

GIOELE MAROZZI

*Conflitti da libretto*

*Presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi è custodito un interessante nucleo di documentazione teatrale composto da libretti d'opera e spartiti musicali (tra cui quelli autografi di Gaspare Spontini). Il presente contributo intende concentrare l'attenzione sul dramma lirico Luchino Visconti, del librettista marchigiano Filippo Barattani (sec. XIX), di cui un testimone manoscritto è conservato proprio tra le carte dell'Archivio Colocci Vespucci della Biblioteca jesina. L'opera è incentrata sulla narrazione di una vicenda ambientata nella Milano del XIV secolo: conflitti, intrighi, corruzioni e un tradimento ordito ai danni del tiranno eponimo del libretto, ucciso col veleno per mano della moglie Isabella Fieschi.*

Tra i numerosi tipi di testo che compongono il mosaico delle possibili espressioni letterarie, quelli destinati alla rappresentazione in teatro hanno sempre posseduto uno statuto molto particolare, perché più di altri hanno sviluppato i propri tratti caratteristici mantenendo un confronto vivo e diretto con la poesia delle origini, destinata all'esecuzione orale solitamente accompagnata da uno o più strumenti musicali. A questa fattispecie collettiva di fruizione appartengono senz'altro anche i libretti d'opera, dotati di proprietà compositive e di ricezione che nel tempo hanno generato, anche tra gli scrittori, una sorta di diffidenza verso il genere, ritenuto ingiustamente la 'Cenerentola' della letteratura perché costretto a un continuo compromesso tra l'aspirazione all'elevazione poetica e le esigenze materiali della messa in scena.<sup>1</sup> Basti pensare al peso che avevano, sulla strutturazione della trama, elementi estrinseci al mondo squisitamente letterario come il parere del compositore che avrebbe dovuto musicare i testi, la disponibilità e le opinioni – specie a partire dal XIX secolo – dell'impresario del teatro, la sensibilità verso i cantanti incaricati di dar voce alle opere, che dovevano essere posti nelle condizioni di completare l'esecuzione dei brani compatibilmente con la necessità di respirare e di sostenere lo sforzo fisico.

Eppure, come dimostrano le storie della letteratura e del costume, è anche grazie all'opera e ai suoi libretti se nell'Europa dei secoli XVII-XIX le varie culture nazionali hanno avuto l'occasione di incontrarsi e influenzarsi reciprocamente, innescando un proficuo scambio di termini – emblematico, in tal senso, è il riferimento alla nomenclatura degli andamenti musicali – e temi. Rientra nel *modus operandi* della librettistica, infatti, il costituirsi spesso come letteratura di secondo grado, che prevede l'imitazione più o meno scoperta di modelli preesistenti, andando dalla rielaborazione di temi e soggetti alla pura e quasi immutata ripresa di stesure precedenti, adattate con accorgimenti talvolta minimi a nuovi teatri o pubblici.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. L. BIANCONI, *Il libretto d'opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, 187-208: 189: «Perché tanta ritrosia nei letterati? Non è difficile intuirlo. Ai loro orecchi 'libretto', sineddoche declinata in vezzeggiativo, con il derivato 'librettista', suonano irrimediabilmente diminutivi rispetto a 'dramma', rispetto a 'poeta'. La *diminutio* [...] è nei fatti: il poeta di teatro è un autore a mezzadria, sa bene che in sala gli applausi del pubblico fanno ai cantanti, ai compositori, ai ballerini più che al drammaturgo». Cfr. anche M. SIRTORI, *Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2006 (Saggi), 10-11: «I poeti per musica, avviliti economicamente e moralmente, spesso si limitano a rielaborare testi già esistenti; riducono i loro interventi a pochi, essenziali mutamenti che, in molti casi, rispondono all'esigenza contingente di adattare la struttura testuale al profilo espressivo, caratteriale e talora fisico dei membri della compagnia teatrale. Obiettivo è l'efficacia drammaturgica prima ancora che l'originalità rispetto al canone». Per un'indagine su libretti, librettisti e librettologia, si veda ad esempio il recente S. TATTI, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (Contributi e proposte, 89).

<sup>2</sup> A proposito della rielaborazione delle trame e dell'intertestualità dei libretti la critica si è espressa abbondantemente. Si veda almeno, tra i numerosi altri, I. BONOMI-E. BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017 (L'italiano: testi e generi; Itinerari. Filologia e critica letteraria), 22: «Del libretto viene sottolineata l'importanza come 'indicatore culturale' e anticipatore, in certi periodi, di tendenze e influenze anche straniere che la letteratura alta avrebbe accolto più tardi: i libretti, infatti, si basano sempre (rare le eccezioni) su fonti preesistenti, letterarie o teatrali, molto spesso, specie nell'Ottocento, straniere». Sugli effetti scenici e letterari prodotti dalla traduzione, cfr. V. COLETTI, *Libretti, opera e lingua*, in E. TONAMI (a cura di), *Storia della lingua italiana storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Firenze, Franco Cesati, 2005 (Associazione per la Storia della Lingua Italiana, 4), pp. 21-32: 32: «La adattabilità di una stessa partitura a lingue diverse non è che un aspetto del più generale reimpiego di una stessa musica su parole (lingue) diverse [...]. L'emigrazione di una melodia da un testo all'altro non è senza conseguenze sul piano linguistico, visto che ne può risultare accentuata la tendenza a battere forte su parole vuote, preposizioni, congiunzioni, sedi atone, già di per sé favorita dai modelli ritmici adottati dal compositore».

Sarà opportuno sottolineare, tuttavia, che a partire dal XIX secolo, «il rapporto tra musica e parole (e, conseguentemente, quello tra compositore e librettista) divenne più stretto e, per così dire, biunivoco: a un libretto finì col corrispondere una e una sola partitura musicale».<sup>3</sup> Questo fenomeno, naturalmente, non si tradusse nell'immobilità dei testi: proprio come accaduto fino a quel momento, infatti, le storie continuarono ad evolvere, i versi a subire modifiche, i personaggi a esibire sulla scena aspetti nuovi o diversi del proprio carattere. Conservò il suo potere generativo, insomma, il fisiologico processo di mutamento interno alle singole opere, imputabile a due ragioni principali: da un lato, alla comprensibile volontà di affinare il testo dei libretti non soltanto per aderire a un'aspirazione letteraria più o meno accentuata, ma anche per accogliere la «modernità culturale»<sup>4</sup> che si respirava negli altri teatri europei; dall'altro – e probabilmente soprattutto – alle richieste di intervento presentate dal compositore e dell'impresario, che nel corso dell'Ottocento affermeranno progressivamente il proprio ruolo 'manageriale' nell'organizzazione e nella gestione degli spettacoli, fino al punto di poter esercitare sul libretto un vero e proprio diritto d'autore.<sup>5</sup>

Proprio in un contesto socioculturale come quello appena descritto si inserì l'attività poetica di Filippo Barattani, patriota, insegnante e autore di libretti nato a Filottrano l'1 marzo 1825.<sup>6</sup> Benché relegato ai margini della storia letteraria italiana, Barattani dovette godere di una certa notorietà nelle Marche e nella Romagna del XIX secolo, se è vero che i suoi scritti ricevettero riconoscimenti più o meno d'occasione da importanti personaggi suoi contemporanei. Si pensi a Giuseppe Garibaldi, che espresse apprezzamento per la sua produzione poetica parlando di «belli versi»;<sup>7</sup> ma si consideri anche il giovane Giosue Carducci, che lodò il principale dei drammi storici barattaniani, *I legati di Clemente V*,<sup>8</sup> o ancora Alessandro Manzoni, che non soltanto formulò un giudizio favorevole a proposito de *Il viaggio dello spirito* – una cantica d'ispirazione dantesca dedicata allo spirito di Vittorio Alfieri ridestato dalla tomba –, ma si intrattenne con Barattani anche in un piccolo carteggio, testimoniato oggi ad esempio da cinque missive del filottranese conservate nel fondo *Manzoniano* della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> P. D'ACHILLE, *Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: La clemenza di Tito da Metastasio a Mazzola*, I. BONOMI-E. BURONI-E. SALA (a cura di) *La librettologia, crocevia multidisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, 47-60: 47.

<sup>4</sup> L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il mulino, 1993 (Universale paperback il mulino, 278), 81.

<sup>5</sup> F. DELLA SETA, *Il librettista*, in L. BIANCONI-G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana. Parte II / I sistemi*, voll. 4-6, Torino, EDT/Musica, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT/Musica, 1987 (Biblioteca di cultura musicale), pp. 233-292: 265: «Nell'Ottocento [...] il musicista diviene il principale responsabile dello spettacolo; sarà questi, allora, a consigliare o ad esigere cambiamenti o spostamenti di versi, di strofe o di intere scene». Cfr. anche BONOMI-BURONI, *La lingua dell'opera lirica ...*, 86: «Chi scrive libretti deve sottostare ad imposizioni da parte degli impresari e dei compositori, e sono soprattutto questi ultimi ad acquisire progressivamente un ruolo egemone, fino alla definitiva conquista, nel 1865, del diritto d'autore sulle opere, compresa la proprietà del libretto».

<sup>6</sup> Cfr. P. NATALE-MARZI, *Profili biografici di illustri e di benemeriti cittadini filottranesi vissuti tra il 1700 e il 1960*, Filottrano, Tipografia Galizia, [1974?], specialmente 23-26, e M. FILIPPI-G. PICCININI (a cura di), *Filottrano da "Terra" a "Città" 1790-1990*, con saggi di M.T. Camilloni [et al.], [Ancona], Tecnoprint, 1990. Verosimilmente errato il 7 marzo 1825 che si legge in C. PARISET, *Una lettera inedita di Giuseppe Revere a Filippo Barattani*, «L'Archeografo triestino: raccolta di opuscoli e notizie per Trieste e per l'Istria», s. III, XVII (1932), 353-357: 356. A Barattani sono oggi dedicati due lavori monografici: G. PANNUNZIO, *Filippo Barattani drammaturgo: il 'caso' del Conte Ugo*, Vignate, Lampi di stampa, 2018 (TiPubblica) e ID., *Filippo Barattani tra lirica e drammaturgia. "Il Rossor degli ozii ignobili"*, [Monaco], Grin Verlag, 2018 (un estratto è disponibile online al sito <<https://www.grin.com/document/426769>>). Per informazioni storiche sulla famiglia Barattani, si veda almeno M. NATALUCCI (a cura di), *Filottrano nella Storia*, Città di Castello, Arti grafiche Città di Castello, [1969?].

<sup>7</sup> Cfr. C. PARISET, *Due letterine inedite di Giuseppe Garibaldi*, «La cultura moderna. Natura ed arte», XLII (1933), 4, 232-233: 232.

<sup>8</sup> G. CARDUCCI, *Lettere*, vol. III (1862-1863), Bologna, Zanichelli, 1939, 347, lettera n. 559 datata Bologna, 26 maggio 1863: «Chiarissimo Signore, La ringrazio che abbia voluto mandarmi in dono la sua nobile cantica. Lascio ad altri, più autorevoli e competenti che io non sia, il farla da giudici. Io sinceramente Le affermo che quella vena copiosa e limpida di verseggiare a me piace, e mi piace la forma dignitosa e splendida onde la S. V. senza stento, senza sforzo, sa rivestire i suoi concetti; pregi non comunissimi, credo, oggigiorno, e pure indispensabili a far buona poesia. E rallegrandomi con Lei e aspettando altri degni frutti del suo fervido ingegno, me le professo obbligatissimo».

<sup>9</sup> Le lettere, descritte in ManusOnLine con schede di recupero curate da Alberto Abis e riprodotte su Internet Culturali, hanno segnatura Manz.B.XVIII.115/1-5 e sono datate:

Ancona, 20 gennaio 1862 <<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000205844>>;

Ancona, 28 dicembre 1863 <<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000205845>>

La lettura dei testi, però, comprensibilmente ossequiosi e non privi di una deferente affettazione, suggerisce in maniera piuttosto evidente che ben più rare dovettero essere le responsive manzoniane. Indizi in tal senso si colgono almeno da due elementi: in primo luogo, dal fatto che Barattani ricordi, in ben quattro delle cinque lettere in esame, la benevola accoglienza avuta da Manzoni per un suo scritto, lasciando ipotizzare che il riferimento sia sempre allo stesso episodio;<sup>10</sup> in secondo luogo, dalla sollecitudine con cui il filottranese reitera richieste al corrispondente, perché evidentemente rimaste insoddisfatte in precedenza. Si pensi alla lettera datata [Ancona], 21 settembre 1869, in cui Barattani tornava a chiedere al proprio corrispondente l'invio di una sua fotografia, una «venerata immagine», dopo averne già chiesta una oltre quattro anni prima, il 4 aprile 1865.<sup>11</sup>

Purtroppo, oggi risulterebbe piuttosto complesso provare a verificare la veridicità delle ipotesi appena formulate: la corrispondenza passiva di Barattani, infatti, venne conservata nella biblioteca del palazzo familiare a Filottrano fino agli anni '30 del Novecento quando Camillo Pariset, uno dei primi biografi del librettista, ebbe incarico dalla famiglia di curare il censimento dei documenti e la loro pubblicazione; nel tempo, però, i tre figli di Barattani – Augusto, Roberto e Ida – furono costretti da stringenti necessità economiche a cedere agli antiquari la biblioteca domestica, e successivamente a vendere il palazzo avito, che infatti all'atto dell'acquisto da parte dei nuovi proprietari non conservava già più alcuna traccia della raccolta documentale, comprendente anche le carte di lavoro del poeta marchigiano.

Potrebbe essere questa dispersione, quindi, la ragione che ha condotto nell'Archivio Colocci Vespucci della Biblioteca comunale Planettiana di Jesi un testimone manoscritto di uno dei libretti scritti da Barattani, e più in particolare quello del *Luchino Visconti*.<sup>12</sup> Si tratta di un piccolo codicetto composto da due sesterni di carta non filigranata e rigata, legati tra loro con uno spago a formare un'unità di 24 cc. di dimensioni medie mm 290 x 210; il testo si dispone sulle cc. 1r-22v; bianche le cc. 23r-24v (con l'eccezione di una nota manoscritta presente a c. 24v).<sup>13</sup> La storia raccontata nell'opera riguarda un classico conflitto amoroso familiare, in cui però, come in gran parte delle vicende 'da libretto', si intrecciano filoni narrativi anche molto diversi tra loro, dove la guerra convive con la magia, e la vendetta con la nascita di amori illeciti. In questo caso, l'azione prende spunto da eventi e personaggi realmente attestati e si concentra attorno alla figura di Luchino Visconti, signore di Milano vissuto a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, dipinto, fin dalle prime battute, come un arrogante tiranno dedito alla caccia e all'autocelebrazione. È interessante notare come la scelta del tema per il libretto in esame, composto da Barattani nel 1852,<sup>14</sup> si inserisca compiutamente in un fertile recupero letterario degli episodi tragici legati alla dominazione

---

Ancona, 4 aprile 1865 <<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000205846>>

Ancona, 14 marzo 1866 <<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000205847>>

Ancona, 21 settembre 1869 <<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000205848>>.

<sup>10</sup> A rigore, dalla lettura delle lettere in esame non è possibile stabilire con certezza se Barattani si riferisse ad un unico episodio o a più circostanze. Depone a favore della prima tesi quanto scritto dal filottranese nella più tarda delle missive (datata [Ancona], 21 settembre 1869), in cui si legge il riferimento a un (solo?) «onorato giorno»: «Ella nella sua cortesia accolga benignamente questo povero tributo di chi non dimenticherà mai, come il più onorato giorno della sua vita, quello in cui fu lieto delle sue gentili accoglienze e delle sue pregiate parole». Con ogni probabilità, Barattani si riferiva a un episodio collocabile nella primavera del 1863, secondo quanto desumibile dalla lettera che il filottranese spedì a Manzoni in data 28 dicembre 1863, in cui si legge: «Memore del gentile accoglimento da Lei avutommi quando nella passata primavera ardi farmele presentatore d'un mio povero poetico lavoro, accoglimento che io con incancellabile gratitudine ho notato fra' pochi e migliori conforti della mia vita, crederci ora mancare ad un dovere, se, giunti alla fine del presente anno, trascurassi di augurarle il novello fecondo d'ogni consolazione». La notizia appare confermata, peraltro, da C. PARISET, *Da un carteggio inedito di Paolo Ferrari*, «Nuova Antologia. Rivista di lettere scienze ed arti», LXIV (1 febbraio 1929), 1365, 318-329: 319: «Il Manzoni gli fece amorevoli accoglienze, quando nel 1863 fu a visitarlo a Milano».

<sup>11</sup> Lettera di Filippo Barattani ad Alessandro Manzoni, datata Ancona, 4 aprile 1865: «se Ella mi perdona, e non disgradisce la mia offerta, voglia darmene una prova, che mi sarà cara e venerata su quanto ho di più in pregio: voglia farmi dono d'una sua fotografia».

<sup>12</sup> Una descrizione e l'inventario dell'Archivio Colocci Vespucci sono presenti in E. CONVERSAZIONI (a cura di), *Archivio Colocci Vespucci. Inventario*, Jesi, Città di Jesi - Biblioteca e Archivio storico comunale - Assessorato alla Cultura, 1990. Il manoscritto in esame ha segnatura Archivio Colocci Vespucci, fondo cartaceo, b. 192.

<sup>13</sup> «Cotogni | Carpi | la moglie di Maini».

<sup>14</sup> La prima apparizione a stampa oggi nota del libretto, con data «Ancona 1852», è in *Tragedie liriche di Filippo Barattani*, Venezia, dalla Tipografia di Pietro Naratovich, 1858, 5-44.

su Milano di Luchino Visconti: a partire dal romanzo storico *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù, infatti, incentrato sulle dinamiche che, complice Visconti, portarono alla scomparsa della protagonista eponima, numerosi poeti e librettisti elessero episodi della vita del tiranno e della sua corte ad argomento delle proprie produzioni.<sup>15</sup> Del resto, lo sviluppo della storia, le scelte dei personaggi, la vera e propria rivolta contro un uomo corrotto e, per estensione, contro la sua tirannia, ben si armonizzavano con la temperie culturale pre-risorgimentale e risorgimentale avvertita nel territorio della penisola, che poteva trovare anche nella letteratura – specie di fruizione comunitaria, come nel caso del teatro – un forte vettore di trasmissione per ideali e messaggi.<sup>16</sup>

Nel caso del dramma in esame, la ribellione contro il despota prende avvio per ragioni sentimentali: di fronte alla scoperta della storia d'amore che univa la moglie Isabella a Ugolino, Principe di Mantova, Luchino obbliga la consorte ad abdicare al proprio affetto per restare al suo fianco e promette una vendetta feroce contro il traditore dichiarando guerra ai territori circostanti e a Mantova in particolare. Sconcertata dal proposito bellico, Isabella tenta inutilmente di dissuadere il marito e dopo un momento di esitazione, più per tensione che per volontà, decide di accettare il dono della misteriosa Eustorgia, la «maliarda» del villaggio: una fiala di veleno da versare nella coppa di Luchino per poterlo uccidere. Com'è facile immaginare, la proposta di Eustorgia non era affatto disinteressata: eliminando il Signore di Milano, infatti, ella avrebbe esaudito anche il suo desiderio di vendetta sul Principe per la morte dell'amata figlioccia Margherita, cugina di Visconti e sposa di Francesco Pusterla. Tragico, naturalmente, l'epilogo della storia: presa da timore per la propria vita e per quella di Ugolino, Isabella si risolve a far uso del veleno e, con l'inganno, lo somministra al marito mescolato alla bevanda che quest'ultimo le aveva chiesto di versargli. Nonostante la prevedibilità della scelta adottata dalla nobildonna, ciò che merita attenzione considerare in questa sede è il contesto in cui la scena prende corpo e si svolge, e cioè l'ultimo atto della storia, che aprì a finali strutturalmente e formalmente diversi in momenti successivi della vita del libretto.

Si conoscono ad oggi quattro differenti versioni dell'opera barattianiana: il manoscritto jesino citato poc'anzi, la cui esatta collocazione cronologica appare difficilmente identificabile, a causa della mancanza di dati espliciti nel documento; *Peditio princeps*, pubblicata all'interno di una raccolta miscellanea data alle stampe nel 1858;<sup>17</sup> una seconda edizione, in volume singolo, del 1869;<sup>18</sup> e infine una terza edizione, anch'essa autonoma, di due anni più tarda rispetto alla precedente, e piuttosto interessante, da un lato, perché veicola una versione più avanzata (e probabilmente definitiva) del testo; dall'altro, perché offre una precisa indicazione sulla prima occasione in cui il libretto venne effettivamente portato sulla scena: nel frontespizio del volumetto, infatti, è possibile leggere l'indicazione: «rappresentato per la prima volta al Teatro Rossini di Lugo il 25 settembre 1869».<sup>19</sup>

Molto diverso è lo statuto dei quattro testimoni: se infatti per le stampe sono certe e verificabili l'intenzione editoriale e l'approvazione dei contenuti da parte dell'autore – che, in ogni caso, non risultava il proprietario

---

<sup>15</sup> Soltanto negli anni '40 e '50 dell'Ottocento, è possibile contare oltre 15 diversi libretti dedicati alla vita di Luchino Visconti, Margherita Pusterla e Isabella Fieschi, protagonisti dei tragici eventi raccontati anche nell'opera barattianiana. È interessante notare, inoltre, che in alcune occasioni anche oggi le vicende in esame sono riprese e valorizzate. Presso il comune di Casella, nella città metropolitana di Genova, ad esempio, si organizzano rievocazioni storiche dedicate tra l'altro alle nozze tra Luchino Visconti e Isabella Fieschi (<<https://www.genovatoday.it/eventi/matrimonio-fieschi-visconti.html>>).

<sup>16</sup> Cfr. D. GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in F. LIPPMANN (hrsg.), *Colloquium Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden. Bericht* (Rom 1978), Laaber, Arno Volk-Laaber, 1982 (Analecta musicologica, 21), 128-191: 178-179: «Si direbbe, leggendo alcuni libretti seri degli anni '80 e '90, che il melodramma sia passato direttamente dall'Arcadia al Risorgimento, con molto anticipo sui tempi storici e proprio mentre la realtà storico-politica era segnata da avvenimenti (la rivoluzione francese e l'età giacobina in Italia) da cui la produzione culturale e artistica non poteva certo uscire indenne [...]. Al tema politico si aggiunge naturalmente quello familiare: sono temi che si intrecciano non solo per la frequenza, nel melodramma, del conflitto tra ragione di stato e ragione del cuore, ma anche perché i protagonisti dell'immane vicenda amorosa [...] sono anzitutto protagonisti di una vicenda politica ambientata, ovviamente, in regge o palazzi, opportuni teatri di congiure e intrighi, fondamentali nella parabola drammatica».

<sup>17</sup> *Tragedie liriche di Filippo...*

<sup>18</sup> F. BARATTANI, *Luchino Visconti. Dramma lirico in quattro atti*, musica del maestro R. Amadei, Forlì, Tip. Soc. Democratica, 1869.

<sup>19</sup> ID., *Luchino Visconti. Dramma lirico in 4 atti rappresentato per la prima volta al Teatro Rossini di Lugo il 25 settembre 1869*, musica del maestro R. Amadei, Bologna, Stab. Mus. di Luigi Trebbi, 1871.

intellettuale del libretto –,<sup>20</sup> per il manoscritto non si dispone di dati certi: un confronto tra la grafia del documento e quella certamente olografa delle lettere a Manzoni non consente di affermare con sicurezza l'identità dell'estensore (e dunque l'autografia del testimone) perché accanto a tratti sovrapponibili – in particolare la F maiuscola – fa emergere alcune apparenti differenze nel *ductus*. Andrà sottolineato, però, come una puntuale collazione tra il contenuto del libretto manoscritto e quello delle tre edizioni a stampa evidenzia un'evoluzione e un dinamismo interni spiegabili soltanto in relazione a una vera e propria officina scrittoria.<sup>21</sup> Al netto di divergenze nell'uso della punteggiatura e di sostituzioni di parole e interi versi, è interessante notare la frequenza con cui passaggi più o meno lunghi e complessi vengono modificati o addirittura eliminati tra una stesura e l'altra. È il caso, ad esempio, di un blocco di 18 versi collocati al termine del primo atto nell'edizione del 1869, ma ivi assenti, ad esempio, nella stampa del 1858 (dunque non previsti nella prima versione dell'opera e aggiunti in un secondo momento).<sup>22</sup> Ma si pensi anche all'intera terza scena del terzo atto, il cui contenuto cambia completamente tra la prima pubblicazione a stampa e il manoscritto: mentre nell'edizione è presente un monologo di Luchino che, scosso per la morte del giullare Grillincervello, si impone di riprendere il possesso di sé per poter condurre il proprio progetto di conquista, al manoscritto è affidato un passaggio completamente diverso, che mostra tuttavia i segni evidenti di un profondo ripensamento: la carta in cui si legge un tenero pensiero del tiranno per Margherita Pusterla (da lui segretamente amata), infatti, è incollata nel codice sopra una lezione precedente, non più leggibile.

Stampa 1858, pp. 35-36	Manoscritto jesino, cc. 16v-17r
Luchino. Oh! rivocar potessi un detto Incauto troppo. Ed ei l'udiva. – È d'uopo Che costui taccia o mora. Morte sicura è più... ma dalle tombe Escon talvolta più tremende voci, Che inesorate, atroci Rompono il sonno dei regnanti. – E dianzi Fra le tenebre insonni della notte Non mi pareva sul vento Udir d'angoscia una prece, un lamento... E un tonfo... e un urlo estremo Che gridò: maledetto! – Quindi un fantasma... e un altro... ed altre ancora Rizzarsi al mio cospetto Squallide larve insanguinate e bieche...	Luch. Dell'affannosa mia vita Un sol pensier può ristorar la pena! Povera Margherita! Teco spietato fui; eppur nel petto Ardo sempre per te d'immenso affetto. T'amo, sì t'amo: ai torbidi Giorni del viver mio, La tua soave immagine Come il pensier di Dio Rifulge, e scende balsamo All'agitato cor. Quando negli astri scorgere M'è dato un tuo sorriso Sembra per me dischiudersi In terra un paradiso,

<sup>20</sup> Cfr. *supra*. Nel verso del frontespizio dell'edizione del 1869, ad esempio, si legge: «Il presente libretto di esclusiva proprietà del maestro Roberto Amadei e Luigi Scalaberni, né si può ristampare senza il permesso dei medesimi». Nessun riferimento alla proprietà intellettuale di Barattani, al cui nome, tuttavia, viene dato un rilievo grafico maggiore nel frontespizio.

<sup>21</sup> Di notevole interesse è l'analisi delle posizioni che hanno animato e animano il dibattito sui principi che dovrebbero regolare l'allestimento dell'edizione critica di un libretto. Per un'introduzione si vedano almeno G. GRONDA, *I libretti settecenteschi: un apparato esecutivo?*, in R. BORGHI-P. ZAPPALÀ (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del Convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995 (Studi e Testi Musicali. Nuova serie, 3), pp. 327-340; A. ROCCATAGLIATI, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in B. CUMINETTI (a cura di) *Le forme del testo*, Atti del Convegno (15 e 16 marzo 1990), Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, 1990 (Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate), pp. 7-20; ID., *Edizioni critiche d'opera e libretti. Un punto di metodo*, in I. BONOMI-E. BURONI-E. SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia multidisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, 15-37; P. TROVATO, *Note sulla fissazione dei testi poetici nelle edizioni critiche dei melodrammi*, «Rivista italiana di musicologia», xxv (1990), 2, 333-352.

<sup>22</sup> Cfr. I. BONOMI-E. BURONI, *La lingua dell'opera lirica...*, 24: «Le varianti al testo verbale, dunque, potevano intervenire, alterandolo significativamente, per diverse ragioni: volontà degli autori, modifiche richieste dal teatro, intervento dei copisti e degli editori, censura: molto presente è stato infatti, specie in alcuni Stati e in alcuni periodi, l'intervento della censura sui testi verbali, con modifiche rilevanti sul dettato, oltre che sull'ambientazione e sulla struttura drammaturgica».

<p>Ed un capo reciso          Che fra me sorge eterno e il paradiso.          Deh! pago omai nel tumulto,          Spettro fatal, discendi!          De' ferì dubbii il palpito,          Le smanie mie comprendi.          Vedi! sul tuo carnefice          Piombata è la sciagura;          D'amor superbo vittima,          L'amor ti vendicò.</p> <p>Un altro palco sorgere,          Ove fu il tuo, vedrai.          Ma fia giustizia: e gemerne          Sol tu Luchino udrai.          Il sangue dell'adultera          Terga la macchia impura...          Poi del mio strazio vindice          La guerra accenderò...</p> <p>Negli abissi dell'anima ritorna          Per poco ancor, mio sdegno. Il dì s'appressa          Che del fremito tuo risuonin tutte          L'itale ville. (vedendo Isabella) Ah! dessa.</p>	<p>E a te innalzarsi l'animo          Sui vanni dell'amor.</p>
---	--

Accanto a quanto appena descritto, tuttavia, è l'ultimo atto, come è stato accennato, a suscitare l'interesse maggiore, sia perché ad esso è affidato lo scioglimento della vicenda e, di conseguenza, il valore dell'intera operazione letteraria, sia perché le differenze che esso presenta nei quattro testimoni sono tali da rendere estremamente interessante un'analisi specifica.

Il primo elemento d'attenzione, puramente formale, risiede nella numerazione dell'ultimo atto, identificato rispettivamente come terzo e ultimo nella prima edizione a stampa, quarto e ultimo nel manoscritto e nella *plaquette* del 1869 e di nuovo come terzo e ultimo nella terza edizione, laddove però, nel frontespizio, si legge chiaramente l'indicazione «dramma lirico in quattro atti». Si tratta, certamente, di una differenza strutturale fisiologica se rapportata al tipo di fruizione cui erano destinati i libretti e alle revisioni che potevano essere apportate tra un'esecuzione e l'altra in virtù delle disponibilità sceniche.<sup>23</sup> Tuttavia, la scelta di modificare il numero di atti e, al loro interno, la quantità di scene in cui essi sono articolati, presuppone quantomeno una redistribuzione della materia, evidente, ad esempio, dal confronto sul finale del secondo atto nell'edizione del 1858 e in quella del 1869. In entrambi i casi, gli ultimi versi recitati sulla scena sono affidati a un personaggio femminile che svela il proprio intento di vendetta e invoca la giustizia divina sull'operato di Visconti:

O illacrimata vittima,  
 Lascia la fredda tomba!  
 Alfin sul capo al reprobò  
 fatal giudizio piomba.  
 Di morte un olocausto  
 La tua memoria avrà.  
 L'odio di questa femmina

<sup>23</sup> Ivi, 23: «Lo statuto filologico dei libretti d'opera presenta caratteristiche specifiche e particolari, diverse da quelle degli altri testi della tradizione letteraria. Il libretto è un testo instabile, soggetto ai cambiamenti voluti non solo dal librettista, ma anche dal compositore, prima e dopo la prima rappresentazione».

Mentre nella prima edizione – e nel manoscritto – i versi fanno parte di un dialogo tra Isabella ed Eustorgia e a pronunciarli è quest'ultima, con un inevitabile riferimento alla morte di Margherita Pusterla (di cui la strega era stata nutrice), nella seconda edizione la scena termina con un monologo affidato completamente a Isabella, con una scelta che – a meno di non voler riconoscere un errore di stampa – mostra i segni del cambiamento nel personaggio Isabella, ora capace di provare odio nei confronti di colui che ha minacciato rappresaglie contro i territori vicini – e la Mantova dell'amato Ugolino in particolare – in riscatto di un amore tradito.

Anche per quanto riguarda l'ultimo atto, accanto alla differenza formale relativa al numero con cui esso è identificato, è possibile riconoscere alcune macro-varianti tematiche e testuali che caratterizzano la narrazione. Le linee principali del contenuto sono generalmente le stesse in tutte le versioni: la corte milanese si riunisce in un solo luogo e lì, alla presenza di tutti, si consuma l'*agnitio* del tradimento: Luchino Visconti si accascia, capisce di essere stato avvelenato ed esalando l'ultimo respiro riceve da Eustorgia la spiegazione del gesto che lo ha veduto protagonista.<sup>25</sup> Nonostante questa sostanziale omogeneità, però, due elementi fondamentali mutano inequivocabilmente: da una parte, l'ambientazione della scena, e dall'altra, l'epilogo ultimo della vicenda.

Quanto al primo aspetto, l'edizione del 1858 e il manoscritto collocano l'azione nel palazzo di Visconti, e più in particolare nella camera da letto, il luogo per antonomasia dedicato all'amore che si fa teatro tragico di un altro sentimento totalizzante, uguale e contrario: l'odio; nelle altre due pubblicazioni a stampa, invece, l'ambientazione identificata dall'autore per la *Spannung* del libretto è il parco accanto al palazzo, e più in particolare una capanna nel parco, utilizzata come riparo dalla pioggia durante la preparazione di una battuta di caccia; rispetto all'alcova delle prime prove, l'ambientazione campestre e la tempesta richiamano con un'eco diretta lo sconvolgimento per il gesto estremo che sta per compiersi e la concretezza tutta umana della sopraffazione della vita, riecheggiata anche dal riferimento ai preparativi per la caccia.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, è interessante notare come cambi nelle battute finali del libretto il punto di vista su un tipo particolare di conflitto, e per l'esattezza il quarto che compare nel testo: dopo quello del tradimento amoroso, tra Isabella, Luchino e Ugolino; dopo quello, solo paventato, della guerra tra Luchino e i territori circostanti; dopo quello tragico dell'omicidio, giocato tra Isabella, Eustorgia e Luchino, compare infatti un nuovo scontro, l'unico che non coinvolge direttamente il protagonista del libretto. Ed è un conflitto focalizzato su uno dei temi che diventeranno centrali nella letteratura del Novecento: il rapporto genitori-figli, nell'aspirazione dei primi a vedere negli eredi la realizzazione delle proprie aspettative – anche di quelle avute per sé stessi ma mai concretizzate –, e nella lotta dei secondi per vivere autonomamente un'esistenza libera dall'influenza genitoriale. In questo caso, tutto si concentra sui due personaggi chiave dell'ultima scena: Eustorgia e Rizzardo, il figlio della donna nonché paggio di Luchino Visconti. Limitando il confronto al manoscritto e all'edizione del 1869, si potrà notare come nel primo testimone l'epilogo sia dominato completamente dalla figura di Eustorgia, malignamente

---

<sup>24</sup> Alla lingua e alla metrica dei libretti sono dedicati molti studi. Si vedano almeno P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007 (Biblioteca di cultura musicale. Risonanze); V. COLETTI, *Libretti, opera e lingua ...*; G. GRONDA, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in G. GRONDA-P. FABBRI (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997 (I Meridiani), XI-LIV, che invita a rivalutare la «lingua dei librettisti, la sua stereotipia, goffaggine e genericità» (ivi, XXXII); e E. BURONI, *Pensieri, parole, opere e (o)missioni*, in I. BONOMI-E. BURONI-E. SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia multidisciplinare...*, 181-194: 186: «quella del melodramma, e in particolare di quello più tradizionale del repertorio sette-ottocentesco, è una lingua spesso difficile, vaga, lontana (allora come oggi) dall'uso e dalla quotidianità, modellata su un registro letterario che non ha nulla a che vedere con una chiara comunicazione di concetti e sentimenti; e anche in questo caso non si sono mai risparmiate le critiche e le ironie rivolte ad un simile codice librettistico».

<sup>25</sup> L'esibizione della morte in scena rappresenta un'evoluzione della librettistica ottocentesca rispetto a quella del secolo precedente che, per evitare di urtare la sensibilità del pubblico, preferiva sfruttare le quinte e l'intervento esplicativo del coro. Si veda, ad esempio, L. MATTEI, «*Sentesi da dentro*»: *musiche dietro le quinte nel melodramma italiano del secondo settecento*, in I. YORDANOVA-G. RAGGI-M.I. BIGGI (ed. by), *Theatre spaces for music in XVIII century Europe*, Wien, Hollitzer, 2020 (Specula spectacula, 10; Cadernos de Queluz, 3), 569-594: 574: «Le quinte diventavano in quei casi un diaframma che nascondeva ciò che nell'opera del Settecento non poteva essere esibito in scena, ovvero la morte. Il retroscena è un «altrove» non illuminato, uno spazio oscuro congeniale ad ospitare tutto ciò che innesca orrore: uccisioni, ma anche oracoli, voci di divinità, naufragi, tempeste».

soddisfatta del suo operato, la quale porta con sé il figlio Rizzardo rimasto ignaro fino a quel momento del ruolo della madre nella morte del Principe. Il destino di Rizzardo è, in un certo senso, eloquente: spettatore inconsapevole degli eventi, come del resto tutti gli altri personaggi sulla scena, egli rimane soggiogato dal potere di Eustorgia, dalla quale non riesce a svincolarsi, e non può far altro che contemplare immobile gli eventi, senza possibilità di riscatto o di fuga dall'autorità matriarcale esercitata su di lui. Diverso il contenuto del libretto dato alle stampe nel 1869, laddove gli eventi terminano con una Eustorgia sì soddisfatta della morte di Visconti, ma anche sola nella sua esultanza, perché Rizzardo cade a terra con il volto tra le mani: gli eventi e l'inesperienza non gli hanno permesso di prevedere e annullare le azioni della madre, ma il finale resta sostanzialmente aperto: non essendo trascinato via dalla donna in fuga, egli ha ancora l'opportunità di liberarsi dal giogo della sua vendetta per aspirare a una vita diversa da quella che Eustorgia gli potrebbe destinare.

L'identificazione di questa evoluzione interna – nel tema come nei personaggi –, se da un lato induce a chiedersi quale fosse il valore assegnato dall'autore alle vicende, dall'altro spinge a indagare due diverse ma altrettanto interessanti situazioni: innanzitutto, le cause che potrebbero aver generato la necessità di cambiamento; secondariamente, ma non per importanza, il posizionamento cronologico della lezione portata dal manoscritto rispetto alle tre stampe datate. Per quanto riguarda il primo aspetto, la spiegazione senz'altro più plausibile vorrebbe che le differenze esistenti tra i testimoni vadano imputate – come è stato più volte ricordato – alla volontà del musicista o dell'impresario del teatro, che, com'era nel loro diritto, potrebbero aver chiesto a Barattani di modificare il suo testo. Tale lettura, però, non renderebbe del tutto giustizia alle differenze qualitative che contraddistinguono le versioni: se il cambiamento di ambientazione ben si legherebbe al rispetto dei gusti del pubblico o alle effettive disponibilità scenografiche dei teatri, la variazione nel finale sembrerebbe riflettere proprio un diverso scopo letterario e comunicativo dell'opera, che dipenderebbe verosimilmente soltanto dalla creatività barattaniana. Quanto al secondo ambito d'analisi, e cioè la cronologia del manoscritto jesino rispetto alle stampe, i dati oggi a disposizione non consentono di avanzare ipotesi specifiche: alcuni indizi sembrerebbero collocare il documento in una fase intermedia tra la prima e la seconda edizione, ma la consonanza delle due pubblicazioni e la distanza tra queste e il manoscritto in alcuni luoghi (ad esempio la già discussa scena terza del III atto) parrebbero deporre per un rapporto temporale differente. Nonostante l'incertezza della datazione, tuttavia, se riconosciuto originale nel suo probabile statuto di idiografo, il manoscritto trasmetterebbe una prova fondamentale dell'evoluzione testuale del libretto, attestandosi come una tappa importante nel processo creativo barattaniano. Soltanto un supplemento d'indagine potrà – forse – stendere la scena finale di questo interessante melodramma.