che ripercorre la scena equivalente del 1831 (V, 6). Rileviamovi la prima replica della protagonista – “**Rovente** era il suo **labbro!**... Sul mio v'ha il **marchio impresso!**” (IV, 6) – che riversa nel secondo emistichio la**

concretezza dell'immagine originale – "...**Sa lèvres est un fer rouge** et m'a toute **marquée!**" – riassunta in un semplice aggettivo. E il tentativo di Marion di commuovere l'amato con la riesumazione d'un passato felice per confutare il suo rifiuto e sventare l'epilogo cruento: "**Ne m'aimez-vous donc plus?** - Vous **souvent**-il de Blois? / De la **petite chambre** où j'étais autrefois?" – "Ah! **tu non m'ami più!** / Più **col pensier non torni all'umile stanzetta**". L'esclamazione subentra al primo interrogativo, mentre il secondo è reso dalla negazione; l'esiguità del luogo si muta in modestia, ma l'effetto ricercato è lo stesso.

Il finale ultimo, in presenza di Saverny, vede rinascere l'amore di Didier. Il rapido susseguirsi degli istanti è già piuttosto stringato nel dramma. Notiamo il calco del modo in cui si ravvede il giovane amante – "Non, **je l'ai trop aimée!** Il est bien impossible / De la **quitter** ainsi!" (V, 7); "Ah! no! **l'ho tanto amata!** / **abbandonarla** / Così non puoi, mio core!" (IV, s.u.) –, differenziato solo dall'uso della seconda persona del singolare al posto dell'impersonale, dal momento che il tenore dialoga con il proprio cuore. Così come l'interessante riproposta della similitudine hugoliana, volta a raffigurare il passo estremo con l'aggiunta di due aggettivi che conferiscono maggior gravità al momento: "À l'**heure** où je suis, cette **terre** / **S'efface** comme une **ombre...**"; "Sì, nell'**ora** suprema / In cui la **terra**, come un'**ombra** immensa, / A me **s'invola...**".

In diverse occasioni, pur traducendo, Golisciani fa subire al testo hugoliano qualche slittamento non trascurabile per la costruzione del libretto. Anche questo fenomeno appare in modo preponderante negli atti I e IV, in linea di massima esenti dagli interventi di Ghislanzoni. Fin dal primo duetto Marion-Saverny è interessante osservare come il marchese usi parole di commiato – "Un **bacio** almen..." (I, 1) – che la fonte – "Un seul **baiser!**" (I, 1) – anticipa fin dall'apertura della scena. Indipendentemente dalla banalità della replica, che potrebbe applicarsi a qualsiasi formula di separazione tra ex amanti, il calco e l'anticipazione sono degni d'attenzione, poiché, se in entrambi i casi la replica viene isolata o in un verso o in un emistichio, essa assolve a una funzione diversa: nel 1831, sembra che Marion e Saverny si siano già detti tutto e siano sul punto di lasciarsi – nonostante il dialogo successivo e il dono del volume –, mentre nel 1885 viene maggiormente rispettata la sequenza temporale che espone dapprima i fatti – la fuga della fanciulla da Parigi, la consegna della raccolta poetica, il fiorire della sincera relazione amorosa con Didier – per poi inscenare l'ultimo addio. Nel seguente duetto tra i due amanti, il giovane si presenta: "**Orfano e triste** pel creato **errai...** / La vita, il fato, gli **uomini** / Io **maledivo** affranto" (I, 3). Il primo emistichio del primo verso viene attinto a un passo ulteriore nella scena corrispondente del dramma – "**Orphelin, sans fortune**" (I, 2) –, in cui il personaggio fraintende il rifiuto della protagonista di sposarlo; mentre il secondo emistichio e il verso seguente provengono dalle prime battute del dialogo: "Je **voyageai**. Je vis les **hommes**, et j'en pris / En **haine** quelques-uns, et le reste en **mépris**". Notiamo che la mestizia della versione italiana è maggiormente sviluppata dall'originale che ne indica la causa, che

il vagabondare del tenore viene arricchito dalla metonimia, che nel verbo, per altro in costruzione anastrofica assente in francese, la maledizione operistica riassume la doppia sostantivazione del sentimento ostile e che la precedente *gradatio* particolareggia la più semplice oggettivazione dei destinatari di tal impulso. Tuttavia, è nell'ulteriore scambio di presentazioni tra Didier e Saverny, che assistiamo a un uso più studiato dello slittamento delle repliche. Nel libretto, il gentiluomo si presenta senza circonlocuzioni – “Sono il Marchese - di Saverny” (I, 4) –, mentre nella fonte ricorre a una perifrasi sulla quale ritorneremo in seguito, e esterna la propria riconoscenza a chi gli ha appena salvato la vita con termini – “V’offro **amicizia**, - franca, **leale**...” – che Hugo riservava piuttosto al commiato tra i due personaggi – “...et s’il vous faut jamais / **Dévoûment**, zèle, ardeur, **amitié** fraternelle” (I, 3) – in un verso da cui Golisciani eredita soprattutto l’accumulazione dei termini, per quanto la lealtà espressa dall’aggettivo italiano possa rifarsi, in un certo qual modo, alla devozione archetipa. Il nobiluomo desidera poi apprendere l’identità dello sconosciuto: “Monsieur? // Didier. // Didier de quoi? // Didier de rien”. Traduce Golisciani: “E voi? // Didier. // - Soltanto? // Sì”. È chiaro che in entrambe le versioni egli crede di essere stato soccorso da un suo pari, sebbene nell’adattamento venga a insinuarsi una certa prosaicità dovuta a una maggiore stringatezza dell’opera lirica. Ma l’ex amante capisce immediatamente la situazione – “**Je déränge un entretien fort doux**” –, pur facendosi più discreto nella riduzione lirica, come ben illustrato dalla volontà di ritirarsi, espressa dall’esclamazione e dall’ottativo – “**Dolce colloquio più non turbiam!**” –, perlomeno nel libretto bresciano, mentre nel testo milanese il calco veniva attenuato: “I due colombi - più **non turbiam!**”. Segue il gioco di sguardi – “Cet homme la **regarde** avec des **yeux hardis!**” – che Golisciani anticipa fin dal primo apparire di Saverny sul terrazzo – “Quale **sguardo** ei le **volse?**” –, in modo da inscenare immediatamente l’eccessivo sospetto che condurrà Didier alla propria perdita.

Nell’ultimo atto, la scena Didier-Saverny inizia con una replica in cui il marchese constata che “È **triste!**... **Aver vent’anni**, / **In settembre trovarsi**, e non poter / **La vendemmia veder!**” (IV, 4). Le considerazioni vengono tratte direttamente dall’analogia scena dell’originale – “**Avoir vingt ans, être en septembre**, / Et ne pas voir **octobre!** - Est-ce pas **ennuyeux?**” (V, 3) – benché la seconda determinazione temporale venga sostituita da un’immagine più concreta e l’aggettivo iniziale mostri un approccio meno filosofico del momento. Segue l’estasi di Didier nel contemplare il ritratto di Marion – “Vieni... **negli occhi figgimi**” –, sempre paragonata a una creatura divina: “Quanta **beltà!** / **E quali strani vezzi!** / **Donna** è costei? **No! d’angelo ha la fronte!**”. In entrambi i casi Golisciani segue passo passo Hugo – “**Regarde-moi!**”; “[...] Comme elle est **belle!** - **et quelle grâce étrange!** / Dirait-on une **femme?** Oh! **non, c’est un front d’ange**” –, come pure nella suggestiva allusione paesaggistica – “**Ve’ come quella rondine / Volando in basso va!** / Infallibile indizio / **Stasera pioverà!**”; “**Regarde, mon ami, comme cette hirondelle / Vole bas! Il pleuvra ce soir**” – per altro leggermente più prolungata in italiano che non in francese. A questo punto, il

libretto inserisce la questione della fuga di Saverny, attingendo a una situazione che il dramma anticipa all'inizio della scena: la prima replica implica una nota di diletto e una reazione di sfida a Richelieu – “Il **ballo** di domani / **M'interdiceva** il **Cardinal**...” – già presenti nell'archetipo – “Monsieur le **cardinal**, / Vous vouliez **m'empêcher** de retourner au **bal**!” – che nella formulazione verbale rende ancora più concreta la provocazione. Ma il rifiuto a una doppia fuga mostra un marchese ben altrimenti determinato a non sottoporsi a un tal compromesso: il complemento italiano – “**Due bare** appronta allora!” – sostituisce una metonimia – “En ce cas, préparez **deux lin-cœuls**” – che la fonte faceva pur precedere al dialogo tra i due prigionieri e che probabilmente sarebbe risultata come una forzatura al pubblico milanese. L'andantino della romanza di Didier, ormai solo, riecheggia a sua volta un'ulteriore replica dello stesso quadro hugoliano e ripropone un'ennesima espressione di autocommiserazione del personaggio. Si tratta della citata rievocazione del ritratto di Marion, qui assimilato a un metaforico roditore – “**Mi rodi** il **sen**, dannata **effigie**...” (IV, 5) – che l'originale tende a umanizzare – “Ce **portrait** est vivant [...] / [...] / [...] il **m'a rongé** le **cœur** toute la nuit!” – pur senza ricorrere a una metonimia che è invece piuttosto ricorrente nella librettistica. Nel duetto seguente tra Didier e Marion, il giovane esterna un desiderio di morte – “**Morir mi lascia!**” (IV, 6) – che il modello, privo dell'anastrofe – “Non, **laisse-moi mourir**” (V, 7) –, situa subito dopo la scena di riconciliazione tra i due amanti – “**Je te pardonne!** // O ciel! // À ton tour maintenant, / **Pardonne-moi!**” –, mentre nella riduzione operistica, il pentimento di Didier giunge ben oltre e in presenza di Saverny – “**io ti perdono!** / **Tu a me perdona!**” (IV, s.u.) – con una costruzione quasi chiasmica, probabilmente più consona all'effusione lirica del susseguirsi di repliche rotte e dell'*enjambement* dell'archetipo.

In altre occasioni, il modo di procedere del libretto si distacca maggiormente dal dramma hugoliano, pur adottando forme simili. In questo caso, l'intervento di Ghislani potrebbe essersi rivelato di primo piano, dato che l'atto IV sembra escludere tali scelte e che il primo presenta minimi esempi degni di attenzione. I maggiori interventi di questo tipo si concentrano quindi nei due atti centrali e soprattutto nel terzo. Nel primo duetto soprano-tenore, Marion si dichiara pronta a morire per Didier: “E solo mio desir / I giorni tuoi far belli, / Della tua vita vivere, / Soffrir, **morir** per te!” (I, 3). L'ultima affermazione appare anche nella fonte, ma è il giovane a pronunciarla durante un primo esempio di autocommiserazione: “[...] et vous faut-il quelqu'un / Qui **meure** pour cela? [...]” (I, 2). Meno esplicita dell'esclamazione italiana, l'interrogazione francese racchiude in sé già tutta la carica drammatica della *pièce*. Nella successiva scena del finale I, abbiamo già sottolineato la presentazione tra i due supposti rivali in amore e come Saverny pensi di avere a che fare con un uomo di pari rango. Nel testo archetipo, la reazione è ancor più esplicita, dato che il marchese afferma che “**Il ne sera pas dit** qu'un homme de mon nom / Soit bravement sauvé par un bon **gentilhomme** / Sans lui dire: Marquis...” (I, 3). Nell'opera lirica, ritroviamo la stessa formulazione, ma attribuita a se stesso: “**Non sarà detto** / Che da buon **gentiluom** non v'abbia

espresso / Il grato animo mio!” (I, 4). In effetti, se nella versione originale il termine ‘gentiluomo’ è rivolto a Didier che si vede persino insignito del titolo di marchese, nell’adattamento serve solo a definire chi si esprime, forse nell’intento di eliminare ogni ambiguità quanto agli umili natali del personaggio, benché non sia da escludere una cattiva interpretazione del verso hugoliano. D’altra parte, la didascalia del finale II, mostrando Didier e Saverny che “cavano le spade” (II, 6) simultaneamente, è in totale contraddizione con il suo stato; nella corrispondente situazione dell’archetipo egli è costretto a reclamare “Une épée”, mentre Saverny puntualizza giustamente: “Il n’a pas d’épée! Ah! pasquedieu! / C’est mal. On vous prendrait pour quelqu’un de bas lieu”.

La replica di Didier nei versi che segnano l’andante sostenuto del duetto dell’atto III con Marion – “Tu **piangi!** e crudele - cagion ne son io / Che tutto il mio **sangue** - anelo versar, / Perché risparmiata - ti venga una **lacrima** [...]” (III, 3) – riecheggia l’analogia scena del 1831, in cui lo stesso personaggio reagisce: “Tant de **larmes!** j’aurais donné mon **sang** pour une!” (III, 6). Il contrasto tra le due formulazioni è soprattutto formale, dal momento che l’alessandrino viene trattato in tre versi italiani. Sebbene presente nell’ultima interrogazione la lacrima è dapprima annunciata dalla scelta di coniugare il verbo reiterandolo al posto del sostantivo. Il personaggio operistico dà poi il proprio sacrificio come ancora possibile, mentre il modello, con il condizionale, lo rende obsoleto. Se nell’atto I la Marion ponchielliana sembra maggiormente disposta all’abnegazione, con l’avvicinarsi dell’ora estrema, Didier non ha più dubbi sulla propria devozione.

Nella successiva scena d’agnizione, Laffemas utilizza un simile espediente in entrambe le versioni per costringere gli attori a tradirsi. Il passo è maggiormente diffuso nel modello che inscena una serie di interventi fino alla recita dei versi del *Cid* ricordati da Walter Zidarič e all’autodenuncia di Didier. L’adattamento lirico risolve il momento in una scena di comici cui segue l’invito inopportuno di Lelio che incoraggia Marion a far sfoggio dei propri talenti (III, 2), mentre la fonte devolve una tal richiesta a Laffemas (III, 10). Avendo scoperto la vera identità dell’amata, Didier svela la propria presenza tra gli attori con una perifrasi – “L’agognata **preda**” (IV, 6) – che segue l’archetipo – “Vous avez votre **proie**” –, per altro subito reiterata, nel libretto bresciano, da Laffemas in seguito alla dichiarazione di Saverny – “(Il **cardinal** ministro **due prede** avrà così.)” –, mentre il dramma ridà la parola al giovane, il quale, variando l’immagine in modo più cruento, constata, dopo qualche battuta: “Encore **une tête!** Au fait, il en faut **deux**. Au **cardinal** romain / C’est le moins qu’il revienne, une dans chaque main!”. Quella che poi si rivelerà non essere una sineddoche viene evitata dalla scena operistica, ma il luogo e il senso sono gli stessi.

Nel suo studio dedicato alla carriera di Ponchielli attraverso la critica dell’epoca, quando tratta di *Marion Delorme*, Angelo Pompilio sottolinea la “realizzazione poco efficace degli spunti offerti dal testo”²¹, seguendo la recensione del “Mondo artistico”. Se questo può essere vero per l’uso delle “situazioni drammatiche e [del] contrasto del brillante col serio”²², non siamo propensi a condividere una tal critica per quanto riguar-

da non solo il versante stilistico, ma in parte anche quello scenografico. L'estrema cura con cui vengono puntualizzate le didascalie, perlopiù seguendo il modello, ci mostra l'interesse che riserva il librettista ai contrasti ottici generati dall'avvicinarsi di luci e ombre, del giorno e della notte. E pur in una maggiore economia di particolari, è anche utile rilevare l'attenzione concessa al vestiario e all'oggettistica, elementi che fanno di *Marion Delorme* una sorta di affresco in miniatura di quel Seicento rappresentato nell'opera lirica, o perlomeno di un Seicento come poteva essere visto con gli occhi di fine Ottocento. Inoltre, quando Golisciani segue dappresso Victor Hugo, è interessante constatare come egli si ingegni a imitarne anche la figure retoriche, mantenendo immagini letterarie di un certo vigore, che l'adattamento, nella sua consueta maggiore stringatezza, avrebbe potuto facilmente sacrificare. Fenomeno che riscontriamo pure nel momento in cui il testo italiano fa subire qualche eloquente slittamento di significato alle forme iniziali. E che sembra assottigliarsi solo quando si tratta di modificare radicalmente il senso di una replica o di una scena, perlopiù a causa della minore ricorrenza di tali interventi. Il relativo insuccesso della prima di *Marion Delorme*, perlomeno rispetto alla critica, e il suo mancato ingresso nel repertorio hanno probabilmente altre radici, dovute a una scarsa visione d'insieme dell'effetto scenico, giudizio che sembrano condividere anche le considerazioni negative del "Mondo artistico" e che probabilmente sottintendeva a sua volta Verdi, se è vero che, a una prima lettura del libretto, avrebbe consigliato a Ponchielli di "tagliare e rifare"²³ suggerendogli anche di "scostarsi da Victor Hugo" e persino di sacrificare il personaggio di Lelio.

Note

¹ Per un *excursus* degli adattamenti, cfr. i numerosi dizionari ed enciclopedie specialistici, fra cui ricordiamo almeno entrambe le edizioni del *Grove Dictionary*, dedicate rispettivamente alla musica in generale e più in particolare all'operistica; si veda inoltre il numero speciale *Hugo à l'Opéra* dell'"Avant-Scène Opéra", 208 (mai-juin 2002), che include anche l'articolo di A. Laster, *Les opéras adaptés des œuvres de Victor Hugo*, pp. 88-94; oltre ai celeberrimi *Lucrezia Borgia* (1833), *Ernani* (1844), *Rigoletto* (1851) e *La Gioconda* (1876), si citino ancora *Il giuramento* (1837) di Saverio Maercadante e *Maria regina d'Inghilterra* (1843) di Giovanni Pacini, rispettivamente su libretto di Gaetano Rossi e di Leopoldo Tarantini, tratti l'uno da *Angelo, tyran de Padoue* (1835), pure fonte de *La Gioconda*, e l'altro da *Marie Tudor* (1833), opere che si presterebbero a un approccio più approfondito; come già *Lucrezia Borgia*, che nasce alla fine dello stesso anno in cui venne rappresentato il dramma hugoliano, la prima è un ulteriore esempio dell'immediatezza con cui vennero adattati i titoli dell'autore francese.

² Il citato articolo di A. Laster ne annovera otto (*ivi*, p. 91), tra cui segnaliamo la *Marion Delorme* di Antonio Ghislanzoni per Giovanni Bottesini del 1862 e la *Marion de Lorme* di Marco Marcelliano Marcello per Carlo Pedrotti del 1865, opere a cui si rifà perlopiù la critica ponchielliana: G. De Napoli, *Amilcare Ponchielli (1834-1886). La vita, le opere, l'epistolario, le onoranze*, Cremona nuova, Cremona, 1936, pp. 259-260; M. Viale Ferrero, *La scenografia italiana ai tempi di Ponchielli e gli allestimenti delle*

sue opere, in *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, [a cura di] N. Albarosa et al., Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano, Cremona, 1984, pp. 288-289; W. Zidarič, *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 229. Si noti nel titolo un certo fluttuare della preposizione nel patronimico della protagonista, mentre nessun'opera in musica torna alla forma inizialmente prevista da Hugo: *Un duel sous Richelieu*.

³ La critica si è più volte pronunciata sulla genesi dell'opera, fin dal saggio pionieristico di G. De Napoli, *op. cit.*, p. 259, fino al recentissimo studio monografico di W. Zidarič, *op. cit.*, p. 225, oltre all'articolo di A. Pompilio, *La carriera e la opere di Ponchielli nei giudizi della critica italiana (1856-1887)*, in *Amilcare Ponchielli 1834-1886*, cit., p. 65.

⁴ Cfr. G. De Napoli, *op. cit.*, p. 262 e, per le tessiture principali, P. Rossini, "Il figliuol prodigo" e "Marion Delorme", in *Amilcare Ponchielli*, Nuove Edizioni, Milano, 1985, pp. 114-118, e W. Zidarič, *op. cit.*, pp. 231, 232-233 e 237.

⁵ Cfr. G. De Napoli, *op. cit.*, pp. 272-276; A. Pompilio, *op. cit.*, pp. 65-70; W. Zidarič, *op. cit.*, pp. 242-246.

⁶ Cfr. G. De Napoli, *op. cit.*, pp. 276-281; W. Zidarič, *op. cit.*, p. 246.

⁷ Cfr. W. Zidarič, *op. cit.*, p. 246; la rappresentazione del 10 dicembre ha dato luogo alla sola registrazione esistente dell'opera, con Denia Mazzola-Gavazzeni nel ruolo della protagonista, diretta da Friedemann Layer (A. Ponchielli, E. Golisciani, *Marion Delorme*, Accord, 2002); ci riferiremo al libretto di accompagnamento di questa edizione per i rimandi al testo della versione rimaneggiata per Brescia (cfr. anche W. Zidarič, *op. cit.*, p. 251, n. 30).

⁸ Cfr. G. De Napoli, *op. cit.*, pp. 262-268; F. Cesari, "L'idillio di due tortorelle". "Marion Delorme" di Ponchielli: un'eredità rimossa, "Venezia arti", 14 (2000), pp. 41-42; W. Zidarič, *op. cit.*, pp. 233-236.

⁹ Cfr. M. Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 290; W. Zidarič, *op. cit.*, p. 231.

¹⁰ Cfr. F. Cesari, *op. cit.*, p. 45.

¹¹ Cfr. P. Rossini, *op. cit.*, p. 114.

¹² Il libretto scaligero indica anche il personaggio di Gassé, assente invece dalla partitura. Per il libretto, usiamo l'edizione: MARION DELORME | MELODRAMMA IN QUATTRO ATTI | DIE. GOLISCIANI | MUSICA DI A. PONCHIELLI | TEATRO ALLA SCALA | Carnevale-Quaresima 1884-85 | IMPRESA A. FERRARI | R. STABILIMENTO MUSICALE TITO DI GIO. RICORDI | MILANO | ROMA | NAPOLI | FIRENZE | LONDRA | [...]; per lo spartito: MARION DELORME | MELODRAMMA IN QUATTRO ATTI | DI ENRICO GOLISCIANI | MUSICA DI AMILCARE PONCHIELLI | RAPPRESENTATO PER LA PRIMA VOLTA AL TEATRO ALLA SCALA IN MILANO IL 17 MARZO 1885. | OPERA COMPLETA PER CANTO E PIANOFORTE | RIDUZIONE DI CARLO CHIUSI. | [...]| REGIO STABILIMENTO MUSICALE RICORDI | MILANO | [...]

¹³ F. Cesari, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ *Ivi*, p. 41; sulla mescolanza dei generi, cfr. anche P. Rossini, *op. cit.*, pp. 114 e 118, e W. Zidarič, *op. cit.*, p. 236.

¹⁵ Cfr. M. Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 289.

¹⁶ *Marion Delorme*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, vol. II, Ollendorff, Paris, 1908, pp. 1-222 [Imprimerie nationale].

¹⁷ Cfr. M. Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 291.

¹⁸ Cfr. W. Zidarič, *op. cit.*, p. 235.

¹⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 240-241.

²⁰ Nel primo lavoro monografico dedicato a Ponchielli, Giuseppe De Natale cita qualche stralcio del dramma hugoliano, ma solo nell'intento di illustrare meglio i personaggi o le situazioni del libretto, riassunto in modo assai particolareggiato (cfr. G. De Natale, *op. cit.*, pp. 262-268).

²¹ A. Pompilio, *op. cit.*, p. 67.

²² *Ibidem* (che cita "Il mondo artistico", 13 [24 marzo 1885]).

²³ Cfr. la lettera di Ponchielli alla moglie, citata in F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, vol. IV, Ricordi, Milano, 1959, p. 261; cfr. anche A. Pompilio, *op. cit.*, p. 69, e W. Zidarič, *op. cit.*, p. 232.