

FRANCESCO BISSOLI, ELISA GROSSATO

*Ancora su un fortunato soggetto lughiano: Marion de Lorme nel melodramma tra Otto e Novecento*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

## FRANCESCO BISSOLI, ELISA GROSSATO

*Ancora su un fortunato soggetto hughiano: Marion de Lorme nel melodramma tra Otto e Novecento*

*Le intriganti vicende della celebre cortigiana Marion de Lorme, vissuta nel XVII secolo, hanno ispirato ragguardevoli opere letterarie, ma è stato soprattutto il dramma in versi di Victor Hugo a consacrarne la leggenda. Dalla pièce di Hugo presero spunto Lockroy e Badon per confezionare il dramma *Un duel sous le Cardinal de Richelieu*, fonte del libretto *Maria di Rohan* (1843) per Donizetti. Al 1853 risale una prima traduzione italiana in prosa, pubblicata dall'editore Lorscheider di Palermo, la città dove dieci anni dopo si tenne la prima rappresentazione dell'opera in tre atti *Marion Delorme* di Bottesini (libretto di Ghislanzoni). Dal medesimo soggetto Marco M. Marcello ricavò un libretto per Carlo Pedrotti e successivamente Enrico Golisciani per Ponchielli. Nel 1909 Anton Menotti Buja scrisse un ulteriore dramma lirico, ancora ispirato al soggetto hughiano, per Leopoldo Tarantini. Il confronto fra questi melodrammi, non nuovo nella critica musicologica ma aperto a nuovi approfondimenti, consente di ripercorrere la storia del libretto d'opera a cavaliere fra Otto e Novecento e di cogliere le strategie adottate da diversi poeti di fronte a un testo affascinante ma pieno di insidie.*

*1. La fonte letteraria*

Marion de Lorme è una nota cortigiana, vissuta nel XVII secolo. I suoi trascorsi hanno ispirato svariate opere letterarie come *Cinq-Mars* (1826) di Vigny, *La coupe et les lèvres* (1832) di Musset, *Proserpine* (1838) di Vacquerie e *Isidora* (1853) di Gorge Sand, tuttavia è stato soprattutto il dramma in versi di Victor Hugo a consacrarne la leggenda. Quando si accinse alla creazione della *pièce*, il futuro autore dei *Misérables* aveva già tracciato le linee guida della sua estetica con la celebre prefazione al *Cromwell* (1827). Scritto nel giugno del 1829, tre mesi prima di *Hernani*, a causa della censura il dramma *Marion de Lorme* dovette attendere l'11 agosto del '31 per essere allestito, con qualche piccolo aggiustamento, nel regno del *mélodrame*, il Théâtre de la Porte-St-Martin.<sup>1</sup> La vicenda è ambientata nel 1638 (l'anno di pubblicazione del *Cid* di Corneille, modello della nuova estetica hughiana), quando tra Luigi XIII, Richelieu e l'aristocrazia feudale stava crescendo la tensione politica che più tardi sarebbe sfociata nell'insurrezione della Fronda. Nella rilettura di quella congiuntura storica da parte di Hugo, sono tre gli aspetti che dovettero risultare più scomodi ai responsabili della censura di Carlo X, intento, come tutti sanno, a restaurare una monarchia di diritto divino: l'immagine di un potere regio repressivo e violento, il forte indebolimento della figura del sovrano (Luigi XIII appare completamente esautorato da Richelieu), e la conclusione del dramma, con la breve quanto pericolosa invettiva di Marion contro il cardinale.

Come Hugo ricorda nella prefazione del dramma, la Rivoluzione di luglio aveva permesso anche al teatro di conquistare la sua libertà.<sup>2</sup> Negli ultimi anni della restaurazione l'*esprit nouveau* del XIX secolo aveva pervaso e rinnovato tutto, dalla storia alla poesia alla filosofia, e solo il teatro era rimasto paralizzato dai veti della censura.<sup>3</sup> terminate le annose diatribe tra classicisti e romantici, si spalancavano allora le porte alla vera arte, alla creazione di un teatro «vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion», un teatro incarnato da un poeta che poteva rapportarsi a Shakespeare come Napoleone a Carlo Magno.<sup>4</sup> In seguito alla prima rappresentazione, avvenuta dopo la Rivoluzione di luglio,

---

Questo studio è suddiviso in tre paragrafi: il primo e il terzo sono dovuti a Francesco Bissoli, il secondo a Elisa Grossato.

<sup>1</sup> V. HUGO, *Notes*, in *Oeuvres complètes – Théâtre I*, Paris, Laffont, 1985, 825-826.

<sup>2</sup> Cfr. V. HUGO, *Preface*, ivi, 683-684.

<sup>3</sup> Ivi, 384.

<sup>4</sup> Ivi, 385.

ai recensori *Marion* risultò difficile da inquadrare, dal momento che non poteva più essere intesa come un attacco al regime di Carlo X, né beneficiare della simpatia dovuta ai perseguitati. Ai liberali pareva equivoca e sospetta, mentre gli *ultras* la lessero come una *revanche* provocatrice e i filogovernativi addirittura come anti-monarchica.<sup>5</sup> Pertanto la *pièce* sarebbe rimasta negli scaffali per quarantadue anni prima di essere nuovamente messa in scena al Théâtre-Français.

Come quello del contemporaneo *Hernani*, l'intreccio è piuttosto semplice e s'incentra su un amore contrastato dal passato. Vi figurano inoltre alcuni *topoi* del teatro romantico come l'eroe misterioso, le peripezie emozionanti, il metateatro, l'epilogo tragico.

Secondo una consuetudine del teatro di Hugo, gli atti di *Marion* recano un titolo che cita un personaggio, un luogo o un accadimento per fornire un punto di vista sugli sviluppi dell'azione. Nei drammi dell'autore francese quest'ultima non procede sempre con continuità, come nel caso specifico durante il secondo atto. Inoltre c'è normalmente una sezione che potrebbe essere eliminata senza problemi: collocata nel momento in cui la parabola dell'azione tocca il suo vertice di tensione drammatica, prevede che uno o più personaggi accessori prendano parte alla vicenda rallentandola e concedendo un momento di distensione, come avviene per buona parte del terzo atto di *Marion*. Nonostante ciò lo svolgimento della *pièce* è chiaro e incalzante. Secondo Samia Chahine «[la] situation est la valeur artistique dominante dans le théâtre hugolien»:<sup>6</sup> nella nostra *pièce*, la principale consiste nel rifiuto, espresso da Didier, di essere salvato dalla donna che ama.

Animata da entusiasmo e passione, Marion cerca di riscattare il suo passato di prostituta attraverso un vero amore, opponendo il totale sacrificio di se stessa alle ipocrite convenzioni della società in cui vive (è qui evidente la differenza con il personaggio, peraltro affine, di Violetta, la quale si redime rinunciando al suo legame sentimentale).<sup>7</sup> La protagonista è tuttavia segnata da un'«irrimediabile debolezza»,<sup>8</sup> dal momento che può solo cercare di nascondere a Didier il suo vero nome e i suoi trascorsi. La sua duplicità (Maria/Marion) rappresenta l'essenza del dramma: l'insopportabile frattura io-soggetto, infatti, può essere solo provvisoriamente celata. Nato dall'immaginazione dell'autore, Didier, come la protagonista confessa alla fine del primo atto a Dame Rose, non è ricco né galante. Con la sua dignità egli si contrappone ai personaggi della sfera del potere<sup>9</sup> e, immobile nel suo ruolo di vittima, soccombe per la propria incapacità a superare la ferita che la rivelazione della vera identità dell'amata gli infligge. Come Ruy Blas, altro celebre personaggio hughiano, è la sfortunata vittima di un ordine temporale del quale non fa parte. Al personaggio di Didier si contrappone quello scanzonato e ironico, quanto generoso del marchese di Saverny. La fatuità degli ambienti nobiliari, da lui incarnata (si reca al suo supplizio «vestito all'ultima moda»), non gli preclude la possibilità di evolvere nel corso della vicenda, arrivando a mettere in luce una profonda

<sup>5</sup> Cfr. A. UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon, Étude sur le théâtre de Hugo*, Paris, Corti, 2001, 69.

<sup>6</sup> S. CHAHINE, *La dramaturgie de Victor Hugo*, Paris, Nizet, 1971, 67.

<sup>7</sup> L. GASTALDELLI, *Marion Delorme in Italia tra teatro e melodramma*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVIII (2004), 1, 8. Nel suo articolo la studiosa analizza i difficili compromessi che l'impostazione innovativa di *Marion* richiede ai librettisti e dimostra come, dopo la prima traduzione italiana di *Marion* (1853), ci sia stata una tendenza alla semplificazione e alla spettacolarizzazione del dramma. Si sofferma sull'incompatibilità fra innovazioni teatrali di Hugo e drammaturgia operistica G. FRANCESCHETTI, *La fortuna di Hugo nel melodramma italiano dell'Ottocento*, in *Contributi del seminario di filologia moderna*, serie francese, II, Milano, Vita e Pensiero, 1961, 181-182.

<sup>8</sup> UBERSFELD, *Le Roi...*, 596.

<sup>9</sup> Ivi, 503-512.

umanità. Benché invisibile e circoscritta a tre parole («Pas de grâce!»), la presenza minacciosa di Richelieu domina la vicenda e incombe su tutti i personaggi. La sua azione si dispiega senza che nessuno possa ostacolarlo, infatti neppure il sovrano riesce a salvare Didier e Saverny dalla condanna. Si sa che durante i quasi venti anni di collaborazione con Luigi XIII, il cardinale contribuì alla riaffermazione del prestigio internazionale della Francia. Gli storici ne sottolineano l'abilità e l'energia nel portare avanti il suo progetto di accentramento politico e di rafforzamento della monarchia, indebolendo il potere della nobiltà feudale e i suoi privilegi per piegarla al rispetto dello stato. La vicenda di *Marion* ruota attorno al decreto emanato da Richelieu per vietare i duelli, di fronte al quale i nobili si sentono defraudati di una prerogativa consustanziale al loro ordine. *Noblesse de race* equivaleva a *de épée*, in quanto, assieme ad altri privilegi, quello di portare la spada rispecchiava un codice di valori, legato alla forza, al prestigio e all'onore, che costituiva un elemento distintivo rispetto alla plebe.

## 2. La fortuna del dramma in Italia: due libretti d'opera degli anni Sessanta dell'Ottocento

Dalla *pièce* di Hugo presero spunto Lockroy e Badon per confezionare il dramma *Un duel sous le Cardinal de Richelieu*, fonte del libretto *Maria di Rohan* (1843) per Donizetti. Al 1853 risale una prima traduzione in prosa del dramma,<sup>10</sup> pubblicata dall'editore Lorsnaider di Palermo, cioè la città dove dieci anni dopo (Teatro Carolino, 10 gennaio 1862) si tenne la prima rappresentazione dell'opera in tre atti *Marion Delorme* di Giovanni Bottesini (libretto di Antonio Ghislanzoni), con un buon successo ma non sufficiente ad accreditarla.<sup>11</sup> Dal medesimo soggetto Marco Marcelliano Marcello ricavò un libretto per Carlo Pedrotti, ma l'opera, data al Teatro Comunale di Trieste il 16 novembre 1865, ebbe sfavorevole accoglienza e dovette essere ritirata dal cartellone dopo appena due recite.<sup>12</sup> Tuttavia è interessante notare che, come avvenne per altri drammi di Hugo, mentre il testo originale giaceva nel cassetto a causa della censura, la librettistica italiana fece rivivere la *pièce*, traghettandola sulle scene del teatro d'opera.

I libretti di Ghislanzoni e di Marcelliano Marcello sono stati sostanzialmente dimenticati (e di conseguenza non furono mai oggetto di studio), forse perché le partiture musicali di Bottesini e soprattutto di Pedrotti non ottennero fortuna in teatro. Ciò non vuol dire che i melodrammi fossero totalmente negativi; tuttavia su tali lavori – peraltro giovanili – dei due compositori non si è sino ad ora compiuta un'indagine musicologica.

In tale sede ci si occuperà esclusivamente dei testi letterari che senza dubbio offrono non pochi spunti di riflessione. Ma prima di prendere in considerazione i libretti, si forniranno alcuni sintetici dati biografici dei due scrittori, dati che mettono in luce analogie dei loro studi e interessi.

Dotato di una bella voce di baritono, dopo aver intrapreso lo studio della musica ed essersi fatto scritturare a Lodi come primo baritono, Antonio Ghislanzoni (1824-1893), abbandonò presto le scene teatrali per la carriera letteraria divenendo, tra l'altro, fondatore e direttore di varie riviste come «L'Italia musicale» e «La gazzetta musicale di

<sup>10</sup> La traduzione, infarcita di riferimenti colti, è piuttosto fedele e tende a esasperare le dissonanze contenute nel testo originale, per «avvicinarsi alla poetica di Hugo e ricrearne lo stile». GASTALDELLI, *Marion...*, 11.

<sup>11</sup> «[...] La mia Marion va a gonfie vele [...]» afferma il Bottesini in una sua lettera indirizzata all'amico napoletano Paolo Rotondo, noto violoncellista dilettante, animatore di salotti musicali e collezionista d'arte. Cfr. Lettera inedita di Bottesini a Paolo Rotondo, Palermo, 13 gennaio 1862, Napoli, Archivio Storico Fondazione Pagliara, Carteggi, Faldone B.

<sup>12</sup> F. BISSOLI, *Storia e fonti della Marion Delorme di Ponchielli*, Lucca, Lim, 2012, 42.

Milano». Fu distinta figura di letterato e poeta, mazziniano, legato alla Scapigliatura milanese, noto a tutto il pubblico dei melomani come autore, negli anni Settanta, del libretto verdiano di *Aida*. Col testo di *Marion Delorme* è appena alla sua quarta fatica.<sup>13</sup> Anche Marco Marcelliano Marcello, di poco più anziano del collega (nato nel 1820 a S. Giovanni Lupatoto, nella provincia veronese) dimostrò analoghi interessi per il canto e la letteratura. Studiò con Saverio Mercadante prima a Novara e poi a Napoli, divenendo anche compositore e fondando in seguito, nel '54, la rivista «Il trovatore» dove si pubblicavano spartiti e lavori inediti. Come il Ghislanzoni, sostenitore della causa risorgimentale, Marcello fu attirato principalmente dalla letteratura, dalla librettistica e dalle traduzioni di opere d'autori stranieri. Morì nel 1865, perciò si può affermare che il libretto della sua *Marion* appartenga alla piena maturità artistica dello scrittore, cioè agli ultimi anni della sua esistenza terrena.<sup>14</sup> Le *Marion* di Ghislanzoni e di Marcello, scritte a soli quattro anni di distanza l'una dall'altra, sono interessanti da studiare principalmente perché evidenziano un modo diverso di porsi di fronte ad un'opera letteraria illustre, anche se gli intenti artistici non differiscono affatto, dettati dalla collaudata tradizione librettistica italiana degli anni Cinquanta-Sessanta.

Il testo di Ghislanzoni<sup>15</sup> è a mio giudizio molto riuscito: il letterato lombardo – se così mi è concesso esprimermi – ‘reinterpreta’ a suo modo l'originale *pièce* di Hugo, tagliando, sintetizzando, e avendo come obiettivo principale quello di creare un libretto di buon livello, rispondente alla funzionalità drammaturgica e melodrammatica. Così il primo atto hughiano (fondamentale nella struttura generale della *pièce* francese), perché ci fa conoscere subito, oltre alla protagonista femminile Marion, anche i due personaggi maschili a lei legati, Saverny e Didier, viene totalmente eliminato in favore del secondo: un esordio meno intimistico e più appariscente (dalla camera da letto di Marion a Blois si passa a una scena in una piazza di Blois con il conte di Villac, vari cavalieri e nobili seduti davanti ad una taverna frequentata da popolani e soldati). Il marchese de Saverny, ex amante di Marion, figura arguta ed elegante ha così la possibilità, attraverso la penna del Ghislanzoni, di presentarsi al pubblico dominando la scena con il suo canto, alternato agli interventi di Villac e del coro.<sup>16</sup> Il marchese informa tutti di quanto accadeva nel primo quadro della fonte letteraria originale. In tal modo la figura della protagonista femminile viene presentata, attraverso le parole di Saverny e i commenti degli astanti, per ora solamente come la cortigiana dai facili costumi (emerge il lato torbido della vita passata di Marion Delorme, in Hugo invece si evidenziava immediatamente il travaglio della donna che cerca la redenzione attraverso un vero amore per il giovane Didier). Quest'ultimo per usare una terminologia hughiana «non è ricco, né galante».<sup>17</sup> È sicuramente il tipico eroe romantico, libero, privo di un'integrazione sociale e granitico dal punto di vista psicologico (come lo è il bandito Hernani, creato dalla penna di Hugo in quello stesso periodo). Insomma si tratta del

<sup>13</sup> J. BLACK, *Ghislanzoni, Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie, London, Macmillan, 2001, IX, 815-881; M. MORI, *Antonio Ghislanzoni, librettista di Verdi*, «Musica d'oggi», n.s., VI (1961), 56-64.

<sup>14</sup> *Marcello, Marco Marcelliano*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, IV (Le biografie)*, Torino, UTET, 1986, 638.

<sup>15</sup> A. GHISLANZONI, *Marion Delorme | Drama di Victor Hugo | ridotto a forma lirica | da A. Ghislanzoni | da rappresentarsi | nel Real Teatro Bellini | per prima opera | dell'anno teatrale 1861-62 | Palermo | Stabilimento Tipografico di Francesco Lao | Salita dei Crociferi n.86 | 1861*. Abbiamo consultato la copia conservata presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Rol. 0178.17).

<sup>16</sup> Ivi, 8-9.

<sup>17</sup> BISSOLI, *Storia e fonti...*, 40.

classico personaggio che nel teatro in musica incarna il ruolo del tenore. Nel testo del Ghislanzoni Didier (anzi Carlo Didier come lo chiama il librettista lombardo) farà sentire inizialmente solo la sua voce in lontananza intonando fuori scena una canzone d'amore:

Notte di stelle priva,  
 Campo che non dà fior,  
 La vita senza amor  
 È sogno ingrato!  
 Sull'alma che languiva  
 L'astro d'amor brillò,  
 E bello a me sembrò  
 Tutto il creato<sup>18</sup>

È il classico *coup de théâtre* alla maniera di quanto si era ascoltato (per fare degli esempi noti) nel *Trovatore* con *Deserto in sulla terra* di Manrico o nella *Traviata* con il canto di Alfredo sotto il balcone di Violetta (*Di quell'amor...*). La presenza di questo canto realistico, o scenico in versi settenari, introdotto da Ghislanzoni, non ha riscontro nell'originale di Hugo.

Si dovrà poi attendere fino alla quarta scena del primo atto, dopo il diverbio verbale tra il marchese di Saverny e Didier con il conseguente scontro a spade sguainate per trovare finalmente la protagonista femminile che mette a nudo i sentimenti del suo cuore nei riguardi di Didier, assumendo un atteggiamento di preghiera («Io sperai dall'amor redenta/Obliare il mio triste passato») per giungere poi alla cabaletta «Ahi lassa!...parmi intender/Da lunge un suon ferale»<sup>19</sup> quando si rende conto della situazione drammatica in cui, involontariamente, ha trascinato il suo innamorato condannato a morte. Da questo momento in avanti Marion (divenuta ora Maria) impegnerà tutta se stessa nel tentativo estremo di salvare Didier dal patibolo.

La complessa vicenda del dramma di Hugo viene semplificata da Ghislanzoni che toglie alcune finzze (la discussione letteraria su Corneille e il suo *Cid*) e addirittura alcuni personaggi come il re Luigi XIII, Rosa (la dama di compagnia di Marion), l'Angely (buffone del re che ha prestato la spada a Didier), il Grazioso, capo della compagnia di attori in cui si nascondono Maria e Didier, e molti nobili cortigiani.

In un caso però il primo librettista italiano della *Marion* aggiungerà qualcosa. Ghislanzoni presenterà per ben due volte (anziché solo al termine del dramma come nell'originale) Richelieu che nega alla supplicante protagonista, da dietro le tendine della portantina, la grazia a Didier. La prima volta comparirà addirittura alla conclusione del terzo atto pronunciando in risposta alla richiesta di pietà una sola parola «Morte!»<sup>20</sup> (il «pas de grâce!» di Hugo). Ciò indurrà Maria, pur di salvare il suo uomo, a cedere alle richieste (anticipando quanto accadrà in *Tosca*) dell'ambiguo e torbido De Laffemas al servizio del potere costituito. Come in *Hernani* anche qui tre uomini con caratteri e tipologie ben distinte ruotano intorno ad un'unica figura femminile. La seconda volta la portantina del cardinale ricomparirà alla fine del dramma («Ora pregar non vale!»), provocando la violenta esternazione di Maria «L'uom rosso!... Il

<sup>18</sup> GHISLANZONI, *Marion Delorme...*, 11.

<sup>19</sup> Ivi, 14-15.

<sup>20</sup> Ivi, 35.

Cardinal!...Sii maledetto!!» cui fa eco il coro «Infamia Eterna al Cardinal!!».<sup>21</sup> Un testo di notevole efficacia melodrammatica che conclude degnamente l'opera.

L'aspetto che più colpisce alla lettura del libretto di Marcello<sup>22</sup> è invece una maggior fedeltà e aderenza all'originale che viene seguito con una buona dose di scrupolosità a partire dal cognome della protagonista De Lorme (staccato come in Hugo). Ricompaiono inoltre anche i personaggi de l'Angely, il Grazioso e Rosa che Ghislanzoni, come già osservato, aveva eliminato. Ciò porterà ovviamente ad un aumento di scene e alla creazione di un libretto in quattro atti (solamente uno in meno rispetto a Hugo, mentre quello di Ghislanzoni era di tre). Ambedue i libretti eliminano completamente il quarto atto hughiano in cui Marion e Nangis (zio di Saverny) chiedono grazia al re che la concederà dopo aver interpellato il suo buffone di corte. Il personaggio di Didier (come del resto anche tutti gli altri) conserva in Marcello tutte le sue caratteristiche morali e psicologiche, ma viene chiamato Renato.

Il libretto dello scrittore veronese è molto ricco di pezzi solistici e di duetti. Interessante mi sembra la conclusione dell'opera dove Marcello, per una volta, si discosta decisamente dalla *pièce* hughiana. Dopo il diniego di Richelieu a concedere la grazia, a esecuzione avvenuta Maria non impreca contro il cardinale, ma sopraffatta dal dolore e dalla disperazione per la perdita del suo Renato, muore di crepacuore («Morir... mi sento... Oh Dio!... Mi scoppia... il cor»)<sup>23</sup>. È un finale ricco di *pathos*, nel quale la protagonista diviene una perfetta eroina romantica secondo lo stile del melodramma ottocentesco.

Infine è opportuno aggiungere una brevissima annotazione sul linguaggio usato dai due letterati. Anche se pochi anni separano la nascita dei due testi, mi sembra che quello marcelliano si possa giudicare un po' più moderno nello stile e più scorrevole nell'uso della lingua italiana. Certamente il suo autore si è proposto di creare un lavoro di un certo livello letterario. Ghislanzoni invece adopera sempre una terminologia da melodramma del primo romanticismo con la scelta di parole evocative e musicali, quasi dei *topoi*,<sup>24</sup> secondo criteri, ormai codificati nella tradizione della librettistica cara a certo Verdi, compresa una maggiore concisione drammaturgica.

### 3. Tra Otto e Novecento

Firenze tenne a battesimo le prime rappresentazioni italiane del dramma originale: il 21 marzo 1875 al Teatro Piccolomini, ad opera di una compagnia francese, e l'anno successivo all'Arena nazionale, con un *cast* italiano.<sup>25</sup> Nel 1879 fu presentata una nuova traduzione, invero una libera rielaborazione (in *Florilegio drammatico*, Milano, Libreria editrice) che, come sottolinea Luisa Gastaldelli, si allontana «dagli aspetti più

<sup>21</sup> Ivi, 42.

<sup>22</sup> MARCO MARCELLIANO MARCELLO, *Marion De Lorme* | *Dramma lirico in quattro atti* | di | M. Marcello | musica di | Carlo Pedrotti | da rappresentarsi | nel Teatro Comunale di Trieste | l'Autunno 1865 | Trieste | Tipografia del Lloyd austriaco | 1865. Pure questo libretto è stato consultato presso la Fondazione Cini di Venezia (Rol. 0524.06).

<sup>23</sup> Ivi, 52.

<sup>24</sup> Ne annoto qui alcuni: «Eden cosparso di fior»; «Eden d'amor»; «si fuggiamo, fuggiam»; «sventurati e raminghi in sulla terra»; «raminga, perduta nel mar della vita»; «di rose ancor fiorita era per te la vita»; «angel divino»; «larve mendaci illusero» ecc.

<sup>25</sup> Queste rappresentazioni non ebbero particolare risonanza se Ponchielli, il 12 luglio del 1885, chiedeva ad Alfonso Mandelli: «Mi saprebbe dire il perché la *Marion Delorme* dramma non fu mai rappresentato in Italia?» («Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli». *Lettere 1856-1885*, a cura di R. Barbierato, F. Cesari e S. Franceschini, Padova, Il Poligrafo, 2010, 373).

provocatori ed eccessivi», attraverso «una forte omogeneità linguistica e stilistica», ed elimina le divagazioni letterarie care a Hugo.<sup>26</sup> Il 17 marzo del 1885, alla Scala di Milano, fu la volta dell'opera di Ponchielli. Come testimonia un ampio *corpus* di lettere del compositore cremonese al poeta Enrico Golisciani, dopo mesi di ricerche per individuare il soggetto ideale, la stesura del libretto si era protratta a lungo.<sup>27</sup> Il musicista sapeva che il soggetto era già stato trasformato in opera da altri compositori ma mai con un successo tale da renderlo non più ripetibile. Messosi sulle tracce di precedenti libretti ricavati dalla storia di Marion, Ponchielli cominciò col prendere in esame quello di Marcello. Auspicando che anche Golisciani si attenesse scrupolosamente al testo francese, il compositore gli raccomandò di non servirsi troppo della traduzione italiana in circolazione, perché viziata da varie omissioni.<sup>28</sup> Nel frattempo Ponchielli iniziò anche a compulsare il libretto che Ghislanzoni aveva confezionato per Bottesini (1861) e più di recente aveva rielaborato per Perelli (l'opera doveva ancora andare in scena e la voce circolante sul suo valore non eccelso permetteva di accostarsi al soggetto senza troppi timori). L'autore del libretto di *Aida* era stato contattato anche per collaborare con Ponchielli ma aveva declinato l'invito a scrivere un terzo libretto sul medesimo soggetto.<sup>29</sup> Il testo di Ghislanzoni non è meno fedele alla fonte letteraria, ma il modello preferito rimase il libretto di Marcello: da lì si doveva prendere spunto anche per l'aria «malinconica» di Marion nel primo atto. Della protagonista, inoltre, secondo il maestro era necessario evitare il più possibile di mettere in rilievo «il lato sporco».<sup>30</sup>

Come nei testi precedentemente esaminati, nel libretto di Golisciani si nota una sostanziale fedeltà alla fonte in termini di caratterizzazione dei personaggi e di concatenazione delle unità narrative, pur con la semplificazione dello sviluppo drammatico, necessariamente imposta dalle esigenze del costrutto operistico. Si notano pure il tentativo di conservare il maggior numero possibile di personaggi e, qua e là, la citazione letterale di taluni passi. Dovendo fare i conti con i tempi del teatro musicale, era tuttavia necessario sorvolare quasi del tutto sui risvolti storico-politici e letterari. Nel secondo atto Marcello fa parlare Gassé del decreto di Richelieu, mentre Golisciani presenta la lettura del bando con gli opposti commenti degli ufficiali e del popolo e anticipa la presentazione di Laffemas. Dopo l'arresto, l'atto si chiude con un primo tentativo del luogotenente di barattare con Marion i suoi favori sessuali per la salvezza di Didier. OMESSO *in toto* l'atto quarto di Hugo, con la scena in cui Marion e Nangis supplicano il re affinché conceda la grazia ai condannati, i tre libretti mantengono quasi inalterato il tragico epilogo.

La librettistica degli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, com'è noto, si segnala per la tendenza a confezionare testi di alto livello letterario che si caratterizzano per lo sperimentalismo formale, per il virtuosismo immaginifico-descrittivo e metrico lessicale e per vigorose manifestazioni di odio, sensualità, cinismo, disperazione. Se dal punto di vista metrico i melodrammi di Ghislanzoni e di Marcello, della prima metà degli anni Sessanta, presentano strutture di taglio tradizionale, quello più tardo di Golisciani, in

<sup>26</sup> GASTALDELLI, *Marion...*, 15.

<sup>27</sup> Autore di alcune raccolte di versi per musica pubblicate su vari periodici, fra i quali la «Gazzetta musicale di Milano», Golisciani aveva già all'attivo dei libretti per De Giosa (in seguito avrebbe collaborato anche con Cilea e Wolf-Ferrari). Cfr. BISSOLI, *Storia e fonti...*, 13-14.

<sup>28</sup> Pubblicata a Milano, Libreria editrice, 1879 («Florilegio drammatico», fasc. 642).

<sup>29</sup> «Ghislanzoni – ora questi aveva già fatto 2 *Marion* + l'una per Bottesini, l'altra per Perelli, non volle saperne di comporre un 3°. A chi appigliarsi? Avanti!» Lettera ad Alfonso Mandelli, Milano, 12 luglio 1885, riportata in «*Tuo affezionatissimo...*, 372.

<sup>30</sup> BISSOLI, *Storia e fonti...*, 22.

linea con il gusto della sua epoca, segna uno stacco netto per la maggiore ricerca di originalità, in relazione all'impostazione formale e alle scelte metriche. Basti a questo proposito notare le strofe di settenari tronchi e quinari per la prima romanza di Marion, i novenari, peraltro suggeriti dal maestro, per la frase a due del successivo duetto con Didier, i doppi settenari per le strofe di Lelio nel secondo atto, che echeggiano l'alessandrino della fonte,<sup>31</sup> i senari della canzone nel terzo atto, la combinazione di settenari doppi ed endecasillabi tronchi per il pezzo solistico di Marion all'inizio dell'ultimo atto, poi tagliato nella seconda versione dello spartito, e ancora i doppi settenari del duetto finale. Inoltre Golisciani ambisce a porsi sullo stesso piano della fonte, mantenendone le dissonanze stilistiche e le mescolanze di registro. Il modello viene tuttavia profondamente rielaborato nell'ultimo atto, dove l'attenzione è tutta concentrata sulla tragedia dei due amanti. Alla prima rappresentazione, avvenuta il 17 marzo 1885 al Teatro alla Scala, l'opera non ottenne un pieno successo pertanto, alla luce delle recensioni apparse sui periodici e su consiglio di Giulio Ricordi e dello stesso Giuseppe Verdi, Ponchielli, con la consapevolezza del valore dello spartito, si dedicò alacremente alla revisione del lavoro avvalendosi però della collaborazione di Ghislanzoni, in vista dell'allestimento bresciano programmato per l'agosto successivo. Dopo l'abile rimaneggiamento del poeta di *Aida* (che, come abbiamo visto, aveva già dimestichezza con il soggetto), il libretto risultò sfronato degli elementi superflui, pur conservando la fisionomia dei personaggi, che divenne funzionale a una maggiore coerenza drammatica. L'obiettivo era evidentemente quello di permettere alla potenza drammatica del quarto atto di esercitare tutto il suo fascino sul pubblico, innestandosi nella continuità dello svolgimento, senza cali d'interesse. Il secondo atto della prima versione, ad esempio, era stato poco apprezzato perché aveva messo a dura prova l'attenzione del pubblico con l'abbondanza dei dettagli, destinati a lunghe parti in recitativo. Così si iniziò a sforbiciare proprio da qui. La lunghezza e la complessità di quell'atto, dovute a un eccesso di fedeltà alla fonte, furono notevolmente ridotte. Le scene seconda e terza, con la parte storico-illustrativa dell'editto sui duelli, furono sintetizzate nel breve dialogo fra Lelio e Brichanteau che si conclude con un nuovo finale più leggero e spensierato. Al posto del precedente duetto d'addio fra i due amanti, pleonastico perché simile a quelli del terzo e del quarto atto, fu inserita la scena in cui Saverny con Brichanteau e gli ufficiali scherzano, allontanandosi, mentre sulla piazza deserta Laffemas propone il suo aiuto a Marion, la quale lo respinge indignata. Inoltre fu meglio sbalzato il lato brioso e ironico di Saverny che produce un interessante contrappunto con il carattere dei due protagonisti. Anziché provocare Didier, non riconoscendolo, il marchese è sfidato a duello, per gli sguardi rivolti a Marion la sera precedente (pure tale dettaglio contribuì a snellire non poco la trama). Fu tagliato l'episodio comico dello studio delle parti, destinato solo a prolungare immotivatamente la durata, e fu modificato il pezzo in cui Saverny rivela a Didier la vera identità di Marion. Dal momento che la donna è stata riconosciuta, il marchese esorta Didier a fuggire, perché è in pericolo, e gli fa sapere l'amara verità sull'amata, donandogli il medaglione col ritratto. Commosso, Saverny canta allora il nuovo pezzo *Sì, vi compiangio*, il cui testo fu confezionato da Ghislanzoni sulla base di precise indicazioni del maestro.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Già Ghislanzoni però, nel libretto per Bottesini, aveva accortamente utilizzato i doppi settenari per il brano solistico d'apertura di Saverny.

<sup>32</sup> «È assolutamente indispensabile che tu per quella benedetta Aria di Saverny mi trovi qualche cosa di diverso, perché altrimenti non so a quale santo appigliarmi. Ci vuole qualche cosa magari di strano, d'impossibile, ma ciò è necessario perché io possa trovare un'idea originale». Lettera a Ghislanzoni

Tutto risulta così più scorrevole anche se ne scapita l'atteggiamento beffardo che Saverny ha nella fonte e nel testo originario di Golisciani. Fu anche anticipato lo smascheramento del marchese nel finale terzo (nella prima versione era previsto alla fine del concertato), in modo da inserire un momento d'azione nel *tableaux*.<sup>33</sup> Infine si optò per il recupero dell'epilogo di Hugo, già testato in precedenza da Ghislanzoni e assolutamente rivoluzionario per la tradizione melodrammatica, poiché evita la consueta sublimazione dei sentimenti in una prospettiva superiore. Il secco «no» di Richelieu dalla lettiga, sempre caldeggiato da Ponchielli e suggerito pure da qualche critico,<sup>34</sup> in quel momento ha un'impareggiabile forza icastica nel simboleggiare come le vicende dei singoli siano ineluttabilmente travolte dalle ragioni della Storia, che prosegue inesorabile il suo corso. Nella versione di Golisciani era invece previsto un cenno consolatorio che attenua la spietatezza della conclusione originale, in favore dell'immagine rasserenante del cielo che si apre per accogliere l'anima afflitta della protagonista.

Morir mi sento...  
Signor... l'anima... mia...  
Nel seno... tuo... raccogli...

La confortante prospettiva ultraterrena viene scartata nella versione bresciana, in cui a Marion non resta altro che lo sfogo di un'imprecazione, veemente e coraggiosa, contro ogni forma di sopruso. Fedelmente ripreso dal dramma di Hugo, l'estremo grido di ribellione della protagonista sembra anticipare l'invettiva finale di Tosca contro Scarpia.

Regardez tous! voilà l'homme rouge qui passe!...

Il varco... aprite a me...  
Infamia eterna al Cardinale, al re!...

Si è già ricordato come per Hugo il dramma nasca dall'incontro della tragedia e della commedia, perché deve essere lo specchio nel quale si riflette la natura con la sua diversità,

serait le coeur humain, la tête humaine, la passion humaine, la volonté humaine; ce serait le passé ressuscité au profit du présent... l'histoire... le rire... les larmes... le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la Providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie; et, au dessus de tout cela, on sentirait planer quelque chose de grand!<sup>35</sup>

Difficilmente si rintraccia nei drammi di Hugo una comicità più spiccata di quella impiegata in *Marion*. Ad esempio la scena in cui il Grazioso mistifica Laffemas è un buon saggio di commedia, per quanto si tratti di un carattere comico sinistro più che divertente. Il libretto musicato da Ponchielli riesce a mantenere la particolare ambivalenza del testo hughiano, dove il senso di tragedia si fonde in maniera esemplare con la vena ironica di Saverny e con il carattere brillante di varie situazioni e personaggi

---

riportata in «*Tuo affezionatissimo...*, 367.

<sup>33</sup> Laffemas reagisce con una battuta («Il cardinal ministro/due prede avrà così») che riecheggerà in *Tosca*. Cfr. «*Tuo affezionatissimo...*, 368.

<sup>34</sup> «L'opera ci guadagnerebbe a terminare al *no* di Richelieu». *Teatri di Milano. Scala*, «Il teatro illustrato», V (1885), 52, 58.

<sup>35</sup> V. HUGO, *Préface di Marie Tudor*, in *Théâtre*, III, Paris, Imprimerie Nationale, 1905, 6.

secondari. Dal momento che si tratta di un giovane uomo e non di un paggio, si è già detto che la parte del capocomico Lelio è affidata da Ponchielli a un mezzosoprano *en travesti*. Sulla base di tale elemento, Cesari collega *Marion* alle opere «prive di centro» della ‘Giovane scuola’, dove c’è la tendenza a «raffigurare il mondo teatrale come finzione e, per l’appunto, travestimento».<sup>36</sup> Più difficile sarebbe concordare su questo punto con la Gastaldelli, secondo la quale l’inverosimiglianza del personaggio sancisce addirittura la separazione fra registro serio e buffo e l’aspetto comico viene così ridotto a gioco e a irreale intermezzo. Le due componenti della vicenda, la tragica e la comica, risultano invero sovrapposte e intrecciate attraverso un mirabile gioco di chiaroscuri, sulla fattispecie di *Un ballo in maschera*, e, per quanto impermeabili, mettono a nudo quella crisi dell’universo melodrammatico che trova il suo punto di non ritorno nell’*Otello* di Verdi. Il riso e lo scherzo andranno quindi interpretati come gli strumenti attraverso i quali viene disintegrato l’universo di valori di cui Didier, personaggio granitico e passionale, è portatore. La sua inattualità si confronta con l’atteggiamento sornione di Saverny, riflettendo una certa disillusione di fronte ai tempi nuovi che, per dirla con De Van, «sostituiscono le epopee nazionali con sottili e difficili equilibri parlamentari».<sup>37</sup>

Estremo frutto della fortuna italiana della *pièce* è il libretto che nel 1909 Antonio-Menotti Buja confezionò per Leopoldo Tarantini.<sup>38</sup> Poliedrico scrittore di origini leccesi, attivo soprattutto in area partenopea, all’epoca aveva già accumulato una buona esperienza in ambito melodrammatico, con testi di varia tipologia che vanno dal dramma lirico (*Graziella* del 1899, *Fides* del 1904, *Anna Karenine* del 1905, *Nada Delwig* e *Olga* del 1907 e *La vedova* del 1908) all’operetta (*Le ostriche di Monsieur Plomby* del 1905), dalle scene liriche (*Sacrificio!* del 1897 e *Ave Maria* del 1906) all’episodio pastorale (*Nemea* del 1897) al poema lirico (*Gli amori degli angeli* del 1902).<sup>39</sup> Da poco aveva pubblicato la raccolta di poesie *Bрани di vita* (Napoli, Colavecchia, 1908), ma si era cimentato pure in sceneggiature per balletti e nella narrativa. La sua *Marion De Lorme* è suddivisa in quattro atti, senza l’indicazione delle scene. Secondo una prassi diffusa nella librettistica a cavaliere tra XIX e XX secolo, le didascalie sono assai ampie e dettagliate. Il livello metrico è tuttavia ben lungi dagli elementi di originalità, segnalati nell’ambizioso libretto di Golisciani: le parti liriche si inseriscono infatti nella più consolidata tradizione melodrammatica, alternando il quinario, il settenario, l’ottonario e l’endecasillabo. Nell’atto iniziale Buja fonde i primi due di Hugo. La scena è ambientata nella «palazzina di Marion De Lorme». Non più solo ma accompagnato da «gentiluomini», Saverny raggiunge Marion, le dona un «elegante libricino» e ne declama le prime strofe. La protagonista congeda presto gli inattesi ospiti e rimane «agitatissima», abbandonandosi al suo primo sfogo lirico (*O primo e solo amor puro ed onesto*). Entra Didier da una «porticina nascosta», il quale si rivolge a lei ricordando il giorno del loro incontro («Tu pregavi prostrata a un altare...») e, pentendosi di averle chiesto di

<sup>36</sup> F. CESARI, «L’idillio di due tortorelle». *Marion Delorme di Ponchielli: un’eredità rimossa*, «Venezia arti», XIV (2000), 42.

<sup>37</sup> G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. *Verdi. Un teatro in musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, 183).

<sup>38</sup> A. MENOTTI BUJA, *Marion De Lorme | dramma lirico in 4 atti | Musica di Leopoldo Tarantini*, Napoli, Piero, 1909. Anche di tale libretto si è consultato l’esemplare custodito nella biblioteca della Fondazione Cini di Venezia (Rol. 0626.04). La *prèmiere* dell’opera si tenne il 25 gennaio 1910 al Teatro Comunale di Trani.

<sup>39</sup> Cfr. C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, II, Milano, Ricordi, 1887, 85.

sposarlo, paragona il suo nome oscuro a quello luminoso di lei («Tu hai il nome gentil de la più pura/Fra le donne, o Maria, piena di grazia!»). L'episodio sfocia così nel duetto d'amore *Non parliamo del passato*. Didier, accortosi del «libricino», comincia a inveire ma la voce di Saverny, assalito per strada, lo porta ad accorrere in suo aiuto. Sbiadito in termini di carica ironica, il marchese, come nella fonte letteraria, segue il suo soccorritore per ringraziarlo e Marion lo ravvisa «con terrore». I due uomini si allontanano mentre viene affisso l'editto a un albero. Saverny, senza riconoscere Didier, gli dice di leggere il foglio in modo provocatorio e innescando così la reazione peccata dell'altro che porta al duello. Mentre Didier viene arrestato, il marchese, pure nel libretto in esame, si finge morto, ma stavolta è rimasto leggermente ferito. L'atto secondo si svolge nel castello di Nangis. Saverny, travestito, parla con Laffemas, mentre una lunga didascalia descrive il corteo funebre. Didier, evaso, chiede asilo assieme all'amante. Mentre Saverny riconosce il suo soccorritore, «contemporaneamente» in una scena scissa in due, il luogotenente prova a insidiare la protagonista. Il marchese chiede a Didier di allontanarla qualche minuto, per rivelargli la vera identità della donna. L'atto si chiude con una scena collettiva nella quale Didier dopo, aver fissato «tremendamente» Marion, si consegna a Laffemas, seguito da Saverny. Buja non rinuncia a riprendere pure l'atto quarto di Hugo nel terzo. Al Palazzo del Louvre dame e gentiluomini sono coinvolti in graziose danze. Il re legge una lettera con la richiesta da parte della sua amante Ninon de Lenclos, di concedere la grazia a Didier. La protagonista si presenta al re mascherata per perorare la sua causa. Alla fine però la supremazia di Richelieu è ancor più sottolineata («il Re si volge; riconosce il Cardinale, e si curva a baciargli la mano»), facendolo intervenire «con un sorrisetto malizioso», dopo che si è allontanata la donna, per dire al sovrano di aver già revocato «l'ordine». Nell'ultimo atto, ambientato nella prigioni di Beaugency, si prepara l'esecuzione. In questo caso è Laffemas a comunicare a Saverny che il cardinale ha deciso di graziarlo ma lui rifiuta non potendo salvare anche l'amico. Anche qui il perdono di Didier nei confronti dell'amata giunge solo prima dell'esecuzione. Avvicinandosi alla lettiga del cardinale la protagonista gli chiede nuovamente la grazia e, di fronte al suo secco «No!», grida «Fate largo al carnefice!», stramazando a terra.

**MARION DELORME**  
**DRAMMA DI VICTOR HUGO**

RIDOTTO A FORMA LIRICA

**DA A. GHISLANZONI**

DA RAPPRESENTARSI

**NEL REAL TEATRO BELLINO**

PER PRIMA OPERA

nell'anno teatrale 1861-62.



**PALERMO**

STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI FRANCESCO LAO  
Sulla via Crociferi n. 39.

**1861.**

Frontespizio del libretto di Antonio Ghislanzoni

# MARION DE LORME

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI

DI

M. MARCELLO

MUSICA DI

CARLO PEDROTTI

DA RAPPRESENTARSI

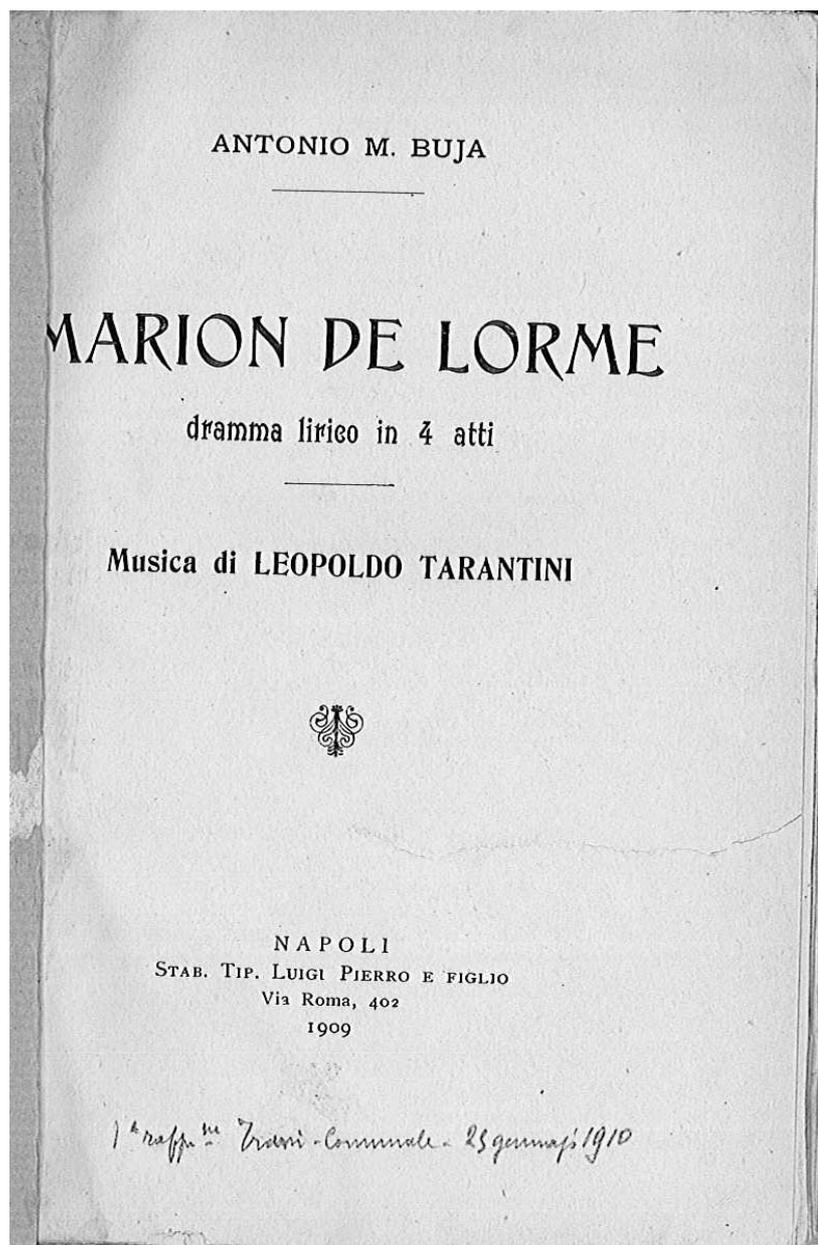
NEL TEATRO COMUNALE DI TRIESTE

l'Autunno 1865

Frontespizio del libretto di Marco Marcelliano Marcello



Copertina del libretto di Enrico Golisciani



Frontespizio del libretto di Antonio-Menotti Buja