

Maria Grazia Cossu (a cura di), «*La Creola*» e «*Il violino di Cremona*». I libretti d'opera della Marchesa Colombi, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 192, € 19,55

di Francesco Del Bravo

Maria Antonietta Torriani (1840-1920), in arte la Marchesa Colombi, fu autrice prolifica e molto attiva: insegnante di letteratura italiana presso licei femminili, collaboratrice presso svariate riviste (letterarie, femminili, di costume), scrittrice (romanzi e racconti) e poetessa. Significativamente le uniche opere teatrali del suo ricco catalogo bibliografico sono legate al teatro musicale, che - è noto - nella cultura italiana ottocentesca rappresentò la principale arena in cui inserire le esperienze di creazione e fruizione di testi pensati per essere messi in scena. I due lavori qui presentati suscitano certo interesse, sia perché sono gli unici libretti dell'autrice, sia perché, a quanto ci risulta, costituiscono gli unici esempi di librettistica femminile italiana durante l'Ottocento. *La Creola* (Bologna, Teatro Comunale, 24 novembre 1878), scritta in collaborazione con il marito Eugenio Torelli-Viollier (fondatore - lo ricordiamo - de «Il Corriere della Sera»), fu messa in musica da Gaetano Coronaro, riscuotendo un discreto successo. *Il violino di Cremona* (Milano, Teatro alla Scala, 18 aprile 1882) fu invece scritto autonomamente e venne intonato da Giulio Litta, incontrando scarso successo e cadendo presto nell'oblio. Maria Grazia Cossu ha curato l'edizione dei due libretti, dotandoli di un cospicuo

apparato introduttivo in cui dà conto sia della loro collocazione all'interno dell'opera della Torriani, sia dell'ambiente culturale (la Milano della Scapigliatura e del salotto della contessa Clara Maffei) in cui presero forma.

La pubblicazione di due libretti minori dell'Ottocento fino ad oggi ignorati è un'operazione indubbiamente meritoria, in quanto dà modo di ampliare il *corpus* di opere su cui compiere analisi e interpretazioni includendo quei lavori che hanno avuto una storia limitata e che ci sono diventati, quindi, estranei. Del resto la librettistica - e soprattutto quella italiana - negli ultimi quarant'anni è stata al centro di un notevole interesse in ambito accademico, sia da parte di studiosi di letteratura e italianisti (si pensi agli studi di Gabriele Baldini, Gianfranco Folena e Luigi Baldacci) sia da parte di musicologi, che ne hanno analizzato strutture formali e metriche, sviluppi storici, tematiche, rapporti con altri generi letterari. I libretti, in altre parole, hanno smesso di essere considerati come il "male necessario" per la realizzazione di una partitura o come semplice miniera di esempi di quella poesia tanto gradita al volgo incolto per via di certa enfasi sentimentalistica, conquistandosi al contrario uno statuto di dignità letteraria, nonché di stampa: oltre all'edizione, doverosa, dei libretti di Metastasio e Goldoni, il «Meridiano» curato da Paolo Fabbri e Giovanna Grondona sta lì a dimostrarlo. Nel momento in cui si cura l'edizione di un libretto, pertanto, non occorrerebbe specificare che «per ragioni di onestà intellettuale e rigore critico, non sono state approfondite le peculiarità musicali delle due opere ma si è ritenuto più opportuno privilegiare l'analisi del testo letterario drammatico per focalizzare l'attenzione sulle tematiche prescelte e sulla sensibilità della Colombi per i diversi aspetti della drammaturgia» (p. 27).

Lo studio in chiave puramente letteraria del testo di un libretto, soprattutto, non dovrebbe in alcun caso impedire che gli elementi testuali basilari della sua struttura (i versi) e la loro organizzazione (recitativo, aria, romanza,

coro ecc.) fossero mantenuti nell'edizione. Ci riferiamo in particolare alla frangitura dei versi, nonché al sistema delle giustificazioni del testo. Il rispetto dei versi spezzati, in fondo, fa parte delle convenzioni editoriali anche per i testi teatrali, considerando, giustamente, che un testo concepito in poesia anziché in prosa debba essere pubblicato così come è stato ideato, onde non alterarne una componente sostanziale (si pensi ai concitati dialoghi alfierani, tutti in versi). Di seguito diamo un breve esempio illustrativo della questione:

<i>La Creola</i> (1878)		<i>La Creola</i> (2011)	
II, 2		II, 2	
DOMINGO	Osa del falco il nido La colomba sfidar? Incauta!	DOMINGO	Osa del falco il nido La colomba sfidar? Incauta!
EVA	O Dio!	EVA	O Dio!
	Fu error...		Fu error...
DOMINGO	Error propizio al mio desire. Grato vi son... v'ospiterà il mio tetto.	DOMINGO	Error propizio al mio de Grato vi son... v'ospiterà il mio tett
EVA	Mi lasciate, signor.	EVA	Mi lasciate, signor.
DOMINGO	Lasciarti... evvia!	DOMINGO	Lasciarti... evvia!

Le giustificazioni del testo (dette anche rientri grafici) interrompono invece il flusso dei versi sciolti del recitativo (settenari ed endecasillabi), ponendo in tal modo in evidenza le forme chiuse (arie, duetti, concertati etc.), in cui i versi vengono normalmente ordinati in strofe metricamente omogenee, o comunque regolate sistematicamente, organizzate secondo vari schemi rimici. La distinzione tra versi sciolti e versi lirici implica - detto in maniera molto schematica - una distinzione tra momenti in cui l'azione procede ed è prevalentemente logocentrica e altri in cui l'azione rimane come sospesa ed è affidata principalmente alla musica. Anche in questo caso dunque, come per la frangitura, è preferibile rispettare il sistema di disposizione grafica di un libretto, in modo da riproporne la struttura drammaturgica così come veniva concepita dal librettista e quindi interpretata dal compositore e visualizzata dai lettori. Si osservi, ad esempio, come un'edizione priva di rientri grafici renda difficile cogliere con immediatezza

la raffinata polimetria di questa canzone de *La Creola*, organizzata in strofe molto articolate:

<i>La Creola</i> (1878)	<i>La Creola</i> (2011)
<p>I, 1</p> <p>MIRZA</p> <p>Canzone</p> <p>I.</p> <p>Io son la notte ardente e nera Sparsa di punti d'or, Che il mondo chiama alla preghiera, Ed invita all'amor. Ma nelle tombe i morti suscita, E ne' boschi il leon. Amica al pallido sicario, Amica del ladron. Ruggiti, gemiti – astri uragani Son della negra – chiusi nel cor... O bianco, guardati! – tremendi arcani, Mortali fascini – ha il nostro amor!</p> <p>LA FOLLA</p> <p>Il fiero cantico – nell'alma desta Pace e tempesta – gioia e terror!</p>	<p>I, 1</p> <p>MIRZA</p> <p>Canzone</p> <p>I.</p> <p>Io son la notte ardente e nera Sparsa di punti d'or, Che il mondo chiama alla preghiera, Ed invita all'amor. Ma nelle tombe i morti suscita, E ne' boschi il leon. Amica al pallido sicario, Amica del ladron. Ruggiti, gemiti – astri uragani Son della negra – chiusi nel cor... O bianco, guardati! – tremendi arcani, Mortali fascini – ha il nostro amor!</p> <p>LA FOLLA</p> <p>Il fiero cantico – nell'alma desta Pace e tempesta – gioia e terror!</p>

Oppure si noti con quanta evidenza si stagli nel passo seguente il primo distico di settenari rispetto ai versi sciolti che lo precedono e rispetto ai quattro settenari che lo seguono, il cui valore strofico è chiaramente indicato dal fatto che non sono allineati ai versi sciolti (nonché, ovviamente, dal fatto che seguono un regolare alternarsi di versi sdrucchioli e versi rimati) nella versione originale de *Il violino di Cremona*:

<i>Il violino di Cremona (1882)</i>	<i>Il violino di Cremona (2011)</i>
<p>I,2 SANDRO Se questo è vero, anch'io Tremo pel nostro amor. Io combinai Il mio stromento con istudio e cura, Ma al gran concorso, artisti senza eguali A me saran rivali. Io perderti dovrò!... Ecco perché le armoniche Note del mio stromento Aveano un suon di gemito... Era un presentimento.</p>	<p>I,2 SANDRO Se questo è vero, anch'io Tremo pel nostro amor. Io combinai Il mio stromento con istudio e cura, Ma al gran concorso, artisti senza eguali A me saran rivali. Io perderti dovrò!... Ecco perché le armoniche Note del mio stromento Aveano un suon di gemito... Era un presentimento.</p>

La frangitura e i rientri grafici, in altre parole, sono elementi costituenti del testo di un libretto e, come tali, contribuiscono all'analisi e all'interpretazione, soprattutto per ciò che concerne la drammaturgia. Per quanto riguarda l'analisi letteraria - come già accennato - la Cossu ha compiuto un ampio lavoro di ricerca sulla rete di relazioni che collegano i due libretti ad altre opere letterarie. Ne *La Creola*, ad esempio, il personaggio di Mirza, la schiava numibiana antagonista della creola Eva, ha origine probabilmente in una tradizione letteraria settecentesca francese legata al tema dello schiavismo. De *Il violino di Cremona*, invece, la studiosa ha individuato la fonte letteraria da cui deriva (*Le luthier de Crémone* di François Coppée, commedia tradotta in italiano dalla stessa Torriani), nonché le contaminazioni con quel romanticismo fantastico di E.T.A. Hoffmann tanto caro agli Scapigliati, l'omaggio letterario a Boccaccio (con il riferimento alla novella dell'amore infelice di Lisabetta da Messina) e le connessioni con la tendenza del tempo, caratteristica dell'Italia postunitaria, a celebrare la storia e le tradizioni locali nel contesto della formazione di una coscienza nazionale.

Più problematico ci sembra però poter ravvisare la presenza nei due libretti di uno sguardo femminile sui temi trattati - uno sguardo

implicitamente contrapposto a un astratto sguardo maschile -, come invece propone la Cossu.

Ne *La Creola* l'autrice intenderebbe «denunciare un'altra e più perniciosa forma di schiavitù, la stessa che da sempre è al centro del suo mondo poetico e cioè la condizione delle donne all'interno della società civile e, in particolare, nell'istituzione matrimoniale» (p. 51). Quello che manca nel libretto è invece a nostro avviso proprio il carattere di denuncia, ossia di una chiara presa di posizione rispetto a quanto rappresentato. Diamo di seguito un breve sunto della vicenda, in modo da poter inquadrare il problema. Su una lontana isola, Eva (la creola del titolo) si prodiga, insieme al fido schiavo nero Acmar, nell'assistere e nel confortare gli schiavi. Giungono navi con nuovi schiavi, tra cui la bellissima Mirza, numibiana, che, dopo rapida *agnitio*, scopriamo essere la sorella di Acmar. Il malvagio e libidinoso Domingo vuole comprare Mirza, ma Raul, ricco ufficiale francese comparso sulla scena e rimasto in disparte, colpito dalla bontà compassionevole di Eva compra la schiava per sottrarla alle voglie del colono. Le due donne s'innamorano perdutamente di Raul, che però s'innamora soltanto di Eva, con cui decide di partire per la Francia. Mirza e Acmar vengono liberati, ma lei, accecata dalla gelosia, uccide Eva spingendola da una rupe. Raul rientra quindi in patria disperato e all'oscuro del fatto che si sia trattato di un omicidio, mentre Acmar impone alla sorella di uccidersi con una ghirlanda di fiori velenosi, secondo la legge della loro terra di origine. Fine. A noi sembra che la Torriani s'inserisca senza particolari difficoltà nell'ambito dell'orientalismo, il filtro ideologizzante attraverso cui la paura nei confronti del diverso viene esorcizzata tramite una sua rappresentazione mostruosa. L'ambientazione dell'opera, non a caso, è sull'Isola Borbone (oggi La Réunion, Oceano Indiano) nel XVIII Secolo e sembra rispondere alla necessità di adattarsi alla coeva moda, se non mania, dell'esotismo, un vero e proprio bisogno culturale del tempo attraverso cui la borghesia, ossia il pubblico

patrocinante gli spettacoli operistici, tramite scenari sempre diversi e sempre più lontani nel tempo e nello spazio cercava di evadere dagli angusti spazi sociali in cui si sentiva costretta, prendendo in tal modo parte, almeno nel proprio immaginario, all'espansione coloniale delle potenze europee. Su quest'isola lontano dalla civiltà troviamo una donna "quasi-bianca" buona, casta e cristianamente pia contrapposta a una donna nera ferina e paganamente incontrollabile. Se la prima attraverso la sua bontà fa innamorare di sé l'eroe positivo ed eccita per la sua incapacità a difendersi il *vilain* (vedi Es. 1; viene comunque salvata in tempo dall'Eroe!), la seconda prende la parola o per mettere in guardia i maschi dalla sua pericolosità magico-sessuale (vedi Es. 2) o per dichiarare la propria lacerazione morale sconfinante nella pazzia: «Oh! guai se la creola in esso ha sperato! / Amai quella donna con cuor di sorella, / Ma tutto il passato quest'ora cancella / Qual nembo che oscura del sole il fulgor!» (II, 1). La punizione della rea giunge tramite il fratello, che incarna la legge dei padri: «Là nella terra dov'io son nato / È il padre ai figli gran giustizier: / Il padre è spento, e a me legato / Vien dalla legge l'aspro dover» (III, 2); fratello che, del resto, intuendo la passione della sorella per Raul, già aveva sentenziato: «Oh guai se la preme d'amore il tormento! / Se al bianco rivolge la speme insensata! / Ei l'onta le serba d'un'ora beata, / Ma al cor d'una negra amore non dà» (II, 1). Ciò che ci sembra evidente, semmai, è la scissione ormai totale tra la "santa" e la "puttana" realizzata sotto la pressione crescente del bisogno di portare sulla scena operistica passioni sessuali sempre più esplicite, confinandole in precisi spazi esotici e in *femmes fatales* su cui è inevitabile che debba ricadere la riprovazione del pubblico; in questo caso la donna da condannare non solo tenta esplicitamente di sedurre gli uomini avvertendoli della propria pericolosità morale (nella scena coreutica «Il passo dell'ape» intona versi di questo tenore: «Io sono il nero grappolo / Dal nettere venefico; / Ape gentil, non suggermi, / Colmo di fiele ho il cor: /

Va, va! non sono un fior» (II, 2), ma giunge addirittura a uccidere un'innocente che, per di più, l'aveva aiutata. Semplificando un po': Carmen viene punita in quanto libera, Mirza viene punita in quanto cattiva; in *Carmen* (1875) abbiamo dunque un *j'accuse* implicito nei confronti del castigo, ne *La Creola* no. Il fatto che la nostra sensibilità odierna ci spinga a leggere in certe rappresentazioni la costruzione di stereotipi di genere non implica che un autore del passato necessariamente condividesse o avrebbe condiviso le nostre opinioni. Sinceramente, se avessimo letto il libretto in forma anonima non avremmo pensato a un'autrice che svolge un'azione di denuncia della condizione femminile e dell'istituzione patriarcale del matrimonio, ma a un autore che ripropone e rafforza *clichés* culturali maschilisti. Sarebbe, casomai, interessante poter analizzare il processo creativo del libretto, in modo da investigare gli apporti del marito della Torriani e le eventuali richieste del compositore, ma non abbiamo informazioni su eventuali scartafacci.

Anche ne *Il violino di Cremona* la Cossu individua nel tema del matrimonio d'interesse imposto dal padre una carica di denuncia sociale («viene rappresentato e stigmatizzato l'amore imposto dall'autorità paterna, un amore che tenta di piegare i sentimenti al calcolo economico, nella falsa convinzione che la felicità di una donna possa dipendere soltanto da un matrimonio vantaggioso con un uomo ricco, e non solo d'ingegno», p. 132) a nostro avviso assente. Il fatto che sulla scena venissero rappresentate le vicende di due innamorati che si sposano contro il volere paterno non era certo una novità a fine Ottocento. Da fine Settecento innumerevoli opere buffe erano incentrate proprio sui raggiri compiuti dai due eroi e dai loro alleati nei confronti dell'autorità costituita (il padre) per imporre la legge del cuore su quella del denaro, mentre nell'opera romantica il tema aveva assunto, ovviamente, connotati tragici, lasciando che le vicende si concludessero con la sconfitta dei due amanti, che morivano o, nel caso delle donne, impazzivano. Nel 1882, insomma, il tema s'inseriva in una

lunga tradizione e riproporlo non implicava una speciale presa di posizione sulla condizione femminile, dal momento che la condanna del costume del matrimonio imposto dall'autorità paterna era implicita nel soggetto. Più interessanti, semmai, ci sembrano altri aspetti della vicenda rappresentata, aspetti che fanno diventare il tema del matrimonio imposto il punto di partenza per affrontare quello dell'amore infelice, del sacrificio di sé e del destino dell'artista. Ecco, in breve, la trama dell'opera (l'azione si svolge attorno al 1750): Taddeo (il padre), liutaio in Cremona, indice un concorso di liuteria il cui premio sarà la mano della figlia (Giannina). Questa ama, riamata, Sandro, apprendista non particolarmente brillante, ed entrambi temono che la vittoria se l'aggiudicherà Filippo, bravissimo liutaio nonché violinista capace di incantare con la bellezza del proprio suono, ma storpio e cagionevole di salute («Gobbo! Malato!» esclama Giannina). Filippo è innamorato di Giannina, ma quando lei gli confessa di essere innamorata di Sandro decide di sacrificarsi e di rinunciare alla vittoria scambiando il violino presentato al concorso con quello del collega e rivale in amore, in modo da farlo vincere e rendere così felice la donna amata. La stessa idea l'ha avuta però anche Sandro, che scambia quindi a sua volta i due violini e riporta così la situazione a suo svantaggio. Pentito del proprio atto ignobile, Sandro confessa la colpa a Filippo, ma ormai è troppo tardi per cambiare le cose e, come gli innamorati temevano, viene proclamato vincitore quest'ultimo, che però rinuncia pubblicamente al proprio "premio" e annuncia, tra lo sconcerto dei più e la grata ammirazione di Giannina e Filippo, il proprio ritiro dalla vita sociale: «Vo' viaggiare. La mia noia / Vo' disperder pel creato» (II, 5). È il tema dell'artista infelice (qui addirittura storpio e malato!), incapace di essere compreso dalla/nella società e quindi costretto a vivere in solitudine e in viaggio (uno dei temi più cari al primo romanticismo tedesco, si pensi ai romanzi e ai racconti di Wackenroder, Tieck, Hoffmann), a costituire, ci sembra, il fulcro drammatico del libretto, il nucleo in cui si condensa

l'amara visione esistenziale dell'autrice, più che il prevedibile trionfo dei due innamorati sulla volontà paterna o la tiepida denuncia della condizione femminile. La stessa Cossu individua nella conclusione del libretto («Il cor si assidera, la vita inverte, / Deserto gelido che sol non ha; / Ma l'arte, splendida di luce eterna / D'un gaudio inebria che non morrà», II, 5) «la stessa rinuncia agli affetti e alla vita mondana compiuta dalla Colombi qualche anno più tardi quando, dopo il divorzio dal marito (1887), abbandona Milano e si trasferisce a Torino, chiudendo per sempre fase (forse) più vivace ed esaltante della sua esistenza» (p. 137). L'autoesclusione dal mondo - sottolinea la studiosa - rimane del resto uno dei soggetti ricorrenti nell'opera della Torriani.

Nonostante i problemi editoriali segnalati e quelle che ci sono sembrate delle forzature nell'approccio interpretativo ai testi, lo studio della Cossu ci sembra comunque più che meritevole, sia per aver tolto dall'oblio due opere di una voce importante dell'Ottocento italiano, sia per aver saputo scoprire la complessa rete di relazioni attraverso cui esse sono legate alla cultura letteraria del tempo.

[Bollettino '900](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/) - Electronic Journal of '900 Italian Literature - © 2011-2012

<<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/DelBravo.html>>

Giugno-dicembre 2012, n. 1-2

Questo articolo può essere citato così:
F. Del Bravo, recensione di: Maria Grazia Cossu, « <i>La Creola</i> » e « <i>Il violino di Cremona</i> ». <i>I libretti d'opera della Marchesa Colombi</i> , in «Bollettino '900», 2012, n. 1-2, < http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/DelBravo.html >.