

Monica Jansen

Maria Grazia Cossu

La Creola e Il violino di Cremona. I libretti d'opera della Marchesa Colombi

Padova

Il poligrafo

2011

ISBN 978-88-7115-738-2

La collana «Soggetti rivelati», concepita con un'attenzione privilegiata per la scrittura e per le scritture femminili, premette nell'editoriale che i «*ritratti* e le *storie* "rivelate", più che tracciare una galleria in qualche modo definitiva di personaggi e di momenti, vogliono evidenziare il carattere irriducibilmente *rizomatico*, carsico, non lineare, di ogni percorso di libertà e di emancipazione». Come abilmente dimostra Maria Grazia Cossu, tale carattere rizomatico della scrittura femminile si riconosce anche nei due libretti d'opera della Marchesa Colombi, *La Creola* e *Il violino di Cremona*, scritti e rappresentati rispettivamente nel 1878 e nel 1882, e da allora caduti in oblio. La motivazione di Maria Antonietta Torriani (1840-1920), in arte appunto la Marchesa Colombi, per lanciarsi nell'impresa sarebbe stata proprio la volontà di misurarsi con un genere di scrittura nel quale «il magistero maschile risultava in quel tempo pressoché incontrastato» (p. 12).

Cossu, già distintasi nel campo della scrittura femminile con il volume *Lo specchio di Venere. La scrittura autobiografica di Neera, Ada Negri, Marina Jarre e Lalla Romano* (2009), nell'analisi delle due opere palesa come esse si riallacciano non solo alle opere precedenti della scrittrice, ma anche al contesto culturale e sociale in cui quest'ultima operava e sul quale aveva la speranza di poter incidere. Come risulta dalla nota biobibliografica acclusa, la Torriani a Milano, dove insegnava in un liceo femminile e collaborava a diverse riviste dell'epoca tra cui *La donna*, aveva conosciuto la femminista Anna Maria Mozzoni con la quale, nel 1871, tenne un giro di conferenze per sensibilizzare l'opinione pubblica sui diritti delle donne. Una delle tematiche più ricorrenti nella sua narrativa è quella della condizione femminile nella società borghese. Ne è un buon esempio il romanzo autobiografico *Un matrimonio in provincia* (1885), che Natalia Ginzburg ha fatto riscoprire al pubblico italiano nel 1973 nella famosa collana einaudiana «Centopagine» curata da Italo Calvino. La scrittrice nata e cresciuta a Novara spesso ambienta le sue trame in provincia e le sue storie si distinguono per un particolare gusto per il teatro in quanto metafora della vita.

Tutti questi tratti si lasciano facilmente trasporre nel melodramma, sia per l'impianto borghese, sia per la sua valenza sociale, da intendersi nelle due accezioni di unico genere veramente nazionale e popolare nell'epoca e di genere invece privilegiato del ceto culturale e cittadino: «la Colombi si mostra soprattutto consapevole delle valenze culturali e ideologiche del melodramma e della sua intrinseca *socialità*, in quanto ogni evento musicale costituisce anche una raffinata occasione di mondanità per la borghesia del tempo» (p. 27). La scrittura dei due libretti avviene «al culmine di una luminosa carriera» (p. 17) e coincide con gli anni di matrimonio con Eugenio Torelli-Viollier, brillante giornalista napoletano fondatore del *Corriere della Sera* nel 1876, che in quanto sostenitore dell'avventura operistica collabora alla stesura di *La Creola*. La coppia Torelli-Viollier frequenta i salotti della contessa Maffei, che sono fecondi non solo per captare le novità artistiche della Scapigliatura ma anche per incontrare i compositori interessati a musicare i libretti, rispettivamente Gaetano Coronaro (1852-1908) e Giulio Litta (1822-1891), il primo osannato da Boito e il secondo uno stretto amico della contessa Maffei. I libretti potrebbero dunque anche essere letti come testimonianza dell'inserimento della coppia Torelli-Viollier nel campo culturale della buona società milanese, il che permetterebbe un'interpretazione sociologica accanto a quella della scrittura femminile eseguita da Cossu.

Le due opere ebbero, come detto, una breve fortuna dovuta forse, osserva Cossu, alla «loro modesta qualità artistica» (p. 19), con la spiegazione ulteriore che «la Torriani non manifesta una speciale vocazione lirica» (p. 26). Eppure ambedue le opere vengono accolte molto favorevolmente

all'epoca: *La Creola*, rappresentata per la prima volta a Bologna, «la città nella quale, il 1 novembre 1871, ha fatto il suo ingresso trionfale in Italia l'opera di Wagner con il *Lohengrin*» (p. 33), viene applaudita dal pubblico per la spettacolarità e *Il violino di Cremona* debutta alla Scala a Milano con un *cast* fenomenale, grazie a quel «coinvolgimento dell'aristocrazia milanese nella partecipazione attiva alle vicende musicali cittadine» di cui fa menzione Angelo Pompilio (cit. a p. 124). Conclude Cossu che l'interesse oggi di questi libretti risiede soprattutto nella «funzione *documentaria* del melodramma», nella ricostruzione attraverso i loro testi e la loro genesi dell'«atmosfera sociale e culturale che li ha suscitati» (p. 28).

Vanno infatti in questa direzione gli sforzi della studiosa di analizzare i due libretti come sintomi del momento creativo di cui sono il risultato. Per *La Creola* ciò porta la studiosa di Cagliari a soffermarsi sul dibattito sociale intorno all'abolizione della schiavitù, già risoltosi però sul finire dell'Ottocento, e sull'attrazione estetica per la figura esotica della creola, al centro non solo di altre opere narrative teatrali e musicali – il nome della schiava Mirza compare in due opere precedenti, in *Mirza, ou lettre d'un voyageur* (1795) di Germaine de Staël e nel teatro politico di Olympe de Gouges, *Mirza et Zamor ou l'heureux naufrage* (1789) – ma anche nella poesia di Baudelaire. Sensibile senz'altro a tali fermenti, la motivazione della Marchesa Colombi non si spiega soltanto con essi ma soprattutto a partire dalla sua opera creativa: scrive Cossu che «la Torriani intende invece denunciare un'altra e più pernicioso forma di schiavitù [...] e cioè la condizione delle donne all'interno della società civile e, in particolare, nell'istituzione matrimoniale» (p. 51). Tra parentesi, della collaborazione del marito nell'analisi del testo non c'è più traccia.

Nel caso de *Il violino di Cremona*, il testo di ispirazione sembra essere stato la fortunata commedia in versi *Le luthier de Crémone* del 1876 del poeta e drammaturgo francese François Coppée, tradotto in versi nel 1878 e pubblicato sul giornale milanese *Museo di famiglia* proprio dalla Marchesa Colombi. A tale fonte di ispirazione letteraria Cossu aggiunge un modello spirituale, quello del sacerdote cremonese Pietro Fecit che rivendicò la gloria locale di Stradivari, la figura internazionalmente riconosciuta a cui il musicologo François Fétis dedicò la prima biografia e a sua volta ispirò Coppée, uno degli ospiti del salotto di Clara Maffei, a scrivere la sua commedia. Come si inserisce la Marchesa Colombi in questa catena di rimandi? Accanto alle affinità creative e spirituali nominate prevale di nuovo la sua poetica personale: nella storia la avrebbe attratta in particolare «la presenza di un intreccio sentimentale che rispecchia la visione del mondo comunemente espresso dalla scrittrice novarese» (p. 128).

La studiosa di letterature comparate introduce e ripropone integralmente i testi originali dei due libretti, ma non approfondisce gli aspetti musicali delle opere in questione «per ragioni di onestà intellettuale» (p. 27). Eppure proprio un'analisi musicologica avrebbe forse potuto dare una risposta alla domanda perché proprio l'innovatore Boito a proposito di *La Creola* parlò di un «successone». Se l'opera nasce in ambito alla sperimentazione della Scapigliatura e in concomitanza con il *Gesamtkunstwerk* di Wagner, a nostro parere nel testo del libretto non se ne trova traccia. Forse l'assenza di un *happy end* di cui fa menzione Cossu è da riportare a tali ambienti artistici ma certamente non il linguaggio. Costellato di topoi e simboli tradizionali, esso riporta piuttosto indietro ai libretti delle opere di Verdi, la cui *Aida* del 1871 può essere ritenuta un caposaldo dell'«orientalismo», come ha fatto Edward Said. Colpisce in *La Creola* la netta contrapposizione tra la schiava Mirza, travolta da sentimenti distruttivi che non sa controllare, e Eva, la creola, indicata però come «bianca» e «angelica» – «Appar fra' neri schiavi / Un bianco angiol d'amor!» (p. 64) –, che incarna invece l'atteggiamento occidentale di dominare le emozioni e di rassegnarsi di fronte a una sorte nemica. Sono la pietà e l'umiltà di Eva, e non la furia forsennata di Mirza – «Ruggiti, gemiti – astri, uragani / Son della negra» (p. 68) –, che alla fine verranno premiate. L'unico momento in cui nel libretto traspare una sensibilità sociale nei confronti dell'altro, non in base alla compassione cristiana ma come ribellione contro un'ingiustizia, è quando Acmar, lo schiavo di Eva e il fratello di Mirza, canta (essendosi accorto che la sorella si è innamorata del francese Raul): «Oh guai se la preme d'amore il tormento! / Se al bianco rivolge la speme insensata! / Ei l'onta le serba di un'ora beata / Ma al cor d'una negra amore non dà!» (p. 86). Ma alla fine Acmar è pronto a

uccidere per vendetta la sorella, quando questa ha eliminato Eva, la sua rivale in amore. Oltre agli elementi esotici di sapore coloniale, interessa in questo testo anche l'uso del concetto di patria che, affiancato a quello di esule, prospetta una visione romantica e liberatoria della diaspora. Eva, per amore per Raul, che in quanto eroe non può non tornare alla patria – Eva canta «esule/ per me tu non sarai...» – si sacrifica disposta a lasciare la sua amata isola Borbone nell'Oceano Indiano: «T'amo e sull'onde instabili / esulerò con te» (p. 96).

Mentre *La Creola* potrebbe essere riletta attraverso un'ottica verdiana, rivelando così un uso anche conservatore, oltre che emancipatore, delle tematiche dell'Italia postunitaria e imperialista, la musicalità del *Violino di Cremona* per certi versi si fa accostare all'opera buffa di un Rossini. La figura del padre Taddeo, ubriaco e sciocco ma autoritario, fa venire in mente personaggi simili nel *Barbiere di Siviglia*. In questo caso la tematica, che avrebbe ispirato la Colombi, della ragazza nubile che viene costretta a negare i suoi affetti accettando lo sposo imposto dalla gara violinistica messa in scena dal padre, non corrisponde però completamente ai dettami del matrimonio borghese, e cioè far prevalere i vantaggi economici su quelli sentimentali. Filippo, il rivale di Sandro del quale Giannina è innamorata, è gobbo, malato e povero, e quindi la sua unica speranza è di poter primeggiare nell'arte. Lo sbaglio del padre è piuttosto quello di compromettere il talento artistico con il suo premio. Il coro canta a ripetizione e anche in conclusione dell'opera: «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» (p. 170). Proporrei quindi di leggere questo libretto della Colombi non solo come espressione della condizione femminile subalterna ma anche come una visione dell'arte che in questo caso forse si avvicina proprio all'ideale dell'«arte per l'arte» in senso scapigliato. Le alternative di lettura qui proposte non intendono mettere in discussione l'acume interpretativo di Cossu, che è anche riuscita a nobilitare i testi esaminati, ma sono riflessioni suscitate dalla lettura del libro su chi nutre un interesse da amatore per il genere del melodramma.