

i Libri  
dell'icosaedro

DZ

Elena Cervellati

## Marie Taglioni e *Giselle* in Italia

Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento



ephemeria





*i Libri dell'Icosaedro*

*collana diretta da*

Eugenia Casini Ropa e Antonello Andreani

ephemeria

## Marie Taglioni e *Giselle* in Italia

Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento

*di*

Elena Cervellati

(versione "Open Access")

codice ISBN 978-8-887852-24-0

*editing*

Andrea Raggi

*coordinamento editoriale*

Antonello Andreani

*in copertina è riprodotto un particolare tratto dalla litografia di*

Roberto Focosi, *Maria Taglioni nel ballo La gitana, del coreografo Signor Filippo Taglioni, padre della esimia artista*, Lit. Gallina di Brison, Milano 1841, litografia conservata presso la Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, Digital Collection.

Settembre 2024 © Edizioni Ephemeria

Via Carlo Giuliozzi, 15

62100 Macerata

[www.edizioniephemeria.it](http://www.edizioniephemeria.it)

[edizioni@ephemeria.it](mailto:edizioni@ephemeria.it)

Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento delle Arti

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Questo volume è disponibile anche in versione stampato su carta

con codice ISBN 978-8-887852-21-9

ed è possibile ordinarlo attraverso il sito [www.edizioniephemeria.it](http://www.edizioniephemeria.it),

in altre librerie on-line e tramite le librerie tradizionali.

**Elena Cervellati**

Marie Taglioni e *Giselle* in Italia

Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento



## Indice generale

Premessa .....	9
Introduzione. Il balletto nella prima metà dell'Ottocento .....	13
<b>Parte I. Da Marie a Maria</b>	
Capitolo 1 - Marie Taglioni: discorsi biografici .....	19
Capitolo 2 - Grand Tour: Marie da Milano a Milano (1841-1846) .....	40
Capitolo 3 - Le parole per dirla: tra critica e poesia.....	74
<b>Parte II. Da <i>Giselle</i> a <i>Gisella</i></b>	
Capitolo 4 - <i>Giselle</i> : il balletto “perfetto” .....	89
Capitolo 5 - Grand tour: <i>Gisella</i> da Torino a Torino (1843-1866) .....	98
Capitolo 6 - Drammaturgie “giselliane”: variazioni e permanenze.....	134
<b>Parte III. Un balletto europeo?</b>	
Migrazioni tra Francia e Italia .....	153
<b>APPENDICI</b>	
I. Riflessioni sul danzare: antologia di commenti dalla stampa periodica..	177
II. In lode di Maria: antologia di componimenti d'occasione .....	193
III. Tradurre <i>Giselle</i> : antologia di libretti italiani .....	209
Cronologie .....	247
Bibliografia.....	258
Emerografia.....	286
Risorse online .....	312
Indice dei nomi.....	313



## Premessa

Questo volume nasce da un interesse di studio che si aprì per me in modo inaspettato oltre venti anni fa grazie ai consigli di Eugenia Casini Ropa, sotto la cui guida si definì e si sviluppò la mia ricerca di dottorato<sup>1</sup> i cui esiti furono poi rielaborati e ampliati in un volume<sup>2</sup>, e che anche in occasione di questa nuova fase di ricerca mi è stata vicina in modo sapiente e attento. Il mio interesse per il balletto ottocentesco, per il contesto nel quale tale forma di spettacolo è stata immaginata e realizzata da tante persone diverse e per le tracce lasciate nella parola scritta dai corpi danzanti che lo hanno reso possibile e visibile, si è poi sviluppato e consolidato nel tempo attraverso interventi a convegni specialistici e pubblicazioni<sup>3</sup>, mantenendosi come polo di studio saldo, anche se per lunghi periodi silente, assieme ad altri e diversi, seppure ugualmente appassionanti, temi di ricerca, connessi alle storie e alle estetiche della danza negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, in particolare in Italia, alle relazioni tra danza e parola e a quelle tra danza e schermi.

Riprendendo e ampliando un percorso i cui inizi sono così lontani, il mio passato, di studiosa e di donna, va a costruire il mio presente nutrendolo di ricerche e di riflessioni che si sono depositate in un tempo ampio per andare a costruire, oggi, questo volume, nel quale tali ricerche e tali riflessioni sono confluite, ripensate, riorganizzate e profondamente ampliate alla luce di un'esperienza auspicabilmente consolidatasi nel tempo. La diversa prospettiva che ho applicato al mio oggetto di studio mi ha costretta a ripercorre e spesso a modificare radicalmente i risultati raggiunti in passato. Mi ha inoltre permesso di emendare alcuni errori materiali, ad esempio la datazione della prima rappresentazione di alcuni spettacoli e alcune genealogie, particolarmente tortuose in famiglie d'arte in cui spesso il ritornare del medesimo nome di battesimo non può che gettare nella disperazione lo storico di oggi.

Rispetto alle ricerche svolte in passato, fondano quindi questo volume nuove e inedite informazioni e riflessioni, basate su una ricca documenta-

---

<sup>1</sup> La ricerca di dottorato si concluse con la discussione della tesi Théophile Gautier e la "danse pour la danse". Elementi di poetica e ideologia del corpo danzante nel balletto del XIX secolo attraverso gli scritti di un intellettuale "organico", Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, tutor Eugenia Casini Ropa, 2006.

<sup>2</sup> *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.

<sup>3</sup> Ringrazio quindi gli editori e i curatori che hanno reso possibili alcune delle tappe di ricerca e scrittura rivelatesi poi fondanti per la costruzione di questo volume, sollecitando, curando e accogliendo saggi grazie ai quali ho potuto nel tempo toccare diversi temi connessi da un lato alla figura di Marie Taglioni e dall'altro al balletto *Giselle* (1841), i due poli che vanno a strutturare il discorso sviluppato oggi. Tali saggi, riportati nella bibliografia conclusiva, sono stati quindi in parte rielaborati nel presente volume, che peraltro si fonda su nuove e inedite ricerche.

zione, reperita anche grazie alla esponenziale moltiplicazione delle possibilità di accesso a banche dati e archivi accessibili in rete, all'ampliamento dell'interesse da parte degli studiosi del settore per questo campo di indagine – e quindi all'arricchimento delle possibilità di confronto con approcci alla ricerca ripensati rispetto a due decenni orsono - e a una personale metodologia di ricerca messa a punto in un tempo ampio di vita professionale. Per tale messa a punto, rimangono fondanti, per il consolidamento dei miei punti di riferimento metodologici e per la generosa condivisione di osservazioni mai banali e di punti di vista originali, i dialoghi amicali con Concetta Lo Iacono che nel tempo hanno punteggiato il mio percorso di studiosa. Si sono poi rivelati particolarmente preziosi i momenti di arricchente confronto diventati sempre più frequenti e fertili con Elena Randi, alla quale sono grata anche per lo sguardo solido e attento che posa sul mio lavoro, oltre che per le occasioni di scambio coltivate anche attraverso il Gruppo di ricerca *Filologia della danza*, da lei curato, che ha aperto un prezioso spazio di condivisione di ricerche e pensieri tra studiose e studiosi di diversa generazione, fondamentale per la crescita individuale e collettiva<sup>4</sup>.

Il volume si fonda su uno spoglio dei periodici dell'epoca di consistenza particolarmente ampia, non ancora realizzata da altri studiosi, come attestato dalla emerografia riportata in fondo al volume<sup>5</sup>. I documenti reperiti si sono rivelati fondamentali per delineare e ricollocare i pensieri frammentati ma sorprendentemente vivaci e acuti formulati in Italia tra gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento da una serie di intellettuali, la cui attività, se considerata nel complesso, permette di rintracciare un vero e proprio discorso critico che, anche se forse inconsapevolmente, sviluppa una interessante riflessione sull'estetica della danza, sollecitata dal confronto con un corpo danzante che appare come sorprendentemente straordinario, quello di Marie Taglioni, e con un balletto che costringe a ridefinire la propria identità culturale, *Giselle*.

L'altro polo fondante di questo volume è costituito da una ricognizione particolarmente ampia di libretti, in larga parte non ancora presi in esame dagli studi. Tale ricchezza documentaria ha permesso di ampliare in modo decisivo la casistica delle varianti realizzate in Italia a partire da uno dei titoli fondanti del balletto romantico, il già citato *Giselle*, trasformato nel più familiare *Gisella*. È stato così possibile apprezzare l'esigenza di traduzione

---

<sup>4</sup> Cfr. il sito dedicato alle attività portate avanti dal gruppo di ricerca, ospitato dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna: <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/> it.

<sup>5</sup> A margine, enutrono il panorama delle testimonianze sulla danza del tempo anche i componimenti encomiastici che, particolarmente amati, all'epoca, per lodare le celebrità danzanti e mantenerne il ricordo, costituiscono un'altra modalità di "dire la danza", sicuramente più semplice rispetto alla scrittura giornalistica e inoltre limitata dalle regole che informano questo tipo di testo, ma in ogni caso ricca di informazioni.

non solo linguistica resasi necessaria nel passaggio tra la Francia e l'Italia, in una migrazione non solo geografica, ma anche culturale: di pratiche, forme e idee.

Nutre in sottofondo questo lavoro, senza tuttavia essere esplicitata, un'analisi dell'iconografia connessa a Marie Taglioni e ad altri interpreti "di rango francese" attivi in Italia e quella relativa alle tracce visive lasciate da *Gisella* e da altri spettacoli: sarà un tema da affrontare in un futuro prossimo.

Tutti questi fattori – ricerche, visioni, persone<sup>6</sup> – hanno contribuito a comporre un discorso che mi permetto di considerare nuovo, anche perché sempre nuovo è lo sguardo posato da chi scrive su oggetti del passato che non cessano di dialogare, se li si ascolta, con il presente in cui siamo immersi.

---

<sup>6</sup> Tra le persone, nomino in una nota a piè di pagina proprio perché sono base di tutto mio marito Carlo e mia figlia Greta, che hanno avuto la pazienza di convivere con me in una fase di lavoro impegnativa e stancante, e che anzi hanno mostrato la straordinaria capacità di convertire quella che avrebbe potuto facilmente essere una fonte di sfinimento in una occasione per sviluppare una brillante capacità semi-professionale di lettori, redattori ed esperti, (quasi) sempre pronti a vivaci dialoghi. Inoltre, i miei genitori, Mariella e Gastone, che hanno accompagnato con la loro presenza sempre piena d'affetto in particolare le calde fasi di scrittura estiva, e che da sempre sono indispensabile accompagnamento di tutto il mio percorso.



## Il balletto nella prima metà dell'Ottocento

Le istanze romantiche che percorrono l'Europa nella prima metà dell'Ottocento, declinandosi in aneliti politici, riflessioni mistico-religiose, teorie scientifiche e linee artistiche, trovano una concretizzazione singolarmente efficace in teatro, e in particolare in alcuni balletti che fioriscono tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo nei grandi teatri istituzionali europei. La danza classico-accademica, immersa in un processo di continua autodefinizione e progressiva riattualizzazione, trova e precisa forme, attitudini e qualità di movimento che appaiono come nuovi, andando a connettersi rapidamente con un pubblico assetato di immagini nelle quali riconoscersi o trovare un ideale da perseguire.

In quei due decenni lo spettacolo coreico e il corpo danzante che lo popola donano a un ampio pubblico la possibilità di uscire dalla quotidianità per entrare in contatto con mondi altri, dimensioni oniriche, incantesimi e malefici, esseri fatti di ombra e di luce, spiriti impalpabili, creature volanti, uomini e donne che assumono sembianze animali, oggetti inanimati che prendono forme antropomorfe. Il fantastico, che si infonde in varie espressioni dell'epoca, trova nel balletto un luogo di elezione e ne va a costituire uno dei tratti fondamentali.

Il fantastico si afferma sul palcoscenico del Théâtre de l'Opéra di Parigi nel 1831, con la sezione danzata inserita nell'opera lirica *Robert le diable*, ovvero con il *Ballet des nonnes* coreografato da Filippo Taglioni e interpretato dalla figlia Marie; prorompe con *La Sylphide*, programmaticamente definito «ballet fantastique», che debutta a pochi mesi di distanza, nel 1832, imponendo una fase davvero nuova per la danza teatrale, un cambiamento radicale di tematiche, di dinamiche, di forme e di colori, un «nouveau genre»:

A dater de *La Sylphide*, *Les Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphyr* ne furent plus possibles; l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondines, aux salamandres, aux Elfes, aux Nixes, aux Wilis, aux Péris et à tout ce peuple étranger et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet [...]. Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane, les ombres se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «A datare dalla *Sylphide*, *les Filets de Vulcain* [*Mars et Vénus ou Les Filets du Vulcain*] e *Flore et Zéphire* non furono più possibili; l'Opéra fu consegnata agli gnomi, alle ondine, alle salamandre, agli elfi, alle ninfe, alle villi, alle péri e a tutto quel popolo straniero e misterioso che si presta in modo così meraviglioso alle fantasie del *maître de ballet* [...]. Questo nuovo genere portò con sé un grande abuso di organza bianca, di tulle e di tarlatana; le ombre si vaporizzarono grazie a gonne trasparenti. Il bianco fu quasi l'unico colore usato». Théophile

Le coreografie del *Ballet des nonnes* e della *Sylphide* vengono ideate da Filippo Taglioni pensando e anzi grazie al corpo insolito, sottile e allungato della figlia Marie. Allora già interprete acclamata, lascia il pubblico di diversi teatri europei stupito dal suo modo di danzare, che, pur pienamente collocato nell'ambito di una tecnica classico-accademica ormai ricca di una tradizione secolare e ben nota, viene percepito, come *nuovo*, e in effetti lo è. Interpretare la badessa che esce dal proprio sepolcro avvolta in un bianco e lungo saio e soprattutto la leggera creatura aerea che trascina fuori dalla quotidiana e banale realtà il giovanotto di cui è innamorata significa, per Marie Taglioni, trovare un ruolo che va quasi a coincidere con lei. Si impone infatti come l'artista capace di incarnare e di rendere visibile il fantastico in danza creando lei stessa un genere che fa scuola. Con lei il danzatore diventa privilegiato abitante dei mondi proposti dalla «magnifica evasione»<sup>2</sup> offerta dal balletto e ne è al tempo stesso creatore primo, capace di azioni sorprendenti, analoghe a quelle dell'acrobata che «poursuit sa propre perfection à travers la réussite de l'acte prodigieux qui met en valeur toutes les ressources de son corps»<sup>3</sup>, ma ancora più potente perché collocato all'interno di uno spettacolo complesso, in cui le scenografie, i costumi, le musiche sono elementi capaci di sommarsi e mescolarsi per creare un tutto unico. Il corpo messo in scena dal balletto diventa un corpo meraviglioso, privilegiata porta di accesso a un mondo fantastico immaginato, voluto e realizzato con il lavoro di artisti, operatori, maestranze, amministratori.

Al centro di questo universo è collocata la ballerina solista, fulcro del balletto romantico. Dopo *La Sylphide* si assiste infatti a una teoria di creazioni che dichiarano immediatamente l'elemento chiave della propria drammaturgia a partire dal titolo in cartellone, che mette con tutta evidenza in primo piano la protagonista femminile, ovvero, possibilmente, l'interprete d'eccezione, attorno alla quale ruotano non solo la vicenda narrata, ma l'intera partitura coreografica, pensata per fare convogliare l'attenzione del pubblico verso la figura centrale dello spettacolo. Fioriscono infatti i titoli condensati in un nome proprio femminile o in un appellativo che rimanda a una figura femminile, sia mantenendo un palese richiamo al fantastico, o comunque a uno squarcio su un altrove che si concretizza anche nell'immersione nella natura o nel viaggio in un Oriente immaginato, sia aprendo a un altro ambito tematico frequentato dal balletto romantico e ugualmente connotante,

---

Gautier, in «La Presse», 1 luglio 1844, ora in Id., *Écrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Actes Sud, Paris 1995, pp. 161-164: p. 163.

<sup>2</sup> Susan L. Foster, *Coreografia e narrazione*, Dino Audino Editore, Roma 2003, p. 248.

<sup>3</sup> «persegue la propria perfezione attraverso la riuscita dell'atto prodigioso che valorizza tutte le risorse del proprio corpo». Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Editions d'Art Albert Skira, Paris 1970, p. 44, trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.

quello dell'ambientazione popolare, vivace e colorata. Di fianco a *La Fille du Danube* (1836), *Ondine ou La Naïade* (1843), *La Péri* (1843), *Eoline* (1845), *La Filleule des Fées* (1849), si trovano quindi, ugualmente apprezzate, *La Jolie fille de Gand* (1842), *Esmeralda* (1844), *Catarina ou La Fille du bandit* (1846), *La Vivandière* (1850), *Pâquerette* (1851).

Tra questi titoli al femminile, sicuramente si impone quello del balletto faro del romanticismo ballettistico, un altro successo internazionale dell'Opéra di Parigi: *Giselle* (1841), che riprende, amplia e impone in modo definitivo temi ultraterreni e atmosfere lattiginose lanciati da *La Sylphide*, ora però collocati in un fertile dialogo con un riconoscibile e colorato realismo.

Marie Taglioni crea e incarna l'ideale del corpo del danzatore classico che si definisce proprio negli anni in cui si esibisce, ovvero di un corpo che diventa stupefacente attraverso la lenta assimilazione di una tecnica così potente da rendere il corpo diverso, potremmo dire extraquotidiano, ma così profondamente assimilata da permetterle di mantenere un palese grado di "naturalità" della sua danza. Proprio la commistione di questi due elementi contrastanti, eccezionalità e normalità, scatenano la dimensione fantastica. Marie Taglioni sorprende e commuove il pubblico perché riesce a unire insolito e familiare: è un essere umano di cui ognuno può sentire e riconoscere sensazioni già esperite ma è anche una creatura che fa trapelare l'ignoto.

*Giselle* è ugualmente la risultante di una miscela di realtà e sogno, di colore e candore, di ambientazioni popolari o esotiche e vaghi mondi ultraterreni, che ugualmente sono espressione di un anelito a una vita più piena e soddisfacente di quella offerta dalla banalità e dalle fatiche del quotidiano.

Le meraviglie offerte agli spettatori dalla scatola del teatro «alludendo all'infinito, rendono poetico il finito»<sup>4</sup>. Marie Taglioni e *Giselle* portano con sé l'idea di infinito che riesce talvolta a nascere nello spazio né vero, né falso, ma vero e falso al tempo stesso, del teatro. Sono sublimi, se si intende il sublime come «quell'eccedenza di senso, quell'invisibile ultravioletto verso cui ci spostiamo ogni volta che cerchiamo di sporgerci, trasformandoci, verso gli estremi e inesplorati confini della nostra esperienza»<sup>5</sup>.

Il contesto socioculturale di cui queste opere sono piena espressione, lo stile interpretativo e coreografico che impiegano e le linee estetiche che delineano e affermano influenzano notoriamente le pratiche artistiche messe in campo in contesti diversi da quello francese. Parigi senz'altro detta la "moda coreografica" con decisione, almeno negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, e lo fa innestando i propri prodotti culturali nel fermento artistico di altri Paesi europei, che quindi spesso li accolgono a modo proprio, aggiungendo declinazioni e sfumature peculiari. Così accade in Italia, dove l'eco di ciò

<sup>4</sup> Remo Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008, p. 62.

<sup>5</sup> Ivi, p. 182.

che avviene nei teatri francesi è senz'altro presente, ma si stempera secondo modalità variegata, connesse anche al fatto che si tratti di un Paese fatto di tanti Stati e di mille comuni, in cui l'idea di Unità nazionale è sicuramente a un avanzato stato di elaborazione, ma è ancora lontana dall'essere pienamente assimilata, e non soltanto dal punto di vista politico. D'altro canto, si percepisce invece con nettezza la presenza di uno "stile italiano", andatosi a definire nel tempo lungo dell'elaborazione di una danza teatrale che pone le proprie radici nelle corti quattrocentesche e si trova, nella prima metà dell'Ottocento, ad avere stratificato innumerevoli esperienze e teorie, tanto da potere delineare, appunto, i tratti di uno stile connotato, che investe la tecnica di danza, l'approccio alla coreografia, le tematiche messe in scena: un "prodotto culturale" che in effetti viene dichiarato, teorizzato, esportato.

La forza suadentemente prorompente del romanticismo ballettistico alla francese giunge comunque a trascinare in Italia. In questo processo, spiccano sicuramente due strumenti protagonisti, che risultano tanto più interessanti, allo sguardo di oggi, anche perché intrecciano elementi che connotano la cultura francese e quella italiana, e che per questo sono al centro di questo volume: Marie Taglioni e *Giselle*. Entrambe sono chiara espressione di un gusto e di uno stile pienamente ma non esclusivamente francesi che, oltrepassando le Alpi in un processo che oggi potremmo definire di migrazione, subiscono una profonda ridefinizione identitaria: se Marie è piena incarnazione del balletto e della tecnica romantici d'oltralpe, è dichiarata e vissuta dal pubblico come pienamente italiana; e d'altra parte, se *Giselle* è titolo emblematico della forza creativa e produttiva dell'Opéra di Parigi, il suo mescolare sapientemente colore e candore lo rende capace di entrare almeno in parte in sintonia con un gusto che non accoglie di buon grado la delicatezza esangue del puro stile romantico alla francese, e comunque di essere assorbito e adattato in una versione "italianizzata". Per questo, quindi, Marie e *Giselle*, ovvero Maria e *Gisella*, sono i nuclei centrali di questo volume, diviso in due sezioni distinte ma del tutto intrecciate, come inevitabilmente intrecciati sono gli spettacoli e chi li rende vivi, interpretandoli.

**Parte I.**  
**Da Marie a Maria**



## Capitolo 1

### Marie Taglioni: discorsi biografici

Marie Taglioni è l'esponente più celebre di un'ampia famiglia di danzatori e coreografi attiva tra la fine del Settecento e la fine dell'Ottocento, che costruisce la propria attività professionale secondo le ben note modalità di trasmissione di un "saper fare" seguite dalle famiglie teatrali, attente a formare al proprio interno i giovani, che hanno così modo di fare precocemente una arricchente esperienza di palcoscenico e di affinarla nel tempo, pronte a promuoversi in modo compatto, ma anche lasciando a ciascuno dei propri membri lo spazio per coltivare le proprie peculiarità in percorsi eventualmente autonomi, talvolta anche piuttosto lontani uno dall'altro.

Il suo percorso biografico si incastona e brilla tra quelli di chi la precede e di chi la segue: figlia di Filippo<sup>1</sup>, nipote del nonno Carlo<sup>2</sup> e degli zii Salvatore<sup>3</sup>, Giuseppa<sup>4</sup> e Luigia<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Cfr. *infra*, pp. 22-28.

<sup>2</sup> Carlo (Torino, c. 1754 – Napoli, 8 aprile 1812), figlio di Bernardo, è attivo almeno a partire dal 1774, prima come ballerino e quindi anche come coreografo, a Torino, Firenze, Roma, ma in particolare a Venezia, dove, al Teatro San Moisè, crea, tra gli altri, *La Scuola olandese, ossia L'Amante in statua* (1796) e *La Recluta con inganno* (1797). Intorno al 1775 sposa Maria Petrocchi (Pisa, c. 1752 – Napoli, 18 dicembre 1830) e dalla loro unione nascono cinque figli. A parte il quartogenito, Lorenzo, gli altri - Giuseppa, Filippo, Luigia e Salvatore - si dedicheranno alla danza fin da bambini, spesso interpretando creazioni del padre.

<sup>3</sup> Salvatore (Palermo, 1789 – Napoli, 2 novembre 1868) si forma come danzatore prima con il padre, quindi con Jean-François Coulon, a Parigi, per poi esibirsi a Bordeaux e a Lione, dove incontra e sposa Adélaïde Perraud (o Perrault) (Lyon, 1788 – Napoli, 2 novembre 1858), con la quale forma una nota coppia danzante. Trasferitosi nel 1808 a Napoli, è apprezzato interprete di creazioni di Louis Henry, coreografo e *maitre de ballet* proveniente dall'Opéra di Parigi, con il quale nel 1812 fonda la Scuola Reale di Ballo presso il Teatro di San Carlo, impostata sullo stile e la pedagogia francesi, dove insegnerà fino al 1840, quando la stessa scuola verrà chiusa. Si afferma come coreografo singolarmente prolifico: alcune sue creazioni vanno in scena al Teatro alla Scala di Milano (*Il Principe Fortunio, ossia Le Tre Melarance*, 1817; *Ines de Castro, ossia Pietro di Portogallo*, 1827; *L'Assedio di Sciraz*, 1840), altre al Teatro Regio di Torino (*Le Avventure di Don Chisciotte*, 1844), ma la maggior parte della sua produzione, secondo alcuni studiosi circa 250 titoli, vede la luce a Napoli, al Teatro di San Carlo e al Teatro del Fondo, talvolta in connessione con momenti festivi e celebrativi voluti dalla Corte. Tra i suoi balletti, ispirati da eventi sociali e politici, di soggetto mitologico, storico o letterario: *Atalanta ed Ippomene* (1817), *Bianca di Messina* (1824), *Ettore Fieramosca* (1837), *Marco Visconti* (1841), *Il Ritorno di Alfonso d'Aragona dalla guerra d'Otranto* (1850), *Il Figlio dello Shak* (1861).

<sup>4</sup> Giuseppa (c. 1776 – post 3 maggio 1838) intraprende una breve carriera di ballerina, prevalentemente in Italia assieme al padre e ai fratelli, che si conclude intorno al 1797 con il matrimonio con Giacomo Contarini.

<sup>5</sup> Luigia (Ravenna, c. 1779 – Napoli, 21 dicembre 1849), nota come Louise, debutta a Venezia nel 1796, quindi ha un solido percorso professionale, tra Italia, Spagna (è al Teatro Real di Madrid nella stagione 1798-1799) e Francia (è al Théâtre de l'Opéra di Parigi dal 1799 al 1807).

sorella di Paul<sup>6</sup>, cugina di Luigia<sup>7</sup>, zia di Marie<sup>8</sup>, che chiude la stirpe danzante della famiglia.

Intorno alla biografia di Marie Taglioni si sono dispiegate nel tempo molteplici narrazioni, sia durante la sua vita, sia in seguito. Il lettore di oggi può quindi intrecciare voci provenienti da epoche diverse, e di diversa tipologia: dalla testimonianza di prima mano, scritta per dire o per celare la realtà, al racconto romanzato, pensato per connetterne armoniosamente tutte le fasi biografiche, al panegirico laudativo, per celebrarne l'unicità, fino agli studi più recenti, che in genere si fondano su approcci metodologici basati sulle linee tracciate dagli studi teatrali<sup>9</sup>. Tra queste tipologie di documenti, ri-

<sup>6</sup> Paolo (Vienna, 12 gennaio 1808 – Berlino, 7 gennaio 1884), noto anche come Paul, si forma con il padre, quindi si perfeziona con Jean-François Coulon a Parigi. Debuttera a Stoccarda nel 1825 e nel 1827 è al Théâtre de l'Opéra di Parigi, dove danza con la sorella Marie. Sviluppa poi la propria carriera per lo più tra Vienna, Monaco e Berlino, dove nel 1830 incontra e sposa Amalia Galster (1807-1881), con la quale forma una apprezzata coppia danzante e dalla quale ha tre figli, Marie, Charles e Augustina, dei quali solo la primogenita (cfr. *infra*, nota n. 8) porta avanti la tradizione familiare. Ingaggiato dalla Hofoper di Berlino, prima come ballerino e *maitre de ballet*, debutta come coreografo con *La Nouvelle amazone* (1831) e quindi crea numerosi titoli di successo, come *Undine, die Wassernymphe* (1836), *Satanella* (1855) e il celebre *Flick und Flock's Abenteuer* (1858). Nel 1839 intraprende, assieme alla moglie, una tournée negli Stati Uniti e negli anni Quaranta crea per l'Her Majesty's Theatre di Londra *Coralia* (1847) ed *Electra* (1849), interpretati da celebrità del tempo, come Carolina Rosati, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Amalia Ferraris. Negli anni Sessanta ripropone al Teatro alla Scala di Milano *Flik e Flok* (1862), adattando il balletto ai luoghi e ai tempi del Risorgimento italiano.

<sup>7</sup> Luigia (Napoli, 11 marzo 1823 – Cutrofiano, Lecce, aprile 1893), nota anche come Luisa o Louise, interpreta i balletti del padre Salvatore a Napoli (*Nadan, o l'orgoglio punito*, 1839). Danza poi in noti balletti di Jules Perrot, come *Catarina ou La Fille du bandit* (1846) al Her Majesty's Theatre di Londra. Tra il 1848 e il 1857 è al Théâtre de l'Opéra di Parigi, dove si distingue per la «grâce modeste, qui rappelle l'illustre école où elle s'est formée» («grazie pudica, che ricorda l'illustre scuola nella quale si è formata», Théophile Gautier, in «La Presse», 28 agosto 1848) e nel 1855 è al National Theatre di New York. Sposatasi intorno al 1850 con il ballerino Alexandre Fuchs, dopo il ritiro dalle scene dirige una scuola di danza a Napoli. Il fratello Ferdinando (15 settembre 1810 – c. 1873) è compositore e insegnante di pianoforte, mentre le sorelle Marietta (28 dicembre 1812 – ?) ed Erminia (18 ottobre 1815 – ?) sono cantanti.

<sup>8</sup> Marie (Berlino, 27 ottobre 1830 – Vienna, 27 agosto 1891), detta Marie Paul o Marie la Jeune per distinguerla dalla celebre zia, debutta nel 1847 al Her Majesty's Theatre di Londra in una creazione del padre, *Coralia*, e nel 1848 sostituisce la zia nel passo a quattro di Jules Perrot, *Les Quatre saisons* (1848), con Carlotta Grisi, Carolina Rosati e Fanny Cerrito. È attiva anche all'Hoftheater di Vienna e a Berlino, dove nel 1866 si sposa, per ritirarsi dalle scene.

<sup>9</sup> Per più ampi riferimenti biografici a Marie Taglioni, rimando alla biografia di Chloé d'Arcy, *Marie Taglioni. Étoile du ballet romantique*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2024. Inoltre, ad alcune voci pubblicate in strutturati testi enciclopedici, di cui si danno i riferimenti nella bibliografia di questo volume, ma anche ai *Souvenirs* di pugno della stessa Marie, pubblicati con la cura di Bruno Ligore (*Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Gremese, Roma 2017), a un volume iconografico curato da Madison e Debra Sowell, Francesca Falcone e Patrizia Veroli (*Icones du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016), a due importanti volumi a cura di Gunhild Oberzaucher-Schüller (*Souvenirs de Taglioni, Band 1, Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance*

vestono una posizione privilegiata due autobiografie, quella della stessa Marie e quella del padre Filippo<sup>10</sup>.

Lo scrivere di sé si definisce in senso moderno e trova uno spazio sempre più ampio nelle pubblicazioni a stampa a partire dal Settecento, con le *Confessions* (1782-1789) di Jean-Jacques Rousseau. Anche il genere dell'autobiografia d'attore viene da allora praticato con una certa intensità per consolidarsi definitivamente con l'affermazione, nell'Ottocento, dell'industria culturale e del fenomeno del divismo. Oltre che per vanità, per mostrarsi a un pubblico curioso, per costruire la propria immagine, per incrementare le entrate in una fase professionale poco felice, ma anche per accusare o per difendersi, per fuggire pettegolezzi e dicerie, per affermare la propria dignità morale, professionale e intellettuale, per fare il punto sulla propria professione, sulla propria vita, l'autobiografia dell'artista di palcoscenico nasce anche per lasciare una traccia duratura di sé. Certo, il desiderio di tracciare un quadro coerente del proprio percorso, la volontà di nascondere alcuni episodi della propria vita e di metterne altri in rilievo, l'idealizzazione di situazioni, incontri e attività, sono fattori che sollecitano chi scrive la propria autobiografia a selezionare e riordinare i fatti, che comunque attraversano il filtro di un ricordo che non può evitare, consapevolmente o meno, di costruire una delle tante, possibili, storie.

Il raccontarsi aiuta, in effetti, anche chi scrive a riempire di senso la propria esistenza e a disegnare una mappa del proprio mondo agli occhi degli altri, ma anche ai propri: è un atto che incide nella sostanza di chi trova le parole per dirsi, poiché

quando ci sediamo a scrivere le nostre memorie, a fissare i nostri ricordi, a cercare nella nostra mente immagini del passato [...] le parole prendono contorni che disegnano i nostri pensieri, delineano le nostre vite, ritracciano scene che pensavamo annegate nel nostro passato. Ciò che era dentro di noi si materializza sotto i nostri occhi, in un gesto tormentato cui segue però sempre una sorta di sollievo. Il primo, straordinario effetto

---

*Archives*, K. Kieser, München 2007 e *Souvenirs de Taglioni, Band 2, Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*, K. Kieser, München 2007) e alle classiche biografie di André Levinson (*Marie Taglioni (1804-1884)*, Librairie Félix Alcan, Paris 1929) e Léandre Vaillat (*La Taglioni ou La vie d'une danseuse*, Editions Albin Michel, Paris 1942). Infine, per le connessioni con l'Italia, al saggio di Nathalie Lecomte, *Maria Taglioni alla Scala*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 47-71 e al saggio di Ornella Di Tondo dedicato a *La Sylphide* in Italia, *The Italian Silfide and the Contentious Reception of Ultramontane Ballet*, in Marian Smith (a cura di), *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, Dance Books, [London] 2012, pp. 170-232.

<sup>10</sup> Mentre l'autobiografia di Marie Taglioni è stata pubblicata, anche se soltanto in anni relativamente recenti (Marie Taglioni, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, cit.), quella di Filippo è ancora inedita: i quaderni manoscritti che la contengono sono conservati presso i Fonds Taglioni della Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra di Parigi (n. 25, 26, 85), d'ora in avanti BNF, Fonds Taglioni.

è quello di vedere i nostri ricordi, la nostra memoria prendere corpo, materializzarsi in pagine e pagine.<sup>11</sup>

Proprio per la sua natura, l'autobiografia d'artista è quindi una tipologia di documento utilizzato con diffidenza dagli studi. D'altra parte, come insegna Ezio Raimondi, tra l'autore di una «parola divenuta segno»<sup>12</sup> e il lettore di quel segno si instaura una relazione intensa, «etica», anche quando lettore e autore non si incontrano di persona: il testo è sempre «epifania dell'altro, una traccia fragile e finita dell'essere umano»<sup>13</sup>, e quando ci si cala nella “logosfera” di un testo scritto da un'altra persona si è quasi costretti ad accogliere in sé il diverso da sé<sup>14</sup>. Grazie alla lettura di parole scritte da altri, in tempi diversi da quelli in cui le leggiamo, possiamo avvicinarci non solo alle stesse parole e ai contenuti che esse portano con sé, ma anche a chi queste parole ha scritto.

Il percorso professionale di Marie Taglioni si costruisce in un primo tempo grazie al padre<sup>15</sup>. Nelle storie della danza scritte a partire dal secondo Novecento, Filippo Taglioni viene di norma ricordato come un coreografo d'eccezione, in particolare grazie alla creazione della *Sylphide*, spettacolo fondante per lo stile, la forma e i contenuti del balletto romantico. Tuttavia, alcune delle voci che già nel XIX secolo avevano tentato di storicizzare un passato ancora del tutto prossimo avevano affermato, in modo più o meno esplicito, una limitata statura del coreografo, la cui notorietà era stata considerata come esito della straordinaria fama raggiunta dalla “divina” figlia. Francesco Regli, nel suo ben noto *Dizionario biografico* pubblicato nel 1860, quindi a breve distanza dal periodo di piena attività teatrale dei Taglioni, dedica una voce a Salvatore e una a Paolo, ma non ne redige nessuna espressamente dedicata a Filippo, limitandosi a riservargli qualche parola nella voce tutta dedicata a Marie, la quale viene allora evidentemente ricordata come la celebrità maggiore tra i due<sup>16</sup>. Negli stessi anni, in Francia, il caustico Charles de Boigne, nelle sue vivaci e

---

<sup>11</sup> Anna Iuso, *La scrittura libera la mente*, in «Primapersona. Percorsi autobiografici», numero monografico *Memoria, memorie*, anno XII, n. 22, giugno 2010 [ma settembre 2010], pp. 4-9: p. 5.

<sup>12</sup> Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 1.

<sup>13</sup> Ivi, p. 20.

<sup>14</sup> Cfr. ivi, p. 48.

<sup>15</sup> Su Filippo Taglioni, oltre ai già citati riferimenti bibliografici dedicati a Marie e a specifiche voci di enciclopedia, si può fare riferimento al volume collettaneo curato da Bruno Ligore, *Filippo Taglioni, padre del ballo romantico*, Aracne, Roma 2023, e, per specifiche fasi della sua carriera, a Janina Pudelek - Jadwiga Kosicka, *The Warsaw Ballet under the Directorships of Maurice Pion and Filippo Taglioni, 1832-1853*, in «Dance Chronicle», vol. 11, n. 2, 1988, pp. 219-273 e a Roland John Wiley (a cura di), *Marie and Filippo Taglioni in Russia*, in Id. (a cura di), *A Century of Russian Ballet. Documents and Accounts, 1810-1910*, Clarendon Press, Oxford 1990, pp. 79-103.

<sup>16</sup> Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Tipi di Enrico Dalmazzo, Torino 1860 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1990), pp. 519-520.

irriverenti *Petites mémoires de l'Opéra*, afferma che i balletti creati da Filippo erano tutti – tranne *La Sylphide* – simili tra loro e privi di idee originali, ma che la presenza di Marie li aveva resi eccezionali: «la danseuse est là pour sauver le chorégraphe, la fille pour sauver le père»<sup>17</sup>. D'altra parte, già negli anni Trenta, decennio del massimo fulgore di Marie in Francia, il celebre critico Jules Janin osservava con ironia come Filippo fosse «le plus naïf des hommes en général, et des chorégraphes en particulier», ma come d'altra parte non gli occorressero le qualità di solito importanti per un coreografo, dato che possedeva ben di più: «Il a mieux que des idées, [...] il a mieux que du génie, il a mieux que n'avait Gardel; sans qu'il y paraisse, M. Taglioni est le plus grand chorégraphe du monde, il a sa fille, qu'il n'a prise à personne, M<sup>lle</sup> Taglioni!»<sup>18</sup>.

Quella di Filippo rimane comunque una figura nodale per la definizione di un fenomeno radicale come il balletto romantico, anche perché lo è per il precisarsi del danzare di Marie. Il lavoro portato avanti da padre e figlia, in larga parte fondato sulla loro collaborazione e sui loro reciproci scambi, producono infatti dei frutti che vanno a segnare l'intera storia della danza, del teatro, della cultura. Seguire il delinearsi del percorso biografico di Filippo può quindi essere interessante anche nella prospettiva di delineare il contesto nel quale si definisce poi la straordinarietà di Marie.

Nato a Milano nella seconda metà del Settecento, il 5 novembre 1777, comincia a formarsi con il padre Carlo, ballerino e coreografo, e già in tenera età si esibisce in vari teatri italiani, spesso assieme alle sorelle. Nell'ottobre del 1796 danza al Teatro San Moisè di Venezia, dove il padre è «compositore e direttore de' balli»<sup>19</sup>, mentre nella stagione 1798-1799 la famiglia Taglioni si esibisce al Teatro Reale di Madrid, grazie al sostegno di una ricca mecenate, la duchessa di Osuna<sup>20</sup>, e all'intermediazione dell'italiana Anna Tantini, fino al 1790 prima ballerina a Madrid. Carlo, non ancora quarantenne, viene considerato come abile nel ballare «un po' di tutto» e i tre figli, probabilmente Luigia, Giuseppa e Filippo, vengono giudicati come particolarmente capaci:

---

<sup>17</sup> «la danzatrice serve a salvare il coreografo, la figlia per salvare il padre» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris 1857, p. 47).

<sup>18</sup> «il più naïf degli uomini in generale e dei coreografi in particolare». «Ciò che ha è meglio rispetto all'aver idee, [...] avere genio, o avere ciò che possedeva Gardel; senza sembrare tale, M. Taglioni è il più grande coreografo del mondo, ha la propria figlia, che non ha preso a nessuno, M<sup>lle</sup> Taglioni!». Jules Janin, «Théâtre de l'Opéra. *La Révolte au sérail*», in «Journal des débats politiques et littéraires», 6 dicembre 1833, s.p.

<sup>19</sup> Interpreta due balli tragicomici coreografati dal padre, che in quella occasione si rivolge al pubblico tramite la stampa perché desidera far «sapere che la prima Coppia de' Ballerini è di due giovinetti suoi figli, onde e per lui e per essi invoca la sua benignità». Cfr. An., in «Gazzetta Urbana Veneta», n. 80, 5 ottobre 1796, p. 636. Ringrazio Stefania Onesti per la puntuale segnalazione di questa fonte.

<sup>20</sup> María Josepha Alonso Pimentel Téllez Girón, duchessa di Benavente, più nota con l'appellativo di duchessa di Osuna (1752-1834), è una mecenate amante delle arti, protettrice di Francisco Goya e di Luigi Boccherini, particolarmente attenta alle virtuose del ballo e del canto.

La S.ra Tantini de Florencia propone la familia Taglioni, que son el Padre con dos hijas y un hijo, que todos bailan, a saber: una pareja: el hermano tiene 18 años y la hermana 17, que bailan primorosamente; la otra hermana de 13 años, la cual por la edad que tiene baila igualmente muy bien, y el Padre, que todavía no es viejo, aunque tenga años, pero no llega los 40, baila un poco de todo; son igualmente de buena presencia, a los que, dándole para vivir, son prontos a venir al servicio de este teatro; se le respondió que por ora no se podía determinar y que se tendrían presentes por cuando viniera el caso.<sup>21</sup>

Filippo si perfeziona poi a Parigi, sotto la guida del noto maestro Jean-François Coulon, e per qualche tempo rimane nella capitale francese, dove a partire dal 1799 interpreta coreografie di Louis Milon e di Pierre Gardel, tra cui il celebre *La Dansomanie*, creato nel 1800 da Gardel. All'inizio dell'Ottocento è impegnato in una carriera internazionale di successo e tra il 1802 e il 1805 si sposta a Stoccolma, città che segna una tappa fondamentale del suo percorso artistico, ma pure di quello personale. Nel 1803 debutta in *Anacreon på Samos* (Anacreonte sull'isola di Samos), un'opera di André Grétry con balletti di Federico Nadi Terrade<sup>22</sup>, quindi danza in *Dansvurmen* (1804), un rifacimento di Louis Deland a partire dalla *Dansomanie* di Gardel.

Si può forse supporre che proprio durante il suo lungo e proficuo soggiorno a Stoccolma assorba i temi e le atmosfere che contribuiranno a nutrire la creazione che trent'anni dopo lo porterà a essere collocato tra i grandi nomi della danza, ovvero il *Ballet des nonnes* all'interno dell'opera lirica *Robert le diable* (Parigi, 1831), che costituisce una delle prime visualizzazioni del candore spettrale che andrà a connotare il romanticismo ballettistico poi confermato e amplificato da *La Sylphide* (Parigi, 1832). Frequenta infatti spettacoli basati su soggetti teatrali connessi con le tradizioni svedesi, secondo una linea di valorizzazione della cultura locale promossa dalle istituzioni. La apprezzata opera lirica *Gustaf Wasa* (1786), con musiche di André Grétry e coreografie

---

<sup>21</sup> «La S.ra Tantini di Firenze propone la famiglia Taglioni, composta dal padre con due figlie e un figlio, che ballano tutti, ovvero: una coppia: il fratello ha 18 anni e la sorella 17, che ballano splendidamente; l'altra sorella ha 13 anni, che per l'età che ha, balla altrettanto bene, e il padre, che non è ancora vecchio, anche se è anziano, ma non ha ancora 40 anni, balla un po' di tutto; sono ugualmente di buona presenza, che, dandogli da vivere, sono pronti a venire al servizio di questo teatro; è stato risposto che per ora non si poteva determinare e che saranno presenti quando verrà il momento». «Appunto per la stagione 1798-99», in *Virtuose. Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del Settecento. Carteggi di Maria Medina Viganò, Brigida Banti, Luigia Todi e Teresa Monticini con la duchessa di Osuna*, Istituto Italiano di Cultura, Madrid 1979, pp. 132-134: p. 133.

<sup>22</sup> Per un ampio panorama sul contesto del periodo svedese di Filippo Taglioni cfr. Marina Grut, *Royal Swedish Ballet. History from 1592 to 1962*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York 2007 e Inger Mattsson (a cura di), *Gustavian Opera. An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music - Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991 (in particolare il saggio di Magnus Blomkvist, *Ballet in the Royal Opera's repertoire 1773-1806*, alle pp. 423-442).

di Louis Gallodier, vede il protagonista tormentato dai fantasmi dei bambini che egli stesso ha fatto uccidere, vestiti di bianche tunichette sciolte, con i capelli scomposti; d'altra parte, nel 1833, a Parigi, andrà in scena l'opera lirica *Gustave III*, con musiche di Auber e con le sezioni danzate coreografate da Filippo. Forse non è azzardato supporre che si tratti di una possibile via per rendere visivamente l'anelito a una dimensione altra, rispetto a quella del reale, che troverà poi piena realizzazione nel mondo spettrale che riemergerà con potente forza visiva e stilistica nel già citato *Ballet des nonnes*.

Ma Stoccolma è per Filippo anche un luogo fondamentale per gli affetti. Proprio qui, infatti, il 9 luglio 1803 sposa Hedvig Sophia Karsten<sup>23</sup>, ballerina del Teatro Reale Svedese, figlia del celebre cantante d'opera Christoffer Christian Karsten e della cantante e arpista Mariane Teresia Sophie Stebnowska, di origine polacca<sup>24</sup>, e il 23 aprile 1804 nasce la loro prima figlia, Mariana Sophia, ovvero Marie Taglioni<sup>25</sup>.

La carriera di Filippo prosegue attraverso ulteriori tappe. Rientrato in Italia, nel 1813 è a Milano, dove è l'interprete principale del celebre *Pigmaliione* di Salvatore Viganò, quindi si sposta tra Firenze, Venezia e Torino, dove ugualmente riveste ruoli di primo piano. A partire dal 1817 viaggia tra i maggiori teatri europei e da quell'anno comincia a tenere traccia della propria attività, annotando sinteticamente in un quaderno dopo l'altro date e luoghi in cui danza, o, più avanti, quelli in cui vengono rappresentate le coreografie da lui create. Il quaderno intitolato *Note des représentations faites depuis mon départ de l'Italie pour la Suède le 1er Décembre 1817*<sup>26</sup> si apre con la sua partenza dall'Italia per Monaco, per poi toccare diverse piazze europee fino al rientro a Parigi, nel marzo 1838. Si tratta di uno "scritto autobiografico"<sup>27</sup> redatto in francese in terza persona, costituito da un elenco ordinato e accurato

<sup>23</sup> Cfr. l'Estratto dall'Atto di matrimonio redatto a Stoccolma il 18 giugno 1805, ora presso la BNF, Fonds Taglioni, R69.

<sup>24</sup> Hedvig Sophia Karsten nasce a Stoccolma il 3 settembre 1783 da Christoffer Karsten e Mariane Stebnowska (cfr. Atto di nascita di Hedvig Sophia Karsten, Kongl. Hof-Församlingen, Stockholm, 1 ottobre 1883, ora presso la BNF, Fonds Taglioni, R69).

<sup>25</sup> Da un documento dello Stato Civile redatto dalla Préfecture du Département de la Seine di Parigi che collaziona estratti da diversi atti ufficiali, parte dei quali tradotti dallo svedese al francese, risulta che Marianne Sophie [Mariana Sophia] Taglioni nasce da Philippe [Filippo] Taglioni e Hedwige Sophie [Hedvig Sophia] Karsten il 23 aprile 1804 e viene battezzata il 26 aprile dello stesso anno da «monsieur le docteur Ivan Wallenius curé» (Extrait du Registre des Actes, Préfecture du Département de la Seine, Paris, 4 marzo 1835, ora presso la BNF, Fonds Taglioni, R69).

<sup>26</sup> La *Note des représentations faites depuis mon départ de l'Italie pour la Suède le 1er Décembre 1817*, come recita il titolo vergato sulla copertina, è un quaderno manoscritto composto di fogli a righe, con le pagine numerate a mano, probabilmente a posteriori, da 1 a 122, scritto in francese, in prima persona, dallo stesso Filippo Taglioni. Riguarda il periodo che va dall'1 dicembre 1817 al marzo 1838. È conservato presso la BNF (Fonds Taglioni, R85).

<sup>27</sup> Cfr. Marco De Marinis, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Editori Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 143-171.

di sintetici riferimenti alle rappresentazioni nelle quali ha danzato, arricchito talvolta da brevi osservazioni su colleghi, particolari situazioni di vita teatrale, compensi<sup>28</sup> e doni ricevuti<sup>29</sup>. Entrano di rado nel testo delle informazioni su ciò che accade fuori dal teatro e ancora meno le vicende personali, tanto che non compare nessun cenno al matrimonio della figlia o alla nascita della nipote. Il 10 agosto 1836 si legge infatti:

Rentrée de Marie après 11 mois d'absence par cause de maladie, par le Ballet de *La Sylphide* [...]. On a rappelé Marie après son pas et après le Ballet elle a reçu une quantité de fleurs prodigieuse [...]. On a été obligé de prendre trois banquettes du parterre pour en faire des stals. Elle a très bien dansé et elle repris tout ses moyens.<sup>30</sup>

Tra la fine del 1817 e la fine del 1819 Filippo si esibisce tra Monaco, Amburgo e Berlino, Stoccolma e Copenaghen, con una puntata a Napoli. Tra il 1819 e il 1824 viene ingaggiato a Vienna, prima come danzatore, quindi come *maître de ballet*, in sostituzione di Jean Aumer. Si tratta di un fondamentale periodo di crescita professionale e artistica, durante il quale da interprete diventa coreografo e assiste al debutto della figlia Marie, che avviene il 10 giugno 1822 con «le plus grand succes»<sup>31</sup>. Il periodo viennese si conclude il 24 luglio 1824, con una serata «pour le bénéfice de Taglioni qui a dansé pour sa dernière fois avec sa fille le pas du schal, et l'engagement de Barbaja a terminé et Marie est partie le 25 à 4 heures du matin pour Munich et moi pour les bains»<sup>32</sup>. I protagonisti del diario sono diventati due: in effetti a partire dal debutto della figlia, Filippo la include in un «nous» che comincia a impiegare abitualmente, dedicandole anzi un'attenzione sempre più ampia e trovando, pur senza abbandonare l'abituale asciuttezza nelle osservazioni che compongono il diario, lo spazio per osservazioni e dettagli, tanto da farne la protago-

<sup>28</sup> Filippo annota il compenso ricevuto per ogni data, scrivendolo ordinatamente in una apposita colonna sulla destra di ogni pagina del quaderno. Sospende questa modalità durante il soggiorno viennese, tra il 1819 e il 1824, ovvero quando ha un ingaggio stabile e quindi non viene più pagato a serata.

<sup>29</sup> L'annotazione con la quale si apre il quaderno dà un esempio del tipo di testo impostato da Filippo Taglioni: dopo la dicitura posta al centro della pagina e sottolineata, che recita: «Munic [sic] Decembre 1817», si legge: «Dansé trois fois dans un petit Divertissement arrangé par le maître de Ballet M. Crux. À deux Cent florins par representations [sic] fait la somme de ... f. 600» (p. 1). L'indicazione dei numeri di pagina del diario si riferisce alla numerazione manoscritta riportata nello stesso diario.

<sup>30</sup> «Rentrée di Marie dopo 11 mesi di assenza per malattia, con il Ballet *La Sylphide* [...]. Marie fu richiamata dopo il suo passo e dopo il balletto ricevette una prodigiosa quantità di fiori [...]. Abbiamo dovuto prendere tre panche dal parterre per farne degli stalli. Ha ballato molto bene e ha riacquisito tutte le sue capacità». *Note des représentations faites depuis mon départ de l'Italie pour la Suède le 1er Décembre 1817*, cit., p. 102.

<sup>31</sup> «il più grande successo». Ivi, p. 17.

<sup>32</sup> «a beneficio di Taglioni, che ha ballato per l'ultima volta il *pas du schal* con la figlia, e l'impegno di Barbaja si è concluso e Marie è partita alle 4 del mattino del 25 per Monaco e io per i bagni». Ivi, p. 31.

nista del testo. Appaiono con sempre minore frequenza i nomi dei colleghi, come appaiono di rado quelli del figlio Paul e della nuora Amalia Galster, ugualmente apprezzati ballerini<sup>33</sup>.

Vienna, Stoccarda e Monaco sono nuovamente luoghi di lavoro prima dell'arrivo a una nuova piazza, dove rimarrà a lungo: Parigi. I Taglioni giungono nella capitale francese nel giugno 1827 e il 23 luglio Marie debutta all'Opéra, insieme al fratello Paul, in un passo a due di composizione del padre collocato all'interno di *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, di Anatole Petit<sup>34</sup>, senza dovere superare gli esami abituali in quella istituzione: «le début s'est fait sans examens [sic] et par le pas de ma composition. Réussite complète»<sup>35</sup>. Dopo alcune nuove date in Germania, a Karlsruhe e a Stoccarda, l'ingaggio vero e proprio di Marie Taglioni all'Opéra comincia l'1 aprile 1828, con un *Pas de châte* danzato assieme al fratello, aggiunto al *divertissement* dell'opera *Les Bayadères*<sup>36</sup>.

Parigi diventa quindi stabile luogo di vita e di lavoro, da cui la famiglia si allontana saltuariamente per i periodi di congedo previsti dal contratto. I Taglioni ritrovano le conoscenze coltivate a Vienna, come Aumer o Louis Henry, i cui nomi riemergono nel quaderno di Filippo, ma fanno pure nuovi incontri, come quello con Jules Perrot, che danzerà spesso con Marie. Si apre una articolata routine di lavoro, composta dalla ripresa dei suoi cavalli di battaglia, come il *Pas de châte*; dall'apprendimento di parti nate per altre interpreti, in balletti già nel repertorio del teatro, come Venere in *Mars et Vénus ou Les Filets du Vulcain*; da passi appositamente composti per lei inseriti in opere liriche (*Le Rossignol*, *Le Comte Ory*, *Le Siège de Corinthe*, *Guillaume Tell*) o in balletti già esistenti; infine, di parti appositamente composte per lei in balletti di nuova creazione, come *La Belle au bois dormant* (27 aprile 1829). Con il ruolo della protagonista in *Le Dieu et la Bayadère* (13 ottobre 1830) per la prima volta la Taglioni viene richiamata in proskeno dagli applausi del pub-

---

<sup>33</sup> Filippo nomina nel proprio diario Paul e Amalia in modo davvero marginale. Il nome di Paul compare per la prima volta il 10 maggio 1823, quando Filippo ne aveva segnalato la partenza da Vienna per Parigi. Ritorna il 28 settembre 1825, quando il giovane debutta in teatro a Stoccarda danzando con la sorella in un passo appositamente composto dal padre all'interno dell'opera *Elisabetta*, di Rossini, in occasione della festa del re. Filippo cita Paul nei primi tempi dell'ingaggio di Marie all'Opéra, a partire dal 1828, quindi di nuovo, assieme a quello di Amalia, nell'estate del 1832, quando la coppia danza all'Opéra, e ancora nel giugno del 1834. La presenza dei due nomi nel diario si dirada con la loro partenza per Berlino, il 30 agosto 1832, dove rimarranno per il resto della loro apprezzata carriera.

<sup>34</sup> *Le Sicilien ou L'Amour peintre* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 11 giugno 1827). Coreografia: Auguste-Anatole Petit (detto Monsieur Anatole); musica: Fernando Sor e Jean Schneitzhoeffer; interpreti: François-Ferdinand Decombe (detto Albert), Jean La Brunière de Médicis (detto Ferdinand), Lise Noblet, Pauline-Euphrosine Paul (detta Madame Montessu).

<sup>35</sup> «Il debutto è avvenuto senza esami e con il passo composto da me. Riuscita completa». Ivi, p. 41.

<sup>36</sup> Ivi, 30 aprile 1828, p. 45.

blico dell'Opéra, al debutto<sup>37</sup>. Arrivano quindi *Robert le diable* (21 novembre 1831) e *La Sylphide* (12 marzo 1832): su questi titoli così determinanti per la storia della danza Filippo Taglioni scivola come fa con tutti gli altri: «Iere représentation de *La Sylphide* tout a été très bien exécuté et le Ballet a fait le plus grand plaisir on a rappellé Marie après le Ballet, elle a glissé au 1er acte, le Phyltre a commincé le spectacle»<sup>38</sup>. È ormai un coreografo di riferimento, in larga misura grazie a quello che possiamo considerare anche come il frutto più prezioso del lavoro e della creatività di una intera tradizione familiare: Marie.

Filippo continuerà ad annotare gli spostamenti legati ai propri incarichi professionali in altri quaderni<sup>39</sup>. La sua carriera di coreografo e di direttore di compagnia prosegue infatti per oltre due decenni dopo il debutto della *Sylphide* per concludersi a Varsavia, dove ha un incarico decennale, tra il 1843 e il 1853, che favorisce una sorta di «invasion of the Warsaw stage by the Taglioni family»<sup>40</sup>. Vi lavorano infatti Marie, Paul, Amalia e Marie Paul, riproponendo una versione aggiornata – e, a questo punto, celeberrima – della medesima “ditta Taglioni” attiva nella seconda metà del Settecento.

Ritiratosi dalle scene, Filippo si stabilisce in una villa di famiglia a Blevio, sul Lago di Como, dove trascorre gli ultimi anni di vita, per morire l'11 febbraio 1871, con la figlia vicino<sup>41</sup>. Il testo pubblicato in suo ricordo nell'affettuoso *Cenno necrologico*<sup>42</sup> dato alle stampe da due amici italiani si chiude con due ampi passi rivolti proprio alla «illustre donna»<sup>43</sup>, e non all'autore della *Sylphide*, di cui sembra quasi essersi persa l'eco delle imprese. Come era già accaduto nel diario di Filippo, anche nelle pagine scritte per ricordarlo in morte, la figlia prende spazio al padre, in un passaggio di testimone peraltro avvenuto da tempo anche in teatro.

Se Filippo è e rimane una fondamentale figura di riferimento per Marie, non lo sono gli altri membri della famiglia Taglioni, seppure celebri, come il fratello Paul, la cui carriera professionale, dopo il periodo di formazione e le prime esperienze di palcoscenico, incrocerà davvero di rado quella della sorel-

<sup>37</sup> Ivi, p. 59.

<sup>38</sup> «Prima rappresentazione della *Sylphide* tutto è stato eseguito molto bene e il Balletto è piaciuto moltissimo, Marie è stata richiamata dopo il Balletto, nel primo atto è scivolata, *La Phyltre* ha dato inizio allo spettacolo». Ivi, 12 marzo 1832, p. 71.

<sup>39</sup> Alcuni quaderni riportano in realtà la calligrafia di Marie, che infatti li trascrive in parte, forse – possiamo ipotizzare – con il proposito di ordinare, se non controllare, le notizie sulla propria carriera.

<sup>40</sup> Janina Pudelek - Jadwiga Kosicka, *The Warsaw Ballet under the Directorships of Maurice Pion and Filippo Taglioni, 1832-1853*, cit., p. 256.

<sup>41</sup> La moglie di Filippo era morta il 25 febbraio 1862 a Parigi, dove risiedeva, come risulta dall' "Extrait des minutes des Actes de Décès, Préfecture de la Seine, Paris, 29 settembre 1835", ora presso la BNF, Fonds Taglioni, R69.

<sup>42</sup> Achille Broggi - Raimondo Parravicino, *Cenno necrologico di Taglioni Filippo, nella coreografia illustrazione europea, nato a Milano addì 30 novembre del 1777 e morto addì 11 febbraio 1871 in Como*, Tipografia di A. Giorgetti, Como [1871].

<sup>43</sup> Ivi, p. 8.

la, o come lo zio Salvatore, che, nonostante la pluridecennale carriera di coreografo in forze ai Reali Teatri di Napoli, non firmerà mai nessuna creazione per la nipote<sup>44</sup>. Marie saprà infatti destreggiarsi del tutto autonomamente nel mondo dello spettacolo.

La sua attività come ballerina fiorisce all'inizio degli anni Venti dell'Ottocento per declinare alla fine degli anni Quaranta, quando si ritira dalle scene, e riprendere però, anche se con modalità diverse (autoriali, dirigenziali, pedagogiche), negli anni Sessanta. Il suo articolato percorso artistico si dispiega attraverso l'Europa, tra le capitali e la provincia del teatro di danza dell'epoca, andando a comporre una mappa variegata, del tutto in sintonia con la sua multiculturale provenienza. Anzi, la Taglioni si definisce proprio attraverso esperienze radicate in contesti diversi, prima attraverso una formazione di danzatrice che, per scelta degli adulti che ne riconoscono le doti, si forma con maestri diversi, alla ricerca del meglio, in seguito grazie alla consapevolezza di un'artista che ha la capacità di continuare ad arricchirsi attraverso incontri, esperienze e visioni: tutto ciò contribuisce a fare fiorire un'artista d'eccezione, che trova un modo di stare in scena differente rispetto ai riconoscibili stili nazionali riscontrabili in quel periodo e anzi capace di dettare il *proprio* personale stile, che poi fa scuola.

Mariana Sophie, poi nota come Marie, nasce a Stoccolma il 23 aprile 1804, poiché, come già ricordato, il padre è in quel periodo ingaggiato presso il locale teatro dell'opera e qui ha incontrato e sposato l'arpista Sophia Karsten. Trascorre l'infanzia in Germania, a Kassel, e l'adolescenza in Francia, a Parigi, assieme alla madre e al fratello Paul, mentre il padre è impegnato in una intensa e itinerante carriera di danzatore. La sua formazione di ballerina si svolge nella capitale francese, dove è allieva di Jean-François Coulon, che già era stato maestro del padre, ma poi Filippo decide di curarne personalmente le doti seguendola in un attento e intenso periodo di perfezionamento a Vienna<sup>45</sup>. Marie debutta al Kärntnertheater di quella città il 10 giugno 1822, in una creazione del padre dal significativo titolo *La Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore*, con musiche create da Gioachino Rossini. Si tratta del primo momento di visibilità pubblica di un *nuovo* modo di danzare, che Ma-

---

<sup>44</sup> Per un articolato discorso su Salvatore Taglioni, figura di rilievo nella danza italiana dell'Ottocento, cfr., Carmelo Zapparrata, *Salvatore Taglioni e il "Canone Risorgimentale"*, in «Iperurano. Trimestrale di critica culturale», vol. I, n. 3, 2010, pp. 25-68 e *Id.*, Grandeur sicilienne e danza sulla scena del San Carlo: alcuni esempi di Salvatore Taglioni, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini Edizioni, Napoli 2021, pp. 89-99. Il volume include inoltre un altro saggio su Salvatore Taglioni, di Patrizia Veroli: *I balli composti e/o diretti da Salvatore Taglioni nei Teatri Reali napoletani San Carlo e Fondo (1814-1861): una prospettiva dai libretti*, pp. 53-87.

<sup>45</sup> Sulla formazione di Marie e sulle molteplici influenze che vanno a nutrirne lo stile, cfr. il saggio di Francesca Falcone, *Marie Taglioni au-delà du mythe de la Sylphide*, in Madison Sowell - Debra Sowell - Francesca Falcone - Patrizia Veroli, *Icons du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016, pp. 149-168.

rie sta trovando e che si precisa attraverso le rappresentazioni che si sommano rapidamente, a Monaco e a Stoccarda (dove crea il personaggio principale in *Danina oder Jocko der brasilianische Affe*, il 12 marzo 1826), prima di arrivare a Parigi. Qui, appare per la prima volta al Théâtre de l'Opéra nel già citato *Le Sicilien*, che la lancia in quella che diventa rapidamente una carriera di primissimo piano. Viene infatti subito vista dalla critica parigina come incarnazione di una netta differenza rispetto al passato, a partire da un segno singolare, descritto come composto da una modestia e una delicatezza evidentemente inediti, come, tra gli altri, nota Charles-Maurice Descombes quando scrive: «Il y a dans les manières, dans les grâces, dans le talent de M<sup>lle</sup> Taglioni, une sorte de pudeur et de naïveté qui leur donnent un prix inexprimable; et puis, ses danses sont nouvelles; on n'a pas vu danser comme elle»<sup>46</sup>. Le già citate parti create per lei da Auber (la Naiade in *La Belle au bois dormant* o il *pas de la Tyrolienne* in *Le Dieu et la Bayadère*), quindi i personaggi immaginati ancora una volta per lei e per le sue insolite doti dal padre (lo spettrale *Ballet des nonnes*, all'interno dell'opera *Robert le diable* e, soprattutto, la *Sylphide*) si sommano ad altri titoli di primo piano prodotti dall'Opéra e coreografati dal padre, come *Nathalie ou La Laitière suisse* (1832), *La Révolte au sérail* (1833) o *La Fille du Danube* (1836). La sua fama si espande ben oltre i confini della capitale francese: dal 1837 al 1842 viene infatti regolarmente ingaggiata per la stagione invernale a San Pietroburgo, dove crea le parti principali di nuove coreografie del padre, ma si esibisce pure a Vienna (1839), Varsavia (1840), Stoccolma (1841), Londra (1839-1845). Nel 1841 danza per la prima volta in Italia, dove torna a più riprese fino al 1846, toccando Milano (in stagioni diverse), Vicenza, Padova, Bologna, Torino, Trieste, Venezia e Roma. A Venezia, tra l'altro, nel 1845, acquista i palazzi Giustiniani e Brannello, che per alcuni anni diventeranno la sua residenza invernale<sup>47</sup>. Chiude la sua carriera di interprete il 21 agosto 1847, a Londra, con *Le Jugement de Pàris*, coreografato da Jules Perrot.

Alla fine degli anni Cinquanta rientra a Parigi, dove riprende una intensa vita sociale, ricca di relazioni influenti. Louis Véron, antico direttore del Théâtre de l'Opéra, Auguste de Morny, figura di riferimento nella vita artistica parigina<sup>48</sup>, Henri de Villemessant, direttore del «Figaro», sicuramente la

<sup>46</sup> «Nei modi, nelle grazie, nel talento di M<sup>lle</sup> Taglioni c'è una sorta di pudore e di ingenuità che danno loro un valore inesprimibile; e poi, le sue danze sono nuove; non si è mai visto ballare come lei». S.a. [Charles-Maurice Descombes], in «Feuille de Commerce du Constitutionnel», n. 225, 13 agosto 1827, sezione «Nouvelles des théâtres», p. 4.

<sup>47</sup> Edwin Binney, *Longing for the ideal: Images of Marie Taglioni in the romantic ballet*, in «Harvard Library Bulletin», vol. XXXII, n. 2, primavera 1984, pp. 105-148; p. 141.

<sup>48</sup> Nel 1852 la figlia di Marie, Marie-Eugénie Gilbert de Voisin, sposa Alexandre Wassiljewitch Troubetzkoy, zio di Sophie Troubetzkoy, che nel 1857 sposa il «conte» (poi duca) de Morny (cfr. il quadro delle attività professionali dispiegate da Marie Taglioni a Parigi negli anni Cinquanta e Sessanta che delinea Vannina Olivesi nel saggio *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», vol. 46, n. 2, 2017, pp. 43-64, online: <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre->

sostengono nell'ottenere l'incarico di *Inspectrice des classes et du service de la danse* presso la Scuola del Théâtre de l'Opéra, che riveste tra il 1859 e il 1870. Si tratta di un ruolo creato appositamente per lei, al quale viene chiamata nel tentativo di dare prestigio a una istituzione che sembra in quel momento avere in parte perduto il ruolo di primo piano rivestito nel passato<sup>49</sup>. Sono questi anni importanti, nei quali prendono visibilità ufficiale anche le sue capacità di coreografa: per la compagnia della prestigiosa istituzione crea infatti il balletto *Le Papillon* (1860)<sup>50</sup>, interpretato dalla sua pupilla, Emma Livry, e progetta almeno un altro balletto, *Zara, Ballet en deux actes et trois tableaux*, a cui lavora nel 1862 ma che non andrà in scena<sup>51</sup>. Si tratta di una vena autoriale che l'artista rende esplicita soltanto in età matura, poiché *Le Papillon* va in scena quando è oltre la cinquantina, ma che è senz'altro presente anche in precedenza, nelle improvvisazioni che nei *Souvenir* racconta di fare liberamente, ancora adolescente, davanti allo sguardo interessato della madre, o comunque nel ruolo creativo esercitato su stessa durante la propria attività di ballerina<sup>52</sup>. Una ulteriore fase professionale si apre per la Taglioni negli anni Settanta, quando si trasferisce a Londra, dove si dedica all'insegnamento presso alcune famiglie della buona società<sup>53</sup>. Rientrata infine in Francia, trascorre gli ultimi anni della sua vita a Marsiglia, presso la famiglia del figlio Georges Gilbert de Voisins, dove muore il 23 aprile 1884.

Marie Taglioni porrà per tutta la vita una estrema attenzione nel tutelare la propria immagine, pienamente sostenuta da una famiglia sicuramente at-

---

histoire-2017-2-page-43.htm).

<sup>49</sup> Sul ruolo di Marie Taglioni in questa posizione professionale e sul senso del suo incarico sviluppa un fondato discorso Chloé d'Arcy nella già citata biografia, *Marie Taglioni. Étoile du ballet romantique*, cit., pp. 216-221.

<sup>50</sup> *Le Papillon, Ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux* (1860), coreografia: Marie Taglioni; interpreti: Emma Livry (Farfalla), Louis Mérante (Prince Djalma), Louise Marquet (Hamza); libretto: Henri de Saint-Georges; musica: Jacques Offenbach; scene: Hugues Martin, Edouard Despléchin, Joseph Nolau, Auguste Rubé, Charles Cambon, Joseph Thierry; costumi: Alfred Albert.

<sup>51</sup> Presso il Fonds Taglioni della BNF sono conservati alcuni bozzetti dei costumi e una *maquette* della scenografia di *Zara*. Il balletto, ambientato tra Algeri e Versailles, si basava su un libretto di Charles Nuitter, con musiche di Ernest Boulanger, scenografie di Edouard Despléchin e costumi di Alfred Albert. Viene messo in prova nell'ottobre del 1862, ma l'interprete principale, Emma Livry, ha un gravissimo incidente in teatro e viene sostituita da Amalia Ferraris, il cui contratto però viene rescisso prima del debutto. Le repliche vengono definitivamente interrotte all'inizio del 1863.

<sup>52</sup> Sulla attività di Marie Taglioni come coreografa, cfr. Vannina Olivesi, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», vol. 46, n. 2, 2017, pp. 43-64, online: <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2017-2-page-43.htm>.

<sup>53</sup> Sul periodo londinese di Marie Taglioni, cfr. due ampi articoli riguardanti i diari di una sua giovane allieva non professionista, Margaret Rolfe, che riguardano gli anni che vanno dal 1876 al 1880: Sarah J. Woodcock, *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part 1*, in «Dance Research», vol. VII, n. 1, primavera 1989, pp. 3-19 e Id., *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part 2*, in «Dance Research», vol. VII, n. 2, primavera 1989, pp. 55-69.

tiva nella cura del membro più celebre. Emergono quindi di rado notizie sui legami sentimentali che la casta silfide intreccia al di fuori del matrimonio contratto nel 1832 con Jean-Pierre Victor Alfred Gilbert de Voisins, secondo August Bournonville, amico intimo della famiglia, una scelta sbagliata fatta dai genitori desiderosi di assicurare alla figlia una ambita scalata sociale: «the outcome was that the later-so-famous Sylphide became encumbered with a good-for-nothing male prima donna, M. Gilbert de Voisins»<sup>54</sup>. In effetti il legame si conclude ufficialmente in breve tempo, con la separazione nel 1835, seguita, nel 1844, dal definitivo divorzio. Gilbert de Voisins riconosce la figlia e il figlio di Marie nati in questo arco temporale, anche se probabilmente sono frutto di altri, più sinceri amori: Hedda Marie Eugénie Ernestine (1835 - 1901) e Georges Philippe Marie (1843 - 1897), soprannominato Yuri<sup>55</sup>. Sempre secondo Bournonville, in giovane età Marie Taglioni si era legata sentimentalmente al compositore Luigi Carlini<sup>56</sup>, ma i genitori della ballerina si erano opposti a questa unione e appunto si erano adoperati per farle ottenere un matrimonio altolocato: «Marie's heart was not free, for she was in love with a young Italian musician named Carlini, who had composed several of her loveliest dance numbers»<sup>57</sup>. Inoltre, da più fonti risulta il legame tra la Taglioni e il letterato Eugène Desmares<sup>58</sup>, che muore prematuramente

<sup>54</sup> «Il risultato è stato che la poi così famosa Sylphide si è ritrovata legata a un uomo-primadonna buono a nulla, M. Gilbert de Voisins». August Bournonville, *My theatre life*, Wesleyan University Press, Middletown 1979 (ed. originale *Mit Theaterliv*, vol. I, 1848; vol. II 1865; vol. III, 1877-1878), p. 492.

<sup>55</sup> Edwin Binney, *Longing for the ideal: Images of Marie Taglioni in the romantic ballet*, cit., p. 137.

<sup>56</sup> Luigi Carlini (1795- 1881) è un compositore nato a Pisa ma attivo a Napoli tra il 1819 e il 1828, poi trasferitosi a Parigi almeno fino al 1869. Crea le musiche per *La Silfide* coreografata da Louis Henry che va in scena nel 1828 al Teatro alla Scala di Milano: *La Silfide ovvero il genio dell'aria, Ballo mitologico in tre atti* (Teatro alla Scala, 1928). Coreografia: Louis Henry; musiche: Luigi Carlini, Gioachino Rossini (Passo a quattro del I atto). La relazione tra Carlini e la Taglioni pare quindi interessante anche perché, oltre a permettere di mettere a fuoco tratti poco noti della donna e quindi dell'artista, offre forse alcuni elementi per indagare le radici del capolavoro realizzato nel 1832 da Filippo con la figlia, *La Sylphide*, dato che *La Silfide* con le musiche di Carlini viene creata ben prima del debutto parigino dell'omonimo balletto di Filippo Taglioni. Le musiche, espressamente composte da Carlini, sono tuttavia integrate da brani di altri autori, tra i quali Rossini, che Carlini frequenta anche a Parigi. Nell'*Argomento* che apre il libretto si fa qualche osservazione su Silfidi e Silfi: «Nessuno ignora, che questo amabile insetto, portante delle lunghe ali trasparenti, il quale si compiace di volteggiare sulle acque, e che i Francesi chiamano *Sylphide*, ha dato l'idea a' Poeti de' Silfi e Silfidi, o Genj dell'aria». *La Silfide / ovvero / Il genio dell'aria / Ballo magico mitologico / in tre atti / di Luigi Henry / da rappresentarsi / nell'F. R. Teatro alla Scala / la Primavera del 1828*, Antonio Fontana, Milano 1828, s.p.

<sup>57</sup> «Il cuore di Marie non era libero, perché era innamorata di un giovane musicista italiano di nome Carlini, che aveva composto alcuni dei suoi più bei numeri di danza». August Bournonville, *My theatre life*, Wesleyan University Press, Middletown 1979 (ed. originale *Mit Theaterliv*, vol. I, 1848; vol. II 1865; vol. III, 1877-1878), p. 492.

<sup>58</sup> Eugène Desmares (1807-1939), letterato autore del libretto di *La veuve d'amour* (1834), musicato da Fromental Halévy, e di quello del balletto *La Fille du Danube* (1836), coreografato

in Russia nel 1839, lasciandola in un profondo sconforto, come emerge dalla corrispondenza della danzatrice, in particolare da una lettera indirizzata a un'amica, nella quale scrive:

Vous aurez peut-être déjà appris le coup affreux qui vient de me frapper dans la mort de Monsieur Des Mares, plaignez-moi j'en ai besoin, me consoler c'est impossible, le temps le fera, peut-être, vous comprenez n'est-ce pas tout ce que je dois souffrir vous qui l'avez connu, vous qui avez vu tout son dévouement pour moi, oh j'ai beaucoup perdu, j'étais si heureuse il me fallait ma page noire, cependant je ne me croyais pas tant de courage voici un mois est demi qu'il n'est plus [...] et je ne pleure pas toujours. Sa maladie a été très courte 15 jours, mais il a beaucoup souffert, il est mort comme un ange.<sup>59</sup>

Nell'Ottocento gli artisti della danza praticano con cautela la scrittura, per questioni notoriamente connesse alla provenienza da classi sociali spesso – anche se evidentemente non sempre – disagiate, nel cui contesto l'analfabetismo è frequente. Marie Taglioni, pur essendo una persona relativamente colta e sicuramente capace di scrivere, come attesta la fitta corrispondenza che intrattiene con persone appartenenti al mondo dell'arte, della cultura e della buona società, rientra nel *topos* della danzatrice esperta del corpo e di conseguenza poco a proprio agio nell'uso della parola.

Quando si esibisce in Italia, le sue rare prese di parola in pubblico vengono considerate come straordinarie e riportate con cura nella stampa periodica che segue con attenzione le esibizioni. È il caso delle poche parole che pronuncia in chiusura della prima stagione milanese, nel giugno del 1841, riportate da «Il Pirata»: quando un gruppo di entusiasti ammiratori, durante una cena di addio, brinda «Al di lei sospirato ritorno fra noi», lei risponde: «Con tutto il cuore»<sup>60</sup>. Un altro periodico, «La Farfalla», ricorda la commozione del pubblico al termine dell'ultima replica bolognese, nell'autunno del 1842, quando

calato il sipario immense unanimi grida richiamarono la Regina della Danza innumerevoli volte al proscenio, che aumentarono ancora quando

---

da Filippo Taglioni e interpretato da Marie, con le musiche di Adolphe Adam. Probabilmente padre della figlia di Marie, Eugénie, segue la compagna nei viaggi in Russia, curandone pure gli accordi con i teatri, fino al novembre del 1839, quando muore a San Pietroburgo.

<sup>59</sup> «Avrete forse già sentito del terribile colpo che mi ha appena colpito con la morte di Monsieur Des Mares, compatitemi ne ho bisogno, consolarmi è impossibile, il tempo lo farà, forse, voi capite, non è vero, quanto devo soffrire, voi che lo avete conosciuto, voi che avete visto tutta la sua devozione per me, oh ho perso tanto, ero così felice doveva arrivare la mia pagina nera, tuttavia non pensavo di avere tanto coraggio, è un mese e mezzo che lui non c'è più [...] e non piango più sempre. La sua malattia è stata molto breve, 15 giorni, ma ha sofferto molto, è morto come un angelo». Lettera di Marie Taglioni a M.me Laska, San Pietroburgo, 10/22 dicembre 1839, riportata nel Catalogo della casa d'aste Alde per la vendita del 17 giugno 2016 a Parigi (*Musique, vendredi 17 juin 2016*, Alde, Paris 2016, p. 143).

<sup>60</sup> Francesco Regli, «Ultima definitiva rappresentazione di Maria Taglioni», in «Il Pirata», anno VI, n. 100, 15 giugno 1841, sezione «Gazzetta teatrale», p. 409.

la festeggiata in brevi ma sentite parole espresse alla folla come la memoria della nostra Bologna. Le sarebbe stata eternamente nel cuore; espressione soavissima di riconoscenza, che trovò un [*sic*] eco in ogni cuore.<sup>61</sup>

La ballerina ricorre alla parola per manifestare le proprie emozioni: «non trovando Madama Taglioni sufficienti modi di esternare la gratitudine per tale accoglienza ricorse alla potenza della parola e con voce tremante concise ed eloquentissime espressioni pronunciando, diede al pubblico la più graziosa e gentile dimostrazione di anima sensibile»<sup>62</sup>. Quando, poi, anziana ma impegnata in una intensa attività di insegnamento per fanciulle della buona società londinese, corre voce che si trovi sola e in uno stato di estrema povertà, prende parola pubblicamente tramite la stampa, con una sorta di comunicato con il quale afferma la propria solida situazione professionale, la propria buona salute e l'affettuosa vicinanza della propria famiglia<sup>63</sup>.

Le parole di Marie Taglioni trovano finalmente l'agio di uno spazio ampio e articolato soltanto quando è ormai da tempo lontana dalla vita del palcoscenico e ha concluso l'attività professionale come insegnante. Nel 1876 si dedica infatti a raccogliere i ricordi della propria vita di artista in una serie di quaderni le cui pagine vengono riempite da una fitta scrittura in francese, con un evidente progetto di pubblicazione in un volume, da intitolare *Mes souvenirs*, che rimarrà però inedito fino ad anni davvero recenti<sup>64</sup>.

I "ricordi" della Taglioni rientrano nella categoria dei testi da considerare come "autobiografie in senso stretto", ovvero opere consapevolmente progettate e redatte dall'autore per fare conoscere alcuni – e solo alcuni – tratti della propria vita. Si tratta quindi di una tipologia ben distinta da quegli "scritti autobiografici", ovvero lettere, diari intimi, appunti, comunque preziosi, attraverso i quali l'autore lascia sì una testimonianza scritta dei fatti che ha vissuto in prima persona, ma lo fa inconsapevolmente<sup>65</sup>. Il testo della Taglioni segue inoltre lo schema della macrostruttura narrativa spesso ricorrente nell'autobiografia d'attore, che coincide con il succedersi di alcune fasi: "vocazione – debutto - difficoltà iniziali – successi – viaggi - interpretazioni

<sup>61</sup> R.B. [Raffaello Buriani], "L'ultima sera", in «La Farfalla», n. 48, 30 novembre 1842, s.p.

<sup>62</sup> Aug. Agl. [Augusto Aglebert], in «Il Felsineo. Giornaleto settimanale con figurino delle mode originale di Parigi – le Follet», anno III, n. 26, 29 novembre 1842, sezione "Teatro del Comune", p. 206.

<sup>63</sup> Cfr. Fonds Taglioni.

<sup>64</sup> Fino al 2017 i *Souvenirs* di Marie Taglioni sono rimasti allo stadio di manoscritto, conservati presso il Musée des Arts Décoratifs di Paris, anche se una nota trascrizione dattiloscritta del testo era accessibile presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Bibliothèque Nationale de France). Sono oggi disponibili nel già citato volume curato da Bruno Ligure, *Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*.

<sup>65</sup> Cfr. il capitolo "Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo", che Marco De Marinis dedica all'argomento in *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, cit.

celebri”<sup>66</sup>. Si tratta di ricordi evidentemente lontani e sparsi, selezionati con cura per raccontare eventi, evocare incontri e descrivere pratiche appartenenti al passato. Il fine non secondario è quello di tracciare un autoritratto che vada a coincidere con la propria opera, di costruire una immagine di sé coerente con il proprio modo di fare arte.

Nello scritto autobiografico che Marie Taglioni inizia a redigere durante un soggiorno presso la villa di Blevio, sul Lago di Como, di proprietà della figlia, nello chalet che il padre ha fatto costruire all’interno del parco, mostra di avere piena coscienza del proprio scrivere. Dichiarò di non volersi dedicare alla redazione di strutturati e completi *mémoires*, ma di più sfumati e vaghi *souvenirs*<sup>67</sup>, poiché ritiene sia meglio tacere e dimenticare parte del passato per non trovarsi a dovere rileggere pagine troppo tristi o a citare persone di basso profilo e rischiare, in tal modo, di ferire chi eventualmente le abbia amate:

Depuis longtemps on me demande d’écrire mes mémoires; des souvenirs, oui, mais des mémoires jamais! Quelques pages seraient pour moi trop triste [sic] à relire, mieux vaut ne pas les retracer; il faudrait y mêler des personnages jouant de pauvres rôles. S’ils ne sont plus de ce monde, peut-être ont-ils laissé quelques êtres qui ont dû les aimer et les regretter, il serait donc peu généreux à moi d’en parler dans ces souvenirs que le hasard peu [sic] faire connaître du public; j’aime donc mieux me taire, et oublier.<sup>68</sup>

Il dimenticare è quindi selettivo, e in effetti la donna, dietro all’artista, desidera che i propri figli possano conoscere direttamente dalle sue parole un percorso professionale sicuramente felice, dal quale per scelta vengono escluse le questioni private, che non sempre lo sono state:

Je me demande quelque fois, ai-je réellement été heureuse? Oh oui! Bien heureuse, dans tout ce qui a eu rapport à mon art; je ne pense pas qu’il y ait de femme plus aimée et plus gâtée par le public, aussi ne retracerai-je que ce qui se rattache à cet art. Je tire un rideau sur le reste, et ne réveille que mes chers et beaux souvenirs.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Ivi, p. 151.

<sup>67</sup> Per *mémoires* si intende solitamente un insieme articolato di *souvenirs*, ovvero di ricordi, che riguardano chi scrive limitandosi a riportare fatti accaduti, senza dare conto di questioni private o senza approfondire l’introspezione. Marie Taglioni intende quindi sottolineare la frammentarietà e in un certo senso la leggerezza dei suoi *souvenirs*, il loro essere amabile racconto di una accurata selezione di esperienze che ha vissuto o di cui è stata testimone, come peraltro lei stessa precisa.

<sup>68</sup> «Alcune pagine sarebbero troppo tristi per me da rileggere, è meglio non ripercorrerle; sarebbe necessario mescolarvi dei personaggi che interpretano miseri ruoli. Anche se non sono più di questo mondo, possono aver lasciato delle persone che magari li hanno amati e che li rimpiangono, quindi sarebbe poco generoso da parte mia parlare di loro in questi ricordi che il caso può far conoscere al pubblico; preferisco dunque tacere, e dimenticare». Marie Taglioni, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, cit., p. 57.

<sup>69</sup> «Qualche volta mi domando: sono stata davvero felice? Oh, sì, davvero felice in tutto ciò che riguarda la mia arte. Non penso che ci sia stata donna più amata e più viziata dal

La chiarezza nel taglio da dare al testo si accompagna, per la Taglioni, alla consapevolezza di non essere una scrittrice, ma una danzatrice, e di non potere quindi pretendere di essere un'intellettuale, un *bel esprit*. Di fatto, la scrittura dispiega invece una certa capacità narrativa nel tratteggiare con brillantezza eventi puntuali, incontri con celebrità o con persone semplici, aneddoti divertenti e curiosità, anche se accostandoli spesso uno all'altro senza connessioni particolarmente accurate. Il racconto non trascura le modalità con cui si svolge la vita quotidiana a Parigi negli anni Venti, quando una donna sola, come era in quegli anni la madre, si trova a occuparsi dei figli e delle loro lezioni di danza, ma anche delle questioni economiche, in una situazione evidentemente non particolarmente florida, poiché per sostenere la famiglia si deve dedicare a lavori di cucito e a ospitare pensionanti ai quali offre vitto e alloggio a pagamento.

Ma lo spazio di scrittura decisamente più ampio è dedicato dall'autrice a informazioni che contribuiscono a delinearne la vita professionale, senza tralasciare osservazioni che riguardano anche artisti a lei vicini, primo fra tutti il padre Filippo.

Descrive infatti con attenzione le prime tappe della propria carriera, a partire dalle lezioni che fa sotto la guida del padre, in preparazione al debutto in palcoscenico a Vienna, quindi, nella seconda metà degli anni Venti, i balletti creati da Filippo e la partecipazione a feste danzanti a Stoccarda, talvolta con il fratello Paul, e il debutto parigino in *Le Sicilien*, che Marie giudica come un «ballet assez mauvais», nonostante riscuota un franco successo.

Attenta al mondo del teatro, che conosce a fondo, fa osservazioni che permettono di cogliere aspetti interessanti in merito al rapporto tra gli artisti e tra questi e i direttori dei teatri, alle abitudini del pubblico, ai compensi, ai costumi di scena e alle scarpine, al tipo di pavimento per la danza o all'abbigliamento adatto all'allenamento. Ricordando Coulon, racconta di come, essendosi reso conto delle singolari doti della propria allieva, le abbia dato consigli preziosi per preparare il debutto nella capitale francese e l'abbia aiutata ad affrontare l'invidia delle colleghe, pronte a rendere scivoloso il pavimento con del sapone per tentare di farla cadere.

Il testo offre inoltre descrizioni relativamente dettagliate di alcuni brani danzati, come il passo a due da *La Vestale* coreografato da Pierre Gardel, e considerazioni personali sul cattivo gusto che secondo l'autrice ha dilagato nella seconda metà del secolo, quando è diventato abituale fare salti che ricordano quelli delle rane. D'altra parte, non mancano le lodi sincere per colleghe che stima profondamente, come quelle che rivolge a Mademoiselle

---

pubblico, e quindi non parlerò di nient'altro se non di ciò che si collega a quest'arte. Tiro il sipario sul resto e non risveglio che i miei ricordi belli e cari». *Ibidem*.

Millière, ovvero Marie Brigot, l'unica danzatrice che abbia mai davvero ammirato:

celle qui représentait Terpsichore dans mon ballet de début, et avait déjà un certain âge et manquait alors d'exécution, mais c'était tout à fait la danseuse noble, distinguée, et décente, je l'admirais beaucoup, c'est même la seule danseuse que j'ai réellement admirée, je comprenais sa danse, je n'ai jamais compris celle des autres.<sup>70</sup>

È inoltre in grado di scegliere sapientemente le parole che possano aiutarla a sfiorare alcuni aspetti della propria danza, con la grazia raffinata della ballerina di rango che ha piena padronanza di sé, della propria arte, del proprio ruolo nella storia della danza. Il desiderio del lettore di oggi di cogliere il mistero di Marie Taglioni è in parte assecondato dall'emergere dalla pagina scritta del suo corpo danzante, che riesce a farsi presenza in particolare nei passaggi dedicati all'estenuante allenamento al quale si sottopone per ottenere gli straordinari risultati visibili in palcoscenico. Una conformazione fisica allora considerata insolita per una ballerina, ovvero una particolare lunghezza del busto e degli arti e una schiena poco diritta, si miscela con alcune caratteristiche che lei stessa descrive: piedi e mani "spirituali", una singolare flessuosità, un modo unico di camminare in scena. Le braccia mollemente incrociate sul petto non solo hanno il fine di dissimulare quello che è considerato un difetto nelle proporzioni degli arti, ma trovano e rendono norma una forma che si trova a rappresentare in pieno l'epoca, ovvero lo stile romantico, e che permane nel tempo, fino a oggi. La qualità aerea che riesce a raggiungere in scena e che entra a fare parte integrante del suo stile, tutto proteso in linee estremamente allungate, tese verso un altrove indefinito, grazie a una leggerezza che la fa sembrare capace di spiccare il volo, viene descritta come radicata in un'esperienza puntuale: quella d'essere stata improvvisamente sollevata da un vento insolitamente potente mentre passava per un cortile. Si sofferma però anche sulla descrizione di alcuni esercizi fisici fondamentali per la definizione del proprio modo di danzare, di cui afferma con consapevolezza la novità. In particolare, nel racconto emergono quelli che svolge sotto la guida del padre, inflessibile anche di fronte alle lacrime, alla sofferenza e alla spossatezza della figlia, che d'altro canto è felice nel trovare, proprio grazie a piegamenti, salti ed equilibri, il proprio modo di danzare.

Doti fisiche, accanito allenamento, maestri attenti e volontà incrollabile fanno in effetti di Marie Taglioni l'incarnazione di un *nuovo* corpo ideale di danzatrice, che fonda la propria unicità anche sull'essere non bella, ma

---

<sup>70</sup>«colei che interpretava Tersicore nel balletto del mio debutto, e aveva già una certa età e mancava allora di capacità nell'esecuzione, ma era davvero un esempio di danzatrice nobile, elegante e modesta, io l'ammiravo molto, è anzi la sola danzatrice che io abbia davvero ammirato, capivo la sua danza, non ho mai capito quella degli altri». Marie Taglioni, *Souvenirs*, cit., p. 97.

speciale perché diversa e portatrice di una danza *nuova*, come lei stessa riconosce nei propri *Souvenirs* e come d'altra parte viene presto riconosciuto dal pubblico e dal mondo dello spettacolo. Pur pienamente collocata all'interno di una tecnica accademica ben consolidata e normata, nella quale anzi eccelle, Marie Taglioni è latrice di una differenza. D'altra parte, tale differenza è così incisiva da essere completamente assorbita dalla stessa tecnica, che risulta così arricchita di elementi che ne definiscono ulteriormente l'identità.

Se, come già ricordato, leggere è una via che aiuta a fare entrare nel mondo dell'autore del testo, i *Souvenirs* di Marie Taglioni, pur nella propria dichiarata e necessaria parzialità, si offrono come preziosa porta di accesso a una persona, a un'artista, a un corpo e a un modo di danzare che, definitosi nell'Europa del Nord, si mostra in Italia quando la ballerina si trova nella fase discendente della propria carriera.

Già nel 1838, commentando l'esibizione di Marie Taglioni al Théâtre de l'Opéra dopo qualche mese di assenza dal palcoscenico parigino, Théophile Gautier rileva la stanchezza della diva, sottolineando con crudezza dettagli che la trasformano da ultraterrena silfide – quale era – a danzatrice senz'altro d'eccezione, ma umana:

au bout de quelques mesures, la fatigue vient, l'haleine manque, la sueur perle sur le front, les muscles se tendent avec effort, les bras et la poitrine rougissent: tout à l'heure c'était une vrai sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde, si vous voulez, mais rien de plus.<sup>71</sup>

La definitiva trasformazione in donna avviene dopo la tournée italiana, nel 1847, con il ritiro dalle scene. Proprio in quell'anno Arsène Houssaye, colto letterato assiduo frequentatore dei teatri parigini, durante un soggiorno di vacanza a Venezia si trova a fare la fila in un ufficio postale e nota una signora che gli sembra di riconoscere:

J'ai rencontré mademoiselle \*\*\* dans l'ancien palais Grimani, à la poste. Ce n'était plus cette charmante vision détachée du ciel de l'Opéra, cette femme qui semblait se souvenir, quand elle dansait, d'un temps où elle avait des ailes. [...] Mademoiselle n'est plus cette exquise Bohémienne de l'art des Camargo, s'élevant par la grâce à la hauteur de la fantaisie; c'est une citoyenne qui paye beaucoup de contributions, qui gouverne ses terres et ses maisons, je veux dire ses palais: elle en a trois ou quatre à Venise, c'est-à-dire la valeur d'une maison dans la rue Saint-Denis. Ce jour-là, mademoiselle \*\*\* était devant le bureau de poste, attendant son tour comme la première mortelle venue, elle qui fut

---

<sup>71</sup> «dopo qualche battuta, arriva la stanchezza, manca il fiato, il sudore copre di perle la fronte, i muscoli si tendono con sforzo, le braccia e il petto si arrossano: prima era una vera silfide, ora non è più che una danzatrice, la prima danzatrice al mondo, se volete, ma nulla di più». Théophile Gautier, in «La Presse», 24 settembre 1838, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., p. 77.

déesse et sylphide! J'attendais aussi et j'avancais avec elle derrière la foule. Elle se présenta lorsque ce fut son tour, et murmura d'un air un peu mystérieux et embarrassé: Marie.<sup>72</sup>

Dopo essere stata «dea e silfide», la divina Taglioni torna inevitabilmente a essere «una qualunque mortale», Marie.

---

<sup>72</sup> «Incontrai Mademoiselle \*\*\* nel vecchio Palazzo Grimani, all'ufficio postale. Non era più questa affascinante visione staccata dal cielo dell'Opéra, questa donna che sembrava ricordarsi, quando ballava, di un tempo in cui aveva le ali. [...] Mademoiselle non era più la squisita Bohémienne della famiglia dei Camargo, capace di elevarsi, tramite la propria grazia, all'altezza della fantasia; è una cittadina che paga molte tasse, che gestisce le proprie terre e le proprie case, intendo i suoi palazzi: ne ha tre o quattro a Venezia, del valore di una casa in rue Saint-Denis. Quel giorno, Mademoiselle \*\*\* era davanti allo sportello della posta, in attesa del proprio turno come la prima mortale venuta, lei che era una dea e una silfide! Anch'io aspettavo e avanzavo con lei dietro alla folla. Quando fu il suo turno, si fece avanti e mormorò con aria un po' misteriosa e imbarazzata: Marie». Arsène Houssaye, *Voyage à Venise*, Ferdinand Sartorius Éditeur, Paris 1849, p. 61.

## Capitolo 2

### **Grand Tour: Marie da Milano a Milano (1841-1846)**

La prima tournée in Italia di Marie Taglioni viene organizzata soltanto nel 1841 e fino al 1846 la diva della danza ritornerà nella penisola più volte, andando a toccare alcune città: Milano, dove sarà presente a più riprese, facendone la prima e l'ultima tappa del suo *Grand tour* italiano, ma anche Vicenza, Padova, Bologna, Torino, Trieste, Venezia e Roma<sup>1</sup>. Artista dal percorso biografico e professionale del tutto, diremmo oggi, multiculturale e transnazionale, questa ballerina cosmopolita è «Salutata da tutta Europa qual regina della danza»<sup>2</sup>, ma quando arriva in Italia viene accolta per lo più come una figlia che ritorna finalmente a casa, e infatti il nome proprio francese con il quale è abitualmente conosciuta viene tradotto senza incertezza in italiano dalla stampa. Marie diventa Maria, nel tentativo di accogliere, avvicinare e forse fare proprio un fenomeno di difficile lettura, portatore di un sorprendente grado di novità.

Nel 1838 Marie Taglioni aveva incontrato a Vienna, al rientro dalla prima stagione pietroburghese, l'impresario Bartolomeo Merelli, che già dal 1829 lavorava per il Teatro alla Scala dove, guidato da una raffinata attenzione alla danza, nel tempo fa arrivare alcune celebrità internazionali dell'epoca, come Fanny Cerrito e Carlotta Grisi o come August Bournonville, Jules Perrot e Arthur Saint-Léon<sup>3</sup>. Fortemente interessato a inserire la somma diva nel cartellone del teatro, Merelli le propone un contratto vantaggioso, che prevede il riallestimento di due titoli celebri firmati da Filippo Taglioni, *La Gitana* (San Pietroburgo, 1838) e *La Sylphide* (Parigi, 1832), oltre a una selezione di passi a scelta della ballerina<sup>4</sup>. L'accordo viene firmato il 17 maggio

---

<sup>1</sup> Si reca a Napoli solo in tarda età, nel 1870, per accompagnare il padre a fare visita al fratello Lorenzo, dato che i due, ormai anziani, non si vedevano da anni. Nei propri *Souvenirs* Marie racconta di avere spiegato allo zio che il motivo per il quale non aveva mai accettato di esibirsi al Teatro San Carlo era che la direzione del teatro non aveva accolto la sua richiesta di fare una deroga alla regola lì vigente, in quel periodo, in base alla quale le ballerine dovevano indossare sotto al tutù un insolito capo di biancheria, una sorta di calzoncino di colore verde, con lo scopo di tutelare la morale pubblica. Marie aveva spiegato che il proprio modo di danzare rendeva del tutto inutile la presenza di questo capo di vestiario che ovviamente lei non gradiva, ma la direzione del teatro era stata irremovibile, e quindi lei non aveva accettato l'ingaggio (cfr. Marie Taglioni, *Souvenirs*, cit., p. 143).

<sup>2</sup> C.M. [Camillo Minarelli], in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 977, 3 novembre 1842, pp. 79-80: p. 79.

<sup>3</sup> Cfr. Edwin Binney, *Longing for the ideal: Images of Marie Taglioni in the romantic ballet*, cit., p. 127 e Nathalie Lecomte, *Maria Taglioni alla Scala*, cit., p. 47.

<sup>4</sup> Cfr. il contratto conservato alla BNF, Fonds Taglioni, R46. Il programma scaligero comprenderà 9 serate di spettacolo che includono *La Gitana* (18, 22 e 25 maggio, 3 e 5 giugno), *La Sylphide* (29 maggio, 1 e 8 giugno) e una serata mista (12 giugno).

1840 e nel maggio dell'anno seguente il teatro scaligero è quindi il primo ad accoglierla in Italia.

La stampa milanese da tempo segue i successi parigini di Marie Taglioni e ne prepara l'arrivo da San Pietroburgo con un prevedibile entusiasmo, senz'altro frutto del desiderio e della curiosità di vedere in scena la diva celebrata nel resto d'Europa. Si aggiunge, però, l'eccitazione dovuta alla possibilità di accoglierla nella città che aveva dato i natali al padre Filippo e quindi nella terra dei suoi avi: «Maria Taglioni, nata da padre milanese sotto il nordico cielo, Maria Taglioni, educata alla danza, e venuta in fama d'insuperabile, Maria Taglioni visita finalmente la terra de' suoi padri, e per la prima volta si mostra dal palco scenico ad un Pubblico italiano»<sup>5</sup>. Il suo essere nata nel nord dell'Europa non inficia il fatto che venga vista come «dell'itala danza invidia, sostegno e splendore»<sup>6</sup> e, anzi, «il vero astro dell'itala danza»<sup>7</sup>, come afferma Francesco Regli.

L'entusiasmo non è mitigato dalle considerazioni sui costi spropositati che il suo ingaggio richiede all'impresa che la scrittura, alla quale «otto sole rappresentazioni di lei costano un intiero spettacolo. Sono due gambe che ne valgono mille, son grazie incantevoli che non han prezzo, è una leggerezza in ragione inversa del peso con cui viene ritribuita»<sup>8</sup>.

Il padre la precede, in vista del debutto di *La Gitana*<sup>9</sup>, da lui creato per la figlia nel 1838 a San Pietroburgo e ora da lei interpretato con un partner di

<sup>5</sup> R. [Girolamo Romani], "MILANO. I. R. Teatro alla Scala. *La Gitana*, nuovo ballo fantastico del coreografo signor Filippo Taglioni" in "Il Figaro", anno IX, n. 40, 19 maggio 1841, sezione "Appendice Teatrale", p. 159.

<sup>6</sup> Francesco Regli, "Prima comparsa di Maria Taglioni all'I.R. Teatro alla Scala, jeri sera XVIII maggio", in "Il Pirata", anno VI, n. 92, 18 maggio 1841, Supplemento, p. 377.

<sup>7</sup> Francesco Regli, "Seconda rappresentazione all'I.R. Teatro alla Scala di Maria Taglioni", in "Il Pirata", anno VI, n. 94, 25 maggio 1841, sezione "La curiosità del giorno", p. 385.

<sup>8</sup> P. [Antonio Piazza], "Milano. I.R. Teatro alla Scala. Maria Taglioni", in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 28, 20 maggio 1841, sezione "Notizie teatrali", pp. 223-224: p. 223.

<sup>9</sup> *La Gitana* (Teatro alla Scala, Milano, 18 maggio 1841); coreografia: Filippo Taglioni; interpreti: Maria Taglioni (La Gitana / Lauretta), Francesco Merante (Ivano), Effisio Catte (Paremo), Cristina Ronzani (Duchessa), Giuseppe Bocci (Duca di Medina-Celi), Amalia Redaelli (Lauretta bambina), Pietro Trigambi (Perez); musica: Gustav Schmidt; scene: Baldassare Cavallotti, Domenico Menozzi (cfr. la distribuzione riportata nel libretto *La Gitana / ballo fantastico in tre parti ed un prologo / composto e diretto da Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / la primavera 1841*, Gaspere Truffi, Milano 1841, s.p.). È interessante notare come, pochi anni dopo il debutto milanese, *La Gitana* verrà ulteriormente declinata nel gusto italiano da un allestimento realizzato al Teatro Ducale di Parma, con le coreografie di Giovanni Galzerani: nel libretto del 1844 troviamo gli stessi personaggi indicati in quello milanese del 1841, ora interpretati però da altri artisti, tra i quali non compare la Taglioni, al posto della quale compare invece la celebre Fanny Cerrito (cfr. il libretto *La Gitana / ballo fantastico / in cinque atti ed un prologo / diretto da / Giovanni Galzerani / da rappresentarsi / nel Teatro Ducale di Parma / il Carnovale 1844*, Stamperia Carmignani, Parma [1844]). Successivamente, nella stagione del Carnevale 1846-1847, al Teatro di Brescia va in scena una nuova versione del balletto, questa volta con le coreografie di Francesco Ramaccini e con Maria Luigia Bussola nei panni della protagonista (cfr. il libretto *La Gitana / ballo in tre atti / posto in scena dal coreografo / signor / Francesco Ramaccini / da rappresentarsi / nel Teatro di Brescia / Il Carnovale 1846-47 / e successiva Quaresima*, Tipografia

fiducia, Francesco Merante, allora primo ballerino al Teatro alla Scala dopo una apprezzata carriera in Francia.

Filippo è consapevole del rischio che corre nel proporre al pubblico milanese il proprio lavoro e nell'*Avvertimento* del libretto colora con una sfumatura campanilistica la *captatio benevolentiae* che talvolta viene indirizzata al pubblico in questo tipo di testo, sottolineando il fatto di essere un «suo concittadino»<sup>10</sup>. La vicenda messa in danza si dipana tra un palazzo nobiliare di Madrid e, dieci anni dopo, una fiera in Russia e una foresta dei Pirenei, per chiudersi nella residenza in cui era cominciata. Racconta infatti le vicissitudini di una bambina rapita in tenera età e ritrovata a distanza di anni, ormai giovane donna, per essere finalmente riportata in seno alla propria famiglia e sposare il giovane che l'ha tratta in salvo. Costruisce quindi agevolmente uno spazio d'azione importante per scene mutevoli, pensate per dilettere gli spettatori con un'ampia varietà di luoghi e quindi di scenografie pensate per dilettere il pubblico. Pone al proprio centro una coppia di innamorati dal destino contrastato, nucleo drammaturgico sicuramente centrale all'epoca, e prevede, in più, una folla di personaggi minori, che va ad affollare e colorare il palcoscenico: «Dame e Signori di tutte le Nazioni» e «Zingari d'ogni età e d'ogni sesso», oltre a «Mercanti Russi – Polacchi – Armeni – Turchi – Tartari – Persiani – Kurili – Kaluga – Kazan – Tirolesi – Ungaresi»<sup>11</sup>.

Al debutto di Marie Taglioni in *La Gitana*, il pubblico reagisce con un calore straordinario, non tanto nei confronti del balletto, da più parti descritto anzi come di lunghezza eccessiva, non particolarmente raffinato e non del tutto ben strutturato, ma dell'esibizione della Taglioni. Così Regli, dalle pagine di «Il Pirata», sottolinea gli applausi straordinari e sinceri degli spettatori e l'entusiasmo che traspare palesemente dai loro volti, suscitati da quello che viene visto come un «miracolo»:

Né sosterrò qui che la Gitana sia un ballo di Viganò e di Gioja, comeché racchiuda parecchie scene ed offra alcuni ballabili, che sembrano opera della più fresca mente, dell'intelletto più fervido, del più profondo conoscitore dell'arte. Non verrò pretendendo, che se fosse men lungo, riuscirebbe meno monotono, e per conseguenza, d'un effetto continuato ed intenso. Io vuo' perfino che lo si riguardi unicamente come un pretesto,

---

Venturini, Brescia 1846). Nelle parole rivolte al pubblico locale, Ramaccini ricorda come si tratti di una «composizione coreografica della celebre [sic] Taglioni», e come egli si trovi ad avere «l'onore di averla adorna di danze variate e di averne adattata l'azione alle circostanze di [quel] Teatro» (Francesco Ramaccini, in *La Gitana*, cit., s.p.).

<sup>10</sup> [Filippo Taglioni], *Avvertimento*, in *La Gitana / ballo fantastico in tre parti ed un prologo / composto e diretto / da Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / la primavera 1841*, cit., s.p.

<sup>11</sup> *La Gitana / ballo fantastico in tre parti ed un prologo / composto e diretto / da Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / la primavera 1841*, cit., s.p.

col quale il coreografo sciolse a volo sublime le ali della regina delle danzatrici, di colei ch'è diva e non donna, che vezzi di cielo accoglie ne' suoi modi, nelle sue movenze, cui arde nell'ostro delle labbra un lume che abbaglia ogni fantasia più ardita, della quale certo più amabile e più seducente non è discesa dagli stellanti giri la Dea che vinse in Ida. Io intanto vorrei che tutti i pretesti di quaggiù si assomigliassero a questo; vorrei che in teatro echeggiassero spesso applausi così straordinari e veraci; vorrei che spesso si gridasse al miracolo, com'jeri sera ne avvenne... vorrei sempre che al pubblico trasparisse dal viso esultanza sì viva; vorrei sempre vedere quest'angelo che s'è chiamato MARIA TAGLIONI.<sup>12</sup>

Anche gli altri interpreti vengono apprezzati, e non solo il partner della protagonista e i ballerini di primo piano, ma pure le allieve della scuola di ballo della Scala, ricordate non per nome, ma nel loro insieme: «Quanto al valoroso Merante, al Catte, al Bocci, alla Ronzani alla Bertuzzi, al Trigambi, al Masini, al Pratesi e a quell'animata fanciullina, la Redaelli, che tanto emerse nel prologo, furono degni della loro famosa compagna; né scordiamo le ardenti ragazze della florida nostra scuola di ballo, esse che sempre brillano e alacramente progrediscono»<sup>13</sup>. L'ampio pubblico che la prima rappresentazione della Taglioni attira è in larga parte femminile, e la stampa non manca di sottolineare questo aspetto: «A rendere vieppiù memorabile questo spettacolo, degno di una ricca metropoli, accorsero numerose le nostre Signore, le quali facevano dai palchetti bella mostra di sé, applaudendo con trasporto al merito di MARIA TAGLIONI»<sup>14</sup>. Si tratta di un elemento ricorrente nelle apparizioni della Taglioni, artista che lascia ammutoliti gli uomini ma piace anche alle donne, poiché capace di una seduttività che evidentemente esula da una sessualizzazione senz'altro diffusa all'epoca. L'aspetto mondano rappresentato dalle serate in cui la Taglioni danza non è secondario per il successo della sua presenza a Milano, e infatti i critici forse meno raffinati sottolineano questo aspetto, come il commentatore del «Corriere delle Dame», il quale ha cura di sottolineare come la Taglioni

ci scuote d'addosso il torpore di un'esistenza monotona ed uniforme, rianima i nostri languenti quotidiani cicalecci, ne procaccia una vita di piacevoli sensazioni, che sarà troppo breve perché una vita siffatta deve, per legge immutabile, esser cortissima e transitoria; e poi, per corollario, chiama gente a Milano, fa circolare danaro, desta dal sonno abituale i giornali e mette in lena i poeti.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Francesco Regli, «Prima comparsa di Maria Taglioni all'I.R. Teatro alla Scala, jeri sera XVIII maggio», in «Il Pirata», anno VI, n. 92, 18 maggio 1841, Supplemento, p. 377.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> P. [Antonio Piazza], «Milano. I.R. Teatro alla Scala. Maria Taglioni», in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 28, 20 maggio 1841, sezione «Notizie teatrali», pp. 223-224: p. 224.

<sup>15</sup> Piazza [Piazza, Antonio], «Milano. I.R. Teatro alla Scala. Seconda rappresentazione della Gitana con Madamigella Taglioni», in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 29, 25 maggio 1841, sezione «Notizie teatrali», pp. 225-226: p. 225.

Se la prima rappresentazione della *Gitana* ottiene un caloroso successo, con le repliche successive l'apprezzamento del pubblico cresce ulteriormente e si manifesta vistosamente: «la seconda rappresentazione fu proprio per essa un secondo trionfo... [...] le ovazioni, le chiamate, gli applausi ed i viva andarono all'entusiasmo, e direi quasi, al delirio»<sup>16</sup>, «eccitò anche con maggior entusiasmo alla seconda e terza sua apparizione sulle I.I.R.R. scene della Scala. La perfezione della sua danza si fece meglio ammirare, o più presto gli spettatori seppero vieppiù riconoscerla ed apprezzarla»<sup>17</sup>. Il pubblico sembra quindi in un primo momento entusiasta per lo stupore della novità e dell'impensato, per poi trasformare le prime impressioni in una consapevolezza più articolata, e quindi in una reazione ancora più forte perché ulteriormente depositata.

Nella programmazione accortamente progettata per la Taglioni alla Scala, le prime tre serate dedicate a *La Gitana* trascinano il pubblico in un immediato entusiasmo anche grazie a una coreografia dinamica e coinvolgente, in cui la ballerina può agevolmente mettere in luce le proprie straordinarie e variegate doti. In tal modo il più rarefatto e sfuggente *La Silfide*<sup>18</sup>, nuovo allestimento di quella *Sylphide* (Parigi, 1832) che quasi dieci anni prima aveva davvero lanciato la fama internazionale sia di Marie sia di Filippo Taglioni, va quindi in scena soltanto quando il pubblico è già completamente rapito<sup>19</sup>.

In realtà *La Silfide* era già stato messo in scena al Teatro alla Scala nel gennaio dello stesso anno, ma con le coreografie di Antonio Cortesi, con Fanny Cerrito nei panni della protagonista e con un cast per il resto scaligero, con Marino Legittimo come James e un ruolo *en travesti* per Luigi Lorea, nei panni della strega Madge<sup>20</sup>. In questa versione del balletto, la più vista in Italia

<sup>16</sup> Francesco Regli, "Seconda rappresentazione all'I.R. Teatro alla Scala di Maria Taglioni", in «Il Pirata», anno VI, n. 94, 25 maggio 1841, sezione "La curiosità del giorno", p. 385.

<sup>17</sup> Girolamo Romani, in «Il Filaro», anno IX, n. 42, 26 maggio 1841, sezione "Appendice Teatrale", p. 167.

<sup>18</sup> *La Silfide* (Teatro alla Scala, Milano 1841). Coreografia: Filippo Taglioni; interpretazione: Marie Taglioni (Silfide), Francesco Merante (James), Teresa Morlacchi (Anna), Luigia Bussola (Effie), Francesco Razzani (Gurn), Luigi Lorea (Magda); scene: Baldassarre Cavallotti, Domenico Menozzi.

<sup>19</sup> *La Sylphide* (Parigi, 1832) incarna il *côté* candidamente volante di un romanticismo ballettistico di cui *La Gitane* (San Pietroburgo, 1838) rappresenta invece il *côté* sensualmente colorato. Entrambi vengono creati da Filippo Taglioni per la figlia, della quale diventano cavalli di battaglia di un repertorio che quindi non si limita a proporre una semplicistica eppure oggi diffusa idea di ballerina fragilmente eterea.

<sup>20</sup> Cfr. il libretto *La Silfide / ballo di mezzo-carattere fantastico / in tre atti / composto / dal Sig. Antonio Cortesi / sul programma / del Sig. Nourrit*, [Gaspard Truffi, Milano 1841], p. 44. Per un approfondimento intorno alle numerose versioni italiane di questo titolo così rappresentativo del balletto romantico francese, è di riferimento il saggio di Ornella Di Tondo, *The Italian Silfide and the Contentious Reception of Ultramontane Ballet*, in Marian Smith (a cura di), *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, Dance Books, [London] 2012, pp. 170-232, poi in Id., *La Silfide italiana o della contrastata ricezione del balletto "oltremontano"*, in Francesca Falcione (a cura di), *La danza tra pubblico e privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi*, Aracne, Roma 2013, pp. 31-61. Di Tondo basa il proprio discorso su una solida ricognizione, grazie alla

a partire dal 1837 e fino all'apparizione di quella del suo primo coreografo, Filippo Taglioni<sup>21</sup>, la malinconia che pervadeva la creazione parigina era stata largamente fugata, in particolare attraverso la scelta di dare alla vicenda una conclusione felice, grazie a un intervento di Amore che accorreva in soccorso di James, dando prova dei propri poteri soprannaturali e permettendo tra l'altro un cambio di scena di sicuro effetto: «La scena si trasforma nell'incantevole regno delle Silfidi. Amore ridona vita all'amata. L'unisce a James ed un quadro analogo dà termine all'azione»<sup>22</sup>.

Il finale positivo voluto da Cortesi suona senz'altro posticcio per parte del pubblico, che anche per questo motivo apprezza particolarmente la versione del balletto firmata da Taglioni. Quest'ultima permette agli spettatori di sentirsi maggiormente vicino all'"originale"<sup>23</sup> parigino che tanta eco aveva avuto al debutto e continuava ad avere, per la presenza sia della prima interprete, di nuovo in coppia con Merante, sia del coreografo, che viene quindi apprezzato anche perché permette di vedere «questo ballo nella sua integrità, quale fu dapprima concepito, e senza quell'apoteosi finale, che ripugnava tanto al buon senso»<sup>24</sup>.

Nonostante gli apprezzamenti per il lavoro di Filippo Taglioni, lodato in particolare per alcuni passaggi, come «per la scena delle streghe, che ha del fantastico e dello strano sul fare di quelle di Shakespeare»<sup>25</sup>, secondo parte della critica il balletto mostra qualche lunghezza di troppo, dovuta forse al

---

quale ha identificato 27 produzioni, create da 14 diversi coreografi, tra i quali, oltre ai già citati Cortesi e Taglioni, troviamo Luigi Bretin, Giovanni Galzerani, Raffaello Gambardella.

<sup>21</sup> Cortesi aveva già proposto la propria versione di *La Silfide* in altri teatri prima delle date scaligere, e non sempre aveva immaginato di chiudere il balletto con il matrimonio tra James e la Silfide: al Teatro alla Pergola di Firenze, nel 1837, James sviene dopo avere visto il corteo delle silfidi che sollevano la propria compagna morta, e il corteo nuziale che festeggia Effie con il proprio novello sposo (*La Silfide / ballo mitologico in due parti / composto, e diretto da Antonio Cortesi / da rappresentarsi nell'I. e R. teatro / in via della Pergola / l'autunno del 1837 / Sotto la Protezione di S. A. Imp. e R. / Leopoldo II / Gran-Duca di Toscana / ec. ec. ec.*, Giuseppe Galletti, Firenze [1837], p. 8).

<sup>22</sup> Cfr. il libretto *La Silfide / ballo di mezzo-carattere fantastico / in tre atti / composto / dal Sig. Antonio Cortesi / sul programma / del Sig. Nourrit*, Gaspere Truffi, Milano 1841, p. 44.

<sup>23</sup> In senso stretto, consideriamo come "originale" la rappresentazione di un determinato spettacolo nella versione che va in scena alla data del debutto, quindi per *La Silfide*, la rappresentazione della francese *Sylphide* andata in scena a Parigi, il 12 marzo 1832, mentre per *Giselle* di cui parleremo poi, si intende la rappresentazione del 28 giugno 1841. Propongono di seguire questa linea Kenneth Archer e Millicent Hodson in un saggio che chiarisce la metodologia da loro messa a punto per "ricostruire" spettacoli perduti, ambito nel quale i due studiosi hanno sviluppato una raffinata – e d'altra parte criticata – professionalità. Cfr. Id., *Ballets lost and found: restoring the Twentieth Century repertoire*, in Janet Adshead-Landsdal – June Layson (a cura di), *Dance history, An introduction*, Routledge, London-New York 1994, pp. 98-116 e inoltre, per ulteriori aggiornati approcci al "rifare" in danza, cfr. la bibliografia indicata in *infra*, nota n. 32, p. 138.

<sup>24</sup> T. [Carlo Tenca], "Milano. I. R. Teatro alla Scala", in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 30, 30 maggio 1841, sezione "Notizie teatrali", pp. 238-239: p. 239.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

poco tempo che il coreografo ha avuto per allestirlo; inoltre, il soggetto è accusato di peccare di una certa inconsistenza, che lo renderebbe poco adatto a dare adeguato spazio alla doppia dote della Taglioni, di danzatrice e di attrice<sup>26</sup>. Tuttavia, in definitiva il modo di danzare si impone come eccezionale e supplisce completamente a ogni difetto: «la divina sua danza ci tien vece di tutto»<sup>27</sup>. Anche il fatto che il balletto sia già conosciuto nella versione di Cortesi, e che ci sia uno scarto significativo tra quella e la “vera” *Silfide*, contribuisce a incrementare la meraviglia di fronte all’eccezionalità dell’interprete, che secondo il critico e poeta milanese Carlo Tenca, permetterebbe di vedere non un balletto, non uno spettacolo, ma la danza stessa:

La TAGLIONI ci ha fatti riconciliare col ballo. La *Silfide* non è più una creatura leggiadra, voluttuosa, che s’invola su pei fumaiuoli che scompare sotto le seggiole, che scende dalle finestre per far disperare un povero affittaiuolo: essa è una apparizione, un sogno, un fantasma, alcun che di aereo, d’incorporeo, che solleva la mente degli spettatori nel mondo delle illusioni, e la accarezza con immagini divine. Non è più la potenza dei vezzi, la voluttà delle pose, l’incanto del sorriso; essa è qualche cosa che non ha nome né forma, che sfugge all’occhio e pur gli è sempre presente, che rapisce l’animo, e non lo trasporta, non gli fa violenza. Cosicché il ballo non apparve più uno spettacolo abborracciato senza intendimento, e servo soltanto alla danza, ma ci si mostrò in tutta la purezza del concetto.<sup>28</sup>

Marie Taglioni viene chiamata a ripetere vari brani coreografici, come la seconda variazione di un passo a due o la Polacca, aggiungendo ogni volta novità e varianti. Non mancano, poi, le lodi per il suo partner, che non risulta annullato dalla vicinanza con un’interprete così straordinaria, ma che, anzi, evidentemente stimolato a dare il meglio di sé, viene premiato dal pubblico:

anche il trionfo del giovane Merante non poteva esser più splendido: sostenersi a siffatto confronto, saper anzi eminentemente brillare al fianco di cotant’astro, non fu lieve cimento, lieve gloria per lui, e a suo pieno conforto il notiamo: pareva che la presenza della gran danzatrice gl’inspirasse maggior lena e addoppiasse le sue forze, talché v’ebbe più d’un momento in cui egli divise con essa gli applausi ed i viva.<sup>29</sup>

Anche le scenografie devono in qualche modo sforzarsi di rappresentare una degna cornice al trionfo della diva, e quindi l’impresario Merelli investe

<sup>26</sup> Cfr. Francesco Regli, “Quarta rappresentazione di Maria Taglioni colla *Silfide*” in «Il Pirata», anno VI, n. 96, 1 giugno 1841, sezione “Cronaca del giorno”, pp. 392-393.

<sup>27</sup> Ivi, p. 393.

<sup>28</sup> T. [Carlo Tenca], “Milano - I. R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 30, 30 maggio 1841, sezione “Notizie teatrali”, pp. 238-239: p. 238.

<sup>29</sup> Francesco Regli, “Quarta rappresentazione di Maria Taglioni colla *Silfide*” in «Il Pirata», anno VI, n. 96, 1 giugno 1841, sezione “Cronaca del giorno”, pp. 392-393: p. 393.

nella realizzazione di alcune scene particolarmente lussuose, come quella conclusiva, illuminata da lampadari e candelabri accesi:

È impossibile descrivervi il lusso, la profusione, l'eleganza, il buon gusto di questa ultima scena; è una sala illuminata da torrenti di luce, in mezzo a cui s'aggira una folla di maschere, molte delle quali sono graziose per la loro originalità, e tutte ammirabili per la ricchezza delle vesti. È degno d'encomii il mercato della prima parte, come è pure assai buona la foresta della parte seconda<sup>30</sup>.

A completare la componente visiva di uno spettacolo che vuole evidentemente rendere il pubblico soddisfatto di avere bene speso per acquistare i biglietti, venduti a un prezzo insolitamente alto, i costumi del balletto vengono confezionati con cura e producono così un risultato complessivo di particolare effetto: «ciò che è superiore ad ogni elogio è il vestiario di tutti e quattro gli atti, che per fedeltà ed opulenza è quanto di meglio abbiano i nostri occhi veduto sul palco scenico del Grande Teatro. Delizioso poi oltre ogni credere è l'abbigliamento delle ballerine nell'ultima scena; è una delle più aggradevoli creazioni ideate dall'eleganza»<sup>31</sup>.

La composizione musicale viene invece tacciata dalla stampa di essere noiosa ed eccessivamente lunga, tanto che alla seconda replica almeno l'«orribile»<sup>32</sup> ballabile del terzo atto viene accorciato, poiché « giammai gli abituati al *Grande Teatro* furono sottoposti ad un più crudele straziamento d'orecchie»<sup>33</sup>. I maestri d'orchestra vengono tuttavia lodati, in particolare il clarinettista Ernesto Cavallini, che «col suo magico strumento, fu eguale alla sua fama, pari a colei, ai vezzi della cui danza egli accoppiava armoniosi concerti: chi venne chiamato e si chiama il PAGANINI DEI CLARINETTI non doveva, né poteva smentirsi in sì avventurosa importante occasione, anche se le grida del pubblico coprono spesso la sua esecuzione»<sup>34</sup>.

Dopo una delle repliche l'orchestra del teatro si reca sotto il balcone della Taglioni per una serenata speciale: i professori della Scala, tra i quali Ernesto Cavallini, Giuseppe Rabboni, Carlo Yvon e Vincenzo Merighi, diretti da Eugenio Cavallini, eseguono brani da Ferdinand Hérold, una fantasia di motivi dall'*Elisir d'Amore*, la sinfonia dell'*Assedio di Corinto*, una com-

---

<sup>30</sup> [Benedetto] Bermani, "Milano – I.R. Teatro alla Scala", in «La Moda», anno VI, n. 40, 20 maggio 1841, sezione "I Teatri", p. 160.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> [Benedetto] Bermani, "Milano – I.R. Teatro alla Scala", in «La Moda», anno VI, n. 45, 7 giugno 1841, sezione "I Teatri", p. 180.

<sup>33</sup> Benedetto Bermani, "Milano – I.R. Teatro alla Scala", in «La Moda», anno VI, n. 43, 31 maggio 1841, sezione "I Teatri", p. 172.

<sup>34</sup> Francesco Regli, "Quarta rappresentazione di Maria Taglioni colla *Silfide*", in «Il Pirata», anno VI, n. 96, 1 giugno 1841, sezione "Cronaca del giorno", pp. 392-393: p. 393.

posizione di Giacomo Panizza, intitolata *Gl'Innamorarti*, e l'*Ouverture del Guglielmo Tell*<sup>35</sup>.

Per l'ultima serata di spettacolo, il 12 giugno, la Taglioni offre infine un programma misto, che si apre con un passo nuovo, da *La Caccia di Diana*, al quale si aggiungono alcuni estratti di entrambi i balletti andati in scena nelle serate precedenti (gli atti II e III da *La Silfide* e l'atto III da *La Gitana*), per chiudere con una vivace mazurka, che sollecita le ovazioni conclusive. La scelta dei titoli e la loro successione pare testimoniare una meditata strategia, passando dalla *danza per la danza* di *La Caccia di Diana*, alle atmosfere più rarefatte della *Silfide*, per chiudere con il calore coinvolgente della *Gitana* e con un breve e ritmato passo tutto danzato. Si tratta di una serata-evento. Il programma viene in effetti pensato per dedicare piena attenzione alla danza: riserva alla musica uno spazio insolitamente ridotto - tre sinfonie - e fa tacere completamente il canto. Inoltre, ben prima che la serata di spettacolo inizi la piazza prospiciente il teatro è festosamente affollata e alla chiusura del sipario la sala gremita prorompe entusiasta in applausi, grida e chiamate, il palcoscenico si riempie di omaggi floreali lanciati dagli ammiratori assieme a fogli che riportano composizioni poetiche in lode della ballerina:

Io non farò né la storia, né la descrizione di questo trionfo; immaginatevi tutto ciò che vi può essere di più rumoroso e di più splendido in un'ovazione teatrale, moltiplicate all'infinito le grida, gli applausi, le chiamate, aggiungetevi lo scuotere dei fazzoletti, le piogge suaccennate di fiori e di versi; ideate un pubblico che per più di mezz'ora dopo terminato lo spettacolo non sa risolversi di abbandonare il teatro, e che non si stanca di vedere e rivedere per più di venti volte l'ammirabile danzatrice, e poi non arriverete forse a concepire tutto ciò che vi fu di straordinario in questo immenso successo. Era un entusiasmo senza limiti, senza freno, che avea polmoni inesauribili, mani di ferro, molte risme di carta, dei mucchi di fiori, e, più stimabile di tutto, una sincerità meravigliosa.<sup>36</sup>

Fuori dal teatro, la banda militare suona in onore della diva sotto al suo balcone, presso l'Albergo del Marino, dove le viene offerto un banchetto di cui la stampa riporta i numerosi brindisi commossi, tra i quali risuona «*Al di lei sospirato ritorno fra noi*, cui ella rispose, cortese non men che valente, *Con tutto il cuore*»<sup>37</sup>, lasciando quindi intendere un futuro ritorno. Anche la stampa, in effetti, conferma una disponibilità della Taglioni a prodursi nuovamen-

<sup>35</sup> Cfr. Francesco Regli, "Onori presenti e futuri a Maria Taglioni", in «Il Pirata», anno VI, n. 99, 11 giugno 1841, pp. 403-404: p. 403.

<sup>36</sup> Benedetto Bermani, "Ultima rappresentazione della ballerina Taglioni. La sera 12 corrente", in «La Moda», anno VI, n. 47, 14 giugno 1841, pp. 185-186: p. 185.

<sup>37</sup> Francesco Regli, "Ultima definitiva rappresentazione di Maria Taglioni", in «Il Pirata», anno VI, n. 100, 15 giugno 1841, sezione "Gazzetta teatrale", p. 409.

te in Italia nell'autunno seguente, se oltre a una già fissata data a Bologna se ne aggiungeranno altre, in diverse città della penisola<sup>38</sup>.

Lasciata Milano nel giugno del 1841, la Taglioni è impegnata in varie tappe europee, la prima delle quali è Londra. Qui, per mancanza del tempo necessario a una nuova creazione, viene allestita nuovamente *La Gitana* e comincia a essere coltivato il confronto con un'altra e più giovane stella del firmamento della danza europea, Fanny Cerrito, che era stata a lungo ammirata a Milano: la contrapposizione tra due artiste d'eccezione, dalle doti decisamente differenti, ma ugualmente amate e apprezzate dal pubblico, è senz'altro un espediente della stampa e degli impresari per aumentare un interesse già particolarmente vivo.

La prospettiva di un ritorno, lanciata nel 1841, viene confermata l'anno seguente. La Taglioni è di nuovo accolta dal Teatro alla Scala a partire dal 21 maggio 1842 per una serie di rappresentazioni che proseguono fino a giugno. In cartellone sono previste, questa volta, due nuove creazioni di Filippo, che infatti si trova a Milano dal mese di marzo per il loro allestimento: *Satanella* e *La Ninfa Isea ossia L'Allieva d'amore*, titoli ai quali si aggiunge *La Gitana*. Ancora una programmazione mista, dunque, che introduce un passo a due tratto dalla *Silfide* soltanto nella serata d'addio, il 22 giugno, quando vanno in scena anche *La Ninfa Isea*, una scena lunare di *Satanella* e l'atto III di *La Gitana*<sup>39</sup>. Di fianco alla Taglioni danza di nuovo Francesco Merante, ormai particolarmente apprezzato alla Scala, descritto come un «fiore che mai non piega le foglie, [è] guerriero che trova sempre un alloro da intrecciare alle proprie chiome»<sup>40</sup>. Spiccano anche altri interpreti, frutto della Scuola della Scala, che in effetti in questi anni brilla a livello internazionale come fucina di talenti<sup>41</sup>: «Il valente Catte, la prosperosa Ronzani e la vispa Radaelli sono al loro posto. La giovine di belle speranze signora Bussola fa la parte che sosteneva l'altr'anno la Bertuzzi. Ella è degna della scuola cui appartiene».

<sup>38</sup> Cfr. An., in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, t. 35, n. 907, 8 luglio 1841, rubrica «Corrispondenza straniera», p. 164.

<sup>39</sup> La seconda programmazione taglioniana al Teatro alla Scala comprende complessivamente dodici serate: *Satanella* viene rappresentato il 21, 25, 28 e 30 maggio e, a distanza di qualche giorno, il 15 giugno: *La Gitana* il 24 maggio e l'8 e l'11 giugno; il 18 e il 20 giugno va in scena un programma composito, costituito dal III atto di *La Gitana* e del nuovo *La Ninfa Isea*, mentre per la serata conclusiva, il 22 giugno, il programma diventa ancora più articolato, con oltre a *La Ninfa Isea*, una scena lunare da *Satanella*, l'atto III di *La Gitana* e infine un passo a due da *La Silfide*.

<sup>40</sup> An., «Milano. I.R. Teatro alla Scala. La Gitana, ballo riprodotto dal signor Filippo Taglioni», in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 97, 1 giugno 1842, rubrica «Gazzetta teatrale», p. 393.

<sup>41</sup> Fondata nel 1813 da Francesco Benedetto Ricci, dal 1837 al 1850 la Scuola di Ballo del Teatro alla Scala è diretta da Carlo Blasis e da Annunziata Ramaccini, sua moglie.

Nell'*Avvertimento* che apre il libretto dato alle stampe per *Satanella*<sup>42</sup>, il coreografo esprime il desiderio di ringraziare il pubblico, che l'anno precedente l'aveva accolto con gentilezza, «coll'offrirgli un lavoro non ancora sperimentato altrove, e che valesse – dice – a mantenermi quel suffragio di cui venni onorato»<sup>43</sup>. Trova però una certa resistenza da parte degli spettatori che assistono alla nuova creazione e che sembrano gradire poco i suoi complicati intrecci e la sua conseguente eccessiva lunghezza, tanto che viene presto riproposto *La Gitana*, leggermente modificato rispetto alla versione andata in scena l'anno precedente, ma ugualmente capace di scaldare immediatamente l'entusiasmo del pubblico, che a questo punto è pronto ad assistere con piacere anche a qualche ulteriore replica di *Satanella*, per poi passare a un programma composto da estratti da balletti diversi e da *La Ninfa Isea*, che debutta il 18 giugno.

*Satanella* vede al proprio centro la protagonista eponima, una fanciulla nata da un blocco di marmo grazie alla danza di creature ultraterrene e magiche, figlia del potente e malvagio Caliban, re degli spiriti della terra, tenuta sotto controllo dal gelido vento Borea, ma capace infine di liberarsi del maleficio grazie a una sciarpa fatata e all'amore di Paolo, un giovane semplice e onesto.

Il libretto dello spettacolo ha il pregio di raccogliere alcuni passaggi in cui fa cenno al modo di atteggiarsi e forse di danzare della protagonista. *Satanella*, ovvero Marie, «sa ben tosto col suo dolce sorriso, colle sue pose modeste, coll'ingenua sue grazie, destar in ciascuno lo stupore e la sorpresa»<sup>44</sup> e la sua «gentil figura»<sup>45</sup> suscita una simpatia accentuata dall'inesperienza e dalla goffaggine, che si manifestano in particolare nel tentativo di assolvere agli incarichi che le vengono assegnati quando si trova a servizio in un'osteria. Qui, infatti, «si affaccia alla gran porta dell'osteria con timidezza»<sup>46</sup>, esegue gli ordini, ma «con un certo imbarazzo, poiché dessa non ha bene inteso ciò che le venne ordinato»<sup>47</sup>, «aggiunge sciocchezze a sciocchezze, rompe e versa tutto, destando così il buon umore dei convitati»<sup>48</sup>. Non manca un chiaro anche se sintetico riferimento alla danza aerea di Marie, quando, in chiusura, «Dietro

---

<sup>42</sup> *Satanella* (Milano, Teatro alla Scala, Milano, 21 maggio 1842). Coreografia: Filippo Taglioni; interpreti: Maria Taglioni (*Satanella*), Francesco Merante (Paolo), Adelaide Catena (Ariete), Effisio Catte (Borea), Gaspare Pratesi (Caliban), Luigi Lorea (Belzebù); musica: Giacomo Panizza; scene: Baldassare Cavallotti.

<sup>43</sup> [Filippo Taglioni], *Avvertimento*, in *Satanella / ballo fantastico in sei parti / di / Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / la primavera del 1842*, Gaspare Truffi, Milano 1842, s.p.

<sup>44</sup> *Satanella / ballo fantastico in sei parti*, cit., p. 7.

<sup>45</sup> Ivi, p. 11.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>47</sup> Ivi, p. 10.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 9-10.

a un cenno d'Ariele spuntano le ali a Satanella, che si solleva nell'aria»<sup>49</sup>; d'altra parte, le apparizioni di creature volanti, che scendono dall'alto e volano, oppure ad altre che emergono dalle acque, connotano la sezione del balletto che si svolge in «un'isola immaginaria»<sup>50</sup>, quando «Veggonsi improvvisamente sulle rupi alcune ninfe che scendono al piano sorrette da un velo, delle Silfidi che librandosi sull'ali scendono e festeggiano Satanella, e delle Ondine sorger dall'onde»<sup>51</sup> o quando Borea «attraversa d'un volo rapido il lago»<sup>52</sup>.

L'ambientazione probabilmente suggestiva, tra il centro della Terra, le gole dei Pirenei, una vivace osteria e un palazzo di Calcutta, gli effetti sicuramente sorprendenti, che fanno uso di fuochi colorati, venti, uragani, tuoni e vapori che escono dalle profondità della terra, e una drammaturgia ben strutturata, nella quale lo svolgersi dell'azione chiama la danza<sup>53</sup>, non sono elementi sufficienti a fare il successo dello spettacolo, che risulta essere troppo lungo, spesso farraginoso, eccessivamente variegato, tra luoghi disparati, troppo variamente popolati da ninfe, ondine, silfidi, spiriti della terra e bajadere.

La creazione di Taglioni, della durata complessiva di quasi due ore e mezzo, infarcita di eventi, azioni e oggetti, risulta in definitiva stancante e noiosa, lasciando gli spettatori freddi e insoddisfatti:

non è priva di qualche merito per ciò che riguarda la condotta e l'interesse che possibilmente ha saputo dare ai personaggi della sua immaginazione; ma abbandonato alla sola sua fantasia, senza il soccorso della storia, della mitologia, o anche da qualche favolosa tradizione, ha dovuto costruire il suo lavoro tutto sull'inverosimile e l'inconcepibile, e l'inverosimile, che ben difficilmente potrà fermare per due lunghe ore l'attenzione d'un pubblico, troverà sempre cento maggiori difficoltà per piacere e per soddisfare.<sup>54</sup>

In effetti nel nuovo balletto «tutte le parti non vi sono fra loro in sufficiente armonia, né con bastante naturalezza condotte, perché lo spettatore possa seguirle senz'ardua fatica, abbracciarne l'insieme, e riconoscerne tutto il valore»<sup>55</sup>. Inoltre, le macchinerie non funzionano come avrebbero dovuto, creando imprevisti che suscitano inaspettati momenti divertenti: «Qualche inconveniente di meccanismo, un cappello sollevato dal vento e quasi per

<sup>49</sup> Ivi, p. 20.

<sup>50</sup> Ivi, Parte Quinta, pp. 17-20.

<sup>51</sup> Cit., p. 17.

<sup>52</sup> Ivi, p. 18.

<sup>53</sup> Ad esempio, la «mistica danza» che serve a fare l'incantesimo che permette la nascita di Satanella dal marmo (p. 6), le danze piene di allegria con le quali in osteria si festeggia un compleanno (p. 11), quelle vorticosi causate del vento che butta fuori gli avventori (p. 12).

<sup>54</sup> Y., «Prima comparsa della Taglioni nella *Satanella*, ballo fantastico del coreografo Filippo Taglioni. La sera 21 corrente», in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 41, 23 maggio 1842, sezione «I Teatri – Teatri d'Italia», p. 164.

<sup>55</sup> Girolamo Romani, «*Satanella*, ballo fantastico di Filippo Taglioni. Maria Taglioni», in «Il Figaro», anno X, n. 42, 25 maggio 1842, sezione «Appendice teatrale», p. 165.

forza d'incanto rimasto in aria, le arrischiate cadute di Catte e così via poterono, quando a quando, alternare i varii gusti degli spettatori, e tenerli fra l'ammirazione e il buon umore»<sup>56</sup>.

L'insieme dei difetti di *Satanella* non può fare a meno di accentuare il contrasto con il felice ricordo lasciato da *La Gitana* e *La Silfide*, l'anno precedente, da «questa incoronata della danza [...]. E l'altra sera la gran donna comparve, né mancò per parte sua alla generale aspettazione; ma fatalmente il lavoro del coreografo, dello stesso compositore della *Gitana* e della *Silfide*, che tanto piacquero, non corrispose ai voti, ai desiderj ed ai dilette che ne attendeva il pubblico»<sup>57</sup>. La «celeste dea della danza» riesce tuttavia a non soccombere alla scarsa riuscita dello spettacolo, e anzi fa brillare la propria arte: «dopo avere con la sensatissima sua disinvolta operosità scenica risposto ad ogni strana esigenza della spettacolosa fantastico-mimica composizione, quasi direi emancipatasi dal servaggio del subbietto in azione, nuovamente ci si appalesa *la perfezione dell'arte nella danza*»<sup>58</sup>. Evidentemente «i portentosi incantesimi della sorprendente sua abilità, che la rendono inimitabile per forza, compassata precisione, sveltezza nelle mosse e nei passi, per perfezione nella danza grave, studiata, e di difficile portamento»<sup>59</sup> spingono gli spettatori a concentrarsi quasi esclusivamente su di lei, tributandole «clamori insistenti e universali applausi [...] attestazioni di brava, di evviva, di gioja, di tripudio e di ebbrezza»<sup>60</sup>. A parte l'insofferenza per il personaggio di Borea, il cui scopo è proprio quello di portare scompiglio nelle danze della protagonista e che quindi non piace, anche altri interpreti vengono lodati, in particolare alcune allieve della scuola, Carolina Garanzini, Maria Luigia Bussola e Augusta Domenichettis, che danzano in un passo a tre creato per loro da Blasis e inserito nella quarta parte, ambientata nella reggia del sultano<sup>61</sup>.

A partire dalla seconda replica, il 24 maggio, Filippo Taglioni apporta al balletto dei tagli che il pubblico, affaticato dal complicato intreccio e dalla eccessiva lunghezza, apprezza senz'altro, anche e soprattutto perché permet-

<sup>56</sup> O. [Opprandino Arrivabene], in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 29, 23 maggio 1842, sezione «Notizie teatrali», p. 228.

<sup>57</sup> Y., «Prima comparsa della Taglioni nella *Satanella*, ballo fantastico del coreografo Filippo Taglioni. La sera 21 corrente», in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 41, 23 maggio 1842, sezione «I Teatri – Teatri d'Italia», p. 164.

<sup>58</sup> Pietro Boniotti, «Maria Taglioni», in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 44, 1 giugno 1842, rubrica «Teatri», p. 175.

<sup>59</sup> Pietro Boniotti, «*Satanella*, ballo fantastico di Filippo Taglioni, prima comparsa della rinomatissima danzatrice Maria Taglioni», in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 42, 25 maggio 1842, rubrica «Teatri», p. 167.

<sup>60</sup> Pietro Boniotti, «Maria Taglioni», in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 44, 1 giugno 1842, rubrica «Teatri», p. 175.

<sup>61</sup> Cfr. G. [Girolamo] Romani, «*Satanella*, ballo fantastico di Filippo Taglioni. Maria Taglioni», in «Il Figo», anno X, n. 42, 25 maggio 1842, sezione «Appendice teatrale», p. 165.

tono di concentrare ulteriormente l'attenzione sulla protagonista<sup>62</sup>. Tuttavia, non sono sufficienti a risolvere i problemi di fondo dello spettacolo e a donare all'azione maggiore compattezza e consequenzialità. Nonostante la Taglioni riscuota comunque l'abituale e caloroso successo, per cui «la leggerezza, il brio, l'inconcepibile celerità de' suoi passi, la grazia e la novità delle sue movenze furono oggetti durante la rappresentazione di meraviglia e d'applausi»<sup>63</sup>, il pubblico auspica il ritorno dei titoli che l'anno precedente erano stati così apprezzati: «Il teatro ridondante di gente risuonava di evviva, che si moltiplicheranno anche nelle sere successive; molto più se l'Impresa penserà a darci la *Gitana* e la *Silfide*»<sup>64</sup>. Finalmente, «la *Gitana* venne in soccorso della *Satanella*. E questa brillante Zingara dal piè leggiadro, dalle forme aeree appena si presentò, che più ancora della prima volta portò l'entusiasmo, l'incanto, il fanatismo»<sup>65</sup>.

Mentre lo spettacolo viene replicato varie serate, Filippo Taglioni si dedica alla creazione di un nuovo balletto, *La Ninfa Isea*, che va in scena il 18 giugno, con Effisio Catte, Radaelli e Merante. Sorprendentemente, si volge al passato scegliendo un tema anacreontico, i cui protagonisti sono un gruppo di ninfe impegnate nel cacciare un cervo in un bosco, tra le quali Isea, di cui si innamora un giovane pastore. Amore interviene per fare nascere un sentimento affettuoso e felice tra i due protagonisti, contrastato da un fauno<sup>66</sup>. Nonostante il sapore desueto e quindi poco entusiasmante dell'ambientazione, che sembra appartenere a un tempo ormai alle spalle, la svelta e briosa vicenda piace al pubblico, rimediando tra l'altro alla freddezza suscitata da *Satanella*: «*La Ninfa Isea* piacque, e l'allegria che sparse fra il pubblico fu un giusto compenso alla indifferenza che vi aveva lasciata la *Satanella*. Qual più gaja, più brillante, più simpatica, più aerea ninfa che la *Taglioni!*»<sup>67</sup>. Si tratta, in effetti, di «un semplice *divertimento anacreontico*, come dice il programma, tutto appoggiato alla Taglioni e da lei sostenuto con quella grazia impareggiabile che tutti sanno»<sup>68</sup>. La piacevolezza leggera del balletto permette quindi

<sup>62</sup> Pietro Boniotti, "Milano, IR. Teatro alla Scala", in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 43, 28 maggio 1842, p. 171.

<sup>63</sup> Y., "Seconda comparsa della Taglioni la sera del 24 corrente", in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 42, 26 maggio 1842, sezione "I Teatri – Teatri d'Italia", p. 168.

<sup>64</sup> Y., "Seconda comparsa della Taglioni la sera del 24 corrente", in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 42, 26 maggio 1842, sezione "I Teatri – Teatri d'Italia", p. 168.

<sup>65</sup> Y., "La *Gitana*, ballo del coreografo sig. Filippo Taglioni", in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 45, 6 giugno 1842, sezione "I Teatri – Teatri Stranieri", p. 180.

<sup>66</sup> Cfr. il libretto *La Ninfa Isea / divertimento anacreontico / di / Filippo Taglioni*, Gaspare Truffi, [Milano 1842].

<sup>67</sup> Y., in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 50, 23 giugno 1842, p. 200.

<sup>68</sup> A., in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 35, 23 giugno 1842, sezione "Notizie teatrali", pp. 276-277: p. 277.

di apprezzare appieno l'interprete, che d'altra parte dà alla composizione uno spessore determinante: «questo scherzo del coreografo, il quale sarebbe passato forse inosservato senza questa unica danzatrice, ebbe l'onore del trionfo e fu sonoramente applaudito e gustato»<sup>69</sup>.

La Taglioni rimane ancora per qualche tempo a Milano, anche per trattare un nuovo contratto con l'impresario Merelli in vista di ulteriori date scaglire per la successiva stagione di Carnevale, tra la fine di dicembre di quell'anno e il marzo 1843. Il nuovo contratto, firmato il 18 luglio 1842, prevede tre serate a settimana con un repertorio composto da passi scelti dalla danzatrice, già nel suo repertorio, e da un'altra nuova creazione di Filippo<sup>70</sup>.

Nel frattempo, il soggiorno italiano continua, con un tour che nell'agosto del 1842 tocca il Teatro Eretenio di Vicenza, per poi spostarsi, in settembre, al Teatro Nuovo di Padova e infine, per quell'anno, al Teatro Comunitativo di Bologna in ottobre.

La Taglioni giunge a Vicenza nell'agosto del 1842 grazie all'appaltatore Luigi Vallino, al primo incarico presso il principale teatro cittadino. Mentre per l'opera lirica propone *L'Assedio di Corinto*, di Gioachino Rossini, e *Marino Faliero*, di Gaetano Donizetti, entrambi senza cantanti di fama, per la danza punta sulla grande novità della diva del momento. La sua presenza viene accettata di buon grado dall'Accademia che presiede le attività del teatro, e che infatti in giugno aveva scritto una lettera indirizzata a Filippo Taglioni per pregarlo di accettare la proposta di portare la figlia in un teatro non certo di primo piano, ma già abituato ad accogliere importanti artisti del canto, per cui «Mancava a questa ghirlanda una gioia preziosa nel mezzo, e questa non poteva essere che l'impareggiabile, l'unica Madamigella Maria Taglioni»<sup>71</sup>. L'accordo proposto ai Taglioni dall'Agenzia Bonola di Milano il 27 giugno definisce due diversi compensi, uno per Filippo e uno per Marie: impegna il primo ad allestire *La Silfide*, portando con sé la partitura completa, e la seconda a interpretare un programma da definire, per il quale la ballerina è tenuta a portare i propri costumi, mentre quelli dei danzatori, oltre alle scene e agli attrezzi, devono essere forniti dall'impresario<sup>72</sup>. Il debutto avviene il 15 agosto, con repliche il 20, il 23 e il 25 dello stesso mese: il programma comprende il ben noto *La Silfide*, integrato dal già celebre *Pas de l'Ombre*, durante il quale un fascio di luce proiettato sull'interprete le permette di duettare con

---

<sup>69</sup> Y., in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 50, 23 giugno 1842, p. 200.

<sup>70</sup> Cfr. il contratto conservato presso la BNF, Fonds Taglioni, R5.

<sup>71</sup> Trascrizione della lettera della Presidenza del Teatro Eretenio di Vicenza a Filippo Taglioni, Vicenza, 23 giugno 1842, ora in Remo Schiavo, «Luci sull'Eretenio. Stasera la Taglioni», in «Vicenza economica», n. 5, maggio 1973, pp. 276-387: p. 380.

<sup>72</sup> Remo Schiavo, «Luci sull'Eretenio. Stasera la Taglioni», cit., p. 380.

la propria ombra come se quest'ultima fosse la sua rivale in amore; inoltre, alcuni estratti - più vivaci - da *La Gitana* per offrire un saggio del ventaglio delle proprie variegate capacità. Il suo abituale partner è sostituito da Domenico Mattis, al quale per *La Silfide* si affiancano Caterina Besozzi nei panni della madre di James, Regina Salvatori in quelli di Effie, Antonio Giuliani in quelli di Gurn e Francesco Magri nel ruolo come d'abitudine *en travesti* della «vecchia maliarda» Madge<sup>73</sup>.

Nella serata del 25 agosto, tra un atto e l'altro dell'opera *Marino Faliero* si susseguono il secondo e il terzo atto della *Silfide*, la “Festa da ballo” tratta da *La Gitana*, con una marcia di gruppo, una *mazurka* danzata da Marie, la *styrienne* eseguita da Domenico Mattis e Genoveffa Monticelli, il *Passo delle follie* con Regina Salvatori e un nuovo assolo della Taglioni, il tutto concluso da un *galop* finale sicuramente adatto a trascinare un pubblico<sup>74</sup>, al quale peraltro la politica del teatro dedica rodate strategie utili ad attirarlo, come il biglietto a metà prezzo per i militari in divisa<sup>75</sup>. La grande danzatrice viene acclamata a ogni replica e dopo l'ultima rappresentazione viene scortata per le vie della città illuminate da torce e candele dagli ammiratori pronti a sostituirsi ai cavalli che tirano la sua carrozza e a farsi zerbino quando la divina scende, affinché le sue calzature non si sporchino<sup>76</sup>. Le famiglie più altolocate di Vicenza – i Conti Bressan e i Marcolini – la ospitano nelle proprie rispettive dimore e il conte Bressan le chiede di vergare su una parete della propria villa un autografo, che viene autenticata da un notaio<sup>77</sup>.

La stampa riporta il trepidare del pubblico in attesa del manifestarsi della diva, prima dell'alzata del sipario, quando l'immaginazione di chi è in attesa va oltre la barriera visiva della tela, per figurarsi una creatura speciale, diversa da ciò che aveva avuto la possibilità di conoscere fino a quel momento. Uno dei commentatori delle date vicentine di Marie Taglioni, Jacopo Cabianca, coglie con attenta sensibilità e cerca di trasmettere ai lettori l'effetto suscitato dal confronto con la sua danza, esplicitando le proprie sfumate emozioni e descrivendo l'azione della ballerina. Apertosi il sipario, «ogni rimembranza si dileguò all'apparire della Taglioni. Il senso della vista, a la vaghezza di quelle movenze meravigliato, pioveva un insolito contento nell'anima; [...] la bella

<sup>73</sup> Cfr. il libretto *La Silfide / ballo fantastico in tre atti / di / Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nel Teatro Eretenio / L'Éstate 1842*, Paroni, Vicenza [1842].

<sup>74</sup> Avviso del Teatro Eretenio, 25 agosto 1842, Biblioteca Bertoliana, Vicenza, riprodotto in Remo Schiavo, *Il Teatro Eretenio tra cronaca e storia*, Accademia Olimpica, Vicenza 1983, p. 150.

<sup>75</sup> Cfr. la locandina riprodotta in Remo Schiavo, “Alla Taglioni, alla Taglioni, dalle pomate ai peperoni”, in «Vicenza economica», n. 5, maggio 1981, pp. 16-19: p. 18.

<sup>76</sup> Cfr. Remo Schiavo, “Alla Taglioni, alla Taglioni, dalle pomate ai peperoni”, in «Vicenza economica», n. 5, maggio 1981, pp. 16-19: p. 16.

<sup>77</sup> Remo Schiavo, “Luci sull'Eretenio. Stasera la Taglioni”, in «Vicenza economica», n. 5, maggio 1973, pp. 276-387: p. 385.

copia di un quadro ti ferma un tratto, ma lo splendore del genio, ma il tocco della creazione, che ti commuove e ti vince, è proprietà dell'originale»<sup>78</sup>.

Particolarmente interessante è la descrizione dell'illuminazione messa in atto per creare l'atmosfera vaga e sospesa che evidentemente caratterizza *L'Ombra*<sup>79</sup>:

Una fra le danze portentose della Taglioni era il Ballo dell'ombra. Tolti i lumi dal palcoscenico, fatta uscire dalle quinte un'intensa luce giocata in maniera da proiettare la scena in grandezza uguale l'ombra di chi era in scena; fuggito nuovamente il suo amante, Maria lo insegue, lo cerca e s'accorge come non fosse la sua ombra, che altra la insegue, e lo cerca con essa, sogna una rivale, si sdegnava nel vederla far le sue mosse; molte fiate gli si getta contro per vendicarsi e ne scorge una danza nuova, difficile, meravigliosa, e di maggior diletto a vederla che a scriverla o leggerla scritta.<sup>80</sup>

Dopo l'ultima replica, il 28 agosto, il pubblico manifesta il proprio entusiasmo secondo modalità ormai già viste: applausi a non finire, lancio di ghirlande da parte delle signore, i cavalli della carrozza della ballerina sostituiti da giovani e baldi ammiratori che la trascinano lungo le strade festanti, fino al suo alloggio<sup>81</sup>. La presenza di un'artista così celebre porta inoltre una crescita delle attività economiche della città: «Il teatro di Vicenza, a memoria d'uomini, non fu mai tanto in preda all'entusiasmo come lo fu nell'occasione che per la prima volta vi apparve la Taglioni. Riboccante fu il numero degli spettatori, e dalle città circonvicine accorse una quantità di forestieri non mai veduta in quella città»<sup>82</sup>.

Nel 1842 si tiene a Padova il quarto congresso della Società dei Dotti, che riunisce gli scienziati italiani, e le istituzioni municipali, desiderando offrire

<sup>78</sup> J. [Jacopo] Cabianca, "Maria Taglioni a Vicenza", in «Gazzetta privilegiata di Venezia», anno 1842, n. 186, 19 agosto 1842, sezione "Appendice di letteratura, teatri e varietà", pp. 741-742: p. 741.

<sup>79</sup> Marie Taglioni propone spesso al pubblico un passo che fa parte del suo repertorio personale, nel quale danza con la propria ombra o con l'immaginaria presenza di una rivale in amore, e che le permette quindi di dispiegare ampiamente le proprie doti di grazia, morbidezza e leggerezza. Questo passo viene proposto alternativamente come pezzo di bravura autonomo, in forma di assolo, *pas de deux* o *pas de trois*; all'interno di spettacoli più ampi (*La Silfide*, *Satanella*, *La Caccia di Diana*); come spettacolo autonomo, intitolato *L'Ombre*. Su questa intricata questione fa interessanti osservazioni anche Ornella Di Tondo nel saggio *I balletti di Filippo Taglioni in Italia (1841-1846). Produzione, drammaturgie, ricezione*, in Bruno Ligore (a cura di), *Filippo Taglioni, padre del ballo romantico*, cit., pp. 241-274.

<sup>80</sup> Antonio Soldà, ora in Remo Schiavo, "Luci sull'Eretnio. Stasera la Taglioni", in «Vicenza economica», n. 5, maggio 1973, pp. 276-387: p. 386.

<sup>81</sup> Cfr. An., "Maria Taglioni a Vicenza", in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 71, 5 settembre 1842, sezione "I Teatri – I Teatri d'Italia", p. 268 e Pietro Boniotti, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 72, 7 settembre 1842, rubrica "Teatri", p. 288.

<sup>82</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 969, 10 settembre 1842, rubrica "Teatri", p. 13.

agli ospiti uno spettacolo di rilievo, premono la Società del teatro affinché organizzi una rappresentazione degna dell'evento. La scelta cade su *Roberto il diavolo*, che viene rappresentato al Teatro Nuovo a partire dal 15 settembre 1842 e che, dopo varie repliche, il 24 settembre accoglie tra un atto e l'altro due passi danzati dalla Taglioni. L'apparizione della ballerina non ha tuttavia il successo immaginato. L'attesa del pubblico è trepidante, per il desiderio di fare un'esperienza che tutta Europa ha avuto, e quando sta per cominciare la sezione danzata tutti si sporgono dai palchi o si alzano in piedi nel tentativo di vederla al meglio; entra però in scena un'altra interprete, scatenando una reazione rumorosa e confusa: parte degli spettatori scatta in un caloroso applauso, pensando che si tratti della tanto attesa Marie, mentre un'altra parte, consapevole del fraintendimento, cerca di zittire rumorosamente chi sta applaudendo. Il parapiglia che si crea ha come conseguenza la freddezza che invade il teatro quando finalmente appare l'oggetto di tanto desiderio e la Taglioni, stupita da un'accoglienza per lei insolita, non riesce a dare mostra delle capacità così cantate e attese:

in mezzo a questo contrasto, anzi battaglia d'applausi e di zitti, la vera Sifide alfin comparisce, senz'altra dimostrazione di festa. A sì strana e impensata accoglienza, ell'avvezza ad onori ed incensi quasi divini, non si sentì più nella usata sua sfera, si trovò in un mondo per lei nuovo ed ignoto, e ne fu visibilmente turbata. L'incanto era rotto, ed ella ne smarri alquanto delle sue forze, onde non s'ammirò ne' suoi passi quell'arte, quell'apice di perfezione, ch'ognuno s'immaginava, ed era in diritto di chiedere a colei ch'ha il titolo d'incomparabile. Sabato sera si potea comparare.

Se la prima apparizione a Padova pare rendere la Taglioni non più unica, ma "comparabile", qualche giorno dopo, il 27 settembre, quando riappare in scena con *La Caccia di Diana* e, di nuovo, con alcuni estratti da *La Gitana*, sembra ritrovare l'abituale reazione del pubblico, poiché «levò il teatro a rumore [e] gli applausi furono unanimi, fragorosi, incessanti»<sup>83</sup>.

La Taglioni non tornerà più a Padova, ma il Teatro Nuovo continuerà a rimanere un polo attrattivo anche per altre grandi interpreti, come Fanny Elssler, che nel 1847 trionfa in *Caterina Howard* ed *Esmeralda*, o, dopo la pausa imposta dai fatti del 1848, Augusta Maywood, nel 1851, e Sofia Fuoco, nel 1852.

Dopo il breve soggiorno padovano, la successiva tappa della tournée di Marie Taglioni è Bologna, dove giunge il 10 ottobre per provare un nuovo balletto, *Herta ossia Il Lago delle fate*<sup>84</sup>. Viene preceduta dal padre, giunto in

<sup>83</sup> G.V., "Padova. Teatro Nuovo", in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 79, 3 ottobre 1842, sezione "I Teatri – I Teatri d'Italia", p. 316.

<sup>84</sup> *Herta ossia Il Lago delle fate | ballo in tre atti / composto dal signor Filippo Taglioni / da*

città per tempo in modo da impostare i lavori per una nuova creazione, come previsto dal contratto che definisce la presenza di entrambi gli artisti al Teatro Comunitativo, ovvero Comunale<sup>85</sup>. La stampa locale comincia a costruire e preparare il pubblico più di due mesi prima del debutto, anticipando l'avvenuto ingaggio e il suo costo, rilevando il vantaggio, per una città come Bologna, di accogliere una celebrità europea, dando informazioni in merito all'arrivo della grande danzatrice e sollecitando la curiosità con la notizia che «farà la sua comparsa in una *Fateria*, per lei composta»<sup>86</sup>. La diva è bene accolta dalla buona società felsinea e frequenta quindi i salotti dell'alta borghesia e della nobiltà cittadine. È ospite di Gioachino Rossini<sup>87</sup>, già autore delle musiche del balletto che aveva segnato il suo debutto, a Vienna, nell'ormai lontano 1822, e il celeberrimo amico la accoglie nel proprio palchetto in teatro, dove viene notata dal pubblico, che rende omaggio a entrambi con un caloroso applauso<sup>88</sup>. Frequenta inoltre la casa dell'affermato scultore Cincinnato Baruzzi, già allievo di Canova. È anzi proprio grazie a Baruzzi che la ballerina giunge a Bologna: a partire dal 1841 intesse infatti con lui una corrispondenza utile a definire le modalità di realizzazione di una scultura che la ritragga e probabilmente la scelta di farlo dal vivo richiede l'esigenza di essere fisicamente presente nel capoluogo emiliano per un tempo relativamente lungo<sup>89</sup>.

La nuova creazione che la vede protagonista debutta il 29 ottobre, quindi la Taglioni si esibisce per tutto il mese di novembre, comparando in undici rappresentazioni. Il programma è composito, come d'abitudine: mescola la nuova produzione con alcuni passi tratti dal repertorio che l'ha resa celebre, in particolare estratti da *La Silfide* (un passo a tre) e da *La Gitana*, oltre a *La Caccia di Diana*, il cui apprezzato gioco di ombre viene rovinato da un guasto illuminotecnico che si verifica però soltanto una sera.

---

*rappresentarsi / al Teatro Comunitativo di Bologna / l'autunno del 1842 / colla celebratissima danzatrice / Maria Taglioni*, Tipi governativi alla Volpe, [Bologna 1842]. Il balletto è, come accade per altri titoli di Filippo Taglioni proposti in Italia, un riallestimento di una creazione nata altrove: in questo caso, *Le Lac des fées* era nato nel 1840 e *Herta ou La Reine des Elfrides* nel 1842 (cfr. Ornella Di Tondo, *I balletti di Filippo Taglioni in Italia (1841-1846)*, cit., p. 246).

<sup>85</sup> Filippo era arrivato a Bologna da qualche giorno, probabilmente il 3 ottobre. Marie debutta il 29 ottobre, poi va in scena per altre dieci rappresentazioni.

<sup>86</sup> An., "Bologna. Teatro Comunitativo", in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 41, 12 ottobre 1842, s.p.

<sup>87</sup> Gaetano Fiori, "Bologna. Teatro Comunale", in «Teatri arti e letteratura», n. 981, 1 dicembre 1842, pp. 106-107: p. 107.

<sup>88</sup> Raffaele Buriani, "La Taglioni", in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 47, 23 novembre 1842, s.p.

<sup>89</sup> La scultura marmorea che ritrae Marie Taglioni viene conclusa nel 1843. Oggi perduta, ne rimane tuttavia un gesso, conservato presso Villa Baruzziana, a Bologna. Per un documentato approfondimento su Cincinnato Baruzzi occorre fare riferimento alla monografia dedicatagli da Antonella Mampieri: *Cincinnato Baruzzi (1796-1878)*, Bononia University Press, Bologna 2014.

Per *Herta*, Marie Taglioni veste i panni di una fata, di cui si innamora, ricambiato, un giovane cacciatore, Alberto, interpretato da Teodoro Scion, mentre Antonio e Carolina Coppini interpretano altri personaggi di primo piano<sup>90</sup>. Alcuni elementi del libretto sembrano quasi echeggiare *Giselle*, che aveva debuttato a Parigi l'anno precedente e che era già diventato un punto di riferimento. Nel primo atto Alberto e i suoi compagni si trovano nei pressi di un lago alpino e vengono a sapere che ogni giorno sul far della sera vi appaiono delle fate che uccidono i mortali che si trovino sulla loro strada. Alberto vuole rimanere per vedere le fantastiche creature di cui gli hanno parlato, mentre gli altri fuggono, lasciandolo solo. Le fate appaiono, Alberto rimane affascinato da Herta, a propria volta attratta da lui, ma il suono di un corno fa ritornare i giovani e fuggire le fate. Resta indietro Herta, che, a causa di un forte temporale nel frattempo sopraggiunto, perde il velo, ovvero il talismano che le dona poteri magici, e quindi si incammina, travestita, sulle tracce di Alberto. Il secondo atto è ambientato nell'albergo gestito dalla promessa sposa di Alberto, Margherita. Tra fraintendimenti e agnizioni, i due innamorati si ritrovano ed Herta recupera il velo che pareva perduto, e che le permette di volare via con Alberto. Il terzo atto si svolge tutto nel regno delle fate, dove Alberto si risveglia tra le magiche e seducenti creature e dove si unisce per sempre all'amata, in una scena di generale letizia.

La stampa attesta il travolgente successo della Taglioni, dipingendola come apparizione, fata, maga, farfalla, vento leggero, dea incarnata, come vero e proprio genio capace di produrre un'arte del tutto pari alla scultura e alla poesia: «la Silfide e la Diana, rappresentate da Lei, possono essere riguardate come graziose poesie o come gallerie magnifiche di statue, e però non sembreranno mai eccessivi gli applausi che con tanta commozione d'animo dai nostri bolognesi vengono tributati a questa artista meravigliosa ed unica. La *Taglioni* è un Genio; ecco giustificato il nostro entusiasmo»<sup>91</sup>.

L'ultima data bolognese di Marie Taglioni è vissuta da parte del pubblico con particolare emozione: «Sera di ammirazione, di gioia, di delirio fu quella di sabato, sera di festeggiamento e di addio». La folla si accalca per cercare di non perdere l'ultima occasione di vedere la diva:

Oh quante dimostrazioni in quella sera, quale ricambio di gentilezze e di addimostrazioni di affetto! Ritratti, poesie, fiori, corone, nulla fu risparmiato di quanto valesse ad onorar la novella Tersicore, che ad ogni suo passo vedeva pioversi ai piedi nuovi e ben meritati serti, che spesso trasformaron la scena in olezzante giardino, sicché la Somma pareva sorvolare coll'agilissimo piede tra fiorenti vaghissime aiuole.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Cfr. la distribuzione dei personaggi indicata nel già citato libretto dello spettacolo, a p. 4.

<sup>91</sup> C.M. [Camillo Minarelli], in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 978, 10 novembre 1842, rubrica «Teatri», pp. 88.

<sup>92</sup> Raffaele Buriani, «L'ultima sera», in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia,

In chiusura della rappresentazione, dopo avere replicato, su richiesta del pubblico, vari passi, in particolare dalla *Gitana*, gli altri danzatori le fanno una sorpresa, organizzata da Baruzzi, per cui «da ultimo si aprì l'Olimpo, e le Grazie e i Genii comparvero a farle onore e incoronarla»<sup>93</sup>. Marie Taglioni, commossa dal calore del pubblico, anche perché «non applaudiva già una porzione *reggimentata* della platea, ma bensì il Pubblico tutto intero»<sup>94</sup>, e dagli omaggi che le vengono offerti – fra i quali l'allegoria vegetale ideata da Baruzzi<sup>95</sup> – dal palcoscenico si rivolge agli spettatori festanti per ringraziarli con poche ma sentite parole.

Nonostante l'evidente successo, non mancano le critiche negative, che tuttavia non sembrano andare mai a toccare le capacità artistiche della danzatrice, quanto, piuttosto, il sistema dello spettacolo di cui fa parte, che mette in risalto lo stridente contrasto tra un benessere considerato da alcuni commentatori spropositato, se non immorale, e l'estrema povertà nella quale versano tanti bolognesi. Il fascicolo che presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna<sup>96</sup> raccoglie componimenti encomiastici e articoli apparsi sulla stampa locale in onore di Marie Taglioni riporta sulla copertina un foglio manoscritto che infatti recita:

Memorie che servono per indicare l'epoca in cui Madama Taglioni celebre ballerina onorò la scena di Bologna l'autunno del 1842. Non è possibile descrivere l'entusiasmo della gioventù e de' vecchj nei quali operavano diverse senzjoni. Il suo ritratto si trova fra le mie stampe. Ella guadagnò per 10 sere che ballò 30m. franchi, senza i regali con cui fu favorita. Ogni sera che davano 3m. franchi alla dea, i mandavero intorno al teatro erano pieni di miserabili che lacrimando domandavano un tozzo di pane. Progressi del secolo!

Non mancano le considerazioni ironicamente critiche sul costo delle “gambe” della Taglioni: «si spera che vederla danzare, o meglio, vedere le sue gambe, valga la cifra considerevole spesa per ingaggiarla»<sup>97</sup>. Tuttavia, emer-

---

belle arti, teatri e varietà», n. 48, 30 novembre 1842, rubrica “Teatri. Bologna. Teatro Comunitativo”, s.p.

<sup>93</sup> Gaetano Fiori, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 981, 1 dicembre 1842, p. 107.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Gaetano Fiori, in «Teatri arti e letteratura», n. 981, 1° dicembre 1842, rubrica “Teatri. Bologna, Teatro Comunitativo”, p. 107.

<sup>96</sup> Catalogo Frati-Sorbelli, 17. Storia artistica. Caps.F2, N. 3. Il fascicolo comprende: 8 estratti dal periodico «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà» (dal n. 41, 12 ottobre 1842 al n. 48, 30 novembre 1842); 5 estratti da «Teatri arti e letteratura» (dal n. 977, 3 novembre 1842 al n. 981, 1 dicembre 1842), un componimento anonimo a stampa, in foglietti sparsi; 3 componimenti poetici a stampa (due copie, con diversa rilegatura, di Luigi Casini, *Alla regina della danza / Maria Taglioni / quando nell'autunno del MDCCCXLII / Bologna tutta / rendeva meravigliata / Luigi Casini / uno tra i mille ammiratori / coi seguenti metri poetici / faceva plauso*, Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, Bologna [1842]); 5 componimenti poetici anonimi manoscritti; un componimento poetico a stampa, formato locandina.

<sup>97</sup> An., in «Il raccoglitore di cognizioni utili», anno III, 18 ottobre 1842, semestre II, n. 16, p. 128.

gono anche considerazioni che, a partire da una differente valutazione delle economie messe in campo, arrivano a conclusioni diverse. Su «Teatri arti e letteratura» si rileva infatti come l'altissimo costo dell'ingaggio di Marie (100 napoleoni d'oro) e di Filippo (150 napoleoni d'oro) permetta a ciascun bolognese di vedere una gloria internazionale per una cifra tutto sommato ridotta e di avere un redditizio circolare di persone provenienti non solo dalle zone limitrofe, ma pure da lontano. Se si pensa come «lo spendere pochi paoli per vedere la TAGLIONI non impedisce d'impiegarne altri a pro di quelli che a giudizio dei più severi ne sono i soli meritevoli, si cesserà dall'esclamare contra il teatro, solo ed innocentissimo ristoro alle nostre quotidiane occupazioni»<sup>98</sup>.

Dopo Bologna, Milano accoglie nuovamente la Taglioni durante la stagione di Carnevale 1842, dal 26 dicembre di quell'anno fino alla fine di marzo 1843. Il programma, come d'abitudine misto, include ancora una nuova creazione di Filippo, *La Peri*.

L'apparizione della diva non porta più con sé l'eccitazione della novità, e la stampa le dedica quindi uno spazio decisamente ridotto rispetto a quello apertosi con i suoi precedenti soggiorni scaligeri. La sua prima esibizione nella nuova stagione sembra però accompagnare una inedita e matura consapevolezza da parte della critica, che si trova costretta a confrontare il balletto di Augusto Hus, *Luigia Strozzi*, con un passo a due eseguito dalla Taglioni e da Merante, poiché entrambi i brani vanno a comporre il programma della serata. L'apprezzabile sensatezza di Hus, che propone uno spettacolo chiaro, organizzato, storicamente fondato, non può che perdere di fronte all'entusiasmo travolgente che accoglie il semplice passo a due della diva, sicuramente per il suo essere speciale, ma anche perché si tratta di un modo di danzare che non è più entusiasmante perché nuovo, ma perché pienamente appartenente al tempo al quale anche gli spettatori appartengono<sup>99</sup>.

*La Peri*<sup>100</sup> debutta il 27 febbraio 1843. Seguendo la traccia drammaturgica riportata dal libretto<sup>101</sup>, il balletto mette in scena una vicenda che si svolge in Persia, inizialmente, nel primo atto, in una radura di un bosco occupata da

<sup>98</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 968, 1 settembre 1842, p. 8.

<sup>99</sup> Cfr. G. [Girolamo] Romani, «Milano. I.R. Teatro alla Scala. *Vallombra. Luisa Strozzi. La Scimia riconoscente*», in «Il Figaro», anno X, n. 104, 28 dicembre 1842 sezione «Appendice Teatrale», pp. 413-415.

<sup>100</sup> *La Peri* (Teatro alla Scala, Milano 1843), coreografia: Filippo Taglioni; interpreti principali: Marie Taglioni (*La Peri*), Filippo Trigambi (*Zamaspe*), Margherita Wuthier (*Moroe*), Effisio Catte (*Attar*); musica: Giacomo Panizza; scenografie: Baldassarre Cavallotti; costumi: Rovaglia e comp. Nel luglio dello stesso anno debutterà al Théâtre de l'Opéra di Parigi il balletto *La Peri* costruito a partire dal libretto di Théophile Gautier, con la coreografia di Jean Coralli e l'interpretazione di Carlotta Grisi e di Lucien Petipa, freschi del successo, due anni prima, di *Giselle*.

<sup>101</sup> *La Peri / Ballo fantastico di mezzo carattere in tre atti / di / Filippo Taglioni / da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale MDCCCXLIII*, Gaspare Truffi, Milano 1843.

un accampamento allestito con tendaggi e tappeti; quindi, nel secondo atto, in uno degli appartamenti di un palazzo principesco e nella piazza antistante, addobbata a festa; infine, nel terzo atto, in una prigione e in una lussureggiante foresta sacra. Il triangolo amoroso tra il principe Attar, la promessa sposa Moroe e la ultraterrena Peri si risolve con l'abbandono, da parte di Attar, della fidanzata mortale per seguire la meravigliosa Peri nel regno in cui vive con le proprie compagne, il cielo, ovvero con l'abbandono della vita terrena per unirsi in spirito al proprio amore ideale.

Nell'*Avvertimento* che apre il libretto, il coreografo ha cura di dare qualche informazione preliminare utile a meglio intendere il balletto, in particolare in merito alla natura eterea e volante della creatura protagonista dello spettacolo:

Le PERI occupano negli antichi romanzi persiani il luogo delle nostre Fate. - Esse non sono né angeli, né diavoli: gli Arabi dan loro il nome di Ginn, e da noi chiamansi ordinariamente Spiriti Folletti.

Gli orientali danno a queste PERI delle ali, a somiglianza di quelle degli angeli: il compositore stimò buon consiglio levarnele; e ciò, spera, gli verrà di leggeri condonato, in un cogli errori nei quali fosse involontariamente caduto.<sup>102</sup>

Il balletto viene accolto dal pubblico con freddezza: «non trovò troppo felice aurea popolare; quindi ebbe principio e termine fra pochi applausi e comune indifferenza»<sup>103</sup>. Soprattutto, dispiace che non permetta alle doti della Taglioni di risaltare, ma che anzi ne sacrifichi le possibilità, lasciandola soffocata dalla confusione degli eventi affastellati e del disegno coreografico: «spiacque la composizione del ballo, spiacque vederla sacrificata in qualche scena d'ingrato effetto, spiacque soprattutto non poterla ammirare in tutta l'eccellenza della sua danza per la meschinità d'una azione che non ha neppure il merito dell'invenzione»<sup>104</sup>. Le consistenti cifre spese dall'impresa per allestire una cornice adeguata alla diva non trovano evidentemente riscontro nel lavoro del coreografo, che non riesce a creare uno spettacolo adatto alle aspettative, per cui

tutti sono sacrificati; cominciando dalle scene, che sono però appena mediocri, e salendo sino a madamigella Taglioni, compresi dunque il vestiario che è magnifico, i mimi ed il corpo di ballo, tutte le vaste risorse offerte con larghezza dall'impresa, vennero impiegate dal coreografo con sì poca arte, da tradire le tremila aspettazioni, che erano pure grandi e

<sup>102</sup> Ivi, p. 4.

<sup>103</sup> An., "Rivista sugli spettacoli del carnevale all'I.R. Teatro alla Scala in Milano", in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno III, n. 24, 25 marzo 1843, p. 94.

<sup>104</sup> A., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 995, 2 marzo 1843, rubrica "Varietà teatrali", p. 27.

ragionevoli, sapendosi che la prima danzatrice dell'epoca doveva essere la protagonista.<sup>105</sup>

Qualche passaggio della coreografia suscita commenti del tutto negativi, poiché costruito con movimenti e atteggiamenti ritenuti disdicevoli, quindi poco adatti alle squisite maniere della Taglioni, che, secondo la stampa, non avrebbe dovuto essere impiegata, in particolare, per una poco raffinata scena di seduzione nella quale la protagonista cerca di corrompere tre carcerieri con atteggiamenti giudicati ridicoli<sup>106</sup>. La Taglioni e Merante vengono tuttavia senz'altro apprezzati, grazie a «danze eseguite con tal leggerezza e precisione di movimenti da destare l'universal meraviglia; gli applausi adunque furono lunghi e rumorosi ogni qualvolta mostrossi la *Taglioni* sulla scena, e si può dire che ogni suo passo, ogni suo movimento ottenne le universali acclamazioni»<sup>107</sup>. Tuttavia, il gradimento complessivo del balletto è talmente basso che viene tolto dal cartellone e sostituito con un repertorio già rodato, composto da estratti da *La Caccia di Diana*, *L'Ombra*, *La Silfide*.

La ripresa di quest'ultimo permette alla Taglioni di ritrovare uno spazio adeguato a entusiasmare nuovamente il pubblico, che la chiama a ripetere alcuni passi, lodandola in particolare in una sorta di duetto con il clarinetto del celebre Cavallini: «l'orditura della composizione, l'indescrivibile difficoltà, o meglio impossibilità nell'eseguire, trasportarono il Pubblico ad eccedente fanatismo. Da principio ci colpì colle più nobili ed esatte posizioni, indi ci sorprese quando la prestezza dei passi rivaleggiò coll'agilità del clarinetto suonato dal famoso *Cavallini*. Un grido solo ed unanime eccheggìo pel teatro, e l'unica danzatrice fu obbligata a rinnovare le due variazioni»<sup>108</sup>.

Al termine di quella che doveva essere l'ultima rappresentazione, il 23 marzo<sup>109</sup>, il pubblico milanese la saluta festante, tra gli abituali lanci di fiori e corone (tra le quali, a dire del «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», una di oro massiccio<sup>110</sup>), in sintonia con quanto sta accadendo in tutta Europa. Facendo un bilancio del suo soggiorno milanese, un giornalista del medesimo periodico porta delle prove a sostegno del fatto che «veramente sia stata dall'universale consentimento di tutta Milano per tale riguardata» come

<sup>105</sup> An., in «Gazzetta Musicale di Milano», anno II, n. 10, 5 marzo 1843, sezione «Notizie musicali italiane», p. 41.

<sup>106</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>107</sup> A., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 995, 2 marzo 1843, rubrica «Varietà teatrali», p. 27.

<sup>108</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno III, n. 10, 4 febbraio 1843, sezione «Teatri», p. 39.

<sup>109</sup> Maria Taglioni danzerà in realtà ancora sul palcoscenico della Scala, il 26 marzo, in occasione di una beneficiata a favore del Pio Istituto Teatrale.

<sup>110</sup> Cfr. An., «Rivista sugli spettacoli del carnevale all'I.R. teatro alla Scala in Milano», in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno III, n. 24, 25 marzo 1843, pp. 93-95: p. 95.

«*insuperabile*»: «il continuo ragguardevole numero di spettatori che accorrevano ad ogni sua comparsa, gli applausi e le chiamate spontanee ed unanimi, il sempre più crescente entusiasmo che rianimavasi nell'animo di tutti, anche quando la novità e il prestigio di essa erano assopiti»<sup>111</sup>. La Taglioni si esibisce nuovamente alla Scala il 26 marzo per una beneficiata, ma sceglie di devolvere i proventi della serata al Pio Istituto Teatrale, ottenendo quindi anche un caldo apprezzamento per la sua generosità. Danza in coppia con il sempre lodato Merante in due passi a due dalla *Silfide*, il secondo dei quali accompagnato da alcune allieve della Scuola di Ballo - Regina Banderali, Tersilia Marzagora, Sofia Fuoco e Margherita Wuthier - e oltre agli applausi ottiene, in chiusura di serata, un bouquet «monstre» di forma piramidale<sup>112</sup>.

Nel valutare l'esito della presenza della Taglioni a Milano nella stagione 1842-1843 occorre tenere conto anche del fatto che l'impresa che gestisce il Teatro alla Scala nello stesso periodo accoglie un'altra diva del tempo, Fanny Cerrito. L'impresario Bartolomeo Morelli intende in effetti alimentare il calore dello scontro tra i sostenitori dell'una e dell'altra, tra «taglionisti» e «cerritisti». Tuttavia, la situazione non incide particolarmente sulla rivalità delle due grandi interpreti, che riscuotono entrambe un caloroso successo, favorendo gli incassi.

All'inizio del 1845 la Taglioni si esibisce per poche date al Teatro Regio di Torino in *La Ninfa Isea ossia L'Allieva d'amore*. Vi arriva dopo che, nell'autunno precedente, la città ha accolto Fanny Elssler, e la vicinanza nel tempo tra le due celebri ballerine crea qualche imbarazzo nel sollecitare un confronto che in definitiva non si risolve né per l'una né per l'altra<sup>113</sup>. La Taglioni sembra suscitare un apprezzamento di cortesia, dichiarato ma non entusiastico, nella stampa torinese, che non manca di sottolineare la bravura di una interprete di minor fama, ma da tempo attiva in quel teatro e quindi sentita con maggiore senso di appartenenza, Flora Fabbri Bretin<sup>114</sup>, o di evidenziare come nella medesima serata in cui si esibisce la Taglioni i favori della direzione del teatro, ed evidentemente del pubblico, vadano maggiormente alle artiste del canto<sup>115</sup>.

Tra il pubblico siede uno spettatore d'eccezione, Camillo Cavour, che probabilmente aveva già visto la Taglioni almeno una volta, nel 1843<sup>116</sup>, e che ora

---

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno III, 29 marzo 1843, p. 97.

<sup>113</sup> Cfr. An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno V, Supplemento al n. 11, 5 febbraio 1845, sezione «Teatri», p. 50.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> N., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno V, n. 12, 8 febbraio 1845, sezione «Teatri», p. 54.

<sup>116</sup> Cfr. quanto annota Adele Cavour in data 21 gennaio 1843 a proposito del denaro dato al figlio per l'acquisto di un biglietto per uno spettacolo della Taglioni. La nota è riportata

ne scrive in una ampia lettera indirizzata alla Contessa Anastasie de Circourt, con la quale intratteneva una abituale corrispondenza<sup>117</sup>. Tra le considerazioni su letture condivise e questioni di politica francese e italiana, di cui Cavour tratta con tono pacato e aperto con la propria interlocutrice, c'è spazio per varie considerazioni sulla «inimitable Taglioni», «sublime danseuse» ricca di «perfection et de grâce», e di cui Cavour apprezza non solo l'arte, ma anche la capacità di stimolare conversazioni interessanti in una città culturalmente poco vivace, come evidentemente ritiene essere Torino:

Au lieu des débats de la tribune, nous avons eu l'inimitable Taglioni. Je crois que cette année du moins nous n'avons pas à nous plaindre de notre sort. Taglioni a non seulement fait le charme de nos soirées, mais elle a fourni à la société de Turin un sujet inépuisable de commentaires et de discussions: inappréciable bonheur pour une ville où, en dépit du proverbe, *les jours se suivent et se ressemblent tous*.<sup>118</sup>

Inoltre, anche Cavour, come altri prima di lui, nota quanto sia necessario che scorra un certo tempo prima che il pubblico abbia gli strumenti per apprezzare davvero quella che evidentemente porta davvero qualcosa di nuovo: non il nuovo che eccita per la vivacità superficiale, ma quello che si insinua con sicura pacatezza, in profondità, e che per questo lascia un segno:

Le premier jour la sublime danseuse a été froidement accueillie; le public un peu grossier du parterre n'a pas saisi de suite tout ce que sa danse renferme de perfection et de grâce. Les gens de goût du pays étaient vivement alarmés, ils craignaient que la ville de Turin se rendisse coupable de la faute impardonnable de ne pas avoir applaudi Taglioni. L'un d'eux exprimait avec émotion ses craintes à un charmant prince russe, qui suit ou mène, comme vous le voudrez, le char de la divine danseuse. Celui-ci sans se troubler le rassura par ces mots profonds: «Ne vous étonnez pas de ce qui arrive, il est tout naturel que l'on n'apprécie pas au premier moment tout ce qu'il y a de sublime dans Taglioni; il en est de même lorsqu'on entre pour la première fois dans la basilique de Saint Pierre; tant les œuvres du génie paraissent de prime abord simples et naturelles».

---

nel volume curato da Giovanni Silengo, *L'archivio Cavour: inventario*, 3 voll., Fondazione Camillo Cavour, Santena 1974, vol. 1, p. 68.

<sup>117</sup> Cfr. la lettera di Camillo Benso Conte di Cavour alla Comtesse de Circourt, Torino, 4 febbraio 1845, ora in *Le Comte de Cavour et la Comtesse de Circourt. Lettres inédites publiées par le Comte Nigra*, L. Roux et Cie Éditeurs, Turin-Rome 1894, pp. 69-71. Si tratta della lettera che Cavour utilizza anche come raccomandazione per introdurre presso il salotto della influente amica francese il giovane conte di Nigra, che poi in effetti, impegnato nella carriera diplomatica, lo frequenterà a lungo. L'amicizia tra la Comtesse de Circourt e Cavour si dispiega nel tempo, dato che i due si scriveranno per oltre venticinque anni.

<sup>118</sup> «Al posto dei dibattiti dalla tribuna, abbiamo avuto l'inimitabile Taglioni. Credo che almeno per quest'anno non dobbiamo lamentarci la nostra triste sorte. La Taglioni non solo ha aggiunto fascino alle nostre serate, ma ha anche fornito alla società torinese una fonte inesauribile di commenti e discussioni: una benedizione inestimabile per una città in cui, a dispetto del proverbio, *i giorni si susseguono e si assomigliano tutti*». Ivi, pp. 69-70.

Le prince russe avait raison; à la seconde apparition Taglioni a été vivement applaudie, et à la troisième elle a excité le même enthousiasme qu'on éprouve à Saint Pierre le vendredi saint lorsque l'église est illuminée.<sup>119</sup>

Nel marzo dello stesso anno la Taglioni è ingaggiata al Teatro Grande di Trieste, dove debutta il 6 marzo con *La Ninfa Isea*, ma porta pure altri brani del repertorio ormai per lei abituale in Italia, composto anche da *La Silfide*, *La Caccia di Diana* e *La Gitana*. Il libretto della *Ninfa Isea* triestina dichiara esplicitamente la propria filiazione dalla versione pietroburghese di Filippo Taglioni, ma è coreografata da altra mano, quella di Antonio Cecchetti, che è pure in scena nei panni di un satiro. La parte maschile principale, quella di Ilo, è affidata al partner abituale della Taglioni in Italia, Francesco Merante; inoltre, riveste un ruolo di primo piano Giacomina Boschetti nei panni di Amore<sup>120</sup>. Il soggetto è decisamente più asciutto rispetto a quello del balletto messo in scena a Milano nel 1841. Si svolge infatti in un'unica scena boschereccia, arricchita da una grotta adorna di fiori, abitazione di Isea, e accoglie l'attrazione amorosa tra la ninfa e un satiro, il più opportuno innamoramento di Isea per il giovane pastore Ilo, grazie all'intervento di Amore, e infine la scaramuccia tra il Satiro, che desidera avere la ninfa per sé, e lo stuolo di ninfe che proteggono i due giovani amanti.

Il prezzo del biglietto raddoppiato non ferma il pubblico e l'apprezzamento da parte della stampa è senza ombre, anche se contenuto nel limitarsi a riprendere discorsi già letti e pareri che sembrano soggiacere al prestigio di una celebrità ormai conclamata: «è inutile il soggiungere che tutti gli amatori della danza vera e castigata, di quella cioè che non comanda all'applauso per mezzo di esagerate pose voluttuose, si posero in bell'accordo ad applaudire e ripetutamente evocarla al proscenio, quale appunto si conviene ad una vera notabilità artistica»<sup>121</sup>. Anche Merante raccoglie le abituali lodi, poiché «fede

<sup>119</sup> «Il primo giorno la sublime danzatrice è stata accolta con freddezza; il pubblico del parterre, piuttosto rozzo, non ha colto subito tutta la perfezione e la grazia della sua danza. Le persone di buon gusto del luogo erano profondamente allarmate, temendo che la città di Torino si macchiasse dell'imperdonabile errore di non aver applaudito la Taglioni. Uno di loro espresse con emozione i propri timori a un affascinante principe russo, che segue o guida, come preferite, il carro della divina ballerina. Quest'ultimo, imperturbabile, lo rassicurò con queste profonde parole: 'Non si stupisca di ciò che sta accadendo, è del tutto naturale che in un primo momento non si apprezzi tutto ciò che di sublime c'è in Taglioni; accade la stessa cosa quando si entra per la prima volta nella basilica di San Pietro; a tal punto le opere del genio sembrano a prima vista semplici e naturali'. Il principe russo aveva ragione: alla seconda rappresentazione la Taglioni fu applaudita calorosamente e alla terza suscitò lo stesso entusiasmo che si prova a San Pietro il Venerdì Santo quando la chiesa è illuminata». Ivi, pp. 70-71.

<sup>120</sup> Cfr. la pagina dedicata alla distribuzione nel libretto *La Ninfa Isea / ossia / L'Allieva d'amore / balletto composto / da Filippo Taglioni / a S. Pietroburgo l'anno 1839 / messo in scena / al Teatro Grande di Trieste / dal Signor / Antonio Cecchetti*, Tipografia Weis, Trieste [1845].

<sup>121</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno V, n. 23, 19 marzo 1845, sezione «Teatri», p. 100.

ogni suo sforzo per riescire degno compagno di sì eccellente artista, e i manifesti contrasegni del pubblico favore vennero ad assicurarlo di aver raggiunto la meta»<sup>122</sup>.

Ugualmente apprezzata nella *Silfide*, interpretata ancora una volta con Merante, la Taglioni riesce a differenziare con finezza l'interpretazione dei due diversi personaggi: «Come ninfa di due mitologie ella fu del pari elegante, graziosa, aerea, però segnando sempre con arte squisita quella linea tenuissima, che distingue i caratteri d'ambidue, e che gli artisti volgari o non sanno indicare, od esagerano»<sup>123</sup>.

Venezia si aggiunge come ulteriore tappa toccata da Marie Taglioni, che nell'aprile 1845 porta al Teatro Gallo di San Benedetto un programma ben rodato, composto da *La Caccia di Diana* e *La Silfide*, oltre che dal meno visto *La Figlia del Danubio*, in una versione di Antonio Cortesi «sulle tracce del programma del Sig. Filippo Taglioni», come recita il frontespizio del libretto<sup>124</sup>.

Nei panni di Fior d'Amore, figlia del Fiume Danubio, la Taglioni viene affiancata dal fidato Merante, nei panni del giovane Rodolfo, in una vicenda ambientata tra la grotta in cui vive la fanciulla, adottata in tenera età dalla terrena Irmengarda, e il palazzo nel quale rischia di dovere andare a vivere come moglie del più anziano e prepotente Barone di Wilbalde, affascinato dalle sue grazie. L'amore dei due giovani trionferà, anche se dopo diverse traversie che portano Fior d'Amore a gettarsi nelle acque del fiume, e il povero Rodolfo a seguirla, in un gesto che quindi rischia di portarlo alla morte, se non fosse che la Ninfa del Danubio (interpretata da Maria Luigia Bussola) si impietosisce e dona anche a lui la capacità di vivere sott'acqua, in modo che l'amore possa trionfare.

L'organicità del balletto non è la prima preoccupazione degli autori, se è vero che il libretto segnala come nella sezione finale dello spettacolo, che si

---

<sup>122</sup> *Ibidem.*

<sup>123</sup> *Ibidem.*

<sup>124</sup> *La / Figlia del Danubio / Azione fantastica / in due parti e quattro quadri / composta / da Antonio Cortesi / sulle tracce del programma / del Sig. Filippo Taglioni / con musica del M.º Adam / da rappresentarsi nel Teatro S. Benedetto / La Primavera del 1845*, G. Antonelli, Venezia 1845. Nell'autunno del 1843 era andata in scena al Teatro Carignano di Torino un'altra versione di questo medesimo titolo, con le coreografie di Luigi Appiani e con Maria Luigia Bussola nel ruolo della protagonista, che in quella versione si chiamava Fior di Campo (cfr. il libretto *La figlia del Danubio / azione fantastica in 4 atti / composta e diretta / dal coreografo Appiani, in Nabucodonosor / dramma lirico / in quattro parti / da rappresentarsi / nel / Teatro Carignano / l'autunno dell'anno 1843*, Fratelli Favale, Torino [1843]), mantenendosi quindi fedele all'originale balletto di Filippo Taglioni che aveva debuttato all'Opéra di Parigi nel 1836, con Marie Taglioni nel ruolo principale. La stessa Bussola danzerà anche nella *Figlia del Danubio* messa in scena a Venezia nel 1845, interpretando però Giulia, amica della protagonista; ugualmente, a Torino le scene sono di Giuseppe Bertoja, che cura pure quelle di Venezia.

svolge tra le acque del fiume, «per rendere più gaia [la] scena, ove succedono le danze, vi sono state aggiunte cose che si sa bene che non possono esister nel Danubio»<sup>125</sup>. Se Tommaso Locatelli sulla «Gazzetta di Venezia» si riferisce a *La Figlia del Danubio* come a un ballo «non troppo mirabile»<sup>126</sup>, di cui, con qualche evidente ironia, dice che «non è un ballo storico né mitologico, è semplicemente un'azione fantastica, tanto fantastica, che comincia in terra e finisce nel regno de' pesci, sott'acqua»<sup>127</sup>, il giudizio del pubblico – ci dice lo stesso commentatore – non è, «come non poteva essere, diverso dall'universale»<sup>128</sup>. Come accaduto altre volte, in Italia, viene apprezzata la danza, ma non lo spettacolo. La forte aspettativa del pubblico veneziano, in attesa di accogliere la diva dopo che era già stata a Padova e a Vicenza, non viene affatto delusa dalla Taglioni, come sempre bene accompagnata da un partner elegante come Merante, con il quale danza in due *pas de deux*, in una «piccola azione danzante» e nella «danza finale», mentre altre azioni vengono sviluppate dal ballerino assieme al corpo di ballo, come un «piccolo ballabile campestre», un *pas de deux* «accompagnato da tutto il corpo di ballo»<sup>129</sup>. Entrambi vengono, come d'abitudine, particolarmente lodati, una per le doti straordinarie, l'altro per la composta e sicura eleganza:

quella mollezza, quell'abbandono quasi di forme congiunte a tale sicurezza, precisione e rapidità di passi, di movimenti, affascino ben presto ogni occhio che ami più una voluttà spirituale, che non l'incanto della perfezione delle forme e di voluttà materiali. Quello della Taglioni non è danzare, ma scivolare; tanto i passi succedevano rapidi e sen-

---

<sup>125</sup> *La / Figlia del Danubio / Azione fantastica / in due parti e quattro quadri / composta / da Antonio Cortesi / sulle tracce del programma / del Sig. Filippo Taglioni / con musica del M.° Adam / da rappresentarsi nel Teatro S. Benedetto / La Primavera del 1845*, G. Antonelli, Venezia 1845, p. 12.

<sup>126</sup> Tommaso Locatelli, “Bulettno degli spettacoli di Primavera. - Teatro Gallo in S. Benedetto. - II *Belisario* col Salvatori. - *La Figlia del Danubio* con Maria Taglioni”, in «Gazzetta di Venezia», 16 aprile 1845, ora in Id., *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, vol. IX, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, p. 124-127: p. 126.

<sup>127</sup> Tommaso Locatelli, “Bulettno degli spettacoli di Primavera. - Teatro Gallo in S. Benedetto. - II *Belisario* col Salvatori. - *La Figlia del Danubio* con Maria Taglioni”, in «Gazzetta di Venezia», 25 aprile 1845, ora in Id., *L'appendice della Gazzetta di Venezia*, cit., pp.127-132: pp. 127-128.

<sup>128</sup> Tommaso Locatelli, “Bulettno degli spettacoli di Primavera. - Teatro Gallo in S. Benedetto. - II *Belisario* col Salvatori. - *La Figlia del Danubio* con Maria Taglioni”, in «Gazzetta di Venezia», 16 aprile 1845, ora in Id., *L'appendice della Gazzetta di Venezia*, cit., pp. 124-127: p. 127.

<sup>129</sup> Cfr. la *Distribuzione delle danze* indicata alla pagina di apertura del libretto *La / Figlia del Danubio / Azione fantastica / in due parti e quattro quadri / composta / da Antonio Cortesi / sulle tracce del programma / del Sig. Filippo Taglioni / con musica del M.° Adam / da rappresentarsi nel Teatro S. Benedetto / La Primavera del 1845*, G. Antonelli, Venezia 1845.

za sfarzo, e la persona sì poco assecondava l'impulso dei piedi. Compagno ad essa era il Merante, danzatore gentile, leggiadro, preciso.<sup>130</sup>

Anche Maria Luigia Bussola viene lodata come «una gentil danzatrice; la sua maniera è vivace, brillante, e in più d'un a solo, ch'ell' eseguisce con gran brio, riscuote vivissimi applausi»<sup>131</sup>.

Sono invece la coreografia, il soggetto e la musica a essere giudicati del tutto deludenti, e presuntuosi gli autori che, senza averne le capacità, propongono il proprio inadeguato lavoro al pubblico: «ben ha fallito quanto alla scelta del ballo, nel quale non saprei dire se più muova a dispetto la melenaggine dell'argomento o della musica. Peccato che i grandi artisti in generale non trovino talenti inventori che loro corrispondano pienamente, e peccato maggiore se questi pretesi talenti s'inebbriano a segno di credersi chiamati a comparire dinanzi il plaudente Pubblico»<sup>132</sup>. Contribuiscono al successo del balletto anche le scene, di Giuseppe Bertoja, alle quali Locatelli dedica uno spazio inusuale per la stampa del tempo. Annota infatti che la scenografia «ha un paesello illuminato dal sole nascente, dove non so se più vago debba dirsi il pensiero, o perfetto l'artificio con cui è condotto. Altrove ha un castello che sorge in riva alle acque; la fronte è vista in iscorcio, e sì l'occhio t'inganna ch'ella par che si stacchi dal fondo»<sup>133</sup>.

Ma è con due scene da *La Caccia di Diana* che l'entusiasmo del pubblico esplose per manifestarsi in forme inusuali, rompendo i confini di solito rispettati in un teatro come il Gallo:

La gente pareva come uscita di senno, e quasi non bastassero le mani e la voce al rumore, s'inventò un nuovo strumento d'applausi. Senza troppa paura di guastarne gli ornati, alcun coraggioso fece tamburo del parapetto dei palchi. Più d'uno perdette in teatro la voce ed io ci ho lasciato quasi l'udito.<sup>134</sup>

L'entusiasmo si manifesta con grida e applausi unanimi e compatti, che allontanano ogni dubbio preventivo sul valore della ballerina: «Confessiamo

<sup>130</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno V, n. 34, 26 aprile 1845, sezione «Teatri», pp. 145-146: p. 146.

<sup>131</sup> Tommaso Locatelli, «Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. *La Figlia del Danubio*, con Maria Taglioni», in «Gazzetta di Venezia», 25 aprile 1845, ora in Id., *L'appendice della Gazzetta di Venezia*, cit., pp. 127-132: p. 132.

<sup>132</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno V, n. 34, 26 aprile 1845, sezione «Teatri», pp. 145-146: p. 146.

<sup>133</sup> Tommaso Locatelli, «Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. *La Figlia del Danubio*, con Maria Taglioni», in «Gazzetta di Venezia», 25 aprile 1845, ora in *L'appendice della Gazzetta di Venezia*, cit., pp. 127-132: p. 132. Il Museo Correr di Venezia conserva due bozzetti delle scenografie di Bertoja, che raffigurano rispettivamente un *Paesaggio montano con piccola casa* e un *Castello sull'acqua*.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 131-132.

che giammai abbiamo veduto un teatro che così fragorosamente e di pari accordo festeggiasse il vero, l'incontrastabile merito di un'artista»<sup>135</sup>.

Durante l'ultima sera di spettacolo a Venezia la Taglioni interpreta un passo a due che va oltre ogni aspettativa e che Locatelli tratteggia con delicatezza ed efficacia: «Alcuni graziosi equilibrii, nel passo a due, sulle punte de' piedi, mentre in quell'atto volge la persona, e come da cima discende, e più ancora un certo passo alzato ed in giro nel secondo balletto, han levato non dirò a rumore, ma a tumulto, a furore il teatro»<sup>136</sup>. Inoltre, riprende *La Silfide*, la "vera" *Silfide*: la danza «fuori dall'ordinario costume»<sup>137</sup> della Taglioni si conferma ancora una volta come unica perché modello di tutte le altre imitazioni: «La *Silfide* s'era altre volte veduta; noti erano i suoi amori, le innocenti follie, le sventure; ma quanto il concetto era allora lontano dal vero, al paragone di ciò che nelle sue spoglie or ci mostra quest'unica regina delle danze, che qui è pure delle grazie regina, la *Taglioni!* Noi non ne avevamo ancor vista se non la pallid'ombra»<sup>138</sup>.

Nel febbraio 1846 l'impresa di Vincenzo Jacovacci porta *La Silfide* anche al Teatro Apollo di Roma, assieme a estratti da *La Caccia di Diana* e *L'Ombre*. La stampa accoglie con calore la danzatrice di cui si loda senz'altro il prestigioso percorso, che dalle rive della Senna, della Neva e del Tamigi l'ha portata a quelle del Tevere assieme al carico della «fama colossale» decretata da tutta Europa, fama che sollecita il pubblico romano ad affollare la sala. Rimangono, tuttavia, le riserve già riscontrate in altre piazze in merito all'ammontare degli ingaggi delle celebrità danzanti e cantanti, ritenuto spropositato rispetto ai guadagni prodotti dalle opere di scienziati e letterati<sup>139</sup>.

Marie Taglioni interpreta *La Silfide* con Francesco Penco, in una versione coreografata da Giovanni Galzerani, artista di esperienza, apprezzato soprattutto per la capacità di costruire balletti di soggetto storico e avventuroso, che a partire dagli anni Quaranta si avvicina a una linea più in sintonia con un gusto di impronta francese. Il libretto inserisce una variante drammaturgicamente di rilievo, dato che la malvagia magia che rende la sciarpa capace di

<sup>135</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno V, supplemento al n. 36, 3 maggio 1845 sezione "Teatri", p. 156.

<sup>136</sup> Tommaso Locatelli, "Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. *La Figlia del Danubio* e *La Caccia di Diana*, con Maria Taglioni", in «Gazzetta di Venezia», 28 aprile 1845, ora in *L'appendice della Gazzetta di Venezia*, cit., pp. 133-134: p. 133.

<sup>137</sup> Tommaso Locatelli, "Bullettino degli spettacoli di Primavera. *Marin Faliero*, *La Silfide*, con Maria Taglioni", in «Gazzetta di Venezia», 9 maggio 1845, ora in *L'appendice della Gazzetta di Venezia*, cit., pp. 135-139: p. 136.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Cfr. An. [Antonio Tosi], in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 15, 21 febbraio 1846, sezione "Teatri", p. 64.

uccidere Silfide è voluta dalla fidanzata di James, Effie, normalmente dipinta come fanciulla incolpevole e sincera.

Le qualità della Taglioni sono, ormai, un dato certo, che il pubblico accoglie senza obiezioni e che, come accaduto in altre piazze, vengono apprezzate sempre più con il proseguire delle repliche e quindi con la possibilità di rivederla, in personaggi diversi: «la sua danza semplice, pura, piena di grazia, ha trovato in ogni successiva rappresentazione migliore accoglienza. Nel nuovo passo, *la Caccia di Diana*, gli applausi divennero assai fragorosi, e dove i regolamenti teatrali non lo avessero impedito, in ogni sera se ne sarebbe voluta la replica»<sup>140</sup>. Nell'ultima rappresentazione la Taglioni, in coppia con Francesco Penco, esegue un passo a due tratto da *L'Ombre*, che ottiene un successo tale da fare salire sul palcoscenico, per gli applausi, anche l'appaltatore Jacovacci<sup>141</sup>.

L'ultima tappa del *grand tour* compiuto da Marie Taglioni in Italia le fa ritrovare ancora una volta, nel marzo 1846, quella Milano che l'aveva accolta per la prima volta nel 1841. Attesa dalla stampa fin dal gennaio di quell'anno, la Taglioni giunge in città l'11 marzo<sup>142</sup> per riapparire sul palcoscenico della Scala qualche giorno dopo, il 14, con un *Passo a quattro* nel quale danza con Carolina Rosati, Sofia Fuoco e Carolina Vente<sup>143</sup>. Si tratta di una ripresa del già celebre *Pas de quatre* che aveva debuttato all'Her Majesty Theatre di Londra meno di un anno prima, il 12 luglio 1845, coreografato da Jules Perrot, andando subito a collocarsi come uno dei momenti apicali del balletto romantico, anche perché riuniva quattro stelle di primo piano - oltre alla Taglioni, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi e Lucile Grahn - che danzavano sulle musiche di Cesare Pugni senza la cornice di un tema narrativo. L'apparizione della Taglioni è salutata da un inevitabile e caldo successo di stima, anche se il brano sembra non mettere in luce tutte le sue doti<sup>144</sup>.

Come balletto a serata intera viene proposto *L'Ombra*, ballo fantastico ripreso del già celebre *L'Ombre* che aveva debuttato a San Pietroburgo nel 1839, riallestito da Filippo Taglioni su musiche espressamente composte da

<sup>140</sup> Antonio Tosi, in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 18, 4 marzo 1846, sezione «Teatri», p. 75.

<sup>141</sup> Cfr. Antonio Tosi, in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 20, 11 marzo 1846, sezione «Teatri», p. 83.

<sup>142</sup> Cfr. «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 20, 11 marzo 1846, sezione «Diario di notizie. Notizie», p. 84.

<sup>143</sup> Il passo a quattro scaligero viene integrato da un ballabile eseguito da Wouthier e dalle allieve dell'Accademia della Scala (cfr. An., «Milano. I.R. Teatro alla Scala», in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 21, 14 marzo 1846, sezione «Diario di notizie. Notizie», p. 88).

<sup>144</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 22, 18 marzo 1846, sezione «Teatri», p. 90.

Luigi Viviani<sup>145</sup>. Marie Taglioni ritrova Effisio Catte come partner di una vicenda ambientata in Italia che fa scivolare il sogno e il fantastico nel mondo reale grazie al fantasma della contessa Angela che, alle soglie del matrimonio d'amore con il principe Loredano, viene uccisa da un bouquet avvelenato donatole dalla rivale, la giovane duchessa Eudossia, su suggerimento del padre, il duca Gaetano. L'“ombra” della contessa si palesa quindi prima solo al proprio amato, scivolando leggera e trasparente, infine appare a tutti per impedire il matrimonio di Loredano con Eudossia, incongruamente protetta dal principe dei Geni e supportata da Naiadi e Ninfe, tra le quali conduce il proprio innamorato, in un cespuglio fiorito, mentre un fulmine incenerisce il palazzo della duchessa. Il balletto è un fiasco, certo non aiutato da una vicenda farragginosa, in cui le azioni si assemblano una dopo l'altra senza stretta connessione, i gruppi dei personaggi più variegati ingombrano la scena<sup>146</sup> e il fantastico sembra essere ridotto a elemento decorativo e non drammaturgicamente significativo, nel tentativo, forse, di inserirlo in un'ambientazione italiana che tuttavia fatica ad assorbirlo compiutamente. Secondo il «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», tutto si riduce a mera e noiosa “ombra” del passato, e quindi non piace: il fantastico, i movimenti delle masse, la creatività del coreografo, il senso di alcune scene, la danza, i virtuosismi acrobatici di alcuni interpreti, la protagonista stessa. «Celebre per i suoi trionfi,» Marie Taglioni «non ci fece accorti neppure per *ombra* di quel primiero suo molleggio, sbalzo, leggerezza, pieghevolezza del corpo in tutti i sensi e delle più variate pittoresche attitudini, pose accademiche, figurazioni e gruppi del più seducente idealismo»<sup>147</sup>.

Il soggiorno della Taglioni a Milano si conclude con un gesto pieno di generosità, non insolito per le artiste dello spettacolo, spesso in cerca di riconoscimenti non solo artistici, poiché sceglie di devolvere tutto il proprio cospicuo compenso della terza serata al Pio Istituto Teatrale<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> *L'Ombra* (Milano, Teatro alla Scala, 19 marzo 1846). Coreografia: Filippo Taglioni; interpreti: Maria Taglioni (L'Ombra, ovvero la contessa Angela), Gustavo Carey (principe Loredano), Margherita Wuthier (duchessa Eudossia), Effisio Catte (duca Gaetano), Giuseppe Grimoldi (principe dei Geni); musica: Luigi Viviani.

<sup>146</sup> Tra i personaggi secondari il libretto prevede «Signori e Dame della corte, Pagi, Ufficiali e Guardia nobile, Seguito del principe Loredano, Magistrati del Ducato, Soldati, ecc. ecc., Geni, Ninfe, Najadi del seguito del re de' Genii, Contadine addette al giardino ducale» (cfr. *L'Ombra / Ballo fantastico in due parti e quattro scene / di / Filippo Taglioni*, in *Azema di Granata / ovvero / Gli Abenceragi ed i Zegriddi / Melodramma tragico / in due atti / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale del 1846*, Tipografia Valentini e C., Milano 1846, pp. 27-40: p. 29).

<sup>147</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 23, 21 marzo 1846, sezione “Teatri”, p. 94.

<sup>148</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 25, 28 marzo 1846, sezione “Diario di notizie. Notizie”, p. 104. La Taglioni aveva peraltro già fatto lo stesso gesto in occasione di uno dei suoi precedenti soggiorni milanesi, nel marzo del 1843 (cfr. An., in «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno III, n. 25, 29 marzo 1843, p. 97).

Si tratta della sua ultima esibizione pubblica in Italia, anche se questo paese rimarrà ben presente nel suo percorso biografico poiché continuerà a frequentarlo assiduamente, in particolare abitando a Venezia e sul Lago di Como, dove tra l'altro si spegnerà Filippo, consolidando forse ulteriormente il legame comunque esistente di questa "figlia d'Italia" con una parte, almeno, delle sue radici.

## Capitolo 3

### Le parole per dirla: tra critica e poesia

Una fondamentale fonte per tracciare il passaggio di Marie Taglioni in Italia è rappresentata dalle testimonianze e dai commenti sparsi in una stampa periodica che ne segue con particolare attenzione gli spostamenti e le esibizioni e le dedica riflessioni che talvolta esulano dalla semplice cronaca per ampliare lo sguardo su tematiche complesse. Si va così a comporre un discorso critico corale composto dalle tante voci degli intellettuali italiani che nel confrontarsi con l'eccezionalità della Taglioni tentano di coglierne la portata, aprendo spiragli a partire dai quali costruire una visione della ballerina e della donna, ma anche della danza. Inoltre, i discorsi elaborati in anni così complessi anche dal punto di vista della costruzione dell'identità nazionale italiana, non solo politica ma anche sociale e culturale, contribuiscono a precisare il più ampio contesto del quale gli stessi autori dei testi fanno parte, e che proprio grazie al confronto con l'altro cercano di mettere a fuoco.

Negli anni Trenta la stampa francese segue gli esordi parigini della ballerina nel suo pieno e sorprendente manifestarsi come artista d'eccezione, e le penne più acute dell'epoca, da Jules Janin a Arsène Houssaye, da Eugène de Mirecourt a Théodore de Banville, da Castil-Blaze a Théophile Gautier, si cimentano nello sviluppare un discorso che possa comprenderne la novità e addirittura l'unicità, tentando di decifrarne quello che viene spesso definito come il suo mistero, il suo essere speciale.

Quando la diva celebrata in tutta Europa arriva in Italia, la stampa periodica attenta alla vita teatrale, inclusa quella specialistica, che si sta consolidando, accoglie i tanti articoli che la riguardano per ricordarne i successi nelle capitali di altri paesi, anticiparne l'arrivo in una determinata piazza, sollecitando la curiosità dei potenziali spettatori, o, dopo le esibizioni, descrivere quanto è accaduto sul palcoscenico, in platea o anche fuori dal teatro. Alcuni episodi della vita privata della ballerina vengono infatti portati all'attenzione del pubblico: si raccontano, per esempio, le sue visite a figure note della città nella quale si trova o persino la perdita e il ritrovamento del suo cagnolino<sup>1</sup>. Le serate che la vedono in scena diventano subito evento mondano al quale non si può mancare, in cui è importante mostrarsi, oltre che guardare. Viene quindi seguita nel suo percorso attraverso le piazze che la accolgono con entusiasmo e continua a godere di una "fama colossale" fino al 1846, ultimo anno delle sue esibizioni nella penisola. Ormai vicina al ritiro dalle scene, viene ancora considerata eccezionale, grazie al riconoscimento conquistato

---

<sup>1</sup> O. [Opprandino Arrivabene], "Il cagnolino della Taglioni", in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 57, 14 gennaio 1842, rubrica "Bizzarrie", p. 228.

e mantenuto nel tempo: «La Taglioni gode da assai lungo tempo una fama colossale e questa fama non si acquista, non si mantiene per molti anni senza un merito vero, reale, eminente»<sup>2</sup>.

Sollecitato dalla visione di Marie Taglioni, si dedica a scrivere di danza uno stuolo di intellettuali, in parte già attivi nel mondo del teatro, alcuni dei quali affinano strumenti critici ricercati per commentare gli spettacoli, ma anche per sviluppare considerazioni generali. Se non esiste ancora una critica di danza professionista o specializzata, come alla medesima altezza cronologica avviene in Francia, sicuramente si va costruendo un discorso critico ragionato e attento, che non manca di acquisire un ruolo incisivo: «L'influenza della critica sui valori del teatro prende corpo nell'Ottocento con la continuità e la specificità degli interventi che colgono e accreditano, assieme al giudizio di valore, la funzione dello spettacolo teatrale nell'intrattenimento»<sup>3</sup>.

La lettura estesa dei commenti che fioriscono al passaggio della Taglioni (ma anche dell'altro caso di studio preso in esame in questo volume, *Gisella*) permette di rintracciarlo con evidenza, sia nel montaggio dei commenti più minuti, sia nell'ampiezza di quelli più articolati. Tra i nomi che contribuiscono allo sviluppo di un pensiero critico spiccano almeno quelli di Tommaso Locatelli, Carlo Lorenzini (ovvero Carlo Collodi), Francesco Regli, Felice Romani e Carlo Tenca, ma un folto gruppo di uomini a vario titolo attenti al teatro si cimenta con il non facile compito di dire Marie Taglioni<sup>4</sup>.

Il profluvio di testi di diversa tipologia prodotto intorno a lei non viene arginato dalla frequente dichiarazione dell'estrema difficoltà nel trovare le parole per tentare di descriverne la danza. Un artista colto e sensibile all'arte come Hector Berlioz, critico musicale del quotidiano parigino «*Journal des débats*» senza particolari predilezioni per la danza, dopo aver assistito a un'esibizione parigina della grande artista dichiara la propria incapacità di fronte a quella che per lui è una danza «sconosciuta»:

Je laisse aux poètes du feuilleton le soin de vous décrire cette danse inconnue, cette joie douce et mélancolique, cette chaste passion, ce vol d'hirondelle sur la surface d'un lac, ces bonds de gazelle, cette fuite rapide et

---

<sup>2</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 15, sabato 21 febbraio 1846, p. 64.

<sup>3</sup> Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005, p. 133.

<sup>4</sup> Il tema della critica di danza in Italia nell'Ottocento è stato toccato trasversalmente dall'approfondita tesi di dottorato di Chiara Marin, *La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa periodica lombardo-veneta (1800-1848)*, supervisore Franco Bernabei, Università di Padova, Scuola di dottorato di ricerca in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Ciclo XXI. Sull'approccio della stampa italiana alla danza si sofferma inoltre, pur occupandosi evidentemente di un altro periodo, Giulia Taddeo nel volume *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia Fascista*, Mimesis, Milano 2017.

imprévue comme celle d'une flèche traversant à l'improviste la clairière d'un bois: ils trouveront des termes pour exprimer tout cela.<sup>5</sup>

D'altra parte, gli stessi professionisti del *feuilleton* coreico sono pienamente consapevoli della propria incapacità di uscire da un vocabolario di termini e di espressioni inadeguate e, tra l'altro, già sentite. Esprime apertamente questo disagio Gautier, quando dichiara con un pizzico di ironia di trovarsi costretto a utilizzare per lei i medesimi appellativi ogni lunedì, giorno nel quale esce il suo *feuilleton* settimanale, poiché in effetti «M<sup>lle</sup> Taglioni, dans le cours de sa carrière chorégraphique, a du rendre bien malheureux les pauvres feuilletonistes, forcés de faire des variations perpétuelles sur le même thème»<sup>6</sup>.

Un disagio del tutto analogo è segnalato anche dalla stampa italiana, che ugualmente registra la difficoltà data da una sorta di strutturale carenza nel vocabolario, come afferma Jacopo Cabianca, peraltro colto e loquace letterato, quando scrive: «La danza di Maria Taglioni è nitida, incomparabile. Ogni movenza è una perfetta espressione, e le meraviglie dei brevi piedi non v'ha parola che le possa dire»<sup>7</sup>. È ricorrente, inoltre, quasi un imbarazzo dovuto all'incapacità degli stessi professionisti della scrittura di costruire un discorso capace di porsi al livello artistico della sua danza: «L'elogio manca alla penna di chi vorrebbe porre le sue parole al livello dell'arte sublime della *Taglioni*; l'analisi s'arresta impaurita innanzi a quell'inconcepibile avvicendamento di azione e di passi, di movenze e di pose, così ricche per varietà, così splendide per perfezione»<sup>8</sup>. Non solo. Anche il formato offerto dall'articolo di giornale viene sentito come poco adatto a contenere tutto ciò che si dovrebbe cercare di dire su di lei, le idee che è in grado di suscitare: «È impossibile restringere nei brevi contorni d'un articolo teatrale lo sviluppo d'un'idea, di cui gli spettatori assidui della *Taglioni* potranno valutare la verità; abbandoniamola quindi alla fantasia dei nostri lettori»<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> «Lascio ai poeti del *feuilleton* la responsabilità di descrivermi questa danza sconosciuta, questa gioia dolce e malinconica, questa casta passione, questo volo di rondine sulla superficie di un lago, questi salti di gazzella, questa fuga rapida e impreveduta come quella di una freccia che attraversa all'improvviso la radura di un bosco: troveranno loro dei termini per esprimere tutto questo » (Hector Berlioz, in «Journal des débats», 19 luglio 1840, ora in Id., *Critique musicale 1823-1863, vol. 4, 1839-1841*, a cura di Anne Bongrain e Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Buchet/Chastel, Paris 2003, p. 363).

<sup>6</sup> «M<sup>lle</sup> Taglioni, nel corso della propria carriera coreografica, ha dovuto rendere ben infelici i *feuilletonistes*, costretti a fare continue variazioni sullo stesso tema» (Théophile Gautier, in «La Presse», 1 luglio 1844, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., pp. 161-164: p. 161).

<sup>7</sup> An. [Jacopo Cabianca], in «Gazzetta privilegiata di Venezia», anno 1842, n. 186, 19 agosto, sezione «Appendice di letteratura, teatri e varietà», pp. 741-742: p. 741.

<sup>8</sup> [Benedetto] Bermani, «Milano – I.R. Teatro alla Scala», in «La Moda», anno VI, n. 43, 31 maggio 1841, sezione «I Teatri», p. 172.

<sup>9</sup> *Idibem*.

In effetti, queste dichiarazioni di incapacità a trovare le parole non sono soltanto banale espediente retorico, ma anche manifestazione di una sorta di sincero smarrimento dovuto allo stato d'animo piacevolmente sconosciuto suscitato dal vederla, come quello che prova Cabianca quando dice che «il senso della vista, alla vaghezza di quelle movenze meravigliato, pioveva un insolito contento nell'anima»<sup>10</sup>, o come quello che esprime più ampiamente Girolamo Romani, giornalista per «Il Figaro»:

Con quali parole descrivere le ammirabili e sorprendenti prove di questa regina della danza? V'hanno di tali cose che la mente può bensì comprendere, ma non ispiegare altrui: o gliene mancano le parole, ovvero nel calore dell'entusiasmo ond'è compresa non le rammenta, non le ritrova. Osservate dalla spiaggia d'un mare senza confine il nascer del sole, che fu detto la gloria della creazione, e mille idee e mille pensieri vi esalteranno la mente, vi commoveranno nel più profondo dell'animo. Ma se qualcuno togliendovi a quell'estasi di ammirazione vi chiedesse: Che è quel che senti a così sublime spettacolo? - Ne stupisco - sarebbe tutt'al più la risposta che vi uscirebbe dalle labbra, quando pure non restassero affatto mute. Così avvien che rispondiamo anche noi se ci si domanda quel che proviamo in vedendo la danza di Maria Taglioni. - Ne andiamo stupefatti.<sup>11</sup>

Di fronte alle dichiarate difficoltà nel dire Marie Taglioni, alcuni giornalisti trovano soluzioni forse sbrigative ma significative, che consistono nello scrivere a lettere maiuscole soltanto il nome della Taglioni, intendendo dire così tutta la donna e l'artista, o ricordando soltanto la data e il titolo dello spettacolo che ha interpretato, senza aggiungere molto altro, in modo da dare riemergere i ricordi del lettore e lasciargli la possibilità di rivederla nella propria mente. Altri si sentono invece potentemente sollecitati a trovare una via per elaborare nuovi modi di pensare e quindi per scriverli.

Francesco Regli, critico colto e già esperto, che sarà poi autore di un volume ancora oggi di riferimento per gli studi sulla danza<sup>12</sup>, affina la propria scrittura in una serie di articoli che scrive, uno dopo l'altro, quando ha la possibilità di assistere al debutto di Marie Taglioni in Italia, al Teatro alla Scala di Milano, e a varie sue esibizioni successive. In questo caso non si tratta della necessità di rivederla per convincersi del suo valore, come accade per altri, dato che Regli è tra gli spettatori folgorati alla prima esperienza, ma di ampliare e approfondire il discorso su un oggetto complesso, che ha quindi bisogno non solo di essere raccontato, ma sul quale è necessario riflettere an-

<sup>10</sup> J[acopo] Cabianca, «Maria Taglioni a Vicenza», cit., p. 741.

<sup>11</sup> Girolamo Romani, «MILANO. I. R. Teatro alla Scala. - Seconda e terza comparsa di Maria Taglioni», in «Il Figaro», anno IX, n. 42, 26 maggio 1841, sezione «Appendice Teatrale», p. 167.

<sup>12</sup> Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Tipi di Enrico Dalmazzo, Torino 1860.

che grazie a considerazioni poco adatte a essere chiuse dentro ai confini di un solo articolo. Alla prima apparizione a Milano della danzatrice, in *La Gitana*, ne coglie alcuni elementi connotanti:

Ella è pronta, svelta, elegante, leggiadra, incomparabile quasi. Col soccorso dell'arte, toccò quell'apice di perfezione, cui a pochissimi è dato di aggiungere; né di quest'arte avete in lei sensibili tracce, dappoiché tutto è in essa naturale, spontaneo, vero, ispirato. La sua danza è leggiadra, toccante, decente, nobile, quieta, modesta. I pittori usano ritrarre le Grazie coperte d'un velo. - MARIA TAGLIONI varia attitudini e passi, è maestra in qualunque genere di ballo, non meno che danzatrice è raffinatissima mima, ed è sempre in armonia con la musica (pregio che a molti manca, e forma una delle cospicue doti della novella Tersicore). Fu dessa che seppe imitare la prima caratteristici balli nazionali; né tacere si debbe che codesta imitazione venne da lei ingentilita, nobilitata, convertita in una creazione, siccome abbiamo noi stessi di leggieri veduto e quando esegui la *polacca*, e quando ne fece stupire con la *gitana*. L'una spira un'esattezza incredibile, l'altra si è tutta grazia e venustà. Le danze polacche sono ispirazioni delicate, galanti, vivaci, e acchiudono in sé una specie di circospezione che caratterizza l'alta società: il ballo spagnuolo si è invece uno sfogo delle forti passioni che germogliano ed ardono in quella terra di fuoco, ed è perciò che nella TAGLIONI trovate insieme congiunte la galanteria, la *coquetterie*, la nobiltà, l'orgoglio, la vanità, la smania di piacere, la seduzione, l'amore, la voluttà... E questi varii affetti, e queste tendenze diverse, mirabilissime, sono espresse per eccellenza ne' suoi gesti, nelle sue attitudini, ne' suoi passi, perfino ne' suoi misteriosi sorrisi, ne' suoi sospiri, ne' suoi sguardi.<sup>13</sup>

Dopo averla vista per la seconda volta danzare, decide di dedicarle un articolo diviso in due sezioni, *Maria Taglioni danzatrice* e *Maria Taglioni attrice*<sup>14</sup>, per tentare un'ulteriore articolazione del pensiero su di lei. Alla quarta rappresentazione, prima di tutto esorta i lettori ad andare a vederla in teatro per averne un'esperienza diretta, e poi ne fa anche uno sfumato ritratto di artista, affastellando sapientemente riferimenti alle sue doti di flessuosità, rapidità, eleganza e brillantezza esecutiva, allo sguardo casto e voluttuoso, al suo essere sinuosa come il fuoco, leggera e trasparente:

Vedetela, vedetela; e a quell'aria ingenua, castissima - a quell'aleggiare di cielo - a quel suo riso di tutta dolcezza - a quel suo sguardo soave e in pari tempo di fuoco - a quella pura voluttà ch'ella inspira - a quell'eleganza di atti e di modi che oltre modo leggiadra la rende, lasciate, potendolo, d'intracciarle al crine una fronda. Vedetela, vedetela, quando flessibile come la fiamma, tortuosa come il serpente, sotto le sembianze d'uno spirito e

<sup>13</sup> Francesco Regli, "Prima comparsa di Maria Taglioni all'I.R. Teatro alla Scala, jeri sera XVIII maggio", in «Il Pirata», anno VI, n. 92, 18 maggio 1841, Supplemento, p. 377.

<sup>14</sup> Francesco Regli, "Seconda rappresentazione all'I.R. Teatro alla Scala di Maria Taglioni" in «Il Pirata», anno VI, n. 94, 25 maggio 1841, sezione "La curiosità del giorno", p. 385.

non più donna, invisibile a ognuno, fuorché all'idolo suo, d'improvviso gli balza dinanzi, e poi dileguasi ratta qual lampo. Vedetela, quando scioglie il piede a portentoso ballo in compagnia del suo *James*, e dite se l'arte può andare più in là, dite se la mente più fervida potrebbe spinger sì alto le proprie pretese, dite se [se] mai rilevaste altrettanto nelle sue contemporanee, e se vi hanno per lei passi difficili, impossibili ad eseguirsi... dite se quelle parti del mondo, in cui apparve, si sono ingannate in proclamandola ECCELLENTISSIMA, UNICA. La TAGLIONI è la vera silfide, la silfide che immaginarono i poeti, la silfide che vola, che spazia ne' campi dell'aria, che batte i vanni o intorno a siepi di rose, o nelle aeree sale dell'Olimpo... che tale apparisce non solo per le grazie del viso, ma per ogni suo passo, per ogni suo atteggiamento, per ogni sua più passeggera movenza. La TAGLIONI mostra sapere co' fatti che cosa significa silfide, e lo sa tanto, che è silfide ella medesima.<sup>15</sup>

Anche altri intellettuali cercano di identificare le ragioni della raffinata singolarità della Taglioni attraverso l'osservazione e il tentativo di descrizione di alcuni elementi connessi alla tecnica di movimento, trovandosi nel non facile compito di reperire termini sufficientemente precisi pur non avendo competenze specialistiche su questi aspetti. Tenca trova il modo di evocarne con una certa sensibilità ed efficacia la qualità del movimento, composto da una miscela di abbandono e precisione:

In lei è una mollezza, un abbandono quasi di forme congiunte a tale sicurezza e rapidità di movimento, che l'occhio ne rimane affascinato. Il suo non è danzare, ma scivolare, tanto i passi si succedono presto e senza sforzo, e la persona di poco asseconda l'impulso dei piedi.<sup>16</sup>

Camillo Minarelli, intellettuale attivo politicamente e fondatore di una importante scuola elementare a Bologna, dopo avere assistito alle rappresentazioni date al cittadino Teatro Comunale cerca il sostegno di figure retoriche utili a tradurre in parole ciò che vede, piuttosto gradite anche da altri autori, secondo quello che è uno stile di scrittura al tempo in uso non solo nella stampa periodica. Evoca quindi la pittura di Raffaello o una piuma per dirne la compostezza e la levità, già proverbiali:

la danza per questa leggiadrissima abbia tocco il sommo della perfezione. Lo stile di Lei è tutto casto, dignitoso, amabile, disinvolto, com'è in pittura quello del mirabile Urbinato. E però il sorriso, le movenze, gli atteggiamenti di Lei si veggono quali si ammirerebbero nelle grazie e nell'innocenza se avessero forme umane; cosicché in contemplarli non basse voglie si risvegliano, ma brame di eccellenza, e affetti purissimi. Siccome piuma leggerissima mossa da scherzevole venticello, tu la vedi

<sup>15</sup> Francesco Regli, "Quarta rappresentazione di Maria Taglioni colla Silfide", in «Il Pirata», anno VI, n. 96, 1 giugno 1841, sezione "Cronaca del giorno", pp. 392-393; p. 393.

<sup>16</sup> T. [Carlo Tenca], "Milano - I. R. Teatro alla Scala", in «Corriere delle dame», anno XLI, n. 30, 30 maggio 1841, sezione "Notizie teatrali", pp. 238-239; p. 239.

slanciarsi e quasi librarsi in aria prima di scendere, e quindi con mille graziosi avvolgimenti carolare intorno, toccando appena appena il suolo con l'estrema punta del piede; e tutto ciò con tale compostezza di persona, e varietà di nobili e gentili attitudini, e agevolezza, e sicurezza, e precisione da non potersi giammai significare per parole.<sup>17</sup>

Ben più articolata è invece la prosa di Tommaso Locatelli, giornalista dagli ampi interessi culturali e proprietario della «Gazzetta Privilegiata Veneta», il quale, ribadendo con sottigliezza la levità e la naturalezza della Taglioni, tratti che ritornano con particolare frequenza nei commenti di chi scrive sulla stampa periodica italiana, pare cogliere, in più, alcuni aspetti peculiari della padronanza corporea della ballerina:

Direste ch'ella co' piedi disegna; che musica, sì perfetto n'è il ritmo, sia la sua danza, ch'ella voli, come portata sull'ali, così leggiera si muove, e ancor nel concetto rimarreste di qua dal vero. Ciò che in lei maggiormente s'ammira è la grazia spontanea de' suoi passi, quella compostezza della persona, che non lascia apparire il più lieve sforzo dell'arte. Parrebbe che l'atto fosse un movimento natural delle membra, con tal sicurezza ella trova sempre il difficile equilibrio; così signoreggia ed arresta ad arbitrio, nell'istante dalla nota voluto, la legge del moto.<sup>18</sup>

Un altro elemento davvero ricorrente nella critica francese è quello del ruolo profondamente innovatore della Taglioni nel mondo della danza, poiché prima di lei, si scrive, «la danse n'était qu'un métier, le métier de sauter le plus haut possible, de pirouetter comme un toton. Elle paraît, et le métier devient un art, la vieille école s'écroule»<sup>19</sup>. In effetti, lei stessa è consapevole di danzare un «genre nouveau», di appartenere a «une nouvelle école», come afferma nella propria autobiografia<sup>20</sup>, e come peraltro alla fine degli anni Cinquanta osserva Arthur Saint-Léon, competente e caustico analista del proprio ambiente di lavoro,

Ces sortes de talents, ces êtres privilégiés, ces Etoiles (puisque tel est le mot consacré) sont rares, très rares, et depuis trente ans environ que règne la nouvelle école, il n'y a guère que quatre danseuses qui aient mérité ce titre, passablement prétentieux, mais vrai au fond, puisque comme leurs soeurs du firmament, elles ne brillent que la nuit, et filent quelquefois: ce

<sup>17</sup> C.M. [Camillo Minarelli], in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 977, 3 novembre 1842, pp. 79-80: pp. 79-80.

<sup>18</sup> Tommaso Locatelli, «Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. *La Figlia del Danubio*, con Maria Taglioni», in «Gazzetta di Venezia», 25 aprile 1845 (da *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 127-132: p. 131).

<sup>19</sup> «la danza non era che un mestiere, il mestiere di saltare il più in alto possibile, di piroettare come una trottola. Appare lei, e il mestiere diventa arte, la vecchia scuola crolla». Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris 1857, p. 43.

<sup>20</sup> «un nuovo genere», di appartenere a «una nuova scuola». Cfr. Marie Taglioni, *Souvenirs*, cit., p. 124.

sont M<sup>elles</sup> Taglioni (créatrice du genre nouveau), Fanny Elssler, Cerrito, et Carlotta Grisi.<sup>21</sup>

L'elemento del "nuovo" viene immediatamente sottolineato dalla stampa italiana: «La Taglioni poi non si è limitata a ripetere quant'altri aveva fatto prima di lei: no, ella ha dato una nuova espressione, un nuovo linguaggio, una nuova tendenza a quest'arte»<sup>22</sup>.

Il pubblico rimane anzi perplesso di fronte al cambiamento che propone, sembra non capirla subito e ha bisogno di rivederla per cominciare a coglierne la portata, come nota Benedetto Bermani con cautela quando sottolinea che «la finitezza, l'incomprensibile magia della *Taglioni* avranno anzi bisogno di qualche altra rappresentazione per essere degnamente comprese. È cosa troppo nuova per noi questo genere di danza, perché si possa all'improvviso apprezzarla convenientemente»<sup>23</sup>. Dopo averne dichiarato la novità, il critico tenta anche di dare qualche spiegazione sul perché la ballerina debba essere considerata differente da ciò che si conosceva fino a quel momento:

la *Taglioni* trascinò i nostri sensi per un cammino troppo diverso; non più le ardenti ma incomposte tinte d'una scapigliata natura, ma l'azzurro d'un cielo sereno, la soave luce di un'aurora tranquilla; non più il canto agitato della sirena, ma la nobile melodia d'una voce limpida e pura; non più la febbrile convulsione del desiderio, ma una dolce esaltazione, che s'impadronisce di voi senza agitarvi, che vi abbandona senza che proviate il rancore del disinganno, o la rabbia dell'impotenza.<sup>24</sup>

A Bologna, dove arriva nell'autunno del 1841, si riconosce senza tentennamenti che «a Lei veramente debbesi il vanto di somma riformatrice dell'arte sua»<sup>25</sup>, non soltanto per il suo modo di danzare, ma anche perché è portatrice di una nuova struttura dello spettacolo di danza, poiché interpreta «vaghe danze, brevi, graziose ed eseguite da celebrità maestre nell'arte del Ballo», che dovrebbero sostituire la vecchia «azione-storico-eroico-spettacolosa ec. ec.» a

---

<sup>21</sup> «Questo genere di talenti, questi esseri privilegiati, queste *Étoiles* (poiché questo è il termine consacrato) sono rare, molto rare, e da trent'anni circa, da quando regna la nuova scuola, non ci sono che quattro danzatrici che abbiano meritato questo titolo, piuttosto pretenzioso, ma in fondo vero, perché, come le loro sorella del firmamento, brillano soltanto di notte, e talvolta cadono: sono Marie Taglioni (creatrice del nuovo genere), Fanny Elssler, Cerrito e Carlotta Grisi» (Arthur Saint-Léon, *De l'état actuel de la danse*, Typographie du Progresso, Lisbonne 1856).

<sup>22</sup> R. [Giroloamo Romani], "MILANO. I. R. Teatro alla Scala. - *La Gitana*, nuovo ballo fantastico del coreografo signor Filippo Taglioni", in «Il Figaro», anno IX, n. 40, 19 maggio 1841, sezione "Appendice Teatrale", pp. 159-160: p. 160.

<sup>23</sup> [Benedetto] Bermani, "MILANO - I. R. Teatro alla Scala", in «La Moda», anno VI, n. 40, 20 maggio 1841 sezione "I Teatri", p. 160.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> C.M. [Camillo Minarelli], "La Taglioni", in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 977, 3 novembre 1842, pp. 79-80: p. 80.

cui ci si è da troppo tempo assuefatti<sup>26</sup>. Viene quindi riconosciuta anche come interprete adatta a balletti che mettono in scena soggetti ben diversi da quelli maggiormente praticati in un passato recente, che è ancora presente ma che sta per essere superato.

Anche l'“unicità” della Taglioni è un altro tratto particolarmente sottolineato dalla stampa. In Francia, Jules Janin, critico taglionista per eccellenza, dichiara che «il n'y avait qu'elle au monde qui dansât ainsi»<sup>27</sup>. Cabianca, che la vede a Vicenza nel 1842, ne dichiara l'assoluta originalità e afferma che proprio per questa sua connotazione *deve* necessariamente piacere al pubblico: «Altre possono piacere; *Maria Taglioni* lo deve: così la bella copia di un quadro ti ferma un tratto, ma lo splendore del genio, ma il tocco della creazione, che ti commuove e ti vince, è proprietà dell'originale»<sup>28</sup>. Nello stesso periodo, a Padova, Francesco Dall'Ongaro, poeta e patriota che scrive su alcune testate, ne sottolinea ancora una volta l'unicità e l'inimitabilità:

*venne, fu vista, vinse.* Ella fu in poco d'ora silfide, gitana, dea, e spirito tentatore nel ballabile del Roberto; e in tutte codeste trasformazioni fu simile soltanto a sé stessa. Udii fare molti confronti: altri potrà avere le forme della Taglioni, potrà uguagliarla nell'arte – ma il genio! - Il genio è nell'anima, e quello informa tutti i suoi movimenti verecondi nelle lusinghe, nobili nella ebrezza d'una ineffabile voluttà. La Taglioni è unica in tutto ciò che è comune.<sup>29</sup>

Oltre che per il suo essere capofila, se non creatrice, di un nuovo genere e inoltre interprete diversa da tutte le altre, Marie Taglioni viene considerata unica anche per la capacità creativa che mostra in scena. Vari commentatori notano infatti la sua abilità nel cambiare di frequente i brani coreografici che esegue, sia da una sera all'altra, sia durante la medesima serata, sorprendendo per le variazioni inaspettate che riesce a costruire. Lo afferma piuttosto chiaramente Benedetto Bermani, che segue tutte le prime repliche milanesi, e quindi i vari programmi proposti agli spettatori della Scala: «Ciò che è pure proprio soltanto della Taglioni sono i serali cangiamenti che ella introduce nei suoi passi, senza aggiungere quelli che non manca di

<sup>26</sup> A., in «Il Felsineo. Giornale settimanale con figurino delle mode originale di Parigi – le Follet», anno III, n. 24, 15 novembre 1842, sezione “Teatro del Comune”, p. 191.

<sup>27</sup> «non c'era che lei, al mondo, a danzare così». Jules Janin, *Notice sur La Sylphide, ballet en deux actes par M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoffer*, in Théophile Gautier, Jules Janin, Philarète Chasles, *Les beautés de l'Opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres*, Soulié Éditeur, Paris 1845, pp. 4-23: p. 22.

<sup>28</sup> An, [ma Jacopo Cabianca], in «Gazzetta privilegiata di Venezia», anno 1842, n. 186, 19 agosto, sezione “Appendice di letteratura, teatri e varietà”, pp. 741-742: p. 741.

<sup>29</sup> Francesco Dall'Ongaro, “Un Viaggio in cerca della Sapienza [prima parte]”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 89, 5 novembre 1842, rubrica “Letteratura”, p. 354.

fare ad ogni replica»<sup>30</sup>. Anche Locatelli manifesta la sorpresa offerta dalla ricchezza dei brani coreografici offerti al pubblico, che quindi alimenta il desiderio di vederla:

Dal momento, in cui si leva la tenda, [...] è una successione continua di figure, e di mosse leggiadre, che mal si potrebbero riprodur con la penna. Nè sappiamo se sia più d'ammirarsi la ricchezza della invenzione, ond'ella si ingegnosamente varia e disegna i suoi passi, ad ogni nuovo ballo nuovi e diversi, o l'arte inimitabile, con cui gli eseguisce. A vederne gli ultimi, maravigliato si crede ch'ell'abbia già dato fondo al più riposto tesoro, ed ella con altre e più mirabili pruove par che tosto si pigli pensiero di farvi dell'errore avveduti; il meglio ancor vi serbava e vi conduce di sorpresa in sorpresa. S'applaude, si festeggia il terzetto, e il passo a due vi fa poco stante dimenticare il terzetto, se così può dirsi di cosa che vi lascia desiderio infinito.<sup>31</sup>

Nei commenti che accompagnano la tournée italiana della Taglioni compare anche qualche critica, ma si limita a considerazioni fondate su questioni morali connesse allo sperpero di denaro. Alcuni commentatori lamentano i compensi a loro parere eccessivi che vengono offerti alla diva (ma si tratta di discorsi fatti anche per altre artiste della danza e del canto) di fronte alle condizioni difficili nelle quali si trova a vivere parte della popolazione:

Se non che oltre lo scandalo di tai rappresentazioni peccano ancora costei teatrici ricreamenti in ismoderanza di prezzo al quale si comprano. Mentre dato che alcune poche delle eccellenti danzatrici, (nel cui numero mi si accerta doversi collocar la Taglioni), non espongano a mercato lubriche carole, tuttavolta in faccia al filantropo, al caritativo, al savio ed umano cittadino sono esse ree di grave colpa, rubando che fanno ingentissime somme ai bisogni e alle calamità di migliaia infelici.<sup>32</sup>

Altri affermano invece il fatto che le ingenti cifre spese per il teatro siano disdicevoli poiché si tratta di un ambito a loro parere decisamente meno elevato e meno rilevante rispetto ad altri ambiti del sapere, come la letteratura e la scienza, che invece non permettono guadagni altrettanto laut:

Non si può negare che ai nostri tempi si conceda un po' troppo alla danza ed alla musica. I più grandi scienziati, gli uomini i più utili all'umanità non hanno mai avuto la centesima parte degli onori tributati ad un ben modulato gorgheggio, ad una leggiadra ed affascinante movenza; né le più grandi

<sup>30</sup> [Benedetto] Bermiani, "Milano – I.R. Teatro alla Scala", in «La Moda», anno VI, n. 45, 7 giugno 1841, sezione "I Teatri", p. 180.

<sup>31</sup> Tommaso Locatelli, "Buletino degli spettacoli di Primavera. *Marin Faliero, La Silfide*, con Maria Taglioni", in «Gazzetta di Venezia», 9 maggio 1845 (da *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 135-139: p. 137).

<sup>32</sup> P.A.G.B...a. [Padre Antonio Gavazzi Bolognese... Alessandro?], "Pensieri sul teatro", in «Il Facchino. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà», anno V, n. 7, 18 febbraio 1843, sezione "Morale", p. 49-52: p. 50.

opere scientifiche e letterarie fruttarono mai ai loro autori ciò che resero dieci o dodici rappresentazioni alla Frezzolini, alla Taglioni, alla Elssler.<sup>33</sup>

Come accade per la stampa periodica, anche alcuni dei numerosi omaggi poetici composti per la Taglioni accolgono le critiche relative agli eccessivi compensi spesi per gli artisti d'eccezione<sup>34</sup>. Il tentativo di dire a parole la Taglioni passa infatti anche dalla copiosa produzione di componimenti - sonetti, odi, canzoni - in lode degli artisti della scena, che in questi anni trovano ampia diffusione, anche se si tratta di una tradizione destinata a diminuire fino a scomparire entro la fine del secolo<sup>35</sup>. Stampati su fogli sciolti o brevi opuscoli a stampa distribuiti tra il pubblico o lanciati dai palchi in occasione degli spettacoli, talvolta questi versi vengono riprodotti in calce a litografie che ritraggono gli artisti di cui fanno le lodi o vengono divulgati attraverso pubblicazioni più solide, come almanacchi e periodici specializzati. Vanno a costituire una letteratura encomiastica non sempre di alta qualità letteraria, spesso espressione del trasporto entusiastico e diffuso da parte di appassionati di teatro professionisti di altri settori, talvolta fungono da dissimulati messaggi promozionali in versi

<sup>33</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 15, 21 febbraio 1846, p. 64 (da «Rivista di Roma»).

<sup>34</sup> An., *Contro la Taglioni*, [Bologna 1842], documento manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Catalogo Frati-Sorbelli. Il giudizio moraleggiante che in questo tempo si muove intorno alla danza - e non soltanto intorno alla Taglioni - si manifesta attraverso diverse tipologie di scritti, dalla commedia di Paolo Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, andata in scena nell'autunno del 1841, in cui la ballerina del titolo è una Fanny significativamente omonima di altre due grandi dive del momento, la Elssler e la Cerrito (in *Teatro scelto*, Libreria Moretti, Alessandria [1841?]) al componimento di Giuseppe Gioachino Belli *La Scerriti*, scritto in dialetto romanesco in occasione della presenza di Fanny Cerrito al Teatro Aliberti di Roma nel 1843 (in *I sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, a cura di Luigi Morandi, S. Lapi Tipografo-Editore, Città di Castello 1886-1887, 6 voll., vol. V, pp. 211-212), che accusa il Governo di permettere spese inusitate per la ballerina mentre si sottrae sempre più denaro a un popolo affamato aumentando il prezzo del pane e che inoltre ironizza sugli «scartafacci a bbotte» che vengono scritti per lei. Quella di ironizzare sulle ballerine è d'altra parte una pratica non solo italiana, come attesta l'omaggio poetico pubblicato nel 1841 in un giornale inglese, che non manca di unire efficacemente parola e immagine per mettere in ridicolo l'aspetto fisico e l'agire della Taglioni, ritratta in forma di un asciutto ombrellino dall'incerta stabilità (Robert More, *Ode to Taglioni*, in «Bentley's Miscellany», n. 10, 1841, pp. 271-274).

<sup>35</sup> Sui componimenti poetici dedicati ad attori, cantanti e ballerini anche in epoche precedenti rispetto a quella qui trattata, ovvero sulla ricezione degli ambienti colti e aristocratici dell'attività di spettacolo, di cui quei testi sono segnale e traccia, cfr. il volume di Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982 e inoltre il saggio di Franco Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in «Teatro e storia», n. 2, 1991, pp. 395-334. Inoltre, più specificamente sul periodo di cui ci stiamo occupando, il saggio di Madison Sowell, *Poetry and lithography. Lyrical and Visual Images of the Romantic Ballet in Italy* (in Giannandrea Poesio - Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società. Atti del convegno internazionale di studi, Roma 13-15 ottobre 2006*, Aracne, Roma 2008, pp. 129-143), che analizza alcuni componimenti scritti in lode di varie protagoniste del balletto romantico in Italia, annotando tra l'altro alcune occorrenze linguistiche.

delle imprese che curano gli ingaggi degli artisti, offrendo una sorta di «jingles ante litteram»<sup>36</sup>. Portano con sé, d'altra parte, una sorta di immediatezza che talvolta sembra mantenere la freschezza dell'evento di cui sono espressione<sup>37</sup>.

Anche le apparizioni di Marie Taglioni a Bologna sollecitano una copiosa produzione di versi in suo onore. Gaetano Fiori, direttore di «Teatri arti e letteratura», osserva opportunamente che «era fuor di dubbio che non solo i Giornali tutti n'avrebbero fatte le lodi, com'è accaduto, ma che i poeti pur anche, scossi ad entusiasmo dai prodigi di lei, l'avrebbero celebrata con ispiratissimi carmi»<sup>38</sup>.

In effetti fioriscono i componimenti ricchi di espressioni elogiative, di metafore e iperboli, di riferimenti all'Antica Grecia o a divinità di varia provenienza, che sottolineano il «vago ed agile piede», fanno coincidere il corpo della ballerina con un «sublime spirito» o con una «Silfide leggera», ne descrivono il movimento tinto di «modi amabili» e di «casta leggiadria», la definiscono «Ninfa leggiadra», «Naiade gentile» o «Silfide», ne dichiarano l'unicità, poiché «uguali fra noi non ha»<sup>39</sup>.

Nonostante la semplicità del formato, alcuni componimenti riescono tuttavia a cogliere e a restituire qualcosa della visione apparsa sul palcoscenico. Filippo Martinelli, avvocato e docente di diritto penale nell'Ateneo bolognese, costruisce il proprio omaggio anche con osservazioni che tengono nota della qualità di movimento della Taglioni. Osserva la «dignità» con la quale la ballerina tocca il suolo, «rispettoso di suo tocco», per aiutarla a sollevarsi quasi in volo, e come «rapida incalza», «placida si posa», «intorno a sé rotando avanza»; ne osserva la consapevolezza corporea e la capacità di occupare pienamente lo spazio teatrale; cita la sua rapidità e i suoi morbidi abbandoni. Nota, inoltre, la capacità dell'artista di suscitare nel pubblico le medesime emozioni che prova il personaggio, grazie a una sorta di senso cinestetico che permette allo spettatore di sentirsi partecipe della danza che sta guardando<sup>40</sup>.

Ancora negli anni Trenta la stampa francese aveva dichiarato il proprio stupore di fronte a un'artista vista non soltanto come eccezionale, nuova,

---

<sup>36</sup> Concetta Lo Iacono si sofferma sulla letteratura minore nata intorno agli artisti di teatro a fini promozionali in un saggio dedicato alle ballerine Virginia Zucchi e Giovannina Limido, celebrità attive nella seconda metà del secolo, (Zuccheide. *La technicienne Limido e la tragédienne Zucchi a confronto*, in Giannandrea Poesio - Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza*, cit., pp. 197-212).

<sup>37</sup> Cfr. Madison Sowell, *Poetry and lithography. Lyrical and Visual Images of the Romantic Ballet in Italy*, cit., p. 139.

<sup>38</sup> An. [Gaetano Fiori?], «La Taglioni», in «Teatri arti e letteratura», n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104: p. 103.

<sup>39</sup> Per una breve antologia di una scelta di componimenti encomiastici scritti in lode di Marie Taglioni, cfr. l'Appendice pubblicata in questo volume (*infra*, pp. 191-206).

<sup>40</sup> Luigi Casini, *Alla regina della danza Maria Taglioni*, Tipografia Sassi e Fonderia Moretti, Bologna [1842], documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ora in *infra*, pp. 201-204.

unica, ma addirittura come incarnazione di un'idea, come «la danza stessa». Gautier scrive di lei che «est un des plus grands poètes de notre époque; elle a compris merveilleusement le côté idéal de son art; [...] ce n'est pas une danseuse, c'est la danse elle-même»<sup>41</sup> e, sulla stessa linea, Barbey d'Aurevilly dirà che «avec M<sup>lle</sup> Taglioni, on vit danser pour la danse elle-même, pour la Rêverie, pour la Poésie, pour la Pensée et pour le Souvenir»<sup>42</sup>. Similmente, in Italia è un eclettico uomo politico, fisico e matematico come Quirico Filopanti a chiedersi retoricamente: «Non era ella in fatto la cosa stessa?»<sup>43</sup>. Vista come «l'ideale della danza portato a realtà»<sup>44</sup>, come «una rivelazione, per così dire fisica, d'un concetto poetico; [...] il pensiero divenuto donna, ed espresso in atteggiamenti»<sup>45</sup>, con lei si compie uno scarto definitivo che porta a vedere «l'alleanza in questa creatura della ballerina e dell'artista [...] la trasmigrazione di un'idea poetica in una forma di donna, ed espresso in atteggiamenti»<sup>46</sup>: la danza comincia a essere considerata più diffusamente, e non soltanto da pochi specialisti e appassionati, come *arte*.

In definitiva, nello scrivere di Marie Taglioni gli intellettuali italiani compiono un lavoro che non porta ancora alla definizione di una connotata modalità di scrittura critica e non fa emergere nessuna voce di saldo teorico della danza, ma che va tuttavia a costruire un coro di scritture e di pensieri che diventa ben udibile proprio nel suo essere polifonico. Riesce così, nel complesso, a cogliere e descrivere alcuni aspetti della forma della danza di Marie Taglioni e del suo senso, a delinearne la portata nel contesto culturale dell'epoca, forse a toccarne quel “segreto” che alcuni osservatori vi intravedono:

Se voi guardate la ballerina soltanto, se la vostra immaginazione non cerca di indovinare il segreto di quella sua arte ammirabile, se il vostro pensiero non si associa al pensiero dell'artista, e si ferma invece a misurare semplicemente gli sforzi meccanici de' suoi passi, voi avete perduta la parte più nobile, più ammirabile della *Taglioni*, quella che fa di lei una assoluta e grande eccezione.<sup>47</sup>

---

<sup>41</sup> «è uno dei più grandi poeti della nostra epoca; ha capito magnificamente il lato ideale della sua arte. Non è una danzatrice, è la danza stessa». Théophile Gautier, in «La Presse», 13 ottobre 1836, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., p. 27.

<sup>42</sup> «Con M<sup>lle</sup> Taglioni si vide danzare la danza per la danza stessa, per la Fantasticheria, per la Poesia, per il Pensiero e per il Ricordo». La citazione è riportata da Léandre Vaillat in *La Taglioni ou La vie d'une danseuse*, Editions Albin Michel, Paris 1942, p. 534.

<sup>43</sup> G. Q. [probabilmente Quirico Filopanti], “Trionfi di Maria Taglioni”, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 37, n. 943, 17 marzo 1842, pp. 18-19: p. 18.

<sup>44</sup> Raffaele Buriani, “La Taglioni. Una scena della *Silfide*, e la *Caccia di Diana*”, in «La Farfalla», n. 45, 9 novembre 1842, sezione “Teatri”, s.p.

<sup>45</sup> [Benedetto] Bermani, “Milano – I.R. Teatro alla Scala. Ultima rappresentazione della ballerina Taglioni”, in «La Moda», anno VI, n. 47, 14 giugno 1841, pp. 185-186: p. 186.

<sup>46</sup> [Benedetto] Bermani, “Milano – I.R. Teatro alla Scala. Ultima rappresentazione della ballerina Taglioni”, in «La Moda», anno VI, n. 47, 14 giugno 1841, pp. 185-186: p. 186.

<sup>47</sup> [Benedetto] Bermani, “Milano – I.R. Teatro alla Scala”, in «La Moda», anno VI, n. 45, 7 giugno 1841, sezione “I Teatri”, p. 180.

**Parte II.**  
**Da *Giselle* a *Gisella***



## Capitolo 4

### Giselle: il balletto “perfetto”

Prodotto dal prestigioso Théâtre de l'Opéra di Parigi, allora centro propulsore della cultura europea in genere e della danza teatrale in particolare, il balletto *Giselle* nasce dalla felice miscela di apporti creativi plurimi. Già al debutto, il 28 giugno 1841, ottiene un prorompente successo, per dilagare rapidamente in tutta Europa, riallestito con modalità diverse che però sempre si rifanno all'originale francese, e, soprattutto, viene immediatamente percepito anche dai contemporanei come una creazione nodale. Lo stesso autore della partitura, Adolphe Adam, si rende conto non per mera vanità di essere coinvolto in un progetto importante, come attesta un passaggio di una sua lettera a un amico berlinese, quando gli racconta:

L'Opéra n'a rien donné depuis mon ballet de *Giselle*, dont le succès se continue avec une affluence extraordinaire. La dernière représentation était la vingtième et il y avait huit mille francs de recette. Je suis sûr que ce ballet, dont le sujet a quelque analogie avec celui de la *Sylphilde*, aurait un immense succès à Berlin, et je crois bien que vous ne serez pas la dernière capitale qui le montera. [...] Je reviens sur mon ballet de *Giselle*, pour te dire que le succès musical en est si grand qu'on en a entièrement gravé la partition de piano, ce qui ne s'était jamais fait pour un ballet.<sup>1</sup>

Continuamente ripreso, riveduto, rivivificato, col tempo *Giselle* sarà considerato come l'epifania di un genere: nella seconda metà dell'Ottocento è valutato come «le chef-d'oeuvre du ballet-pantomime, et la merveille du répertoire chorégraphique de notre opéra [,] une fiction poétique d'un caractère enchanteur, adorablement mise en scène, et accompagnée de la musique la plus exquise et la plus suave qui se puisse trouver»<sup>2</sup>; nel Novecento viene visto come un'opera che ha riassunto in sé e fatto fiorire una serie di tendenze in atto, «toute une activité souterraine, l'épanouissement d'une gestation tech-

---

<sup>1</sup> «L'Opéra non ha più prodotto nulla dopo il mio balletto *Giselle*, che continua ad avere un successo di pubblico straordinario. L'ultima rappresentazione è stata il 20 e l'incasso è stato di ottomila franchi. Sono sicuro che questo balletto, il cui soggetto è in qualche modo simile a *La Sylphilde*, avrebbe un enorme successo a Berlino, e sono convinto che non sarete l'ultima capitale a metterlo in scena. [...] Torno al mio balletto *Giselle* per dirvi che ha avuto un tale successo musicale che è stata stampata l'intera partitura per pianoforte, cosa mai fatta prima per un balletto». Adolphe Adam, lettera a Samuel Heinrich Spiker, Paris, 15 ottobre 1841, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, introduzione di Joël-Marie Fouquet, Éditions Minkoff, Genève 1996, pp. 99-101 : p. 99.

<sup>2</sup> «il capolavoro del balletto-pantomima, e la meraviglia del repertorio coreografico della nostra Opéra [,] una invenzione poetica incantevole, adorabilmente messa in scena, e accompagnata dalla musica più squisita e soave che si possa immaginare». Arthur Pougin, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, G. Charpentier, Paris 1877, p. 156.

nique, esthétique, sociale, dont elle s'est nourrie pendant un demi-siècle»<sup>3</sup>, «un véritable symbole de toutes les tendances du ballet au cours des cinquante premières années du dix-neuvième siècle»<sup>4</sup>. Tale capolavoro trova perfezionate e iscritte in sé, in particolare nel proprio linguaggio coreografico e nella propria architettura, le problematiche proprie del balletto romantico<sup>5</sup>.

Il successo di *Giselle* è il risultato di un soggetto che sa cogliere appieno l'andamento di un'epoca, strutturato in un libretto felicemente costruito, su cui si imprime la determinante autorialità di Théophile Gautier, letterato e critico che lo firma, al debutto in questo ruolo, in collaborazione con un più esperto professionista del teatro, Henri Vernoy de Saint-Georges<sup>6</sup>. Si sommano, poi, una musica, creata dall'esperto Adolphe Adam, efficace e a tratti suggestiva, anche grazie al sapiente utilizzo del *leitmotiv*; riuscite soluzioni ideate per le scenografie, per l'illuminazione e per i costumi, che trovano colori e atmosfere avvolgenti; una coreografia punteggiata di inedite invenzioni: interpreti pienamente indovinati. In particolare, Carlotta Grisi proprio con questo balletto si rivela appieno, anche se forse, come osserva Heinrich Heine con l'ironia talvolta feroce che connota le sue corrispondenze parigine, soltanto perché «nella rispettabile assemblea di rue Lepelletier emerge splendendo leggiadramente come un'arancia fra le patate»<sup>7</sup>. Elemento nodale del balletto è poi il contrasto netto e di impatto, nella sua semplicità, tra i due atti che lo compongono. Ai colori che punteggiano il villaggio rurale del primo atto segue, nel secondo, un bianco lunare e ombroso che attraversa la foresta popolata dalle Villi<sup>8</sup> e si moltiplica nella serie quasi infinita dei leggeri

---

<sup>3</sup> «tutta un'attività sotterranea, il fiorire di una gestazione tecnica, estetica, sociale, di cui si è nutrito per mezzo secolo». Marcelle Michel, *Avant Giselle: la ballet pré-romantique*, in «L'Avant-scène. Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, gennaio-marzo 1980, p. 5.

<sup>4</sup> «un vero e proprio simbolo di tutte le tendenze del balletto nel corso dei primi cinquant'anni del diciannovesimo secolo». Serge Lifar, *La danse*, Éditions Denoël, Paris 1938, p. 141.

<sup>5</sup> A questo proposito, sono particolarmente interessanti le considerazioni che fa Hélène Laplace-Clavierie nel capitolo «La postérité romantique ou les aléas d'un mythe chorégraphique», in *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion Editeur, Paris 2001, pp. 185-195, in merito all'influenza di *Giselle* sui libretti di danza creati in Francia nel periodo tra il 1870 e il 1914.

<sup>6</sup> *Giselle / ou / les Willis, / Ballet fantastique en 2 actes, / par MM. de Saint-Georges, Théophile Gautier et Coraly; / musique de M. Adolphe Adam. / Décorations de Mr Cicéri*, Vve Jonas Paris [1841].

<sup>7</sup> Heinrich Heine, «Il carnevale a Parigi», in *Cronache musicali, 1821-1847*, a cura di Enrico Fubini, Discanto Edizioni, Fiesole 1983, pp. 50-55: p. 51 (ed. or. Id., «Der Carneval in Paris», in «Allgemeine Zeitung», 13 febbraio 1842, n. 44, supplemento).

<sup>8</sup> Le Villi sono pallidi spettri di fanciulle che in vita erano amanti del ballo e che sono morte in giovane età, prima del matrimonio. Si vendicano del proprio infelice destino costringendo a danzare fino allo sfinimento e alla morte gli uomini che si trovano ad attraversare dopo la mezzanotte gli umidi boschi che sono solite abitare. Ne scrive diffusamente Heinrich Heine nel suo *De l'Allemagne*, in *Oeuvres complètes de Henri Heine*, Michel-Lévy Frères, Paris 1855, 2 voll.

e semitrasparenti tutù. Quel bianco "troublant"<sup>9</sup>, conturbante, già intuito e proposto dalla *Sylphide*, qui è imposto e quasi convertito in norma. Diventa un segno che a tratti è talmente denso nell'impasto di connotazioni visive, semantiche ed emotive da fare quasi slittare in secondo piano sia la fabula sia le letture interpretative dell'azione danzata.

Le innumerevoli versioni del balletto che seguono quella parigina fanno riferimento al libretto di *Giselle*, anche se spesso tramite traduzioni che incidono non soltanto sulla lingua, ma anche sulla struttura del testo.

In un'epoca in cui le tecniche di riproduzione fotografica della realtà sono in fase iniziale e non è possibile fermare il movimento, né, tanto meno, registrarlo, il libretto rimane in effetti come privilegiata e stabile traccia di un'azione che sicuramente è connessa a una molteplicità di altre preziose testimonianze – i bozzetti di scenografie e costumi, la memoria di chi ha partecipato alla creazione e alle repliche, i resoconti sulla stampa, le immagini di diversa natura che riportano frammenti di azione – ma che nel suo essere testo strutturato e stabile, strettamente legato allo spettacolo, acquisisce un ruolo fondamentale quando si tratta di riproporre il balletto che ne è derivato.

Nei grandi teatri istituzionali francesi di questo periodo, il libretto è in effetti il nucleo di partenza del processo produttivo, che prende le mosse dall'approvazione, da parte del Direttore o di altri funzionari, di un testo che quindi, in questa fase preliminare, è una sorta di "progetto" dello spettacolo. La sua redazione, solitamente su commissione della direzione del teatro, precede e quindi informa il lavoro del compositore e quello del coreografo, oltre a quello di scenografi e costumisti, anche se di tale lavoro deve tenere conto in fase di scrittura: «la pagina sulla quale scrive il librettista non è mai bianca»<sup>10</sup>, poiché su di essa sono già scritte le esigenze dettate da un sistema di produzione complesso e raffinato. L'autore del testo deve quindi attenersi a modalità di lavoro, convenzioni e disponibilità economiche imposte dal teatro e deve confrontarsi con le idee e le richieste degli organizzatori e degli artisti coinvolti nella creazione, soprattutto quando si tratta di personalità di rilievo, in grado di pretendere che lo spettacolo, e quindi il testo, sia adatto alle proprie esigenze.

Il libretto può essere quindi considerato come una «scrittura nascosta»<sup>11</sup> che contiene in sé l'idea dello spettacolo e deve essere scritto in modo da essere utile alla realizzazione scenica: «un pre-testo che serve da filo conduttore

<sup>9</sup> Cfr. Alain Duault, *Le blanc troublant*, in *Giselle*, numero monografico di "L'Avant-scène Ballet/Danse" cit., pp. 85-94.

<sup>10</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse*, cit., p. 124.

<sup>11</sup> Prendiamo la definizione di "scrittura nascosta" dal titolo di un numero monografico della rivista «Prove di drammaturgia» curato da Gerardo Guccini (*Scritture nascoste*, anno XII, n. 2, dicembre 2006).

all'organizzazione del futuro balletto»<sup>12</sup>, pensato e realizzato per avere una forma propria, ma al fine di cambiare stato trasformandosi in un'opera di altra natura: nello spettacolo. Tra testo narrativo, testo drammatico e testo tecnico, il libretto è in definitiva un ibrido che mescola racconto, dialoghi diretti, descrizione di ambienti, indicazioni di movimento, secondo precise modalità stilistiche che investono la costruzione del discorso<sup>13</sup>. In occasione delle serate di spettacolo viene comunque venduto al pubblico, al quale offre il ruolo di strumento di supporto alla visione, oltre a quello, in seguito, di sostegno del ricordo dell'esperienza avuta in teatro e, talvolta, quello di testo di piacevole lettura, quando la qualità della scrittura, non sempre e non necessariamente particolarmente curata, lo permette.

In *Giselle*, l'abituale raffinatezza di Gautier nel maneggiare la lingua emerge nonostante si tratti di un testo di servizio, nel quale la parola viene infatti impiegata con sapienza per ritrarre i personaggi, delineare l'evolversi delle loro reciproche relazioni e dipingere gli ambienti e le atmosfere in cui essi agiscono. Ma Gautier è anche uomo di teatro, ed è quindi in grado di tenere in debito conto le necessità della macchina teatrale, infarcendo la scrittura di annotazioni che mirano alla successiva realizzazione scenica. Dedicatosi alla pittura in gioventù, sente quest'arte come sorella della danza e riesce in effetti a utilizzare le parole per evocare immagini visive piuttosto precise. Ogni atto si apre quindi con alcune righe dedicate alla breve ma suggestiva descrizione del luogo in cui si svolgerà l'azione, di fatto "abbozzando" le tele dipinte e le luci che poi andranno a comporre lo spettacolo. La scrittura assorbe forme e coloriture proprie delle arti visive, rendendo percepibili, attraverso le parole, le tinte delle scenografie, l'esito di "effetti speciali" e macchinerie, il brillio e la consistenza dei costumi. La conoscenza dell'impiego di fumi e luci colorate, botole e aperture nel palcoscenico, cieli e nuvole ripiegabili e asportabili emerge nel segnalare nel testo cambiamenti a vista e particolari effetti luminosi, come quando, nel secondo atto, un vivo raggio della luna viene proiettato sulla tomba di Giselle<sup>14</sup>. Entrano a fare parte integrante del testo alcuni oggetti importanti per lo svolgimento della vicenda, che dovranno necessariamente essere visibili in scena, pena la perdita di significato di una parte dell'azione, come la margherita sfogliata da Giselle, prova dell'amore tra lei e Albert, o la spada di quest'ultimo, che ne tradisce la vera e nobile identità. I costumi, poi, vengono descritti con attenta cura dei dettagli.

<sup>12</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse, ou De l'écriture des livrets de ballet*, in *Écrire la danse*, a cura di Alain Montadon, Clermont Ferrand, 1999, p. 183.

<sup>13</sup> Per un'analisi dell'*elocutio* propria del libretto per balletto, rimandiamo all'accurata disanima che fa Hélène Laplace-Claverie nel volume sopra citato (pp. 251-266).

<sup>14</sup> *Giselle*, atto II, scena V. A partire da questa nota e fino alla nota n. 324 si impiega l'abbreviazione *Giselle* per fare riferimento al libretto *Giselle / ou / les Willis, / Ballet fantastique en 2 actes, / par MM. de Saint-Georges, Théophile Gautier et Coraly; / musique de M. Adolphe Adam. / Décorations de Mr Cicéri*, Vve Jonas, Paris [1841].

Non mancano, inoltre, indicazioni utili a comporre un certo ambiente sonoro, per lo più grazie all'aggettivazione. Se l'echeggiare del corno segna l'entrata e l'uscita di alcuni personaggi o un cambiamento di situazione, la madre di Giselle dipinge il tragico futuro della figlia «sur une musique lugubre»<sup>15</sup>, la fanciulla vola tra le braccia dell'amato sulle note di «une joyeuse musique»<sup>16</sup> e le Villi vengono precedute da «une musique fantastique»<sup>17</sup>, per poi travolgere i malcapitati viandanti in danze sfrenate su «rythmes de musique toujours plus rapides»<sup>18</sup>.

Il filo narrativo che attraversa *Giselle* prevede personaggi le cui attività o il cui carattere rendono plausibile la presenza di scene danzate. Ad esempio, la stessa protagonista mette a dura prova la propria cagionevole salute perché ama sopra ogni cosa danzare e, una volta morta, fa parte della crudele schiera delle Villi, creature che non riescono a rimanere ferme nel proprio sepolcro e che trovano un sollievo alle proprie pene solo grazie alla danza. La vendemmia è un momento di festa che normalmente prevede danze di paesane e paesani.

Il testo è ricco di esplicite indicazioni di movimento, presenti con una certa frequenza: a volte solo accenni che consentono al coreografo di creare liberamente a proprio piacimento, altre volte precise indicazioni relative alla qualità, alla dinamicità e al ritmo delle azioni danzate, alle entrate e alle uscite, alla disposizione o agli spostamenti nello spazio, alla gestualità negli assoli o nei duetti. Anche se Gautier non si addentra mai nei dettagli della tecnica classico-accademica, che non conosce in modo approfondito e che non ha mai sperimentato né come danzatore, né come coreografo, il testo è percorso da un continuo formicolio di corpi in movimento: i singoli e i gruppi entrano ed escono dalla scena, si spostano, maneggiano oggetti, compiono gesti per esprimere sentimenti e far procedere la vicenda e, anche quando dialogano tra loro, parlano con il corpo. Pur non intervenendo mai nel dettaglio della materia coreografica, l'autore dà delle indicazioni che mirano a strutturare la disposizione dei gruppi nello spazio, definire le traiettorie degli spostamenti, indicare i tempi delle entrate e delle uscite. Nel corso dello svolgersi della vicenda, i personaggi si avvicinano e si allontanano, si abbracciano e si sfidano, si salutano e si scontrano con modalità che non vengono definite con precisione, lasciando il campo completamente libero alla creatività del coreografo e degli interpreti, ma che tessono una rete di azioni ben calibrata.

Spicca, inoltre, l'impiego di aggettivi o espressioni adatti a dare una coloritura a gesti e azioni e a segnalare la qualità del movimento. Nelle prime scene di *Giselle* la porta della capanna si apre «mystérieusement»<sup>19</sup>, Wilfrid

<sup>15</sup> «su di una musica lugubre». *Giselle*, atto I, scena VI.

<sup>16</sup> «una musica gioiosa». *Giselle*, atto I, scena X.

<sup>17</sup> «una musica fantastica». *Giselle*, atto II, scena II.

<sup>18</sup> «ritmi musicali sempre più rapidi». *Giselle*, atto II, scena X.

<sup>19</sup> «misteriosamente». *Giselle*, atto I, scena II.

saluta «respectueusement»<sup>20</sup> Albert, che a sua volta bussa «doucement»<sup>21</sup> alla porta di Giselle che, in preda alla follia, danza «avec ardeur, avec passion»<sup>22</sup>. In seguito, Hilarion e i suoi amici ascoltano «avec terreur» i rintocchi dell'orologio che segna la mezzanotte<sup>23</sup> e Albert si avvicina a Giselle trasformata in Villi «à pas lent et avec précaution, comme un enfant qui veut saisir un papillon sur une fleur»<sup>24</sup> mentre lei gli sfugge attraversando l'aria «comme une colombe craintive [...], comme une légère vapeur [...], impalpable comme un nuage»<sup>25</sup> o muovendosi con «la plus gracieuse et la plus étrange ardeur»<sup>26</sup> e le Villi danzano «avec fureur»<sup>27</sup> o assumono «poses voluptueuses»<sup>28</sup>.

Non mancano, comunque, alcuni riferimenti a danze precise, descrizioni di pose assunte da singoli interpreti o dal gruppo, una terminologia tecnica pertinente. Vengono infatti sottolineati i momenti in cui si immagina che la solista esegua un assolo («elle danse seule»<sup>29</sup>, «après un pas dansé par elle seule»<sup>30</sup>), aggiungendo che poi vola tra le braccia del compagno<sup>31</sup>, che si lancia da un fiore all'altro, volteggia da un punto all'altro, attraversa lo spazio, rimane sospesa ai rami degli alberi<sup>32</sup>, ma pure quelli del solista, che «semble avoir des ailes, il rase le sol et voltige autour de la villi»<sup>33</sup>. Quando danzano insieme, Giselle e Albert «glissent tous deux par la force d'un pouvoir magique»<sup>34</sup> o «un pas rapide, aérien, frénétique, commence entre eux»<sup>35</sup>.

È poi frequente l'indicazione di gesti di vario genere, senz'altro adatti a rendere visibili le emozioni o le intenzioni, come quelli «de menace»<sup>36</sup>. Spesso, poi, i danzatori indicano oggetti e persone, per chiarire il discorso che stanno sviluppando tramite il movimento: Hilarion indica la capanna di Giselle «avec amour» e quella di Loys «avec colère»<sup>37</sup>, un cacciatore mostra al principe la capanna di Giselle, dove potrà ristorarsi<sup>38</sup>, e in chiusura del balletto la

<sup>20</sup> «con rispetto». *Giselle*, atto I, scena III.

<sup>21</sup> «dolcemente». *Giselle*, atto I, scena IV.

<sup>22</sup> «con ardore, con passione». *Giselle*, atto I, scena XII.

<sup>23</sup> «con terrore». *Giselle*, atto II, scena II.

<sup>24</sup> «lentamente e con precauzione, come un bambino che vuole catturare una farfalla su un fiore». *Giselle*, atto II, scena IX.

<sup>25</sup> «come una colomba timorosa, come un vapore leggero, impalpabile come una nuvola».

*Ibidem*.

<sup>26</sup> «il più grazioso e il più strano ardore». *Giselle*, atto II, scena XII.

<sup>27</sup> «con furore». *Giselle*, atto II, scena IV.

<sup>28</sup> «pose voluttuose». *Giselle*, atto II, scena VI.

<sup>29</sup> «danza sola». *Giselle*, atto I, scena V.

<sup>30</sup> «dopo un passo danzato da lei sola». *Giselle*, atto II, scena III.

<sup>31</sup> *Giselle*, atto I, scena IV.

<sup>32</sup> *Giselle*, atto II, scena III.

<sup>33</sup> «sembra avere le ali, rade il suolo e volteggia intorno alla villi». *Giselle*, atto II, scena XII.

<sup>34</sup> «scivolano tutti e due grazie alla forza di un potere magico». *Ibidem*.

<sup>35</sup> «un passo rapido, aereo, frenetico, ha inizio tra loro». *Ibidem*.

<sup>36</sup> «di minaccia». *Giselle*, atto I, scena IV.

<sup>37</sup> «con amore», «con collera». *Giselle*, atto I, scena II.

<sup>38</sup> *Giselle*, atto I, scena VIII.

spettrale fanciulla segna col dito Bathilde ad Albert, per indirizzarlo verso un terreno e sereno futuro<sup>39</sup>.

Un elemento decisivo nel definire il senso dei gesti e nel condurre gli spettatori attraverso la vicenda, anche se sottile e non sempre percepibile, è lo sguardo. Hilarion, appena giunto nella piazza del paese, «regarde autour de lui, comme pour chercher quelqu'un»<sup>40</sup>, e, nel secondo, atto Albert osserva, immobile e abbattuto, una bizzarra figura che si rivela essere Giselle trasformata in Villi e che a propria volta lo guarda con amore<sup>41</sup> e sembra chiamarlo a sé con lo sguardo<sup>42</sup>.

Anche se una attenzione speciale viene posta sugli interpreti principali, il gruppo non viene tralasciato. Nel primo atto, le vendemmiatrici danzano in un «délire bruyant et général»<sup>43</sup>, si serrano le une contro le altre<sup>44</sup> o si dispongono intorno a Giselle per proclamarla regina della vendemmia<sup>45</sup>; gli abitanti del paese si dispongono intorno a Giselle e Loys che impegnati a danzare<sup>46</sup> e si arrestano di colpo quando Albert viene smascherato<sup>47</sup>; assieme ai nobili e ai cacciatori, vanno a comporre il quadro di dolore al cui centro giace il corpo senza vita di Giselle<sup>48</sup>. Nel secondo atto, le Villi si presentano l'una dopo l'altra alla loro sovrana: «c'est Moyna, l'odalisque, exécutant un pas oriental; puis Zulmé, la Bayadère, qui vient développer ses poses indiennes; puis deux Françaises, figurant une sorte de menuet bizarre; puis des Allemandes, valsant entre elles»<sup>49</sup>. «La troupe entière»<sup>50</sup> delle Villi insegue il povero Hilarion, costretto a tentare di imitare i passi che la regina gli mostra, e forma intorno a lui un cerchio che si trasforma in una rete mortale; ancora le Villi compiono poi dei giri intorno ad Albert, si lanciano verso di lui ma vengono respinte da una forza misteriosa<sup>51</sup>.

Nel seguire gli spostamenti degli interpreti, c'è una certa attenzione a curare l'uso dello spazio. Nel primo atto la scena si popola gradualmente: Hilarion compare sul palcoscenico vuoto, si guarda intorno e si nasconde poco prima che da un lato entri Albert, accompagnato dal proprio scudiero, e

<sup>39</sup> *Giselle*, atto II, scena XIII.

<sup>40</sup> «si guarda intorno, come per cercare qualcuno». *Giselle*, atto I, scena II.

<sup>41</sup> *Giselle*, atto II, scena VIII.

<sup>42</sup> *Giselle*, atto II, scena IX.

<sup>43</sup> «delirio rumoroso e generale». *Giselle*, atto I, scena V.

<sup>44</sup> *Giselle*, atto I, scena VI.

<sup>45</sup> *Giselle*, atto I, scena XI.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Giselle*, atto I, scena XI.

<sup>48</sup> *Giselle*, atto I, scena XII.

<sup>49</sup> «sono Moyna, l'odalisca, che esegue un passo orientale, poi Zulmé, la Baiadera, che ha appena mostrato le sue pose indiane, poi due Francesi, che eseguono una sorta di minuetto bizzarro, poi delle Tedesche, che ballano un valzer tra loro». *Giselle*, atto II, scena IV.

<sup>50</sup> «L'intero gruppo». *Giselle*, atto II, scena X.

<sup>51</sup> *Giselle*, atto II, scena XII.

dall'altro, uscendo dalla porta della propria casa, arrivi Giselle; con il ritorno di Hilarion, la coppia si trasforma in terzetto, quindi la scena si popola decisamente con l'ingresso del gruppo dei vendemmiatori. Le entrate e le uscite dei personaggi vengono sottolineate nel passaggio tra una scena e l'altra, ma anche in diversi momenti dell'azione. L'esatto punto in cui l'interprete deve comparire o da cui deve allontanarsi viene indicato quando si devono utilizzare scenografie e oggetti caratterizzanti, come elementi del paesaggio praticabili e particolari: è il caso delle erbe umide del secondo atto di *Giselle* da cui sembrano nascere le Villi e i cespugli di rose dietro cui si nascondono spaventate a un rumore improvviso. Spesso, invece, i personaggi semplicemente «paraissent», «accourent» e «entrent», o, viceversa, «sortent», «se retirent» e, se possono, «s'envolent»<sup>52</sup>, senza ulteriori segnalazioni sulla via da percorrere, ma eventualmente con qualche connotazione delle modalità. In ogni caso, Gautier ha sempre presente la necessità di farli apparire alla vista degli spettatori, o scomparire, in modo plausibile e motivato: difficilmente li “dimentica” in scena o non ne segnala l'ingresso, mostrando quindi di sapere visualizzarne e seguirne l'azione con sapienza, per lo meno nelle linee fondamentali e strutturali. Su questa linea, chiude il libretto con un quadro in cui il gruppo è accuratamente disposto: Albert stringe al petto alcuni dei fiori che ricoprivano la tomba di Giselle e tende la mano a Bathilde, circondato dal proprio scudiero, dal principe e da tutto il seguito.

In definitiva Gautier, da capace uomo di teatro, riesce nell'intento di scrivere un libretto in cui intreccio, personaggi e ambienti sono pensati per la realizzazione scenica che verrà. A partire da questa strutturata e immaginifica base, lo spettacolo *Giselle* che va in scena a Parigi il 28 giugno del 1841 assume una forma e una vita proprie, traduce e trasforma le parole in altro: corpi, oggetti, suoni e luci visibili e udibili, in un passaggio che si verifica tramite un salto semantico, di oggetto, di sensi.

La parola pensata e scritta da Gautier unita però alle multiformi e complesse tracce lasciate dalla realizzazione scenica diventerà altro ancora nelle innumerevoli versioni che il balletto avrà a partire da questa prima e generativa matrice, poiché il libretto ha il compito prezioso di suscitare visioni che portano poi alla concretezza di ciascuna sua realizzazione, di essere una soglia dello spettacolo che sarà. Il successo di *Giselle* non si ferma a Parigi e a breve distanza dal debutto dilaga in Europa, poi negli Stati Uniti: lo accolgono infatti Bruxelles, Londra, San Pietroburgo e Vienna (1842), Berlino (1843), Boston e New York (1846), Varsavia (1848), ma anche provinciali piazze minori. Oltre a Carlotta Grisi incarnano la protagonista del balletto le acclamate Fanny Cerrito e Fanny Ellsler, le apprezzate Lucile Grahn e Augusta Maywood,

---

<sup>52</sup> «appaiono», «accorrono» e «entrano», o, viceversa, «escono», «si ritirano» e, se possono, «volano via».

ma pure ballerine di minore fama, in versioni che spesso ripensano struttura drammaturgica, distribuzione dei personaggi, realizzazioni materiali, partiture coreografiche, interpretazione. L'Italia, in particolare, offre un articolato terreno nel quale osservare le variazioni di uno spettacolo che già nel corso dell'Ottocento ha la forza di imporsi, uguale a sé stesso e ogni volta diverso, che proseguirà poi questo percorso, come è ben noto, fino ai nostri giorni.

## Capitolo 5

### Grand tour: *Gisella* da Torino a Torino (1843-1866)

*Giselle* si diffonde rapidamente anche in Italia in un lungo e articolato percorso che pochi mesi dopo il debutto parigino parte da Torino, nel gennaio del 1843<sup>1</sup>, per ritornare infine nel 1866<sup>2</sup> nella medesima città, dopo avere toccato oltre cinquanta piazze<sup>3</sup>. Fin dalla prima versione torinese il titolo francese si trasforma in *Gisella*, e così rimarrà, pur variando via via il sottotitolo. La traduzione alla quale il balletto viene sottoposto quando oltrepassa le Alpi non è soltanto linguistica, ma, diremmo oggi, interculturale: il balletto messo in scena in Italia viene spesso modificato, adattato alle pratiche in essere in uno specifico teatro o modificato nei contenuti, per avvicinarlo e renderlo gradito al pubblico locale. Si tratta di un processo che non è attuato per superficialità o imperizia, anzi: Raffaele Buriani, critico per «La Farfalla», si riferisce a un «originale» con il quale si deve confrontare la *Gisella* che vede a Bologna, poiché, osserva, «ci sarà permesso il dire questo Balletto una traduzione dal francese» e afferma anzi che «dovrebbe esser cura di chi lo pone in iscena l'adattarlo all'attitudine degli esecutori ed al piacere del pubblico»<sup>4</sup>. In effetti, soltanto tramite versioni talvolta anche piuttosto lontane dall'originale *Gisella* potrà godere di una longeva e intensa attenzione.

---

<sup>1</sup> In passato abbiamo erroneamente, come altri, collocato in data 26 dicembre 1842 la prima rappresentazione di *Gisella* in Italia, al Teatro Regio di Torino, poiché il libretto del balletto viene in effetti pubblicato in occasione della data di inizio della stagione del Carnevale 1842, ovvero il 26 dicembre 1842, all'interno di una pubblicazione che raccoglie in un unico volumetto i libretti relativi a vari spettacoli della stagione, come abituale al tempo, ovvero il melodramma *Caterina di Guisa*, di Carlo Coccia, il ballo eroico-storico *Ginevra di Brabante* e il balletto magico-mitologico *I Viaggiatori all'Isola d'Amore*, di Antonio Monticini, e, appunto, *Gisella ossia Il Ballo notturno*. L'analisi della stampa periodica mostra invece che in dicembre *Gisella* non va in scena e il primo riferimento a una rappresentazione del balletto allude al 3 gennaio 1843. La coppia danzante dei protagonisti, Nathalie Fitzjames e Arthur Saint-Léon, aveva già eseguito a fine dicembre un passo a due collocato nel secondo atto di *Ginevra di Brabante*. Cfr. l'articolo di Felice Romani pubblicato su «Gazzetta piemontese» il 31 dicembre 1842 e la rubrica che riporta la programmazione del Teatro Regio pubblicata nel medesimo quotidiano, «Gazzetta piemontese», n. 1, 2 gennaio 1843, sezione «Teatri di domani, Balletto: *Gisella*», s.p.

<sup>2</sup> In base alle notizie fino a questo momento reperite, quella torinese del 1866 è l'ultima piazza italiana toccata da *Gisella* nel corso dell'Ottocento.

<sup>3</sup> Cfr., in Appendice, l'elenco delle piazze toccate da *Gisella* nell'Ottocento in Italia (*infra*, pp. 248-257). In questo capitolo si prende in esame una selezione tra le numerose piazze nelle quali viene messa in scena *Gisella*, tenendo conto sia dei documenti reperiti, tra libretti e commenti nella stampa periodica, sia la rilevanza o la singolarità della piazza. La consistenza della documentazione su cui poggia l'analisi permette un discorso trasversale fondato su una inedita pluralità di voci critiche e di casi di studio presi in esame.

<sup>4</sup> B. [Raffaele Buriani], «Bologna. Teatro Comunitativo», in «La Farfalla», n. 46, 15 novembre 1843, sezione «Teatri», s.p.

I libretti connessi alle numerose versioni del balletto realizzate in Italia tra il 1843 e il 1866 offrono rilevanti tracce delle scelte autoriali compiute dai coreografi locali e quindi di come venga tradotto un romanticismo che si declina in modo singolarmente connotato in ogni Paese. In particolare, le pagine di apertura del libretto messo in vendita in teatro per facilitare al pubblico la comprensione del balletto sono uno spazio prezioso per i coreografi, che decidono di impiegarlo per esporre qualche riflessione utile a chiarire il proprio approccio all'opera.

I commenti che punteggiano la stampa periodica attenta al mondo del teatro forniscono poi una fondamentale fonte per cogliere le modalità con le quali va articolandosi il pensiero degli intellettuali italiani di fronte a un oggetto tutto sommato distante, come è il balletto «ultramontano» *Giselle*. Quando giunge in Italia, è già etichettato, a livello internazionale, come monumento della danza romantica e sembra quindi inevitabile apprezzarlo, anche se non troverà sempre quel consenso unanime che ci si potrebbe aspettare: in Italia, infatti, «piacque e non piacque»<sup>5</sup>. La stampa periodica italiana che segue il panorama anche internazionale degli spettacoli teatrali, e in particolare di balletto, cura con una certa attenzione le notizie sul debutto di *Giselle* in Francia e quindi, dato il successo riscosso, si occupa anche del suo viaggio nei maggiori teatri europei e ben presto in quelli italiani, per preparare i lettori – ovvero, i possibili spettatori - di una certa città all'arrivo di titoli o di interpreti celebrati altrove. La voce dei critici, per quanto in alcuni casi piegata agli scopi promozionali di alcuni periodici del tempo, è quindi un'altra preziosa fonte di informazioni, oltre che una testimonianza del gusto e dei pensieri che attraversano una parte del mondo della cultura italiana.

Inoltre, un'iconografia interessante e parlante, anche se non così ricca di documenti come quella a cui lo *star system* parigino o londinese ci hanno abituati, arricchisce la varietà di tracce lasciate da uno spettacolo celebrato e potente, capace di declinarsi in forme variabili.

*Gisella ossia Il Ballo notturno* debutta al Teatro Regio di Torino il 3 gennaio 1843 e il successo che riscuote apre alle successive diciotto repliche. I due protagonisti sono artisti di spicco nel panorama internazionale della danza: Nathalie Fitzjames, ballerina di alta esperienza, che aveva lasciato l'anno precedente l'Opéra di Parigi, e Arthur Saint-Léon, affermato ballerino non ancora diventato il celebre coreografo che sarà di lì a breve. Nei panni di Mirta è invece una Amalia Ferraris allora giovanissima, che in quell'impegnativo

---

<sup>5</sup> Si riporta qui una frase manoscritta sulla copertina del libretto relativo alla *Gisella* andata in scena al Teatro Comunale di Bologna nel 1843, custodito presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (*Gisella / o / Le Wili / Balletto fantastico / da rappresentarsi / nel Gran Teatro Comunale di Bologna / l'Autunno 1843*, Tipi delle Belle Arti, [Bologna 1843], Catalogo storico Frati Sorbelli, 2.sezione artistica. Cart Gd2H58).

ruolo viene giudicata come essersi «tanto distinta»<sup>6</sup>, e che, divenuta poi un'artista di primo piano, sarà una delle maggiori protagoniste del balletto in Italia e altrove.

La stampa segue i passi italiani di Nathalie Fitzjames già prima del suo arrivo a Torino. Il pubblico attento ai percorsi delle celebrità del momento sa quindi che nell'autunno 1841 è con Antonio Guerra al Teatro Comunale di Modena, dove la coppia di artisti «per noi insoliti e meravigliosi» desta ammirazione con «la molta grazia e compostezza de' movimenti» di lei e la «somma agilità e maestria» di lui<sup>7</sup>. Nella stagione del Carnevale 1842, che comincia il 26 dicembre di quell'anno per estendersi ai primi mesi del 1843, è «prima ballerina assoluta» nel teatro torinese, dove Antonio Monticini ha il ruolo di compositore dei balli, con un impegno che quindi lo coinvolge su più creazioni. Per *Gisella*, è tuttavia la stessa Fitzjames a curare le coreografie, assumendo quindi una posizione ancora poco frequente per le donne<sup>8</sup>, che tuttavia viene rilevata dalla stampa senza darvi troppo peso, quasi fosse una prassi consolidata<sup>9</sup>.

Poiché nella *Giselle* parigina la Fitzjames era stata l'interprete femminile dell'oggi ben noto passo a due detto “Dei contadini” del primo atto, in coppia con Auguste Mabile, possiamo ipotizzare che il suo contributo alla creazione non prescindia dalla intensa esperienza da lei vissuta attraverso il fermento creativo, prima, e il successo calorosissimo, poi, del debutto parigino, quan-

---

<sup>6</sup> An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno VIII, 21 aprile 1843, n. 85, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 344.

<sup>7</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, t. 36, n. 921, 14 ottobre 1841, sezione “Teatri”, p. 51.

<sup>8</sup> Gli studi hanno cominciato in tempi relativamente recenti a porre la propria attenzione sul tema del ruolo autoriale rivestito dalle donne nell'ambito della danza nell'Ottocento, in particolare a partire dalle riflessioni di Lynn Garafola nel saggio *Where are ballet's women choreographers?*, in Id., *Legacies of Twentieth-Century dance*, Wesleyan University Press, Middletown 2005, pp. 215-228, quindi da una nuova generazione di studiosi, tra le quali troviamo Vannina Olivesi, di cui possiamo citare almeno i saggi *Fanny Cerrito chorégraphe. La réception de Gemma dans la presse parisienne (mai-juin 1854)*, in «Recherches en danse», n. 3, 2015, pp. 1-13, online: <https://journals.openedition.org/danse/896>; e *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», vol. 46, n. 2, 2017, pp. 43-64, online: <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2017-2-page-43.htm>; inoltre, Annamaria Corea, autrice del saggio *Donne “compositrici” di balli pantomimi in Italia tra Settecento e Ottocento*, in «Italica Wratislaviensia», vol. 10, n. 2, 2019, pp. 175-192 e Stefania Onesti, con il saggio *Antonia Pallerini co-creatrice: ipotesi di ricerca*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», numero monografico *Tra donne e impresa teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich e Silvia Manciatì, anno VIII, n. 8, 2022, pp. 44-58.

<sup>9</sup> Si legge infatti di come «il nuovo balletto serio *Gisella* [sia] composizione e principale fatica della signora Natalia Fitz-James» (cfr. Giovanni Ignazio Cagnoli, in «Il Figaro», anno XI, n. 7, 25 gennaio 1843, p. 25, sezione “Appendice Teatrale”), e, ancora, che «Compare il nuovo balletto fantastico, *Gisella*, posto in iscena dalla prima ballerina, Natalia Fitz-James» (cfr. An., in «Il liceo. Giornale di scienza e di letteratura d'arti, di teatri e di mode», anno I, n. 2, 12 gennaio 1843, sezione “Teatri e mode”, p. 15).

do il balletto era stato costruito proprio sulle specifiche capacità dei singoli interpreti.

La serata che segna il debutto di *Gisella* accoglie anche un melodramma, *Caterina di Guisa*, e altri due balletti: l'«eroico-storico» *Ginevra di Brabante*, di Antonio Monticini, che mostra la complessa prova affrontata dal solido amore tra Ginevra e Sigfrido a causa della partenza di lui, impegnato nell'esercito di Carlo Martello nella lotta contro i Mori, e il «magico-mitologico» *I viaggiatori all'Isola d'Amore*, in cui Cupido, per fare un dispetto alla malefica fata Usnara, trasforma in zucche delle graziose ninfe, poi conquistate da un gruppo di cavalieri innamorati. In entrambi appaiono i due «primi ballerini danzanti» provenienti dalla Francia, Fitzjames e Saint-Léon, che si producono tuttavia soltanto in passi a due interpolati nel secondo atto dei due titoli in cartellone, evidentemente lontani dal loro repertorio.

Il libretto della *Gisella* torinese<sup>10</sup> segue nella sostanza quello francese<sup>11</sup>. È diviso in due atti, anche se manca la separazione in scene. La premessa firmata da Heinrich Heine è una letterale traduzione dell'originale, come le descrizioni della scenografia e delle luci che aprono i due atti. Il resto del testo, invece, viene asciugato e compattato: i dettagli sono in minor numero, anche quelli che connotano l'azione, i dialoghi diretti scompaiono, per lasciare il posto a una sintetica narrazione che snocciola uno dopo l'altro tutti i punti nodali della vicenda, senza tuttavia riuscire a farli davvero vivere davanti agli occhi del lettore, come accadeva invece nel testo firmato da Gautier. Ad esempio, tutta la ben nota scena IV del primo atto, quando Giselle esce dalla propria abitazione per andare gioiosa incontro a Loys e i due amanti si ritrovano per la prima volta sul palcoscenico raccontandosi timori e gioie e trovando una conferma dei propri sentimenti in una margherita opportunamente sfogliata, si riassume in un essenziale «Loys chiama Gisella che tosto viene, e siegue fra loro la più dolce scena d'affetto»<sup>12</sup>. Alla fine del primo atto, dopo aver visto il mantello e la spada testimoni dell'inganno di cui è vittima, Gisella «cade in un affannoso delirio, e dopo brevi istanti muore»<sup>13</sup>, risolvendo con estrema rapidità uno dei momenti più drammatici, e più dilatati, della scena coreica ottocentesca, che nel libretto francese trova infatti uno spazio adeguato. Nel secondo atto, l'ampia descrizione dell'arrivo della pallida e alata Mirta

<sup>10</sup> Cfr. *Gisella / ossia / Il ballo notturno, in Caterina di Guisa / Melodramma / in tre atti / da rappresentarsi / nel / Regio Teatro / il Carnevale del 1842 / alla presenza / delle LL. SS. RR. MM., Fratelli Favale, Torino [1842], pp. 51-56.*

<sup>11</sup> *Giselle / ou / les Willis, / Ballet fantastique en 2 actes, / par MM. de Saint-Georges, Théophile Gautier et Coraly; / musique de M. Adolphe Adam. / Décorations de Mr Cicéri, Vve Jonas, Paris [1841].*

<sup>12</sup> *Gisella*, Torino 1843, p. 57. In questa e nelle note successive, nelle sezioni del volume nelle quali si analizzano i libretti delle varie versioni di *Gisella*, riportiamo il titolo abbreviato dello spettacolo, unito alla città e alla data nella quale viene messo in scena.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 58.

e il manifestarsi di Giselle, che nell'originale è una volteggiante apparizione avvolta da un sudario, lasciano il campo alle ben più essenziali frasi «Compare la Regina delle Willi» e «Compare ad Alberto la Willi Gisella»<sup>14</sup>. Non mancano, poi, modifiche all'ambientazione e ad alcuni passaggi della drammaturgia, che vanno a incidere sul senso complessivo dell'opera. L'atto bianco, in *Giselle* dipinto come bagnato da una «lune très-vive [qui] éclaire cette décoration d'un aspect froid et vaporeux»<sup>15</sup>, diventa in *Gisella* un quadro che «la viva luce della luna inargenta [e] che abbrividisce l'anima pel terrore»<sup>16</sup>, alla sottile e nebbiosa inquietudine che pervade il testo francese si sostituisce quindi una più robusta e semplice paura. A conclusione di tutta la vicenda, «Un quadro di gioia e sorpresa chiude l'azione fantastica»<sup>17</sup>, modificando bruscamente e senza una adeguata motivazione drammaturgica l'andamento dell'azione con l'intento, evidentemente, di compiacere un pubblico amante del lieto fine, poco incline a lasciarsi andare alla malinconica disperazione che a Parigi si apriva con il definitivo sprofondare di Giselle nella propria tomba e con il chiudersi, quindi, di ogni possibilità di raggiungere, nella vita terrena, l'amore e la felicità.

La stampa loda sia «l'avvenente e disinvolta Fitz James» sia Saint-Léon, le cui doti quasi acrobatiche rischiano tuttavia di eludere la finezza che si esige nell'interpretare un personaggio *noble* come Alberto («una cotale elasticità [...] somiglia un tantino a quella dei grotteschi»<sup>18</sup>). Non vengono trascurati alcuni interpreti secondari, come la già citata Amalia Ferraris, che tra l'altro in seguito sarà una delle principali interpreti di *Gisella*, di cui si apprezza l'interpretazione di un assolo: «Notiamo con piacere, che i passi e le attitudini della Ferraris rilevano lo studio di lei nel comporre con la leggiadria la nobiltà delle movenze, pregio non tanto comune, che dà bella speranza di questa gentile giovinetta»<sup>19</sup>.

Sul balletto nel suo complesso emerge invece qualche cautela, come se si impostasse immediatamente un discorso che in effetti sarà possibile rintracciare anche in seguito nella riflessione degli intellettuali italiani che scrivono di danza, i quali rimangono toccati da ciò che portano con sé la danza di alcuni interpreti, il loro corpo e la loro presenza, ma accolgono con una certa freddezza gli spettacoli che fungono da contenitore di tali elementi. L'estetica del romanticismo ballettistico di cui *Gisella* è evidentemente concretizzazione non viene particolarmente apprezzata e anzi un critico esperto di teatro

<sup>14</sup> Ivi, p. 59.

<sup>15</sup> Théophile Gautier, *Giselle*, atto II.

<sup>16</sup> *Gisella*, Torino 1842 e *Gisella*, Napoli 1849, p. 11.

<sup>17</sup> *Gisella*, Torino 1843, p. 60.

<sup>18</sup> R. [Felice Romani], «La *Gisella* al Regio Teatro», in «Gazzetta piemontese», n. 11, 14 gennaio 1843, sezione «Teatri», s.p.

<sup>19</sup> Giovanni Ignazio Cagnoli, in «Il Figaro», anno XI, n. 7, 25 gennaio 1843, sezione «Appendice Teatrale», p. 25.

come Felice Romani si sofferma su alcuni elementi dello spettacolo per dispiegare un tono ironico che investe non troppo velatamente gli «scapigliati romantici». Facendo riferimento a *Gisella* per parlare dei sentimenti amorosi, scrive infatti che: «amore [...] è quel demone piagnolone delle leggende settentrionali, che ama spaziare nei taciti viali de' cimiteri, che invece delle rose di Citera, ama coronarsi di papaveri, che ispira le astrazioni metafisiche e le appassionate stramberie degli scapigliati romantici»<sup>20</sup>. Contemporaneamente, però, lo stesso Romani sembra notare appieno la portata della novità che *Gisella* racchiude. Commentando un altro balletto ugualmente in cartellone al Regio di Torino, *Ginevra di Brabante*, osserva infatti come lo splendore di scenografie e costumi e la bravura degli interpreti – Fitzjames e Saint-Léon - non siano sufficienti a sollevare una creazione che rimane mediocre e piena di «anticaglie» perché «tutto è vecchio in questa Ginevra; vecchie le marcie e le contromarcie, vecchie le giravolte dei quadrupedi, e le tarantelle dei bipedi, vecchie le caccie, vecchia la cerva, e vecchia perfino la pretensione di sprecar tanto tempo, tante gambe, tante braccia e tanta pazienza del Pubblico». Romani lamenta la distanza della creazione di Monticini da quelle di due autori esemplari, Gaetano Gioia e Salvatore Viganò, attivi fino agli anni Venti ma capaci di creazioni di ampia portata, e auspica che il coreografo invochi il genio di questi artisti per aiutarlo a fugare il “vecchio” che connota il suo lavoro, quasi che un approccio “nuovo” si sia ormai reso necessario e sia imminente. Così, nel commentare l'altro titolo in cartellone, *Viaggiatori nell'isola d'Amore*, di nuovo ironizza dicendo che questo balletto non fa che portare «viaggiatori di ritorno. Siano i ben venuti, ma si fermino poco; e le ninfe cambiate in zucche, cedano il luogo alle Willis ed alle Elfi germaniche». *Gisella*, ugualmente in cartellone, è quindi latore di una novità necessaria, anche se ancora da capire appieno: «Io non so se rideremo, perché l'azione minaccia di essere romantica, e le azioni romantiche son poco gioconde; ma so che ne abbiamo assai d'uopo, ed io più di tutti, che ebbi un giorno la sventura di esser romantico anch'io»<sup>21</sup>.

Pochi giorni dopo il debutto torinese, il 17 gennaio 1843, una diversa *Gisella*, quella coreografata da Antonio Cortesi, giunge sul palcoscenico del Teatro alla Scala di Milano, dove la stampa coltiva per tempo il desiderio del pubblico di rivedere l'«impazientemente attesa»<sup>22</sup> e celebre Fanny Cerrito, che la interpreta. Si tratta, per il teatro, di una stagione di rilievo poiché assieme ai compositori Federico Ricci e, soprattutto, Giuseppe Verdi, si alternano quat-

<sup>20</sup> R. [Felice Romani], “La *Gisella* al Regio Teatro”, in «Gazzetta piemontese», n. 11, 14 gennaio 1843, sezione “Teatri”, s.p.

<sup>21</sup> R. [Felice Romani], “Regio Teatro”, in «Gazzetta piemontese», n. 297, 31 dicembre 1842, s.p.

<sup>22</sup> An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», 14 gennaio 1843, n. 4, sezione “Diario di notizie. Notizie”, p. 35.

tro coreografi di fama: Salvatore Paradisi, Filippo Taglioni, Augusto Hus e, appunto, Cortesi. La sua *Gisella*, proposta come decisamente originale, viene impiegata dal teatro anche per accentuare la contrapposizione tra la Cerrito e Marie Taglioni, dato che le due grandi interpreti sono in cartellone nello stesso periodo, sollecitando così il pubblico a parteggiare per l'una o per l'altra<sup>23</sup>. La Taglioni riscuote comunque il successo di cui abbiamo detto, ma anche la Cerrito viene caldamente ammirata, seppure in una parte forse non del tutto adatta alle sue doti di danzatrice energica e sensuale. Assente da Milano da qualche anno, al suo riapparire in teatro la stampa ne osserva i miglioramenti sopravvenuti col tempo sia nell'esecuzione, sia nelle capacità tecniche, sia nella prestanza fisica:

la robusta e protratta vigoria delle sue movenze rende più interessante la leggiadria e la grazia di che le adorna; che per l'energica sicurezza dello sbalzo, e per la calcolata esattezza nei passi, si rende sempre più interessante, per cui ad ogni mossa i numerosi spettatori applaudono all'entusiasmo.<sup>24</sup>

Le differenze tra la *Gisella* milanese e l'originale francese si annunciano fin dal frontespizio del libretto, che dichiara trattarsi di un «ballo fantastico in cinque quadri»<sup>25</sup>, per proseguire nella distribuzione, dove si dichiara che la musica è «ridotta ed in parte espressamente composta»<sup>26</sup> da Giovanni Bajetti e che le scene sono «d'invenzione» dello scenografo in forze al teatro. Inoltre, il coreografo fa alcune dichiarazioni di intenti nella *Prefazione* con cui cerca di conquistare i favori del pubblico: afferma con lucidità e sicurezza la propria autonomia creativa rispetto all'originale, dichiarando che, se ha scelto un argomento già trattato in Francia, ha avuto «almeno la compiacenza di averlo foggato al gusto italiano, ampliandolo, cercando di rendere più interessante l'azione, e corredandolo di danze, tutte di [sua] invenzione»<sup>27</sup>. Segue quindi l'*Argomento*, ovvero tre pagine nelle quali la vicenda viene riassunta succintamente, ma rispettando tutti gli snodi fondamentali, e con l'inserimento

---

<sup>23</sup> Ad esempio, Pompeo Cambiasi attribuisce un giudizio «buonissimo» alla *Gisella* di Cortesi nel gennaio del 1843, mentre è «pessimo» quello che lo stesso commentatore assegna a *La Peri* nel febbraio dello stesso anno. Cfr. Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano. 1778-1872*, Milano, 1872, p. 89 (anastatica Bologna, Forni, 1969).

<sup>24</sup> An., «Milano. Imp. Regio Teatro alla Scala», in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», anno III, 1 febbraio 1843, n. 9, sezione «Teatri», p. 35.

<sup>25</sup> An., «*Gisella ossia Le Willi*, ballo fantastico in cinque quadri, da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale 1843», cit.

<sup>26</sup> Ivi, p. 7.

<sup>27</sup> Antonio Cortesi, «Prefazione», in *Gisella / ossia / Le Willi / Ballo fantastico in cinque quadri / composto e diretto / da Antonio Cortesi / da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale 1843*, Gaspere Truffi, Milano [1843], p. 3.

del testo di Heine in una nota e persino il riferimento bibliografico per una lettura di approfondimento<sup>28</sup>.

Già dalla distribuzione e dalla caratterizzazione dei personaggi possiamo notare varie differenze rispetto alla *Giselle* di Gautier: il Principe è padre di Alberto, e non di Batilde; Wilfrido è un amico di Alberto, non il suo scudiero; Ilarione è un ricco contadino, non un povero guardacaccia. L'azione, poi, si svolge in Bosnia, e infatti Berta - e quindi anche Gisella - è originaria di quella regione, mentre Alberto è serbo.

Il testo, suddiviso in due parti e in cinque quadri, traduce fedelmente l'originale, inclusi i dialoghi diretti solitamente tralasciati nei libretti italiani, ma introduce anche sezioni di nuova invenzione, che strutturano diversamente l'andamento dell'azione e ampliano la varietà delle ambientazioni, e quindi degli allestimenti. Gisella appare per la prima volta in palcoscenico scendendo allegra dalle colline che circondano il villaggio nel quale abita, per poi riapparire, come vuole l'originale, dalla porta della propria abitazione, sollecitata dalla dolce insistenza del bussare alla porta da parte di Alberto. Quindi tutto il primo quadro (corrispondente al primo atto francese) torna esattamente a ricalcare il testo gautieriano fino al finale: qui la rivelazione dell'inganno avviene davanti ai soli membri del villaggio, poiché i nobili, inclusi il principe e Batilde, si sono allontanati per riprendere la caccia, e Gisella accetta di sposare Ilarione, a patto che questi le dimostri definitivamente che Alberto l'ha ingannata. Vengono quindi inseriti alcuni passaggi inediti, che disarticolano la netta e potente divisione in due atti, ben distinti per colori, ambientazione, qualità della danza. Nel secondo quadro la fanciulla si reca infatti a visitare un anziano eremita che abita su una impervia montagna e nel terzo quadro raggiunge il castello che è stato allestito per le imminenti nozze di Alberto e Batilde, ottenendo quindi la definitiva conferma dell'inganno da parte del proprio innamorato: a questo punto, il testo rientra nella letterale traduzione del libretto francese con la nodale scena della follia, che però si svolge in un luogo inusuale rispetto all'abituale spazio antistante le abitazioni di Gisella e di Alberto. Il quarto quadro corrisponde al secondo atto dell'originale, anche se tratteggia una scena più aspra (comunque notturna e acquatica) ed elimina la preliminare presenza maschile di Ilarione e dei suoi compagni. Un quinto quadro torna a proporre una inedita situazione e offre l'occasione per un nuovo sfoggio di scenografie: è ambientato nella reggia della regina delle Villi e introduce un finale felice, con il matrimonio tra Alberto e Batilde celebrato dalla stessa Gisella e protetto da Mirta, trasformando quindi radicalmente tutto il senso dello spettacolo.

---

<sup>28</sup> «Veggasi pure sulle Willi la Pickler [sic] nella Riconquista di Buda». Ivi, p. 5. Si fa riferimento alla scrittrice viennese Caroline Pichler, autrice del romanzo storico *La Riconquista di Buda* (1829) e di altre pubblicazioni di successo.

L'articolarsi dell'azione in cinque atti, invece dei due nei quali è solidamente suddiviso l'originale, e l'interpolazione di quadri e di azioni inediti sembrano andare incontro all'esigenza, da parte del pubblico italiano, di una un'azione variegata, ricca di cambi di scena e di costumi, che va così a comporre una serata di spettacolo lunga e, almeno nelle intenzioni, non noiosa e che tra l'altro ha un finale capace di fare uscire gli spettatori dal teatro rasserenati e di buon umore. Sembra inoltre che, come anche in altri libretti che allo stesso modo, in seguito, inseriranno almeno un atto tra i tradizionali due, si senta la necessità di passare gradualmente dal basso e realistico mondo del villaggio a quello elevato e ultraterreno delle Villi passando attraverso una dimensione intermedia, quella offerta appunto dal castello o dalla grotta dell'eremita, che permette di evitare il salto deciso e spiazzante, ma, proprio per questo, di particolare effetto in teatro, tra il primo e il secondo atto della *Giselle* francese. È come se si desiderasse accompagnare gradualmente gli spettatori attraverso snodi drammaturgicamente chiari e consequenziali, che portino ad accettare la dimensione fantastica dell'ultimo atto, non sempre in sintonia con la sensibilità del pubblico in Italia.

La stampa pone una particolare attenzione allo spettacolo nel suo insieme, che porta con sé elementi fortemente connotanti e non facilmente miscelabili: l'aura – a Milano non accettata supinamente – di un titolo parigino di successo, la volitiva autorialità di Cortesi, l'interpretazione di una ballerina d'eccezione. Viene energicamente sottolineata la faticosa lunghezza dello spettacolo, considerata addirittura «eterna»<sup>29</sup>, tanto che subito dopo la prima rappresentazione viene ridotta portando un netto miglioramento all'insieme, poiché grazie a un'azione più compatta «si vede a prima giunta l'intrinseco del lavoro, senza dovere tante volte ammirare nel quadro più cornice che tela dipinta; così ci riescono più graditi e di effetto i ballabili che non la prima sera, dove i migliori passarono sotto silenzio»<sup>30</sup>. Nonostante i tagli, le migliorie e le numerose repliche, il lavoro di Cortesi rimane tuttavia fragile: «i ballabili sono pur sempre bellissimi a vedere»<sup>31</sup>, ma «le fantasiose fanciulle danzanti solitarie e rabide nel cuor della notte, e che il giorno saetta e rintomba, tarde sopravvennero al voto degli spettatori; il dramma protratto spiacque»<sup>32</sup>.

È la presenza della diva a salvare uno spettacolo che evidentemente non ha trovato una forma coerente nonostante le migliorie apportate: «quale composizione coreografica, per le molte aggiunte che il coreografo si pensò

<sup>29</sup> An., «Milano. Imp. Regio Teatro alla Scala», in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», anno III, 1 febbraio 1843, n. 9, sezione «Teatri», p. 35.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 995, 2 marzo 1843, rubrica «Varietà teatrali», p. 27.

<sup>32</sup> Pietro Cominazzi, «I. R. Teatro alla Scala. *Gisella o sia le Willi*, ballo fantastico in cinque atti di A. Cortesi», in «La Fama del 1843», anno VIII, n. 6, 19 gennaio 1843, sezione «Critica teatrale», pp. 21-22: p. 22.

d'arricchirla, senza il forte sussidio di *Fanny Cerrito*, difficilmente si sarebbe sostenuta fino al plauso, molto meno poi fino all'entusiasmo»<sup>33</sup>. E, in effetti, il pubblico è completamente rapito dalla ballerina: «né si saprebbe ridire dell'entusiasmo, degli applausi e delle appellazioni alla scena, con che veniva festeggiata la Cerrito: mentre essa abbandonavasi alla foga delle più immaginose carole, il Pubblico prorompea negli evviva più frenetici»<sup>34</sup>. Le sue forme, le sue capacità, la portata della sua interpretazione suscitano ampi commenti sulla stampa da parte di intellettuali come Francesco Regli, su «Il Pirata»<sup>35</sup>, o Pietro Cominazzi, su «La Fama», aprendo ad articolati tentativi di descriverne passi e qualità di movimento. Per Cominazzi, ad esempio, la Cerrito è

avvenente, vispa, piena di foga e d'ebrezza giovanile, [...] dotta ne' più reconditi arcani dell'Iside danzante, nell'esercizio del bello, che dall'anima ha impulso e nella estetica delle forme diffondesi, nel disegno della persona, nella duttilità delle membra e nel molleggio, nello slancio, nello sbalzo, nella flessibilità, nella castigatezza d'ogni gesto, d'ogni posa, d'ogni movenza; nel raggirarsi, quasi paleo, sovra sé stessa, e snodarsi misuratamente, nel trattar delle punte, aderenti appena al suolo, e rivolgentisi quai su mobile perno, nello scambio de' più scabri e ben ordinati passi e rivolte battute e ribattute, in ogni maniera di modi gentili, in ogni eleganza di portamento, nell'espressione più schietta ed evidente degli affetti, nel ministero insomma delle Grazie, di ch'ella è l'immagine più cara, medesimamente maestra.<sup>36</sup>

Non solo la danza della protagonista piace, ma pure quella del suo partner, Francesco Merante<sup>37</sup>, il quale, «instancabile per vero, raccoglieva buona parte d'applausi»<sup>38</sup>. Viene lodata anche «una Batilde potente qual è la leggiadra Fanny Mazzarelli»<sup>39</sup> e inoltre, non mancano attente considerazioni rivolte al

---

<sup>33</sup> An., «Rivista sugli spettacoli del Carnevale all'I.R. Teatro alla Scala in Milano», in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», anno III, 25 marzo 1843, n. 24, pp. 93-95: p. 94.

<sup>34</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 995, 2 marzo 1843, rubrica «Varietà teatrali», p. 27.

<sup>35</sup> Cfr. l'articolo, riportato anche nella Appendice riportata in questo volume (*infra*, pp. 182-184), «*Gisella o sia le Willi*. Ballo fantastico in cinque quadri composto e diretto da Antonio Cortesi», in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno VIII, 20 gennaio 1843, n. 59, sezione «Gazzetta teatrale», p. 238.

<sup>36</sup> Pietro Cominazzi, «I. R. Teatro alla Scala. *Gisella o sia le Willi*, ballo fantastico in cinque atti di A. Cortesi», in «La Fama», anno VIII, n. 6, 19 gennaio 1843, sezione «Critica teatrale», pp. 21-22: p. 21.

<sup>37</sup> In realtà Fanny Cerrito avrebbe dovuto avere come partner Eduardo Carrey, che però, infortunato a un braccio a causa di una caduta, viene sostituito appunto da Merante (cfr. An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», 14 gennaio 1843, n. 4, sezione «Diario di notizie. Notizie», p. 35).

<sup>38</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 995, 2 marzo 1843, rubrica «Varietà teatrali», p. 27.

<sup>39</sup> Francesco Regli, «*Gisella o sia le Willi*. Ballo fantastico in cinque quadri composto e diretto da Antonio Cortesi», in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno VIII, 20 gennaio 1843, n. 59, sezione «Gazzetta teatrale», p. 238.

corpo di ballo: «le giovani alunne, che certo faticosamente vi si adoperaron tutte, sostennero lo spettacolo»<sup>40</sup>.

Il tono dei commenti tenta poi di elevarsi quando, terminate le repliche di *Gisella*, si deve dire addio alla diva. Il periodico «Bazar» fa anzi una sorta di bilancio del suo percorso, delineandone la crescita artistica e professionale che l'ha portata alla piena maturità artistica:

Di quanta grazia la natura informò *Fanny Cerrito* non fummo mai sazi dall'attentamente indagare sino da quando ella esordiva per la prima volta sulle scene del massimo nostro teatro. Allora spinti da quel sentimento che soltanto dal merito e dall'avvenenza di lei ritraea la vita, non tardammo ad antivedere quella non dubbia fama che di lei sollevavasi mano mano che eserciva la danza fra il plauso ed il diletto universale. Noi ne abbiamo gioito, e consacrando continuamente la parola di una meritata lode, sempre congiunta al fervido desiderio d'averla ancora fra noi, la rivedemmo finalmente in questa stessa stagione, in cui, prodottasi siccome *Gisella*, pareva che abbandonato avesse la creta per vestire più leggiadre ed aeree forme.<sup>41</sup>

La versione di *Gisella* proposta da Cortesi continuerà a essere presentata nei teatri italiani, coltivando il tentativo di un originale allontanamento dalla proposta parigina. Non sarà tuttavia l'unica, e anzi continuerà a intrecciare il proprio percorso con quella che possiamo forse considerare come la versione più affine alla *Giselle* parigina, quella realizzata e interpretata da Nathalie Fitzjames per oltre dieci anni.

La Fitzjames, questa volta in coppia con Pietro Gambardella, ha di nuovo la parte principale in *Gisella o Le Willi*, che va in scena al Teatro La Fenice di Venezia nel maggio 1843 grazie all'impresa Ferres. Titolo e nome in cartellone sono evidentemente considerati garanzia di un buon successo di pubblico, e quindi di un solido incasso, come testimonia la stampa quando scrive: «Al Teatro della Fenice [...] ora si sta provando la *Zampa*, indi la *Gisella* colla *Fitz-James*. Se la stagione non farà guerra alla cassetta dell'impresario, le cose non andranno male»<sup>42</sup>.

Lo studioso José Sasportes afferma che la ballerina «probabilmente fu anche la riproduttrice del ballo»<sup>43</sup>, anche se il libretto riporta il nome di Jean Coralli e Jules Perrot come coreografi e di Gautier come autore del libretto,

<sup>40</sup> Pietro Cominazzi, "I. R. Teatro alla Scala. *Gisella o sia le Willi*, ballo fantastico in cinque atti di A. Cortesi", in «La Fama», anno VIII, n. 6, 19 gennaio 1843, sezione "Critica teatrale", pp. 21-22: p. 22.

<sup>41</sup> An., "Milano. Imp. Regio Teatro alla Scala", in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», anno III, 1 febbraio 1843, n. 9, sezione "Teatri", p. 35.

<sup>42</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 1007, 27 maggio 1843, rubrica "Teatri", p. 109.

<sup>43</sup> AA. VV., *Gran Teatro La Fenice*, Biblos, Cittadella 1989, p. 284.

senza nominare chi si è occupato di adattare o ricreare le coreografie in quella piazza, quindi per una compagnia e per degli spazi del tutto diversi da quelli parigini, secondo una modalità peraltro in uso nella penisola, dove spesso balletti allestiti con modalità locali vengono promossi come direttamente connessi a un originale di provenienza internazionale.

Il 23 maggio «si alza la tela alle ore 8 e mezzo precise»<sup>44</sup> per il debutto di *Gisella*, che in quella serata viene proposto dopo il secondo atto di *Zampa ossia La Sposa di marmo*, melodramma di Ferdinand Hérold che il pubblico veneziano aveva già visto nelle due serate precedenti. Come d'abitudine in vari teatri italiani, viene proposta una riduzione del prezzo del biglietto non solo ai bambini, ma anche ai militari in divisa, con l'intento di avere in sala un pubblico elegante e in teoria bene educato. L'abbinamento con *Zampa* rimarrà costante pure nelle cinque repliche successive, anche se in quella di sabato 3 giugno il balletto viene collocato dopo il primo atto del melodramma e la serata è arricchita da alcuni brani concertistici, oltre che da una speciale esibizione della Fitzjames, che, in abiti maschili, interpreta un *bolero* in coppia con Clotilde Gambardella<sup>45</sup>, ballerina in forze presso il teatro veneziano che in *Gisella* ha l'importante incarico di interpretare Mirta. L'ultima apparizione di *Gisella* avviene il 5 giugno, e va a chiudere la stagione del teatro.

Il libretto<sup>46</sup> è diviso nei tradizionali due atti, ma attesta alcuni cambiamenti apportati alla struttura della vicenda, come nel legame tra Berta e Gisella, che non sono madre e figlia, ma sorelle. Segue con una certa attenzione le sfumature emotive dei personaggi e talvolta si sofferma su dettagli di movimento, che però non vengono mai descritti con un linguaggio specialistico. Nel secondo atto, ad esempio, fa riferimento al tremore dei guardiacaccia e alla loro precipitosa fuga quando vengono inseguiti dai fuochi fatui, quindi descrive l'aprirsi dei cespugli che celano le Villi e di quello che nasconde Gisella. Viene curato un sorprendente effetto visivo, «la metamorfosi della cara Gisella»<sup>47</sup>: al suo apparire, il velo che in un primo momento la nasconde scompare anche per lasciare al pubblico la possibilità di vedere due ali trasparenti svilupparsi sulla sua schiena. Si accenna poi al suo modo di danzare, con

---

<sup>44</sup> Cfr. la locandina del 23 maggio 1843 conservata presso l'Archivio Storico del Teatro La Fenice, online: [https://www.archiviositorialafenice.org/view/cronologia/scheda\\_locandina.php?ID=4803](https://www.archiviositorialafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina.php?ID=4803)

<sup>45</sup> Cfr. la locandina del 3 giugno 1843 conservata presso l'Archivio Storico del Teatro La Fenice, online: [https://www.archiviositorialafenice.org/view/cronologia/scheda\\_locandina.php?ID=4803](https://www.archiviositorialafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina.php?ID=4803).

<sup>46</sup> Cfr. il libretto *Gisella / o / Le Wili / Balletto fantastico / da rappresentarsi / nel Gran Teatro La Fenice / la Primavera 1843*, Tipografia di Giuseppe Molinari, Venezia [1843].

<sup>47</sup> Cfr. *L'Avvertimento che apre il libretto Gisella / o / Le Wili / Balletto fantastico / da rappresentarsi / nel Gran Teatro La Fenice / la Primavera 1843*, Tipografia di Giuseppe Molinari, Venezia [1843], p. 3.

i piedi che toccano appena il terreno e i passi che ricordano quelli che amava fare quando era in vita.

Alcuni commentatori non apprezzano del tutto il balletto e «trovarono magagne nel meccanismo, nelle decorazioni, nei scenari, nelle vesti e per sin nelle stesse *Wili*»<sup>48</sup>, ma la protagonista «piacque assaissimo, come già ben si prevedeva»<sup>49</sup>. Le descrizioni della calorosa accoglienza riservatela dal pubblico lasciano talvolta spazio a osservazioni che sembrano dirci qualcosa della “qualità di movimento” di questa interprete così lontana nel tempo, ma che si definisce per tratti peculiari, anche se da reperire dietro all’impiego diffuso di termini ripetuti di frequente, tendendo a diventare quindi frusto luogo comune. Danzatrice senz’altro virtuosa, suscita «maraviglia per arditezza e rapidità di passi»<sup>50</sup> e di lei si nota «la leggiadria della persona, l’agilità delle movenze, la maestria della danza, la grazia accoppiata alla forza»<sup>51</sup>. Sembra anzi puntare proprio su questo ultimo elemento, poiché «pare che questa ballerina abbia riposto il concetto estetico della danza nella forza e nella prestezza dei movimenti»<sup>52</sup>.

Nel luglio dello stesso anno la Fitzjames si sposta al Teatro Nuovo di Padova, voluta dalla società dei dilettanti che ha in gestione il teatro e attesa con trepidazione da tutta la città. In coppia con un apprezzato Pasquale Borri, in *Gisella o Le Wili*, viene ancora una volta descritta come portatrice di «un successo d’entusiasmo veramente straordinario. Ella è un incanto, un miracolo dell’arte, sorella certo alle tre Grazie»<sup>53</sup>. Ancora una volta lo spettacolo trova il proprio punto di forza negli interpreti, senza tuttavia entusiasmare nel suo insieme: se per qualcuno «senza dire che tutta la composizione sia stata giudicata un parto sublime d’ingegno, asserire però si può che l’insieme piacque e piacque assai»<sup>54</sup>, per altri «sortì un esito mediocre; né v’ebbe in quello di veramente applaudito che i due passi eseguiti dal Borri e dalla Fitz-James»<sup>55</sup>.

---

<sup>48</sup> G. Podestà, in «Il Gondoliere», anno X I, 24 maggio 1843, n. 41, sezione “Teatro”, p. 164.

<sup>49</sup> M.P.G., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», anno III, 1 maggio 1843, n. 43, sezione “Teatri. Corrispondenza”, p. 172.

<sup>50</sup> An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 30, 31 maggio 1843, sezione “Notizie teatrali”, p. 247.

<sup>51</sup> G. Podestà, in «Il Gondoliere», anno XI, 24 maggio 1843, n. 41, sezione “Teatro”, p. 164.

<sup>52</sup> An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 30, 31 maggio 1843, sezione “Notizie teatrali”, p. 247.

<sup>53</sup> An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», n. 96, 30 maggio 1843, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 386.

<sup>54</sup> An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», anno III, 22 luglio 1843, n. 58, sezione “Teatri”, p. 219.

<sup>55</sup> An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 41, 25 luglio 1843, sezione “Notizie teatrali”, p. 326.

In autunno la Fitzjames è nuovamente in scena, questa volta al Teatro Comunale di Bologna, dove l'11 novembre 1843 debutta il «secondo ballo d'invensione francese»<sup>56</sup> *Gisella o Le Wili*. In quel momento l'organico del teatro è composto dallo stesso Galzerani (compositore di balli) e da Natalia Fitzjames e Domenico Mattis (primi ballerini), Paolina Monti, Francesco Ramaccini, Federico Ghedini, Teresa Gambardella (primi mimi), Elisa Argelli e Pietro Ferretti (altri mimi), oltre che da «N. 52 ballerini di mezzo carattere, N. 24 corifei uomini e donne, N. 12 ragazzi, N. 60 comparse e Banda militare»<sup>57</sup>.

Il libretto<sup>58</sup>, ancora una volta, conserva una forte affinità con quello francese, pur differenziandosene per alcuni aspetti: non tanto nella costruzione drammaturgica della vicenda, ma soprattutto nello spessore e nell'efficacia del testo. Diviso in due atti, ambientati in «Allemagna», si apre con un *Avvertimento* preliminare che ricalca i contenuti di quello firmato da Heinrich Heine per il libretto francese. Mantiene gli stessi personaggi, anche se mancano le due Villi esotiche (la baiadera Zulmé e l'odalisca Moyna) e Berta, invece che madre di Gisella, risulta esserne la sorella, come peraltro era accaduto nella versione presentata a Venezia e accadrà in altre successivamente. Non traduce alla lettera l'originale francese, ma lo riassume sinteticamente e ne elimina coloriture e approfondimenti, asciugandolo attraverso un processo di eliminazione di termini connotanti, aggettivazione, dialoghi diretti. La diversa qualità del testo toglie connotazione alle ambientazioni, alle atmosfere, alla caratterizzazione dei personaggi e alle loro relazioni, sopprimendo anche le preziose indicazioni di movimento presenti invece nel testo francese. Lo svolgersi della vicenda, tuttavia, non viene modificato e rimangono fedelmente presenti i passaggi principali. Nel primo atto, ad esempio, il passo che nel testo italiano racconta di come Gisella, giovane e tenera innamorata di Alberto, «dubita del suo amante, che la rassicura»<sup>59</sup>, corrisponde a un passaggio del libretto francese in cui Giselle

raconte son rêve à Loys; elle était jalouse d'une belle dame que Loys aimait, qu'il lui préférerait.

Loys, troublé, la rassure; il n'aime, il n'aimera jamais qu'elle. 'C'est que si tu me trompais, lui dit la jeune fille, je le sens, j'en mourrais'. Elle porte la main à son cœur comme pour lui dire qu'elle en souffre souvent. Loys la rassure par de vives caresses.

Elle cueille des marguerites et les effeuille pour s'assurer de l'amour de Loys. – L'épreuve lui réussit et elle tombe dans les bras de son amant.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> F. [Gaetano Fiori], in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 40, n. 1032, 16 novembre 1843, p. 87.

<sup>57</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 40, n. 1025, 28 settembre 1843, p. 32.

<sup>58</sup> *Gisella / o / Le Wili / Balletto fantastico / da rappresentarsi / nel Gran Teatro Comunale di Bologna / L'Autunno 1843*, Tipi delle Belle Arti, [Bologna 1843].

<sup>59</sup> Ivi, p. 7.

<sup>60</sup> «racconta a Loys il suo sogno; era gelosa di una bella dama che Loys amava e preferiva a

Alla fine dello stesso atto, nella tragica scena della pazzia, il momento in cui Gisella «va per uccidersi colla spada istessa di Luigi, ma, trattenuta dalla sorella, comincia a ballare, finché spossata si sviene e muore tra le braccia della desolata Berta»<sup>61</sup> trova corrispondenza con la più articolata descrizione secondo la quale Giselle

saisit l'épée de Loys, restée à terre, joue d'abord machinalement avec cette arme, puis va se laisser tomber sur sa pointe aiguë, quand sa mère se précipite sur elle et la lui arrache. L'amour de la danse revient à la mémoire de la pauvre enfant: elle croit entendre l'air de son pas avec Albert... Elle s'élance et se met à danser avec ardeur, avec passion. Tant de douleurs subites, tant de cruelles secousses, jointes à ce dernier effort, ont enfin épuisé ses forces mourantes. La vie semble l'abandonner... sa mère la reçoit dans ses bras... Un dernier soupir s'échappe du cœur de la pauvre Giselle, elle jette un triste regard sur Albert au désespoir, et ses yeux se ferment pour toujours!<sup>62</sup>

Nel secondo atto di *Gisella*, quando appare la tenue e vaporosa fanciulla, trasformata in Villi, Alberto «tenta più volte di abbracciarla, ma ella sempre gli sfugge»<sup>63</sup>, mentre, in *Giselle*, Albert

se croyant sous l'empire d'une douce illusion, s'approche d'elle à pas lents et avec précaution, comme un enfant qui veut saisir un papillon sur une fleur. Mais au moment où il étend la main vers Giselle, plus prompte que l'éclair, celle-ci s'élance loin de lui, et s'envole en traversant les airs comme une colombe craintive, pour se poser à une autre place, d'où elle lui jette des regards pleins d'amour.

Ce pas, ou plutôt ce vol, se répète plusieurs fois, au grand désespoir d'Albert, qui cherche vainement à joindre la Wili, fuyant quelquefois au-dessus de lui comme une légère vapeur.

Parfois, pourtant, elle lui fait un geste d'amour, lui jette une fleur, qu'elle enlève sur sa tige, lui adresse un baiser; mais, impalpable comme un nuage, elle disparaît dès qu'il croit pouvoir la saisir.<sup>64</sup>

---

lei. Loys, turbato, la rassicura; non ama, non amerà mai altre che lei. “Il fatto è che se tu mi tradissi”, gli dice la ragazza, “sento che ne morirei.” Si porta la mano al cuore, come per dirgli che soffre spesso di quel timore. Loys la rassicura con ardenti carezze. Lei coglie delle margherite e le sfoglia, per assicurarsi dell'amore di Loys. – La prova riesce e Giselle si abbandona fra le braccia del suo innamorato». *Giselle*, Paris 1841, p. 7.

<sup>61</sup> *Gisella*, Bologna 1843, pp. 9-10.

<sup>62</sup> «Afferra la spada di Loys, rimasta a terra, prima gioca meccanicamente con l'arma, poi sta quasi per lasciarsi cadere sulla sua punta aguzza, quando la madre si precipita su di lei e gliela strappa di mano. Alla povera fanciulla torna in mente il suo amore per la danza: crede di sentire l'aria del suo passo con Albert... Si slancia e comincia a danzare con ardore, con passione. Tanti dolori improvvisi, tanti colpi crudeli, uniti a quest'ultimo sforzo, hanno infine consumato le sue deboli forze... La vita sembra abbandonarla... sua madre la prende tra le braccia... Un ultimo sospiro fugge dal petto della povera Giselle, ella lancia un triste sguardo ad Albert, disperato, e i suoi occhi si chiudono per sempre!». *Giselle*, Paris 1841, p. 11.

<sup>63</sup> *Gisella*, Bologna 1843, p. 12.

<sup>64</sup> «credendo di essere sotto l'effetto di una dolce illusione, si avvicina a passi lenti e con

In chiusura, *Gisella*, «additando Batilde ad Alberto, interamente scomparire»<sup>65</sup>, mentre *Giselle*

du bras qu'elle conserve libre encore, elle indique à Albert la tremblante Bathilde, à genoux à quelques pas de lui, et lui tendant la main d'un air suppliant.

*Giselle* semble dire à son amant de donner son amour et sa foi à la douce jeune fille... c'est là son seul vœu, sa dernière prière, à elle qui ne peut plus aimer en ce monde; puis, lui adressant un triste et éternel adieu, elle disparaît au milieu des herbes fleuries qui l'engloutissent alors entièrement.<sup>66</sup>

Il libretto della *Gisella* bolognese pare insomma limitarsi a una utilitaristica funzione di programma di sala che ha l'unico scopo di fare comprendere agli spettatori quanto accade in scena, scegliendo una prosaicità che prosciuga e quasi elimina la connotazione immaginifica e la visionarietà del testo originale, capace a tratti di fare intravedere, tra le righe, i corpi danzanti e i luoghi da loro abitati.

Nathalie Fitzjames viene lodata con calore dalla stampa, secondo la quale «figura in superlativo grado, e veramente piace e sorprende sì per eleganza, che per forza, precisione e leggerezza; essa è un vero gioiello»<sup>67</sup>. Valentino Capon, che sostituisce Mattis, previsto in cartellone ma fermo a causa di un infortunio, viene giudicato «meritevole di molti elogi, perché assai bene seconda la sua compagna, ed esso pure riscosse i ben dovuti applausi»<sup>68</sup>. Le esibizioni della Fitzjames non fanno che accrescerne il successo. Il 23 novembre, in occasione di una beneficiata con abbonamento sospeso, quindi per lei piuttosto redditizia, danza in *Gisella*, ma interpreta pure una *Cracovienne* e una *Styrien-*

---

cautela, come un bambino che voglia afferrare una farfalla su un fiore. Ma nel momento in cui stende la mano verso *Giselle* lei, più veloce del lampo, si slancia lontano da lui e vola via, attraversando l'aria come una colomba timorosa, per posarsi in un altro punto, dal quale gli lancia sguardi pieni d'amore. Questo passo, o meglio questo volo, si ripete più volte, mentre Alberto, in preda alla disperazione, cerca invano di raggiungere la Villi, che a volte fugge sopra di lui come una nebbiolina. volte invece gli fa un gesto d'amore, gli lancia un fiore, dopo averlo staccato dallo stelo, gli manda un bacio; ma impalpabile come una nuvola, sparisce non appena egli pensa di poterla afferrare». *Giselle*, Paris 1841, p. 14.

<sup>65</sup> *Gisella*, Bologna 1843, p. 14.

<sup>66</sup> «con il braccio ancora libero, indica ad Alberto la tremante Bathilde, inginocchiata a pochi passi da lui, che gli sta tendendo la mano con aria supplice. *Giselle* sembra dire al suo innamorato di dare il proprio amore e la propria fedeltà a quella dolce ragazza... è quello il suo desiderio, l'ultima preghiera di *colei* cui non è più concesso di amare in questo mondo; poi, rivolgendogli un ultimo e triste addio, sparisce tra l'erba fiorita che a quel punto la inghiotte completamente». *Giselle*, Paris 1841, p. 16.

<sup>67</sup> F. [Gaetano Fiori], in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 40, n. 1032, 16 novembre 1843, p. 87.

<sup>68</sup> F. [Gaetano Fiori], in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 40, n. 1033, 23 novembre 1843, p. 98.

ne, brani che appartengono al suo personale repertorio e che contribuiscono a confermarla come

somma, inarrivabile, e [fanno scorgere] in lei ogni sera nuovi pregi valevoli a renderla carissima, e a muovere gli spettatori ad entusiasmo, ed il pubblico bolognese colle lodi, plausi, evviva, chiamate sul palco scenico, ripetizioni di danze ed universali grida richieste, e colla profusione di ghirlande di fiori, di che la volle donata ad ogni momento della danza, diede manifesta attestazione come l'apprezzi e la reputi valentissima artista.<sup>69</sup>

Non manca qualche parola di elogio anche per i costumi, considerati come del tutto coerenti con il balletto: «Belle le due scene; ottimo il vestiario e in carattere»<sup>70</sup>. Nel complesso, tuttavia, seppure giudicato come «abbastanza bene condotto e molto divertente», *Gisella* a Bologna non scatena particolari entusiasmi, come invece ci si potrebbe aspettare da un debutto così atteso e sapientemente preparato. Così, si leggono alcuni commenti che piuttosto cautamente lasciano aperta la possibilità di una crescita del suo successo, poiché «questo ballo, di genere fantastico, sembra che non abbia dispiaciuto, e forse incontrerà di più nelle sere successive»<sup>71</sup>; altri commentatori, più severi, rintracciano invece l'unico punto di forza dello spettacolo nelle capacità della protagonista, che è «brava, bravissima [e] ben si può dire a tutta ragione essere stata l'unico sostegno del ballo»<sup>72</sup>.

*Gisella* riapparirà nel cartellone del Teatro Comunale di Bologna il 26 novembre 1844, in occasione di una beneficiata in onore di Fanny Cerrito, che, in coppia col marito, Arthur Saint-Léon, presenta anche alcuni estratti del balletto da lei stessa coreografati, come attesta Gaetano Fiori. Lo stesso commentatore dichiara inoltre di trovare con fatica delle parole adatte a permettere a chi non ha assistito allo spettacolo di cogliere almeno in parte la stupefacente meraviglia della rappresentazione:

Dove questa Grazia dell'arte si sublimò, fu nel passo della *Gisella* da lei inventato e composto. Il compagno della sua gloria, Saint-Leon l'assecondò mirabilmente. Qui è il luogo nel quale si rende egualmente impossibile, non che difficile, il dire e delle meraviglie ch'essa operò, e dello stupore che fece nascere in tutti. Fiori, ghirlande, mottetti gettali all'aria, applausi, evviva, battere di mani diedero a credere che gli spettatori eransi lasciati trasportare da un'ebbrezza di delirio indescrivibile.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> Ottavio Pancreasi, in «Il Raccoglitore di cognizioni utili», anno IV, 24 novembre 1843, n. 46, p. 568.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> F. [Gaetano Fiori], in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 1032, 16 novembre 1843, rubrica «Teatri», p. 87.

<sup>72</sup> Fiori [Gaetano Fiori], in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, t. 40, n. 1035, 7 dicembre 1843, p. 111.

<sup>73</sup> Gaetano Fiori, in «Teatri arti e letteratura», anno XXII, t. 42, n. 1086, 28 novembre

A partire dal 15 febbraio 1844 il Teatro alla Scala di Milano ospita nuovamente la tanto apprezzata *Gisella*, ma questa volta con un'altra celebrità dell'epoca, Fanny Elssler, affiancata da Hippolyte Monplaisir. Il frontespizio del libretto milanese<sup>74</sup> attribuisce le coreografie a Jean Coralli, secondo una frequentata modalità con la quale si vuole dichiarare la vicinanza con ciò che accade nell'influente mondo teatrale parigino. Tuttavia, poiché la Elssler viene citata come coreografa di altri balletti in scena in quel momento, *Le illusioni di un pittore* e *Venere e Adone*, potremmo ipotizzare una sua responsabilità autoriale anche per *Gisella*, seppure non abbiamo alcuna evidenza che possa comprovare questa ipotesi.

Il libretto si apre con un *Avvertimento* che è la traduzione della prima parte del brano di Heine posto ad apertura del libretto francese e che spesso si trova tradotto nei libretti italiani. In questo caso, però, è integrata da alcune osservazioni espressamente rivolte al pubblico locale, di cui si perora la disponibilità a perdonare eventuali prolissità, dovute ai cambi d'abito, ritenuti «indispensabili per questo Ballo, che viene ora nella sua integrità riprodotto»<sup>75</sup>. L'integrità annunciata chiaramente nel testo introduttivo non è però rintracciabile nelle pagine seguenti, che si dipanano proponendo, invece, una favola abbastanza differente da quella del libretto originale, senza i dialoghi diretti e divisa in tre atti. Il primo inizia con la presenza di un inedito gruppo di zingari, che tra l'altro riappariranno nel corso della vicenda, per terminare con Batilde che invita al proprio matrimonio Gisella, Berta e Ilarione. Il secondo atto, che si svolge nella «Sala nel castello del Principe»<sup>76</sup> parata a festa in attesa del matrimonio tra Batilde e Alberto, diventa quindi drammaturgicamente nodale: qui Gisella scopre la vera identità di Alberto e l'inganno da lui perpetrato, e tali rivelazioni la fanno impazzire di dolore. Il terzo e ultimo atto si riavvicina invece all'originale, dato che si svolge in un bosco illuminato dalla luna, anche se lungo le sponde di un fiume. Ancora una volta, però, la descrizione della vicenda si fa frammentaria e faticosa, priva della tessitura di parole che Gautier aveva costruito per creare, illustrare e fare immaginare i fatti e i personaggi dell'azione danzata. Nel libretto milanese, Mirta, Gisella e le Villi appaiono piuttosto bruscamente, senza emergere dall'atmosfera e dai luoghi che il letterato francese aveva saputo evocare. Inoltre, vengono apportati profondi cambiamenti alla struttura drammaturgica, in particolare nel finale. Qui Mirta, commossa dall'evidenza dell'amore dei due giovani, trasporta Alberto e Gisella in un regno del mare del tutto incongruo rispetto

---

1844, p. 108.

<sup>74</sup> *Gisella / o / Le Villi / Ballo fantastico di mezzo carattere in tre atti / del Sig. Coraly / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnovale del 1844*, Gaspare Truffi, Milano 1844.

<sup>75</sup> Ivi, p. 4.

<sup>76</sup> Ivi, p. 11.

a quanto accaduto fino a quel momento e li unisce in matrimonio: evidentemente, il senso profondo del balletto che, come è noto, fondava la propria forza anche su un finale tragico e necessariamente crudele, viene ancora una volta radicalmente modificato.

Fanny Elssler interpreta la parte principale in *Gisella* in Italia per alcuni anni. Nel novembre dello stesso 1844 è infatti a Torino, ma questa volta è il Teatro Carignano a ospitare lo spettacolo. Al debutto, la sala si presenta con varie poltrone libere e il pubblico segue il primo atto con una certa freddezza. Sembra tuttavia appassionarsi progressivamente al balletto fino a esplodere, alla fine, in «delirio» e a chiamare la protagonista al proscenio per una quindicina di volte<sup>77</sup>. Alla quinta rappresentazione l'entusiasmo è ulteriormente cresciuto, tanto che agli occhi del pubblico Fanny Elssler appare trasfigurata in simbolo:

è assai più che una danzatrice: è Camilla che cammina sulle spiche e non le piega; Iride che si curva in cielo sull'arco suo di colori; Flora che vola pei campi, e fa germogliar mille fiori. Sì, lo ripeto, ella è più che una danzatrice: è la Bellezza che spiega la pompa delle vaghe sue forme; è la Grazia che fa mostra de' lusinghieri suoi vezzi; è la Gioia che sorride, la Contentezza che salta, la Seduzione che folleggia.<sup>78</sup>

Se la ballerina è portatrice di una compostezza che le permette di essere gradita anche al pubblico femminile, una forte componente del successo che riscuote risiede in una conturbante seduttività: «gli animi tutti in cui arde scintilla di poesia sono rapiti dietro i suoi passi volubili e fugaci come gli scherzi dell'aure, seguono con meraviglia i turbini de' suoi giri, e si affissano con amore nel gentile piegarsi delle sue braccia, e nel voluttuoso abbandono della svelta persona»<sup>79</sup>.

La Elssler è nuovamente Gisella nell'autunno dell'anno seguente, al Teatro Argentina di Roma, dove il 5 novembre debutta una nuova versione del balletto, coreografata da Domenico Ronzani, con Domenico Mattis, ormai esperto nell'interpretare il Duca Alberto, e Adelaide Cherrier nei panni di Mirta, oltre che con lo stesso Ronzani, che interpreta invece Ilarione. Il libretto<sup>80</sup>, diviso in tre atti, è una perfetta copia della versione presentata al

---

<sup>77</sup> Cfr. D., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 45, 26 novembre 1844, sezione «Gazzetta Teatrale», p. 179.

<sup>78</sup> Felice Romani, «Fanny Elssler», in «Gazzetta piemontese», n.273, 29 novembre 1844, sezione «Teatro Carignano», s.p.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Gisella / o / Le Villi / posto in scena / dal / Sig. Domenico Ronzani / da rappresentarsi nel nobile / Teatro Argentina / l'Autunno 1845*, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, Roma 1845.

Teatro alla Scala di Milano nel 1844, dall'*Avvertimento*, alla struttura della distribuzione dei personaggi, al testo vero e proprio, che si conclude anche qui felicemente, con l'unione in matrimonio di Gisella e Alberto nel regno delle Villi. Il viaggio verso la parte meridionale della penisola italiana non pare però giovare alle atmosfere candide e nebbiose così connaturate al romanticismo d'oltralpe. In effetti, il balletto non viene bene accolto e la stampa è davvero severa nel commentare la coreografia, la drammaturgia, la musica e lo spettacolo nel suo insieme, anche se riserva dei commenti positivi alla ricchezza delle scenografie e dei costumi, alla professionalità dei macchinisti e, naturalmente, alla protagonista.

Quest'ultima viene in effetti lodata con particolare calore, non soltanto per le sue doti interpretative, che paiono evidentemente fuori dal comune, ma addirittura per la sua capacità di realizzare un genere mai visto, talmente raffinato da fare parlare, per la sua danza, di un "linguaggio articolato":

La *Elssler* che nella *Gisella* ci ha offerto a genere di mimica nuovo affatto per noi, una mimica che potrebbe chiamarsi con più ragionevolezza un linguaggio articolato; la *Elssler* grande, immensa nel dipingerci gl'innocenti amori di un' ingenua contadina, la sua gioia, i suoi trasporti nel vedersi invitata alla festa di ballo nel palazzo ducale, il delirio che la invade nel riconoscere sotto le spoglie del giovine Duca il garzoncello a lei fidanzato, si avvide come questa coreografica azione, meno quanto riguarda lei, meno quello che è abbellito dalla sua presenza, era nel resto non bene accolta dal Pubblico.<sup>81</sup>

Questa presenza così speciale non ha tuttavia la forza di incidere in modo davvero determinante sul risultato complessivo dello spettacolo, che non incontra assolutamente i favori del pubblico, nonostante, tra l'altro, anche gli altri interpreti vengano lodati:

l'azione fantastica, posta in iscena dal Ronzani in tutta la sua integrità, è veramente un parto di fantasia bislacca e sconnessa; che la musica n'è noiosissima e sonnifera, che le danze sono di pessimo gusto; che tutti i personaggi dell'azione (eccettuata la *Elssler*) sono nulli, o presso che nulli. Quindi lo stesso Ronzani, la *Santalicane*, il *Bustini*, il *Matis*, la *Bustini* non poteano emergere in alcun modo, ma solo contribuire al buon andamento dell'insieme. La *Cherrier* in un assolo eseguito con molta leggiadria e precisione venne vivamente e fragorosamente applaudita. Il *Matis* a fianco della *Elssler* non fu minore del *Saint-Leon* a fianco della *Cerrito*, e n'ebbe in più luoghi applausi meritati e clamorosi.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> A. [Antonio] Tosi, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, 29 novembre 1845, n. 96, sezione «Teatri», p. 42.

<sup>82</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXIII, t. 44, n. 1137, 20 novembre 1845, rubrica «Teatri», pp. 94-95: p. 95.

Nel novembre del 1846 la Ellsler sarà nuovamente in cartellone con un passo a tre da *Gisella*, interpretato con Giuseppina Mengozzi e Carolina Coppini al Teatro alla Pergola di Firenze. Il medesimo teatro aveva ospitato, nella primavera dell'anno precedente, *Gisella ossia Il Ballo notturno*, ancora una volta con la rodada coppia formata da Nathalie Fitzjames e Domenico Mattis, affiancati da una compagine di interpreti già attivi in quel teatro. La ballerina viene citata come autrice delle coreografie anche da altre testate, dove si scrive che *Gisella* è «posto in iscena dalla Fitz-James stessa»<sup>83</sup>, confermando il riconoscimento di un ruolo autoriale affermato in modo sempre più dichiarato e bene accetto. Il libretto è sostanzialmente analogo a quello originale parigino, ma differisce per un finale piuttosto confuso, tra il suicidio di Alberto, il suo resuscitare grazie a Mirta, impietosita dalle preghiere di Gisella, e infine il suo allontanamento dal regno delle Villi: «Alberto allora preso da disperazione si inoltra verso il lago, e quivi si precipita, e si ritrova nel soggiorno della Regina delle Willi, la quale mossa a compassione dai preghi di Gisella fa ritornare in vita Alberto, ordinandogli però di subito allontanarsi dalla sua reggia»<sup>84</sup>. Secondo il parere del locale «Il Ricoglitore Fiorentino», il balletto ottiene un caloroso successo: «*Gisella* ballo fantastico in tre atti, posto in iscena ed eseguito da madamigella Natalia Fitz-James, ha fatto moltissimo incontro»<sup>85</sup>.

La medesima interprete, insieme a Gaetano Neri, è ancora la protagonista di *Gisella o Le Wili*, che va in scena al Teatro Eretenio di Vicenza nel luglio del 1846, coreografata da Emanuele Viotti, a partire da un libretto già rodato, aderente a quello impiegato a Venezia nel 1843. Si riscontra un risultato già visto: «Il ballo la *Gisella* non piace. La Fitz-James piace moltissimo...»<sup>86</sup>. Le alte aspettative nei confronti della Fitzjames non vengono tradite, mentre qualche riserva viene espressa nei confronti del suo partner, le cui capacità fisiche risultano poco adatte alla raffinata qualità di movimento padroneggiata dalla ballerina:

L'egregia prima danzatrice Natalia Fitz-James, che è la protagonista, [...] ebbe qui pure esito favorevole, sebbene dovesse essere non lievemente in apprensione per la rinomanza che la precedette, e che è poi causa delle trascendentali esigenze del Pubblico; ma essa se mostrò di temerle, non ne rimase però soverchiata, e nel suo passo a due col primo ballerino Neri,

<sup>83</sup> An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 81, 1 aprile 1845, sezione «Un po' di tutto», p. 331.

<sup>84</sup> *Gisella / ossia / Il Ballo notturno / da rappresentarsi all'I. e R. Teatro / in via della Pergola / la Primavera 1845 / Sotto la protezione di S. A. I. e R. / Leopoldo II. / Granduca di Toscana / ec. ec.*, Tipografia Galletti, Firenze 1845.

<sup>85</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXIII, t. 43, n. 1108, 3 maggio 1845, rubrica «Teatri», p. 80.

<sup>86</sup> F. R., in «Teatri, arti e letteratura», anno XXIV, n. 45, 30 luglio 1846, rubrica «Teatri e Varietà», p. 177.

ebbe clamorosi ed insistenti applausi, sebbene la forza e la molteplicità delle *pirouette* del suo compagno non facciano un riscontro troppo opportuno al leggiadro e grazioso danzare della prelodata protagonista.<sup>87</sup>

La Fitzjames proseguì in una carriera di primo piano che continua a includere quello che è ormai parte integrante del suo repertorio. Nel 1849 è nuovamente protagonista nella *Gisella* che va in scena in un teatro importante come il San Carlo di Napoli<sup>88</sup>, dove la ballerina ha un ingaggio che la impegna in diversi titoli<sup>89</sup>. La affianca Francesco Merante, tra l'altro autore di alcuni dei passi danzati assieme alla propria partner o di terzetti e quartetti che hanno come protagonisti altri interpreti. Entrambi ottengono il successo al quale sono oramai abituati, e la stampa attesta infatti come «La Fitz-James e il Merante trionfarono a Napoli nella *Gisella*»<sup>90</sup>.

Come in altri libretti italiani, anche in quello napoletano viene aggiunto un atto in più tra i due abituali; per il resto, il testo riproduce quello riportato nel libretto della *Gisella* andata in scena a Torino nel gennaio del 1843, che aveva avuto come interprete principale la stessa Fitzjames. La paternità del

---

<sup>87</sup> An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, 29 luglio 1846, n. 60, sezione «Teatri», p. 121. Teniamo traccia, tuttavia, della isolata voce discordante del «Pirata», in cui un anonimo commentatore osserva che la Fitzjames «non raggiunse affatto l'aspettazione che se ne aveva e le speranze ch'eransi di lei concepite». An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XII, n. 7, 24 luglio 1846, sezione «Gazzetta Teatrale», p. 27.

<sup>88</sup> Un'altra *Gisella* riapparirà poi sulle scene di Napoli, nel 1851: si tratta però di una «opera giocosa in tre atti» rappresentata al Teatro Nuovo in prima assoluta il 5 agosto di quell'anno, ma i punti di contatto si limitano al finale che coincide con il sorgere del nuovo giorno, dopo una notte di equivoci amorosi al centro dei quali sta una giovane ostessa, creduta vedova (*Gisella. Opera giocosa in tre atti da rappresentarsi nel Teatro Nuovo*, Napoli, Flautina, 1851; musiche di Emanuele De Roxas, libretto di Almerindo Spadetta). Proprio a Napoli Carlotta Grisi, nel 1841 creatrice del personaggio di Giselle, aveva debuttato nel 1833 nel balletto *Anna Erizo*, attribuito ad Antonio Montecatini (cfr. Peter Brinson, *Background to European Ballet*, Books for Libraries, New York 1980, p. 39), ma quasi sicuramente di Antonio Monticini, e qui aveva incontrato Jules Perrot, divenuto poi suo compagno, nonché autore di parte delle coreografie di *Giselle*. Nel 1849, quando *Gisella* va in scena a Napoli, la Grisi si esibisce per l'ultima volta al Théâtre de l'Opéra di Parigi.

<sup>89</sup> Nella stagione 1848-1849 la Fitzjames è per la prima volta nel capoluogo partenopeo, dove tornerà pure in quella successiva. Prima di *Gisella*, sempre in coppia con Merante interpreta anche, *Il Vampiro*, coreografato da Salvatore Taglioni, *Il trionfo d'Amore*, con coreografie di Giovanni Briol, *Paquita*, che dichiara le coreografie originali di Lucien Petipa. Dopo le date di *Gisella*, sarà una Silfide nel ballo *Bradamante e Ruggiero*, di Salvatore Taglioni, e danzerà in *La Rivolta delle donne nel serraglio*, di Nicola Libonati, in *Schiarrir ossia Le Mille e una notte*, di Giovanni Briol, e in *Teodolinda*, di Alfonso Demasier, al Teatro del Fondo; infine, nel gennaio del 1850, in *Mocanna*, ancora con le coreografie di Taglioni. Cfr. il *Catalogo dei libretti di ballo dell'Ottocento (1800-1862)*, curato da Francesco Melisi e Paola De Simone, che riporta i riferimenti dei libretti conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, Biblioteca (Edizioni San Pietro a Majella, Napoli 2013).

<sup>90</sup> An., in «Il Pirata. Giornale di politica, letteratura e teatri», anno XIV, 21 aprile 1849, n.42, sezione «Un po' di tutto», p. 168.

libretto viene ufficialmente attribuita agli autori di quello parigino, anche se è evidentemente di altra mano l'atto interpolato, ma pure i due atti che ricalcano quelli "originali" non sono una semplice traduzione dal francese all'italiano, come accade in altre piazze, bensì un riassunto piuttosto asciutto, che tralascia le sfumature poetiche, l'aggettivazione connotante e i dialoghi diretti. Quello che diventa il secondo atto crea un'ambientazione con tutta probabilità allestibile con scenografie già presenti in teatro, che permette un'azione completamente dedicata ai danzatori «locali», poiché non vi compaiono i due protagonisti, ma soltanto personaggi di minore rilievo, ovvero il Principe di Curlandia (padre del Duca Alberto) e lo scudiero Valfredo, oltre a Batilde, con il corteo di nobili e aiutanti già visto nel primo atto, disperati per la «demenza» scatenata in Alberto dalla morte di Gisella e d'altra parte incuranti delle sorti della fanciulla. Viene inoltre modificato il finale del balletto, quando «un quadro di gioia e sorpresa chiude l'azione fantastica»: anche se Gisella sprofonda nella propria tomba, chi ha la fortuna di rimanere sarà quindi felice.

Il libretto napoletano comprende evidentemente alcune sezioni che lo differenziano da quello torinese, ma anche da altri simili: oltre alla distribuzione dei personaggi, qui compare anche una pagina dedicata all'elenco dei «ballabili»<sup>91</sup>. La coppia principale risulta impegnata in un assolo della signora Merante, due «danze» delle corifee (una con la Fitzjames e l'altra con la Merante), un ballabile con i corifei, uomini e donne. Viene quindi curata la presenza degli interpreti locali, impegnati in coreografie di insieme che li pongono in primo piano. Ai ballerini ospiti vengono riservati diversi momenti, oltre a un passo non previsto dalla vicenda, ovvero il passo a due «detto *la Zingarella*, eseguito dal signor Merante e signora Fitz-James»<sup>92</sup> nel primo atto.

Anche per la versione napoletana si pone la questione dell'autorialità della coreografia. Come anticipato, il libretto la assegna agli autori della *Giselle* parigina, Coralli e Perrot, e lo stesso fanno, di conseguenza, alcune recenti cronologie<sup>93</sup>; altre ritengono più plausibile che il coreografo sia Saint-Léon<sup>94</sup>; la studiosa Kathleen Kuzmick-Hansell afferma invece come il balletto sia stato dato a Napoli «probabilmente con la direzione di Salvatore Taglioni»<sup>95</sup>;

---

<sup>91</sup> *Gisella / Ballo fantastico in tre atti / composto dai signori / De Saint-Georges [sic], Théophile Gautier et Coraly / da rappresentarsi / nel / Real Teatro S. Carlo*, Tipografia Flautina, Napoli 1849, p. 7.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987*, Guida Editori, Napoli 1987.

<sup>94</sup> Felice De Filippis – Raffaele Arnese, *Cronache del Teatro di S. Carlo, 1737-1960*, Edizioni politica popolare, Napoli 1961-1963, 2 voll.

<sup>95</sup> Kathleen Kuzmick-Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EDT, Torino 1988, vol. V (*La spettacolarità*), pp. 175-306: p. 281.

rimane piuttosto solida la possibilità che la cura delle coreografie sia da attribuire a Nathalie Fitzjames, come detto già citata come coreografa della *Gisella* torinese del 1843, di quella veneziana del medesimo anno e di una delle varie fiorentine, quella del 1845<sup>96</sup>.

Anche per quanto riguarda le musiche, il libretto fa esplicito riferimento all'originale parigino, affermando che «la musica è del signor Adam, meno due pezzi che sono del Conte Nicola Gabrielli»<sup>97</sup>. Il nome di Adolphe Adam si intreccia quindi con la voce di un compositore «locale» come Nicolò Gabrielli, che da lì a breve si trasferirà a Parigi<sup>98</sup>. Gli intrecci tra la città partenopea e la capitale francese, di lunga data, toccano anche gli aspetti visivi dello spettacolo. La *Gisella* napoletana lascia infatti una ricca traccia documentale in una serie di figurini colorati ad acquerello e a tempera, opera del costumista Filippo Del Buono, che suggeriscono un variopinto panorama della resa visiva dello spettacolo, alla quale l'abbigliamento dei danzatori in scena contribuisce in modo decisivo, nonché un'idea piuttosto precisa della stretta affinità con l'analoga resa della *Giselle* parigina, di cui ugualmente sono rimasti diversi figurini. Si conferma, in tal modo, la connessione della versione di *Gisella* ideata e portata in tournée dalla Fitzjames con quella originale, che lei stessa aveva contribuito a costruire<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Un'anonima nota pubblicata in «Teatri, arti e letteratura» fa riferimento al fatto che il balletto *Gisella* «posto in scena ed eseguito da madamigella Natalia Fitz-James, ha fatto moltissimo incontro» (An., «Teatri, arti e letteratura», anno XXIII, t. 43, n. 1108, 3 maggio 1845, rubrica «Teatri», p. 80).

<sup>97</sup> *Gisella*, Napoli 1849, p. 5.

<sup>98</sup> Ci piace annotare rapidamente che qualche anno dopo, nel 1854, Nicolò Gabrielli (Napoli 1814-Paris 1891) comporrà le musiche per uno dei balletti gautieriani andati in scena all'Opéra di Parigi, *Gemma*, e che rimarrà poi nella capitale francese fino alla morte. Per una nota biografica su Gabrielli, cfr. Teresa Chirico, *Gabrielli Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 51, 1998, *ad vocem*, online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolò-gabrielli>.

<sup>99</sup> I figurini napoletani sono confluiti nella Collezione Guillaume conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, che raccoglie oltre 8.200 documenti relativi a opere liriche e balli andati in scena tra il 1824 e il 1880 in vari teatri napoletani, ma prevalentemente al Teatro di San Carlo. Cfr., su questo tema, il più ampio *Catalogo dei figurini teatrali dell'Ottocento*, anche questo curato da Francesco Melisi (Napoli, s.e., 2010) e inoltre il volume curato da Francesco Melisi con la collaborazione di Paola De Simone, *Arte, artisti, costumi e censura nei reali teatri di Napoli sulla scena dell'Ottocento musicale e coreutico, Sala Rossini, 5 dicembre 2011 - 31 marzo 2012, Mostra di figurini della Collezione Guillaume*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Piero a Majella, Napoli 2014. I figurini parigini sono inclusi nella *Petite galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale* che raccoglie le oltre 1.600 tavole (prima acquaforti colorate, poi litografie) raffiguranti attori e danzatori in abiti di scena stampate regolarmente tra il 1796 e il 1843 dalla libreria e casa editrice Hautecoeur-Martinet. Tra il 1844 e il 1870 la preziosa collezione proseguirà come *Galerie dramatique* (933 tavole) e tra il 1872 il 1880 come *Nouvelle galerie dramatique* (300 tavole).

La provincia rimane comunque un terreno particolarmente frequentato dal viaggio di *Gisella*. Nel novembre del 1849 è la volta di Novara, con una versione coreografata da Giovanni Scannavino.

Il libretto riprende quello romano, apportando tuttavia alcune modifiche alla scelta dei vocaboli, alla sintassi e alla punteggiatura, collocando l'azione nella Boemia, togliendo o aggiungendo qualche breve passaggio e modificando con decisione il finale, che qui vede la definitiva separazione dei due amanti, come nel libretto di Gautier. Aggiunge inoltre alla distribuzione dei personaggi L'Eremita, già visto a Milano, ma poi non lo fa comparire nel testo. Rispetto al libretto romano, dà infine alla figura di Alberto una sfumatura caratteriale particolarmente aggressiva: furente, alla morte di Gisella cerca di uccidere Ilarione, ma viene fermato dal Principe; nel finale, circondato dal padre, dalla fidanzata, dai contadini e dai cavalieri che lo stanno cercando, «non regge a tale vista, inveisce contro tutti e sviene»<sup>100</sup>. Evidentemente si tratta di un allestimento curato, tanto che, secondo quanto dichiara il libretto, il vestiario è completamente nuovo e viene preparato dall'Impresa espressamente. Nelle parti principali ci sono i «primi ballerini danzanti» Elisabetta e Tommaso Ferrante, interpreti di *Gisella* anche in altre piazze, mentre la prima mima, Carolina Scannagatti, veste i panni di Berta e quelli di Mirta.

Non mancano, nel decennio, altre piazze secondarie pronte ad accogliere un titolo che dilaga con rapidità, e troviamo quindi anche Alessandria e Genova (1844), Brescia (1945), Trieste e Vicenza (1846). Lo rendono conosciuto non solo la compagine di interpreti acclamati a livello internazionale, come Fanny Cerrito, Fanny Elssler, Nathalie Fitzjames, Arthur Saint-Léon o Francesco Merante, ma anche ballerine e ballerini operosamente attivi a livello locale.

Negli anni Cinquanta il successo di *Gisella* nei teatri italiani prosegue, andando nuovamente a toccare luoghi centrali per la circuitazione della danza in Italia, ma anche città meno frequentate. Solo per citarne alcune, oltre a molte delle piazze già raggiunte nel decennio precedente troviamo Cagliari (1850), Parma (1851), Bergamo (1852), Faenza, Mantova, Senigallia, Trento e Verona (1853), Cremona (1854), Bari (1856), Ferrara (1857), Cuneo e Palermo (1859), Modena (1861), Catania (1865)<sup>101</sup>. Il balletto continua a vivere grazie a una nuova generazione di artisti, capaci di interpretarlo in modo incisivo: l'americana Augusta Maywood e le italiane, attive anche su un piano

---

<sup>100</sup> *Gisella / o / Le Villi / Ballo fantastico in tre atti / posto in scena / dal / coreografo Giovanni Scannavino / l'Autunno del 1849 / in Novara*, in *Fausta / melodramma in tre atti / da rappresentarsi / nel Teatro di Novara / l'Autunno 1849*, Tipografia Nazionale P. Rusconi, Novara 1849, pp. 21-28.

<sup>101</sup> Per un organizzato elenco della presenza di *Gisella* in Italia, cfr. la Cronologia riportata in *infra*, pp. 248-257.

internazionale, Amalia Ferraris e Sofia Fuoco, oltre agli interpreti locali che comunque in alcune piazze continuano a rivestire ruoli di spicco.

Le fragilità dello spettacolo rimangono vive anche nelle piazze secondarie, dove il fatto che non siano presenti interpreti di fama sembra non incidere sulla valutazione che continua a essere fatta da un lato – negativa – sullo spettacolo e dall'altro – positiva – sulla danza.

Tra le altre, la versione che va in scena al Teatro Reale (poi Regio) di Parma il 23 marzo 1851<sup>102</sup>, con Angiolina Negri e Lorenzo Vienna, viene giudicata come «mediocre», anche se gli interpreti sono «coronati da chiamate»<sup>103</sup>. Nella *Gisella* che va in scena a Cagliari nel 1851, con le coreografie di Giovanni Scannavino, su musiche di Giovanni Gonnella, la protagonista Elisa Ferrante, in coppia con il padre Tommaso, mostra «grazia e leggierezza tali da suscitare entusiasmo»<sup>104</sup> e, il pubblico riserva «applausi da fanatismo» ai due interpreti, grazie al «loro distinto congiunto valore»<sup>105</sup>.

Scannavino è autore anche della versione realizzata a Bergamo nel 1852, con Augusta e Francesco Ballassi, attestata da un libretto incompleto. Le tre facciate contenute all'interno del libretto dell'opera lirica *Orazj e Curiazj*, di Saverio Mercadante<sup>106</sup>, riportano il frontespizio, che testimonia il permanere della divisione in tre atti, la distribuzione dei personaggi e l'Argomento, che nella propria sinteticità non manca però di avere un elemento di particolare interesse, poiché segnala una variante nel finale, con la morte di Alberto.

Bologna accoglie nuovamente *Gisella* nel gennaio e nel febbraio 1857<sup>107</sup> in una versione con la «prima ballerina di rango francese» Adelaide Cherrier nei panni del personaggio principale. Si notano alcune novità apportate alla coreografia, con il dichiarato intento di evitare il rischio di annoiare il pubblico: «Onde variare lo spettacolo, nell'applaudito Balletto *Gisella* verrà dato un nuovo passo a tre eseguito dai signori Ferdinando Croce Adelaide Cherrier Paolina Dellagrangé secondato dalle prime 8 ballerine di Mezzo Carattere»<sup>108</sup>. Lo spettacolo ottiene un buon successo, dovuto «ed alla buona

---

<sup>102</sup> Paolo Emilio Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, 1884, p. 141 (anastatica Bologna, Forni, 1969).

<sup>103</sup> Paolo Emilio Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, 1884, p. 230 (anastatica Bologna, Forni, 1969).

<sup>104</sup> An., in «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno X, 10 febbraio 1851, n. 12, sezione «Notizie», p. 44.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Orazj e Curiazj / tragedia lirica in tre atti / di / Salvatore [sic] Cammarano / musica del maestro / Saverio Mercadante / da eseguirsi in Bergamo / il carnevale 1851-52*, Giovanni Ricordi, Milano [1852].

<sup>107</sup> Nel 1857 *Gisella* viene rappresentato nelle seguenti serate: 11, 22 e 27 gennaio; 4, 7, 8, 11 e 17 febbraio.

<sup>108</sup> Cfr. la locandina dello spettacolo, 27 gennaio 1857, Archivio del Teatro Comunale di Bologna. Il 4 febbraio 1857 viene fatta una serata a beneficio di Adelaide Cherrier (cfr.

composizione ed alla nota abilità d'ambidue»<sup>109</sup> gli interpreti principali, ma anche, probabilmente, all'aspetto visivo: «Bellissime le decorazioni e l'apparato scenico»<sup>110</sup>. Anche Paolina Lagrange, scritturata dalla Società Roman-diolo-Picena, sembra avere interpretato in alcune serate la parte di Gisella, affrontando un pubblico senz'altro difficile, a causa di dissidi con le scelte dell'impresa appaltatrice, e riuscendo tuttavia a ottenere

un esito fortunato. Bisogna dir vero, che non vi voleva meno del suo merito, della sua grazia, della sua leggiadria per farsi conoscere ed ottenere il favore di un pubblico più proclive alla disapprovazione che agli applausi. [...] In particolar modo nella poetica parte di *Gisella* ella fu cara ed impareggiabile e si conquistò le simpatie generali.<sup>111</sup>

Tra le artiste che assurgono alla posizione di celebrità nel decennio, Augusta Maywood, affiancata da Pasquale Borri, è protagonista della *Gisella* messa in scena a Venezia tra il gennaio e il febbraio del 1851, con le coreografie di Domenico Ronzani.

Il libretto sembra ritagliare con attenzione quello milanese, dal quale cassa alcuni passaggi in una sorta di riavvicinamento all'originale parigino, di cui ripristina anche la divisione in due atti. Vengono così eliminati l'ingresso di Gisella proveniente dalle colline poste sullo sfondo, l'allontanamento del Principe e del suo seguito subito dopo la pausa ristoratrice, il riprendersi di Gisella dopo lo svenimento causato dalla rivelazione della vera identità di Alberto e quindi gli atti interpolati (quello presso l'eremita, quello nel palazzo del principe e quello presso la reggia delle Villi).

Il balletto ha un successo considerevole, tanto che arriva a toccare le diciotto repliche, dando così un consistente contributo all'impresa che lo aveva allestito, evidentemente in una fase di difficoltà finanziaria. La stampa attesta infatti che «il nuovo ballo piacque, anzi destò entusiasmi non mendicati, e questo ballo, a mio credere, sarà l'ancora di salvamento dell'impresa scoraggiata»<sup>112</sup>.

La Maywood non fa che confermare un apprezzamento già del tutto consolidato, se si pensa che l'anno precedente nell'interpretare lo stesso titolo a Brescia, in una versione coreografata da Alessadro Borsi, era stata definita come «magica, portentosa», dotata di «tale e rara maestria da segnare quasi i confini oltre i quali pare non sia dato trascorrere», sollecitando a scrivere che:

---

la locandina dello spettacolo, 4 febbraio 1857, Archivio del Teatro Comunale di Bologna).

<sup>109</sup> An., in «La Fama del 1857. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVI, 29 gennaio 1857, n. 9, sezione «Teatri e spettacoli», p. 35.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> An., «Paolina Lagrange. Danzatrice», in «Il Buon gusto», n. 27, 22 febbraio 1857, p. 108.

<sup>112</sup> U., in «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno X, 23 gennaio 1851, n. 7, sezione «Teatri e spettacoli», p. 26.

Dell'arte della Maywood chi non la vede, non potrebbe appena farsi un'idea. La sua azione è ragionata, vera, piena di grazia, di intelligenza e di forza. Il suo labbro tace, ma parlano in quella vece i suoi sguardi, i lineamenti, i gesti, i moti e quasi diremo i suoi passi. Tutto in lei è naturale spontaneo, l'arte si nasconde e lascia apparire la sola natura. Nella danza poi ella è tutto quanto di grazioso, di leggiadro, di poetico e gentile abbia mai ideato Tersicore. Non si può significare con quale meravigliosa leggerezza, quasi reggendosi sull'aria, si volga ognora sull'estrema punta d'un dito de' piedi, com' ella segua con quel piede leggiadro e spedito in guisa, da sembrare che non abbia a vincer non pure il peso della persona, ma il tempo, le battute e stiamo per dire le note della musica.<sup>113</sup>

A Venezia, infatti, «rappresentò la parte della protagonista tanto bene che nessuna ballerina dopo l'Elssler potrà certamente dipingere il carattere della fofosetta bosniaca con maggiore verità ed eccellenza di quello che facesse la nostra deliziosa americana. Nell'azione e nelle danze la Maywood fu ricolma d'infinita acclamazioni»<sup>114</sup>. Assieme a lei, anche Borri viene acclamato dal pubblico «qual danzatore di meravigliosa elasticità e forza, congiunte a grazia ed a invidiabile sicurezza», cosicché «può dirsi che il successo di questi due artisti forma epoca nella storia della Fenice, teatro critico più d'ogni altro, e dove si esige novità specialmente»<sup>115</sup>.

Nel 1853 e nel 1854 Amalia Ferraris interpreta più volte il personaggio principale di *Gisella* in varie piazze del Nord-Est, a Mantova, Vicenza e Trento, in una versione che viene promossa come «allestit[a] a bella posta per lei»<sup>116</sup>, per poi rivolgersi a due importanti città del centro Italia, Firenze e Roma<sup>117</sup>.

Nel giugno del 1853, grazie all'impresario Dotti, la ballerina giunge a Mantova, dove «comparve, ballò, e gli occhi e i cuori furono per lei»<sup>118</sup>. Interpreta la *Gisella* coreografata da Gennaro Nunziante, avendo «per compagno il bravissimo Vienna»<sup>119</sup>, con il quale danza nel passo a due dei contadini, per venire poi particolarmente apprezzata nella scena della follia<sup>120</sup>.

---

<sup>113</sup> An., in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno II, n. 60, 24 agosto 1850, sezione «Carteggio», p. 237.

<sup>114</sup> U., in «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno X, 23 gennaio 1851, n. 7, sezione «Teatri e spettacoli», p. 26.

<sup>115</sup> *Ibidem.*

<sup>116</sup> Cfr. An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, t. 59, n. 1485, 2 giugno 1853, rubrica «Notizie diverse», p. 131.

<sup>117</sup> *Ibidem.*

<sup>118</sup> An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 19 maggio 1853, n. 40, sezione «Notizie», p. 160.

<sup>119</sup> Cfr. An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, t. 59, n. 1485, 2 giugno 1853, rubrica «Notizie diverse», p. 131.

<sup>120</sup> Cfr. An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 19 maggio 1853, n. 40, sezione «Notizie», p. 160.

La medesima coppia è protagonista della *Gisella* che va in scena a Trento pochi giorni dopo le date mantovane, e dove ugualmente riscuote «applausi incessanti ed unanimi»<sup>121</sup> e ottiene numerose chiamate. In particolare, la Ferraris ha «un successo così splendido che mai non è avvenuto in quel teatro; la Ferraris è una ballerina, che trasporta, che incanta, che rapisce, essa unisce alla gran sveltezza della persona un incanto tale nelle pose, da fermare l'attenzione generale, che non può a meno di entusiasmare il pubblico»<sup>122</sup>. La sua interpretazione del balletto si arricchisce di un incongruo ma evidentemente molto gradito «passo spagnuolo colle seconde ballerine, di cui, tanto piacque, si volle la replica»<sup>123</sup> e non mancano un profluvio di fiori in chiusura e una serenata suonata dall'orchestra.

In autunno la ballerina è al Teatro alla Pergola di Firenze, dove, dopo essersi esibita in un apprezzato *Raffaello e la fornarina*, il 9 novembre debutta in *Gisella*, in coppia con Giovanni Lepri, come lei allievo di Carlo Blasis, autore delle coreografie.

L'*Avvertimento* che apre il libretto è impiegato dall'autore anche per affermare la vicinanza della propria creazione all'originale francese, a differenza di altre versioni del medesimo titolo già viste nella penisola. Dichiara infatti di essersi applicato a «riprodurre [il balletto] come fu composto a Parigi: ciò a non confonderlo colle tante riproduzioni che se ne fecero in Italia»<sup>124</sup>. Analogamente, la musica è dichiarata come «originale di Adolfo Adam». In realtà, però, la struttura dello spettacolo viene decisamente rimaneggiata, come testimonia il libretto<sup>125</sup>. Tra i personaggi compare un Duca Albrecht padre di Alberto e, seguendo quella che pare ormai essere diventata una prassi, compare un atto ambientato nel castello del padre di Alberto, che ha l'originalità di essere interpretato soltanto da uomini. Inoltre, prevede un finale insolito, poiché il balletto si chiude con il suicidio di Alberto, che si colpisce a morte con un pugnale e cade sulla tomba di Gisella.

<sup>121</sup> F. [Gaetano Fiori], in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, t. 59, n. 1488, 23 giugno 1853, p. 158.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> An., «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 30 giugno 1853, n. 52, sezione «Teatri e spettacoli», p. 206.

<sup>124</sup> Carlo Blasis, *Avvertimento*, in *Gisella / Ballo fantastico in 3 atti / del Sig. Coraly / riprodotto nella sua integrità per / Amalia Ferraris / da Carlo Blasis / in rappresentazioni / nell'I. e R. Teatro dei Sigg. Accademici Immobili / in via della Pergola / l'Autunno 1853 / sotto la protezione di S. A. I. e R. / Leopoldo II / Granduca di Toscana / ec. ec. ec.*, Tipografia Galletti, Firenze [1853], p. 2.

<sup>125</sup> Il libretto riassume la vicenda in modo talvolta spiccio, come nella scena V del primo atto, in cui, nell'originale, la gioia e il brio con cui Giselle si dà alla danza assieme alle proprie compagne è descritta con attenzione, mentre ora viene trasformata in una descrizione asciutta che recita: «Sopraggiungono diverse Contadine, e tosto vengono da esse intrecciate allegre danze cui prendono parte Gisella, e il suo amante» (Ivi, p. 5).

Al di là delle variazioni più o meno rilevanti della *fabula*, a oltre dieci anni di distanza dal debutto italiano, però, *Gisella* ha ormai depositato caratteri connotanti e identificativi, tanto che nel libretto la «Distribuzione delle danze» elenca momenti che vengono evidentemente considerati come noti, tra cui il «passo a due *del bouquet*»<sup>126</sup>.

La protagonista viene ammirata e lodata dalla stampa, in particolare per la novità degli straordinari passi che propone, e non manca nessuno dei passaggi che segnalano il successo di una ballerina: vengono distribuiti in sala dei componimenti poetici a lei dedicati, al termine delle rappresentazioni le vengono offerti, anche da parte del corpo di ballo, corone e mazzi floreali, e il suo ritratto, eseguito dal vivo, viene stampato da una celebre tipografia cittadina. La Ferraris

è sempre l'idolo del pubblico: più che ella danza più si ha campo di ammirare i suoi pregi: bisogna seguirne le più piccole mosse, tener dietro ai suoi più piccoli movimenti per accertarsi come ella sia in tutto perfetta: la Ferraris sfida la critica: perseguitiamola colle lenti per trovare in lei almeno un difetto, e sarà allora che dovremo invece deporre le armi, perché non avremo trovato in essa che pregi novelli. Poniamoci avanti ad un quadro di classico autore, e più che l'osserveremo più ne andremo decifrando le peregrine bellezze.<sup>127</sup>

Il suo modo di danzare in *Gisella* stupisce per elementi che, ancora una volta, vengono percepiti come portatori di una «novità» che si tenta di definire: «Ciò che specialmente recò stupore e diletto si fu il nuovo genere della sua danza; nelle due variazioni, di cui sopra, coll'arditezza degli sbalzi e il turbine dei passi fece veramente meraviglie»<sup>128</sup>. Anche Lepri viene calorosamente lodato, in particolare in un passo a due del primo atto<sup>129</sup>, e al termine dello spettacolo anche Blasis esce per prendere gli applausi finali. Il lavoro del coreografo viene apprezzato pure dalla stampa, in particolare sono lodati i ballabili da lui composti (come quello delle contadine), nei quali «si fece scorgere maestro di color che sanno»<sup>130</sup>. L'allestimento non è, invece, del tutto convincente, dato che se «l'ultima scena è di effetto [,] nel vestiario non vi è nulla di particolare»<sup>131</sup>. Non è particolarmente brillante neppure la prova

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 4.

<sup>127</sup> Cesare Bordiga, «I. e R. Teatro alla Pergola», in «Il Buon gusto», anno III, 30 Ottobre 1853, n. 11, sezione «Cronaca fiorentina», pp. 43-44; pp. 43-44.

<sup>128</sup> An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 17 novembre 1853, n. 92, sezione «Teatri e spettacoli», p. 366.

<sup>129</sup> Cfr. N., «Beneficiata di Amalia Ferraris», in «Il Buon Gusto», Anno III, 20 novembre 1853, n. 14, sezione «Cronaca fiorentina», p. 56

<sup>130</sup> An., in «L'Omnibus pittoresco», anno X, Napoli, 26 novembre 1853, n. 40, sezione «Notizie teatrali», p. 319.

<sup>131</sup> Cesare Bordiga, in «Il Buon gusto», anno III, 13 novembre 1853, n.13, sezione «Cronaca fiorentina», p. 51.

dell'orchestra che, stando alla critica, non dà il meglio di sé, mentre è abitualmente capace quando si confronta con le opere liriche:

Quei professori che nel corso dell'opera danno così belle prove di sé, si direbbe che non sian più i medesimi nel tempo del ballo. Noi non riconoscemmo più la magnifica musica della *Gisella* composta dal celebre *Adam*; i tempi erano travisati, gli strumenti ogni poco mancavano, non vi era insieme, non vi era energia, pareva che ciascuno suonasse per conto suo, senza che il Direttore si curasse né dei suoi sottoposti né tampoco dei ballerini.<sup>132</sup>

Soprattutto, però, è lo spettacolo nel suo insieme a incontrare qualche difficoltà e a non riuscire, quindi, a ottenere un successo completo. L'alto livello degli interpreti principali e dei brani coreografati rimane un punto fermo: «Dopo ciò che importa, se l'esito del ballo non fu quale doveva aspettarsi? Che importa se il pubblico si mostrò qualche volta impaziente?»<sup>133</sup>. In effetti, il balletto viene giudicato «vecchio e troppo lungo»<sup>134</sup>, ma nel valutarlo negativamente entrano in campo anche ragioni connesse a un'idea di gusto “nazionale”, ovvero di differenza, tanto che c'è chi dice che rientra tra i «balli composti per le scene di Parigi, che sono belli sia per musica che per composizione, ma per gli italiani non vanno troppo al garbo»<sup>135</sup>.

La presenza di *Gisella* a Firenze acquisisce tuttavia un particolare significato per il pubblico di quella città, che ha ancora la memoria della versione proposta sette anni prima da Nathalie Fitzjames e ha inoltre avuto la fortuna di ammirare un quadro del pittore francese Auguste Gendron (*Les Ondines ou Danse des Willis*) che era stato esposto con grande successo presso la locale Accademia di Belle Arti<sup>136</sup>. Dipinto nel 1846 dall'artista francese e poi spesso riprodotto in litografia, aveva evidentemente saputo cogliere appieno e rendere visibili alcuni suggestivi tratti delle creature notturne protagoniste del balletto, ovvero, come scrive un giornalista italiano, «le anime delle fanciulle innamorate, le quali sorgono a mezza notte dai loro sepolcri, e intrecciando una ridda fantastica si aggirano al chiaro di luna pei verdi boschetti, nei luoghi più remoti, e sorvolano alle acque morte dei laghi, abbracciate amorosamente fra loro, coi crini sciolti e coronate di rose»<sup>137</sup>. La seduttività evidentemente

<sup>132</sup> *Ibidem.*

<sup>133</sup> An., “*Gisella* alla Pergola”, in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 17 novembre 1853, n. 92, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 366.

<sup>134</sup> An., in «L'Omnibus pittoresco», anno X, Napoli, 26 novembre 1853, n. 40, sezione “Notizie teatrali”, p. 319. [Tratto da «L'arte»].

<sup>135</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, t. 60, n. 1509, 17 novembre 1853, rubrica “Omnibus”, p. 105.

<sup>136</sup> Auguste Gendron (1817-1871), pittore attivo a Parigi, dipinge *Les Ondines ou Danse des Willis* nel 1846, per esporlo al Salon parigino di quell'anno. Gendron viaggia in Italia tra il 1844 e il 1847. Il quadro è oggi conservato presso il Musée des Beaux Arts di Bordeaux. Gendron viaggia in Italia tra il 1844 e il 1847 e soggiorna a lungo a Firenze.

<sup>137</sup> An., in «L'Omnibus pittoresco», anno X, 26 novembre 1853, n. 40, sezione “Notizie teatrali”, p. 319. [Tratto da «L'arte»].

efficace emanata dalle creature raffigurate nel quadro non è facilmente replicabile in teatro, e solo la Ferraris sembra vincere il confronto: «Certo che fra le Willis dipinte da Gendron e quelle della Pergola corre qualche differenza - eccettuata sempre Amalia Ferraris, che a parer nostro le supera, come l'originale supera sempre un ritratto»<sup>138</sup>.

Diverso entusiasmo raccoglie invece la versione di *Gisella* coreografata da Antonio Coppini, presentata nel giugno del medesimo anno in una cittadina non lontana da Ravenna, Faenza. La singolare fortuna del balletto si lega strettamente allo straordinario evento che rappresenta per questa città di provincia l'arrivo di una interprete di prima grandezza come Sofia Fuoco. Impegnata in una carriera internazionale che la porta a toccare grandi capitali europee, come Parigi, Londra e Madrid, in Italia tocca varie piazze. Grazie all'impresario bolognese Ercole Tinti giunge in città nell'estate del 1853, in occasione della fiera di San Pietro. Il 23 giugno la Fuoco debutta in *Gisella* al fianco di Dario Fissi, apprezzato danzatore suo partner anche in altre piazze. Possiamo affermare che la ballerina conoscesse bene la *Giselle* parigina poiché nel 1847 aveva interpretato il *pas de deux* dei contadini al Théâtre de l'Opéra, dove era stata scritturata l'anno precedente<sup>139</sup>.

Il Teatro Masini, che la accoglie anche con altri titoli, raddoppia l'abituale prezzo del biglietto di entrata senza che il pubblico si scoraggi e moltiplica così gli incassi. Secondo il periodico «Il Buon gusto», *Gisella* ottiene «il più splendido esito» e in particolare «La esimia Fuoco in unione all'ottimo Fissi hanno riportato i più grandi onori», tanto che di fronte a un loro passo a due «il teatro rimbombava di applausi e di acclamazioni». La Fuoco viene apprezzata come interprete particolarmente intensa: «La scena della Folia fu da questa danzatrice espressa meravigliosamente. Ella non teme confronti!». Tuttavia, anche un'interprete di minor fama come Teresa Gambardella «fu bene accolta». Se le scene, di Romolo Liverani, sono «belle» e i costumi, di Antonio Ghelli, «bellissimi», minor entusiasmo suscitano invece le coreografie, di Antonio Coppini, giudicate soltanto «discrete»<sup>140</sup>. Il periodico «La Fama» mostra invece maggiore calore non solo nei confronti della protagonista, chiamata «dal principio alla fine con appellazioni senza numero ed ovazioni clamorosissime», ma pure nei confronti di altri artisti, incluso il coreografo:

Dario Fissi danzò ed agì assai bene e fu applauditissimo; e lo furono del pari il Coppini e la prima ballerina Teresa Gambardella. I ballabili sono nuovi e leggiadri. Bellissimo il vestiario, magnifiche le scene di Romolo

---

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Cfr. Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, London 1980, p. 298.

<sup>140</sup> An., in «Il Buon gusto», anno II, 3 luglio 1853, n. 46, sezione «Notizie», p. 184.

Liverani, specialmente l'ultima delle tombe a chiaror di luna, che gli meritò tre chiamate.<sup>141</sup>

Ma certamente, al centro di tutte le attenzioni dei commentatori rimane la Fuoco, anche perché «ottenne il solito brillantissimo successo. Come vederla, e non restarne sorpresi per l'arditezza de' suoi slanci, per la precisione delle sue pose, pel suo *piroettare* che è unico?»<sup>142</sup>.

Tuttavia, le repliche si interrompono perché il 27 giugno il mazziniano partito d'azione mette in atto un riuscito attentato contro il governatore di Faenza e il 4 luglio viene ucciso un altro rappresentante del governo. Di conseguenza, dall'8 luglio è imposta la legge marziale, che comprende il divieto di qualunque divertimento pubblico, inclusi, quindi, gli spettacoli: il Teatro Comunale viene chiuso e le ulteriori date previste per la Fuoco sono cancellate. La ballerina tornerà nella cittadina romagnola nel 1856, riuscendo a esibirsi con agio e con successo particolarmente caldo, senza però riprendere *Gisella*, ma proponendo in un altro balletto conosciuto, *Caterina ovvero La figlia del bandito*, ripreso da Jules Perrot, alcuni passi tratti dal suo personale repertorio (*Le nozze di Ninetta e Nene*, composto per lei da Dario Fissi, e il *pas de deux La Tiranna*, danzato in coppia con lo stesso Fissi)<sup>143</sup>.

Torino ospita *Gisella* per due stagioni di seguito, nel febbraio del 1855 e nel marzo del 1856, sempre con le coreografie di Domenico Ronzani e con Elisa Albert-Bellon nei panni della protagonista, che si accompagna prima a Ferdinando Walpol, quindi a Filippo Baratti. Di Ronzani si osserva la «singolare perizia [...]. I vari ballabili, i gruppi, l'andamento dell'azione dovevano necessariamente chiamare l'attenzione del pubblico, e riuscire ad un invidiabile trionfo, che valse al coreografo l'onore di molte appellazioni»<sup>144</sup>. La presenza di un titolo già visto permette alla critica di affinare lo sguardo, fare confronti con altre interpretazioni, in particolare con quella di Augusta Maywood, lodata senza però togliere spazio alla protagonista del momento<sup>145</sup>. La Albert-

<sup>141</sup> X., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 30 giugno 1853, n. 52, sezione «Teatri e Spettacoli», pp. 206-207: p. 207.

<sup>142</sup> An., in «Il Pirata», 30 giugno 1853, n.105, sezione «Corriere teatrale», p. 419.

<sup>143</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla figura piuttosto originale di Sofia Fuoco, cfr. i miei *Sofia Fuoco, "simpatica danzatrice". Cultural Identities of a Nineteenth-Century Celebrity*, in Irene Brandenburg – Claudia Jeschke – Francesca Falcone – Bruno Ligore (a cura di), *Times of Change: Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*, Massimiliano Piretti, Bologna 2022, pp. 101-115 e *Raccontare una ballerina dell'Ottocento: alcuni discorsi intorno a Sofia Fuoco*, in «Drammaturgia», anno XIX, n.s. 9, 2022, pp. 105-121.

<sup>144</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 26 marzo 1855, n. 23, sezione «Teatri e spettacoli», p. 59.

<sup>145</sup> Cfr. almeno due articoli di Luigi Alemanni in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 26 marzo 1855, n. 23, sezione «Teatri e spettacoli», p. 59 e in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 21 febbraio 1856, n. 15, sezione «Teatri e spettacoli», p. 98.

Bellon viene particolarmente apprezzata per le doti espressive, soprattutto alla fine del primo atto, in quella che è ormai diventata nota come «scena della pazzia», come viene chiamata anche dalla stampa torinese. Qui «fu grande; mai non abbiamo veduto raffigurare la follia con tanta verità, abbandonandosi nelle braccia or dell'uno or dell'altra finché estenuata di forze, volgendosi ancora l'aerea persona sulle punte dei piedi sen muore di crepacuore»<sup>146</sup>. Anche l'anno successivo, ugualmente, «fu grande. Se come danzatrice essa è esimia, qual mima ben poche la possono raggiungere. Il suo occhio è parlante, il suo gesto espressivo, tutto in lei è poesia, tutto seduce e desta piacere e meraviglia»<sup>147</sup>. Colpiscono la stampa in modo non del tutto positivo alcuni passaggi considerati poco raffinati, tanto che «Nel passo a due del primo atto col Baratti, l'Albert-Bellon fece prodigi di valore talvolta un po' spinti»<sup>148</sup>; ma i due interpreti, raccolta la reazione del pubblico, già dalla sera seguente hanno cura di smorzare gli eccessi, facendo così ulteriormente crescere l'apprezzamento nei loro confronti: «Abbiamo veduto con piacere nella seconda rappresentazione della *Gisella* come la egregia danzatrice Albert-Bellon seppe far tesoro del giudizio del pubblico, che la prima sera disapprovò alquanto alcuni slanci alcun poco esagerati e spinti, colpa forse il ballerino che la sollevò di troppo da terra». Anche la dimensione rarefatta del secondo atto, peraltro non sempre in sintonia con i gusti del pubblico, viene invece apprezzata per la sua finezza: «Il passo fantastico eseguito dall'Albert-Bellon col Walpol è proprio un vero gioiello: le pose ed i gruppi sono di una eleganza tale, che da gran tempo non si videro gli uguali»<sup>149</sup>.

Nella stampa torinese si apre<sup>150</sup> anche un interessante spazio per le osservazioni in merito a interpreti frutto della Scuola di ballo cittadina, che probabilmente – si commenta - non acquisiranno mai una notorietà di ampio respiro, ma di cui si mettono in rilievo pregi importanti. Per esempio, in riferimento ad Amalia Massini e a Marina Mora si osserva che «nel ballo figurano assai bene e sono applaudite molte allieve della scuola Torinese»<sup>151</sup>. Delle giovani leve si rilevano anche le fragilità, rimarcate però senza la ferocia che spesso trapela dalle parole dei critici, ma con una sorta di benevolenza costruttiva,

<sup>146</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 26 marzo 1855, n. 23, sezione «Teatri e spettacoli», p. 59.

<sup>147</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 21 febbraio 1856, n. 15, sezione «Teatri e spettacoli», p. 98.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 26 marzo 1855, n. 23, sezione «Teatri e spettacoli», p. 59.

<sup>150</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 21 febbraio 1856, n. 15, sezione «Teatri e spettacoli», p. 98.

<sup>151</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 26 marzo 1855, n. 23, sezione «Teatri e spettacoli», p. 59.

quando, per Erminia Cagnola, si nota come sia «alquanto debole. Il suo a solo del secondo atto passò inosservato; le abbisogna di studiare bene e molto»<sup>152</sup>.

Con il chiudersi del decennio la fortuna di *Gisella* comincia forse a volgere al termine.

La versione che va in scena a Milano nel 1859, con la coreografia di Giovanni Briol, non viene ospitata dal Teatro alla Scala, ma dal Teatro alla Canobbiana. La giovanissima interprete, Pia Ricci, in coppia con un altrettanto poco noto Filippo Baratti, è graziosa e amabile, ma non ha ancora la forza di padroneggiare uno stile personale e saldo, dotato di quel contegno che sicuramente aveva fatto la fortuna delle grandi interpreti del passato. Secondo Pietro Cominazzi, infatti,

la sua danza è attinta a tutte le scuole, dalle quali va delibando finché saprà farsi un genere da sé, che ove fortuna e l'età le sorrideranno, avrà un nome nell'esercizio dell'arte. Non può ella per ciò scegliere sempre e co-ordinare i suoi passi che si succedono sbrigliatamente talvolta senza quel nesso che congiunge e lega le molte anella della volubil catena, il perché ameremmo consigliarla a sacrificare più di frequente alle Grazie, e ad essere men generosa e prodiga: l'eccellenza volentieri accompagnasi colla parsimonia.<sup>153</sup>

Le fragilità della protagonista si riverberano su quelle dello spettacolo, non tanto per presunte mancanze nella coreografia, nell'allestimento e nella musica, che, anzi, trovano parole di lode, ma proprio per il suo appartenere a quello che nel frattempo è diventato passato. Cominazzi sembra infatti cogliere la fine definitiva di un'era quando osserva che gli apprezzati sforzi del coreografo nell'asciugare il balletto non sono sufficienti a rendere attuale un genere che a suo parere è ormai "esaurito", il genere fantastico:

Il meglio che far si possa volendosi riprodurre un'azione mimo-danzante di tal fatta, che appartiene al genere fantastico esaurito ed abusato a sazietà, è di ridurla a proporzioni men vaste e diffuse, assettandolo così alla necessità de' teatri e dei tempi. E così fece il Briol, che avrebbe però fatto anche meglio coll'abbreviar di più quegli atti che son due soli, ma che valgono tuttavia per quattro.<sup>154</sup>

Il pubblico, quindi si mostra «freddissimo»<sup>155</sup> e le rappresentazioni del balletto vengono sospese per i bassi introiti dovuti alla poca affluenza: «si vuol

<sup>152</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 21 febbraio 1856, n. 15, sezione "Teatri e spettacoli", p. 98.

<sup>153</sup> P. [Pietro] Cominazzi, "Milano. Teatro alla Canobbiana", in «La Fama del 1859. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVIII, n. 34, 28 aprile 1859, sezione "Appendice", pp. 133-134: p. 134.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> Antonio Scalvini, in «Farfarello. Giornale letterario, umoristico, teatrale, con caricature»,

sospenderle per intanto il concorso infatti degli spettatori tanto scarso, che gli incassi non bastano a coprire tampoco le spese dell'illuminazione»<sup>156</sup>.

Gli anni Sessanta accolgono ancora qualche apparizione di *Gisella* segnandone il definitivo declino. A parte un estratto che va in scena al Teatro Comunale di Modena, il balletto viene rappresentato per intero a Catania e quindi nella città che aveva visto l'inizio del suo *Grand tour* italiano nel 1843, Torino.

Nel 1865 va in scena al Teatro Arena Nuovaluce di Catania, da quell'anno gestito dagli impresari Concetto Coco e Giovan Battista Marchese per offrire uno spazio da dedicare al crescente interesse per gli spettacoli<sup>157</sup>. Soffre della diffusa mediocrità degli interpreti, incluso il primo ballerino, Annibale Giordano, anche se fa eccezione la prima ballerina, Adelaide Ferrante, che tra l'altro aveva già interpretato, giovanissima, un ruolo minore nella *Gisella* andata in scena a Bari alla fine del dicembre 1856, con Elisa Ferrante nella parte di Gisella e, in quella di Alberto, Tommaso Ferrante.

Torino lo accoglie più volte: nel 1863, nel 1865 e, infine, nel 1866. La versione che va in scena al Teatro Regio nella stagione di Quaresima di quell'anno ritrova le coreografie di Hippolyte Monplaisir, con l'interpretazione di una solida Olimpia Priora e del capace Cesare Coppini. Il libretto non mostra nessun guizzo creativo, ma è una esatta copia di altri messi in scena almeno vent'anni prima, a Bologna e a Venezia nel 1843, a Vicenza nel 1846. *Gisella* è diventato stanca e ripetitiva abitudine, un balletto che risulta ormai semplicemente datato, senza ancora avere acquisito l'aura di classico che il Novecento poi gli attribuirà senza indugi, quando vi farà riferimento reverenziale nel riprenderlo in nuove e ripensate versioni.

---

28 aprile 1859, n. 16, sezione "Rivista teatrale", p. 127.

<sup>156</sup> An., "Milano. Alla Canobbiana", in «La Fama del 1859. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVIII, n. 38, 24 maggio 1859, "Notizie", p. 152.

<sup>157</sup> Alfio Signorelli, *Catania borghese nell'età del Risorgimento. A teatro, al circolo, alle urne*, Franco Angeli, Milano 2015.

## Capitolo 6

### Drammaturgie giselliane: variazioni e permanenze

Le varie versioni di *Gisella* andate in scena tra il 1843 e il 1866 prendono forma e identità proprie a partire dalla comune matrice del balletto *Giselle* per collocarsi nel contesto della scena italiana attraverso un processo di traduzione e adattamento. Se il rifacimento di uno spettacolo può includere la *ripresa*, il *riallestimento*, la *ricostruzione* e la *reinvenzione*<sup>1</sup>, tutte le quasi trenta piazze nelle quali *Gisella* viene messa in scena realizzano, forse inevitabilmente, delle reinvenzioni. Anche le versioni del balletto sostenute da esplicite dichiarazioni che affermano una assoluta fedeltà all'originale, reperibili talvolta nell'*Avvertimento* firmato dal coreografo in apertura del libretto, introducono infatti variazioni piuttosto incisive in alcuni dei coefficienti scenici che vanno a comporre quell'entità mutevole che è ogni spettacolo: coreografia e interpreti, costumi, scenografia e luci, musica<sup>2</sup>. Possono cambiare anche il titolo e il soggetto e inevitabilmente cambiano le modalità produttive dello spettacolo e altri elementi esterni, come il contesto socio-storico-culturale nel quale viene realizzata la nuova messa in scena e gli spettatori che ne vedono il risultato.

All'altezza cronologica di cui ci stiamo occupando, nei teatri istituzionali francesi un balletto nasce attraverso strutturate prassi di lavoro. La direzione del teatro commissiona la scrittura del libretto a un professionista, spesso a un letterato, che viene pagato per la propria opera e che la firma. Questo testo, una volta approvato, è il punto di partenza del processo creativo.

Nel contesto culturale italiano, invece, il processo attraverso il quale si arriva alla creazione è meno definito e di conseguenza anche la dimensione dell'autorialità è particolarmente variabile e sfumata.

La frammentarietà amministrativa che connota ancora l'Italia determina prassi produttive eterogenee, basate comunque su un sistema impresariale fortemente connesso alle tournée di artisti di giro, quindi a produzioni che vengono solitamente realizzate in tempi rapidi, in particolare quando si fondano sul lavoro di coreografi che non sono stabilmente attivi nel teatro in cui il balletto va in scena. A parte il caso dei pochi grandi teatri che possono permettersi uno staff fisso, per molti è abituale accogliere coreografi e danzatori che, ottenuto l'ingaggio, mettono in scena spettacoli per diversi aspetti già confezionati, e portano con sé spartiti, costumi e oggetti di scena, oltre che, spesso, gli interpreti principali. Titolo e soggetto sono spesso già esistenti

---

<sup>1</sup> Per una riflessione intorno alle modalità di rifacimento di spettacoli di danza del passato, lontano o recente che sia, rimando al mio *Eredità preziose: ricordare la Sagra della primavera*, in «Biblioteca teatrale», n. 141, gennaio-giugno 2024.

<sup>2</sup> Per una analisi dei coefficienti scenici rimando a Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento* (Dino Audino, Roma 2020).

ti, e anzi costituiscono uno degli elementi contrattualizzati. Il libretto viene quindi rapidamente stampato basandosi su un testo già utilizzato per un'altra piazza o viene confezionato grazie al contributo dello stesso coreografo, eventualmente con il supporto di un letterato, o da una persona in forze al teatro. Il suo scopo precipuo è quello di essere utile agli spettatori in occasione della serata di spettacolo, fungendo da testo di accompagnamento e di supporto alla rappresentazione. Non ha, quindi, il ruolo generativo che ha in Francia, anche se talvolta può fungere da promemoria per la messa in scena<sup>3</sup>. In ogni caso, il libretto per balletto è quindi una fonte preziosa per lo studio dello spettacolo al quale è connesso<sup>4</sup>.

In Italia, il nome del librettista compare davvero di rado, mentre quello del coreografo occupa di norma una posizione di primo piano, nel frontespizio del libretto oltre che in cartellone. Il libretto può non avere una propria autonomia editoriale, ma essere inserito all'interno di quello dedicato all'opera lirica che va in scena nella stessa serata, riducendosi talvolta a una sola facciata che non riporta neppure i riferimenti all'editore, presenti soltanto nel frontespizio del libretto dell'opera. Quando è un libriccino autonomo (ma, talvolta, anche quando fa parte integrante del libretto dell'opera), si articola in un frontespizio, che riporta il titolo del balletto, l'indicazione del teatro e della stagione nei quali va in scena ed eventualmente il nome del coreografo, oltre alle indicazioni che riguardano la stampa. Talvolta il frontespizio è seguito da un *Avvertimento*, ovvero da uno spazio di parola che può essere utilizzato per una breve discorso rivolto al pubblico, per dichiarare l'adesione allo spettacolo originale o, al contrario, l'affermazione della novità della nuova versione, per dare qualche informazione utile alla visione, ad esempio segnalando particolari necessità connesse a questioni tecniche, come cambi di scena o di costume, oppure riepilogando gli snodi narrativi e visivi fondamentali. Può esserci poi un *Argomento*, che sintetizza la vicenda di cui si potrà poi leggere in modo più esteso nelle pagine successive. Talvolta segue un elenco dei passi principali che punteggeranno il balletto con il nome dei danzatori che li interpreteranno o, ancora, ma soltanto per alcune grandi istituzioni, un dettagliato elenco degli artisti attivi stabilmente in quel teatro durante la stagione, inclusi i maestri dell'orchestra, i macchinisti, i costumisti e gli altri artisti attivi nella creazione. Si apre quindi una pagina che riporta la distribuzione, ovvero un elenco con il nome dei personaggi e con quello dei rispettivi interpreti. Segue quindi un testo narrativo in prosa, talvolta integrato da dialoghi diretti, che descrive l'azione danzata, suddiviso in atti e quadri

---

<sup>3</sup> Sulle differenze tra libretto francese e libretto italiano già tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, cfr. il saggio di Flavia Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives», anno III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-25.

<sup>4</sup> Inoltre, apre al lettore, anche a distanza di tempo dalla sua redazione, degli squarci, sia pure lacunosi, di visione, permettendo a chi legge di immaginare il *proprio* spettacolo.

che corrispondono a diverse fasi dello spettacolo; ogni atto si apre solitamente con una descrizione del luogo in cui si svolge l'azione, ovvero della scena che si presenta agli occhi degli spettatori quando si apre il sipario.

L'elenco degli artisti che in Italia firmano la coreografia di *Gisella* è piuttosto corposo e sollecita a immaginare una molteplicità di varianti in questo fondamentale coefficiente scenico, in merito alle quali con difficoltà è possibile reperire informazioni precise e concrete. Tra i nomi più noti, Carlo Blasis<sup>5</sup>, Pasquale Borri<sup>6</sup>, Giovanni Casati<sup>7</sup>, Antonio Coppini<sup>8</sup>, Antonio Cortesi<sup>9</sup>, Giovanni Galzerani<sup>10</sup>, Antonio Monticini<sup>11</sup>, Domenico Ronzani<sup>12</sup>, oltre al francese Hippolyte Monplaisir<sup>13</sup>; tra quelli meno conosciuti, Alessandro Borsi<sup>14</sup>, Giovanni Briol<sup>15</sup>, Michele D'Amore<sup>16</sup>, Tommaso Ferrante<sup>17</sup>, Francesco Guidi<sup>18</sup>, Francesco Jorio<sup>19</sup>, Gennaro Nunziante<sup>20</sup>, Giovanni Scannavino<sup>21</sup>, Emanuele Viotti<sup>22</sup>. Merita inoltre un discorso a parte Nathalie Fitzjames, il cui ruolo di coreografa in diverse piazze<sup>23</sup> non sempre viene esplicitamente riconosciuto dal libretto, ma emerge come un'evidenza dalla stampa e da altri riscontri. È infatti autrice delle coreografie della *Gisella* che nel 1843 accoglie a Torino il debutto della prima versione italiana del balletto, ma anche di altre. Riveste quindi sia il ruolo ben riconosciuto di protagonista sia quello, appunto meno palese, di autrice: e, come già detto, essendo stata una delle interpreti della versione originale di *Giselle*, possiamo supporre abbia proposto almeno alcune sezioni coreografiche vicine alla creazione parigina.

Tra gli oltre venti libretti di *Gisella* presi in esame, in un buon numero si fa esplicito riferimento agli autori di quello di *Giselle*, Théophile Gautier e Henri Vernoy de Saint-Georges<sup>24</sup>, talvolta in unione a un richiamo al coreo-

---

<sup>5</sup> Firenze 1853.

<sup>6</sup> Trieste 1852, Senigallia 1853, Trieste 1853, Venezia 1853-

<sup>7</sup> Genova 1850.

<sup>8</sup> Faenza 1853, Modena 1861.

<sup>9</sup> Milano 1843, 1845 e 1847.

<sup>10</sup> Bologna 1843.

<sup>11</sup> Genova 1844.

<sup>12</sup> Roma 1845, Milano 1849, Venezia 1851, Parma 1851, Torino 1855 e 1856.

<sup>13</sup> Torino 1866.

<sup>14</sup> Brescia 1850.

<sup>15</sup> Milano 1859.

<sup>16</sup> Brescia 1848, Milano 1854.

<sup>17</sup> Palermo 1859, Catania 1865.

<sup>18</sup> Bari 1856.

<sup>19</sup> Cremona 1854.

<sup>20</sup> Mantova 1853.

<sup>21</sup> Novara 1849, Venezia 1851, Cagliari 1850 e 1851, Bergamo 1852.

<sup>22</sup> Vicenza 1846.

<sup>23</sup> Torino 1843, Firenze 1845, Trieste 1846, Torino 1863.

<sup>24</sup> Si tratta dei libretti relativi a Bologna 1843, Venezia 1843, Vicenza 1846, Napoli 1849, Torino 1855.

grafo Jean Coralli o a Jules Perrot<sup>25</sup>. In questi casi, il desiderio di dirsi vicini alla Francia vince su quello di una nuova e più originale autorialità, anche se di fatto non sempre la presenza di questi nomi corrisponde a una effettiva aderenza all'originale da parte della struttura drammaturgica e della coreografia del balletto italiano. Altre volte compare il nome di chi è effettivamente responsabile della coreografia in quella determinata piazza; talora, invece, questo tipo di autorialità può essere desunto dalla stampa o da altre tipologie di documento, anche in contrasto con quanto indicato dal libretto; in altri casi ancora, il nome del coreografo italiano convive con quello dei coreografi francesi, a dichiarare un passaggio di competenze la cui entità non è sempre verificabile.

Soltanto di rado il coreografo trova uno spazio per fare sentire la propria voce con *l'Avvertimento*, o, in alternativa, con una *Nota* o una *Prefazione*. Questo testo nei libretti di *Gisella* spesso traduce fedelmente quello pubblicato nel libretto francese<sup>26</sup>. Anche nei casi in cui si dichiara una vicinanza all'originale, il testo italiano vi apporta delle modifiche: lo sintetizza; cerca di spiegare un elemento importante per comprenderlo, ovvero la natura delle Villi, avvicinandole ad esempio a creature già familiari al pubblico, come i Folletti; edulcora il riferimento alla loro crudeltà da baccanti, trasformandole in esseri sofferenti soltanto perché non hanno soddisfatto in vita la propria passione per il ballo, che tentano quindi di sfogare una volta morte prematuramente<sup>27</sup>; aggiunge una connotazione che sfiora verso la critica del ruolo femminile nella società, sottolineando che quando erano vive per seguire la passione della danza hanno trascurato le incombenze domestiche<sup>28</sup>.

Antonio Cortesi, autore delle coreografie della *Gisella* andata in scena al Teatro alla Scala nel 1843, con Fanny Cerrito come protagonista, nella "Prefazione" con la quale si apre il libretto dichiara di offrire al pubblico un argomento già trattato in Francia, ma con «almeno la compiacenza di averlo foggato al gusto italiano, ampliandolo, cercando di rendere più interessante l'azione, e corredandolo di danze, tutte di [sua] invenzione»<sup>29</sup>. Anche Carlo Blasis firma *l'Avvertimento* con il quale si apre il libretto della *Gisella* fiorentina del 1853, andando in direzione contraria a quella scelta da Cortesi, poiché vuole fare sapere che sulla tradizione delle Villi «aggirasi il presente Ballo cui il Coreografo s'accinse a riprodurre come fu composto a Parigi: ciò a non confonderlo colle tante riproduzioni che se ne fecero in Italia»<sup>30</sup>. Il meno

<sup>25</sup> Venezia 1843.

<sup>26</sup> Torino 1843, Firenze 1845, Napoli 1849, Venezia 1851, Milano 1859.

<sup>27</sup> Milano 1844, Roma 1845, Novara 1849, Mantova 1853.

<sup>28</sup> Venezia 1843, Bologna 1843, Venezia 1846, Torino 1866.

<sup>29</sup> Antonio Cortesi, "Prefazione", in *Gisella / ossia / Le Villi / Ballo fantastico in cinque quadri / composto e diretto / da Antonio Cortesi / da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale 1843*, Gaspare Truffi, Milano [1843], p. 3.

<sup>30</sup> Carlo Blasis, *Avvertimento*, in *Gisella / Ballo fantastico in 3 atti / del Sig. Coraly / riprodotto*

noto Francesco Jorio, che cura le coreografie della versione che va in scena a Cremona nel 1854, aggiunge alle abituali informazioni di presentazione delle Villi alcune parole che sottolineano la presenza di alcune modifiche da lui apportate, sempre con l'intento di andare incontro all'apprezzamento da parte del pubblico: «Alcuni cambiamenti necessari al buon effetto costrinsero il Coreografo di ampliare questo componimento sperando sempre di trovare in questo colto Pubblico, ed inclita Guarnigione l'unica meta alla quale agogna: un generoso compatimento»<sup>31</sup>.

La coreografia è un coefficiente scenico fondamentale, dalla connaturata e densa delicatezza, che senz'altro trova sostegno in diverse pratiche di conservazione della memoria, tra le quali i sistemi di notazione coreografica occupano una posizione di primo piano. Il problema della conservazione dell'opera si pone da sempre nello spettacolo e all'altezza cronologica di cui ci stiamo occupando. Come trovare una via di trasmissione? Fa un'ipotesi non specialistica ma creativa e interessante anche allo sguardo di oggi Théophile Gautier, che immagina una pubblicazione che mescoli *feuilleton*, libretto e illustrazioni, ovvero testi descrittivi e di commento con immagini, in modo da costruire una traccia plurilingue dell'opera, in cui segni diversi possano fecondamente entrare in sinergia per mantenere la memoria ed eventualmente riattivarla a distanza di tempo:

un livre qui serait à la fois un libretto, un feuilleton et un album, où la gravure viendrait en aide au texte et le texte à la gravure; où l'on verrait, à l'angle d'une page, dans une tête de lettre, le long d'une justification, se dessiner une décoration, une marche, un costume, quelque détail curieux et caractéristique de l'ouvrage. Ainsi, seraient conservés mille aspects, mille particularités de mise en scène qui s'oublient bien vite et dont la tradition ne peut plus se retrouver. De beaux portraits gravés au burin, comme on grave en Angleterre, conserveraient, avec la garantie d'une ressemblance authentique, tous ces jolis visages, avec le costume de leur rôle favori. A la vivacité et au piquant d'un feuilleton contemporain, nous voudrions joindre le sérieux et le luxe d'un livre dont les feuillets ne doivent pas être éparpillés par le vent de la publicité, et qui peut espérer de prendre un jour une place dans les bibliothèques.<sup>32</sup>

---

*nella sua integrità per / Amalia Ferraris / da Carlo Blasis / in rappresentazioni / nell'I. e R. Teatro dei Sigg. Accademici Immobili / in via della Pergola / l'Autunno 1853 / sotto la protezione di S. A. I. e R. / Leopoldo II / Granduca di Toscana / ec. ec. ec.*, Tipografia Galletti, Firenze [1853], p. 2.

<sup>31</sup> Francesco Jorio, *Avvertimento*, in *Gisella / o / Le Villy / Ballo fantastico in cinque atti / del Signor Corally / posto in iscena ed ampliato dal coreografo / sig. Francesco Jorio / pelle scene del Teatro di Cremona / nel Carnevale 1853-54*, Tipografia dell'erede Manini, Cremona [1853], p. 3.

<sup>32</sup> «un libro che fosse allo stesso tempo un libretto, un feuilleton e un album, dove l'incisione venisse in aiuto al testo e il testo all'incisione; dove si vedesse, nell'angolo di una pagina, in una intestazione, lungo una giustificazione, disegnarsi una scenografia, un costume, qualche dettaglio curioso e caratteristico dell'opera. In tal modo si conserverebbero mille aspetti, mille particolarità della messa in scena che si dimenticano in fretta e di cui non si può più trovare

Strettamente connesso alla coreografia è il coefficiente scenico costituito dagli interpreti, che inevitabilmente variano col passare del tempo. In Italia, *Gisella* viene interpretata da stelle di fama internazionale, da artisti dalla solida fama locale o da interpreti minori, che si trovano quindi a confrontarsi con dei personaggi, una vicenda, un titolo che, nel tempo, sommano e stratificano differenti percorsi. Ogni interprete incarna il personaggio e riproduce la relativa partitura coreografica portando sé stesso, con la propria forma corporea, con le proprie capacità tecnico-interpretative e con la propria esperienza di vita, trovando quindi un personale modo di entrare nel microcosmo di uno spettacolo pensato per il teatro. Eppure, ogni interprete assorbe alcuni aspetti che accomunano tutte le interpretazioni di quel personaggio.

Tra gli artisti di primo piano, spiccano senz'altro alcune danzatrici, a partire da Nathalie Fitzjames<sup>33</sup>, interprete della prima *Gisella* italiana ed elemento di connessione con la versione parigina<sup>34</sup>. Sono poi da citare senz'altro Fanny Cerrito<sup>35</sup> e Fanny Elssler<sup>36</sup>, dive dell'epoca, interpreti di due versioni diverse per autorialità, ma che si basano su due libretti del tutto simili. *Gisella* è poi un titolo che permette ad alcune artiste di emergere e di prepararsi a un ampio e apprezzato percorso: è il caso di Augusta Maywood<sup>37</sup>, che «pare veramente creatura aerea, che sorvoli al suolo, e il tocchi appena per vezzo, e non è quindi a far le meraviglie se un pubblico, che non ha certamente cagioni per trascorrere al giubilo, siasi abbandonato in veggendola ai più focosi entusiasmi, agli applausi che empiono co' loro echi solenni il teatro, e rintronano di

---

la tradizione. Dei bei ritratti incisi a bulino, come si fa in Inghilterra, conserverebbero, con la garanzia di un'autentica somiglianza, tutti questi volti graziosi, assieme al costume del loro ruolo principale. Alla vivacità e alla piccantezza di un *feuilleton* contemporaneo, vorremmo aggiungere la serietà e il lusso di un libro le cui pagine non dovrebbero essere sparpagliate dal vento della pubblicità, e che può sperare di trovare un giorno un posto nelle biblioteche». Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, Paris 1883, pp. 70-71. In merito all'ampio e complesso tema della memoria e della riproduzione della danza, in una bibliografia sempre più articolata e complessa, che attesta quanto l'interesse per questo tema si sia oggi sviluppato, citiamo almeno i recenti Mark Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017; Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2017; Id., *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Centre National de la Danse, Pantin 2018; Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XIV, n. 14, 2022, pp. 145-159, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068>.

<sup>33</sup> Torino 1843, Padova 1843, Bologna 1843, Venezia 1843, Genova 1844, Firenze 1845 e 1853, Trieste 1846, Vicenza 1846, Napoli 1849.

<sup>34</sup> L'italiana Carlotta Grisi, la Giselle del debutto parigino, non danzerà mai il balletto in Italia, né lo farà Lucien Petipa, primo interprete di Albert.

<sup>35</sup> Milano 1843, Bologna 1844.

<sup>36</sup> Milano 1844, Torino 1844, Roma 1845, Milano 1845, Firenze 1846.

<sup>37</sup> Milano 1849, Brescia 1850, Venezia 1851, Bologna 1851, Trieste 1852, Torino 1855, Ferrara 1857, Milano 1859.

fuori»<sup>38</sup>, e di Amalia Ferraris<sup>39</sup>. Quest'ultima imposta e sviluppa una carriera di primo piano proprio grazie a *Gisella*, dove ha modo di farsi apprezzare fin da giovanissima, prima in un ruolo secondario, nella versione torinese del 1843, quindi nei panni della protagonista, contribuendo non marginalmente al successo del balletto in Italia: «Nel giro complicato dei vari teatri su cui la *Gisella* si è mostrata con questa o quell'altra ballerina, non ha sempre ottenuto il plauso di tutti i pubblici, ma quando si è mostrata, con la Ferraris è stata sempre accolta con vero entusiasmo»<sup>40</sup>. Anche una interprete dalla carriera internazionale come Sofia Fuoco, si lega a una data di *Gisella* fatta a Faenza, che però si incide profondamente nella vita della città<sup>41</sup>, e Olimpia Priora ha il privilegio di chiudere il *grand tour* di *Gisella* in Italia, con le date torinesi del 1866.

Vestono i panni di *Gisella* anche alcune interpreti di primo piano nel panorama nazionale, come, Elisa Ferrante<sup>42</sup>, Carolina Pochini<sup>43</sup>, Margherita Wuthier<sup>44</sup>, e inoltre le francesi Elisa Albert-Bellon<sup>45</sup> e Adèle Bartholomin Monplaisir<sup>46</sup>. Interpretano però la parte anche ballerine di minore rinomanza, attive in teatri di provincia, come Francesca Aimonetti<sup>47</sup>, Augusta Ballasini<sup>48</sup>, Luigia Brunetti<sup>49</sup>, Adelaide Cherrier<sup>50</sup>, Rosa Clerici<sup>51</sup>, Maria Duriez<sup>52</sup>, Adelaide Ferrante<sup>53</sup>, Antonietta Kurz<sup>54</sup>, Angiolina Negri<sup>55</sup>, Adele Polin<sup>56</sup>, Pia Ricci<sup>57</sup>.

Non mancano poi gli interpreti maschili di spicco, che competono a fatica con le colleghe donne, ma trovano senz'altro spazio e speciali parole di apprezzamento nella stampa. È il caso prima di tutto di Francesco Merante<sup>58</sup>,

---

<sup>38</sup> An., in «La Fama del 1850. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno IX, 22 agosto 1850, n. 65, sezione «Teatri e spettacoli», p. 259.

<sup>39</sup> Mantova 1853, Verona 1853, Trento 1853, Firenze 1853.

<sup>40</sup> An., in «L'Omnibus pittoresco», anno X, 26 novembre 1853, n. 40, sezione «Notizie teatrali», p. 319.

<sup>41</sup> Faenza 1853.

<sup>42</sup> Cagliari 1851, Bari 1856.

<sup>43</sup> Senigallia 1853,

<sup>44</sup> Genova 1850.

<sup>45</sup> Torino 1855 e 1856.

<sup>46</sup> Alessandria 1844.

<sup>47</sup> Cuneo 1859.

<sup>48</sup> Bergamo 1852.

<sup>49</sup> Modena 1861.

<sup>50</sup> Brescia 1848, Bologna 1857.

<sup>51</sup> Cremona 1854.

<sup>52</sup> Milano 1859.

<sup>53</sup> Palermo 1859, Catania 1865.

<sup>54</sup> Venezia 1853

<sup>55</sup> Parma 1851, Milano 1854.

<sup>56</sup> Trieste 1849.

<sup>57</sup> Milano 1859.

<sup>58</sup> Milano 1843, Napoli 1849.

tra l'altro partner di Marie Taglioni in Italia, di Hippolyte Monplaisir<sup>59</sup> e del celebre Arthur Saint-Léon<sup>60</sup>, dalla salda carriera costruita in Francia, e dei più locali Pasquale Borri<sup>61</sup>, Cesare Coppini<sup>62</sup> (l'interprete maschile dell'ultima data italiana assieme a Olimpia Priora), Giovanni Lepri<sup>63</sup>, Domenico Mattis<sup>64</sup>.

Per *Gisella*, il titolo è invece un coefficiente dotato di un'ottima stabilità. Si tratta di un elemento paratestuale fortemente connotante che dà identità e forma all'opera, ponendosi come soglia che lo spettatore attraversa prima di assistere allo spettacolo e che necessariamente ne condiziona la visione, aprendo la strada all'interpretazione. Possiamo fare nostre alcune riflessioni sviluppate in merito al titolo in letteratura, applicandole, oltre che al libretto, anche al balletto che di quel libretto è manifestazione, secondo le quali l'opera

se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, [...] qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation [...]. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le *paratexte* de l'œuvre. [...] 'Zone indéfinie' entre le dedans et le dehors [...]: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente.<sup>65</sup>

Il titolo del libretto e dello spettacolo *Gisella* mantiene una costanza quasi assoluta nel riferirsi chiaramente a quello francese<sup>66</sup>. Prima di tutto, nella

<sup>59</sup> Milano 1844.

<sup>60</sup> Torino 1843.

<sup>61</sup> Venezia 1851.

<sup>62</sup> Torino 1866.

<sup>63</sup> Firenze 1853.

<sup>64</sup> Bologna 1843, Roma 1845.

<sup>65</sup> «si presenta raramente nuda, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni [...] che comunque la circondano e la estendono, proprio per *presentarla* nel senso usuale di questo verbo, ma anche nel suo senso più forte: per *renderla presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua 'ricezione' e il suo consumo [...]. Questo accompagnamento, di portata e ritmo variabili, costituisce [...] il *paratesto* dell'opera. [...] 'Zona indecisa' tra il dentro e il fuori [...]: luogo privilegiato di una prassi e di una strategia, di una azione sul pubblico al servizio, bene o male compreso e realizzato, di una migliore accoglienza del testo e di una lettura più pertinente». Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, p. 7. Nell'ormai ampio panorama degli studi attenti al ruolo e alla funzione dei titoli, soprattutto in letteratura, ma non solo, facciamo riferimento a questo studio fondante e inoltre a Leo H. Hoeck, *Pour une sémiotique du titre*, Università degli studi di Urbino, Urbino 1973.

<sup>66</sup> Fa eccezione un titolo rintracciato nell'ampia produzione ballettistica del periodo, *Lo Spirito danzante*, che debutta al Teatro Carlo Felice di Genova nel 1850 con le coreografie di Giovanni Casati, per poi essere riproposto anche in altre versioni. Il posteriore *Gretchen*, balletto di ampio successo creato da Luigi Danesi nel 1868 a Milano, riprenderà alcuni nuclei narrativi di *Giselle*, tra i quali, la presenza delle Villi, trasformando però in modo incisivo la vicenda e quindi il senso dello spettacolo. Su questo ultimo, cfr. il saggio di Matilda Butkas

traduzione letterale della sezione principale, che va a coincidere con il nome proprio della protagonista, come in questo periodo accade spesso per i balletti, ma anche per le opere liriche. Variano, poi, il complemento del titolo e le ulteriori estensioni. Il solitario *Gisella*<sup>67</sup> è talvolta arricchito da un sottotitolo che dona ulteriori precisazioni. Può fare riferimento alle creature tra le quali va a trovarsi la fanciulla dopo la morte, senz'altro potente elemento di attrazione per il pubblico, sicché il balletto si intitola *Gisella o Le Villi* (con le varianti, abituali in Italia, di Villy, Wili, Willi)<sup>68</sup>. Altre volte allude a un elemento narrativo e drammaturgico nodale, quello del tradimento, con *Gisella ossia Il Ballo delle tradite*, eventualmente integrato da uno slittamento verso la natura immateriale delle Villi, con *Gisella ovvero Le Ombre delle tradite*<sup>69</sup>, o con un'allusione al momento nel quale si rendono visibili, con *Gisella ovvero Le Ombre notturne*<sup>70</sup>, presente inoltre nella versione che vuole mettere in evidenza la tipologia di spettacolo alla quale il titolo apre, *Gisella ossia Il Ballo notturno*<sup>71</sup>.

Nei titoli riportati dai libretti, inoltre, come accade abitualmente per questa tipologia di testo, si possono trovare anche indicazioni generiche<sup>72</sup> che espandono il significato, ma anche la funzione del titolo, in analogia con il parigino *Giselle*, di cui si precisa infatti che è un *Ballet fantastique en deux actes*. Compare, così, la definizione di “Balletto fantastico” o quella di “Ballo fantastico”, alla quale spesso si aggiunge la precisazione in merito alla tipologia e al numero di atti: “di mezzo carattere”, “di mezzo carattere in due atti”, “di mezzo carattere in tre atti”, “in due atti”, “in tre atti”, “in tre atti e due quadri”, “in due quadri”, “in cinque quadri”. Il titolo del libretto si apre in tal modo allo spettacolo facendo un esplicito riferimento, attraverso l'articolazione del testo, a quella dell'azione e della visione, che si struttureranno attraverso i cambiamenti di scena connessi al passaggio tra un atto e l'altro.

---

Ertz, *Scoring the ballet fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VIII, n. 8, 2016, pp. 5-46, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/6628>.

<sup>67</sup> Il titolo così ridotto compare in 30 occorrenze, tra le quali Venezia 1851 o Firenze 1853.

<sup>68</sup> Questa variante compare in 18 occorrenze (includo quelle che riportano la congiunzione “ossia” al posto di “o”), tra le quali Milano 1844 e Roma 1845.

<sup>69</sup> Palermo 1859.

<sup>70</sup> Cagliari 1851.

<sup>71</sup> Questa variante del titolo compare in sette occorrenze, tra le quali il debutto italiano del balletto (Torino 1843).

<sup>72</sup> Impiego qui le definizioni di *titolo*, *sottotitolo* e *indicazione generica* che sceglie di utilizzare Gérard Genette superando quelle proposte in precedenza da altri studiosi di riferimento, come Leo Hoeck e Claude Duchet (cfr. *Seuils*, cit., pp. 60-61). Su quelli che definisce “genre descriptors” nei libretti italiani nel XIX secolo si sofferma Debra Sowell, nel saggio *Rethinking the Repertory: Genre Descriptors in Nineteenth-Century Italian Ballet libretti* (in Giannandrea Poesio e Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza*, cit., pp. 147-159).

Il numero di atti indicato dai libretti di *Gisella* si mantiene di norma aderente a quello originale, ovvero alla potenza della divisione nei tradizionali e fondanti due che fanno compiere al pubblico un salto tra il colore e la vivacità della prima parte dell'azione e il candore sospeso della seconda<sup>73</sup>. Non mancano, tuttavia, importanti varianti. Come già sottolineato, alcune versioni dilatano e spezzano la narrazione e l'azione in tre atti<sup>74</sup>, altre in cinque, ampliando ulteriormente le situazioni immaginate e d'altra parte rendendo meno salda e compatta l'opera<sup>75</sup>. Queste integrazioni permettono di introdurre ambienti e personaggi inediti o, in alcuni casi, di utilizzare scenografie e costumi già impiegati per altre produzioni e interpreti comunque in forze al teatro<sup>76</sup>. Sembra quasi che l'inserimento di uno o più atti oltre ai tradizionali due segnali la necessità di passare dal livello terreno del villaggio a quello elevato e ultraterreno delle Villi attraverso uno stadio o un luogo che abbia una altezza fisica o sociale intermedia (il monte sul quale vive l'eremita, il castello principesco della famiglia di Batilde), al fine di attenuare un salto visivo, di dimensione e di senso altrimenti troppo brusco per il pubblico italiano perché poco motivato e quindi faticosamente accettabile razionalmente. Inoltre, l'atto interpolato che si svolge presso la grotta in cui vive l'eremita, impegnato in preghiere e benedizioni, permette di inserire la presenza di una dimensione religiosa connessa al cattolicesimo forse necessaria per rendere accettabile la dimensione del fantastico, vicina invece a una sorta di paganesimo diffuso non sempre bene accetto in Italia.

Anche la struttura drammaturgica dello spettacolo cambia di frequente nel passaggio tra Francia e Italia e poi nel percorso di *Gisella* nella penisola.

Alcuni elementi di tale cambiamento emergono con chiarezza dai libretti. Si osserva anzitutto una piccola ma interessante differenza formale, e tutto sommato anche culturale, per cui in Italia, diversamente da quanto avviene in Francia, spesso la pagina che riporta la distribuzione elenca per primi i personaggi maschili, lasciando quelli femminili in secondo piano<sup>77</sup>. Sono da rilevare poi le modifiche apportate a qualche personaggio, l'inserimento di nuovi personaggi o la mancanza di alcuni di quelli presenti nella versione parigina del balletto.

In certi libretti risultano modificati il nome proprio di alcuni *dramatis personae*, le rispettive relazioni di parentela o alcune caratteristiche connotan-

<sup>73</sup> La divisione in due atti si mantiene in 13 occorrenze, tra le quali TO 1843.

<sup>74</sup> Fa scuola Milano 1843, di Antonio Cortesi.

<sup>75</sup> Oltre al ben noto Milano 1843, anche Cremona 1854, dove un atto si svolge anche all'interno della casa di Gisella.

<sup>76</sup> Novara 1849, Napoli 1849, Firenze 1853, Milano 1844, Roma 1845.

<sup>77</sup> Talvolta, anzi, dei componenti più in basso nella piramide gerarchica dei danzatori in forze al teatro si indicano soltanto i "Signori", sopprimendo decisamente le signore.

ti. Ad esempio, Gisella è sorella<sup>78</sup> o madre<sup>79</sup> di Berta; Ilarione è un ricco contadino<sup>80</sup>; le Villi Moina e Zulmé compaiono in alcuni libretti come Moyna e Zulina<sup>81</sup> o come Giulmea, Gulmea e Corsica<sup>82</sup>, ma più di frequente vengono eliminate. Non mancano i personaggi aggiunti, anche se talvolta vengono indicati nella distribuzione in apertura del libretto, ma poi nel corso dell'azione scompaiono: un vecchio<sup>83</sup>; Ambrogio, padre di Gisella<sup>84</sup>; il Duca Albrecht, padre di Alberto<sup>85</sup>.

Rimangono sicuramente stabili le caratteristiche dei due protagonisti del balletto, Gisella e Alberto, anche se quest'ultimo si mostra più o meno pavido nel finale, quando sviene, si uccide, si sposa o viene trascinato in un'altra dimensione. Rimane inoltre saldo anche quello che è il terzo protagonista, ugualmente imprescindibile per la connotazione e l'identità dell'intero spettacolo, ovvero il corpo di ballo formato dalle Villi, spettri definiti alternativamente come baccanti morte, fidanzate defunte il giorno prima delle nozze o il giorno stesso, disgraziate, povere giovani creature, che, non potendo rimanere ferme nella propria tomba, sono descritte come smaniose di danzare<sup>86</sup>, furiose<sup>87</sup>, impegnate nel proprio divertimento prediletto<sup>88</sup>, soddisfatte quando riescono a uccidere Ilarione, per cui fanno un ballo frenetico, contente quando scovano Alberto, che tentava di salvarsi nascondendosi<sup>89</sup>.

Subisce delle variazioni anche la collocazione geografica della vicenda, senza però incidere particolarmente sullo svolgimento e sul senso complessivo dello spettacolo. Si tratta più che altro, con tutta probabilità, di adattamenti dovuti alla disponibilità, in teatro, di scenografie e costumi riconducibili a una certa area geografica. Il primo atto, infatti, viene di norma collocato nell'abituale Allemagna, ma si trovano pure altri luoghi, come la Serbia<sup>90</sup>, la Bosnia<sup>91</sup> o la Boemia<sup>92</sup>. Per il secondo atto (o per quello che, nelle versioni maggiormente articolate, diventa il terzo o il quarto atto), invece, rimane sta-

---

<sup>78</sup> Venezia 1843, Bologna 1843 e Vicenza 1846.

<sup>79</sup> Torino 1866, che però la definisce madre nella distribuzione, ma sorella nel testo.

<sup>80</sup> Milano 1843, Venezia 1851.

<sup>81</sup> Cagliari 1851.

<sup>82</sup> Milano 1844, Novara 1849, Roma 1845.

<sup>83</sup> Cagliari 1851. In Palermo 1858 non è in un atto a parte, ma la sua presenza viene inserita nel II atto.

<sup>84</sup> Cagliari 1851 (e non compare Berta, anche se poi nello svolgimento dell'azione non c'è traccia di Ambrogio e compare invece Berta), Palermo 1859.

<sup>85</sup> Firenze 1853.

<sup>86</sup> Milano 1844, Novara 1849, Roma 1845.

<sup>87</sup> Palermo 1859.

<sup>88</sup> Venezia 1843, Bologna 1843 e Vicenza 1846.

<sup>89</sup> Palermo 1859.

<sup>90</sup> Milano 1843.

<sup>91</sup> Venezia 1851.

<sup>92</sup> Novara 1849.

bile la connotante ambientazione boschiva, umida e notturna, salvo qualche ulteriore spostamento di luogo e di dimensione, nelle versioni che modificano radicalmente il finale, collocandolo nei cieli o nelle acque di regni ultraterreni.

Questo aspetto è influente non soltanto sulla struttura drammaturgica, ma anche sull'aspetto visivo dello spettacolo. Le informazioni su altri due coefficienti che lo determinano, le scenografie e i costumi, sono piuttosto scarse nei libretti e appaiono di rado nella critica, che talvolta ne valuta la qualità, pur senza dilungarsi nel darne una descrizione.

Talvolta il responsabile della squadra dei pittori viene nominato nel libretto, nei teatri maggiori, in alcuni casi precisando addirittura se si sia occupato delle "scene d'architettura" o dei paesaggi. Nell'allestimento delle scenografie interviene comunque l'impresa, che solitamente ha in carico questo aspetto, sul quale quindi incide in modo determinante, portando inevitabilmente il proprio modo di lavorare. La stampa dedica qualche spazio a questo aspetto, talvolta attestandone l'autonomia creativa. Per la versione andata in scena a Roma nel 1845, si osserva infatti che «L'Impresa ha decorato questo ballo magnificamente, incontrando vistose spese per un macchinismo di cui il Pubblico apprezza la minor parte. Il Venier, in tutte e quattro le scene, si è mostrato al solito grande scenografo, e da questo lato siamo convinti che né la Francia né l'Inghilterra ci siano state al disopra»<sup>93</sup>.

Il testo del libretto di norma dà alcune indicazioni sull'ambientazione, e dunque sulle scenografie, con qualche parola che la dipinge in modo più o meno dettagliato in apertura di ogni atto. Molti libretti riportano una traduzione di quanto scritto nel libretto originale, altri si limitano a dare una sintetica indicazione, altri ancora aggiungono qualche elemento di novità. Ad esempio, per la *Gisella* andata in scena a Palermo nel 1859 si introducono alcuni dettagli inediti nel descrivere il luogo in cui si trova la tomba di Gisella. Troviamo così che «sotto a un albero avvi il sepolcro di Gisella illuminato dai raggi della luna: molte altre tombe sono disposte in varie guise; il luogo sarà ornato di statue e cippi marmorei, in modo che formi grato spettacolo all'occhi»<sup>94</sup>. I cespugli e le piante dai quali escono abitualmente la Villi vengono quindi sostituiti da dei sepolcri, sui quali Mirta batte per farne uscire le fanciulle defunte, togliendo dunque spazio al ruolo rivestito abitualmente da una natura particolarmente presente, poiché solitamente esse emergono invece dall'umida vegetazione boschiva, e attribuendo dunque maggiore peso a un simbolo religioso carico di significato.

<sup>93</sup> A. [Antonio] Tosi, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, 26 novembre 1845, n. 95, sezione "Teatri", pp. 395-396: p. 396 (dalla «Rivista di Roma»).

<sup>94</sup> *Gisella / ovvero / Le ombre delle tradite / Ballo fantastico in 2 atti / composto dall'artista coreografo / Tommaso Ferranti / da rappresentarsi nel Real Teatro S. Ferdinando / in Palermo, nell'autunno del 1859*, Ufficio Tipografico Lo Bianco, Palermo 1859, p. 8.

Anche i costumi vengono talvolta notati dalla critica. Per la già citata *Gisella* romana del 1845, si osserva come «Il vestiarista Sartori (meno la cattiva disposizione de' colori negli abiti de' contadini) sfoggiò nel resto un vestiario ricco e di gusto»<sup>95</sup>. Risulta infatti del tutto in uso la prassi secondo la quale le imprese si occupano di confezionare i costumi del balletto, come emerge per la versione di Novara, dove lo stesso libretto mette in luce il fatto che il vestiario sia «tutto nuovo [...] fatto espressamente a Novara, di proprietà dell'Impresa»<sup>96</sup>. In tal modo si aggiunge un segno inevitabilmente nuovo e connotante non indifferente rispetto all'originale, accentuato dal fatto che tra l'altro le grandi interpreti hanno l'abitudine di portare con sé il proprio vestiario, che quindi può risultare non del tutto in sintonia con quello messo a disposizione dal teatro. In ogni caso, le varianti sono ancora una volta attestate anche dai libretti. Per la già citata *Gisella* palermitana del 1859, ad esempio, il testo descrive con particolare cura la trasformazione di Gisella in Villi, che in effetti anche in altre versioni è presente e viene messa in risalto: Gisella «esce dal sepolcro coverta di bianco velo e si avvanza verso Mirta che toccandola col ramo squarcia il velo che la covre e fa che le ali le si stendano sulle spalle, Gisella è già fatta Willi»<sup>97</sup>.

Per le creazioni derivate da quelle di Parigi, è tuttavia in uso anche una modalità che tenta di avvicinarsi all'originale poggiandosi su bozzetti appositamente preparati dai grandi teatri, che a partire dagli anni Trenta promuovono la produzione di litografie dei personaggi delle opere liriche e dei balletti da loro prodotti, con indosso una riproduzione dei costumi impiegati in quella produzione. Lo scopo è proprio quello di dare permanenza anche visiva, ovvero riproducibilità, alle proprie creazioni. È il caso, ad esempio, della *Gisella* napoletana del 1849, della quale rimangono bozzetti dei costumi di scena del tutto simili a quelli di *Giselle* raccolti nella *Petite galerie dramatique* pubblicata dalla libreria Hautecoeur-Martinet a Parigi<sup>98</sup>.

La partitura musicale e il paesaggio sonoro delle versioni italiane di *Giselle* subiscono delle modifiche che vanno senz'altro nella direzione della *reinvenzione*. Il coefficiente scenico della musica ha infatti all'epoca, nel balletto, una marcata fragilità.

<sup>95</sup> A. [Antonio] Tosi, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, 26 novembre 1845, n. 95, sezione «Teatri», pp. 395-396: p. 396 (dalla «Rivista di Roma»).

<sup>96</sup> *Gisella / o / Le Villi / Ballo fantastico in tre atti / posto in iscena / dal / coreografo Giovanni Scannavino / l'Autunno del 1849 / in Novara*, in *Fausta / melodramma in tre atti / da rappresentarsi / nel Teatro di Novara / l'Autunno 1849*, Tipografia Nazionale P. Rusconi, Novara 1849, pp. 21-28: p. 4.

<sup>97</sup> *Gisella / ovvero / Le ombre delle tradite / Ballo fantastico in 2 atti / composto dall'artista coreografo / Tommaso Ferranti / da rappresentarsi nel Real Teatro S. Ferdinando / in Palermo, nell'autunno del 1859*, Ufficio Tipografico Lo Bianco, Palermo 1859, p. 9.

<sup>98</sup> Cfr. *infra*, nota n. 100, p. 121.

In vari libretti viene citato il nome di Adolphe Adam come autore delle musiche dello spettacolo, anche se sappiamo che quelle di alcune versioni sono in realtà collage musicali costruiti assemblando stralci di creazioni di vari autori, eventualmente estrapolati da altri spettacoli, musiche popolari o da ballo o composizioni frutto di un compositore locale. In alcuni casi il nuovo compositore viene dichiarato esplicitamente, come accade per Nicolò Gabrielli, anche se soltanto per alcune sezioni della partitura<sup>99</sup>, Giovanni Gonnella<sup>100</sup> o Giovanni Bajetti<sup>101</sup>. Evidentemente, in situazioni di questo genere questo fondamentale coefficiente scenico cambia in modo piuttosto deciso. Per la *Gisella* che va in scena a Milano nel 1843, con le coreografie di Antonio Cortesi, il libretto dichiara in effetti che «la musica fu ridotta ed in parte espressamente composta dal Maestro sig. *Bajetti Giovanni*»<sup>102</sup> e un critico osserva che

la musica si risente di tutta quella fretta colla quale venne probabilmente accozzata insieme, e a dir vero ci sembrava di assistere ad uno di que' spettacoli della sera di santo Stefano, ne' quali alcune volte ad onta e dispetto degli umani sforzi, ogni cosa produce o danno o confusione.<sup>103</sup>

Anche il complessivo paesaggio sonoro subisce degli adattamenti nelle versioni italiane. Ritorna il riferimento – del tutto analogo a quello del libretto francese – a una «musica fantastica», ma si inseriscono altre sonorità. In alcuni casi, nel secondo atto si ode il «suono delle campane»<sup>104</sup> che segnalano la necessità, per le Villi, di tornare nei propri sepolcri, e che talvolta si trasformano in un più preciso e locale suono dell'«orologio della parrocchia»<sup>105</sup>.

Solitamente la critica che si occupa di balletto non dedica particolare spazio a considerazioni sulla musica. Lo fa singolarmente in modo piuttosto esteso Pier-Angelo Minoli in un saggio che vuole essere una riflessione sul ruolo della critica musicale, allora nascente, ovvero sulle caratteristiche che deve possedere quello che egli chiama «scrittore letterario-musicale», a suo parere detentore di un ruolo particolarmente importante, responsabile di una missione «grande e seria». L'autore afferma la necessità di una competente «arte di scrivere di musica sopra i giornali», che quindi rispetto alla composizione di Adolphe Adam agisca «ben diversamente in ciò operando da coloro

<sup>99</sup> Napoli 1849.

<sup>100</sup> Cagliari 1851.

<sup>101</sup> Milano 1843, 1845 e 1849, Cagliari 1851, Venezia 1851.

<sup>102</sup> *Gisella / ossia / Le Willi / Ballo fantastico in cinque quadri / composto e diretto / da Antonio Cortesi / da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale 1843*, Gaspare Truffi, Milano [1843], p. 7.

<sup>103</sup> An., «Milano. Imp. Regio Teatro alla Scala», in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 5, 18 gennaio 1843, sezione «Teatri», p. 19.

<sup>104</sup> Luigi Alemanni, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 26 marzo 1855, n. 23, sezione «Teatri e spettacoli», p. 59.

<sup>105</sup> Palermo 1859.

che così avventatamente la dichiararono cattiva, languida, ecc., ecc.!!».<sup>106</sup> Nel prendere in esame alcuni aspetti del lavoro compiuto dal musicista, e nel mostrare il proprio apprezzamento, Minoli fa qualche considerazione anche sul ruolo rivestito da Bajetti nell'arrangiare opportunamente la partitura per il Teatro alla Scala. A suo parere Adam,

nel volere esprimere troppo sensibilmente certi tratti, o per dar un'idea di non so che di vaporoso, ha lasciato l'istrumentale alcun po', mancante ed esile. Il maestro Bajetti, con sano giudizio ha rimediato a tale inconveniente, applicando qua e là, un'istrumentatura più conveniente al nostro gran Teatro. Epperò, nello stato in cui ella è ridotta, la musica della *Gisella* può esser considerata quale una graziosissima musica, piena di sentimento, di gusto e di filosofia.<sup>107</sup>

La firma di Adam sembra quindi permanere, anche se evidentemente convive con quella di altri autori, non sempre palesi, secondo una prassi del tutto in uso nei teatri italiani.

Tra i passaggi che nelle drammaturgie delle varie versioni di *Gisella* vengono modificati di frequente, incidendo sul senso complessivo dello spettacolo, c'è sicuramente il finale. Quello dell'originale è, come è noto, tragico, poiché Giselle prima di tornare per sempre nella propria tomba indica Batilde ad Alberto, che, seppure addolorato, ugualmente tende la mano alla fidanzata terrena<sup>108</sup>. In base alle indicazioni proposte dai libretti (il cui rispetto nella messinscena, è peraltro probabile ma quasi mai del tutto certo), le versioni realizzate in Italia sperimentano diverse possibilità, che vanno da qualche leggera variazione nella personalità dei personaggi principali a delle azioni che introducono cambiamenti radicali.

Possiamo infatti vedere che:

- Giselle indica Batilde e torna nella tomba, Alberto è addolorato<sup>109</sup>;
- Giselle indica Batilde e torna nella tomba, Alberto è debole e sviene<sup>110</sup>;
- Giselle torna nella tomba, Alberto sviene, mentre Batilde non è presente<sup>111</sup>;

---

<sup>106</sup> In effetti, si ritrovano vari giudizi negativi sul contributo del compositore, come per la versione bolognese di *Gisella*, di cui si dice: «sebbene lavoro dell'egregia penna di un Adam, spesso si scosta troppo dal gusto italiano». Cfr. B. [Raffaele Buriani], "Bologna. Teatro Comunitativo", in «La Farfalla», n. 46, 15 novembre 1843, sezione "Teatri", s.p.

<sup>107</sup> Pier-Angelo Minoli [con note di Giacinto Battaglia], in «Gazzetta Musicale di Milano», anno III, 3 marzo 1844, n. 9, sezione "Musica e giornalismo", p. 37.

<sup>108</sup> Bologna 1843, Venezia 1843, Vicenza 1846, Torino 1866.

<sup>109</sup> Cagliari 1851.

<sup>110</sup> Milano 1859.

<sup>111</sup> Venezia 1851.

- Giselle prega Alberto di sposare la fidanzata e torna nella tomba, Alberto inveisce contro tutti e sviene<sup>112</sup>;
- Giselle torna nella tomba, Alberto la bacia, mentre Batilde non è presente<sup>113</sup>;
- Giselle torna nella tomba, Alberto si uccide con un pugnale, alla presenza di Batilde<sup>114</sup>;
- Giselle indica Batilde e torna nella tomba, Alberto tende la mano a Batilde e c'è un quadro di gioia<sup>115</sup>;
- Alberto, prima svenuto, rinviene e Giselle lo unisce in matrimonio a Batilde, per poi salire nel celeste regno delle Villi per ringraziare Mirta, commossa dalle sue lacrime<sup>116</sup>;
- Mirta si impietosisce e conduce Alberto e Gisella sotto le acque del mare, dove i due si uniscono in matrimonio<sup>117</sup>.

L'attenzione al presunto desiderio del pubblico di non assistere a una conclusione lacrimevole e la scelta di terminare la serata di spettacolo con un ultimo e sorprendente cambio di scena portano in effetti alcuni teatri italiani a immaginare cambiamenti importanti, trasformando talvolta il finale in un momento di gioia: in diversi casi per trovare ottimistiche vie di fuga dal dolore si perde il commovente significato complessivo che permeava l'originale: la triste necessità di abbandonare l'illusione di potere raggiungere la felicità durante la vita terrena.

---

<sup>112</sup> Novara 1849.

<sup>113</sup> Mantova 1853.

<sup>114</sup> Firenze 1853.

<sup>115</sup> Torino 1842, Napoli 1849.

<sup>116</sup> Milano 1843.

<sup>117</sup> Milano 1844, Roma 1845, Parma 1851.



**Parte III.**  
**Un balletto europeo?**



## Migrazioni tra Italia e Francia

Le relazioni e le reciproche influenze che legano Italia e Francia tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta dell'Ottocento e che hanno come esito una profonda ridefinizione della danza teatrale – tra l'altro non soltanto in questi due Paesi – gravitano intorno a due nuclei: la tecnica di danza e gli spettacoli che impiegano tale tecnica come linguaggio fondante. I due casi presi in esame in questo volume, Marie Taglioni e *Gisella*, sono campioni esemplari di questi due elementi radicali e anche per questo motivo si offrono come preziose chiavi di accesso per avvicinare la più ampia complessità della creazione coreica, evidentemente articolata nella fitta rete dei molteplici elementi di cui è composta: danzatori, maestranze, impresari, teatri, spettatori, città, società, cultura, ciascuno dotato di una autonoma e singolare *differenza*.

Il prorompente e non sempre comprensibile “nuovo” che Marie Taglioni porta in Italia trova una connessione forte nel “nuovo” introdotto dallo spettacolo *Gisella*, oltre che da altri artisti e titoli ugualmente provenienti dalla Francia, latori di istanze appartenenti a un'estetica che diventa rapidamente connotante per il mondo della danza del periodo. Cercare di comprendere con quali modalità la Taglioni e *Gisella* vengono accolte in Italia permette quindi di porre l'attenzione non solo su questi due singoli casi, ma sulle loro connessioni con un più ampio contesto artistico, culturale e sociale, e – anche se in questa sede trattato solo marginalmente – politico<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> In merito alle molteplici connessioni tra danza e situazione politica in Italia in questi anni di fermento, che meriterebbero senz'altro un'indagine approfondita, ci limitiamo a ricordare che si favoleggia di una prova della sensibilità della Taglioni per la causa risorgimentale quando, dopo essersi esibita a Torino, avrebbe chiesto di incontrare Silvio Pellico, da poco uscito di prigione. Non manca, poi, il coinvolgimento che alcune ballerine dimostrano anche in scena, come attesta l'aneddotico ma significativo episodio che vede protagonista Fanny Cerrito quando, il 6 febbraio 1848, al Teatro La Fenice di Venezia, la ballerina di origini napoletane, nel ballo *I Filibustieri*: «forse per l'amore del natio loco, forse anche per cattivarsi le simpatie del pubblico doveva mostrarsi in un passo, chiamato *la Siciliana*. È facile immaginare quello che accadde! L'entusiasmo fu indescrivibile e senza fine le grida di *Viva la Sicilia, Viva i Siciliani*. Si voleva il *bis*, ma la polizia non lo permise e per mettere fine alle insistenze fece calare il sipario. Ma il pubblico non si dette per vinto e le grida crebbero più che mai. Allora d'un tratto rialzato il sipario apparve schierata sulla scena una compagnia di soldati, ed un commissario ordinò alla gente di uscire immediatamente dal teatro, altrimenti si sarebbe fatto uso delle armi [...]. Da quella sera i liberali si dettero la voce di non recarsi più alla Fenice. E chi di quel divieto non teneva conto era ingiuriato e minacciato». Da questa attenta e vivace testimonianza Alessandro Guiccioli raccontando alcuni episodi della vita dei genitori, il conte Ignazio Guiccioli e Faustina Capranica, figlia di Bartolomeo, noto imprenditore teatrale romano, proprietario dei teatri Capranica e Valle nella capitale. Ignazio Guiccioli, uomo politico con un ruolo di primo piano nella Repubblica Romana e poi senatore del regno d'Italia, ospitò Anita Garibaldi nella casa di campagna nella quale morì. Per un accurato quadro dell'attività di spettatrice colta della vita teatrale veneziana coltivata da Faustina Capranica Guiccioli, cfr. il saggio di Bianca Maria Antolini, *Cronache teatrali veneziane: 1842-1849*, in Agostino Ziino (a cura di), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, Leo S. Olschki, Firenze 1991, 2 voll., vol. I, pp. 297-322.

La possibilità di vedere una celebrità come Marie Taglioni e di assistere a uno spettacolo di rinomanza internazionale come *Giselle* viene senz'altro accolta con favore dal pubblico italiano, anche perché lo sollecita a sentirsi vicino a quella che è allora considerata come la capitale culturale europea – Parigi – ovvero a un punto di riferimento per le arti, la moda, il buon gusto, il *savoir vivre*. Allo stesso tempo emerge anche una certa diffidenza nei confronti di questi due “oggetti culturali”, se così possiamo definire una persona e uno spettacolo, che però si risolve con modalità diverse per l'uno e per l'altro: entusiasticamente accoglienti nei confronti della danza che Marie porta con sé, piene di contraddizioni e più spesso inclini al rifiuto nei confronti dello spettacolo *Giselle*.

Ci dà una attenta testimonianza della complessità della situazione un opuscolo pubblicato nel 1854, quindi con l'agio di potere avere già una visione ampia su un fenomeno in atto da tempo, da Vincenzo Buonsignori<sup>2</sup>, uomo d'affari e intellettuale raffinato dedito anche al teatro. Partendo dalla constatazione del successo, oltralpe, di balletti che pongono al proprio centro silfidi e ninfe, traccia un chiaro discorso relativo al diverso gusto che caratterizza Italia e Francia:

Non mancò anche in Italia chi tentasse di introdurvi questo gusto oltramontano, e siccome, o per stanchezza di fare, o per altre cause che abbiamo altrove accennate, il buon gusto si corrompeva, per dare delle novità al pubblico insaziabile vi fu chi ricorse a modi dall'estero attinti; ma o per la diversità di sentire, o per quella differenza di costumi, di cui risente ancora la letteratura, questo genere francese venne freddamente accolto fra noi, ed è stato ritrovato così frivolo, che in molti teatri [...] mentre ritennero i danzatori francesi, votarono un disprezzo generale ai loro mimici componimenti.<sup>3</sup>

Il «disprezzo generale» rivolto ai balletti «oltramontani» e, d'altra parte, il fatto che i danzatori vengano, invece, apprezzati trova conferma nel profluvio di commenti suscitati dall'arrivo del fantastico coreico in Italia tramite Marie Taglioni e *Giselle*. Da tali pareri emerge, da un lato, la presenza di discorsi pieni di entusiasmo per gli interpreti, ovvero per la loro *danza*, e, dall'altro, quella di considerazioni decisamente negative o ironicamente pungenti riservate agli spettacoli. Talvolta acceso apprezzamento e critica negativa sono compresenti nel medesimo articolo.

L'inedita eccezionalità della Taglioni si pone come un ineludibile scarto dalla realtà conosciuta, rappresenta il superamento di un confine dal quale non si può tornare indietro. Diventa quindi necessario spiegarla, capirla,

---

<sup>2</sup> Vincenzo Buonsignori, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia ed alla drammatica divisi in quattro lezioni teoriche*, Tip. dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, Siena 1854, p. 52.

<sup>3</sup> Ivi, 51-52.

accoglierla, e la via che si trova per farlo è di renderla italiana, dichiarandola frutto del suolo paterno e collocandola quindi in un tessuto culturale che, oltre a essere noto e comprensibile, viene sciovinisticamente considerato come culla di tutte le arti, contesto dal quale il bello scaturisce senza sforzo come il profumo emana da un fiore<sup>4</sup>.

Si tenta invece di accogliere *Giselle*, ovvero uno spettacolo dal proromponente successo internazionale e, d'altra parte, decisamente distante per temi, personaggi e atmosfere dalle linee che percorrono la danza teatrale in auge in Italia in quel momento (peraltro giunte in una fase discendente). Di *Giselle*, in Italia si attenua il segno fantastico, in direzione di una comprensibile e razionale sensatezza, grazie a molteplici modifiche apportate alla struttura drammaturgica e agli elementi visivi<sup>5</sup>.

Marie Taglioni somma in sé una già ricordata composita stratificazione transnazionale, poiché nasce a Stoccolma, figlia di padre italiano e di madre svedese (ma polacca per parte di madre), entrambi appartenenti a solide famiglie di artisti. Forse a causa di questa famiglia “internazionale” e dell’aver abitato in varie parti d’Europa, “migrante” come peraltro sempre sono stati gli artisti dello spettacolo, scrive in francese incorrendo abitualmente in errori di ortografia che segnalano forse una diversa “madrelingua”. Si forma a Parigi, dove vive assieme alla madre, mentre il padre è lontano, si perfeziona e debutta a Vienna, viene consacrata *étoile* nella capitale francese, dove si sposa con un pari di Francia, vive il gelo dell’inverno russo, che le fa perdere uno dei suoi amori, trascorre un lungo periodo professionale, in età matura, a Londra, e infine muore a Marsiglia, dove, ormai anziana, era stata accolta presso la famiglia del figlio.

Sicuramente, dimostra una particolare vicinanza all’Italia nello sceglierla come piacevole luogo di residenza quando, arricchitasi grazie a un successo esorbitante, soggiorna a Venezia in uno dei palazzi di sua proprietà<sup>6</sup> o quando, dopo essersi ritirata dalle scene, trascorre lunghi periodi a Blevio assieme al padre. Sembra, tuttavia, non preoccuparsi affatto di affermare la propria ipotetica italianità. Nel discorso che costruisce su di sé tramite un’autobiografia pensata per la pubblicazione, ma che vedrà la luce solo a distanza di oltre un

<sup>4</sup> Cfr. Aldo [Francesco Dall’Ongaro], “Maria Taglioni”, in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847, sezione “Galleria di celebri artiste italiane contemporanee”, pp. 58-61: p. 60.

<sup>5</sup> Sulle influenze che, in direzione contraria rispetto a quelle rintracciate in questo volume, vanno dall’Italia alla Francia, è di riferimento un saggio di Sylvie Jacq-Mioche, *L’influence italienne sur l’activité chorégraphique française du XIX siècle*, in Sasportes, José (a cura di), *La danza italiana in Europa nell’Ottocento*, Aracne, Roma 2013, pp. 91-115.

<sup>6</sup> Marie Taglioni è proprietaria di alcuni palazzi a Venezia: Palazzo Barzizza, Palazzo Corner Spinelli (quello raffigurato nel quadro di Carlo Ferrari, *Marie Taglioni montant dans une gondole devant son palais de Venise*, 1850c, conservato al Musée des Arts Décoratifs de Paris), Palazzo Giustinian Lolin e la Ca’ d’Oro (cfr. Marcello Brusegan, *I Palazzi di Venezia*, Newton & Compton, Roma 2007, p. 91).

secolo dalla sua redazione<sup>7</sup>, non fa alcun riferimento a un legame con l'Italia, se non quando racconta l'infanzia del padre, che aveva fatto nel proprio paese natale le prime esperienze come ballerino, oppure quando spiega perché non avesse mai accettato di esibirsi nel prestigioso Teatro San Carlo di Napoli<sup>8</sup>. Al contrario, è Stoccolma che sembra toccarla: quando vi ritorna nel 1841, arrivando dal mare la città le appare all'improvviso, come "magica", e si commuove; è poi profondamente emozionata dall'incontro con la nonna materna e dall'accoglienza della gente del posto, che la riceve «presque comme une enfant du pays»<sup>9</sup>. Eppure, quando arriva in Italia, diventa italiana: Marie diventa Maria.

Un commentatore attento come Francesco Dall'Ongaro osserva acutamente che la Taglioni «come tante altre celebrità, [...] non ha ben certa la patria: poiché è figlia di un lombardo, nacque a Stoccolma, e si maritò a Parigi ad un pari di Francia»<sup>10</sup>. Si tratta tuttavia di una voce pressoché isolata: il discorso che si diffonde per preparare e commentare l'arrivo della ballerina in Italia viene promosso come il ritorno in patria di una donna che «visita finalmente la terra de' suoi padri»<sup>11</sup> e quando si trova nella penisola o comunque quando si parla di lei guardandola a partire dall'Italia, sono molto frequenti le osservazioni relative all'"italianità" di Marie Taglioni, la cui identità culturale viene così ridefinita<sup>12</sup>.

La stampa nazionale ne costruisce infatti l'immagine di artista celebrata in tutta Europa, che torna in patria per ritrovare le proprie origini, profonda-

---

<sup>7</sup> Cfr. *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, cit. Per alcune considerazioni sul testo, cfr. Elena Cervellati, *Scrivere la propria danza: Maria Taglioni e Cristina Rizzo*, in Ilona Fried (a cura di), *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventesimo secolo. Meticcianti, relazioni, attraversamenti, rapporti con la modernità*, Eötvös Loránd Tudományegyetem - Ponte Alapítvány, Budapest 2012, pp. 123-134.

<sup>8</sup> Negli anni in cui Marie Taglioni è attiva come ballerina, il Teatro San Carlo, imponeva alle ballerine di indossare dei calzoncini di colore verde che avevano lo scopo di salvaguardare la morale delle interpreti e degli spettatori. Marie Taglioni, verificato che non avrebbe potuto sfuggire a questa regola, rifiutò ogni proposta di ingaggio per non accettare quella che riteneva essere «une offense» (ivi, p. 143).

<sup>9</sup> «Quasi come una di casa». Marie Taglioni, *Souvenirs, op. cit.*, p. 134.

<sup>10</sup> Aldo [Francesco Dall'Ongaro], "Maria Taglioni", in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847, sezione "Galleria di celebri artiste italiane contemporanee", pp. 58-61: p. 58.

<sup>11</sup> R. [Girolamo Romani], "MILANO. I. R. Teatro alla Scala. *La Gitana*, nuovo ballo fantastico del coreografo signor Filippo Taglioni", in «Il Figaro», anno IX, n. 40, 19 maggio 1841, sezione "Appendice Teatrale", pp. 159-160: p. 159.

<sup>12</sup> Su questo ampio e complesso tema, per un discorso limitato alla danza cfr. Giannandrea Poesio e Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza*, cit., e in particolare il saggio di Marina Nordera, *Le identità in ballo: Francia, Italia e ritorno*, pp. 5-9. Il volume si propone di «to re-address materials, notions and histories that have often been overlooked or intentionally cast aside because of simplistic and no longer tenable historiographical and historical equations» (Giannandrea Poesio, *Introduction. Notion of italian-ness*, p. XV). Per un più ampio discorso sull'idea di «italianità», cfr. Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Editori Laterza, Roma-Bari 2010.

mente radicate nella terra natale del padre, nel calore e nella luce del Sud<sup>13</sup>. Si tenta quindi di ridefinire, semplificandola, la sua complessa e multiculturale provenienza, e di farla coincidere esclusivamente con l'appartenenza al ramo familiare e con la nascita a Milano del padre Filippo. Questa genealogia, che nega la discendenza dalla madre svedese, ma anche la formazione professionale svoltasi tra Austria e Francia, offre una visione chiara e univoca, inevitabilmente parziale, che solleva oggi vari dubbi. Parlare di «itala danza» pone senz'altro varie questioni metodologiche, sia che si pensi alla frammentazione della penisola italiana negli anni in cui la Taglioni vi si esibisce<sup>14</sup>, sia che si pensi a uno stile di danza italiano, una nozione introdotta spesso nei discorsi di ieri e di oggi sulla danza, ma che meriterebbe di essere problematizzata.

Sulla stampa periodica fioriscono quindi gli appellativi che rimandano alle radici italiane della diva: «figlia d'Italia, nata sotto nordico cielo»<sup>15</sup>, «il vero astro dell'itala danza»<sup>16</sup>, «dell'itala danza invidia, sostegno e splendore»<sup>17</sup>, e anche pubblicazioni più ampie sottolineano l'appartenenza nazionale della Taglioni, come quando, ricordando la sua presenza a Padova in occasione di un congresso di scienziati, si osservano «gli aggraziati e modesti balli della italiana Taglioni, che delle danze acclamata reina recò alla patria il principato di un'arte finor tenuta vanto privilegiato degli stranieri»<sup>18</sup>.

Anche nei componimenti poetici abitualmente redatti e spesso distribuiti in sala al passaggio della Taglioni nei teatri italiani, ricorre di frequente un riferimento alla sua presunta identità, quasi un ritornello di una Taglioni mi-

---

<sup>13</sup> È interessante notare come il tentativo di assegnare una patria italiana alla ballerina, ovvero di appropriarsene, non cesserà neppure in tempi ben distanti dalla sua vicenda biografica. Durante la dittatura fascista, la Taglioni viene nuovamente messa in luce come italiana, poiché viene scelta come una delle campionesse della *italianità* costruita dalle politiche culturali di un governo che cerca di costruire la propria forza anche attraverso l'invenzione di un fittizio passato eroico, nel quale un'icona come appunto Marie Taglioni si inserisce molto bene, suo malgrado: così accade almeno nel discorso elaborato su di lei negli anni Trenta da Anton Giulio Bragaglia, almeno in Id., *Una grande danzatrice, Maria Taglioni, e il primato italiano nell'arte della danza*, in «Il Giornale d'Italia», 19 giugno 1934 e Id., *La bella danzante*, Roma, Nuova Europa, 1936 (ringrazio Giulia Taddeo per avermi segnalato questi saggi).

<sup>14</sup> In merito alle connessioni tra la frammentazione politica della penisola italiana e le prassi teatrali in uso, rimane di riferimento il seminale lavoro fatto da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli con la *Storia dell'opera* da loro curata, nella quale si pone l'esigenza di delineare una storia che sia «di necessità storia di tante città più o meno collegate l'una con l'altra e profondamente segnate da rapporti politici o dinastici o intellettuali o d'affari, di gruppi o individuali» (*Premessa a Il sistema produttivo e le sue competenze*, in *Storia dell'opera italiana*, EdT, Torino 1987, vol. IV, p. XI).

<sup>15</sup> J. [Jacopo] Cabianca, «Maria Taglioni a Vicenza», in «Gazzetta privilegiata di Venezia», anno 1842, n. 186, 19 agosto 1842, sezione «Appendice di letteratura, teatri e varietà», pp. 741-742: p. 741.

<sup>16</sup> Francesco Regli, «Seconda rappresentazione all'I.R. Teatro alla Scala di Maria Taglioni», in «Il Pirata», anno VI, n. 94, 25 maggio 1841, sezione «La curiosità del giorno», p. 385.

<sup>17</sup> Francesco Regli, in «Il Pirata», anno VI, n. 92, 18 maggio 1841, Supplemento, p. 377.

<sup>18</sup> Roberto De Visiani (a cura di), *Atti della quarta riunione degli scienziati italiani tenuta in Padova nel settembre del MDCCCXLII*, Co' Tipi del Seminario, Padova 1843, p. XIV.

racolo dell'ingegno italiano strappato alla terra paterna da una invidiosa Europa<sup>19</sup>, gloria di un paese che si dipinge come privilegiata sede delle arti (ma anche di valori etici e della Fede)<sup>20</sup> e che quindi è stato in grado di produrre un frutto così straordinario.

Non mancano, inoltre, i giochi di parole che un certo genere di stampa pubblica come piacevole passatempo per i propri lettori curiosi. In particolare, si inventano anagrammi che si esercitano intorno al nome della diva per metterla ancora una volta in connessione con le sue origini, come quello anonimo pubblicato dal supplemento del periodico «Il Pirata», nel 1841, che recita

A la Diva MARIA TAGLIONI!  
Dimora in Italia la vaga!<sup>21</sup>

oppure quello che, nello stesso anno, «La Moda» offre ai suoi lettori in calce a un articolo di Benedetto Bermani:

La Taglioni, la Silfide  
SON DELL'ITALIA FIGLIA.<sup>22</sup>

Questa tipologia di discorso è piuttosto diffusa e tocca anche altre artiste, ad esempio Fanny Cerrito, in particolare quando le due ballerine vengono messe a confronto per scaldare gli animi degli ammiratori – e le vendite dei biglietti – durante il soggiorno di entrambe alla Scala di Milano, nel 1841. Girolamo Romani cerca di smorzare quella che per lui è una incongrua contrapposizione nata tra partigiani di una o dell'altra interprete, entrambe in realtà artiste d'eccezione pur nella propria diversità, e, anzi, unite proprio dall'essere due donne portavoce di una medesima cultura: «andiamo lieti che due donne italiane inebbriano il mondo colla grazia delle loro carole»<sup>23</sup>. An-

<sup>19</sup> Temistocle Solera scrive infatti: [...] / E tutta Europa attonita / Con invida pupilla / Guatò questo miracolo / Dell'itala favilla / Rapi l'avventurosa / al patrio suol (in [Francesco] Regli, "Onori presenti e futuri a Maria Taglioni", in «Il Pirata», anno VI, n. 99, 11 giugno 1841, pp. 403-404: p. 404).

<sup>20</sup> Felice Turotti nel componimento *A Maria Taglioni* si rivolge alla Taglioni dicendole: «[...] Itala sei, ed è l'Italia sede / Dell'arti belle, di valor, di fede. [...]» (in A. [Antonio] Piazza, "I.R. Teatro alla Scala. Seconda rappresentazione della *Gitana*, con madamigella Taglioni", in «Corriere delle Dame», anno XXI, n. 29, 25 maggio 1841, sezione "Notizie teatrali", pp. 225-226: p. 226).

<sup>21</sup> An., "Anagramma", in «Il Pirata», anno VI, supplemento al n. 100, 15 giugno 1841, p. 412.

<sup>22</sup> [Benedetto] Bermani, "Milano – I.R. Teatro alla Scala. Ultima rappresentazione della ballerina Taglioni", in «La Moda», anno VI, n. 47, 14 giugno 1841, pp. 185-186: p. 186.

<sup>23</sup> R. [Girolamo Romani], "MILANO. I. R. Teatro alla Scala. *La Gitana*, nuovo ballo

che qualche tempo dopo ritornano volentieri osservazioni che hanno il medesimo fine, quando, ad esempio, a Bologna, nell'ottobre del 1842, vengono poste come pietra di paragone: «la somma *Taglioni* e la *Cerrito*, che onorano l'Italia nell'arte della danza»<sup>24</sup>.

La necessità di affermare le origini italiane della diva è senz'altro un consapevole frutto di un certo orgoglio nazionalistico, connesso al sentire Maria Taglioni come portabandiera dell'elevatezza della cultura italiana all'estero, ma anche il risultato del desiderio di assorbire e fare diventare proprie forme, dinamiche e visioni che appartengono a una dimensione piuttosto lontana da quella che connota la produzione ballettistica dei primi decenni del secolo nella penisola.

Tra gli intellettuali del tempo, si dispiega tuttavia anche un discorso più ampio e non scontato sull'appartenenza italiana di Marie Taglioni. Il già citato Dall'Ongaro ne scrive sul «Corriere delle Dame», un periodico dal taglio senz'altro non di studio, ma abbastanza aperto da lasciare ampio spazio ad articoli di approfondimento, in cui pubblica infatti una serie di saggi, ciascuno dedicato a una celebrità del momento, con un approccio assolutamente non superficiale<sup>25</sup>. Pur essendo ben consapevole, come già ricordato, della stratificazione della provenienza della ballerina, afferma che «checcè ne sia, le pretensioni dei varii paesi non torranno mai ch'ella sia italiana, d'arte, di sangue, e di elezione». Porta quindi varie ragioni per sostenere questa decisa affermazione. Prima di tutto, la già ricordata scelta dell'artista di abitare a Venezia e sul Lago di Como, immersa quindi nell'arte e nella natura italiane, che lei è senz'altro capace di assorbire. Ma la ragione di maggiore importanza è più complessa: secondo Dall'Ongaro, la danza della Taglioni porta in sé una *forma* che appartiene intimamente alla cultura italiana e alle sue radici profonde, la forma *classica* che a suo parere connota l'arte "italo-greca" e che nei balletti interpretati dalla Taglioni si palesa con forza proprio in lei, nel suo corpo, nel suo modo di danzare:

Il maggior diritto però che abbia l'Italia a rivendicarsela, consiste nella qualità caratteristica che la distingue. La forma classica, e quasi direi mitologica, della sua danza richiama ad ogni momento la culla dell'arte italo-greca. Per quanto i soggetti de' balli sien tratti sovente dalle favole scandinave e germaniche, la Taglioni le informa del suo spirito eminentemente ideale ed antico. La *Silfide* stessa, che fu creata dalla Taglioni, non è che una Psiche greca o italiana. La Taglioni non ha mai le movenze voluttuose che la Germania ereditò dall'Oriente: i suoi contorni, la sua

---

fantastico del coreografo signor Filippo Taglioni", in «Il Figaro», anno IX, n. 40, 19 maggio 1841, sezione "Appendice Teatrale", pp. 159-160: p. 160.

<sup>24</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, t. 38, n. 976, 27 ottobre 1842, rubrica «Teatri», p. 69.

<sup>25</sup> Aldo [Francesco Dall'Ongaro], in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847, sezione «Galleria di celebri artiste italiane contemporanee», p. 58-61.

espressione è vereconda, severa, e agli occhi de' molti fin fredda. Ma fred-  
da a quel modo sarebbe la Venere de' Medici, l'Apollo di Belvedere, e la  
Niobe.<sup>26</sup>

I soggetti nordici che sono nucleo drammaturgico fondante nei balletti interpretati dalla Taglioni e che connotano il “balletto romantico” non intaccano mai il suo modo di danzarli, che si mantiene «antico», ossia appartenente alla cultura italiana secondo Dall'Ongaro radicata nella classicità greca, senza mai diventare sinuosamente «germanico». In definitiva, a parere del giornalista, «la Taglioni è una manifestazione postuma dell'arte greca»<sup>27</sup>, ovvero è una incarnazione contemporanea dell'arte italiana, poiché ne manifesta le medesime intrinseche caratteristiche: calma, compostezza, naturalezza, distanza dal facile effetto, assieme a una creatività capace di fare sgorgare l'opera – se non il capolavoro - apparentemente senza sforzo, o comunque senza mostrare la tecnica, che rimane sottesa:

ella è artista italiana per l'indole della sua danza, per la calma soave delle sue pose. Questo è il carattere principale dell'arte nostra, che non subordina sé stessa all'effetto, e l'ottiene più sicuro quanto meno sacrifica a quello. L'artista italiano, sia pittore, scrittore, poeta o musicista, produce quasi spontaneamente l'opera sua, come il fiore spande il suo profumo, come l'usignuolo i suoi malinconici accordi. E anche allora che il pensiero matura l'idea, ed escono alla luce quei capolavori che sfidano il tempo, e sui quali le altre nazioni meditano e apprendono, l'artificio non apparisce al di fuori, come voleva il Tasso quando cantava: l'arte che tutto fa, nulla si scopre. Questo che in generale si dice dell'arte italiana, è nota caratteristica della danza della Taglioni. Nessuno sforzo tende mai soverchiamente i suoi muscoli, nessuno anelito annunzia mai la fatica: anziché lottare contro l'eccedente peso dell'aria, sembra che, più lieve di quella, si studii per rimanersene a terra.<sup>28</sup>

La cornice drammaturgica offerta dai balletti fantastici di provenienza francese non regge completamente all'impatto con la cultura coreica italiana. I discorsi elaborati dalla stampa dell'epoca possono aiutare a rintracciare alcune delle motivazioni che vanno a nutrire un atteggiamento pieno di contraddizioni nei confronti delle tematiche e dell'estetica portata dal fantastico negli spettacoli di danza.

In sottofondo aleggia prima di tutto il filtro di un orgoglio nazionale che spesso – e non solo in questo tempo - va a colorare le reazioni nei confronti di ciò che viene da lontano, dell'altro, del diverso da sé, e che in Italia è senz'altro

---

<sup>26</sup> Aldo [Francesco Dall'Ongaro], in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847, sezione “Galleria di celebri artiste italiane contemporanee”, p. 58-61: p. 59.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, p. 60.

particolarmente sollecitato in un periodo in cui l'idea di Nazione sta cercando delle non facili vie di concreta realizzazione.

Uno dei discorsi che la critica del tempo impiega con maggiore facilità è poi quello delle intricate questioni del gusto e dell'indole, fondate sull'identificazione di una differenza che spesso viene motivata ricorrendo alla conformazione fisica dell'Italia e della Francia. Le disomogeneità geografico-climatiche sosterebbero la natura cupa dei popoli nordici, abituati a vivere nell'oscurità delle lunghe notti invernali, e quella aperta e solare di un popolo che vive affacciato sul mare Mediterraneo, come quello italiano. Di conseguenza, la scarsa sintonia di un pubblico abituato a tinte accese e vivaci con quelle sfumate e tenui che invadono invece la scena francese.

In effetti, il già citato Buonsignori osserva:

Può essere forse che le Silfidi siano più fortunate nelle regioni offuscate delle nebbie, e là dove si anela la vista di un sfavillante raggio di sole, ma sotto il bel ciel d'Italia, ove la natura si presenta in tutta la sua vaghezza, e dolcemente sorride all'uomo, ove tutto parla al cuore, ove i monumenti lasciati dal popolo romano, ed avanzati alle glorie delle Italiane Repubbliche ispirano alla mente delle idee vaste e sublimi, non poteano trovare stanza durevole. Infatti saremmo ben poveri, se dimentichi affatto del nostro decoro nazionale ci trovassimo costretti a mendicare dei soggetti fra la oscura mitologia degli Scandinavi.<sup>29</sup>

I confini naturali delle Alpi segnalerebbero quindi una barriera culturale che investirebbe anche le tematiche dei balletti provenienti dalla Francia, tratte da contesti notturni, vaghi e nebbiosi, che non appartengono a quelli propri degli spettatori italiani e fanno quindi anche di *Gisella* un balletto tanto distante e noioso da risultare, per alcuni, persino irritante. In occasione delle rappresentazioni milanesi del gennaio 1843, *Gisella*, infatti,

è sempre il demone piagnolone delle settentrionali leggende, che ama spaziare ne' cimiteri e fra l'urne - che siccome non lascia in pace i vivi, nega pure il riposo a' defunti - che invece delle rose di Citera, s'incorona la tempia di papaveri e di giacinti - che inspira le astrazioni metafisiche, che dà vita alle appassionante stramberie degli sdolcinati romantici.<sup>30</sup>

Qualche mese dopo, a Bologna, viene descritto come un

parto di compositori d'oltremonte in cui figurano non so se fate, silfidi, geni, folletti, fuochi fatui, indicato col nome di *Gisella, o la Willi*, ma noi che non crediamo né alle fate, né ai geni, e molto meno ci occupiamo di

<sup>29</sup> Vincenzo Buonsignori, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia ed alla drammatica divisi in quattro lezioni teoriche*, Tip. dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, Siena 1854, p. 52.

<sup>30</sup> Francesco Regli, "*Gisella o sia le Willi*. Ballo fantastico in cinque quadri composto e diretto da Antonio Cortesi", in *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri*», anno VIII, 20 gennaio 1843, n. 59, sezione "Gazzetta teatrale", p. 238.

leggerezze, come i fuochi fatui, non siamo rimasti troppo contenti di sì fatti spauracchi, e trattenimenti.<sup>31</sup>

Tale approccio non emerge soltanto per *Gisella*, ma si verifica anche per altri titoli. Francesco Regli, commentando *Satanella*, rappresentato al Teatro alla Scala nel maggio del 1842, mette in rilievo alcuni aspetti di quelle che a suo parere sono le abitudini di un “noi” coincidente con un’ampia categoria del pubblico italiano quando, rivolgendosi al coreografo, di cui sta criticando alcune scelte messe in campo in quel balletto, scrive: «E poi il sig. Taglioni andò troppo per le lunghe, né noi siam usi in Italia a star molto, per un ballo, conficcati in un teatro: ad uno scherzo non bisogna mai dar aria di pretesa»<sup>32</sup>. Lo spettacolo non incontra particolarmente il favore del pubblico, senz’altro a causa della trama, eccessivamente infarcita di situazioni eterogenee e poco connesse l’una con l’altra, ma anche perché è espressione di quel «genere fantastico» che, secondo la stampa, «non è quello che più s’adatti al gusto del nostro pubblico; è questa una specie di fantasmagoria a cui non è accostumato, e sarà sempre un tentativo pericoloso per qualunque grande compositore»<sup>33</sup>. Anche *La Silfide* presentata da Fanny Cerrito al Teatro Comunale di Bologna nel 1844 comporta reazioni analoghe, come dice con estrema chiarezza un anonimo commentatore della serata:

E primamente dirò come fosse l’uditorio disgustato da quel balletto che i francesi chiamano Divertissement ma che certamente non può divertire gl’italiani. [...] La prima comparsa della Cerrito fu brillantemente coronata da numeroso concorso, la noja però prodotta dal ballo, la continua abnegazione del buon senso, in cui bisogna pazientemente rassegnarsi fino al suo termine, resero freddi alquanto gli spettatori.<sup>34</sup>

L’affermazione di una stretta connessione con un glorioso e imponente passato, quello della Roma e della Grecia antiche, porta poi ad affermare l’approccio razionale degli spettatori italiani, per i quali è necessario capire gli spettacoli: i balletti dovrebbero essere basati su azioni chiare e logicamente consequenziali, su situazioni connotate realisticamente, in modo da essere pienamente comprensibili.

<sup>31</sup> Ottavio Pancreasi, in «Il raccoglitore di cognizioni utili», anno IV, 17 novembre 1843, n. 45, p. 559.

<sup>32</sup> Francesco Regli, “Satanella, ballo fantastico in sei parti di Filippo Taglioni, datosi all’I. R. Teatro alla Scala la sera del 21 corrente”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 94, 24 maggio 1842, rubrica “Curiosità del giorno”, pp. 379-380: p. 380.

<sup>33</sup> Y., “Milano – I.R. Teatro alla Scala, Prima comparsa della Taglioni nella *Satanella*, ballo fantastico del coreografo Filippo Taglioni. La sera 21 corrente”, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 41, 23 maggio 1842, sezione “I Teatri – Teatri d’Italia”, p. 164.

<sup>34</sup> An., «Bazar di Novità Artistiche. Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 92, 16 novembre 1844, sezione “Teatri”, p. 369 (tratto da «Il Raccoglitore»).

All'inizio degli anni Quaranta il mondo coreico italiano trova ancora la propria strutturante connotazione in storie verosimili, fondate su snodi narrativi e collocate in contesti riconducibili alla realtà o a un passato condiviso: trova identità e forma, in sostanza, nel ballo storico-mitologico esemplarmente rappresentato dalle creazioni di Salvatore Viganò. I temi introdotti dai balletti di ambito fantastico si scontrano con gli argomenti restituiti da balletti impregnati di tematiche edificanti, costruiti su vicende connesse a fatti storicamente attestati, di cui sono protagonisti personaggi dalle passioni profonde e potenti, impegnati in situazioni complesse, sciolte con chiarezza attraverso il dipanarsi dello spettacolo. Inoltre, sembrano essere incompatibili con gli spettatori italiani la presenza, tipicamente romantica, di una natura potente e misteriosa e di creature a metà strada tra animale e umano o tra vegetale e umano, che permea profondamente il romanticismo. D'altra parte, il sentimento religioso diffuso in Italia, radicato, nel cattolicesimo, tende a non lasciare spazio a entità di questa sostanza ambigua.

La struttura coreografica dei balletti italiani si declina, fino agli anni Quaranta, attraverso affreschi che ambirebbero a essere chiari e leggibili e nei quali le masse dovrebbero rivestire un ruolo significativo e muoversi secondo ben regolati spostamenti nello spazio, mentre i protagonisti dovrebbero essere connotati da una gestualità eloquente e capace di rendere visibile l'interiorità. Il romanticismo porta invece nella danza personaggi inusuali, tratti da mitologie lontane, intrecci complessi, se non complicati, ma al tempo stesso non sempre evidenti al pubblico, una certa vaghezza di temi e di atmosfere, sentimenti non sempre espressi con immediatezza. Inoltre, tende a prediligere una costruzione coreografica focalizzata sui personaggi principali, mettendone in risalto linee e pose allungate, passi morbidamente vaganti nello spazio del palcoscenico, combinazioni di movimento complesse, mentre il gruppo funge da cornice decorativa oppure da fondante elemento visivo.

Tale radicale differenza nell'approccio estetico e tematico ai balletti rientranti nell'ambito del fantastico viene rilevata dalla critica italiana, che reagisce con diffidenza e che, di fatto, attesta la resistenza opposta anche dal pubblico più ampio nell'accogliere i titoli provenienti dal nord Europa. I commenti trovano spesso la via della critica negativa, che si declina volentieri anche attraverso un tono fortemente ironico, che sicuramente alleggerisce l'impatto del discorso complessivo, pur non inficiandone il senso. Augusto Aglebert su «Il Felsineo» osserva la distanza tra Italia e Francia resa palese dalla *Gisella* che vede nel 1843<sup>35</sup>. Accusa infatti il balletto di essere ingenuo, privo di buon senso e noioso, sottolineando inoltre la sua inopportuna capacità di suscitare le risate del pubblico. Mette in dubbio la presunta capacità

---

<sup>35</sup> Aug. Agl. [Augusto Aglebert], "Bologna. Teatro del comune", in «Il Felsineo. Giornale settimanale di agricoltura, morale, industria, e commercio. Teatri e mode», anno IV, n. 24, 14 novembre 1843, sezione "Teatri", pp. 191-192.

dell'originale francese di fare nascere «un magico effetto, e tale da generare l'entusiasmo malgrado l'esclusione del buon senso il quale non si debbe ricercare in un lavoro favoloso e fantastico», ma ritiene che tale capacità, se mai esistita, si sia perduta nella versione felsinea. Aglebert non riesce e non vuole abbandonare una razionalità che evidentemente ritiene incompatibile con il genere proveniente da oltralpe e quindi afferma:

Non voglio perciò fare una questione intempestiva fra il gusto italiano e il gusto francese, e dirò per quello che ho veduto che innalzandomi col pensiero alle idee del misticismo, richiamando alla mente i miei primi giorni dell'infanzia, e non trovai altro mezzo per tessere pure un giudizio che interrogare i miei sogni ma... purtroppo essi furono fatalmente interrotti da un improvviso rumore del pubblico.<sup>36</sup>

In sala, infatti, esplode un fragoroso applauso «forse promosso dal bisogno di scuotersi da quel letargo in cui tutti si trovavano immersi». E conclude con un caustico auspicio: «Se un tal genere *fantastico* vogliasi produrre sulle scene italiane, si faccia promuovendo l'ilarità, il sorriso, diversamente si correrà il rischio di risvegliare que' folletti incorporei e sibilanti che non si fanno vedere ma udire», ovvero il sonoro dormire di parte del pubblico.

L'anno seguente, nel 1844, un anonimo commentatore si lancia con retorica complessità sia contro la Taglioni sia contro *Gisella*, tra l'altro credendo che una sia l'autrice dell'altra:

O figlie dell'aria, o figlie del vento, o Naiadi, o Nereidi, o Silfidi, o che so io, tutte le ballerine d'un grido fuori del comune hanno il loro cavallo di battaglia, la loro prediletta fatica. E fanno bene ad usar di tal fatta; quei passi a due, a tre, a quattro, volta e rivolta, sono sempre le stesse cose; invece un ballo da capo a fondo, fatto di conio, appositamente, vale senza dubbio assai meglio. *Taglioni*, se non erriamo, immaginò una forosetta cui diede a nome *Gisella*, gentile, leggiadra, appassionata, e tale da far dare di volta al più sodo cervello; pensò che per farla brillare conveniva levar di mezzo i mimici di primo rango, e lasciare che i ballerini soli avessero parte nell'azione in cui la villanella è protagonista, volle insomma che le gambe comandassero, perchè le gambe di madamigella Taglioni sono tali da poter comandare, intendiamoci bene, au monde pirouettant. E la Taglioni comandò, imperò, e *Gisella* si fece d'un tratto un'eroina teatrale, una celebrità, una meraviglia; *Gisella* di qua, *Gisella* di là, *Gisella* sui giornali, *Gisella* sui palchi scenici, *Gisella* nei repertorii de' compositori, *Gisella* nelle speculazioni degli impresari, *Gisella* nella mente dei macchinisti, *Gisella* nell'ingegno degli attrezzisti, *Gisella* sul pennello dei pittori, insomma *Gisella* si divenne la meta di tutte le immaginazioni, di tutti i desiderii, di tutte le speranze teatrali.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ivi, p. 191.

<sup>37</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXII, t. 41, n. 1065, 4 luglio 1844, rubrica «Teatri», p. 153.

Se la stampa italiana pone quindi uno sguardo scettico sul fantastico nel balletto, i teatri non vogliono rinunciare a inserire in cartellone titoli di sicuro richiamo per un pubblico sempre sensibile a ciò che accade all'estero e influenzato dalle mode. La via messa in pratica è quindi quella di accogliere un balletto di successo come *Giselle*, ma di trasformarlo, di renderlo meno francese e più italiano. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, nell'importare in Italia gli esemplari «balli fantastici» nati in Francia e assurti a fama europea si assiste sempre a un processo di adattamento: come già sottolineava la studiosa Kathleen Kuzmick Hansell, «le versioni predilette [di *Giselle* e *La Sylphide*], allestite da coreografi italiani, ebbero successo grazie a talune notevoli modifiche della struttura originaria»<sup>38</sup>. Si tratta di una sorta di traduzione interculturale che va a toccare più piani. Prima di tutto, quello delle prassi in uso nel teatro in cui lo spettacolo viene messo in scena, ovvero procedure gestionali, risorse economiche disponibili, caratteristiche fisiche del luogo – a partire dalle dimensioni del palcoscenico e dalla disponibilità di attrezzature – composizione dell'organico di danzatori e orchestrali: insomma, le questioni amministrativo-organizzativo-artistiche che sempre vanno a comporre la complessa macchina del teatro. Su questi elementi si innestano evidentemente le questioni strettamente artistiche, ovvero le scelte consapevolmente creative di chi immagina e cura le coreografie, le caratteristiche fisico-interpretative di chi sale sul palcoscenico, lo stile esecutivo della realizzazione di scenografie, costumi, illuminazione. In Italia, a differenza di quanto accade in Francia, i coreografi locali hanno la possibilità di assumere davvero l'autorialità dello spettacolo, anche perché il loro lavoro non è rigidamente subordinato a quello del librettista e non devono quindi necessariamente sottostare a scelte che provengono da autorità tutto sommato esterne al lavoro di palcoscenico, come invece accade in Francia, dove il testo prodotto dai letterati funge da deciso punto di partenza dell'intero processo creativo che porta al debutto del balletto. Se, quindi, nei libretti italiani non sono rari errori ortografici o andamenti del discorso non particolarmente raffinati, i temi e le vicende messe in parola possono forse avere il pregio di essere probabilmente vicini al pensare coreografico<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EDT, Torino 1988, vol. V (*La spettacolarità*), pp. 175-306: p. 280. Su questo argomento, cfr. anche Debra H. Sowell, *A Plurality of Romanticisms: Italian Ballet and the Repertory of Antonio Cortesi and Giovanni Casati*, in «Dance Research Journal», vol. 37, n. 1, estate 2005, pp. 37-54 ed Elena Cervellati, *Trahir fidèlement. Giselle de la France à l'Italie (1842-1866)*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 191-205.

<sup>39</sup> Claudia Celi fa una attenta analisi delle tematiche maggiormente ricorrenti nei balletti italiani e identifica delle strutture ricorrenti nella struttura dei libretti, in particolare nella presenza di alcune tipologie di relazione tra i personaggi. Per arrivare a tali considerazioni si basa sull'analisi di numerosi libretti prodotti da quattro teatri italiani (Scala di Milano,

Alcuni autori riconosciuti come capaci eredi dell'esperienza dei maestri attivi nei primi decenni del secolo cercano di andare incontro al cambiamento, costruendo coreografie attente alle linee indicate da spettacoli e da artisti provenienti dalla Francia, ma radicate nelle modalità già frequentate con successo, senza però riuscire sempre nell'intento. La versione di *Gisella* di Cortesi, ovvero il suo tentativo di declinare secondo la propria visione artistica una tematica, dei personaggi e una drammaturgia evidentemente lontani da quelli che fino a quel momento erano stati i balletti di successo, «non ha prodotto il fanatismo che produssero un tempo *Il Prometeo*, *I Titani*, *La Vestale*, *Giovanna d'Arco*, *Il Noce di Benevento*»<sup>40</sup>. Anche Giovanni Galzerani, allievo di Viganò e di Gioia, tra i campioni del ballo storico all'italiana, si avvicina a *Gisella*, «ballo di genere francese»<sup>41</sup>: il risultato sembra non dispiacere del tutto il pubblico, ma più che altro per la presenza di una interprete di fama.

I commentatori più acuti tentano di comprendere la complessa e importante fase di passaggio nella quale si trova in quel momento il mondo coreico in Italia e che sta portando a una profonda ridefinizione delle modalità di costruzione e di fruizione del balletto.

Negli anni Quaranta, i balli di Viganò, ma anche quelli di Gaetano Gioia o di Antonio Cortesi, sono per alcuni giornalisti un riferimento ineguagliabile, di fronte al quale *Gisella* non può che avere la peggio: «ballo, di genere fantastico, sembra che non abbia dispiaciuto, e forse incontrerà di più nelle sere successive; diciamo forse perché non sappiamo che cosa oggi si pretenda dal pubblico in punto a balli. Pensando che Viganò e Gioia non sono più, dobbiamo contentarci di avere ciò che ci viene dato dai coreografi del giorno»<sup>42</sup>.

Le opinioni degli intellettuali che si occupano di danza non sono però compatte, tanto che per Raffaele Buriani l'arrivo di *Gisella* è una liberazione da spettacoli ormai troppo visti e datati e, nonostante le perplessità che rimangono di fronte a un genere fantastico che evidentemente l'autore guarda con occhio non del tutto benevolo, quelli che vengono ancora definiti "balli storici" non possono più soddisfarlo pienamente:

---

Regio di Torino, La Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli) (cfr. Claudia Celi, *L'epoca del coreodramma (1800-1830)*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena*, Torino, UTET, 1995, vol. V ("L'arte della danza e del balletto"), pp. 89-116. Ugualmente preziose risultano alcune specifiche, come quella che arricchiscono vari saggi del numero monografico del periodico «La danza italiana» curato da José Sasportes e dedicato a *Il ballo romantico in Italia*, n. 8-9, inverno 1990, pp. 7-25; pp. 17-25).

<sup>40</sup> Francesco Regli, *Milano. I.R. Teatro alla Scala. Carnevale 1842-43*, in *Strenna teatrale europea del 1844*, anno VII, Giuseppe Redaelli, Milano 1844, pp. 145-165: p. 158.

<sup>41</sup> F.R. [Francesco Regli], in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno IX, n. 42, 24 novembre 1843, sezione "Un po' di tutto", p. 168.

<sup>42</sup> F. [Gaetano Fiori], in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, t. 39, n. 1032, 16 novembre 1843, sezione "Teatri", p. 87.

Finalmente i Morti ci sciolsero, sabato, dai ceppi del *Corsaro*, e GISEL-LA colle sue danze venne a mostrarci in piena luce la somma valentia della *Fitzjames*. - Lasciamo che gl'incontentabili trovino a ridire anche sull'azione di questo Balletto. Egli venne annunziato come *fantastico*, né sappiamo che cosa, con quell'epitteto appiccicato al titolo, eglino pretendessero di vedere. E certo ei mantien meglio le sue promesse che non tutti i Balli storici, i quali dovrebbero più veramente intitolarsi storici tradimenti. La *Gisella* piace, e non solo a noi, ma a molti altri. A chi non: tal sia. A ciascuno il suo gusto!<sup>43</sup>

Negli anni Cinquanta, poi, Buonsignori riesce a osservare con la lucidità offerta dalla distanza quelli che sono ormai i risultati consolidati del processo cominciato nel decennio precedente. Nota che la delicata e squisita “danza” piena di grazia, leggerezza ed elasticità proveniente dalla Francia ha sostituito la grandiosità dei “balli mimici” italiani, giunti al tramonto nonostante la grandezza dei loro autori:

i balli mimici dell'immortal Viganò, del sommo Gioja, e fra i viventi del celebre Cortesi, sono stati gli ultimi raggi di un sole che è giunto al suo tramonto, e che per cause che al gusto teatrale appellano, si è veduto sostituire a questi balli una squisita danza, che nomi valenti hanno saputo, nobilitare. Così questa parte delicata è subentrata al grandioso e al sublime, quasi che preferir si debba la grazia dei movimenti e delle pose, la leggerezza dei salti, l'elasticità delle gambe al bello intellettuale. Ma indicando una tale tendenza non intendiamo erigerci in censori della danza.<sup>44</sup>

Nell'arco di due decenni il fantastico diventa in effetti un elemento abituale anche in molti dei balletti di nuova produzione che nascono in Italia, seppure questo non sia necessariamente un tratto davvero assimilato e integrato, ma rimanga spesso una vuota forma, esito di una moda seguita senza riuscire a farla diventare componente fondante di una organica visione estetica. Nel commentare un balletto non passato alla storia, *Alcidoro*, con le coreografie di Giovanni Briol e le musiche di Nicolò Gabrielli, che nel 1847 va in scena al Teatro San Carlo di Napoli per festeggiare il compleanno di Federico II, un giornale torinese ne mette apertamente in ridicolo sia i personaggi – silfi e silfidi, geni, esseri soprannaturali – sia alcuni accessori del costume solo in apparenza marginali, ma in realtà decisivi nel tracciare il segno visivo e quindi la portata di senso dello spettacolo. Le ali di farfalla palpitanti sulle spalle di Marie Taglioni diventano così segni vuoti, privi di significato:

<sup>43</sup> B. [Raffaele Buriani], “Bologna. Teatro Comunitativo”, in «La Farfalla», n. 46, 15 novembre 1843, sezione “teatri”, s.p.

<sup>44</sup> Vincenzo Buonsignori, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia ed alla drammatica divisi in quattro lezioni teoriche*, Tip. dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, Siena 1854, p. 68.

Alcodoro è un ballo come se ne veggono oggi in Italia e che muovono a stizza uomini di buon senso; silfi e silfidi che marciano coi soldati: un genio messo in fuga da un uomo per virtù del talismano che fu dono di quello; esseri soprannaturali che hanno sciocche paure e si sfogano in pettegolezzi; un omaccione che fa l'agile messaggere d'amore; ali di farfalla legate ad omeri di struzzo.<sup>45</sup>

*Gisella* può anche essere inteso come un tentativo quasi corale di trovare una via "italiana" alla necessità di cambiamento sopravvenuta con il declinare delle formule messe efficacemente in atto dal ballo storico alla Viganò, che rimangono esemplari e presenti, ma che non possono evitare di mutare sotto la pressione delle esigenze di cambiamento che lo scorrere del tempo porta con sé. Tale via viene tracciata attraverso un non lineare percorso di tentativi ed errori, tutti intorno a un oggetto spettacolare che ha la fortuna di avere successo e quindi di essere messo in scena più e più volte, andando a costruire una sorta di astratta macro-versione di *Gisella*, data dalla impossibile sommatoria di tutte le versioni che punteggiano la penisola: un campo di esercitazione per tanti coreografi italiani che proprio dal confronto con questo titolo vengono quasi forzati a uscire dal confortevole e solido passato fatto di apprezzabili balli storici e di costruzioni coreografiche conseguentemente adatte a tali tematiche, per inoltrarsi in sperimentazioni inedite. Si aggiungono inoltre l'orgoglio e forse la presunzione che in Italia caratterizzano vari coreografi e larga parte del pubblico, e che portano quindi a conservare un nucleo di specificità connotante; lo scarso potere dei librettisti all'interno del processo di produzione dei balletti, che lascia così ai coreografi un ampio spazio di autonomia creativa; un repertorio poco stabile, aperto al lancio continuo di nuovi titoli. Grazie a queste specificità, la fascinazione per la meraviglia della danza incarnata in ballerine e ballerini impegnati nello sperimentare un linguaggio che, staccatosi dalla necessità di essere impiegato per raccontare, trova in sé il proprio senso, prosegue in quella ricerca della *danza per la danza* messo bene a fuoco da Théophile Gautier e da altri teorici francesi del romanticismo.

I balletti romantici, con la loro strutturata forma di prodotto richiesto, vendibile e ripetibile, diventano il contenitore all'interno del quale trova una salda collocazione la *danza*, che conquista un ampio spazio di azione reso possibile proprio dalla fragilità dell'elemento narrativo e contenutistico e acquisisce una evidente capacità di esistere autonomamente, indirizzandosi verso un livello di astrazione che diventerà una via di ricerca pienamente consapevole, unendosi all'elaborazione e alla messa a punto di nuovi formati di spettacolo, all'inizio del Novecento<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> An., in «Il mondo illustrato. Giornale universale», n. 7, 13 febbraio 1847, sezione «Teatri», p. 112.

<sup>46</sup> A questo proposito, citiamo il saggio di Boris de Schloezer, *Psychologie et danse (Considérations sur la danse classique)*, pubblicato in un numero speciale di «La Revue musicale»

In definitiva, l'incontro tra nuovo – “romantico” – proveniente dalla Francia e vecchio – “classico” – radicato in Italia, non è sempre sereno. La contrapposizione tra due modi di intendere la danza non porta però alla semplice eliminazione di uno dei due, ma si rivela foriero di ulteriori modalità di intendere la danza che cominciano a elaborarsi in Italia tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Dall'incrocio anche tumultuoso di correnti di pensiero e di pratiche differenti scaturisce un potente flusso che miscela l'idea di un corpo danzante straordinario, costruito attraverso la tecnica di ballerine spesso di formazione italiana con l'esigenza di spettacoli che siano adatti al contesto culturale in cui nascono e che quindi, quando hanno altre provenienze, vengano ad esso adattati. La danza di Marie Taglioni non è un fenomeno isolato: la ballerina è capofila di una lunga teoria di artisti che costringono non solo i coreografi, ma l'intero sistema produttivo a ripensare il proprio modo di lavorare. Tra questi, per rimanere alle interpreti femminili, sono almeno da citare, per rimanere al periodo di cui ci stiamo occupando, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi, Sofia Fuoco, Amalia Ferraris.

In Italia, l'attività di uno stuolo di ballerine e di ballerini che, anche se spesso formati con maestri italiani, assorbono, rielaborano e fanno propri linee, atteggiamenti, posture e dinamiche provenienti dalla Francia, nutre una tecnica così impattante da determinare uno spostamento forse travagliato ma deciso nel linguaggio coreografico e nel gusto del pubblico. Basti pensare che si è formato in Francia l'italiano Carlo Blasis, autore di un fondamentale trattato di danza pubblicato negli anni Venti in francese e quindi tradotto in varie lingue europee<sup>47</sup> e maestro di alcune generazioni di danzatrici italiane che crescono sotto la sua guida presso la Scuola della Scala per poi andare all'estero. Intorno alla metà dell'Ottocento le ballerine e i ballerini formati nell'ambito della scuola italiana sembrano infatti acquisire una posizione di primo piano a livello europeo, fatto di cui si ha consapevolezza già mentre il processo è in corso. Negli anni Sessanta Luigi Romani, giornalista del «Figaro», stila un elenco di chi a suo parere ha permesso alla scuola italiana di superare quella francese, che invece aveva occupato una posizione di primo piano nella prima metà del secolo: Marietta Baderna, Caterina Beretta,

---

dedicato a *Le Ballet du XIX siècle* che intende «le ballet dit classique, le ballet en tutu» come «un moyen commode de découvrir, de dégager la pure beauté du corps en mouvement, la signification, non en tant que signe, non en tant que moyen d'expression, mais en eux-mêmes» (Boris de Schloezer, *Psychologie et danse*, in «La Revue musicale», numero speciale *Le Ballet du XIX siècle*, 1 dicembre 1921, pp. 118-125: p. 122.

<sup>47</sup> Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Joseph Beati e Antoine Tenenti, Milano 1820. Blasis è autore di numerosi altri testi di riferimento, che lo pongono al centro della riflessione sulla danza. Sul suo ruolo in questo senso, cfr. Francesca Falcone, *Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878)*, in «Recherches en danse», n. 5, 2016, pp. 1-23, online: <https://journals.openedition.org/danse/1331#text>.

Amina Boschetti, Claudina Cucchi, Amalia Ferraris<sup>48</sup>, Sofia Fuoco, Carolina Pochini, Olimpia Priora, Carolina Rosati, Marie Paul Taglioni (figlia di Paul Taglioni e nipote di Marie). Secondo Romani, infatti:

l'arte della danza, si può francamente asserire, che non ebbe mai per la Scuola italiana un'epoca più brillante dell'attuale. Mentre per lo passato, le migliori danzatrici ed i loro compagni ci arrivavano da oltremonti, sicché ne venne l'appellativo onorifico fra i ballerini di primo ordine, di *Coppia di rango francese*: ora invece è l'Italia che manda le agili e seducenti sue figlie ad inebriare i sensi, e ad affaticare le mani plaudenti dei più esigenti pubblici d'Europa.<sup>49</sup>

Al di là di una competizione tra “scuole”, quella francese e quella italiana prima di tutto, ma anche altre – in particolare, più avanti, quella russa<sup>50</sup> – il dato che, allo sguardo di oggi, sembra emergere riguarda l'esito degli scambi di pratiche ed estetiche capaci di portare a un complesso processo di elaborazione di una tecnica che, pur nelle differenze nazionali, diventa sempre più un amalgama. Tale tecnica si concretizza quindi in un transnazionale linguaggio comune che, incarnato nei corpi degli interpreti, è pienamente visibile in spettacoli che si fondano su soggetti ad esso connessi<sup>51</sup>.

Tra Italia e Francia, tra un mondo e l'altro, avviene, in effetti, un continuo travaso di danzatori, tecniche, esperienze, temi e formati di spettacolo. Il fatto di chiedersi se Marie Taglioni o *Gisella* siano italiane o francesi ha il pregio di aprire a molteplici piste di riflessione. Una domanda di questo tipo può forse trovare una risposta nelle parole di Jacopo Cabianna, il quale, quando parla della Taglioni, dice: «E chi non sa della Silfide? Leggiera creatura, la sua patria è tra il cielo e la terra»<sup>52</sup>. Anche nel caso di *Gisella*, l'incontro tra i due mondi, quello italiano e quello francese, determina un incidere dell'uno sull'altro, un intaccare sicurezze e abitudini senza che uno cancelli l'altro, facendo diven-

---

<sup>48</sup> In particolare, con uno sguardo forte della distanza di tempo, secondo Peter Brinson il successo di Amalia Ferraris «personified the growing supremacy of the Italian School over the French» (*Background to European Ballet*, Books for Libraries, New York 1980 (1 ed. 1966), p. 40).

<sup>49</sup> Luigi Romani, *Teatro alla Scala: cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi*, Luigi Di Giacomo Pirola, Milano 1862, p. XXI.

<sup>50</sup> Sul ruolo della Russia come centro di elaborazione di tecniche e di estetiche, in particolare alla fine dell'Ottocento, cfr. Concetta Lo Iacono, *Il balletto in Russia*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena*, Torino, UTET, 1995-1997, 6 voll., vol. V, “L'arte della danza e del balletto”, 1995, pp. 295-390 ed Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022.

<sup>51</sup> Nel corso dell'Ottocento la danza sembra cercare una consapevole indipendenza dalla necessità di una cornice narrativa che la giustifichi, come ad esempio attesta il *Pas de quatre* creato da Jules Perrot nel 1845 a Londra (cfr. *infra*, p. 71).

<sup>52</sup> J. [Jacopo] Cabianna, “Maria Taglioni a Vicenza”, in «Gazzetta privilegiata di Venezia», anno 1842, n. 186, 19 agosto 1842, sezione “Appendice di letteratura, teatri e varietà”, pp. 741-742: p. 741.

tare “italiano” quello specifico balletto, ma al tempo stesso mantenendone i caratteri di provenienza francese: «*Gisella* ha voluto farsi italiana, ma è italiana e francese, e sulla Senna e in riva all’Olona»<sup>53</sup>.

Ciò che tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta portano con sé i danzatori che dalla Francia arrivano in Italia – prima fra tutti Marie Taglioni – e gli spettacoli che compiono il medesimo percorso – primo fra tutti *Giselle* – non viene accolto in toto, ma viene in parte rifiutato e in parte adattato o reinterpretato, talvolta restituito con peculiari elementi di originalità. La relazione che si realizza tra i due paesi permette contaminazioni e reciproci prestiti. Permette di trovare una tecnica di lavoro sul corpo e sul movimento che, nel suo tendere a un certo tipo di virtuosismo, rende possibile una poetica capace di stimolare a propria volta la definizione della stessa tecnica, e di dare forma alla *danza* attraverso un corpo che diventa speciale<sup>54</sup>. Si attua un processo che travalica ampiamente i confini nazionali francesi e italiani, contribuendo all’elaborazione di un patrimonio comune di tecniche e di estetiche attraverso l’apertura di un vero e proprio “laboratorio del nuovo” che possiamo immaginare come collettivo, grazie alle teorie e alle pratiche che attraversano l’Europa e i suoi teatri, nella costruzione, in definitiva, di una danza europea.

---

<sup>53</sup> Francesco Regli, “*Gisella o sia le Willi*. Ballo fantastico in cinque quadri composto e diretto da Antonio Cortesi”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno VIII, 20 gennaio 1843, n. 59, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 238.

<sup>54</sup> Riflette attentamente su questo aspetto José Sasportes nel saggio *Virtuosismo e spettacolarità: le risposte italiane alla decadenza del balletto romantico*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre “cure” nella drammaturgia del Verdi romantico*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1988, pp. 305-315.



## **APPENDICI**



**I.**  
**Riflessioni sul danzare:**  
**antologia di commenti dalla stampa periodica**



**T. [Carlo Tenca], in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 30, 30 maggio 1841, sezione “Notizie teatrali”, pp. 238-239.**

**Milano - I. R. Teatro alla Scala**

La TAGLIONI ci ha fatti riconciliare col ballo. La *Silfide* non è più una creatura leggiadra, voluttuosa, che s'invola su pei fumaiuoli che scompare sotto le seggiole, che scende dalle finestre per far disperare un povero affittaiuolo: essa è una apparizione, un sogno, un fantasma, alcun che di aereo, d'incorporeo, che solleva la mente degli spettatori nel mondo delle illusioni, e la accarezza con immagini divine. Non è più la potenza dei vezzi, la voluttà delle pose, l'incanto del sorriso; essa è qualche cosa che non ha nome né forma, che sfugge all'occhio e pur gli è sempre presente, che rapisce l'animo, e non lo trasporta, non gli fa violenza.

Cosicché il ballo non apparve più uno spettacolo abborracciato senza intendimento, e servo soltanto alla danza, ma ci si mostrò in tutta la purezza del concetto. Egli è un uomo che rifiuta la realtà della vita per correr dietro a una splendida illusione, la quale, allettandolo con gioconde immagini, gli fugge sempre davanti, né mai si lascia raggiungere. Codest'apparizione, codesta *Silfide*, che lo ha strappato dalle braccia della fidanzata, lo trascina per sentieri seminati di rose, e gli danza intorno con sì soave lusinga, che l'infelice si strugge per l'esuberanza del desiderio. Affannoso, delirante egli accetta con riconoscenza una sciarpa, colla quale, allacciando la instabile creatura, possa farsene padrone. Ma ohimè! appena la sciarpa fatale ha toccato il corpo della *Silfide*, le ali le cadono, la vita le si spegne, e l'apparizione, il fantasma svanisce. Nell'istesso tempo, un corteo di nozze attraversa la scena, e l'antica fidanzata muove lietamente all'altare con un nuovo sposo. Ed ecco da un lato l'illusione delusa che genera il vuoto e l'affanno, e dall'altro la realtà che rende la vita tranquilla e felice.

Noi ringraziamo il signor Taglioni, perché ci abbia dato questo ballo nella sua integrità, quale fu dapprima concepito, e senza quell'apoteosi finale, che ripugnava tanto al buon senso. Quanto alla signora TAGLIONI, le parole non valgono a descrivere l'incantesimo dei passi e delle attitudini, la seduzione dello sguardo, la magia del gesto. In lei è una mollezza, un abbandono quasi di forme congiunte a tale sicurezza e rapidità di movimento, che l'occhio ne rimane affascinato. Il suo non è danzare, ma scivolare, tanto i passi si succedono presto e senza sfarzo, e la persona sì poco asseconda l'impulso dei piedi. Nella *Gitana*, siccome ballo caratteristico, la sua danza era limitata a passi di convenzione; nella *Silfide* in vece ella è libera, come una vera figlia dell'aria, e può abbandonarsi a tutti i passi, a tutte le attitudini, che il capriccio, o, per meglio dire, l'ingegno le sa suggerire. E invero tanta è la varietà e tanta la leggiadria delle sue danze, che mal sapremmo additare qual sia la più bella e la più accetta. Dal primo atteggiarsi a solleticare i sogni del giovine

fidanzato, fino a quando s'abbandona morente nelle braccia delle Silfidi, non un passo, non un gesto va lasciato senza elogi. Tuttavia nel terzetto del primo atto insieme colla Bussola e con Merante, e più specialmente nel passo a due del terzo atto apparve così meravigliosa, così straordinaria, che il pubblico irruppe in applausi strepitosi. Il passo a due è la più leggiadra delle composizioni, accompagnata con rara armonia dal suono del clarinetto dolcemente toccato dal Cavallini, ed eseguito con sì perfetta maestria, che più oltre non si potrebbe andar col pensiero. In questo passo anche il Merante superò sé medesimo, e mostrossi degno di star a lato alla prima fra le attuali danzatrici. L'agilità grande, la precisione, la leggerezza, e lo studio di nuovi passi procacciarono anche a lui copiosissimi applausi.

Noi non istituimmo confronti. La Cerrito è una vaghissima creatura, in cui l'incanto principale era la perfezione delle forme. Il suo ballare era voluttuoso ma d'una voluttà materiale; quello della TAGLIONI al contrario respira una voluttà tutta spirituale e celeste. E il nostro pubblico ha fatto prova di molta squisitezza di gusto nel tributare alla TAGLIONI quegli applausi che a niun'altra danzatrice si devono; siccome eziandio fu giusto nell'encomiare il padre di lei per la composizione dello spettacolo, e specialmente per la scena delle streghe, che ha del fantastico e dello strano sul fare di quelle di Shakespeare.

Quanto alle decorazioni, se non affatto nuove, sono almeno più splendide che non fossero l'altra volta: il meccanismo non ebbe gravi accidenti, e ciò basta per un elogio.

**Benedetto Bermiani, in «La Moda», anno VI, n. 43,  
31 maggio 1841, sezione “I Teatri”, p. 172.**

**Milano - I.R. Teatro alla Scala**

La quarta comparsa della *Taglioni* produsse un ammirabile effetto; la leggiadra figlia della Spagna che avea danzato sì meravigliosamente sulle piazze dei mercati russi, nelle ricche foreste della sua patria, nella splendida sala, ove i suoi genitori festeggiavano il ritrovamento della figlia perduta, subì una brillante metamorfosi; essa abbandonò le vesti bizzarre, le notti all'aria aperta, la vita errante, il picciolo tamburro coi campanelli d'argento, la sua amicizia ed il suo amore di zingara, per circondare il suo corpo da una gentile nube di veli, per attaccare alle sue bianche spalle due graziose ali di farfalla, per scorrere folleggiante e scherzosa su nemi di fiori, per iscendere leggiadra come una rondinella nella capanna del montanaro di Scozia, per inebbriare coi suoi passi deliziosi, colle sue angeliche pose, co' suoi adorabili movimenti il povero James ed il pubblico, dei quali il primo s'innamorò perdutoamente, mentre

l'altro batteva le mani da deciso entusiasta. Fu un magnifico frastuono d'applausi quello che festeggiava questa silfide, che si mostrò una vera figlia dell'aria, per la verità e la delicatezza della sua danza, e per una leggerezza piuttosto favolosa che inarrivabile.

L'elogio manca alla penna di chi vorrebbe porre le sue parole al livello dell'arte sublime della *Taglioni*; l'analisi s'arresta impaurita innanzi a quell'inconcepibile avvicendamento di azione e di passi, di movenze e di pose, così ricche per varietà, così splendide per perfezione, che soggiogano le ammirazioni più restie, e che comandano l'entusiasmo alle prevenzioni le più ostinate. Nel passo a tre, nei ballabili, nell'ultimo passo a due, la *Taglioni* accumulò i più eleganti prodigi; sembrava che incerta fra l'amore della sua patria, l'aria, e quello del giovane fidanzato d'Effie, essa non sapesse a quale delle due passioni concedere la vittoria.

Io, come i miei lettori se ne sono accorti, ho già rinunciato ad un'analisi, per me impossibile, del ballo della sorprendente danzatrice; ma ad onta di questa volontaria abdicazione, mi permetto di far osservare a chi assisteva alle rappresentazioni della *Gitana*, la diversità non solo nei passi, ma anche nel loro carattere adottati dalla *Taglioni* nella *Silfide*. Gli artisti ed i poeti avranno trovato con facilità il segreto di questa sublime idea d'armonia, che collegava i più impercettibili movimenti dell'artista alla diversa natura dei personaggi da lei sostenuti; per essi la *Gitana* e la *Silfide* sono state due creature assolutamente diverse benché egualmente perfette: nel primo ballo era un'immaginazione meridionale attemperata dalla più fina delicatezza che componeva le forme o guidava la danza della *Taglioni*; nel secondo l'idealismo delle fantasie artistiche della Grecia vi apparve dinanzi colle poetiche pose delle sue divinità, magnifico prodotto d'una ineffabile e quasi perduta ispirazione. È impossibile restringere nei brevi contorni d'un articolo teatrale lo sviluppamento d'un'idea, di cui gli spettatori assidui della *Taglioni* potranno valutare la verità; abbandoniamola quindi alla fantasia dei nostri lettori.

Il ballo, eccettuato qualche cangiamento, è presso a poco quello che ci trattenne piacevolmente per molte sere dello scorso carnevale. La scena dell'incantamento è però totalmente cangiata; vi fu inserito un ballo di streghe, di cani, di rospi e di venti altri animali che produsse dell'effetto sul pubblico, e che ottenne due chiamate al compositore. La chiusa del ballo, invece dell'olimpico, ci offrì un volo di ballerine; un pensiero val l'altro, ed è inutile assegnare ad uno dei due la vittoria. Quando balla la *Taglioni* tutto il resto diventa assolutamente un accessorio.

Non posso però omettere di implorare, se è possibile, un cangiamento nella musica, massime per quella del ballabile del terzo atto; giammai gli abituati al *Grande Teatro* furono sottoposti ad un più crudele straziamento d'orecchie: se il cangiamento è impossibile, si cerchi almeno di abbreviarne la tortura; il che riuscendo pure impossibile dovremo esclamare un *fiat voluntas tua*, il più doloroso della terra.

Il passo a due della *Taglioni* con *Merante*, ballerino che solo quelli che sono da noi conosciuti merita di slanciare la sua svelta persona al fianco dell'illustre ballerina, fu allegrato da una buona musica scritta espressamente ed eseguita nella parte dominante dal re dei suonatori di clarinetto. Se l'inarrivabile perfezione dei suoni, se le molte voci che gridavano bravo ad *Ernesto Cavallini*, non fossero state sufficienti, questo solo titolo basterebbe ad indicarlo chiaramente.

**R. [Felice Romani], in «Gazzetta piemontese», n. 297,  
31 dicembre 1842, s.p.<sup>1</sup>**

**[Torino] Regio Teatro**

*Caterina di Guisa*, melodramma in tre atti con musica del Maestro Carlo Coccia - *Ginevra di Brabante*, ballo eroico-storico in cinque atti, di *Antonio Monticini* - *I Viaggiatori all'Isola d'Amore*, balletto magico mitologico in due atti.

L'interregno delle Muse teatrali è finito: la musica e la danza sono ricondotte nei loro antichi domini per mano del Carnevale: la Fortuna delle scene, questo demone così capriccioso e fantastico, che ha tanti devoti oggidì, quanti mai non vantonne verun'altra umana follia, comincia le bizzarre sue corse per tutta l'Italia, dove abbassando qualche sommità artistica, dove innalzando qualche abbietta mediocrità, ora struggendo lusinghiere speranze, ora volgendo in trionfi i presagi di tristi cadute. E la domane del ventisei dicembre si leva su queste vicissitudini, dove lieta e dove malinconica; e la Fama dalle cento bocche e dalle cento trombe si solleva gigante fino al cielo; e con lo strepito con cui annunziava altre volte la rovina di un impero, la catastrofe di una grande spedizione, la conquista o la morte di un eroe, va gridando la disperazione di un impresario, i gargarismi di una prima donna, i reumatismi di un mimo, i torpori di un maestro di musica e di un compositore di balli. D'ogni lato rimbomba il clamore; e la parola *fiasco*, terribile parola che fa rabbrivire l'immensa famiglia dei melomani del secolo decimonono, corre da un orizzonte all'altro di questa armoniosa Penisola con la rapidità del baleno. *Fiasco* a Milano, *fiasco* a Venezia, *fiasco* a Napoli, *fiasco* a Genova, *fiasco* qua, *fiasco* là, *fiasco* ai quattro venti. Allora un grande affaccendarsi di giornalisti, chi per iscusare gl'infelici, chi per accrescere la loro miseria; e le valigie dei corrieri si gonfiano di notizie; e le lettere dei protettori, le relazioni anonime, le critiche

---

<sup>1</sup> Il medesimo articolo verrà nuovamente pubblicato, a distanza di tempo, in testate diverse: per intero in «La Farfalla», anno 1843, n. 1, 11 gennaio 1843, sezione «Teatri», s.p. e in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 43, n. 987, 12 gennaio 1843, sezione «Letteratura», pp. 153-156; parzialmente in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 47, 3 dicembre 1844, sezione «Gazzetta Teatrale», p. 187.

firmate con tutte le ventiquattro lettere dell'alfabeto spargono di su e di giù, per mezzo della posta, dei battelli a vapore e delle strade ferrate (dove ve ne ha qualcheduna) o il lenitivo della lode, o il caustico del biasimo. Dea dalle cento bocche, se ti vien voglia di parlare degli spettacoli torinesi, non avrai tu da proferire la formidabile parola di *fiasco*; e a te, Demone del mal talento, è a mala pena permesso un gelato *così così*: così così della musica; così così dei cantanti; così così dei ballerini; di scene, di vestiarii, di tutto così, così; tranne del dramma, perocchè è mia fattura; né io sarei quel che sono, ne saresti tu quel che sei, se ne avessi a dire un tantino di bene.

- Ma voi lettori, son certo, avete vaghezza d'intendere ciò che può dire del R. Teatro l'onestà critica, quella temperata ragione che avverte bensì dei difetti, ma non per questo dissimula i pregi, che in un giardino vede le spine, ma non chiude gli occhi sulle rose: ed io mi sforzerò di parlarvi il linguaggio di lei. [...]

Ma il merito degli artisti, lo splendore parvero degni di lode. delle vesti, la bellezza delle decorazioni, e tutto ciò che concorre alla magnificenza di uno spettacolo non bastano a sostenere una composizione men che mediocre. Il perchè la *Ginevra di Brabante* del *Monticini* non ebbe l'esito felice che egli e noi avremmo desiderato. La favola è romantica, ma usata è già un secolo sotto altre sembianze, locchè significa che il romanticismo non è trovato dei nostri tempi. Per tacere di parecchi difetti di orditura, di sceneggiamento, di situazioni, tutto è vecchio in questa Ginevra; vecchie le marcie e le contromarcie, vecchie le giravolte dei quadrupedi, e le tarantelle dei bipedi, vecchie le caccie, vecchia la cerva, e vecchia perfino la pretensione di sprecar tanto tempo, tante gambe, tante braccia e tanta pazienza del Pubblico. Lo stesso passo a due del *Saint-Léon* e della *Fitz-James* è ben lieve cosa dal lato della composizione, se non che lo rende di qualche pregio la valentia dei danzatori. Il *Saint-Léon* lo conosciamo, saltatore sorprendente, giratore più d'un paleo, forte, instancabile, e nel tempo istesso ben atteggiato, disinvolto, brillante. Vero contrapposto alla *Fitz-James*. Ella è tutta grazia, tutta leggiadria: si solleva a mala pena di terra, ma la rade leggiera, la corre velocissima; è l'aura che sorvola sui flutti senza incresparli; è la Camilla di Virgilio che passa sui fiori, è non ne piega la cima. In grazia di questi due ballerini la *Ginevra del Brabante* è sopportata a malgrado le sue anticaglie, e il *Monticini* ha tutto il tempo d'invocare il genio di *Gioia* e di *Viganò*, perché lo assista nella composizione di un altro ballo. Lo invochi con molto fervore, e lo chiami ben forte, perocchè quel genio è un po' sordo d'orecchio, ed è molto tempo che non dà più retta a verun compositore.

Nulla dirò dei *Viaggiatori all'isola d'Amore*, se non che son viaggiatori di ritorno. Siano i ben venuti, ma si fermino poco; e le ninfe cambiate in zucche, cedano il luogo alle Willi ed alle Elfi germaniche; Baccanti morte, dice il programma, dietro l'autorità di Enrico Heiner; e seducenti e perfide, egli aggiunge, locchè mi fa credere che esser possano Baccanti vive. Io non so se rideremo, perchè l'azione minaccia di essere romantica, e le azioni romantiche son poco

gioconde; ma so che ne abbiamo assai d'uopo, ed io più di tutti, che ebbi un giorno la sventura di esser romantico anch'io... ma per forza; ed imparai a mie spese quanto sia necessario fare un po' di buon sangue colle lepidzze dei buoni avi nostri. Intanto i meno intolleranti d'indugio vanno a ridere al teatro Sutura alle bizzarrie di Columella. Imitiamoli, o lettori, e a rivederci colà.

**Francesco Regli, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VIII, 20 gennaio 1843, n. 59, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 238.**

**Milano - I.R. Teatro alla Scala**

**Gisella o sia Le Willi**

**Ballo fantastico in cinque quadri composto e diretto da Antonio Cortesi**

**Rappresentato la sera del 17 corrente**

**Prima comparsa di Fanny Cerrito**

*Gisella* ha voluto farsi italiana, ma è italiana e francese, e sulla Senna e in riva all'Olon, ella è sempre il demone piagnolone delle settentrionali leggende, che ama spaziare ne' cimiteri e fra l'urne - che siccome non lascia in pace i vivi, nega pure il riposo a' defunti - che invece della rosa di Citera, s'incorona la tempia di papaveri e giacinti - che inspira le astrazioni meta fisiche, che dà vita alle appassionate stramberie degli sdolcinati romantici. Comunque sia, e s'egli è obbligo nostro di presentare ai lettori il sunto dell'Opera, della commedia, del ballo e di quel qualunque pasticcio-spettacolo che ne si offre, noi ci torremo in poche parole d'impaccio. - *Gisella* è un essere misterioso, un essere ideale. *Gisella* pare creata a destare e a passare soavi istanti di gioja, perché poi ne venga di conseguenza. che tutto è lutto quaggiù, che al giorno succede rapidamente la notte che i fiori più baldanzosi, dopo un brevissimo regno, si curvano sul loro stelo, e inaridiscono. *Gisella* arde d'amore per *Alberto*, che ella crede un contadino, ma che finisce col riconoscere pel figlio d'un Principe della Servia. *Gisella* sorprende il dolce oggetto de' suoi amori, nel momento appunto che sta per impalmare la sua fidanzata *Batilde* (e una *Batilde* potente qual è la leggiadra Fanny Mazzarelli); e allora si cruccia, e allora perde il cervello, e allora, fuor di senno cioè e delira! arriva persino a danzare. Ma *Gisella* muore, e le s'innalza una tomba... Se non che, com'era da prevedersi, le *Willi*, di cui *Mirta* è regina, s'impossessan di lei. *Gisella*, vaga e gentile anche ombra, sorge dal tumulto. *Mirta* la tocca del suo scettro, *Gisella* è una *Willi*, e le spuntan le ali, e i suoi piedi radon la terra, e non è più che

“..... zeffiro leggiiero  
Discorritor de l'Indici pendici”

*Alberto* va a piangere, com'era parimenti da prevedersi, sul suo sepolcro; si scontra in lei, e benché la scambii in sulle prime con un nuovo silfo, la riconosce, e corre sulle sue vestigia, e ad essa s'unisce, e al paro di essa vola e danza, né dal suo fianco si spicca, fuorché quando la sorte il comanda... Ai primi albori, al sol che viene ad irradiare le sfere, le *Willi* denno sparire. Addio dunque, *Gisella* mia, dice *Alberto*. Addio, mio *Alberto*, risponde *Gisella*: la quale però non lo lascia, se non dopo averlo generosamente ceduto alla sua fidanzata. Buona in vita, migliore in morte, la vergine della Bosnia non appartiene a coloro, che non vonno altri felici perché dessi nol sono...

A parer nostro, la *Gisella* fu data per mettere in mostra tutti i pregi elettissimi della cotanto celebrata Cerrito, e questo scopo, per unanime voto, per tacita sentenza fin del bel sesso che non si di leggieri s'induce ad ammirare un'avvenente e giovane artista, è appieno raggiunto. L'ardente napoletana ci ritorna dal Tamigi (non lo diciamo per farle un complimento) più robusta, più vigorosa, più padrona di ciò che fa. Quella voluttuosa grazia ch'è sua dote precipua, quelle sue elegantissime movenze, que' suoi pittorici atteggiamenti, quel suo mirabile sbalzo, quel suo porgere seducente e poetico, sono ora accompagnati da una sicurezza, da un'energia, da una precisione, che non lasciano alcun desiderio. La Cerrito si occupò seriamente dell'arte sua, e l'arte le sorrise. Ella è un vero incanto, l'idillio in azione: è l'aura che bacia l'onda senza incresparla: è la virgiliana Camilla che passa sui fiori senza piegarne le cime. Noi scriviamo, e il Pubblico si espresse acclamandola quasi ad ogni suo movimento, ad ogni sua posa, ad ogni suo volger di ciglio, domandandola e ridomandandola sul palco dopo l'ultimo suo passo coll'insigne Merante. Noi scriviamo, e gli spettatori aumentarono alla seconda rappresentazione i loro plausi ed addoppiarono i loro affettuosi saluti: vollero anzi che del ricordato passo ella ripetesse l'adagio e l'allegro, prova non dubbia di un costante verace entusiasmo, il più luminoso e pieno trionfo cui possa una danzatrice aspirare. - Se fra i diversi uffici del ballo vi ha quello di parlare ai sensi e all'immaginazione, noi dobbiam confessare che la Cerrito adempie in grado eminente alla sua ardua missione, noi dobbiamo necessariamente intrecciarle verdi corone: noi, che quand'ella sorvola qua e là sui suoi vanni[?] di farfalla, non andiam col pensiero più oltre, e crediam tutto probabile.

Ma pervenuti a questo punto i lontani, diranno per avventura: dunque il ballo del Cortesi è affatto cattivo, né alcun che racchiude di buono? Al contrario. Il primo atto è ben diviso, per eccellenza condotto. I ballabili son d'invenzione graziosa, d'una venustà ed eleganza non tanto comune. Non mancano quadri, non mancano gruppi, e di effetto: e quello poi che proprio sorprende, è la magnificenza con cui l'Impresa allestì lo spettacolo. Certo che il meccanismo fu infelice, e promosse sovente le risa. Certo che la povera *Gisella* doveva darsi, come a Parigi, in due sole decorazioni, e non in cinque. Siffatti argomenti si possono tollerare, se superficialmente e di volo trattati: date loro importanza fuor del bisogno, create degli accessori e dei

personaggi, fate di un ritratto in miniatura un quadro grande il vero, e terminerete col render pesante ciò che nella sua semplicità poteva divertire e forse interessare. Se mal ci apponiamo, il fatto lo prova: mercoledì s'invocarono i tagli del solito Norcino: si fecero sparire ad un tratto due atti: non vi ebbero tante lungherie, tante ripetizioni, e il ballo ha maggiormente piaciuto: comeché anco in detta sera il macchinista s'addormentasse sovente, e disturbasse in tal guisa, con universale rammarico, i celesti trionfi della protagonista. Gli saranno venuti a nausea gli Olimpi... ed egli congiurerà al lor danno! Del resto, quello scultore o pittore che ritrarre volesse nella *Gisella* l'aerea Cerrito - dovrebbe scegliere il suo passo a due. Egli si troverebbe nel dovere di porle allato il Merante, e così, mentre onorerebbe il merito, acquisterebbersi la gratitudine degli ammiratori di lui (che non son pochi). Né la sua fantasia durerebbe fatica a completar la medaglia. Fanny Cerrito sarebbe, siccome d'obbligo e di giustizia, l'eroina della festa. Merante potrebbe ornarle la fronte di una ricca ghirlanda d'alloro: e le allieve della nostra scuola, che giusta il consueto diedero saggi di valore e di zelo (le signore Bussola, Granzini, Foco, Wauthier e Marzagora), queste care fanciulle di aspettativa lietissima, potrebbero carolar loro d'intorno, fedeli interpreti del generale contento. Se mancasse un'epigrafe, o se all'artista occorresse qualche ottava o sestina, sarà sempre a loro disposizione il Pirata...

Chi non sa far versi oggidì?

**Tommaso Locatelli, “Bullettino degli spettacoli di Primavera. Gran Teatro la Fenice. Gentile di Fermo, azione mimica di Astolfi”, in «Gazzetta di Venezia», 9 marzo 1847<sup>2</sup>**

Dopo i balli della *Taglioni* e dell'Elssler, ch'è quanto dire dopo che i balli veramente si ballano, questo *Gentile di Fermo*, che possiede tutti i requisiti delle azioni mimiche antiche, ha l'aria quasi d'un assurdo, o per lo meno di un anacronismo. Il sig. *Astolfi* non s'accorse che il gusto del pubblico s'è cambiato; che la *Gisella*, l'*Esmeralda*, la *Bella Figlia di Gand* hanno operato una grande rivoluzione nell'arte, ed ei ci ricondusse bonamente indietro venti o trent'anni, quando il pubblico prendeva ancora diletto a quelle azioni eroiche e spettacolose, in cui tutto il pregio consisteva nella disposizione dei gruppi, ne' colpi di scena, nello squadrone e marciar delle truppe, e parevano belle le furiose contorsioni, le scorribande del *Molinari*, che, nelle spaventose sue cadute, si metteva ogni sera a pericolo di lasciar la vita sul palco, recando

---

<sup>2</sup> Poi in Id., *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 313-317.

presso a poco il diletto de' gladiatori nel Circo. Quel genere bastardo, quella tragedia di muti, che con la eloquenza de' pugni e de' gomiti aveva la pretesione di dipingere e significare le umane passioni, e in cui le danze tenevano sì piccolo spazio che i ballerini non comparivano se non come invitati in occasioni di feste, e nel rimanente si stavano ne' lor camerini; quel genere poteva sostenersi, finché aveva a puntelli un *Viganò* e un *Gioia*, che, col potere d'un ingegno straordinario e lo splendore delle lor fantasie, facevano dimenticare ciò che in esso era d'irragionevol, di falso; ma ei non doveva a lungo durare, privo di que' grandi sussidi, nelle povere e pallide imitazioni de' loro seguaci. Il pubblico s'accorse che ne' balli era qualcosa a fare di meglio che il mestier de' telegrafi, ed ora vuol che si danzi, e le danze sien fondamento, e non accessorio dello spettacolo.

Per queste ragioni il nuovo ballo, benché condotto con una certa regolarità e naturalezza d'intreccio, e abbellito di qualche accidente drammatico ben ideato, non piacque se non mediocrementemente. La favola è semplice, troppo semplice forse. [...]

I ballabili hanno il difetto del genere, e difetti lor proprii: e' son tirati dentro come per li capegli, e non ci si nota nessuna vaghezza di novità o d'invenzione. Si festeggia dapprima con le danze l'arrivo della sposa di Gentile nel campo; onestissime danze, in cui, come nelle parrocchie foranee, i sessi, per decenza, sono divisi, e gli uomini ballan da sé, le donne fra loro. Se non che quelle danze si trovarono d'un carattere troppo guerriero o un poco schiavone; erano una specie di moresca, battuta nelle debite forme, quale si vide lo scorso autunno all'Apollò, e un tantino anche di sotto; quel cozzo e quel tremendo fragore di spade parve soverchio, e queste alla seconda sera si obbligarono a rientrare salutarmente nel fodero. Gli altri ballabili rallegrano il trionfo del Malatesta, e qui non imitano nessun particolare costume; potrebbero tutt'al più figurare uno spettacolo di Merceria, tanta è la mostra di veli, di fasce, e fin di vasi di fiori, e ghirlande. Tutto il bello si restringe adunque al passo a due danzato dalla *Polin* e dal *Carrey*, che fanno a gara per superarsi, e tutti e due l'abbellano, questi con sempre nuove, arrischiatissime pruove, che mai o quasi mai non gli falliscono; quella con l'usata leggiadria de' suoi passi e d'alcune movenze. Il ballo, ch'ha il pregio d'una bella musica, è posto altresì in iscena con grande ricchezza e varietà di decorazioni; e anche qui si dee far plauso al *Bertoia*, che nel luogo alpestre ha trovato argomento a bellissima scena.

**Carlo Lorenzini [Collodi], in «Lo Scaramuccia. Giornale teatrale», anno I, n. 4, 11 novembre 1853, sezione “Teatro della Pergola”, s.p.**

**Teatro della Pergola. Gisella**

È un ballo fantastico, è una leggenda Slava che mascherata sotto mille nomi abbiamo incontrata in cento Drammi, Melo, e anco Mimo-drammi.

Lasciamo parlare Carlo Blasis: «Esiste una tradizione della danza notturna conosciuta nei paesi Slavi sotto il nome di DANZE DELLE VILLI. - Chi sono le Villi? - il testo non lo dice - ecco come continua l'avvertimento; *Le Villi fidanzate muojono il giorno delle nozze* (misera condizione!) *Nei loro cuori estinti, ne' morti piedi rimane quella smania di danza che non hanno potuto soddisfare vivendo* (le Villi del Casino Borghesi e delle stanze dei Risorti non si possano trovare in questo caso, mi pare) ed a mezza notte escono dai loro avelli (*le villi Slave* beninteso; non quelle dei due Casini di Firenze) si raccolgono a torme e guai a colui che si avviene in esse. Egli è costretto a danzare fino a che cade estinto. Ora capisco perché gli Slavi hanno la prudente abitudine di rientrare in casa un quarto d'ora avanti mezzanotte.

Nell'atto primo si dovrebbe vedere un'*amena pianura* - Alla Pergola si vede una pianura semplicemente: l'*amena* l'hanno lasciata per brevità. Molti contadini e contadine *dopo essersi riposati alquanto*, si allontanano per riprendere i loro lavori: e sapete come si riposano? Stando tutti in piedi e con una gamba in aria: è una maniera di riposarsi tutta propria dei contadini Slavi in generale e dei ballerini in particolare. Ilarione, gira guardingo per la scena: egli ama Gisella: imbecille! Quando un uomo si chiama Ilarione deve sfuggire tutte le occasioni prossime di innamorarsi. Ma nessuno in questo mondo si riconosce. Egli però si è accorto che non è solo: e chi è quell'imprudente che possa giurare di esser solo ad amare una bella fanciulla?

Ilarione si è accorto che il Duca Alberto ama Gisella, e fin qui sarebbe una cosa tollerabile; il peggio si è che Alberto è riamato. Ecco i tristi effetti di portare un nome come quello di Ilarione; ecco i vantaggi di chiamarsi Alberto. Alberto! che bel nome per interessare una donna; aggiungetevi l'epiteto di *Duca* e l'affare è fatto. Voi già sapete benissimo chi è il Duca Alberto; se non lo sapete ve lo dirò io. Il Duca Alberto è figlio nè più nè meno che del Duca Albrecht. Ora la cosa è chiara, e se voi non arrivate a farvene un'idea precisa, incolpatene il sig. Blasis, il quale doveva pubblicare un programma con note e documenti passabilmente storici.

Alberto dunque, che è l'amante riamato di Gisella, ha deposto per un momento il titolo di Duca e viaggia sotto l'*incognito* di contadino. Egli va in cerca della sua Gisella, e non avendola veduta fra le altre vendemmiatrici, a risparmio di tempo, va direttamente a picchiare alla casa della innamorata.

Il sistema non è pulito, ma è laconico e basta. *Sorte tosto la vaga fanciulla* (vi raccomando quel *sorte*) e non vedendo nessuno si mette a ballare.

Le fanciulle slave fanno così; quando aspettano l'innamorato, e non lo vedono, per disperazione si danno in balia alla polka la più sfrenata. È un modo come tutti gli altri d'esprimere il proprio dolore. Le nostre fanciulle si metterebbero invece a piangere: il pianto è meno interessante di una polka o di un valtzer almeno sotto il punto di vista coreografico.

E Alberto? Alberto si era nascosto dietro l'uscio per fare alla sua bella una dolce sorpresa. Finalmente non potendo più reggere alla tentazione, fa un colpo di scena e si presenta. Gisella rimane indispettita: difatti la burla non è troppo di buon genere per un giovine di spirito come Alberto. Ma l'uomo innamorato è sempre un'imbecille. Bisogna rifar la pace: e Alberto che conosce i primi rudimenti dell'amore, calma la bella indispettita a furia di carezze e di abbracciamenti. È stata questa la prima volta in tempo di vita, in cui ho invidiato la posizione coreografico-sociale di un ballerino.

I due amanti, stringono un nuovo *entente cordiale* e giurano scambievolmente di *amarsi fino alla tomba* (frase scelta del Vocabolario d'amore) E per accertarsi se questo loro amore sarà eterno, strappano dallo stelo alcune Margherite, simbolico fiore, e le sfogliano.

O Margherita! (parlo della Margherita, simbolico fiore) io saluto l'arcana virtù delle tue foglie. Se tu fossi un poco più consultata, quanti dolori e quanti disinganni risparmiaresti ai proseliti del matrimonio?

Intanto arriva un branco di contadini e di contadine, ballando, e Gisella e il suo amante prendono parte anch'essi alla danza. Ma la gioja in questo mondo ha la durata del baleno. Difatti sul più bello, ecco la madre di Gisella - l'arrivo improvviso di una madre quando la figlia balla in *flagranti* coll'amante, produce sempre un *tableau*. Regola generale. Difatti la povera Berta fa una lavata di capo alla figliola, e la riconduce a casa. Tutte le ragazze che per un caso qualunque si siano trovate in una posizione più o meno analoga a quella di Gisella, sapranno figurarsi il dispetto che la vezzosa Slava provò a quel comandamento materno.

Dopo pochi istanti giungono in quel luogo rifiniti dalla caccia il Principe Rodolfo e la sua figlia Batilde. Ecco due nuovi personaggi così noti in tutte le storie, da non aver bisogno di commenti e d'illustrazioni. Berta e Gisella presentano ai nuovi arrivati un modesto *déjeuner* di latte e di frutta. Il Principe Rodolfo, uomo capace di digerire il ferro, come racconta la storia, si getta sulle frutta, e mangia come un disperato, mentre Batilde regala a Gisella una collana d'oro (vero *doublé*) e la *interroga delle sue occupazioni*. *Gisella risponde il lavoro dei campi e la danza: Batilde allora* (curiosa come tutte le donne) *le chiede se il suo cuore ha palpitato ancora... È così naturale questa domanda! Datemi due ragazze (per modo di dire) che si vedano per la prima volta, e vi garantisco che dopo cinque minuti di conversazione a quattr'occhi si faranno scambievolmente questo punto interrogativo.*

Avete mai amato? - domandò una bella giovinetta ad una sua amica - No, rispose questa ingenuamente, non ho mai amato; ma ho fatto all'amore.

Quanta proprietà di lingua, in questa risposta dell'innocenza!

Gisella rivela a Batilde che essa ama un giovine di cui è fidanzata: e Batilde, in contraccambio di fiducia palesa come ella pure è amante riamata, e vicina a maritarsi.

Il lettore da questa reciproca confessione capisce subito che la morale del fatto si compendia in quel proverbio non troppo coreografico, che dice - due piccioni a una fava. - Ilarione, l'amante disprezzato, cerca di vendicarsi. Egli scuopre che il fidanzato della principessa Batilde è Alberto amante anonimo di Gisella. Ilarione si fa delatore!

Un amante disprezzato è capace di tutto - anche di far la spia.

Specchiatevi in Ilarione! Il Principe Rodolfo e sua figlia domandano una giustificazione. E Gisella!... l'infelice fanciulla non ha potuto reggere a colpo sì terribile. Essa delira... ora abbraccia... ora fugge l'amante e la madre... rammenta gl'istanti più lieti dell'amor suo. Crede aver fra le mani il simbolico fiore... lo sfoglia... vorrebbe intrecciare ancora una danza (cos'è la passione per il ballo!) ma le forze le mancano, cade e muore fra le braccia della madre e d'Alberto. Quadro di dolore - per tutti in generale e per l'impresario in particolare.

Ora immaginatevi un *Luogo remoto* - Non è poi difficile a immaginarselo. -

In lontananza al riflesso della luna si vede un lago, e sul davanti la tomba di Gisella.

Questa è la residenza delle Villi (vi prego a non confondere le *Villi* con le *Ville*.) Suona la mezzanotte; è l'ora climaterica, ha detto Eutichio con molta saviezza, e difatti gli spiriti cominciano a farsi sentire. - Esce fuori della tomba la Regina delle Villi che in lingua slava si chiama *Scheggi*.

A questo punto il palco scenico della Pergola, diventa fecondo quanto un podere della Terra promessa. Difatti si vedono dalle assi sterili germogliare una raccolta di Silfidi bianco-vestite, che spuntano fuori da tutte le parti con la rapidità degli *Ovoli*, dopo un po' d'acqua e un po' di sole.

La Regina delle Villi annunzia alle sue seguaci l'arrivo di una nuova compagna.

E chi è questa nuova arrivata?

Lasciamo parlare il libretto: *pur troppo l'infelice madre aveva ragione! Anche Gisella si era mutata in Villi!!!* Da questi accenti di dolore, è facile arguire quanto fosse straziato il cuore del librettista, dovendo vergare la desolante notizia.

O cuore di librettista!

Frattanto da una piccola tomba davanti al proscenio spunta una nuvoletta bianca come la nebbia della mattina. Il vapore si dirada, ed esce fuori Gisella, leggera e trasparente, come una misteriosa pellegrina dell'azzurro dei cieli.

Il povero Alberto, che non trova pace in nessun luogo, giunge nel cimitero remoto, e si getta a piangere sulla tomba della bella che è morta per sua cagio-

ne. Ma Gisella in quel momento non è più nella tomba: onde la posizione del giovine risente alquanto del comico.

Dietro un simile esempio, sarebbe bene che tutti gli innamorati che provano la velleità di spargere una lacrima sulle ceneri della donna estinta anticipassero di un quarto d'ora la mezzanotte, per non correre il rischio di piangere sopra un sepolcro, in cui non ci sia più la padrona di casa.

Mentre il Duca Alberto piange come un ragazzo sulla tomba adorata, *i suoi occhi si fissano sopra uno strano oggetto che quasi ombra gli si dilegua dinanzi: in quell'essere egli ha riconosciuto Gisella.*

*Vorrebbe raggiungerla, stringerla fra le sue braccia; ma ella sempre lo illude.*

Intanto l'alba si avvicina: e questa è l'ora in cui le Villi debbono ritirarsi - Ciò mi sta a provare una volta in più che le Villi appartengono alla sezione degli uccelli notturni.

E Gisella, la povera Gisella anch'essa è costretta a ripiegar l'ali e prendere il volo verso il sepolcro. Alberto, l'infelice amante, accortosi che la sua bella si è dileguata - e che il ballo comincerebbe a farsi lungo, cava fuori un pugnale e si uccide.

La terra gli sia lieve!

Questo ballo, in qualche momento, ha minacciato di dividersi nella ventesima parte di un barile. Eppure la Gisella godeva una reputazione: eppure il vestiario è decente, l'ultima scena dipinta con molto gusto, i ballabili graziosi, la musica di Adolfo Adam!

Anche i balli, quest'anno, sono rimasti attaccati dalla *malattia!*

Bisogna però convenire che questa leggenda coreografica ebbe un successo problematico, in mezzo al fanatismo e agli applausi universali.

Difatti la Ferraris, è da sé sola una festa, un incanto, un concerto di musica e di danza.

Le sue movenze sono così leggiadre, i suoi passi cadenzati con tanta esattezza, e con tanta grazia, che vedendola ballare, ti pare una cosa sola e musica e danza, quasi che questa fantastica villi appartenga veramente alle regioni dell'aria, e sia mossa ed atteggiata unicamente dalle oscillazioni dell'onda armonica che si ripercuote nella sala.

Amalia Ferraris! Questo nome sarà la più bella pagina nella biografia di Carlo Blasis!

In questo ballo noi l'abbiamo veduta graziosa ed elegante come un'ode anacreontica vaporosa e fantastica, quanto una leggenda Slava.

Nulla di più vero, nulla di più storico, nulla di più reale di questa angelica *Villi* che portata dall'aure della notte corre al convegno misterioso del lago.

Ci parve una creazione gentile della fantasia di Prati - una figurina aerea del pennello di *Jendron*.

O Amalia Ferraris! Quando i poeti Slavi, nelle loro fantastiche creazioni, dettero vita e nome alle *Villi*, - pensarono a Voi: quando elessero a questi genj notturni della danza una Regina - vi indovinarono, e vi posero sulla fronte una corona di rose.



**II.**  
**In lode di Maria:**  
**antologia di componimenti d'occasione**



## Milano 1841<sup>3</sup>

### Temistocle Solera

Quando Natura all'ultimo  
Sguardo del sole imbruna,  
Ed io riparo all'umile  
Stanza, in cui suol la luna,  
Amica melanconica,  
Dolcemente inviarmi il suo chiaror,  
Conscia dell'alta origine  
L'alma con sé ragiona,  
E l'inspirato genio  
Dai ceppi si sprigiona;  
Arso dal divo incendio  
Così prorompe l'agitato cor:  
- Leviamo un inno all'italo  
Cielo, al Signor diletto!... –  
Ma del volante e libero  
Carme chi fia soggetto?...  
Cade la mente dubbia...  
È vana gloria a noi tempo che fu!  
Assai de' scorsi secoli  
Già favellaro i vati;  
Alla baldanza, all'auro  
Carmi non fian sacratì...  
Agl'irrompenti numeri  
Ora chi affida incognita virtù?  
Bell'Arti, a voi santissime  
Figlie del nostro cielo  
Oggi levare un cantico  
Innamorato anelo,  
Ché la morente fiaccola  
D'improvvisa vegg'io luce brillar!  
Scossa a portento insolito  
Sorge per voi la scena,  
Che s'addormiva al rapido  
Fuggir della Sirena! ...  
Voi la novella Silfide

---

<sup>3</sup> In Francesco Regli, in «Il Pirata», anno VI, n. 99, venerdì 11 giugno 1841, pp. 403-404.

Più ch'altri mai scendeste ad inspirar!  
 Poesia, che il velo ha d'Iride,  
 Divina arte potente;  
 Prima di vaghe imagini  
 Le popolò la mente  
 Ond'Ella i vari suscita  
 Sensi con mille vezzi in ogni cor!  
 Quindi Colei che all'unico  
 Rossini armò la lira,  
 Ch'ora s'avvolge in turbine,  
 Ed or com'aura spira,  
 Le infuse per le vivide  
 Membra di tempo e d'armonia vigor.  
 L'Animatrice in ultimo  
 De' marmi e de' colori  
 Tutti le venne a schiudere  
 Gl'innumeri tesori,  
 Onde quell'alma specchio  
 Dell'uno ed immortal bello si fa.  
 Si ch'ogni moto è linea  
 Della vetusta scola,  
 O quando striscia e scivola,  
 Librasi in alto e vola,  
 O quando al suolo curvasi,  
 Sorge sublime, appunta il piede, e sta.  
 E tutta Europa attonita  
 Con invida pupilla  
 Guatò questo miracolo  
 Dell'itala favilla;  
 Ché sorte rea del genio  
 Rapi l'avventurosa al patrio suol.  
 Tale esulando l'anima  
 Dal lieto astro natío  
 Vaga pel mondo, e imagine  
 Offre quaggiù d'Iddio,  
 Fin che dal velo scioltasi  
 Rialza al nido fastidita il vol!  
 Inno!... deh possa il fulgido  
 Ver, che inspirommi al canto,  
 Sparger di vita il balsamo  
 Sul povero tuo manto;  
 Onde fia nota ai secoli  
 La meraviglia della nostra età!

Né t'avvilir se gl'invidi  
Vano ogni carme han detto;  
Mandra è di zebe stupida  
Cui fango è l'intelletto;  
Tu disdegnoso e impavido  
Passa fra loro, non dir motto, e va!

\*\*\*

### Milano 1841<sup>4</sup>

#### Ottavio Tasca

Più d'un vate in arcadico linguaggio  
Paragonar Te con le Grazie volle,  
Te che pur le tre Dee vinci al paraggio,  
Tanto il tuo merto sovra il lor s'estolle!  
Quand'esse ordian d'argentea luna al raggio  
Lor vaghe danze in sulle Ciprie zolle,  
Sotto i lor passi, come al sol di maggio,  
Mille uscian fiori, è ver, tra l'erba molle:  
Ma figlia Tu di secolo più sodo,  
Cui di sterile onor non basta il vanto,  
Quel prodigio rinnovi in miglior modo;  
E per Te fai sotto i tuoi piè divini  
Non mille fior, ma con più dotto incanto  
Ogni sera spuntar mille fiorini.

\*\*\*

---

<sup>4</sup> In Francesco Regli, in «Il Pirata», anno VI, n. 99, venerdì 11 giugno 1841, pp. 403-404: p. 404

## Milano 1841<sup>5</sup>

**Felice Turotti**  
*A Maria Taglioni*

Il ver ridico, o Donna,  
Se all'aura t'assomiglio  
he lene spira ed accarezza il fiore.  
Avvolta in bianca gonna  
Sembri, se inclini il ciglio,  
Al pensiero più casto dell'amore;  
Se il piè rivolgi in tortuosi giri  
Mille volano a te plausi e deliri.

E mi rimembri il dolce  
Non chiaro all'uom pur anco  
Danzar degli astri per le curve sfere,  
Che l'occhio incanta e molce.  
Il fluttuante fianco,  
Simile all'Iri per l'età primiere,  
A noi nuovo miracolo si mostra  
Come nube che a sera il sole innostra.

Com'Espero gentile  
In ciel, tu Donna splendi  
Fra lieta pompa di notturna scena;  
A un angelo simile,  
Ti libri e ti sospendi  
Nell'agitato aëre; e qual sirena  
I risguardanti in nuova guisa alletti:  
Fai palpitare entro i recinti i petti.

E la tua gloria  
E la tua gloria, o diva,  
Per le mertate lodi  
Suona gentil nell'Europee contrade.  
Or dall'Olonà in riva  
Bear le genti godi,  
E stupor l'alme e meraviglia invade:

---

<sup>5</sup> In A. Piazza, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 29, 25 maggio 1841, sezione «Notizie teatrali», pp. 225-226: p. 226.

Itala sei, ed è l'Italia sede  
Dell'arti belle, di valor, di fede.

\*\*\*

## **Bologna, 1842<sup>6</sup>**

### **Camillo Minarelli**

Si altere son sovra natura e belle,  
DONNA GENTIL, le tue leggiadre cose,  
Della cui vista fai l'alme gioiose,  
Che per fermo s'apprendon sulle stelle.

Chi di lor dunque t'arrecò novelle?  
O a sì alto veder chi ti dispose?  
E se a senso mortal fur sempre ascose,  
Come col tuo pensier t'innalzi ad elle?

Amor qui mi risponde: In nobil core,  
A cui non gravi la terrena veste,  
Che non poss'io col gran desir d'onore?

Si per noi Alighier, Apelle, Orfeo,  
Il dir, le forme, l'armonia celeste  
Oltre vostr'uso immaginar poteo.

\*\*\*

---

<sup>6</sup> An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104: p. 104.

## **Bologna, 1842<sup>7</sup>**

**Giovanni Marchetti**

Diva Tersicore,  
De' Vati Achei  
Fosti una Favola  
Sino a Costei.

\*\*\*

## **Bologna, 1842<sup>8</sup>**

**Alla Taglioni  
Che danzò  
nel Teatro Comunale di Bologna  
l'Autunno 1842**

Alla Taglioni  
ODE ESTEMPORANEA

Di Febo il Genio infondami  
L'alta virtù de' carmi,  
Ond'io possa dall'umile  
Vulgo per lui levarmi,  
E glorioso un cantico  
Vate felice alzar.

E il sacro a Te che massima  
Sei fra i danzanti cori,  
A Te cui liete schiusero  
Le Grazie i lor tesori  
E ai seggi lor t'accolsero,  
E suora ti nomar.

---

<sup>7</sup> Epigramma posto in calce a una nota litografia che ritrae Marie Taglioni, fatta da Achille Frulli a Bologna nel novembre 1842, e ripubblicato in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 980, 24 novembre 1842, p. 103.

<sup>8</sup> Foglio sciolto a stampa (Tip. Ciocchi e C. nelle Spaderie, Bologna [1842?]) conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Catalogo Frati-Sorbelli.

Ed il tuo vago ed agile  
Piede laudando in pria,  
E de' tuoi modi amabili  
La casta leggiadria,  
Dirò che spiri all'anima  
Pudica voluttà.

Sei più del vento celere  
Qual Silfide leggera,  
E ti fu dato apprendere  
Nella celeste spera  
Quell'arte tua mirabile  
Che ugual fra noi non ha.

Tu primo onore insolito  
Nella notturna scena,  
Di meraviglia, e giubilo  
Festi ogni terra piena,  
Che Te vera Tersicore  
Festiva salutò.

Corse da Scilla al Tanai  
Di Te famoso il grido;  
A cui rispose il gallico  
Ed il britanno lido,  
Che degli allor più fulgidi  
Il crin ti coronò.

Più dolce almo spettacolo  
Finor non vide il mondo,  
Che a Te sublime spirito  
Plaude con suon giocondo  
E chi ti vinca od emuli  
Non spera di veder.

Ma in mortal lingua suonano  
Invan di Te parole;  
Sol potria voce eterea  
Ritrar le tue carole  
Onde pur oggi è Felsina  
Rapita dal piacer.

\*\*\*

## Bologna 1842<sup>9</sup>

**Filippo Martinelli**  
*A Maria Taglioni*  
*Stanze*

Silfide o Diana ecco una donna appare  
 Sulle danzate scene allettatrice;  
 Pari al merto non sa plauso trovare  
 La turba che vi tragge ammiratrice,  
 Però splendidi doni a lei versare  
 Intende come al nome suo si addice:  
 Versa, profondi pur, popol profano,  
 Lascivi doni colla indegna mano.

[...]

Ché non move costei lascivi balli  
 Né le atletiche mena ardue carole  
 Come al rumor de' barbari timballi  
 Il furibondo Coribante suole,  
 Ma, quale in seno delle apriche valli  
 Dove saetta e non flagella il sole,  
 Muta parvenza in suo pudico stile  
 Ninfa leggiadra o Naiade gentile.

Oh con qual poter l'alta persona  
 Tutta raccoglie e a una movenza assembla!  
 Poi mollemente così l'abbandona  
 Ch'ombra non corpo a lei sono le membra,  
 E tutta intorno lei di ciel corona  
 Tale una dignità che mentre sembra  
 Che rispettoso di suo tocco il suolo  
 Non lo sostenga, ella si libra in volo.

Oh! con che grazia o la ripresa danza  
 Rapida incalza o placida si posa,

---

<sup>9</sup> Foglio sciolto a stampa (Tipi Governativi Alla Volpe, Bologna 1842) conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Catalogo Frati-Sorbelli.

O, mentre intorno a sé rotando avanza,  
Muta l'agile piede e non riposa,  
Improvvisa così muta sembianza  
Ai raggi suoi l'Iride vaporosa,  
Grazia non perde per cangiar bellezza  
E più cara fa la sua vaghezza.

[...]

\*\*\*

## **Bologna 1842<sup>10</sup>**

**Luigi Casini**  
*Alla regina della danza*  
*Maria Taglioni*  
*quando nell'autunno del MDCCCXLII*  
*Bologna tutta*  
*rendeva meravigliata*  
*Luigi Casini*  
*uno tra i mille ammiratori*  
*coi seguenti metri poetici*  
*faceva plauso*

Ove traesti un solo  
De' tuoi mirabili concetti?  
Donna, in che nuovo polo  
Ti furo appresi tai sublimi affetti?  
Qual spirito ottenne il vanto  
Di farti eccelsa tanto  
Che tua fama immortal nei dì remoti  
Si tramandi ai figliuoli ed ai nipoti?

Vana inchiesta! Il perfetto,  
il mirabil, l'eccelso è cosa tale  
Che invade l'intelletto,  
Ma che niun maestro ad insegnar non vale.  
Chi nacque Genio il sente

---

<sup>10</sup> Foglio sciolto a stampa (Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, Bologna [1842]) conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Catalogo Frati-Sorbelli.

Dolcissimo, potente,  
 Ma non evvi caduca sapienza  
 Che ne giovi a mostrar tutta l'essenza.

Terrena creatura  
 Rassembri appena, o Donna, a nostre ciglia;  
 D'aerea natura  
 Unica portentosa meraviglia  
 Sì, tal ti mostri sempre,  
 Quando con varie tempre,  
 in cento guise ti trasmondi e cento,  
 Come il creato inter ti fa contento.

Se all'armonia di cetra  
 Lieve Fata ti mostri in piena vita,  
 Ben si par che dall'etra  
 Scendesti, colla fiamma al Sol rapita;  
 Nè reca meraviglia  
 Se volge a te le ciglia  
 Pieno di voluttade e pien d'amore  
 Alberto passionato cacciatore.

Se in umile costume  
 Cerchi pietade a incognita rivale,  
 È sì loquace il lume  
 Del ciglio tuo, cui nello sguardo è uguale,  
 Che fuor d'ogni speranza  
 È tanta in te possanza,  
 Che incenderesti mille petti e mille  
 Col vago favellar delle pupille.

Oh Genio! ardi d'amore,  
 E tosto lo diffondi all'altrui petto;  
 Senti disdegno in core  
 E tu spiri ad altrui sdegnoso affetto;  
 Provi dolcezza o speme,  
 Ed io le provo insieme;  
 Esulti e danzi, ed io con fervid'eco  
 Sono tratto esultante a danzar teco.

Teco a danzare? Ahi vano  
 Presumer stolto, ahi desiâr fallace!  
 Sotto l'incarco umano

A quanti a quanti [sic] d'emular te piace;  
Ma della salma il pondo  
Giuso li tragge a fondo,  
Mentre tu sola come piuma al vento  
Voli e rivoli in genäl talento.

Di Silfide amorosa  
Vesti le spoglie, e un vero spirto appari:  
Vivida, senza posa  
Tragitteresti i più distesi mari  
Sempre co' piedi asciutti,  
Guizzando sopra i flutti,  
Qual rondinella veloce leggiera,  
Sovra dell'acque ognor da mane a sera.

E se volubil fiato  
Fingi ti avvolga in tortuosi giri,  
Ah non sarà mai dato  
Che cosa più gentil quaggiù si miri!  
Perché non tocchi il suolo,  
O appena il tocchi solo  
Per ischerzo, per caso, per follia,  
Non che premerlo no d'uopo ti sia.

Quando l'arciera Diana  
Fra l'Oréadi sue mostri giuliva,  
E vesti dignità di casta diva:  
A quella imponi l'arco,  
De' dardi a questa il carico;  
Correggi e insegni in nobile costume,  
E mostri allor che nata sei da un Nume.

Ma splende Cinzia in cielo,  
Cinzia tua luce, e vaga tua sembianza;  
Onde fra stelo e stelo  
Tue forme vedi, e con lor movi a danza;  
E già ti nasce in core  
Di tua beltade amore,  
Sì ch'io m'avveggo che verrà Endimione  
A vendicar Calisto ed Atteone.

Salve, o Donna sublime,  
E pensa che per troppa meraviglia

Mal col labbro s'esprime  
Ciò ch'è sì bello, cui niun bel simiglia.  
Allor sarà che pago  
D'una meschina imago  
Si tenga tuo intelletto eccelso e solo,  
Che tragge fin le membra ad alto volo.

\*\*\*

## Milano 1843<sup>11</sup>

**A Maria Taglioni**  
**Cantata**  
**in occasione della beneficiata**  
**datasi all'I.R. Teatro alla Scala il 26 marzo**  
**in Milano**  
**A favore del Pio Istituto Teatrale**

Viva! Viva! Tu immesa, Tu sola,  
Non potevi a Te stessa fallir:

Dell'afflitto la mesta parola  
Accogliesti e cessava il soffrir. –

Tu francasti il deserto orfanello,  
Al vegliardo donasti mercè;

E l'asil del dolor nell'ostello  
Della gioja cangiassi per Te.

Il sofferente e il misero  
A Te volgeano il ciglio,  
E largo premio ottennero  
E d'opra e di consiglio;  
Sì che la fredda lagrima  
Tersero del dolor. –

---

<sup>11</sup> In «Bazar di novità artistiche. Letterarie e Teatrali», anno III, mercoledì 29 marzo 1843, p. 97.

Ah! fuggi ognor la stoica  
Pietade del codardo,  
Che sol risponde ai gemiti  
Col motteggiar beffardo;  
E dà conforto al povero  
D'un riso insultator.

A Te stessa ognor eguale,  
Segui, ah! segui il tuo cammino:  
La pietà che in Te prevale  
Farà lieto il tuo destino;  
Benedetto dalle genti  
Il tuo nome ognor sarà.

Ed il Cielo i suoi contenti  
Sul tuo capo verserà.

\*\*\*

## Milano 1847<sup>12</sup>

### Francesco Dall'Ongaro

Dove nascesti e quando  
Ti furon l'ale appese  
Alunna delle Grazie e dell'amor?

Invano io ti domando  
Il tuo natal paese,  
La patria che l'aspetta ignoro ancor.

Qual vaga rondinella  
Qual farfallotta errante  
Forse avesti la culla all'aura in sen.

---

<sup>12</sup> Si tratta di un componimento riportato all'interno di un articolo di Francesco Dall'Ongaro, in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847, sezione «Galleria di celebri artiste italiane contemporanee», pp. 58-61: pp. 58-59.

E però così snella  
Levi dal suo le piante,  
E tendi al tuo nativo aere seren.

Di vezzi e di prestigi  
Un tesor t'accompagna  
Da te colto volando in ogni suol.

La leggiadria Parigi,  
La voluttà la Spagna,  
L'amor ti diede il nostro italo sol! –

**III.**  
**Drammaturgie giselliane:**  
**antologia di libretti**



**Milano 1843**

GISELLA

OSSIA

LE WILLI

BALLO FANTASTICO IN CINQUE QUADRI

COMPOSTO E DIRETTO

DA ANTONIO CORTESI

DA RAPPRESENTARSI

NELLA I. R. TEATRO ALLA SCALA

IL CARNEVALE 1843.

Milano

PER GASPARE TRUFFI

MDCCCXLIII

## PREFAZIONE

*Torno, pieno di confidenza, dinanzi ad un Pubblico quanto intelligente altrettanto gentile, al cui giudizio ho molte volte sottoposte le mie coreografiche composizioni e la cui indulgenza mi ha del continuo confortato e sorretto.*

*Se vi ritorno con un argomento trattato già in Francia, ho almeno la compiacenza di averlo foggiato al gusto italiano, ampliandolo, cercando di rendere più interessante l'azione, e corredandolo di danze, tutte di mia invenzione.*

*Sarò lieto se la riuscita della GISELLA corrisponderà alle mie speranze, e se la benevolenza del Pubblico a mio riguardo si manifesterà anche questa volta, come tant'altre con l'usata cortesia.*

IL COMPOSITORE.

## ARGOMENTO

Gisella, figliuola d'una onesta ed agiata contadina della Bosnia, ebbe in dono dalla natura tutte quelle grazie e que' pregi innocenti che attraggono l'ammirazione anche del più indifferente fra gli uomini; e di tanta bellezza e di tali doti era fornita, che, vista a caso dal duca Alberto di Servia, ne fu così rapito che divisò farla sua. Temendo però che il suo grado eminente fosse d'ostacolo per conseguire l'intento a cui mirava, vestì le spoglie d'un contadino e prese dimora nel villaggio di Gisella. Le dolci ed amoroze sollecitudini d'Alberto colpirono il cuore della giovinetta che, sedotta dalle sue lusinghe, si tenea certa d'andar seco quanto prima all'ara delle nozze. - Ma il duca Alberto era fidanzato a Batilde sua cugina. Il proprio interesse e quello del padre suo gli ordinava questa unione che veniva sempre protratta in causa dell'amore ch'egli portava a Gisella. I suoi frequenti e segreti abboccamenti col proprio amico Wilfrido, che volea ritornarlo alla corte ed a' suoi doveri, destarono il sospetto in Ilarione, facoltoso contadino, che a forza pretendeva alla mano di Gisella, e che, geloso della ventura d'Alberto, si ostinò a conoscere il mistero che circondava il suo rivale, essendo nell'intima persuasione ch'egli non fosse quello che in apparenza mostravasi. Di fatti, giunto a penetrare nella dimora d'Alberto, vi rinvenne un mantello ducale ed una spada, oggetti ch'egli nascose gelosamente, e che furono quindi strumenti della sua lungamente aspettata vendetta. In un trasporto di gelosia, Ilarione dichiarò all'intero villaggio, ed al cospetto dell'istessa Gisella, che il fidanzato di lei non era che un ingannatore, un seduttore, un signore travestito: ed in prova di quanto asseriva, espose al guardo di tutti gli oggetti rinvenuti nella capanna del suo rivale.

Si accingeva Alberto a smentire l'asserzione del furibondo contadino; ma sventura volle che tutto venisse scoperto. Gisella, mal resistendo a scossa così inaspettata, colpita da sincope violenta, miseramente muore, ciò che desta la costernazione nel cuore di Alberto, che tardi si avvede dell'errore commesso. Gisella, che fidanzata ad Alberto, morì il giorno prima a quello destinato pel suo matrimonio con lui, deve correre intero il suo destino, ed appartenere dopo morte al popolo delle Willi<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Avvi una tradizione (così Enrico Heine parlando dell'Alemagna) sulla danza notturna conosciuta ne' paesi slavi sotto il nome di Willi... Le Willi non sono che fidanzate morte il giorno innanzi alle nozze, e queste povere giovani creature non possono rimanersi tranquille entro la tomba. Ne' loro cuori estinti, ne' loro piedi inanimati è rimasto quell' amor della danza ch'esse non han potuto soddisfare vivendo, ed a mezza notte si alzano, si raccolgono a torme sulla strada maestra e... sciagura al giovine che le incontra! gli è giuocoforza danzare con esse sino a che cala privo di vita. Abbigliate delle loro vesti nuziali, cinte il crine di corone di fiori, ornate le dita di rilucenti anelli, le Willi danzano al chiaro della luna come le Elfi. Il loro sembiante, comunque d'un bianco di neve, è pieno di gioventù. Esse ridono con una gioja sì perfida, v'appellano con tanta seduzione, le loro attrattive lusingano così dolcemente,

Il duca Alberto, in conseguenza della morte di Gisella, ha pressoché perduta la sua ragione: ed a fine di porgere qualche refrigerio al suo dolore, non istancasi di gemere sulla tomba dell'estinta fanciulla, offerendole il tardo sì, ma sincero tributo del suo pianto. Egli è in uno di questi momenti che al suo sguardo istupidito presentansi le sembianze di colei che piange; ma non è più l'avvenente Gisella in quell'aspetto ch'egli adoravala, è Gisella la Willi, nella sua nuova e bizzarra metamorfosi, sulle cui spalle agitansi delle ali diafane, e che, impalpabile come una nube, sparisce e si dilegua nel momento appunto in cui egli crede di poter stringerla al seno.

Mal resistendo al fascino che lo circonda, e comunque fosse stato testimonia della morte d'Ilarione, caduto in poter delle Willi, deciso di morire onde unirsi a Gisella, e per non esserne più separato, accoppia i suoi ai passi aerei, frenetici delle Willi, sì che sta per perirne di stanchezza ed abbandono; Se non che l'alba apparisce nel cielo, i primi raggi del sole inargentano le onde del lago e scorgonsi le Willi vacillare, curvarsi, estinguersi, dileguarsi fra l'erbe che le videro nascere, come i fiori della notte che muoiono all'appressarsi del giorno.

Sembra che per Alberto non siavi più speme di salvezza, essendo in procinto di soccombere alla piena del suo dolore. Mirta, la Regina delle Willi, impietosita del terribile destino da cui venne colpito il giovine Duca, e dietro le sollecitazioni di Gisella, usando del suo potere, consente che questa unisca in matrimonio Batilde ed Alberto.

---

che queste baccanti estinte sono irresistibili. - Veggasi pure sulle Willi la *Pickler* nella Riconquista di Buda.

PERSONAGGI

II PRINCIPE di Servia padre del  
Duca ALBERTO, innamorato di  
GISELLA, contadina  
BERTA, sua madre  
BATILDE, fidanzata del Duca  
WILFRIDO, amico del Duca  
ILARIONE, ricco contadino  
MIRTA. Regina delle Will  
Un Eremita

ATTORI

Sig. TRIGAMBI PIETRO  
Sig. MERANTE F.  
Sig.a CERRITO FANNY  
Sig.a MORLACCHI TERESA  
Sig.a MAZZARELLI FANNY  
Sig. FONTANA GIUSEPPE  
Sig. PRATESI GASPARE  
Sig.a WUTHIER MARGHER.  
Sig. BOCCI GIUSEPPE

Contadini d'ambo i sessi – Dame – Signori  
Paggi - Cacciatori - Bracconieri - Domestici - Willi

L'azione è nella Bosnia.

La Musica fu ridotta ed in parte espressamente composta  
dal Maestro sig. *Bajetti Giovanni*.

Le Scene sono d'invenzione ed esecuzione del signor *Cavallotti Baldassare*.

## BALLERINI

*Compositore del Ballo.*  
Signor Cortesi Antonio.

*Primi Ballerini Francesi.*  
Signor F. Merante - Madamigella FANNY CERRITO - E. Carey.

*Prime Ballerine allieve dell'I. R. scuola di Ballo.*  
Signore: Bussola Maria Luigia - Garancini Carolina  
Wuthier Margherita - Marzagora Tersilia.

*Primi Ballerini per le parti.*  
Signori: Catte Effisio - Bocci Giuseppe - Trigambi Pietro  
Pratesi Gaspare - Quattri Aurelio.

*Prime Ballerine per le parti.*  
Signore: Muratori-Lasina G. - Mazzarelli Fanny - Ronzani Cristina  
Bagnoli Carolina.

*Primo ballerino per le parti comiche*  
Signor Paradisi Salvatore.

Signori: Marino Legittimo - Palladini Andrea - Marchisio Carlo  
Vago Carlo - Della Croce Carlo  
Bondoni Pietro - Rugali Antonio - Rumolo Antonio  
Pincetti Bartolommeo - Viganoni Solone - Gramegna Giovanni  
Viganò Davide - Croci Gaetano - Lorea Luigi - Scalcini Carlo  
Fontana G. - Bertucci Elia - Bavetta Costantino - Belloni Federico  
Oliva Pietro Carlo - Mora E. - Mauri Giovanni. - Della Croce Achille  
Vicentini Vincenzo.

*Prime Ballerine di mezzo Carattere.*  
Signore: - Hoffer Maria - Viganò Giulia - Morlacchi Angela  
Morlacchi Teresa - Belloni G. - Novelleau Luigia - Molina Rosalia  
Braghieri Rosalbina - Pratesi Luigia - Ceccherelli Silvia  
Monti Luigia - Conti Carolina - Bussola Antonia - Bussola Rosa.

I. R. SCUOLA DI BALLO  
Maestri di Perfezionamento  
Sig. BLASIS CARLO. Sig.a BLASIS RAMACINI ANNUNCIATA.

Maestro di ballo, Signor VILLENEUVE CARLO  
Maestro di mimica, Signor BOCCI GIUSEPPE.

*Allieve dell'I. R. Accademia di Ballo*

Signore: Bussola M. L.- Grancini Carolina - Wuthier Marg. - Cottica Maria  
Gonzaga Savina - Fuoco M. Angela - Banderali Regina - Galavresi Savina  
Romagnoli Caterina - Bertuzzi Amalia - Vegetti Rachele - Bertani Ester  
Donzelli Giulia - Monti Emilia - They Celestina - Marra Paride  
Neri Angela - Citerio Antonia - Tommasini Angela - Scotti Maria  
Suj Celestina - Gabba Sofia - Bonazzola Enrichetta - Viganoni Adelaide  
Appiani Maddalena - Wuthier Ernesta

*Allievi dell'I. R. Accademia di Ballo.*

Signori: Vismara Cesare - Croce Ferdinando - Meloni Paolo  
Senna Domenico - Vienna Lorenzo - Corbetta Pasquale  
*Ballerini di Concerto. N. 12 Coppie.*

## QUADRO PRIMO

*Il teatro rappresenta una ridente valle dell'Alemagna cinta da colline ricoperte di vigneti. Sull'alto de' colli è praticato un sentiero che conduce alla valle in cui sono varii casolari, fra i quali quello di Gisella da un lato e quello d'Alberto dall'altro.*

I colli sono ingombri di vendemmiatori, che dopo una viva danza si recano alla vendemmia. Arriva Ilarione, come in traccia di qualcuno. Volge uno sguardo amoroso alla capanna di Gisella, ed uno sguardo irato verso quella d'Alberto, del suo rivale, di cui anela vendicarsi senza saperne rinvenire il modo. Mentr'egli sta meditando a ciò, il corso de' suoi pensieri è interrotto da un lieve rumore. È Gisella che scende lieta e festevole dai vicini colli. Ilarione coglie questo fortunato momento per rinnovare a Gisella le proteste dell'amor suo. La giovinetta, stanca e nojata delle costui tenerezze, gli fa conoscere che il suo cuore è d'Alberto, e che non le sarebbe mai possibile di piegare ad altro affetto; ond'è che lo prega di lasciarla tranquilla, proseguendo:

- Le vostre prepotenti ed ardite maniere mi annojano.

Ciò detto si ritira nella sua capanna. Fremente di rabbia Ilarione giura di vendicarsi, e mentre sta per allontanarsi, vede schiudersi con qualche precauzione la soglia di quell'abituro oggetto della sua collera, e si nasconde onde spiare ciò che sia per succedere.

Il giovane Duca Alberto, sotto le spoglie di un contadino, ricusa di por mente, alle rimostranze del suo amico Wilfrido, il quale lo scongiura di rinunciare al progetto di conseguire Gisella; ma il giovine Duca gli dice:

- Io l'amo: essa è l'unico oggetto della mia tenerezza; né vi sarà forza umana che possa farmi cangiare di consiglio. Decisi di farla mia... e dovesse costarmene la vita, raggiungerò la meta che mi sono prefisso.

Wilfrido, che vorrebbe ostinatamente opporsi ai divisamenti del suo amico, è costretto, dietro un suo severo comando, ad allontanarsi.

Ilarione non sa rinvenire dalla sua sorpresa vedendo un signore, come Wilfrido, dar tanti contrassegni di stima ad un semplice paesano, al suo rivale. Questo impensato accidente desta nel cuore di lui un sospetto che si ripromette di penetrare, e persuaso d'aver già trovato un mezzo per vendicarsi, esulta della gioja del più consumato ribaldo.

Alberto picchia alla capanna di Gisella che tosto presentasi e corre fra le sue braccia. Trasporto, ebbrezza, esaltamento de' due giovani amanti. Gisella racconta un suo sogno ad Alberto: essa era gelosa d'una gentile ed avvenente signora che le preferiva; ma esso ne la rassicura dicendole:

- Io non amo e non amerò mai che te sola.

- S'io fossi da te ingannata, esprime Gisella, oh Alberto! io lo presagisco dall'agitazione del mio cuore, ne morrei di dolore.

Alberto, prodigandole mille carezze, la toglie a così terribile idea; ond'è che la giovinetta, riprendendo la sua giovialità, porge un mazzetto di fiori all'amante, sfronda per assicurarsi dell'amore del suo diletto delle margheritine, e riescendole la prova, si precipita nelle braccia di lui.

Ilarione, che si tenne sino a questo momento celato, né potendosi altrimenti frenare, corre furibondo a Gisella, rimproverandole con amarezza la sua condotta.

- Ero là; ed ho tutto veduto...

- E che m'importa? risponde Gisella. Tutto il villaggio è informato, come voi pure dovrete esserlo, dell'amor mio per Alberto, e che non amerò nessun altro che lui; quindi mi rido della vostra collera.

Vorrebbe Ilarione farle qualche osservazione in proposito; ma essa, deridendolo, gli volge le spalle: per cui egli, mal frenandosi, fa un movimento per inveire contro di lei, se non che Alberto gli si fa innanzi e lo minaccia di tutto il suo sdegno se non ristà dal pretendere all'amore di Gisella.

- Va bene - risponde Ilarione con tuono beffardo, - va bene! Più tardi poi la vedremo.

Una schiera di giovinette vignaiuole vengono in traccia di Gisella per condurla a vendemmia. - E l'ora appunto di recarvisi; ma Gisella, trasportata per la danza, ritiene le sue operose compagne. Il ballo è per essa, dopo Alberto, ciò che maggiormente fa la sua delizia nel mondo. Propone ad alcune di divertirsi, aggiungendo che penseranno più tardi al lavoro; e per deciderle a secondare la sua proposta, incomincia a ballare da sé sola. La sua dolcezza, la sua giocondità è seducente, i suoi passi ch'ella frammette alle testimonianze d'amore per Alberto, sono attraenti.

Gli strumenti campestri sono messi da parte, e grazie a Gisella, la danza, a cui prendono parte alcune contadine, incomincia; ma Berta, presentasi alla comitiva, e volgendosi a Gisella le dice:

- Tu ballerai dunque sempre? la sera... la mattina... è una vera smania! E ciò invece di lavorare e di pensare alle faccende di casa!

- Ma essa balla tanto bene!. esprime Alberto.

E Gisella con tuono carezzevole soggiunge:

- La danza è il mio solo piacere, come Alberto è l'unico mio bene.

Berta prosegue:

- Io sono sicura che se questa pazzarella morisse, diverrebbe senza dubbio una Willi, e danzerebbe anche dopo la sua morte, come tutte le ragazze che hanno amato soverchiamente il ballo.

- Cosa volete dire? chiedono ad una voce le vendemmiatrici con ispavento, e stringendosi le une alle altre

Berta dipinge loro un'apparizione di morti che lasciano i loro sepolcri e danzano insieme. Il terrore delle contadine è al suo colmo: Gisella sola ne ride, e fa conoscere con qualche leggerezza a sua madre d'essere su questo

punto incorreggibile, e che morta o viva essa ballerà sempre. Laonde Berta soggiunge:

- E pertanto ciò non ti conferisce punto. Trattasi della tua salute, della tua vita forse!

Commosso il giovine Duca a questa osservazione di Berta, studiasi di rassicurarla. Gisella, prendendo la mano d'Alberto, e premendosela al petto, esprime:

- Con te, dolce amor mio, questo cuore non avrà mai a temere di nessuna sventura.

Queste parole lanciano la disperazione nell'anima di Ilarione, che si contenne sino a questo momento, ma che ora però sembra risoluto a prorompere; se non che un improvviso fragore di caccia impedisce l'adempimento del suo mal avvisato consiglio.

Alberto, scosso da questo suono, dà sollecitamente il segnale della partenza per la vendemmia, e seco trascina i paesani, mentre Gisella, forzata di rientrare nella capanna con sua madre, manda un bacio d'addio ad Alberto, che si allontana seguito da tutti.

Non appena Ilarione vedesi solo, si decide di penetrare, ne venga ciò che puote, il segreto del suo rivale, e di conoscere chi egli sia. A tal uopo, dopo essersi assicurato che nessuno possa scoprirlo, entra furtivamente nella capanna d'Alberto tentandone con violenza la porta.

I suoni della caccia sempre più s'avvicinano, e molti paesani annunziano a Berta l'arrivo del Principe colla nipote Batilde, preceduti e seguiti da un numeroso corteggio di signori, dame, bracconieri, appartenenti al Principe ed al Duca, fra quali Wilfrido. Berta va loro incontro e si perde in inutili smanie e complimenti. Il Principe desidera prendere qualche rinfresco, Berta s'affretta di recargli delle frutta, del latte ecc. indi gli presenta la sua amata Gisella.

In questo frattempo Batilde chiama a sé Gisella, l'esamina e la trova gentile. Questa fa meglio che può e sa gli onori del suo povero casolare. Rapita Batilde dalle gentilezze di lei, l'assicura di sua simpatia e di sua gratitudine. -

Ilarione sta per uscire dalla capanna d'Alberto: vedendo tanta gente ivi accolta, e temendo d'essere scoperto, avvisa di ritirarsi e di spiare quanto avviene.

Batilde interroga Gisella sulle sue giornaliere occupazioni e sui di lei divertimenti, a cui questa risponde:

- Io sono pienamente felice! Nel corso della giornata lavoro, giunta la sera, mi diverto a ballare...

Batilde sorride e domanda a Gisella se il suo cuore ha parlato, s'ella ami qualcuno.

- Oh sì!

Ed additandole la capanna d'Alberto prosegue:

- Quello ch'ivi dimora è il mio fidanzato.

Batilde sembra vivamente interessarsi alla giovinetta: non v'è differenza nella posizione d'entrambe, perché anch'essa è in procinto d'annodarsi ad un distinto e giovane personaggio ch'ella ama colla maggior tenerezza. Per ciò si toglie dal collo una catena d'oro a cui è appesa una croce, e ne adorna Gisella che mostrasi orgogliosa di sì ricco dono.

Il Principe ordina che la caccia continui, e tutto il corteggio si allontana.

Wilfrido, prima di partire, gitta un'occhiata alla capanna di Alberto, e sembra contento che questi non sia stato sorpreso dalla nobile comitiva.

Ilarione, che stette sempre in agguato, vede con piacere allontanarsi quello sciame di gente che gl'impediva di uscire - Egli è al colmo della contentezza. Un mantello da cavaliere ed una spada ch'ei rinvenne nella capanna, gli han fatto finalmente conoscere chi sia il suo rivale. È desso un gran signore, e probabilmente un seduttore! Ha fra le mani la vendetta più che sicura; e ripromettendosi di confonder l'avversario al cospetto di Gisella e di tutto il villaggio, cela la spada ed il mantello entro una macchia, aspettando che tutti i vignajuoli siano raccolti per la vicina festa.

Alberto comparisce in fondo alla valle, guarda con viva inquietudine per ogni intorno, onde assicurarsi che la caccia siasi allontanata. Ilarione, spia nascostamente il suo rivale, e mostra una perfida gioja scorgendone l'imbarazzo: la sua vendetta sarà completa, egli lo giura. In questo mentre sentesi d'improvviso un festivo suono campestre. La vendemmia è compiuta. Un carro ornato di pampini e di fiori, cinto e seguito da tutti i paesani e da tutte le contadinelle della valle co'loro panieri pieni d'uva, è quivi condotto e precede la marcia.

Gisella è proclamata unanimemente regina della festa; la s'incorona di rose, ed appare più bella agli sguardi d'Alberto: e mentre la più pazzo gioja scende nel cuore di tutti gli astanti, Ilarione, simile al genio del male, passeggia uno sguardo di fuoco su tutti gli astanti, ed attende il momento opportuno di poter convertire il giubilo, ond'è ciascuno compreso, nella più lagrimevole desolazione. -

Celebrasi la festa delle vendemmie. Ora Gisella può abbandonarsi al suo favorito diletto. Essa trascina Alberto in mezzo alla brigata de' vendemmiatori, e danza con lui, circondata da tutto il villaggio, che non tarda ad unirsi ai giovani amanti, il cui passo termina con un bacio che Alberto imprime sulla fronte a Gisella. -

Ciò vedendo, il furore, la gelosia dell'invidioso Ilarione non han più limiti. Si slancia in mezzo alla folla e dichiara a Gisella che Alberto è un ingannatore, un seduttore, un potente travestito! - Mal celando la giovinetta il proprio commovimento, si sforza di sorridere, e fa intendere a Ilarione ch'egli non sa ciò che si dica, che avrà sognato questa sciocchezza.

- Ah!! l'ho sognata?. Ebbene... assicuratevene voi medesima osservate co'sho trovato nella sua capanna... e queste sono prove...

Ciò dicendo, con feroce ironia offre allo sguardo di tutti la spada ed il mantello d'Alberto.

Gisella a tal vista resta sorpresa, confusa, e chiede all'amante se realmente a lui appartengano quelle vesti. Il giovane Duca confuso non sa che rispondere, mentre l'accorso amico tenta condurlo lungi da quel luogo. Ilarione rinnova l'accusa, e il duca, impugnata la propria spada, va per ucciderlo. I paesani lo arrestano, lo rimproverano, e l'amico lo trascina altrove.

Gisella, che vede partire l'amante, cade al suolo priva di sensi. Tutti accorrono in suo soccorso.

Dietro le assidue cure di Berta, Gisella rinviene. - Essa volge lo sguardo in traccia di Alberto, domanda a tutti di lui, ed udendo ch'egli è inosservatamente partito, si turba e si concentra; sino a che, avvedendosi d'Ilarione, è colpita da un fremito di terrore: pure dallo stesso suo abbattimento prendendo una pronta risoluzione gli dice:

- Mi avete voi palesata la verità?

- Sì.

- Alberto mi tradisce?... Parlate! -

- Alberto vi ha tradita: e, mentre noi favelliamo, egli è fra gli amplessi d'un'altra.

- Voi mentite! Ciò non può essere! No!

- Posso provarvelo.

Gisella resta per un momento irresoluta, ma finalmente dice ad Ilarione con energia:

- Accetto la vostra offerta.

Invano Berla e gli astanti vogliono far cangiare consiglio a Gisella: essa promette la sua mano ad Ilarione, purché le provi la verità di quanto asserisce; ed affidandosi a lui, come ad un'ancora di salvamento, lo segue dal rispettabile vecchio romito in unione alla madre, credendosi forte abbastanza per affrontare con intrepidezza il fatal colpo che l'attende.

## QUADRO SECONDO

### *Eremitaggio.*

Il venerando vegliardo dell'eremitaggio è di ritorno dal giornaliero suo cammino inteso a sovvenire d'opera e di consiglio coloro che fidansi a lui - Mentre egli porge mille rendimenti di grazie al cielo perché sorregge ancora la sua vecchia esistenza ch'egli impiega al ben essere degli uomini - un affrettato accorrer di passi ne sospende l'umile e fervente preghiera. - Essa è Gisella che, scortata dalla madre e da Ilarione, ricorre alla pietà del vecchio, il quale ha

vanto di saper leggere negli eventi dell'oscuro avvenire onde disperdere od averare i suoi dubbi.

- Un uomo, essa esprime, venne a tentare il mio cuore che si piegò facilmente all'amor suo. Egli promise di condurmi all'ara delle nozze: domani era il giorno prefisso a questo sospirato imeneo: ed oggi egli disparve... oggi... dopo che si rinvenne nel suo casolare questo mantello e questa spada. - Oh per pietà! voi che leggete negli arcani dell'incerto domani, ditemi voi chi è desso? ditemi se io sono tradita... Dalla vostra risposta dipende o la mia vita, o la mia morte.

Il vecchio allora fissando il proprio sguardo in quello di Gisella, come per leggerle nel profondo del cuore, le chiede:

- Dimmi: questo amor tuo fu desso innocente e tale da poterti affissare senza spavento e senza arrossire a quel cielo, dal quale puoi solo aspettarti il conforto che mi domandi?

Essa glielo giura: ed il vecchio, imponendole sulla testa le mani in atto di benedirla, le dice, come invaso da profetica ebbrezza:

- Spera, Quel Dio, che vegliò alla tua innocenza, ti sarà misericordioso e clemente nella sventura che sembra colpirti. - Se fosse decretato lassù che tu debba essere miseramente infelice, non isgomentarti. L'angelo della pace ti scorgerà in quel porto nel quale potrai sfidare le tempeste di una vita travagliata e piena di lagrime e di dolore.

Queste parole fanno gelare di spavento la povera fanciulla, che gettandosi a' di lui piedi lo supplica di volerle dire se ogni speme è per essa perduta; a che il vecchio risponde:

- No - lo potrò scorgerti dal Duca nostro signore, egli ci potrà dar indizio dell'uomo che ti ha ingannata; e laddove si rinvenga, sarà facile ad esso di ritornarlo al tuo cuore.

Questa lusinga avviva le forze abbattute di Gisella, che, scortata dal vecchio e seguita dalla madre e da Ilarione, avviata al castello del Duca, onde disperdere le nebbie che coprono l'orizzonte de' suoi giorni avvenire.

### QUADRO TERZO

*Sala preparata per festa solenne nel castello del Principe.*

La gioja ferve nelle sale del Principe ove arrivano successivamente i signori e le dame invitati alla celebrazione delle nozze. Finalmente esce il Principe seguito dai fidanzati, che sono da quello presentati alla nobile comitiva ivi raccolta. Il Duca mostrasi freddo, pensieroso, distratto, ed il suo cuore è come presago della sciagura che lo attende. Wilfrido tenta invano di scuoterlo dal

suo abbattimento. Batilde se ne mostra dolente, ma è rassicurata dal Principe, mentre si dà principio alle danze.

Ad un tratto odesi un confuso bisbiglio, che sempre più aumenta. Essa è Gisella che, seguita dal vecchio romito, da Berta e da Ilarione, si reca in quel luogo.

Il Romito chiede giustizia al Principe, e mostrandogli le vesti trovate nella capanna, dichiara esservi nella sua corte un cavaliere che sotto mentite vesti ha ingannata la misera Gisella. - Wilfrido gli muove incontro, ma non può evitare la scena che si prepara.

Esaminato il principe il mantello, riconosce esser quello del proprio figlio. Sorpresa, indignazione di tutti. Batilde più d'ogni altro è stupefatta di quanto avviene.

Alberto non può impedire che questa terribile verità venga scoperta da tutti.

Gisella, assicurata del tradimento, si allontana da colui, che l'ha ingannata con sentimento di paura e di terrore.

L'ambascia più profonda si pinge sulle sembianze della infelice: la sua mente si smarrisce: un orribile e cupo delirio s'impadronisce di lei vedendosi tradita, perduta! la sua ragione ne l'abbandona... ora essa piange dirottamente... ora sorride... ma d'un riso convulso; ora s'accosta amorosamente ad Alberto... ed ora lo respinge con ispavento. Cerca a tutti ajuto, pietà, consiglio. La buona madre sembra stordita e va, viene, vorrebbe dire, fare... ma di qual giovamento può esserle mai? -

Un così lungo e lagrimoso delirio mette l'angoscia nell'animo di tutti. Lo stesso Ilarione, il vile che affrettava con tanta ebbrezza questo momento di pianto e di sconforto, non può resistere alle smanie del punitore rimorso.

Tanti improvvisi assalti, tante scosse crudeli hanno prostrate le forze morali dell'infelice. La vita ne l'abbandona ... Berta sorregge lagrimando la figlia, dal cui cuore fugge un ultimo sospiro... essa fassi avvicinare Alberto: lo abbraccia, e le sue luci si chiudono per sempre.

Batilde, buona e generosa, si stempra in lagrime; Alberto, dimenticando tutto, cerca di rianimare Gisella colle sue ardenti carezze... pone la mano sul cuore di lei, e si assicura con raccapriccio ch'egli ha cessato di battere! Vorrebbe togliersi allora ad una vita ch'egli detesta, se non fosse trascinato e trattenuto dal padre. La desolazione ed il pianto succedono alle gioje ed alle feste.

CALA LA TELA.

## QUADRO QUARTO

*Parte d'una foresta sulle rive di un lago formato dalle acque che scendono da aspre ed inaccessibili roccie. Innalzasi da un lato la tomba di Gisella.*

Alcuni contadini, guidati dal pentito Ilarione, si recano guardinghi in quel luogo. Ciascuno mostra timore. Ilarione riconosce la tomba di Gisella, ed esterna il suo dolore. Molti fuochi fatui che sorgono dalla terra spaventano gli astanti e li mettono in fuga.

Un fascio di giunchi marini schiudesi lentamente, e dal seno dell'umido fogliame slanciasi la leggierra Mirta, ombra pallida e trasparente, la Regina delle Willi. - Ella seco conduce uno splendor misterioso che rischiarà subitamente la foresta diradando l'oscurità della notte.

E ciò accade ad ogni comparire d'una novella Willi.

Mirta non può rimanersi stabile ad un luogo, e lanciandosi ora su di un cespuglio di fiori, ora sul ramo d'un salice svolazza qua e là percorrendo il suo piccolo impero, di cui ella viene ogni notte a prender nuovamente possesso.

Coglie un ramo di rosmarino e tocca alternativamente ogni pianta, ogni cespuglio, ogni macchia di fogliame.

A misura che lo scettrò fiorito della Regina delle Willi arrestasi su di un oggetto, la pianta, il fiore, il cespuglio si schiudono ed apparisce una Willi che, abbandonando il suo leggierrò sudario, muove graziosamente ad aggrupparsi intorno a Mirta, siccome le api accolgonsi intorno alla loro regina. Mirta dà il segnale della danza, e diverse Willi presentansi successivamente innanzi alla sovrana. - Dietro un di lei cenno desistono dai fantastici balli, ed annunzia alle sue soggette una novella compagna.

Gisella appare avvolta nel suo leggierrò sudario: Mirta la tocca del suo scettrò: il sudario cade, e Gisella è cinta dalla Regina del serto delle Willi. Le spuntano le ali e le si sviluppano; i suoi piedi rasentano il suolo; essa trasvola per l'aria come il soffio di un gentile favonio. - Odesi a un tratto un accorrer di passi. - Tutte le Willi si disperdono e si nascondono fra i rosai.

Comparisce Alberto sul cui sembiante sono scolpite le tracce del più vivo dolore. Pallido il volto, disordinate le vesti, muto, lo sguardo, vacillante il passo, si dirige e s'abbandona disperatamente sulla tomba di Gisella, dove trovar può soltanto il refrigerio delle lagrime. Alberto dà libero sfogo al suo dolore, l'anima sua è lacerata da mille affanni, e versa un torrente di lagrime; ma in un momento egli impallidisce: i suoi sguardi si fissano sopra un oggetto strano che gli si disegna innanzi... egli è colpito di sorpresa e quasi di terrore, riconoscendo Gisella che amorosamente lo guarda.

In preda al più violento delirio, all'ansia più disperata, egli non sa capacitarsene ancora, non osa credere a quanto vede, poiché non è più l'avvenente Gisella, quale desso l'amava, ma Gisella la Willi, nella sua nuova e bizzarra metamorfosi; sempre immobile davanti a lui, che sembra chiamarlo a sé col

volger soltanto del suo sguardo divino. Alberto, credendosi sotto l'impero di una dolce illusione, lentamente e con cautela le si avvicina, a guisa d'un fanciullo che vuol ghermire una farfalla che vede posarsi sovra i petali d'un fiore, ma nell'istante in cui egli stende la mano verso Gisella, più rapida del lampo, slanciasi lontana da lui, ed involasi fendendo l'aria, come una timida colomba, per posarsi in altro luogo, da dove lo guarda e gli sorride con tutta la potenza d'amore. Questo volo ripetesi ed eccita la disperazione d'Alberto che cerca invano di raggiunger la Willi, la quale talvolta svanisce e quasi gli passa sul capo, come un leggero vapore.

A quando a quando essa gli volge un gesto d'affetto; gli getta un fiore che toglie dal suo stelo; gl'invia un bacio... ma impalpabile come una nube, sparisce allorché egli pensa di poterla afferrare. - Mal riuscendogli ogni prova, egli rinuncia finalmente ai suoi tentativi. S'inginocchia presso la tomba e colle mani giunte prega col più intenso fervore. Intenerita la bella Willi da quel muto cordoglio tanto pieno d'affetto, slanciasi leggermente presso di lui. Egli la tocca; già ebbro d'amore, di gioja, sta per impadronirsene, allorquando, scorrendo qual onda di placido rivo dalle sue braccia, dileguasi in mezzo alle rose: ed Alberto, stringendo le braccia, non serra in esse che la pietra del sepolcro.

La più profonda disperazione s'impadronisce di lui. Egli rialzasi deciso d'allontanarsi da quel luogo di dolore; allorquando lo spettacolo più inusitato gli si offre allo sguardo, e lo affascina in modo ch'egli è arrestato, immobile, e forzato ad essere testimonia della straordinaria scena che gli si svolge dinanzi. Nascosto dietro un salice, Alberto vede giungere lo sciagurato Ilarione, ivi tratto senz'altro dal suo fatale destino, inseguito dall'intera congrega delle Willi, che lo forzano a ballar con esse.

Stanco, pallido, tremante, e come prostrato dai rimorsi d'una coscienza contaminata, Ilarione implora la pietà delle sue crudeli nemiche. Ma la Regina delle Willi, toccandolo col suo scettro, lo costringe ad alzarsi: ed egli, facendo ogni sforzo per seguire i rapidi movimenti d'una danza infernale, finisce col vacillare, e precipita nel lago.

La Regina vede Alberto e lo conduce in mezzo a loro, confuso tuttora di ciò che gli venne dato vedere.

Le Willi sembran applaudirsi d'aver trovato un'altra vittima: questa schiera crudele agitasi già intorno alla novella sua preda; ma nel momento in cui Mirta sta per toccare Alberto col suo scettro incantato, Gisella trattiene supplichevole il braccio della Regina, dicendo al suo diletto, additandogli il lago:

- Fuggi! - Per pietà fuggi; o tu morrai come Ilarione. -

Alberto resta per un istante colpito di terrore all'idea di dividere la sorte spaventosa di Ilarione. Gisella approfitta di questo momento d'indecisione per impadronirsi della sua mano: essi scrono entrambi per forza di magico potere verso la tomba. Essa gliela addita siccome un'egida di salvezza.

La Regina e tutte le Willi lo inseguono sino alla tomba: ma Alberto, protetto sempre da Gisella, arriva presso alla tomba ch'ei stringe fra le sue brac-

cia; e nel momento che l'inesorabile Regina cerca di toccarlo col suo scettro, il ramo incantato si frange fra le sue mani. Mirta allora si arresta e con essa tutte le Willi colpite da sorpresa e da spavento.

Furenti d'essere così deluse nelle loro crudeli speranze, le Willi aggiransi intorno d'Alberto, e slanciansi a varie riprese verso di lui, sempre però respinte da un potere che abbatte quello della loro Regina. Mirta, volendo vendicarsi di Gisella per il mal giuoco onde fu segno, stende su di essa la propria mano: schiudonsi tosto le ali a Gisella, e, come spinta da improvviso delirio, vien tratta a danzare.

Alberto la guarda estatico, e mostrasi confuso per una scena cotanto strana. Ma suo malgrado, affascinato dalle grazie e dalle pose voluttuose di Gisella, abbandona la tomba che lo preservava dalla morte, e si avvicina ad essa, che arrestasi spaventata, supplicandolo di ritornare sollecito al sacro talismano da cui si tolse; ma troppo tardi, ché la Regina ha già occupato quel posto.

Alberto sembra esso pure fornito d'ali: egli sfiora co' suoi piedi il suolo ed agitasi intorno alla Willi, che procura tal fiata di ritenerlo; ma, trascinata dalla sua nuova natura, Gisella è forzata di congiungersi al suo amante col quale intreccia un passo aereo, soave, affettuoso. Sembran lottare entrambi di grazia e di leggiadria; né s'arrestan talvolta che per cadere nelle braccia l'una dell'altro. L'amore inestinguibile che Alberto porta all'infelice Gisella, e la disperazione di doverne essere separato per sempre lo rendono inconsolabile. - Gisella sente pietà del suo stato, e per temprarne l'ambascia, gli fa dono d'un fiore, emblema della vita. Ma non appena Alberto se lo ha recato alle labbra, che pende vizzo sul suo stelo e si sfronda - Gisella allora, mostrandogli mestamente come il fiore perisse, gli fa intendere come tutto finisca quaggiù.

Mirta, vedendo di quanto amore si sarebbero amati, sente compassione del loro stato infelice, e si pente quasi d'essersi mostrata tanto crudele verso d'Alberto che sta per perire di stanchezza e di sfinimento. Ma l'alba comincia: sotto ai nascenti raggi del sole la schiera delle Willi si piega, si dilegua e veggonsi ad una ad una vacillare, estinguersi e cadere sulle foglie e sui cespugli che le han vedute nascere, siccome i fiori della notte che muojono all'apparire del giorno.

Gisella, dovendo subire, come le sue leggiadre compagne, l'influenza del giorno, scorse lentamente dalle braccia indebolite d'Alberto, e come trascinatavi dal suo destino, si riavvicina alla tomba. - Alberto, indovinando la sorte che minaccia Gisella, ritorna ad essa, la riprende fra le sue braccia, le s'inginocchia vicino, e la dà un bacio come per comunicarle la propria vita; ma Gisella, mostrandogli il sole, che rapido corre la sua carriera, sembra dirgli ch'ella deve obbedire al suo fato ed abbandonarlo per sempre. In questo punto il padre, la fidanzata, l'amico e vari cavalieri vengono in cerca di lui. Alberto non regge a tanta sciagura, nello scorgere Gisella sparire a poco a poco e lentamente nella tomba; la cerca fra i fiori e assalito da forte dolore cade svenuto nelle braccia del padre e dell'amico.

## QUADRO QUINTO

### *Reggia delle Willi.*

Il pianto della misera Gisella ha commosso la Regina delle Willi, la quale ricompare con tutte le sue compagne nel suo delizioso soggiorno. Alberto ritorna in sé, Gisella unisce l'amante colla sua fidanzata e s'inalza come per andare a ringraziare la Regina delle Willi. Vari quadri danno fine all'azione.

**Venezia 1843**

GISELLA

o

LE WILI

BALLETTO FANTASTICO

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

LA PRIMAVERA 1843.

VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI

Rugagiuffa. San Zaccaria, N. 4879.

## AVVERTIMENTO

*Le giovanette, le quali in vita avevano trascurato le domestiche incombenze per darsi con troppa passione alla danza, oppure non avevano avuto il tempo di pienamente soddisfarla, erano dopo morte cangiate in Wili, specie di Folletti, che ogni notte ad una certa ora, convocate da una tale loro Regina nel fondo d'una vallata di Turringia, venivano ad abbandonarsi al prediletto loro divertimento. Quanti viandanti avevano la sfortuna di passare pel magico loro cerchio erano da esse con lusinghe fermati, e costretti a ballare, finché stanchi e stnuati morivano, ed il loro corpo cacciato era in un vicino stagno. Ciò raccontano vecchie leggende della Turringia, dalle quali fu tolto l'argomento del presente balletto, cui si è procurato aggiungere interesse introducendovi la metamorfosi della cara Gisella.*

## PERSONAGGI

GISELLA, vignaiuola sorella di	Sign. <i>Natalia Fitz-Yames.</i>
BERTA	Sign. <i>Razzanelli Assunta.</i>
ALBERTO duca di Silesia sotto il nome di LUIGI amante di Gisella, e promesso sposo di Batilde	Sign. <i>Gambardella Raffaele.</i>
WILFREDO. suo scudiere	Sign. <i>Rando Giovanni.</i>
Il PRINCIPE, padre di	Sign. <i>Bini Giuseppe.</i>
BATILDE, promessa sposa di Alberto	Sign. <i>Oggioni Felicita.</i>
ILARIO, Guardacaccia amante non corrisposto di Gisella	Sign. <i>Magri Francesco.</i>
MIRTA, Regina delle Wili	Sign. <i>Gambardella Clotilde.</i>

Vendemmiatori - Vendemmiatrici - Paesnui  
Guardacaccia - Cortigiani del Principe  
Cacciatori - Wili, ec.

*La scena è in Allemagna.*

Compositori

**SAINT-GEORGES, GAUTIER, E CORALY.**

Autore della Musica

**ADOLFO ADAM.**

## ATTO PRIMO

*Ridente vallata d'Allemagna. Nel fondo sonvi colline coperte di viti, una strada elevata si perde nel basso della valle. Avanti la scena vedonsi due capanne, una di faccia l'altra.*

È l'alba; li vendemmiatori della Turringia se ne vanno al lavoro. Ilario entra fuggendo, ed indica con dispetto la capanna ove sta il suo rivale; vedendola aprirsi s'asconde. Ne esce Alberto, giovane duca di Silesia, che travestito da paesano, e col nome di Luigi, amoreggia Gisella. Egli congeda il suo scudiero Wilfredo, che si parte dandogli segni di rispetto. Ciò veduto da Ilario gli fa concepir sospetto sulla vera condizione del suo rivale, che si propone scoprire. Chiamata da Luigi, esce dalla sua capanna Gisella; accoglienze de' due innamorati. Gisella dubita del suo amante, che la rassicura. Ilario, divorato dal suo schernito amore, si slancia fra loro, e rimprovera la giovanetta, che deridendolo ripete di amare sopra ogni cosa il suo Luigi. Luigi fa partire Ilario con minacce.

Giungono frattanto giovani vignaiuoli in traccia di Gisella per condurla al lavoro, ma essa gli induce invece a ballare. Arriva Berta sorella di lei e la rimprovera del soverchio amor suo per la danza, dicendole, che se morisse cangiata sarebbe in Wili, come tutte le fanciulle che hanno troppo ballato, e troppo amato il ballo. Le altre giovani, spaventate, chiedono a Berta spiegazione di tali suoi detti, ed ella loro racconta l'antica tradizione intorno alle danze di tali spiriti. Gisella se ne ride.

S'odono suoni di corni da caccia; Luigi, inquieto di ciò, fa partire le vendemmiatrici, e con un tenero amplesso fa ritirare nella sua capanna Gisella; poi seguito da tutti gli altri allontanasi. Ilario, sempre curioso di scoprire la vera condizione del suo rivale, entra nel casolare di Luigi.

Il Principe e Batilde sua figlia con numeroso seguito, stanchi dalla caccia, cercano un luogo per riposarsi. Viene loro indicata la capanna di Berta, la quale, unita a Gisella, gli accoglie nel miglior modo che per loro si possa. La giovane principessa, incantata dall'avvenenza di Gisella, sente per lei simpatia, le dona una catena d'oro, la interroga de' suoi amori, e udendo ch'è fidanzata ad un giovane che abita il casolare di fronte al suo, brama conoscerlo; e mentre Gisella va in traccia di Luigi, entra nella capanna di Berta che la precede. Il Principe ordina al suo seguito di continuare la caccia, e di venirlo a raggiungere quando suonasse il corno, poi segue la figlia. Ilario, che dalla porta del casolare di Luigi avrà inteso tal ordine, vedutosi solo, ne esce con un mantello da cavaliere ed una spada tra mani. Ciò prova che Luigi è un seduttore travestito, egli saprà smascherarcelo in faccia a tutto il villaggio; asconde frattanto in un cespuglio ogni cosa.

Luigi si mostra a qualche distanza. Gisella vola tra le sue braccia. Frattanto, compita essendosi la vendemmia, li vendemmiatori tornano allegri per

farne la festa, trascinando un carro adorno di pampini e fiori, con un piccolo Bacco cavalcioni di una botte, e ciò secondo le costumanze del paese. Tutti attornian Gisella, tutti l'acclamano Regina delle vendemmie, e la coronan di fiori e pampini. Hanno allor luogo le danze, alle quali Gisella può liberamente abbandonarsi col suo Luigi. Tutto il villaggio applaude ai due amanti. L'invidioso Ilario viene allora a svelare la vera condizione di Luigi, mostrando in prova delle sue asserzioni, il mantello e la spada; poi fugge dietro ai villani per sottrarsi all'ira di Luigi.

Gisella, abbattuta per tale scoperta, presta pur fede alle proteste di Luigi, e crede calunnia quanto avea detto Ilario; ma egli, proseguendo nella vendetta, memore dell'ordine dal Principe dato al suo seguito, suona un corno da caccia; tutti li cacciatori accorrono; il Principe esce dalla capanna di Berta, e nel creduto Luigi è da tutti riconosciuto il giovane duca Alberto di Silesia. - La stessa Batilde vede in esso il suo fidanzato, in segno della cui fede porta l'anello. Confusione di Alberto, afflizione di Batilde, generale sorpresa.

La povera Gisella ha tutto compreso! Il più profondo orrore si dipinge sul suo volto; grosse lacrime le grondano, un orribile delirio s'impadronisce di lei, vedendosi tradita, disonorata, perduta... esce di senno... va per uccidersi colla spada istessa di Luigi, ma, trattenuta dalla sorella, comincia a ballare, finché spossata si sviene e muore tra le braccia della desolata Berta. La buona Batilde si scioglie in lagrime; Alberto disperato vuole trafiggersi, ma vien disarmato dal Principe.

Li paesani e li cacciatori, in differenti attitudini, completano il melanconico quadro.

## ATTO SECONDO

*Foresta sulle sponde d'uno stagno, ove crescono giunchi, canne, cespugli di fiori selvaggi, piante acquatiche, betulle, pioppi, salici piangenti, che curvano fino a terra le pallide loro fronde. A sinistra, sotto un cipresso, avvi una sepolcrale memoria, su cui è scolpito il nome di Gisella; la tomba è quasi coperta da una folta vegetazione d'erbe e di fiori campestri; una viva luce di luna rischiarava il monumento.*

Alcuni guardacaccia vengono per mettersi alla posta sulla riva dello stagno, ma Ilario che giunge ne li sconsiglia, poichè in quel sito appunto ballano le Wili; e loro indica la tomba di Gisella... di lei che sempre ballava. In quel punto s'ode di lontano una dolce musica; Ilario impegna i compagni a fuggire, poichè tal suono annunciava la venuta delle Wili; li guardacaccia tremanti si danno a precipitosa fuga, inseguiti ovunque da fuochi fatui.

S'apre allora un cespuglio e se ne vede escire la leggiadra Mirta, la Regina delle Wili. Una misteriosa luce rischiarà subito la foresta. Mirta leggermente qua e là si slancia, volteggia, quasi riconoscer voglia il suo piccolo impero. Danza un a solo, raccoglie un ramo di rosmarino, e con esso tocca piante, fiori, alberi, cespugli, dai quali appena toccati, escono altre Wili, che corrono ad aggrupparsi in varie attitudini attorno alla loro regina.

Mirta dà il segnal delle danze, terminate le quali ella annuncia alle Wili una nuova suora. S'apre frattanto il cespuglio che celava in parte la tomba di Gisella: quella aerea creatura comparisce avvolta in candido velo... Mirta la tocca col suo ramo di rosmarino; il velo cade, e si vede Gisella cangiata in Wili; due trasparenti ali le spuntano, e palpitanti se le sviluppan sul dorso; li suoi piedi toccano appena il terreno!... Ella danza, ricordando li prediletti suoi passi di quando era in vita.

S'ode romore; le Wili si disperdono, ascondendosi dietro a' rosai; de' giovani contadini guidati da un vecchio, tornando dalla festa di un vicino casale, attraversan la scena; la musica delle Wili si ferma; esse escono dai loro aguati, e cominciano a lusingarli con danze; il vecchio peraltro fa loro noto il pericolo a cui si espongono, e tutti fuggono inseguiti dalle Wili, furibonde di vedersi tolta la loro preda.

Comparisce Alberto, che pallido e mesto per la morte di Gisella, si ferma pensieroso presso la tomba di lei. Invano il suo fido scudiero Wilfredo tenta strapparla a quel luogo di tristi memorie, ch'è anzi da lui costretto a lasciarvelo solo. Partito appena Wilfredo, Alberto vede comparire a sè, davanti Gisella cangiata in Wili, che amorosamente lo guarda. Egli, credendo appena a' suoi occhi, tenta più volte abbracciarla, ma ella sempre gli sfugge; finchè rinunciando al suo progetto ei s'inginocchia davanti la tomba in supplichevole atto. Vedendolo essa tanto amoroso e afflitto vola leggermente presso il suo amante; egli la tocca, già sta per impadronirsene, quando ella quasi guizzando gli sfugge; s'asconde tra le rose, ed ei si stringe al funereo monumento.

Addolorato s'alza e va per partire, quando nuova scena si offre a' suoi sguardi. Nascosto dietro un salice, vede Ilario perseguitato dalla intera turba delle Wili, che dopo averlo fatto ballare, fino a renderlo esanime, lo fan cadere nel lago. - Le Wili contente del loro trionfo scoprono Alberto. Già l'hanno tratto tra loro, già la Regina sta per toccarlo coll'incantato suo scettro, quando Gisella le ferma il braccio, e scongiura il suo amante a fuggire per non cader vittima delle Wili come il disgraziato Ilario. Alberto è indiciso; Gisella lo trae verso il sepolcro, e gli comanda di strettamente abbracciarlo per potere andar salvo dall'incantesimo. Mirta va per toccarlo col suo scettro, ma esso si spezza tra le sue mani; allora toccando Gisella coll'incantato ramo la costringe a ballare. Alberto non resistendo alla seduzione di quelle movenze, di quelle pose, abbandona il monumento e corre a danzar con Gisella; dovesse ancora morire! Essa vorrebbe pure allontanarlo, ma costretta dalla sua nuova natura danza con lui.

Tutta la turba delle Wili si unisce alle danze de' due amanti. Alberto è spossato dalla fatica; ancora alcuni minuti, e perirà; ma il sole comparisce: il magico cerchio è rotto; le Wili spariscono tra i cespugli da' quali uscirono.

Gisella, sentendo essa pare l'influenza del sole nascente, si lascia cader tra le braccia dell'amante, avviandosi alla tomba; egli peraltro la posa sopra un fiorito cespuglio, e cerca rianimarla; ma essa, mostrandogli il sole, pare indicargli esser costretta a seguire il suo destino.

S'ode frattanto squillare di corni. Wilfredo, il fido scudiero di Alberto, era andato a chiamare il Principe e Batilde, che seguiti da numeroso corteggio vengono a strappare il giovane duca alla tristezza di que' luoghi. - Frattanto la Wili è giunta agli estremi; già i fiori e le erbe, che stannole intorno, sopra di essa si elevano e colle loro foglie la coprono; ed ella additando Batilde ad Alberto, interamente scompare.

Dolore di Alberto, che rispettando l'ultimo cenno di Gisella porge a Batilde la mano di sposo e sviene. Quadro analogo.

FINE

**Firenze 1845**

GISELLA  
OSSIA  
IL BALLO NOTTURNO  
da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro  
in via Della Pergola  
la primavera 1845.  
Sotto la Protezione di S. A I. e R.  
Leopoldo II.  
Granduca di Toscana  
ec. ec. ec.

Firenze  
Tipografia Galletti

TRADIZIONE GERMANICA

*Nei paesi Slavi esiste una tradizione del ballo notturno nominato Willi.*

*Le Willi sono le fidanzate morte prima del giorno delle loro nozze; a queste misere non è dato di riposare tranquille nella tomba; nel cuore spento, nei piedi morti, rimase l'amore del Ballo che non ebbero campo a saziare in vita. A mezzanotte sorgono, si adunano in schiere nelle strade maestre, e guai al giovane che incontrano; egli deve seco loro ballare fin che cade spento.*

*Adorne di nuziali vesti, con corone di fiori alle chiome e brillanti anelli alle dita, le Willi ballano, come le Elfi, al chiaror di luna. Il loro volto, benché di un bianco di neve, è vago di giovinezza; ma esse ridono con sì perfida gioja, sono così attraenti di seduzione, il loro sguardo tanto promette, che non vi ha forza per resistere a simili baccanti morte.*

Da Enrico Heine  
(dell'Alemagna.)

## PERSONAGGI

Il Duca ALBERTO di Silesia, in abito villereccio	Sig. Domenico Matis.
Principe di Curlandia	Sig. Gaetano Franzini.
VALFREDO scudiere del Duca	Sig. Francesco Jorio.
ILARIONE Guarda-caccia	Sig. Raffaello Rossi.
BATILDE fidanzata del Duca	Sig. Costanza Segarelli.
GISELLA contadinella	Sig. Natalia Fitz-James.
BERTA sua Madre	Sig. Anna Paris.
MIRTA regina delle Willi	Sig. Giuseppina Mengozzi.

Contadini e Contadine.  
Le Willi.

## ATTO PRIMO

*Ridente valle di Germania, in fondo colline coperte di viti, con strada che mette alla valle.*

I vignaiuoli coi loro compagni s'avviano ai colli. Ilarione fissando l'abitazione di Loys fremete di rabbia sapendolo rivale ne' suoi amori con Gisella, e medita vendetta. S'apre la porta di Loys; Ilarione tosto si cela per osservare chi n'esce. È Alberto Duca di Silesia, che sotto quel finto nome, e in villerecce spoglie, ivi dimora. Il suo scudiere Valfredo lo scongiura di abbandonare gli amori di Gisella, ma egli è irremovibile, e lo obbliga ad allontanarsi. Ilarione rimane estatico, come mai un ricco signore qual è Valfredo si mostri così umile col contadino Loys, e vuole ad ogni costo chiarirsene. Loys chiama Gisella che tosto viene, e siegue fra loro la più dolce scena d'affetto. Ilarione geloso esce dal nascondiglio ed interrompe gli amorosi colloqui rimproverando acremente Gisella, che non gli dà retta, e Loys pure deridendolo lo discaccia. Ilarione confuso si ritira con progetto di vendicarsi.

Varie contadinelle vengono ad invitare Gisella alla vendemmia, ed intrecciano con essa allegra danza. Esce Berta madre di Gisella, che rimprovera la figlia della continua sua passione pel ballo, e soggiunge che se quella pazzarella morisse, diverrebbe una Willi, e danzerebbe anche dopo la morte, come tutte le ragazze che troppo amarono la danza, e descrive in modo misterioso l'apparizione delle Willi. Le contadinelle spaventate fuggono e Gisella se ne ride.

Odesi lontano suono di caccia, Loys si turba e parte salutando Gisella, che rientra in casa colla madre. A nuovo suono di caccia vedesi giungere il Principe di Curlandia e Batilde sua figlia fidanzata al Principe Alberto con seguito di cacciatori che vengono a soffermarsi in quel luogo. Ivi cercano e trovano da Berta ospitalità.

Indi il Principe di Curlandia ordina a' suoi cacciatori di proseguire la caccia, ed egli con Batilde entrano nella casa di Berta.

Tornano dalla vendemmia contadini e contadine; Gisella è da Bacco, proclamata Regina della festa, s'intrecciano danze, ed i fidanzati sorprendono ognuno per la loro leggiadria.

Ilarione furioso s'avvanza, mostra a tutti il manto e la spada di Loys, che arrabbiato se gli avventa contro. Escono dalla casa il Principe, Batilde e Berta, e sorpresi riconoscono il Duca Alberto fidanzato di Batilde, e Gisella a tal conoscenza, cade in un affannoso delirio, e dopo pochi istanti muore. Disperazione d'Alberto, che viene altrove condotto da Valfredo, e seguito da tutti gli altri.

## ATTO SECONDO

*Selva paludosa alle sponde d'uno stagno, sito umido e freddo, con triste vegetazione di giunchi e cespugli di fiori selvaggi e piante acquatiche; le betulle, le tremule, i salici inchinano sino al suolo le loro pallide frondi; a sinistra, sotto un cipresso, vedesi inciso su marmorea pietra il nome di Gisella; la sua tomba già è rivestita di una folta vegetazione d'erbe e fiori campestri. La viva luce della luna inargenta questo quadro, che abbrivisce l'anima pel terrore.*

Alcuni cacciatori stanchi vengono a soffermarsi in quel luogo. Ilarione li raggiunge, e udendo in lontano battere la mezzanotte, li consiglia ad allontanarsi da quei dintorni pericolosi per l'apparizione delle Willi, che costringono a danzare que' che raggiungono fino agli estremi, e li piombano nel lago. A tai detti tutti fuggono inseguiti da fuochi fatui che sorgono da ogni lato.

Comparisce la Regina delle Willi, spicca un verde ramoscello, e dovunque tocca con quello escono le Willi che la circondano, e con essa intrecciano danza, terminata la quale, ella annunzia l'acquisto d'una novella suora nella persona di Gisella. S'apre infatti la sua tomba, ed essa comparisce danzando con somma agilità e leggiadria. Odesi rumore... tutte le Willi, chi qua, chi là corrono a nascondersi.

Alberto seguito dal suo scudiere è nello stato del massimo abbattimento. Egli cerca la tomba di Gisella, la trova, e vi si prostra nell'eccesso del dolore.

Valfredo vorrebbe allontanarlo da quel luogo, ma ad un imperioso comando è costretto egli stesso a partirne. Comparisce ad Alberto la Willi Gisella; egli nel colmo della sorpresa e della gioja vorrebbe abbracciarla, ma invano lo tenta, che essa, come ombra impalpabile, lo schiva sempre, volteggiando in mille guise sui fiori, sulle piante e sul lago finché si diletua a' suoi sguardi. Disperato Alberto vorrebbe lasciare quel luogo, allorché vede Ilarione inseguito da tutte le Willi, che dopo averlo estenuato alla danza, lo precipitano nel lago.

Alberto è sul punto anch'egli d'esser vittima delle Willi; ma Gisella giunge in tempo a salvarlo, guidandolo alla tomba, il solo talismano che le Willi non possono distruggere. Il ramoscello della Regina delle Willi si spezza; essa allora tenta Gisella alla danza. Non può la Willi resistere al dolce invito, e vi si abbandona col suo diletto Alberto, che è quasi per soccombere alla stanchezza, allorché l'alba nascente spegne l'intero stuolo delle Willi. Gisella pure sorretta da suo Alberto sente la possanza del sole nascente, Alberto vorrebbe richiamarla alla vita, ma essa le dice esser forza rassegnarsi alla sorte e separarsi eternamente.

Alberto allora preso da disperazione si inoltra verso il lago, e quivi si precipita, e si ritrova nel soggiorno della Regina delle Willi, la quale mossa a compassione dai preghi di Gisella fa ritornare in vita Alberto, ordinandogli però di subito allontanarsi dalla sua reggia.

FINE

## **Cremona 1854**

GISELLA

O

LE VILLY

Ballo fantastico in cinque atti  
del Signor Corally  
posto in iscena ed ampliato dal coreografo  
Sig. Francesco Jorio  
pelle scene del teatro di Cremona  
nel carnevale 1855-54.

Cremona  
Tipografia dell'Erede Manini.

## AVVERTIMENTO

Esiste una tradizione delle danze notturne conosciute sotto il nome di danza delle Villy. Le Villy sono fidanzate morte il giorno prima delle nozze, e queste povere giovani creature non ponno rimanersi tranquille nemmeno nelle tombe che le raccolsero.

Nei loro estinti corpi, nei morti loro piedi è loro rimasta quella smania di danza che non hanno potuto soddisfare vivendo, ed alla mezza notte escono per danzare dai loro avelli, e guai al meschino che in esse s'abbatte! Gli è forza danzare fino a che cada estinto.

Alcuni cambiamenti necessarij al buon effetto costrinsero il Coreografo di ampliare questo componimento sperando sempre di trovare in questo colto Pubblico, ed inclita Guarnigione l'unica meta alla quale agogna; un generoso compatimento.

Il coreografo  
Francesco Jorio

## PERSONAGGI

Il Principe RODOLFO di Bretagna	sig. Eugenio Soffietti
BATILDE, sua figlia fidanzata al Duca RODOLFO sotto villiche spoglie	sig.a Celestina Bedolo sig. Celestino De-Martini
WILFRIDO, scudiero del Duca	sig. Luigi Paglieri
ILARIONE, guardacaccia del Principe	sig. Francesco Jorio
BERTO, padre di GISELLA, villanella	sig. Siro Camia sig.a Rosina Clerici
MIRTA, regina delle Villy	sig.a Rosina Banderali
CORISEA, Villy	sig.a Elisa Soffietti
CULMA, Villy	sig.a Virginia Diani

Dame – Cavalieri – Paesani d'ambo i sessi – Cacciatori – Domestici – Armigeri – Villy e Banda Civica

*Le Scene sono d'invenzione, e dipinte dai Sigg. Vincenzo Marchetti ed Ombono Longhi.*

## ATTO I

*Parte remota del Castello in vicinanza del Villaggio.**In occasione d'una festa.*

Diversi paesani e paesanelle dopo aver terminate le loro danza, si allontanano. Il giovane Duca internasi seguito dal suo scudiere Wilfrido nella umile casetta che occupa dal giorno che conobbe Gisella e che divenne l'oggetto dei suoi pensieri – Ilarione che da qualche tempo segue di soppiatto il Duca tiensi finalmente sicuro d'aver in esso un rivale travestito, e vedendolo uscire dalla sua abitazione, si nasconde. Egli è ben presto fatto certo dai modi gentili del giovane che l'amante di Gisella non è altrimenti il paesano che gli si dà a credere; ma propriamente un Signore travestito siccome dubitava, e mentre lo scudiero si allontana, egli si ripromette di averare con più certezza i suoi dubbi.

Gisella è fra le braccia del suo innamorato che gli narra come sognasse che ei la tradiva preferendole un'altra – Il Duca la stoglie da questa idea e l'assicura della sincerità dell'amor suo – Ma Ilarione mal reggendo alla gelosia che lo divora, avvanzasi, e rimprovera a Gisella la sua condotta – Questa candidamente confessa d'amare il Duca da lei tenuto come suo pari e gli assicura che egli soltanto può renderla felice conducendola all'ara, ciocchè accresce il mal umore del guardiacaccia.

Diverse villanelle muovono in traccia di Gisella onde condurla ai consueti loro lavori, ma Gisella desiderosa soltanto di piacere trattiene le sue compagne, ed unita al suo amante ponsi danzare con esse – Entra Berto rimproverando sua figlia il trasporto con cui essa si abbandona alla danza – Scommetto, ei dice, che se quella pazzarella morisse diventerebbe una Villy – E fassi a descrivere a tutte, di una apparizione di morti danzanti, ciocchè mette lo spavento in ogni cuore, tranne Gisella la quale fa conoscere a suo Padre che viva o morta sempre danzerà. Teme il buon Padre che tale passione possa riuscir fatale a sua figlia, ma essa ponendosi la mano dell'amante sul cuore, sembra dirle che vicina all'oggetto dell'amor suo nulla paventa – Odesi un segnale di caccia in lontano. Il Duca perciò turbato licenzia tutti, e parte pur esso, e Gisella mandando un bacio d'amore al suo fidanzato viene condotta a forza a casa dal Padre.

Il Principe e Batilde scortati da suoi Cavalieri, scelgono questo luogo onde riposarsi. Escono Berto e Gisella presentando ad essi frutta e latte per ristorarsi. L'offerta è da Batilde specialmente gradita, facendo dono d'una catena d'oro, la interroga sulle sue occupazioni e piaceri, Gisella appagandola dice esser pienamente felice, essa lavora il giorno, ed a sera si abbandona al suo diletto piacere, alla danza – Batilde la interroga se abbia mai alcuno parlato al suo cuore – Oh sì! Ma risponde, amo un giovane che promise di sposarmi, e laddove egli non volesse o non potesse esser mio, ...morrei di dolore. Batilde sembra interessarsi per la giovinetta, facendole noto come pur essa fosse

fidanzata, e l'invita con suo Padre ad intervenire alle nozze già disposte nel vicino castello – Ilarione per un tal lieto evento è pure invitato – Il Principe dando mano a sua figlia, allontanasi fra i festosi applausi dei circostanti che li augurano ogni bene.

## ATTO II

*Interno della casa di Gisella.*

Entrano Gisella e suo Padre contenti pella ricevuta protezione dei suoi Padroni, fanno voti per la loro prosperità – Per le domestiche facende sorte il Padre dopo d'aver amorosamente abbracciata sua figlia. Questa rimasta sola si dà in preda ai suoi amorosi sentimenti, pregando il cielo a voler coronare i suoi desiderj – Ritorna il Padre e le significa esser tempo di avviarsi alla festa dal Principe, ed allegramente partono.

## ATTO III

*Sala nel Castello del Principe.*

Batilde è mesta e pensosa, ne la sorprende il Principe e l'interroga su ciò, esita la giovinetta in su le prime, ma sollecitata dallo stesso, gli svela come agitata da un fatale presentimento, teme di non possedere intero il cuore dell'amante suo. Mentre il Principe è inteso a rassicurarla, vedesi comparire il Duca – Batilde in vedendolo, scorda i suoi timori, muove incontro a lui ed al numeroso seguito d'invitati per festeggiare le sue nozze – Inoltrasi pure Berto, Gisella ed Ilarione – Desso riconoscendo nel Duca l'amante di Gisella, giura fra se di vendicare l'amor suo tradito – Batilde riceve Gisella con tenero affetto pregandola prendere parte alle danze che acconsente – Ma non appena queste sono terminate che Batilde accortasi dell'assenza del Duca ne chiede a suo Padre che sorpreso di ciò corre egli stesso a rintracciarlo – Ben presto rinvenuto lo conduce nella sala.

Ilarione già scoperto in esso il seduttore di Gisella, gli si avvicina insolentemente, ma Batilde premurosa di far conoscere il Duca suo sposo a Gisella dolcemente prendendolo per mano glielo presenta – Come percossa dal fulmine resta Gisella a tal vista. Ben presto ogni cosa è svelata da Ilarione, essa apprende la nera condotta del suo sposo e ne freme di terrore – Gisella che tutto comprese vedendosi tradita mal reggendo a sì inaspettato colpo smarrisce la ragione e cade fra le braccia di suo Padre volgendo però il moribondo suo ultimo sguardo ad Alberto, spira. Nella sua disperazione il Duca inveisce contro Ilarione, ma il Principe giustamente irritato per l'accaduto, usa dei suoi

diritti e giurando vendetta, ordina allo stesso di allontanarsi, disperato Alberto fugge, Ilarione pure s'invola all'ira del Principe il quale tutti licenziando, si ritira con Batilde ai propri appartamenti.

#### ATTO IV

*Gabinetto nel Castello del Principe.*

Entra Batilde colle Ancelle che licenzia – Sola rimasta riflette all'accaduto, si dà in preda alle sue più sentite smanie, rimproverando il Duca del suo tradimento – Arriva il Principe, la sorprende nel colmo del suo dolore – Procura di calmarla ed affettuosamente abbracciandola le giura di vendicarla, essa si ritira – Allora chiama i suoi fidi esortandoli al prestar loro braccio, ed essi aderiscono e partono tutti in traccia dello spergiuro.

#### ATTO V

*Luogo remoto boschereccio lungo il fiume.*

*Notte con luna.*

Odesi suonar mezza notte al poco lontano villaggio – Mirta la Regina delle Villy è ben presso assecondata dalle sue soggette, essa annuncia una nuova consorella e la addita in Gisella che presentasi avvolta nel suo legger velo – Ella è cangiata in Villy, un lontano rumore le costringono a celarsi tutte – Ilario coi seguaci suoi cadrebbero vittime del loro fascino, se un vecchio Eremita facendo riconoscere il loro estremo pericolo che le minacciano, non li costringesse a fuggire – Entra il Duca seguito dal suo scudiero, è deciso di rimanersi presso il sepolcro di Gisella ed attendere il fine d'una vita che gli è divenuta insopportabile – Conoscendo il fido scudiero a non bastar solo a far desistere il Duca dal suo proposto – Si allontana, deciso di ritornare con numeroso stuolo e stogliere il suo Signore da sì folle idea – Rimasto solo Alberto dà sfogo al suo dolore, il dilaniato suo cuore stemprasi in lagrime – Ad un tratto i suoi sguardi fissano uno strano oggetto che gli si para innanzi, e che poscia si dilegua – Rimane colpito dalla sorpresa riconoscendo Gisella in quell'essere trasparente qual nube che amorosamente lo guarda – Egli vorrebbe raggiungerla, stringerla fra le sue braccia, ma d'essa sempre lo illude, senza appagare mai l'ardente sua brama, sicché perduta la speme d'impietosire l'amato oggetto, ripara presso la tomba di lei, scoraggiato dalla fatale certezza che non la dovrà rivedere più mai – Sortono le Villy che ritornano con Ilarione che gettano vittima nel fiume e che applaudono di trovarvi colà altra vittima, e che muovono onde di lui impadronirsi. Gisella invano vi si

oppone per qualche tempo. Il dì che sorge costringono le Villy a rientrare nei loro sepolcri e Gisella con esse.

Scottato dal fedele Wilfrido entra il Principe e Batilde, seguito dai suoi onde vendicare il ricevuto oltraggio, ma non appena Rodolfo li vede che spinto dall'eccesso della sua disperazione, si uccide da se medesimo lasciando in tutti uno spavento universale.

*Quadro analogo.*

## Cronologie

### Marie Taglioni in Italia

Il calendario che segue riporta le piazze italiane nelle quali Maria Taglioni si produce tra il 1841 e il 1846, indicando le date e i titoli dei balletti e degli estratti danzati fino a ora attestati in base allo spoglio di 10 libretti, della stampa periodica e di documenti d'archivio. Si tratta di un elenco che sarà senz'altro possibile precisare e arricchire grazie al reperimento di ulteriori dati documentari.

#### 1841 - Milano, Teatro alla Scala

**Date:** 18, 22, 25, 29 maggio; 1, 3, 8, 12 giugno 1841 (n. rappresentazioni: 9)

**Spettacoli:** *La Gitana, Polacca, La Silfide, La Caccia di Diana*

#### 1842 - Milano, Teatro alla Scala

**Date:** 21, 25, 28, 30 maggio; 2, 15, 18, 20, 22 giugno 1842 (n. rappresentazioni: 12)

**Spettacoli:** *Satanella, La Gitana, La Ninfa Isea ossia L'allieva d'amore*

#### 1842 - Vicenza, Teatro Eretenio

**Date:** 15, 20, 23, 25 agosto 1842

**Spettacoli:** *La Silfide, La Gitana* (festa da ballo)

#### 1842 - Padova, Teatro Nuovo [poi Teatro Verdi]

**Date:** 15 e 27 settembre 1842

**Spettacoli:** *Roberto il diavolo, La Caccia di Diana, La Gitana*

#### 1842 - Bologna, Teatro Comunitativo

**Date documentate:** 29 ottobre; 1, 5, 8, 10, 17, 19, 22, 24, 26 novembre 1842

**Spettacoli:** *Herta ossia Il Lago delle Fate, La Silfide* (vari estratti), *La Caccia di Diana, La Gitana*

#### 1842-1843 - Milano, Teatro alla Scala

**Date documentate:** 26 dicembre 1842; 31 gennaio; 27 febbraio; 14, 20, 23, 26 marzo 1843 (n. rappresentazioni: 37)

**Spettacoli:** *La Silfide, La Peri, La Caccia di Diana, Passo dell'ombra*

#### 1844-1845 - Torino, Teatro Regio

**Data documentata:** 26 gennaio 1845 (n. rappresentazioni: 7)

**Spettacoli:** *La Ninfa Isea ossia L'allieva d'Amore* (coreografia: Antonio Monticini)

#### 1845 - Trieste, Teatro Grande

**Date documentate:** 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15 marzo 1845

**Spettacoli:** *La Ninfa Isea ossia L'allieva d'Amore* (cor.: Antonio Cecchetti), *La Cachoucha*, *La Silfide*, *La Caccia di Diana*, *La Gitana*, *Passo dell'ombra*

### 1845 - Venezia, Teatro Gallo di San Benedetto

**Data documentata:** 15 aprile 1845 (n.rappresentazioni: 6)

**Spettacoli:** *La Figlia del Danubio* (coreografia: Antonio Cortesi), *La Caccia di Diana*, *La Silfide*

### 1846 - Roma, Teatro d'Apollo

**Date documentate:** 1, 19 febbraio 1846

**Spettacoli:** *La Silfide*, *La Caccia di Diana*, *L'Ombre*

### 1846 - Milano, Teatro alla Scala

**Date documentate:** 14, 15, 19 marzo 1846

**Spettacoli:** *Passo a quattro* (coreografia: Jules Perrot e Filippo Taglioni), *L'Ombre*

## ***Gisella in Italia***

Il calendario che segue elenca cronologicamente le piazze italiane nelle quali viene allestito *Gisella* (o alcuni estratti del balletto) tra il 1843 e il 1866. Si è scelto di riportare alcuni dati essenziali: data della prima rappresentazione in un determinato teatro, nome degli interpreti dei personaggi principali (*Gisella*, *Alberto*, *Mirta*), nome degli autori di coreografia, musica, scene e costumi (delle ultime due autorialità è raro trovare notizie). I dati riportati sono stati raccolti a partire dallo spoglio di 22 libretti, da un'ampia ricognizione della stampa periodica (cfr. l'emeroografia riportata in questo volume) e da uno spoglio di documenti d'archivio. Ulteriori indagini potranno in futuro contribuire ad arricchire e a precisare i dati.

---

#### **1843, Torino**

*Gisella ossia Il ballo notturno*

**Prima rappresentazione:** 3 gennaio 1843

**Luogo rappresentazione:** Regio Teatro

**Gisella:** Nathalie Fitzjames

**Alberto:** Arthur Saint-Léon

**Mirta:** Amalia Ferraris

**Coreografia:** Nathalie Fitzjames

---

<b>1843, Milano</b> <i>Gisella ossia Le Willi</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 17 gennaio 1843 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro alla Scala <b>Gisella:</b> Fanny Cerrito <b>Alberto:</b> Francesco Merante <b>Mirta:</b> Margherita Wuthier <b>Coreografia:</b> Antonio Cortesi <b>Musiche:</b> Giovanni Bajetti (in parte) <b>Costumi:</b> Rovaglia e comp.
<b>1843, Venezia</b> <i>Gisella o Le Wili</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 23 maggio 1843 <b>Luogo rappresentazione:</b> Gran Teatro La Fenice <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Raffaele Gambardella <b>Mirta:</b> Clotilde Gambardella <b>Coreografia:</b> Jean Coralli <b>Musiche:</b> Adolphe Adam
<b>1843, Padova</b> <i>Gisella o Le Wili</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 1 luglio 1843 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Nuovo <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Pasquale Borri
<b>1843, Bologna</b> <i>Gisella o Le Wili</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 11 novembre 1843 <b>Luogo rappresentazione:</b> Gran Teatro Comunitativo <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Domenico Mattis <b>Mirta:</b> Teresa Gambardella <b>Coreografia:</b> Giovanni Galzerani <b>Musiche:</b> Adolphe Adam
<b>1844, Milano</b> <i>Gisella o Le Villi</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 30 gennaio 1844 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro alla Scala <b>Gisella:</b> Fanny Elssler <b>Alberto:</b> Hippolyte Monplaisir <b>Mirta:</b> Margherita Wuthier <b>Coreografia:</b> Jean Coralli
<b>1844, Genova</b> <i>Gisella ossia Il ballo notturno</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> primavera 1844 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Carlo Felice <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Egidio Priora <b>Coreografia:</b> Antonio Monticini

<b>1844, Genova</b> <i>Gisella ossia Il ballo notturno</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> giugno-luglio 1844 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Carlo Felice <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Egidio Priora <b>Coreografia:</b> Antonio Monticini
<b>1844, Alessandria</b> Passo a due da <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> ottobre 1844 <b>Gisella:</b> Adèle Bartholomin Monplaisir <b>Alberto:</b> Hippolyte Monplaisir
<b>1844, Bologna</b> Valzer finale di <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 26 novembre 1844 <b>Luogo rappresentazione:</b> Gran Teatro Comunitativo <b>Gisella:</b> Fanny Cerrito <b>Alberto:</b> Arthur Saint-Léon
<b>1844, Torino</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 21 novembre 1844 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Carignano <b>Gisella:</b> Fanny Elssler
<b>1845, Milano</b> <i>Gisella ossia Le Willi</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> febbraio <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro alla Scala <b>Gisella:</b> Fanny Elssler <b>Alberto:</b> Hippolyte Monplaisir <b>Coreografia:</b> Antonio Cortesi <b>Musiche:</b> Giovanni Bajetti (in parte)
<b>1845, Firenze</b> <i>Gisella ossia Il ballo notturno</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> primavera 1845 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro alla Pergola <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Domenico Mattis <b>Mirta:</b> Giuseppina Mengozzi <b>Coreografia:</b> Nathalie Fitzjames
<b>1845, Roma</b> <i>Gisella o Le Villi</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 5 novembre 1845 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Argentina <b>Gisella:</b> Fanny Elssler <b>Alberto:</b> Domenico Mattis <b>Mirta:</b> Adelaide Cherrier <b>Coreografia:</b> Domenico Ronzani <b>Costumi:</b> Nicola Sartori

<b>1846, Trieste</b> <i>Gisella ossia Il ballo notturno</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 14 gennaio 1846 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Grande <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Egidio Priora <b>Mirta:</b> Rachele Turchi <b>Coreografia:</b> Nathalie Fitzjames <b>Musiche:</b> Adolphe Adam
<b>1846, Vicenza</b> <i>Gisella o Le Wili</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 18 luglio 1846 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Eretenio <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Gaetano Neri <b>Mirta:</b> Luigia Milesi <b>Coreografia:</b> Emanuele Viotti
<b>1846, Firenze</b> <i>Nuovo terzetto del ballo Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 20 novembre 1846 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro della Pergola <b>Gisella:</b> Fanny Elssler
<b>1846/1847, Trieste</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> Carnevale 1846 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Comunale <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Musiche:</b> Adolphe Adam
<b>1848, Brescia</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> Carnevale 1848 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Grande <b>Gisella:</b> Adelaide Charrier / Teresa Marchettini Cortesi <b>Alberto:</b> F. Katleù (o Kathoù) <b>Coreografia:</b> Michele D'Amore
<b>1849, Milano</b> <i>Gisella ossia Le Willi</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 1 marzo 1849 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro alla Scala <b>Gisella:</b> Augusta Maywood <b>Coreografia:</b> Domenico Ronzani (da Antonio Cortesi) <b>Musiche:</b> Giovanni Bajetti (in parte) <b>Costumi:</b> Rovaglia e comp.
<b>1849, Trieste</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 10 marzo 1849 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Grande <b>Gisella:</b> Adele Polin

**1849, Napoli***Gisella***Prima rappresentazione:** 8 aprile 1849**Luogo rappresentazione:** Teatro San Carlo**Gisella:** Nathalie Fitzjames**Alberto:** Francesco Merante**Mirta:** Adelaide Pirovano**Coreografia:** Jean Coralli**Musiche:** Adolphe Adam, Nicola Gabrielli  
("due pezzi")**Costumi:** Filippo Buono**1849, Novara***Gisella o Le Villi***Prima rappresentazione:** 7 novembre 1849**Luogo rappresentazione:** Teatro di Novara**Gisella:** Elisa Ferrante**Alberto:** Tommaso Ferrante**Mirta:** Carolina Scannagatti**Coreografia:** Giovanni Scannavino**1850, Genova***Spirito danzante***Prima rappresentazione:** 22 maggio 1850**Luogo rappresentazione:** Teatro Carlo Felice**Gisella:** Margherita Wuthier**Alberto:** Davide Mocchi**Coreografia:** Giovanni Casati**1850, Brescia***Gisella o Le Villi***Prima rappresentazione:** agosto 1850**Gisella:** Augusta Maywood**Alberto:** Ferdinando Croce**Mirta:** Orsola Damiani**Coreografia:** Alessandro Borsi**1850, Cagliari***Gisella o Le Willi***Prima rappresentazione:** autunno 1850**Luogo rappresentazione:** Teatro Civico**Gisella:** Elisa Ferrante**Mirta:** Carolina Soffietti**Coreografia:** Giovanni Scannavino**Musiche:** Giovanni Baietti, Giovanni Gonella**1851, Venezia***Gisella***Prima rappresentazione:** 18 gennaio 1851**Luogo rappresentazione:** Teatro La Fenice**Gisella:** Augusta Maywood**Alberto:** Pasquale Borri**Mirta:** Teresa Gambardella**Coreografia:** Domenico Ronzani**Musiche:** Giovanni Bajetti (in parte)

**1851, Cagliari**

*Gisella ovvero Le ombre  
notturne / Gisella o le  
Villi*

**Prima rappresentazione:** 18 gennaio 1851

**Luogo rappresentazione:** Teatro Civico

**Gisella:** Elisa Ferrante

**Alberto:** Tommaso Ferrante

**Mirta:** Carolina Soffietti

**Coreografia:** Giovanni Scannavino

**Musiche:** Giovanni Gonella

**1851, Parma**

*Gisella*

**Prima rappresentazione:** 29 marzo 1851

**Luogo rappresentazione:** Teatro Regio

**Gisella:** Angiolina Negri

**Alberto:** Lorenzo Vienna

**Mirta:** Savina Sabolini

**Coreografia:** Domenico Ronzani

**1851, Bologna**

*La Morte di Gisella*

**Prima rappresentazione:** 18 novembre 1851

**Luogo rappresentazione:** Teatro

Comunitativo

**Gisella:** Augusta Maywood

**1852, Bergamo**

*Gisella o Le Villi*

**Prima rappresentazione:** Carnevale  
1851/1852

**Gisella:** Augusta Ballassi

**Alberto:** Francesco Ballassi

**Mirta:** Giuseppina Balduini

**Coreografia:** Giovanni Scannavino

**1852, Trieste**

**Luogo rappresentazione:** Teatro Grande

**Coreografia:** Pasquale Borri

**Gisella:** Augusta Maywood

**Alberto:** Pasquale Borri

**1853, Milano**

*Gisella*

**Prima rappresentazione:** marzo

**Luogo rappresentazione:** Teatro Carcano

**1853, Mantova**

*Gisella o Le Villi*

**Prima rappresentazione:** 16 maggio 1853

**Luogo rappresentazione:** Teatro Sociale

**Gisella:** Amalia Ferraris

**Alberto:** Lorenzo Vienna

**Mirta:** Emilia Monti

**Coreografia:** Gennaro Nunziante

---

**1853, Senigallia***Gisella o Le Wili***Prima rappresentazione:** maggio**Luogo rappresentazione:** Teatro

Comunitativo La Fenice

**Gisella:** Carolina Pochini**Alberto:** Pasquale Borri**Mirta:** Rachele De Francesco**Coreografia:** Pasquale Borri**Musiche:** Adolphe Adam

---

**1853, Verona***Gisella***Prima rappresentazione:** 1 giugno 1853**Gisella:** Amalia Ferraris**Alberto:** Lorenzo Vienna

---

**1853, Trento***Gisella***Prima rappresentazione:** prima del 19 giugno 1953**Gisella:** Amalia Ferraris**Alberto:** Lorenzo Vienna

---

**1853, Faenza***Gisella***Prima rappresentazione:** 23 giugno 1853**Luogo rappresentazione:** Teatro Comunale**Gisella:** Sofia Fuoco**Alberto:** Dario Fissi**Coreografia:** Antonio Coppini

---

**1853, Trieste***Gisella***Prima rappresentazione:** agosto?**Gisella:** Carolina Pochini**Alberto:** Pasquale Borri**Coreografia:** Pasquale Borri

---

**1853, Vicenza***Gisella***Gisella:** Amalia Ferraris

---

**1853, Venezia***Gisella***Prima rappresentazione:** settembre 1853**Luogo rappresentazione:** Teatro Camploy a San Samuele**Gisella:** Antonietta Kurz**Alberto:** Federico Zoli**Coreografia:** Pasquale Borri

---

**1853, Firenze***Gisella***Prima rappresentazione:** 9 novembre 1853**Luogo rappresentazione:** Teatro dei Signori Accademici Immobili [Teatro della Pergola]**Gisella:** Amalia Ferraris**Alberto:** Giovanni Lepri**Mirta:** Giulia Scheggi**Coreografia:** Carlo Blasis**Musiche:** Adolphe Adam

---

**1854, Milano***Gisella***Prima rappresentazione:** gennaio 1854**Luogo rappresentazione:** Teatro Carcano**Gisella:** Angiolina Negri**Alberto:** Luigi Bellini**Coreografia:** Michele D'Amore

---

**1854, Cremona***Gisella o Le Villy***Prima rappresentazione:** Carnevale 1853/1854**Luogo rappresentazione:** Teatro della Concordia [oggi Teatro Amilcare Ponchielli]**Gisella:** Rosa Clerici**Alberto:** Celestino De Martini**Mirta:** Rosina Banderali**Coreografia:** Francesco Jorio

---

**1855, Torino***Gisella***Prima rappresentazione:** 22 marzo 1855**Luogo rappresentazione:** Teatro Regio**Gisella:** Elisa Albert-Bellon**Alberto:** Ferdinando Walpol**Coreografia:** Domenico Ronzani**Musiche:** Adolphe Adam

---

**1856, Torino***Gisella***Prima rappresentazione:** 16 febbraio 1856**Luogo rappresentazione:** Teatro Regio**Gisella:** Elisa Albert-Bellon**Alberto:** Filippo Baratti**Coreografia:** Domenico Ronzani**Musiche:** Adolphe Adam

---

**1856/1857, Bari***Gisella***Prima rappresentazione:** 26 dicembre 1856**Luogo rappresentazione:** Teatro Piccini**Gisella:** Elisa Ferrante**Alberto:** Tommaso Ferrante**Coreografia:** Francesco Guidi

---

<b>1857, Bologna</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 1 gennaio 1857 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Comunale <b>Gisella:</b> Adelaide Cherrier / Paolina Lagrange <b>Alberto:</b> Ferdinando Croce <b>Mirta:</b> Paolina Lagrange
<b>1857, Ferrara</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 30 maggio 1857 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Comunale <b>Gisella:</b> Augusta Maywood
<b>1859, Cuneo</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 25 gennaio 1859 <b>Gisella:</b> Francesca Aimonetti <b>Alberto:</b> Antonio Ramaccini
<b>1859, Milano</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> Carnevale 1859 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro alla Scala <b>Gisella:</b> Maria Duriez
<b>1859, Milano</b> <i>Gisella o Le Willi</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 25 aprile 1859 <b>Luogo rappresentazione:</b> Imperial Regio Teatro alla Canobbiana <b>Gisella:</b> Pia Ricci <b>Alberto:</b> Filippo Baratti <b>Mirta:</b> Cristina Hochelmann <b>Coreografia:</b> Giovanni Briol <b>Musiche:</b> Adolphe Adam
<b>1859, Palermo</b> <i>Gisella ovvero Le ombre delle tradite</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> Autunno 1859 <b>Luogo rappresentazione:</b> Real Teatro San Ferdinando <b>Gisella:</b> Adelaide Ferrante <b>Alberto:</b> Gaetano Tani <b>Mirta:</b> Anna Masucci <b>Coreografia:</b> Tommaso Ferrante <b>Musiche:</b> Adolphe Adam
<b>1861, Modena</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 24 febbraio 1861 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Comunale <b>Gisella:</b> Luigia Brunetti <b>Alberto:</b> Ferdinando Walpot <b>Coreografia:</b> Antonio Coppini
<b>1863, Torino</b> <i>Gisella ossia Il ballo notturno</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> gennaio 1863 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Regio <b>Gisella:</b> Nathalie Fitzjames <b>Alberto:</b> Arthur Saint-Léon <b>Coreografia:</b> Nathalie Fitzjames

---

<b>1865, Catania</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 16 maggio 1865 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Arena Nuova Luce [dal luglio 1869 Arena Pacini] <b>Gisella:</b> Adelaide Ferrante <b>Alberto:</b> Annibale Giordano <b>Coreografia:</b> Tommaso Ferrante
<b>1865, Torino</b> <i>Gisella</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> 28 marzo 1865 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Vittorio Emanuele
<b>1866, Torino</b> <i>Gisella o Le Wili</i>	<b>Prima rappresentazione:</b> Quaresima 1866 <b>Luogo rappresentazione:</b> Teatro Regio <b>Gisella:</b> Olimpia Priora <b>Alberto:</b> Cesare Coppini <b>Mirta:</b> Adelaide Ferrari <b>Coreografia:</b> Hippolyte Monplaisir <b>Musiche:</b> Adolphe Adam

---

## Bibliografia<sup>14</sup>

### *Il balletto romantico nel XIX secolo*

#### **Studi: in Italia**

- Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Gremese Editore, Roma 1998.
- Alm, Irene, *Catalog of venetian librettos at the University of California, Los Angeles*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992.
- Antolini, Bianca Maria, *Cronache teatrali veneziane: 1842-1849*, in Ziino, Agostino (a cura di), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, Leo S. Olschki, Firenze 1991, 2 voll., vol. I, pp. 297-322.
- Bellina, Anna Laura - Pizzamiglio, Gilberto, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, in «Lettere italiane», n. 3, 1981, pp. 350-384.
- Brunetti, Simona, *Drammaturgia in cerca d'autore: la scrittura complementare in Il poeta e la ballerina di Paolo Giacometti*, in Id., *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra Editrice, Padova 2008.
- Butkas Ertz, Matilda, *Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VIII, n. 8, 2016, pp. 5-46.
- Caversazzi, Ciro, *La Cerrito, la Taglioni e Ottavio Tasca*, in «Bergomum», vol. XXXIV, n. 1, 1940, pp. 13-22.
- Caversazzi, Ciro, *Poscritto circa il Tasca e la Taglioni*, in «Bergomum», vol. XXXIV, n. 3, 1940, pp. 133-137.
- Celi, Claudia – Toschi, Andrea, *Alla ricerca dell'anello mancante. Flik e Flok e l'Unità d'Italia*, in «Chorégraphie», anno 1, n. 2, 1993, pp. 58-72.
- Celi, Claudia, *L'arivamento de la gran maravija der ballo ossia il ballo a Roma dal 1845 al 1855*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 73-107.
- Celi, Claudia, *L'epoca del coreodramma (1800-1830)*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena*, UTET, Torino 1995, vol. V («L'arte della danza e del balletto»), pp. 89-116.
- Celi, Claudia, *Percorsi romantici nell'Ottocento italiano*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena*, UTET, Torino 1995, vol. V («L'arte della danza e del balletto»), pp. 117-138.
- Corea, Annamaria, *Donne "compositrici" di balli pantomimi in Italia tra Settecento e Ottocento*, in «Italica Wratislaviensia», vol. 10, n. 2, 2019, pp. 175-192.

---

<sup>14</sup> Tutti i riferimenti a documenti online si intendono revisionati nel mese di giugno 2024.

- Di Tondo, Ornella, *I balli negli allestimenti rossiniani a Milano*, in Fabbri, Paolo (a cura di), *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, Fondazione Rossini, Pesaro 1996, pp. 41-109.
- Di Tondo, Ornella, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, UTET Università – De Agostini, Novara 2008.
- Fabris, Rita Maria, *Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento: danza e scrittura di sé*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, anno 7, n. 6, 2015, pp. 65-75.
- Fabris, Rita Maria, *Il Corsaro di Giovanni Galzerani: danza, medialità e storiografia del Risorgimento*, in «Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.», anno VII, 2022
- Falcone, Francesca, *Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878)*, in «Recherches en danse», n. 5, 2016, pp. 1-23, online: <https://journals.openedition.org/danse/1331#text>.
- Guest, Ivor, *L'Italia e il balletto romantico*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 7-25.
- Jacq-Mioche, Sylvie, *L'influence italienne sur l'activité chorégraphique française du XIX siècle*, in Sasportes, José (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, Aracne, Roma 2013, pp. 91-115.
- Kuzmick-Hansell, Kathleen, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EdT, Torino 1988, vol. V (“La spettacolarità”), pp. 175-306.
- «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990.
- Leeja Paolilli, Martina, *Il balletto romantico in Italia tra pubblico e stampa (1840-1870)*, Albatros, Roma 2013.
- Licciardi, Fabiana, *Il ballo teatrale nello specchio della critica del primo Ottocento*, in Morelli, Giovanni, (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Leo Olschki Editore, Firenze 1996, pp. 247-263.
- Lo Iacono, Concetta, Zuccheide. *La technicienne Limido e la tragédienne Zucchi a confronto*, in Giannandrea Poesio - Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 197-212.
- Maione, Paologiovanni - Seller, Francesca, *I reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Santabarbara Editore, Bellona 1994.
- Maione, Paologiovanni – Venuso, Maria (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini Edizioni, Napoli 2021.
- Marin, Chiara, *La presenza delle arti figurative e sceniche nella stampa periodica*

- lombardo-veneta (1800-1848)*, tesi di dottorato, supervisore Franco Bernabei, Università di Padova, Scuola di dottorato di ricerca in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Ciclo XXI.
- Massari, Noemi, *Gesti convenzionali e arte mimica nell'Ottocento italiano*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, anno 7, n. 6, 2015, pp. 77-88.
- Onesti, Stefania, «*Coreografico lavoro*» e «*tragici affetti*». *Sulla Vestale di Salvatore Viganò*, in «Biblioteca teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n.s., 2020, n. 134, pp. 55-77.
- Poesio, Giannandrea, *Il maestro Giovanni Lepri e la sua scuola fiorentina*, in «Chorégraphie», anno 1, n. 1, pp. 69-75.
- Rivalta, Camillo, *Il tramonto di una diva (Sofia Fuoco)*, Tip. Novelli e Castellani, Faenza 1916.
- Rossi, Luigi, *Il balletto in Lombardia*, in de Florentiis, Graziella – Martinotti, Sergio – Tintori, Giampiero (a cura di), *Vita teatrale in Lombardia. L'opera e il balletto*, Cariplo, Milano 1982, pp. 175-211.
- Rossi, Luigi, *Il ballo alla Scala. 1778-1970*, Edizioni della Scala, Milano 1972.
- Ruffin, Elena, *Il ruolo del ballo nelle vicende del romanticismo a Venezia*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 27-44.
- Sasportes, José (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, Aracne, Roma 2013.
- Sasportes, José, *Invito allo studio di due secoli di danza teatrale a Venezia (1746-1859)*, in *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, Ricordi, Milano 1994, vol I, pp. IX-XXVI.
- Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011.
- Sasportes, José, *Virtuosismo e spettacolarità: le risposte italiane alla decadenza del balletto romantico*, in Morelli, Giovanni, *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1988, pp. 305-315.
- Scafidi, Nadia, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento*, in «Chorégraphie», anno 2, n. 3, pp. 75-90.
- Souritz, Elisabeth, *Carlo Blasis a Mosca*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 137-156.
- Sowell, Debra H., «*Virtue (almost) triumphant*». *Revisited: of Sylph and Silfidi*, in «Dance Chronicle», vol. XVIII, n. 3, 1995, pp. 293-301.
- Sowell, Debra H., *A Plurality of Romanticisms: Italian Ballet and the Repertory*

- of Antonio Cortesi and Giovanni Casati, «Dance Research Journal», vol. 37, n. 1, estate 2005, pp. 37-54.
- Sowell, Debra H., *Rethinking the Repertory: Genre Descriptors in Nineteenth-Century Italian Ballet libretti*, in Poesio, Gainnandrea e Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 147-159.
- Tomassini, Stefano (a cura di), *Variazioni su Adone, II, Libretti musicali e di ballo (1614-1898)*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2009.
- Toschi, Andrea, *Un esperimento di catalogazione elettronica dei balletti dell'Ottocento*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 159-177.
- Onesti, Stefania, *Antonia Pallerini co-creatrice: ipotesi di ricerca*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», numero monografico *Tra donne e impresa teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich e Silvia Manciatì, anno VIII, n. 8, 2022, pp. 44-58.
- Zambon, Rita, *Alla ri-scoperta di Giovanni Galzerani, 1ª parte – l'interprete*, in «Chorégraphie», anno 3, n. 5, pp. 35-45.
- Zambon, Rita, *Alla ri-scoperta di Giovanni Galzerani, 2ª parte – Il coreografo*, in «Chorégraphie», anno 3, n. 5, pp. 67-90.
- Zambon, Rita, *Due veneziani a Lisbona: Valentino Capon e Francesco Magri*, in «Cairon», n. 5, 1999, pp. 97-115.
- Zambon, Rita, *Il ballo teatrale a Trieste fra Sette ed Ottocento*, in Girardi, Maria – Da Col. Paolo (a cura di), *Attorno al palcoscenico. La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, Arnaldo Forni Editore, [Bologna] 2001, pp. 237-252.
- Zambon, Rita, «*Sulle tracce dell'immortale Astigiano*»: *influenze alfieriane nei libretti di danza della prima metà dell'Ottocento*, in «Chorégraphie», anno 1, n. 2, autunno 1993, pp. 73-84.

### Studi: in Europa

- Arkin Lisa C. - Smith, Marian, *National Dance in the Romantic Ballet*, in Lynn Garafola (a cura di), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover 1997, pp. 11-68.
- Aschengreen, Erik, *The beautiful danger: facets of the Romantic ballet*, in «Dance Perspectives», n. 58, estate 1974, pp. 1-52.
- Balthazar, Scott L., *Aspects of Form in the Ottocento libretto*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 7, n. 1, marzo 1995, pp. 23-35.
- Beaumont, Cyril W., *Fanny Elssler (1810-1844)*, C. W. Beaumont, London 1931.
- Blomkvist, Magnus, *Ballet in the Royal Opera's repertoire 1773-1806*, in Mattsson, Inger (a cura di), *Gustavian opera. An interdisciplinary reader in Swedish opera, dance and theatre 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music - Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991, pp.423-442

- Brinson, Peter, *Background to European Ballet*, Books for Libraries, New York 1980 (I ed. A. W. Sijthoff, Leyden 1966).
- Chapman, John, *XXX and the changing ballet aesthetic; 1828-32*, in «Dance Research, The Journal of the Society for Dance Research», vol. 2, n. 1, primavera 1984, pp. 35-47.
- Chazin-Bennahum, Judith, *The lure of perfection. Fashion and ballet, 1780-1830*, Routledge, New York-London 2005.
- Christout, Marie-Françoise, *La féerie romantique au théâtre: de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845), chorégraphies, décors, trucs et machines*, in «Romantisme», n. 38, 1982, pp. 77-86.
- Cramér, Ivo, *Gustavian dances in the commedia dell'arte tradition*, in Mattsson, Inger (a cura di), *Gustavian opera. An interdisciplinary reader in Swedish opera, dance and theatre 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music - Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991, pp. 443-448.
- de Schloezer, Boris, *Psychologie et danse*, in «La Revue musicale», numero speciale *Le Ballet du XIX siècle*, 1 dicembre 1921, pp. 118-125.
- Edgecom, Rodney Stenning, *The Mountain Sylph: a forgotten exemplar of English romantic opera*, in «The Opera Quarterly», vol. 18, n. 1, inverno 2002, pp. 26-39.
- Ehrhard, Auguste, *Une vie de danseuse. Fanny Elssler*, Plon-Nourrit et Cie, Paris 1909.
- Foster, Susan L., *Coreografia e narrazione*, Dino Audino Editore, Roma 2003 (ed. or. *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, 1996).
- Garafola, Lynn (a cura di), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1997.
- Garafola, Lynn, *Where are ballet's women choreographers?*, in Id., *Legacies of Twentieth-Century dance*, Wesleyan University Press, Middletown 2005, pp. 215-228.
- Gasnault, François, *Les salles de bal du Paris romantique, Décors et jeux des corps*, in «Romantisme», n. 38, 1982, 7-18.
- Grut, Marina, *Royal Swedish Ballet. History from 1592 to 1962*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York 2007.
- Guest, Ivor, *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*, Dance Books, London 1974 (prima ed. 1956).
- Guest, Ivor, *Fanny Elssler*, A. and C. Black, London 1970.
- Guest, Ivor, *Il balletto in Francia. L'Ottocento*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995, vol. V («L'arte della danza e del balletto»), pp. 193-227.
- Guest, Ivor, *Jules Perrot. Master of the romantic ballet*, Dance Books, London 1984.
- Guest, Ivor, *The romantic ballet in England. Its development, fulfilment and decline*, Wesleyan University Press, Middletown 1972.

- Guest, Ivor, *The romantic ballet in Paris*, Dance Books, Alton 2008 (ed. or. London 1966).
- Jacq-Mioche, Sylvie, *La virtuosité dans le ballet français romantique: des faits à une morale sociale du corps*, in «Romantisme», n. 128, 2005, pp. 95-107.
- Join-Deterle, Catherine, *Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique*, in «Romantisme», n. 38, 1982, pp. 65-76.
- Jürgensen, Knud Arne, *I balletti verdiani... un ballo smascherato*, in «Chorégraphie», anno 1, n. 1, primavera 1993, pp. 56-67.
- Jürgensen, Knud Arne, *The Verdi ballets*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1995.
- Kahane, Martine (a cura di), *Danseurs et ballets de l'Opéra de Paris depuis 1671. Exposition organisée par les Archives Nationales*, Archives Nationales, Paris 1988.
- Kahane, Martine (a cura di), *Robert le diable, Catalogue de l'exposition, Théâtre National de l'Opéra de Paris, 20 juin-20 septembre 1985*, Bibliothèque Nationale - Théâtre National de l'Opéra de Paris, Paris 1985.
- Krohn Bucht, Berljot, *Opera, dance and music drama in the Gustavian age. Sources in Swedish archives and collection: a selection*, in Mattsson, Inger (a cura di), *Gustavian opera. An interdisciplinary reader in Swedish opera, dance and theatre 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music - Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991, pp. 467-471.
- Lelièvre, Renée, *Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 32, 1980, pp. 193-204.
- Leucci, Tiziana, *Devadasi e Bayadères: tra storia leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna 2005.
- Levinson, André, *Ballet romantique*, Editions du Trianon, Paris 1929.
- Levinson, Andrei, *Meister des Balletts*, Muller & Co. Verlag-S. Efron Verlag, Potsdam-Petersburg-Berlin 1923.
- Lifar, Serge, *La danse*, Éditions Denoël, Paris 1938.
- Lo Iacono, Concetta, *Il balletto in Russia*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena*, Torino, UTET, 1995-1997, 6 voll., vol. V, "L'arte della danza e del balletto", 1995, pp. 295-390.
- Mattsson, Inger (a cura di), *Gustavian opera. An interdisciplinary reader in Swedish opera, dance and theatre 1771-1809*, Royal Swedish Academy of Music - Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991.
- Migel, Parmenia, *The ballerinas. From the Court of Louis 14. to Pavlova*, Macmillan, New York c1972.
- Monaldi, Gino, *Impresari celebri del secolo 19*, L. Cappelli, Rocca S. Casciano 1918.
- Monaldi, Gino, *Le regine della danza nel secolo XIX*, Fratelli Bocca, Torino 1910.

- Moore, Lillian, *Artists of the dance*, Dance Horizons, New York 1838.
- Olivesi, Vannina, *Fanny Cerrito chorégraphe. La réception de Gemma dans la presse parisienne (mai-juin 1854)*, in «Recherches en danse», n. 3, 2015, pp. 1-13, online: <https://journals.openedition.org/danse/896>.
- Olivesi, Vannina, *L'iconographie comme source dans l'historiographie du ballet de l'Opéra de Paris: l'exemple des Galeries théâtrales du premier XIXe siècle*, in Roxane Martin – Marina Nordera, *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2011, pp. 193-210.
- Olivesi, Vannina, *La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850*, in «Rives méditerranéennes», n. 30, 2008, pp. 93-100, online: <http://rives.revues.org/2373>.
- Pappacena, Flavia, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives», anno III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-25.
- Pena, Pablo, *La bailarina, ideal femenino romántico*, in «Cairon. Revista de ciencias de la danza», n. 6, 2000, pp. 57-70.
- Quatrelles-L'Epine, Maurice, *Une danseuse française au XIX siècle. Emma Livry*, Paris 1909.
- Randi, Elena, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova 2001.
- Randi, Elena, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022.
- «Romantisme», numero monografico *Chorégraphies*, a cura di Guy Ducay, vol. 3, n. 193, 2021, online: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2021-3.htm>.
- Sowell, Debra, *Rethinking the repertory: genre descriptors in Nineteenth-Century Italian ballet libretti*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 147-159.
- Sowell, Madison U., *Poetry and lithography. Lyrical and Visual Images of the Romantic Ballet in Italy*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 13-15 ottobre 2006, Aracne, Roma 2008, pp. 129-143.
- Stenning Edgcombe, Rodney, *Mayerbeer and ballet music of the Nineteenth-Century: some issues of influence with reference to Robert le diable*, in «Dance Chronicle», vol. XXI, n. 3, 1994, pp. 389-410.
- Vaillat, Léandre, *Histoire de la danse*, Plon, Paris 1947.
- Veroli, Patrizia (a cura di), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Matteo Piretti Editore, Bologna 2017.
- Winter, Marian H., *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

## Documenti

**Testimonianze, teorie, manuali**

- Aurelj, Mariano, *Le nozze di un ballerino*, in Id., *Teatro*, Carlo Barberini, Milano 1877, vol. IV, pp. 87-119.
- Bazzi, Gaetano, *Primi erudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*, Tipografia di Giuseppe Fodratti, Torino 1845.
- Blasis, Carlo, *Code of Terpsicore*, Edward Bull, London 1828.
- Blasis, Carlo, *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis coll'aggiunta delle testimonianze di vari scrittori e di una sua Dissertazione inedita sovra le Pulsioni del Genio*, Fratelli Centenari e Comp., Milano 1854.
- Blasis, Carlo, *Manuel complet de la danse*, Roret, Paris 1830.
- Blasis, Carlo, *Studi sulle arti imitatrici*, Giuseppe Chiusi, Milano 1844.
- Blasis, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Joseph Beati e Antoine Tenenti, Milano 1820.
- Bournonville, August, *Darling Helene: August Bournonville's Letters from France and Italy, 1841. Part one*, traduzione Patricia McAndrew, introduzione e note Knud Arne Jürgensen, in «Dance Chronicle», vol. 25, n. 1, 2002, pp. 1-50.
- Bournonville, August, *Darling Helene: August Bournonville's Letters from France and Italy, 1841. Part two*, traduzione Patricia McAndrew, introduzione e note Knud Arne Jürgensen, in «Dance Chronicle», vol. 25, n. 2, 2002, pp. 209-263.
- Bournonville, August, *Darling Helene: August Bournonville's Letters from France and Italy, 1841. Part three*, traduzione Patricia McAndrew, introduzione e note Knud Arne Jürgensen, in «Dance Chronicle», vol. 25, n. 3, 2002, pp. 343-445.
- Bournonville, August, *Letters on Dance and Choreography*, traduzione e note di Knud Arne Jürgensen, Dance Books, London 1999 (ed. or. in «L'Europe Artiste», 8 luglio-26 agosto 1860).
- Bournonville, August, *My theatre life*, Wesleyan University Press, Middletown 1979 (ed. or. *Mit Theaterliv*, Kjobenhavn, vol. I, 1848; vol. II, 1865; vol. III, 1877-1878).
- Buonsignori, Vincenzo, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia ed alla drammatica divisi in quattro lezioni teoriche*, Tip. dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, Siena 1854.
- Castil-Blaze, François, *L'Académie Impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, Castil-Blaze, Paris 1855, vol. II.
- Castil-Blaze, *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Tagliolini*, Paulin, Paris 1832.

- Cucchi, Claudina, *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Enrico Voghera Editore, Roma 1904.
- de Boigne, Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris 1857.
- De Visiani, Roberto, *Atti della quarta riunione degli scienziati italiani tenuta in Padova nel settembre del MDCCCXLII*, Co' Tipi del Seminario, Padova 1843.
- Deldevez, Edouard, *Mes mémoires*, Marchessou Fils, Le Puy 1890.
- Escudier, Léon, *Mes souvenirs*, E. Dentu, Paris 1863.
- Gautier, Théophile *Écrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Actes Sud, Paris 1995.
- Gautier, Théophile, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, Paris 1883
- Gautier, Théophile – Janin, Jules – Chasles, Philarète, *Les beautés de l'Opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres*, Soulié Editeur, Paris 1845.
- Giacometti, Paolo, *Il poeta e la ballerina*, in Id., *Teatro scelto*, vol. XIII, Libreria Sanvito, Milano 1960, pp. 309-364 (prima ed. Libreria Moretti, Alessandria [1841?]).
- Houssaye, Arsène, *Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880*, E. Dentu, Paris 1885, 4 voll.
- Houssaye, Arsène, *Voyage à Venise*, Ferdinand Sartorius Editeur, Paris 1849.
- Leo, Sophie, *Music life in Paris (1817-1848). A chapter from the Memoirs of Sophie Augustine Leo*, in «The Musical Quarterly», n. 2, 1931, pp. 259-271, n. 3, 1931, pp. 389-403.
- Locatelli, Tommaso, *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, vol. IX, [Venezia] 1873.
- Mazzini, Giuseppe, *Filosofia della musica*, in Id., *Opere, II, Scritti*, a cura di Luigi Salvatorelli, Rizzoli Editore, Milano 1967 (I ed. 1939), pp. 277-318 (ed. or. in «L'Italiano», 1936).
- Ritorni, Carlo, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1841.
- Ritorni, Carlo, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1838.
- Roqueplan, Nestor, *Les coulisses de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris 1855.
- Saint-Léon, Arthur, *De l'état actuel de la danse*, Typographie du Progrès, Lisbonne 1856.
- Sécond, Albéric, *Les petits mystères de l'Opéra*, Kugelman, Paris 1844.
- Tamvaco, Jean-Louis, *Les cancans de l'Opéra. Chroniques de l'Académie Royale de musique et du Théâtre, à Paris sous les deux Restaurations*, CNRS Editions, Paris 2000, 2 voll.
- Véron, Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, vol. III, Librairie Nouvelle, Paris 1857.

## Marie Taglioni

### Studi

- Banes, Sally - Carroll, Noel, *Marriage and the Inhuman: La Sylphide's Narratives of Domesticity and Community*, in Garafola, Lynn (a cura di), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1997, pp. 91-105.
- Berger, Frank-Rüdger, *Zur Familie Taglioni*, in «Ballettanz», giugno 2007.
- Boutet de Monvel, Etienne, *Un artiste d'autrefois. Adolphe Nourrit, sa vie et sa correspondance*, Librairie Plon, Paris 1903.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La bella danzante*, Nuova Europa, Roma 1936.
- Cavalletti, Lavinia, *Salvatore Taglioni re di Napoli*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 109-134.
- Cervellati, Elena, “*Questa figlia d'Italia, nata sotto nordico cielo*”. *Regards identitaires sur Marie Taglioni*, in Arianna Béatrice Fabbriatore (a cura di), *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérités, frontières*, Hermann Éditeurs, Paris 2019, pp. 237-247.
- Cervellati, Elena, “*Un grand'astro brillava*”. *Il pas seul nel balletto del XIX secolo*, in Vicentini, Claudio (a cura di), *L'arte del monologo e l'azione sospesa*, Pacini Editore, Pisa 2017, pp. 193-213.
- Cervellati, Elena, *Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, dicembre 2018, pp. 37-54, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8851>.
- Cervellati, Elena, *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, in Pasqualicchio, Nicola (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 221-238.
- Cervellati, Elena, *Scrivere la propria danza: Maria Taglioni e Cristina Rizzo*, in Fried, Ilona (a cura di), *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo. Meticcianti, relazioni, attraversamenti, rapporti con la modernità*, Eötvös Loránd Tudományegyetem - Ponte Alapítvány, Budapest 2012, pp. 123-134.
- Cervellati, Elena, *Tra padre e figlia: Filippo e Maria Taglioni*, in Bertolone, Paola – Corea, Annamaria – Gavrilovich, Donatella (a cura di), *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, UniversItalia, Roma 2016, pp. 91-99.
- Clarke, Mary, *Six great dancers: Taglioni, Pavlova, Nijinsky, Karsavina, Ulanova, Fonteyn*, Hamish Hamilton, London c1957.
- d'Arcy, Chloé, *Marie Taglioni. Étoile du ballet romantique*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2024.
- Di Tondo, Ornella, *I balletti di Filippo Taglioni in Italia (1841-1846). Produzione, drammaturgie, ricezione*, in Ligure, Bruno (a cura di), *Filippo Taglioni, padre del ballo romantico*, Aracne, Roma 2023, pp. 241-274.

- Di Tondo, Ornella, *La Silfide italiana o della contrastata ricezione del balletto "oltremontano"*, in Falcone, Francesca (a cura di), *La danza tra pubblico e privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi*, Aracne, Roma 2013, pp. 31-61.
- Di Tondo, Ornella, *The Italian Silfide and the Contentious Reception of Ultramontane Ballet*, in Smith, Marian (a cura di), *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, Dance Books, [London] 2012, pp. 170-232.
- Falcone, Francesca – Sowell, Debra – Sowell, Madison – Veroli, Patrizia,  *Icônes du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016.
- Gilbert de Voisins, Auguste, *Le souvenir de Marie Taglioni, danseuse*, in «Revue des deux mondes», XCVI année, tome XXXIV, 1926, pp. 196-208.
- Gilbert de Voisins, Auguste, *Les miens*, Bernard Grasset, Paris 1926.
- Griffin, Jessica, *Taglioni, Paul*, in Bremser, Martha (a cura di), *International Dictionary of Ballet*, St. James Press, Detroit-London c1993, 2 voll., vol. II, *ad vocem*, pp. 1.376-1.377.
- Heiberg, Johanne Luise, *Memories of Taglioni and Elssler*, in «Dance Chronicle», n. 1, 1981, pp. 14-18, estratto da *Et liv gjenoplevit i Eridringen*, 1891-1892 (trad. ingl. di Patricia McAndrew).
- Hill, Lorna, *La Sylphide. The life of Marie Taglioni*, Evan Brothers, s.l. 1967.
- Hudson, Elisabeth, *Taglioni, Salvatore*, in Bremser, Martha (a cura di), *International Dictionary of Ballet*, St. James Press, Detroit-London c1993, 2 voll., vol. II, *ad vocem*, pp. 1.377- 1.379.
- Jarrasse, Bénédicte, *De la commercialisation à la mise en légende de l'art chorégraphique: les statuettes-portraits de danseuses de Jean-Auguste Barre*, in *La danse et les arts (XVIIIe-XXe siècles), Actes de la journée d'étude tenue à la Sorbonne nouvelle le 22 mai 2017*, 2018, online: <http://www.fabula.org/colloques/document5361.php>.
- Jürgensen, Knud Arne, *Sulle tracce della silfide italiana*, in «Rivista illustrata del Museo Teatrale alla Scala», n. 4, autunno 1989, pp. 18-39.
- Lecomte, Nathalie, *Maria Taglioni alla Scala*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 47-71.
- Levinson, André, *Marie Taglioni (1804-1884)*, Librairie Félix Alcan, Paris 1929.
- Levinson, André, *The Anatomy of a Sylph: concerning the beauty of Marie Taglioni*, in Id., *André Levinson on dance. Writings from Paris in the Twenties*, a cura di Joan Acocella e Lynn Garafola, Wesleyan University Press, Hanover 1991, pp. 84-88 (I ed. in «Theatre Arts Monthly», marzo 1928).
- Ligore, Bruno (a cura di), *Filippo Taglioni, padre del ballo romantico*, Aracne, Roma 2023.
- Lo Iacono, Concetta, *"Forse s'io avesse l'ale"*, in *La Sylphide*, programma di sala, Teatro dell'Opera di Roma, Roma 1991, pp. 45-55.
- Malkiewicz, Michael, *Danza aulica / teatrale / popolare? Una notazione coreografica della Radova aus Postillon u[nd] Marketenderin*, in Di Tondo, Or-

- nella – Giannuzzi, Immacolata – Torsello, Sergio (a cura di), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità. Atti delle giornate di studio in memoria di Giorgio Di Lecce, Martignano (LE), Parco Palmieri, 14-15-16 settembre 2007*, Salento Books, Nardò 2009, pp. 177-191.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band 1, Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*, K. Kieser, München 2007.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band 2, Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*, K. Kieser, München 2007.
- Olivesi, Vannina, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», vol. 46, n. 2, 2017, pp. 43-64, online: <https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2017-2-page-43.htm>.
- Olivesi, Vannina, *Quelques pistes pour une étude du vedettariat dans le ballet romantique: l'exemple de Marie Taglioni à l'Opéra (1827-1838)*, in Filippi, Florence – Harvey, Sara – Marchand, Sophie (a cura di), *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Armand Colin, Paris 2017, pp. 203-211.
- Pudelek, Janina, *The Warsaw Ballet under the Directorships of Maurice Pion and Filippo Taglioni, 1832-1853*, in «Dance Chronicle», n. 2, 1988, pp. 219-273 (estratto da Id., *The Romantic Ballet in Warsaw*, Dance Horizons-Princeton Books, Pennington s.d.).
- Schiavo, Remo, *Alla Taglioni, alla Taglioni, dalle pomate ai peperoni*, in «Vicenza economica», n. 5, maggio 1981, pp. 16-19.
- Schiavo, Remo, *Luci sull'Eretenio. Stasera la Taglioni*, in «Vicenza economica», n. 5, maggio 1973, pp. 276-387.
- Smith, Marian (a cura di), *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, Dance Books, [London] 2012.
- Soreley Walker, Katherine, *Taglioni Filippo*, in Bremser, Martha (a cura di), *International Dictionary of Ballet*, St. James Press, Detroit-London c1993, 2 voll., vol. II, *ad vocem*, pp. 1.372-1.373.
- Soreley Walker, Katherine, *Taglioni Marie*, in Bremser, Martha (a cura di), *International Dictionary of Ballet*, St. James Press, Detroit-London c1993, 2 voll., vol. II, *ad vocem*, pp. 1.373-1.376.
- Sowell, Debra H., *Contextualising Madge's scarf: The Pas de schall as Romantic convention*, in Smith, Marian (a cura di), *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, Dance Books, [London] 2012, pp. 12-30.
- Tani, Gino, *Taglioni*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Le Maschere, Roma 1954-1975, 12 voll., vol. IX, *ad vocem*.
- Testa, Alberto, *Taglioni Family*, in Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York-Oxford 1998, 6 voll., vol. VI, *ad vocem*, pp. 69-77.

- Vaillat, Léandre, *La Taglioni ou La vie d'une danseuse*, Editions Albin Michel, Paris 1942.
- Veroli, Patrizia, *I balli composti e/o diretti da Salvatore Taglioni nei Teatri Reali napoletani San Carlo e Fondo (1814-1861): una prospettiva dai libretti*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini Edizioni, Napoli 2021, pp. 53-87.
- Wiley, Roland John (a cura di), *Marie and Filippo Taglioni in Russia*, in Id. (a cura di), *A Century of Russian Ballet. Documents and Accounts, 1810-1910*, Clarendon Press, Oxford 1990, pp. 79-103.
- Wiley, Roland John, *Images of la Sylphide. Two Accounts by a Contemporary Witness of Marie Taglioni's Appearances in St. Peterburg*, in «Dance Research», n. 1, estate 1995, pp. 21-32.
- Woodcock, Sarah J., *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part I*, in «Dance Research», vol. VII, n. 1, primavera 1989, pp. 3-19.
- Woodcock, Sarah J., *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part 2*, in «Dance Research», vol. VII, n. 2, primavera 1989, pp. 55-69.
- Zanta, Silvia, *La Sylphide e Trilby, ovvero la dialettica tra l'universo del reale e il mondo onirico*, in «Ultracorpi», n. 1, 2023, pp. 25-39.
- Zapparrata, Carmelo, *Grandeur sicilienne e danza sulla scena del San Carlo: alcuni esempi di Salvatore Taglioni*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini Edizioni, Napoli 2021, pp. 89-99.
- Zapparrata, Carmelo, *Salvatore Taglioni e il "Canone Risorgimentale"*, in «Iperuranio. Trimestrale di critica culturale», vol. I, n. 3, 2010, pp. 25-68.

## Documenti

Libretti<sup>15</sup>

- La Silfide / ovvero / Il genio dell'aria, Ballo magico mitologico / in tre atti / di Luigi Henry / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / la Primavera del 1828*, Antonio Fontana, Milano 1828, s.p.
- La Gitana / ballo fantastico in tre parti ed un prologo / composto e diretto / da Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / la Primavera 1841*, Gaspare Truffi, Milano 1841.
- La Silfide / Ballo fantastico in tre atti / di / Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nel I. R. Teatro alla Scala / La Primavera 1841*, Gaspare Truffi, Milano [1841].
- La Ninfa Isea / divertimento anacreontico / di / Filippo Taglioni*, Gaspare Truffi, [Milano 1842].
- La Silfide / Ballo fantastico in tre atti / di / Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nel Teatro Eretenio / l'Estate 1842*, Tipografia Teatrale Paroni, Vicenza [1842].
- Herta / ossia / Il Lago delle fate / Ballo in tre atti / composto dal Signor Filippo Taglioni / da rappresentare / al Teatro Comunitativo di Bologna / l'Autunno del 1842 / colla celebratissima danzatrice / Maria Taglioni*, Tipi Governativi alla Volpe, [Bologna 1842].
- La Peri / Ballo fantastico di mezzo carattere in tre atti / di / Filippo Taglioni / da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale MDCCCXLIII*, Gaspare Truffi, Milano 1843.
- Satanella / Ballo fantastico in sei parti / di / Filippo Taglioni / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / la Primavera del 1842*, Gaspare Truffi, Milano 1842.
- La Ninfa Isea / ossia / L'Allieva d'amore / Balletto composto / da Filippo Taglioni / a S. Pietroburgo l'anno 1839 / messo in scena / al Teatro Grande di Trieste / dal Signor / Antonio Cecchetti*, Tipografia Weis, Trieste [1845].
- La / Figlia del Danubio / Azione fantastica / in due parti e quattro quadri / composta / da Antonio Cortesi / sulle tracce del programma / del Sig. Filippo Taglioni / con musica del M.° Adam / da rappresentarsi nel Teatro S. Benedetto / la Primavera del 1845*, G. Antonelli, Venezia 1845.
- La Silfide / Ballo fantastico in tre atti / composto dal signor / Filippo Taglioni / Da rappresentarsi / nel Teatro Gallo a S. Benedetto / la Primavera 1845*, Tipografia Rizzi, Venezia [1845].
- L'Ombra / Ballo fantastico in due parti e quattro scene / di / Filippo Taglioni, in Azema di Granata / ovvero / Gli Abenceragi ed i Zegrìdi / Melodramma tragico / in due atti / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale del 1846*, Tipografia Valentini e C., Milano 1846, pp. 27-40.

---

<sup>15</sup> L'elenco comprende i libretti relativi ai balletti interpretati da Marie Taglioni in Italia e segue un criterio cronologico, con lo scopo di dare un quadro del percorso della ballerina in Italia. Non riporta altri libretti citati nel volume.

### Componenti encomiastici

- An., *A Fanny Elssler / Danzatrice Celebratissima / Mimica incomparabile*, Tipi governativi alla Volpe, Bologna [1845], locandina sciolta a stampa, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Catalogo Frati-Sorbelli.
- An., *Alla Taglioni che danzò / Nel Teatro Comunale di Bologna / l'autunno 1842 / Alla Taglioni / Ode estemporanea*, Bologna, Tip. Ciocchi e C. nelle Spaderie, [1842?].
- An., *A Maria Taglioni / Cantata / in occasione della beneficiata / datasi all'I.R. Teatro alla Scala il 26 marzo / in Milano / A favore del Pio Istituto Teatrale*, in «Bazar di novità artistiche. Letterarie e Teatrali», anno III, mercoledì 29 marzo 1843, p. 97.
- An., *Contro la Taglioni*, [Bologna, 1842], Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Catalogo Frati-Sorbelli.
- An., *Les adieux de Mlle Taglioni suivis d'une notice biographique sur cette célèbre danseuse*, Paris, Imprimerie de J.-A. Boudon, 1837.
- Belli, Gioachino Giuseppe, *La Scerriti* [1843], in Id., *I sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, a cura di Luigi Morandi, S. Lapi Tipografo-Editore, Città di Castello 1886-1887, 6 voll., vol. V (1887), pp. 211-212.
- Casini, Luigi, *Alla regina della danza / Maria Taglioni / Quando nell'autunno del MDCCCXLII / Bologna tutta / Rendevo meravigliata / Luigi Casini / Uno tra i mille ammiratori / Coi seguenti metri poetici / Faceva plauso*, Bologna, Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, [1842], Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Catalogo Frati-Sorbelli.
- Dall'Ongaro, Francesco, *Dove nascesti e quando / Ti furon l'ale appese / Alunna delle Grazie e dell'amor?*, in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847, sezione «Galleria di celebri artiste italiane contemporanee», pp. 58-61: pp. 58-59.
- Fiori, Gaetano, *A Fanny Elssler mima e danzatrice incomparabile*, in «Teatri arti e letteratura», n. 1153, 23 ottobre 1845, p. 66.
- Marchetti, Giovanni, *Diva tersicore / De' Vati Achei*, in An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104: p. 103.
- Martinelli, F.[ilippo], *A Maria Taglioni / Stanze*, Tipi Governativi alla Volpe, Bologna 1842, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Catalogo Frati-Sorbelli.
- Minarelli, Camillo, *Si altere son sovra natura e belle, / DONNA GENTIL, le tue leggiadre cose*, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104: p. 104.
- More, Robert, *Ode to Taglioni*, in «Bentley's Miscellany», n. 10, 1841, pp. 271-274.
- Solera, Temistocle, *Quando Natura all'ultimo / Sguardo del sole imbruna*, in Regli, Francesco, in «Il Pirata», anno VI, n. 99, venerdì 11 giugno 1841, pp. 403-404.

- Solda, A., *Maria Taglioni: episodi vicentini*, Tipografia di Gaetano Longo, Este 1875 (II ed.).
- Tana [Tasca, Ottavio?], *L'imparziale* in «Il Facchino. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà», anno V, n. 19, 13 maggio 1843, sezione “Poesia”, p. 164.
- Tasca, Ottavio, *Brindisi d'un imparziale a quanti figurarono nel teatro alla Scala durante la stagione carnevalesca del 1842-43*, Tip. Chiusi, Milano 1843.
- Tasca, Ottavio, in Regli, Francesco, in «Il Pirata», anno VI, n. 99, venerdì 11 giugno 1841, pp. 403-404: p. 404.
- Tasca, Ottavio, *Pel vicino ritorno a Milano di Madamigella Taglioni. Inno di un ammiratore frenetico e grande amico della stessa*, in Caversazzi, Ciro, La Cerrito, la Taglioni e Ottavio Tasca, in «Bergomum», vol. XXXIV, n. 1, 1940, pp. 13-22: pp. 16-20.
- Tognetti, Francesco, *A Madamigella Taglioni*, [Bologna 1842], manoscritto, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Fondo speciale Baruzzi 61.4.
- Trulli, [?], *A Fanny Elssler / Prima danzante / nel gran Teatro di Bologna / L'autunno del 1845*, [Bologna 1845], locandina sciolta a stampa, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Catalogo Frati-Sorbelli.
- Turotti, Felice, *A Maria Taglioni*, in A. Piazza, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 29, 25 maggio 1841, sezione “Notizie teatrali”, pp. 225-226: p. 226.

### Testimonianze e saggi

- An., *Maria Taglioni*, Libreria Schubart Editrice, Trieste 1845.
- Bermani, Benedetto, *Plajade artistica*, Milano, Tipografia Bernardoni [1847].
- Parravicino, Raimondo – Broggi, Achille, *Cenno necrologico di Taglioni Filippo, nella coreografia illustrazione europea, nato a Milano addì 30 novembre del 1777 e morto addì 11 febbraio 1871 in Como*, Tipografia di A. Giorgetti, Como [1871], 8 pp.
- Regli, Francesco, *Taglioni Maria*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Tipi di Enrico Dalmazzo, Torino 1860, *ad vocem*, pp. 519-520 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1990).
- Regli, Francesco, *Taglioni Paolo*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Tipi di Enrico Dalmazzo, Torino 1860, *ad vocem*, p. 520 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1990).
- Regli, Francesco, *Taglioni Salvatore*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti,*

- coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorono in Italia dal 1800 al 1860*, Tipi di Enrico Dalmazzo, Torino 1860, *ad vocem*, pp. 520-522 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1990).
- Rossini, Gioachino, *Lettere e documenti, Volume III, 17 ottobre 1826-31 dicembre 1830*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Fondazione Rossini, Pesaro 2000.
- Taglioni, Filippo, *Note des représentations faites depuis mon départ de l'Italie pour la Suède le 1er Décembre 1817*, quaderno manoscritto, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Taglioni, R85.
- Taglioni, Marie, lettera a M.me Laska, San Pietroburgo, 10/22 dicembre 1839, ora in *Musique, vendredi 17 juin 2016*, catalogo della vendita, Alde, Paris 2016, p. 143.
- Taglioni, Marie, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, a cura di Bruno Ligore, Gremese, Roma 2017.
- Virtuose. Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del Settecento. Carteggi di Maria Medina Viganò, Brigida Banti, Luigia Todi e Teresa Monticini con la duchessa di Osuna*, Istituto Italiano di Cultura, Madrid 1979.

## Gisella

### Studi

- «L'Avant scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, gennaio-marzo 1980.
- Alderson, Evan, *Ballet as Ideology: Giselle, Act II*, in «Dance Chronicle», vol. X, n. 3, 1987, pp. 290-304.
- Beaumont, Cyril W., *The ballet called Giselle*, Dance Books, London 1996 (1 ed. 1944).
- Bellettini, Pierangelo, *La vita di un «pittore di camere e di scene». Giuseppe Badioli (1798-1859), ornataista e scenografo*, in «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», n. CXVI, 2021, pp. 63-149.
- Binney, Edwin 3rd, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Librairie Nizet, Paris 1965.
- Bruner, Jody, *Redeeming Giselle: making a case for the ballet we hate to love*, in Garafola, Lynn (a cura di), *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1997, pp. 107-120.
- Cervellati, Elena, *Ailes de mots et de tulle: de Giselle à Spirite*, in Colombo, Laura - Genetti, Stefano (a cura di), *Pas de mots. De la littérature à la danse*, Hermann Editeurs, Paris 2010, pp. 115-136.
- Cervellati, Elena, *Da Giselle (Parigi, 1841) a Gisella (Bologna, 1843). Traduzione e ricezione di un capolavoro in una città italiana dell'Ottocento*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 161-176.
- Cervellati, Elena, *From the written word to the dancing body. Libretto and performance practice in Théophile Gautier*, in *Proceedings. Rethinking Dance History / Actes. Repenser pratique et théorie*, Atti del convegno SDHS/CORD/CND, Paris, 21-24 giugno 2007, Society of Dance History Scholars, s.l. 2007, pp. 300-305.
- Cervellati, Elena, *Giselle a Napoli (1849), tra localismo e internazionalizzazione*, in Maione, Paologiovanni – Venuso, Maria (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini Edizioni, Napoli [2020] 2021, pp. 231-245.
- Cervellati, Elena, *Giselle, che "piacque e non piacque". Diffusione e ricezione di un balletto gautieriano nell'Italia dell'Ottocento*, in Bellati, Giovanna (a cura di), *Théophile Gautier en Italie. Images, itinéraires, interférences. Mélange pour le bicentenaire de la naissance (1811-2011)*, Aracne, Roma 2011, pp. 47-57.
- Cervellati, Elena, *Madrigale panteista. Poetica e ideologia del corpo danzante negli scritti di Théophile Gautier*, in «Teatro e Storia», anno XX, n. 27, 2006, pp. 221-242.

- Cervellati, Elena, *Strutture codificate e autonomie autoriali nel balletto tra Ottocento e primo Novecento: Giselle*, in «Culture teatrali», numero monografico *Danza/900*, a cura di Rossella Mazzaglia, n. 14, primavera 2006 [ma aprile 2007], pp. 13-24.
- Cervellati, Elena, *Tableaux à la plume: Théophile Gautier, il balletto e le arti visive*, in «Culture teatrali», numero monografico *Artisti e uomini di teatro*, a cura di Elena Tamburini, n. 15, autunno 2006 [maggio 2008], pp. 125-136.
- Cervellati, Elena, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.
- Cervellati, Elena, *Trahir fidèlement. Giselle de la France à l'Italie (1842-1866)*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 191-205.
- D'Amico, Fedele, *Una santa con le scarpe di seta*, in «L'Espresso», 4 febbraio 1968, ora in *Tutte le cronache musicali. "L'Espresso", 1967-1989, vol. I (1967-1972)*, a cura di Lugi Bellingardi, Bulzoni Editore, Roma 2000, pp. 60-63.
- Debney, Lisa, *Giselle. A resource pack*, University of Surrey, Surrey 1993.
- Huczka, Adam, *A History of "Giselle" in Warsaw in the Nineteenth Century*, s.d., online: <https://www.alastairmacaulay.com/all-essays/u1yd67pcqxerr66jt822pznyl5fptu>.
- Imura, Minako, *Gautier et ses danseuses fantômes*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 153-169.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse, ou De l'écriture des livrets de ballet*, in *Écrire la danse*, a cura di Alain Montadon, Clermont Ferrand 1999.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion Editeur, Paris 2001.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse / Écrire sur la danse: Gautier entre théorie et pratique*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 26, 2004, pp. 127-136.
- Lifar, Serge, *Giselle. Apothéose du ballet romantique*, Albin Michel, Paris 1942.
- Lo Iacono, Concetta, *L'alba di un nuovo giorno*, in *Giselle, programma di sala dell'Opera di Roma*, Roma 1994, pp. 27-33.
- Meglin, Joellen A., *Behind the veil of translucence: an intertextual reading of the ballet fantastique in France, 1831-1841. Part three: resurrection, sensuality and the palpable presence of the past in Théophile Gautier's fantastic*, in «Dance Chronicle», vol. XXVIII, n. 1, 2005, pp. 67-142.
- Messina, Roberto, *Giselle. Il mito della danza in un balletto emblema*, Comune di Rieti, Rieti 2001.
- Michelot, Isabelle, *Une esthétique du merveilleux entre féerie et parodie*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 26, 2004, pp. 138-150.

- Molina Rueda, Josefa, *La beauté qui tue*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 24, 2002, pp. 127-139.
- Mueller, John, *Is Giselle a virgin?*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 1, 1981, pp. 151-154.
- Randi, Elena, *Il balletto nel pensiero di Gautier*, in «Il Castello di Elsinore», n. 38, 2000, pp. 5-24.
- Rossi, Franco, *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice. Giselle a Venezia*, in *Giselle*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2008, pp. 31-38.
- Smith, Marian, *The earliest Giselle? A preliminary repertory on a St. Petersburg manuscript*, in «Dance Chronicle», vol. XXIII, n. 1, 2000, pp. 29-48.
- Smith, Marian, *What killed Giselle?*, in «Dance Chronicle», vol. XIII, n. 1, 1990, pp. 68-81.
- Stenning Edgcombe, Rodney, *Notes on Giselle and Paquita*, in «Dance Chronicle», vol. XXII, n. 3, 1999, pp. 447-452.
- Testa, Alberto (a cura di), *Giselle*, Di Giacomo Editore, Roma 1980.
- Venuso, Maria, *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*, Leonardo Libri, Firenze 2021.
- Venuso, Maria, *La 'danza' di Amina e il 'canto' di Giselle. Alcune osservazioni comparative dal balletto La Somnambule a Giselle, passando per La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, in «Acting Archives Review», n. 8, novembre 2014, pp. 132-181, online: <https://www.actingarchives.it/en/review/issues-archive/16-anno-iv-numero-08-novembre-2014/70-la-danza-di-amina-e-il-canto-di-giselle.html>.
- Venuso, Maria, *Tipologia delle fonti ed esiti drammaturgici del balletto Giselle*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», n. 6, 2013, pp. 107-125.

## Documenti

Libretti<sup>16</sup>

- Giselle / ou / les Wilis, / Ballet fantastique en 2 actes, / par MM. de Saint-Georges, Théophile Gautier et Coraly; / musique de M. Adolphe Adam. / Décorations de Mr Cicéri, Vve Jonas, Paris [1841].*
- Giselle ou Les Wilis, M.me Veuve Jonas, Librairie de l'Opéra, Paris 1841.*
- Gisella / ossia / Il ballo notturno, in Caterina di Guisa / Melodramma / in tre atti / da rappresentarsi / nel / Regio Teatro / il Carnevale del 1842 / alla presenza / delle LL. SS. RR. MM., Fratelli Favale, Torino [1842], pp. 51-56.*
- Gisella / ossia / Le Willi / Ballo fantastico in cinque quadri / composto e diretto / da Antonio Cortesi / da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnevale 1843, Gaspere Truffi, Milano [1843].*
- Gisella / o / Le Wili / Balletto fantastico / da rappresentarsi / nel Gran Teatro La Fenice / la Primavera 1843, Tipografia di Giuseppe Molinari, Venezia [1843].*
- Gisella / o / Le Wili / Balletto fantastico / da rappresentarsi / nel Gran Teatro Comunale di Bologna / l'Autunno 1843, Tipi delle Belle Arti, [Bologna 1843].*
- Gisella / o / Le Villi / Ballo fantastico di mezzo carattere in tre atti / del Sig. Coraly / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / il Carnovale del 1844, Gaspere Truffi, Milano 1844.*
- Gisella / ossia / Il ballo notturno / da rappresentarsi al Teatro Carlo Felice / la primavera del 1844, Tip. dei Fratelli Pagano, Genova [1844].*
- Gisella / ossia / Il Ballo notturno / da rappresentarsi all'I. e R. Teatro / in via della Pergola / la Primavera 1845 / Sotto la protezione di S. A. I. e R. / Leopoldo II. / Granduca di Toscana / ec. ec. ec., Tipografia Galletti, Firenze 1845.*
- Gisella / o / Le Villi / posto in scena / dal / Sig. Domenico Ronzani / da rappresentarsi nel nobile / Teatro Argentina / l'Autunno 1845, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, Roma 1845.*
- Gisella / o / Le Wili / Balletto fantastico / da rappresentarsi / nel Teatro Eretenio / l'Estate 1846, Tipi Paroni G. Tramontini, Vicenza [1846].*
- Gisella / Ballo fantastico in tre atti / composto dai signori / De Saint-Giorges [sic], Théophile Gautier et Coraly / da rappresentarsi / nel / Real Teatro S. Carlo, Tipografia Flautina, Napoli 1849.*
- Gisella / o / Le Villi / Ballo fantastico in tre atti / posto in iscena / dal / coreografo Giovanni Scannavino / l'Autunno del 1849 / in Novara, in Fausta / melo-*

---

<sup>16</sup> I riferimenti bibliografici relativi ai libretti sono ordinati cronologicamente in base alla data della pubblicazione. Tuttavia, occorre tenere conto del fatto che alcuni teatri hanno l'abitudine di raccogliere in un unico volume i libretti dei balletti e delle opere che andranno in scena nel corso della stagione e di pubblicare quindi questa sorta di antologia in modo che sia pronta il giorno di apertura della stagione, ovvero, per la stagione di Carnevale, il 26 dicembre; di conseguenza, la data di pubblicazione che compare nel frontespizio di alcuni libretti indica l'anno solare precedente rispetto a quello nel quale alcuni spettacoli vanno effettivamente in scena.

- dramma in tre atti / da rappresentarsi / nel Teatro di Novara / l'Autunno 1849*, Tipografia Nazionale P. Rusconi, Novara 1849, pp. 21-28.
- Gisella / Ballo in due quadri / posto in iscena / da Domenico Ronzani / da rappresentarsi / nel Gran Teatro La Fenice / il Carnevale 1850-51*, Tipografia Rizzi, Venezia [1850]
- Gisella / o / Le Willi / Ballo fantastico di mezzo carattere / in due atti / de / Signor Coraly / posto in iscena dal coreografo / Giovanni Scannavini / musica instrumentata / dal Maestro Giovanni Gonnella / da rappresentarsi / in questo Civico Teatro / nel Carnevale 1851 / lo scenario è un'opera del Sig. Crespo*, Tipografia Nazionale, Cagliari [1851].
- Gisella / o / Le Villi, / Ballo fantastico di mezzo carattere in tre atti / del Signor Coraly, / da rappresentarsi / nel Reale Teatro di Parma / La Quaresima del 1851*, in *Il Fornaretto / Dramma in tre atti / di / Andrea Codebò / posto in Musica / dal Maestro Gualtiero Sanelli, / nel Reale Teatro di Parma / La Quaresima del 1851*, Tipografia di A. Stocchi, Parma 1851.
- Gisella / Ballo in due quadri / posto in iscena / da Domenico Ronzani / da rappresentarsi / nel Gran Teatro La Fenice / il Carnevale 1850-51*, Tipografia Rizzi, Venezia [1851].
- Gisella / o Le Villi / Ballo nuovo fantastico / in tre atti / composto e diretto dal coreografo / Gio. Scanavino, in Orazi e Curiazj / Tragedia lirica in tre atti / di / Salvatore Cammarano / musica del Maestro / Saverio Mercadante / da eseguirsi in Bergamo / il Carnevale 1851-52*, Giovanni Ricordi, Milano [1851].
- Gisella / Ballo fantastico in 3 atti / del Sig. Coraly / riprodotto nella sua integrità per / Amalia Ferraris / da Carlo Blasis / in rappresentazioni / nell'I. e R. Teatro dei Sigg. Accademici Immobili / in via della Pergola / l'Autunno 1853 / sotto la protezione di S. A. I. e R. / Leopoldo II / Granduca di Toscana / ec. ec. ec.*, Tipografia Galletti, Firenze [1853].
- Gisella / o / Le Villi / Ballo fantastico in due atti / del Sig. Coraly / posto in scena dal coreografo / Gennaro Nunziante / da rappresentarsi nel Teatro Sociale di Mantova / La Primavera 1853*, Stabilimento tipografico Negretti, Mantova [1853].
- Gisella / o / Le Villy / Ballo fantastico in cinque atti / del Signor Corally / posto in iscena ed ampliato dal coreografo / sig. Francesco Jorio / pelle scene del Teatro di Cremona / nel Carnevale 1853-54*, Tipografia dell'erede Manini, Cremona [1853].
- Gisella / o / Le Wili / Ballo fantastico / in tre atti e due quadri / posto in scena / da Pasquale Borri / da rappresentarsi / nel Nuovo Teatro Comunitativo La Fenice / di Senigaglia / in occasione della Fiera del 1853*, Tipografia Pattonico e Pieroni, Sinigaglia [1853].
- Gisella / o / Le Willi / Ballo fantastico in due atti / composto da / Coralli / posto in iscena dal cor. / Giovanni Briol / Musica del M. Adam / da rappresentarsi all'I. R. Teatro alla Canobbiana / La stagione di Primavera 1859*, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano, [Milano 1859].

- Gisella / ovvero / Le ombre delle tradite / Ballo fantastico in 2 atti / composto dall'artista coreografo / Tommaso Ferranti / da rappresentarsi nel Real Teatro S. Ferdinando / in Palermo, nell'autunno del 1859*, Ufficio Tipografico Lo Bianco, Palermo 1859.
- Gisella / o / Le Wili / Ballo fantastico in due atti / di S. Corali / Musica del Maestro Adam / da rappresentarsi / nel Teatro Regio di Torino / Nella Quaresima del 1866*, Tipografia teatrale di Savoiaro e Som, Torino [1866].
- Lo / Spirito danzante / Ballo fantastico di mezzo-carattere / in tre atti / di Giovanni Casati / da rappresentarsi / al Teatro Carlo Felice / le primavera del 1850*, Tipografia dei Fratelli Pagano, Genova [1850].
- Lo / Spirito danzante / Ballo fantastico di mezzo-carattere / in tre atti / di / Giovanni Casati / riprodotto dal primo ballerino / Davide Mocchi / al Teatro Carignano / nell'autunno 1851, in Maria Giovanna / Melodramma semiserio / in tre atti / posto in musica / da Giulio Litta / da rappresentarsi / al / Teatro Carignano / di Torino / nell'autunno 1851*, Officina Tipografica e Litografica di Giuseppe Fodratti, Torino [1851]
- Nisa / ossia / Lo Spirito danzante / Ballo fantastico in tre atti / del coreografo / Francesco Razzani*, Tipografia di A. Rubicini, Varese 1864.

### **Testimonianze e saggi**

- Adam, Adolphe, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, introduzione di Joël-Marie Fouquet, Éditions Minkoff, Genève 1996.
- Gautier, Théophile, lettera a Carlotta Grisi, [inizio marzo 1865], ora in *Correspondance générale*, a cura di Claudine Lacoste-Veyesseyre, Droz, Genève 1985-2000, 12 voll., vol. IX, p. 37.
- Heine, Heinrich, *Il carnevale a Parigi*, in *Cronache musicali, 1821-1847*, a cura di Enrico Fubini, Discanto Edizioni, Fiesole 1983, pp. 50-55 (ed. or. Id., *Der Carneval in Paris*, in «Allgemeine Zeitung», 13 febbraio 1842, n. 44, supplemento).
- James, Henry, lettera a Henry James Sr., 25 marzo 1878, ora in Edel, Leon (a cura di), *Henry James Letters, Volume II, 1875-1883*, Harvard University Press, [Harvard] 1975, pp. 159-162.

### **Teatro, cultura e storia del XIX secolo**

- Barbina, Alfredo, *La stampa periodica italiana dal Settecento ad oggi. Repertorio storico- critico, volume I (1700-1870)*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.
- Beghelli, Marco, *Mangiare all'opera*, in Davidson, Sylvie – Lollini, Fabrizio (a cura di), *Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, Bononia University Press, Bologna 2014, pp. 245-262.
- Berengo, Marco, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980.
- Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EdT, Torino 1987.

- Brunetti, Simona, *L'impossibile integrazione nella penisola italiana della Nonne sanglante (1835)*, in «Il Castello di Elsinore», anno XXIX, n. 73, 2016, pp. 9-22.
- Calore, Marina, *Storie di teatri, teatranti e spettatori*, in *Teatri e spettacoli a Bologna tra Sette e Ottocento*, ora in <https://www.archiginnasio.it/exhibition/fondo-teatri-e-spettacoli/storie-di-teatri-teatranti-e-spettatori>.
- Cambiaghi, Mariagabriella, *Giacinto Battaglia uomo di teatro (1827-1848)*, in «Drammaturgia», anno XV, n. 5, pp. 167-189.
- Chiappini, Simonetta, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Le Lettere, Firenze 2011.
- Della Seta, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1991.
- Meldolesi, Claudio – Taviani, Ferdinando, *Teatro nel primo Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1991.
- Paoletti, Matteo, «*Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici?* Adelaide Ristori e il Conte Cavour», in «Drammaturgia», anno XX, n.s. 10, 2023, pp. 201-212, online: [www.fupress.net/index.php/drammaturgia](http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia).
- Patriarca, Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.
- Raimondi, Ezio, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Mondadori, Milano 1997.
- Randi, Elena, *Il Teatro romantico*, Editori Laterza, Roma-Bari 2016.
- Renzi, Renzo, *Il divismo delle cantatrici*, in Trezzini, Lamberto (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro Comunale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987, 3 voll., vol. I, pp. 191-205 (I ed. 1966).
- Silengo, Giovanni, *L'archivio Cavour: inventario*, Fondazione Camillo Cavour, Santena 1974, 3 voll.
- Simoncini, Francesca, *Carlo Collodi e la vita teatrale nella Firenze di metà Ottocento. Cronache, testimonianze, polemiche*, in Spinelli, Leonardo (a cura di), *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze*, tab edizioni, Firenze 2024, pp. 281-304.
- Sorba, Carlotta, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Editions d'Art Albert Skira, Paris 1970 (trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984).
- Ventura, Emilio, *Jacopo Cabianca, i suoi amici e suo tempo*, Tipografia A. Vianello, Treviso 1907.

### **Repertori, cronologie, storia dei luoghi teatrali**

- AA. VV., *Gran Teatro La Fenice*, Biblos, Cittadella 1989.
- Armando Fabio Ivaldi, «*Divas de la danse*» al Teatro Carlo Felice di Genova (1828-1860), in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 3, 2003 [ma 2007], numero monografico *Corte, teatro e danza popolare in Italia*, pp. 31-116.

- Bouquet, Marie-Thérèse – Gualerzi, Valeria – Testa, Alberto, *Storia del teatro Regio di Torino. Cronologie*, vol. V, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1988.
- Brunelli, Bruno, *I Teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Libreria Angelo Draghi, Padova 1921.
- Brusegan Marcello, *I palazzi di Venezia*, Newton & Compton, Roma 2007.
- Calore, Marina, *Bologna a teatro. L'Ottocento*, Guidicini e Rosa Editori, s.l. 1982.
- Cambiasi, Pompeo, *La Scala, 1778-1906*, G. Ricordi, Milano 1906.
- Cambiasi, Pompeo, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano. 1778-1872*, Milano, 1872 (anastatica Forni, Bologna 1969).
- Cao, Elena – Cigliola, Emanuele – Tomea Gavazzoli, Maria Laura (a cura di), *Gusto e passione teatrale fra Otto e Novecento. La raccolta Caccia di Romentino al museo di Novara*, Silvana Editoriale, Novara 2003.
- Cervetti, Valerio - Del Monte, Claudio – Segreto, Vincenzo, *Cronologia degli spettacoli lirici 1829/1879*, Grafiche STEP Cooperativa Editrice, Parma 1981.
- Codaluppi, Claudia – Disarò, Renata, *Inventario dell'Archivio storico del Teatro Regio. 1860-1913*, Comune di Parma – Archivio storico del Teatro Regio, Parma 2001.
- De Angelis, Marcello, *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'imprenditore teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Centrale di Firenze (1815-1870)*, Giunta Regionale Toscana - La Nuova Italia Editrice, Firenze 1982, 2 voll.
- Dugulin, Adriano (a cura di), *Silfidi sulla scena. Quarant'anni di balletto al Teatro Verdi di Trieste, 1845-1885*, Civico Museo Teatrale di fondazione Carlo Schmidl, Trieste 14 aprile – 30 settembre 1981, Civici Musei di Storia ed Arte, [Trieste 1981].
- Fabbri, Paolo, Bertieri, Maria Chiara (a cura di), *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, 2 voll.
- Ferrari, Paolo Emilio, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Luigi Battei, Parma 1884 (anastatica Forni, Bologna 1969).
- Gandini, Alessandro, *Cronistoria dei Teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Tipografia sociale, Modena 1873 (anastatica Forni, Bologna 1969, 2 voll.).
- Gennari, Aldo, *Il Teatro di Ferrara. Cenni storici del dott. Aldo Gennari*, Tipografia di Antonio Taddei e figli, Ferrara 1883.
- Gherpelli, Giuseppe, *1841-1991. Un teatro, una storia. Centocinquanta anni di spettacoli al Teatro Comunale di Modena*, Teatro Comunale di Modena, Modena 1992, 3 voll.
- Giordani, Gaetano, *Intorno al Gran Teatro del Comune e ad altri minori in Bologna, memorie storico-artistiche con annotazioni, compilate da Gaetano Giordani, Ispettore della Pinacoteca ecc.*, Società tipografica bolognese e ditta Sassi, Bologna 1855, in 8°, di pag. 84.

- Girardi, Michele – Rossi, Franco, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Albrizzi Editore, Venezia 1989.
- Lianovosani, Luigi, *La Fenice, Gran Teatro di Venezia. Serie degli spettacoli della primavera 1792 a tutto il carnevale 1876*, T. Ricordi, Milano [1876].
- Liborio, Francesco Maria, *La scena della città. Rappresentazioni sceniche nel Teatro di Cremona. 1748-1900*, Editrice Turrìs, Cremona 1994.
- Melisi, Francesco - De Simone, Paola (a cura di), *Catalogo dei libretti di ballo dell'Ottocento (1800-1862), Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli*, Edizioni San Pietro a Majella, Napoli 2013.
- Nevilla Massaro, Maria, *Il ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, in «Acta musicologica», n. 2, 1985, pp. 215-275.
- Pitou, Spire, *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers and Performers*, Greenwood Press, New York-Westport-London 1990, 4 voll.
- Privitera, Vincenzo, *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, Litostampa Idonea, Catania 2001.
- Regli, Francesco, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi, con introduzione ed annotazioni*, Coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1862.
- Ricci, Corrado, *Per la storia del Teatro Comunale di Bologna*, Stab. Tip. Monti, Bologna 1884.
- Rinaldi, Mario, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Leo S. Olschki, Firenze 1978.
- Romani, Luigi, *Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi, con introduzione ed annotazioni compilate da Luigi Romani*, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1862.
- Roscioni, Carlo Marinelli, *Il Teatro di San Carlo. La cronologia, 1737-1987*, Guida Editori, Napoli 1987.
- Ruffin, Elena – Trentin, Giovanna, *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia dal 1746 al 1859*, in *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, Ricordi, Milano 1994, vol I, pp. XXI-CCCXIX.
- Sasportes, José, *La danza, 1737-1900*, in Marinelli Roscioni, Carlo, *Il Teatro di San Carlo. La cronologia, 1737-1987*, Guida Editori, Napoli 1987, pp. 367-396.
- Schiavo, Remo, *Il Teatro Eretenio tra cronaca e storia*, Accademia Olimpica, Vicenza 1983.
- Signorelli, Alfio, *Catania borghese nell'età del Risorgimento. A teatro, al circolo, alle urne*, Franco Angeli, Milano 2015.
- Stocchi, Alessandro, *Diario del Teatro Ducale di Parma dal 1829 a tutto il 1846, compilato dal portiere del palco scenico Alessandro Stocchi*, Rossi-Ubaldi, Parma 1841-1847.
- Stocchi, Alessandro, *Diario del Teatro ducale di Parma dell'anno 1843*, Giuseppe Rossetti, Parma 1844.

Tintori, Giampiero, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia. Opere-balletti-concerti 1778-1977*, Grafica Gutenberg Editrice, Gorle (BG) 1979.

Trezzini, Lamberto (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro Comunale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987, 3 voll. (I ed. 1966).

### **Varie**

Archer, Kenneth – Hodson, Millicent, *Ballets lost and found: restoring the Twentieth Century repertoire*, in Janet Adshead-Landsdal – June Layson (a cura di), *Dance history, An introduction*, Routledge, London-New York 1994, pp. 98-116.

Bodei, Remo, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008.

De Marinis, Marco, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Editori Laterza, Bari-Roma 2004.

Franko, Mark (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017.

Genette, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987.

Guarino, Raimondo, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005.

Hoeck, Leo H., *Pour une sémiotique du titre*, Università degli studi di Urbino, Urbino 1973.

Iuso, Anna, *La scrittura libera la mente*, in «Primapersona. Percorsi autobiografici», numero monografico Memoria, memorie, anno XII, n. 22, giugno 2010 [ma settembre 2010], pp. 4-9.

Klein, Gabriele, *Toward a theory of cultural translation in dance*, in Susan Manning - Lucia Ruprecht (a cura di), *New German dance studies*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2012, pp. 247-258.

Launay, Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Centre National de la Danse, Pantin 2018.

Launay, Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2017.

Nordera, Marina, *Le identità in ballo: Francia, Italia e ritorno*, in Poesio, Giannandrea - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 13-15 ottobre 2006*, Aracne, Roma 2008, pp. 5-9.

Poesio, Giannandrea - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 13-15 ottobre 2006*, Aracne, Roma 2008.

Raimondi, Ezio, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007.

- Randi, Elena, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020.
- Randi, Elena, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XIV, n. 14, 2022, pp. 145-159, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068>.
- Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia Fascista*, Mimesis, Milano 2017.
- Taviani, Ferdinando – Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982.
- Vazzoler, Franco, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in «Teatro e storia», n. 2, 1991, pp. 395-334.

## Emerografia

### *Marie Taglioni* 1841

#### *Il Pirata*

- Regli, Francesco, “Prima comparsa di Maria Taglioni all’I.R. Teatro alla Scala, jeri sera XVIII maggio”, in «Il Pirata», anno VI, n. 92, martedì 18 maggio 1841, Supplemento, p. 377.
- Regli, Francesco, “Seconda rappresentazione all’I.R. Teatro alla Scala di Maria Taglioni”, in «Il Pirata», anno VI, n. 94, martedì 25 maggio 1841, sezione “La curiosità del giorno”, p. 385.
- Regli, Francesco, “Quarta rappresentazione di Maria Taglioni colla Silfide”, in «Il Pirata», anno VI, n. 96, martedì 1 giugno 1841, sezione “Cronaca del giorno”, pp. 392-393.
- R. [Regli, Francesco], “Successive rappresentazioni di Maria Taglioni, e qualcos’altro”, in «Il Pirata», anno VI, n. 97, venerdì 4 giugno 1841, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 397.
- Regli, [Francesco], “Onori presenti e futuri a Maria Taglioni”, in «Il Pirata», anno VI, n. 99, venerdì 11 giugno 1841, pp. 403-404.
- R. [Regli, Francesco], “Ultima definitiva rappresentazione di Maria Taglioni”, in «Il Pirata» anno VI, n. 100, martedì 15 giugno 1841, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 409.
- An., “Anagramma”, in «Il Pirata», anno VI, Supplemento al n. 100, 15 giugno 1841, p. 412.
- An., “Ritratto di Maria Taglioni di Roberto Focosi”, in «Il Pirata», anno VI, n. 101, venerdì 18 giugno 1841, sezione “Cose diverse”, p. 414.

#### *Corriere delle dame*

- P. [Piazza, Antonio], “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Maria Taglioni”, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 28, 20 maggio 1841, sezione “Notizie teatrali”, pp. 223-224.
- Piazza [Piazza, Antonio], “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Seconda rappresentazione della Gitana con Madamigella Taglioni”, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 29, 25 maggio 1841, sezione “Notizie teatrali”, pp. 225-226.
- T. [Tenca, Carlo], “Milano. I.R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 30, 30 maggio 1841, sezione “Notizie teatrali”, pp. 238-239.
- T. [Tenca, Carlo], “Milano. I.R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 33, 15 giugno 1841, sezione “Notizie teatrali”, pp. 262-263.
- An., “Toilette de ville”, in «Corriere delle Dame», anno XLI, n. 51, 15 settembre 1841, sezione “Mode”, p. 405.

*La Moda*

- Bermani, [Benedetto], “Milano – I.R. Teatro alla Scala”, in «La Moda», anno VI, n. 40, giovedì 20 maggio 1841, sezione “I Teatri”, p. 160.
- Bermani, [Benedetto], “Milano – I.R. Teatro alla Scala”, in «La Moda», anno VI, n. 42, giovedì 27 maggio 1841, sezione “I Teatri/Teatri d’Italia”, p. 168.
- Bermani, [Benedetto], “Milano – I.R. Teatro alla Scala”, in «La Moda», anno VI, n. 43, lunedì 31 maggio 1841, sezione “I Teatri”, p. 172.
- Bermani, [Benedetto], “Milano – I.R. Teatro alla Scala”, in «La Moda», anno VI, n. 45, lunedì 7 giugno 1841, sezione “I Teatri”, p. 180.
- Bermani, [Benedetto], “Milano – I.R. Teatro alla Scala. Ultima rappresentazione della ballerina Taglioni”, in «La Moda», anno VI, n. 47, lunedì 14 giugno 1841, pp. 185-186.

*Teatri arti e letteratura*

- S.a., in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 896, 22 aprile 1841, p. 68.
- F. [Fiori, Gaetano], in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 900, 22 maggio 1841, pp. 99-100.
- S.a. [ma Romani, Girolamo], “Teatro alla Scala. *La Gitana*, nuovo Ballo fantastico in tre atti, del Coreografo signor Filippo Taglioni”, in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 901, 27 maggio 1841, pp. 101-102 (da «Il Figaro», anno IX, n. 40, mercoledì 19 maggio 1841, sezione “Appendice Teatrale”, pp. 159-160).
- S.a. [ma Romani, Girolamo], “Maria Taglioni”, in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 901, 27 maggio 1841, pp. 101-102 (da «Il Figaro», anno IX, n. 42, mercoledì 26 maggio 1841, sezione “Appendice Teatrale”, pp. 167-168).
- S.a., in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 904, 17 giugno 1841, p. 136.
- S.a., in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 907, 8 luglio 1841, rubrica “Corrispondenza straniera”, p. 163.
- S.a., in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 907, 8 luglio 1841, rubrica “Corrispondenza straniera”, p. 164.

*Il Figaro*

- [Romani, Girolamo], in «Il Figaro», anno IX, n. 39, mercoledì 15 maggio 1841, sezione “Appendice Teatrale. Teatri Italiani”, p. 155.
- R. [Romani, Girolamo], “MILANO. I. R. Teatro alla Scala. - *La Gitana*, nuovo ballo fantastico del coreografo signor Filippo Taglioni.”, in «Il Figaro», anno IX, n. 40, mercoledì 19 maggio 1841, sezione “Appendice Teatrale”, pp. 159-160 (articolo ripreso poi in An., «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 35, n. 901, 27 maggio 1841, pp. 101-102).

- [Romani, Girolamo], in «Il Figaro», anno IX, n. 42, mercoledì 26 maggio 1841, sezione “Appendice Teatrale”, p. 164.
- [Romani, Girolamo], “MILANO. I. R. Teatro alla Scala. - Seconda e terza comparsa di Maria Taglioni”, in «Il Figaro», anno IX, n. 42, mercoledì 26 maggio 1841, sezione “Appendice Teatrale”, pp. 167-168 (articolo ripreso poi in An., «Teatri arti e letteratura», anno XIX, n. 902, tomo 35, 3 giugno 1841, pp. 111-112).

## 1842

### *La Moda*

- Y. [Romani, Felice?], “Milano – I.R. Teatro alla Scala. Prima comparsa della Taglioni nella *Satanella*, ballo fantastico del coreografo Filippo Taglioni”, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 41, lunedì 23 maggio 1842, sezione “I Teatri – Teatri d’Italia”, p. 164.
- Y. [Romani, Felice?], “Milano – I.R. Teatro alla Scala. Seconda comparsa della Taglioni”, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 42, giovedì 26 maggio 1842, p. 168, sezione “I Teatri – Teatri d’Italia”.
- Y. [Romani, Felice?], “Milano – I.R. Teatro alla Scala. *La Gitana*, ballo del coreografo sig. Filippo Taglioni”, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 45, lunedì 6 giugno 1842, sezione “I Teatri – Teatri Stranieri”, p. 180.
- Y. [Romani, Felice?], in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 50, 23 giugno 1842, p. 200.
- Cabianca, Jacopo, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 67, lunedì 22 agosto 1842, sezione “I Teatri – Teatri d’Italia”, p. 268 (da Cabianca, Jacopo, «Gazzetta privilegiata di Venezia», anno 1842, n. 186, venerdì 19 agosto, sezione “Appendice di letteratura, teatri e varietà”, pp. 741-742).
- Cabianca, Jacopo, “Maria Taglioni a Vicenza”, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 71, lunedì 5 settembre 1842, sezione “I Teatri – Teatri”, p. 268.
- G.V., *Padova. Teatro Nuovo*, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 79, lunedì 3 ottobre 1842, sezione “I Teatri – Teatri d’Italia”, p. 316 (da «Gazzetta di Venezia», ripreso anche in An., “La Taglioni a Padova”, in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 56, 8 ottobre 1842, sezione “Mode”, p. 446).
- An., in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 91, lunedì 14 novembre 1842, sezione “I Teatri – Teatri d’Italia”, p. 364 (articolo ripreso da «La Farfalla»).
- An., “La leggierezza della Taglioni”, in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 96, giovedì 1 dicembre 1842, sezione “Varietà”, p. 382.

*Bazar*

- Boniotti, Pietro, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. *Satanella*, ballo fantastico di Filippo Taglioni, prima comparsa della rinomatissima danzatrice Maria Taglioni”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 42, mercoledì 25 maggio 1842, rubrica “Teatri”, p. 167.
- Boniotti, Pietro, “Milano. I.R. Teatro alla Scala”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 43, sabato 28 maggio 1842, rubrica “Teatri”, p. 171.
- Boniotti, Pietro, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Maria Taglioni”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 44, mercoledì 1 giugno 1842, rubrica “Teatri”, p. 175.
- Boniotti, Pietro, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Maria Taglioni nel ballo *La Gitana*”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 45, sabato 4 giugno 1842, rubrica “Teatri”, p. 179.
- Boniotti, Pietro, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Maria Taglioni”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 47, sabato 11 giugno 1842, rubrica “Teatri”, p. 187.
- Boniotti, Pietro, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Maria Taglioni”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 50, mercoledì 22 giugno 1842, rubrica “Teatri”, p. 199.
- Boniotti, Pietro, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 72, mercoledì 7 settembre 1842, rubrica “Teatri”, p. 288.
- Dall’Ongaro, Francesco, “Un Viaggio in cerca della Sapienza [prima parte]”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 89, sabato 5 novembre 1842, rubrica “Letteratura”, p. 354.
- Boniotti, Pietro, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno II, n. 91, mercoledì 12 novembre 1842, rubrica “Teatri”, p. 364.

*Il Figaro*

- Romani, Girolamo, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. *Satanella*, ballo fantastico di Filippo Taglioni. *Maria Taglioni*”, in «Il Figaro», anno X, n. 42, mercoledì 25 maggio 1842, sezione “Appendice teatrale”, p. 165.
- Romani, Girolamo, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. *Gitana*, ballo grande di Filippo Taglioni. Maria Taglioni”, in «Il Figaro», anno X, n. 45, sabato 4 giugno 1842, sezione “Appendice teatrale”, p. 177.
- An., in «Il Figaro», anno X, n. 48, mercoledì 15 giugno 1842, sezione “Notizie”, p. 192
- Romani, Girolamo, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. *Vallombra. Luisa Strozzi. La Scimia riconoscente*”, in «Il Figaro», anno X, n. 104, mercoledì 28 dicembre 1842, sezione “Appendice Teatrale”, pp. 413-415.

*Il Pirata*

- O. [Arrivabene, Opprandino], “Il cagnolino della Taglioni”, in «Il Pirata.

- Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 57, venerdì 14 gennaio 1842, rubrica “Bizzarrie”, p. 228.
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 76, martedì 11 marzo 1842, rubrica “Gazzetta teatrale”, p. 305.
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 87, venerdì 29 aprile 1842, rubrica “Un po’ di tutto”, p. 354.
- Regli, Francesco, “*Satanella*, ballo fantastico in sei parti di Filippo Taglioni, dandosi all’I. R. Teatro alla Scala la sera del 21 corrente”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 94, martedì 24 maggio 1842, rubrica “Curiosità del giorno”, pp. 379-380.
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 95, venerdì 27 maggio 1842, rubrica “Un po’ di tutto”, p. 386.
- An., “Milano. I.R. Teatro alla Scala. *La Gitana*, ballo riprodotto dal signor Filippo Taglioni”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 97, venerdì 1 giugno 1842, rubrica “Gazzetta teatrale”, p. 393.
- Regli, Francesco, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 99, venerdì 10 giugno 1842, rubrica “Un po’ di tutto”, p. 402.
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 102, martedì 11 giugno 1842, rubrica “Gazzetta teatrale”, p. 412-413.
- An., “Milano. I.R. Teatro alla Scala. [...] La Taglioni ha terminato le sue rappresentazioni”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 103, venerdì 24 giugno 1842, rubrica “Gazzetta teatrale”, p. 417.
- Regli, Francesco, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», anno VII, n. 104, martedì 28 giugno 1842, rubrica “Un po’ di tutto”, p. 422.

### *Corriere delle Dame*

- O. [Arrivabene, Opprandino], “Milano. I. R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 29, 23 maggio 1842, sezione “Notizie teatrali”, p. 228.
- P. [Piazza, Antonio], “Milano. I. R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 32, 8 giugno 1842, sezione “Notizie teatrali”, p. 255.
- A., “Milano. I. R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 35, 23 giugno 1842, sezione “Notizie teatrali”, pp. 276-277.
- Tenca, Carlo, “Sorbettini, gelati... chi ne vuole?”, in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 70, 18 dicembre 1842, sezione “Mode”, p. 555.
- T. [Tenca, Carlo], “Milano – I. R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame. Giornale di mode, letteratura e teatri», anno XLII, n. 72, 28 dicembre 1842, sezione “Notizie Teatrali”, pp. 575-576.

*Teatri arti e letteratura*

- G. Q. [Filopanti, Quirico?], "Trionfi di Maria Taglioni", in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 37, n. 943, 17 marzo 1842, pp. 18-19.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 37, n. 955, 2 giugno 1842, rubrica "Teatri", p. 118.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 37, n. 957, 16 giugno 1842, p. 131.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 37, n. 960, 7 luglio 1842, p. 162.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 37, n. 964, 4 agosto 1842, rubrica "Teatri", p. 193.
- Cabianca, Jacopo, "Maria Taglioni a Vicenza", in «Teatri arti e Letteratura», anno XX, n. 968, tomo 38, pp. 3-4, 1 settembre 1842 (vedi "Gazzetta privilegiata di Venezia", anno 1842, n. 186, venerdì 19 agosto, sezione "Appendice di letteratura, teatri e varietà", pp. 741-742).
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 968, 1 settembre 1842, p. 8.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 969, 10 settembre 1842, rubrica "Teatri", p. 13.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 971, 22 settembre 1842, rubrica "Teatri", p. 30.
- An., «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 971, 22 settembre 1842, rubrica "Teatri", p. 32.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 972, 29 settembre 1842, p. 40.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 974, 13 ottobre 1842, rubrica "Teatri", p. 55.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 975, 20 ottobre 1842, p. 64.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 976, 27 ottobre 1842, rubrica "Teatri", p. 69.
- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 976, 27 ottobre 1842, rubrica "Teatri", p. 72.
- C. M. [Minarelli, Camillo], in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 977, 3 novembre 1842, p. 88.
- F. [Fiori, Gaetano], "La Taglioni", in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 977, 3 novembre 1842, p. 80.
- C.M. [Minarelli, Camillo], in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 978, 10 novembre 1842, rubrica "Teatri", pp. 88.
- An., in «Teatri arti e letteratura», tomo 38, n. 978, 10 novembre 1842, p. 88.
- An., in «Teatri arti e letteratura», tomo 38, n. 979, 17 novembre 1842, rubrica "Teatri", p. 95.

- F. [Fiori, Gaetano], “La Taglioni”, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 979, 17 novembre 1842, p. 96.
- An. [Fiori, Gaetano?], “La Taglioni”, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104.
- Fiori, Gaetano, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 980, 24 novembre 1842, p. 104.
- Fiori, Gaetano, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 981, 1 dicembre 1842, pp. 106-107.
- Fiori, Gaetano, «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 981, 1 dicembre 1842, p. 107.
- An., «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 985, 29 dicembre 1842, rubrica “Teatri”, pp. 141-142.

*Il raccoglitore di cognizioni utili*

- An., in «Il raccoglitore di cognizioni utili», anno III, 18 ottobre 1842, semestre II, n. 16, p. 128
- An., in «Il raccoglitore di cognizioni utili», anno III, 15 novembre 1842, semestre II, n. 20, p. 160.
- An., in «Il raccoglitore di cognizioni utili», anno III, 22 novembre 1842, semestre II, n. 21, p. 166.
- An., in «Il raccoglitore di cognizioni utili», anno III, 29 novembre 1842, semestre II, n. 22, p. 176.

*La Farfalla*

- An., in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 41, 12 ottobre 1842, rubrica “Teatri”, s.p.
- Buriani, Raffaello [Raffaele], in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 42, 19 ottobre 1842, rubrica “Teatri”, s.p.
- Buriani, Raffaello [Raffaele], in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 44, 2 novembre 1842, rubrica “Teatri”, s.p.
- Buriani, Raffaello [Raffaele], “La Taglioni”, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 47, 23 novembre 1842, s.p.
- An., in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 47, 23 novembre 1842, s.p.

*Gazzetta privilegiata di Venezia*

- An. [ma Cabianca, Jacopo], “Maria Taglioni a Vicenza”, in «Gazzetta privilegiata di Venezia», n. 186, venerdì 19 agosto 1842, sezione “Appendice di letteratura, teatri e varietà”, pp. 741-742 (poi in Id., in «La Moda. Giornale di Lettere, Scienze, Arti, teatri e Mode», n. 67, lunedì 22 agosto 1842,

sezione “I Teatri – Teatri d’Italia”, p. 268 e in Id., «Teatri arti e letteratura», anno XX, n. 968, tomo 38, p. 3, 1 settembre 1842).

## 1843

### *Bazar*

- An., “Milano. Imp. Regio teatro alla Scala”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 2, sabato 7 gennaio 1843, sezione “Teatri”, p. 7.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 8, sabato 28 gennaio 1843, sezione “Diario di notizie”, p. 32.
- An., “Maria Taglioni all’I.R. Teatro alla Scala in Milano”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 10, sabato 4 febbraio 1843, sezione “Teatri”, p. 39.
- An., “Milano. Imp. Regio teatro alla Scala”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 12, sabato 11 febbraio 1843, sezione “Teatri”, p. 47.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 16, sabato 25 febbraio 1843, sezione “Diario di notizie”, p. 64.
- An., “Milano. Imp. Regio teatro alla Scala”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 17, mercoledì 1 marzo 1843, sezione “Teatri”, p. 67.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 22, sabato 18 marzo 1843, sezione “Diario di notizie”, p. 88.
- An., “Rivista sugli spettacoli del carnevale all’I.R. teatro alla Scala in Milano”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 24, sabato 25 marzo 1843, pp. 93-95.
- An., “A Maria Taglioni. Cantata”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 25, mercoledì 29 marzo 1843, p. 97.
- An., “A Maria Taglioni”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 34, sabato 29 aprile 1843, sezione “Varietà”, p. 135.

### *Brother Jonathan*

- An., in «Brother Jonathan» [New York], vol. V, n. 4, 27 maggio 1843, sezione “Foreign musical and dramatic chit chat”, p. 115.

### *Il Facchino*

- P.A.G.B...a., “Pensieri sul teatro” in «Il Facchino. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà», anno V, n. 7, 18 febbraio 1843, sezione “Morale”, pp. 49-52.

### *Il Figaro*

- Romani, Girolamo, “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Nuovo passo composto da Filippo Taglioni”, in «Il Figaro», anno XI, n. 2, sabato 7 gennaio 1843, sezione “Appendice Teatrale”, p. 55.

*Gazzetta Musicale di Milano*

An., in *Gazzetta Musicale di Milano*, anno II, n. 10, domenica 5 marzo 1843, sezione “Notizie musicali italiane”, p. 41.

*Teatri arti e letteratura*

L.C.P., in «Teatri arti e letteratura», anno XX, n. 986, tomo 38, 5 gennaio 1843, sezione “Teatri”, pp. 238-239.

A., «Teatri arti e letteratura», “Supplemento al foglio 988”, anno XX, tomo 38, n. 988, 19 gennaio 1843, p. 166.

A., «Teatri arti e letteratura», anno XXI, tomo 39, n. 995, 2 marzo 1843, rubrica “Varietà teatrali”, p. 27.

**1844***Bazar*

Ghinassi, Domenico, “Il sì”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 16, sabato 24 febbraio 1844, pp. 61-62.

«Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 19, mercoledì 6 marzo 1844, sezione “I Teatri”, p. 76 (da «La Favilla» e «Osservatore Triestino»).

«Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 92, sabato 16 novembre 1844, sezione “Teatri”, p. 369 (da «Il Raccoglitore»).

*Teatri arti e letteratura*

An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXII, tomo 41, n. 1065, 4 luglio 1844, rubrica “Teatri”, p. 153.

**1845***Bazar*

Dott. Verità [Fortis, Leone], in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n.6, sabato 18 gennaio 1845, sezione “Teatri”, p. 26.

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, supplemento al n. 11, mercoledì 5 febbraio 1845, sezione “Teatri”, p. 50.

N., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 12, sabato 8 febbraio 1845, sezione “Teatri”, p. 54.

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 12, sabato 8 febbraio 1845, sezione “Diario di Notizie”, p. 54 (da «Album»).

An., “Trieste. Teatro grande”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 23, mercoledì 19 marzo 1845, sezione “Teatri”, p. 100 (da «Osservatore Triestino»).

An., “Trieste. Storia teatrale di tutta la stagione”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 24, sabato 22 marzo 1845, sezione “Teatri”, p. 103 da «Caleidoscopio».

- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 24, sabato 22 marzo 1845, sezione “Teatri”, pp. 103-104 (da «Vaglio»).
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 34, sabato 26 aprile 1845, sezione “Teatri”, pp. 145-146 (da «Vaglio»).
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, supplemento al n. 36, sabato 3 maggio 1845, sezione “Teatri”, p. 156.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 40, mercoledì 17 maggio 1845, sezione “Diario di notizie. Notizie”, p. 172.
- An., “Sdegno e affetto. Sonetti di Giuseppe Revere”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 53, mercoledì 2 luglio 1845, sezione “Bibliografia”, p. 222 (da «Caleidoscopio»).
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 76, sabato 20 settembre 1845, sezione “Varietà”, p. 316.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, n. 86, sabato 25 ottobre 1845, sezione “Diario di notizie. Scritture”, p. 360.

### *Gazzetta di Venezia*

- Locatelli, Tommaso, “Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. Il *Belisario* col Salvatori. La *Figlia del Danubio* con Maria Taglioni”, in «Gazzetta di Venezia», 16 aprile 1845 (da *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 124-127).
- Locatelli, Tommaso, “Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. *La Figlia del Danubio*, con *Maria Taglioni*”, in «Gazzetta di Venezia», 25 aprile 1845 (da *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 127-132).
- Locatelli, Tommaso, “Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. *La Figlia del Danubio* e *La Caccia di Diana*, con *Maria Taglioni*”, in «Gazzetta di Venezia», 28 aprile 1845 (da *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 133-134).
- Locatelli, Tommaso, “Bullettino degli spettacoli di Primavera. *Marin Faliero*, *La Silfide*, con *Maria Taglioni*”, in «Gazzetta di Venezia», 9 maggio 1845 (da *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 135-139).
- Locatelli, Tommaso, “Bullettino degli spettacoli di Primavera. Teatro Gallo in S. Benedetto. *La Taglioni. Maria di Rohan*. Accademia degli Asili di Carità per l'infanzia, e altre cose”, in «Gazzetta di Venezia», 29 maggio 1845 (da *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 146-139).

## 1846

*Bazar*

- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 15, sabato 21 febbraio 1846, p. 64 (da «Rivista di Roma»).
- Tosi, Antonio, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 18, mercoledì 4 marzo 1846, sezione “Teatri”, p. 75.
- Tosi, Antonio, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 20, mercoledì 11 marzo 1846, sezione “Teatri”, p. 83.
- An., “Milano. I.R. Teatro alla Scala”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 21, sabato 14 marzo 1846, sezione “Diario di notizie. Notizie”, p. 88.
- An., “Milano. I.R. Teatro alla Scala”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 22, mercoledì 18 marzo 1846, sezione “Teatri”, p. 90.
- An., in “Milano. I.R. Teatro alla Scala”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 23, sabato 21 marzo 1846, p. 94 (da «Gazzetta Privilegiata di Milano»).
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 25, sabato 28 marzo 1846, sezione “Diario di notizie. Notizie”, p. 104.

## 1847

*Corriere delle dame*

- An., in «Corriere delle Dame. Giornale di Mode, Letteratura, Belle Arti e Teatri», anno XLVII, n. 3, 23 gennaio 1847, sezione “Cose Teatrali”, pp. 39-40 (Dalla Favilla).
- Aldo [Dall’Ongaro, Francesco], “Maria Taglioni”, in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847 sezione “Galleria di celebri artiste italiane contemporanee”, pp. 58-61.
- An., “I.R. Teatro alla Scala”, in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 8, 8 febbraio 1847, p. 62, sezione “Milano”.
- Aldo [Dall’Ongaro, Francesco], “Fanny Elssler”, in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 10, 13 febbraio 1847, sezione “Galleria di celebri artiste italiane contemporanee”, p. 74-77.
- An. [ma Second, Albéric], “Frammenti di lettera di una ballerina”, in «Corriere delle Dame», anno XLVII, n. 12, 28 febbraio 1847, pp. 91-94 (da Albéric Second, *Les petits mystères de l’Opéra*, 1844, pp. 149 e segg.).

*Gazzetta di Venezia*

- Locatelli, Tommaso, “Bullettino degli spettacoli di Primavera. Gran Teatro la Fenice. *Gentile di Fermo*, azione mimica di L. Astolfi”, in «Gazzetta di Venezia», 9 marzo 1847 (da *L’appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Tipografia del commercio, [Venezia] 1873, vol. IX, pp. 313-317).

*Il Pirata*

Escudier, “Galleria dei ballerini contemporanei. Fanny Cerrito e Saint-Leon”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XIII, n. 38, lunedì 27 settembre 1847, p. 133-134 (tratto da «France Musicale»).

**1852**

*Il Pirata*

An., “Pioggia di Braccialetti, di Tabacchiere e di Diamanti”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVIII, n. 43, lunedì 25 novembre 1852, sezione “Un po’ di tutto”, p. 172 (Dalla Gazzetta dei Teatri).

An., «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVIII, n. 51, giovedì 23 dicembre 1852, sezione “Un po’ di tutto”, p. 204.

**1858**

*Corriere delle dame*

An., in «Corriere delle Dame. Giornale di Mode, Letteratura, Belle Arti e Teatri», anno LVI, n. 50, sezione “rivista di Giornali”, 14 dicembre 1858.

**1872**

*Gazzetta piemontese*

An., in «Gazzetta piemontese», anno VI, n. 67, sabato 7 marzo 1872, p. 2 (da «Gazzetta Musicale»).

*Gisella***1842***Gazzetta piemontese*

R. [Romani, Felice], in «Gazzetta piemontese», n. 297, 31 dicembre 1842 (poi in Id., in «La Farfalla», anno 1843, n. 1, 11 gennaio 1843, sezione «Teatri», s.p. e in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 43, n. 987, 12 gennaio 1843, sezione «Letteratura», pp. 153-156).

*Il Pirata*

An., in «Il Pirata» anno VIII, 6 dicembre 1842, sezione «Gazzetta teatrale», p. 185.

**1843***Bazar*

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 14 gennaio 1843, n. 4. sezione «Diario di notizie. Notizie», p. 35.

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, n. 5, 18 gennaio 1843, sezione «Teatri», p. 19.

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 1 febbraio 1843, n. 9, sezione «Teatri», p. 35.

An., «Fanny Cerrito», in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 11 marzo 1843, n. 20, p. 35.

An., «Rivista sugli spettacoli del Carnevale all'I.R. Teatro alla Scala in Milano», in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 26 marzo 1843, n. 24, p. 94.

M.P.G., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 31 maggio 1843, n. 43, sezione «Teatri. Corrispondenza», p. 172.

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 12 luglio 1843, n. 55, sezione «Teatri», p. 232.

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 22 luglio 1843, n. 58, sezione «Teatri», p. 219.

An., «Fanny Cerrito all'I.R. Teatro alla Scala in Milano nei *Viaggiatori all'Isola d'Amore*, la sera del 9 marzo», in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno III, 6 dicembre 1843, n. 97, sezione «Teatri», p. 387.

*Il Figaro*

Romani, G., «Milano. I.R. Teatro alla Scala. *Gisella ossia Le Willi*, ballo fantastico in cinque quadri del compositore Antonio Cortesi. Fanny Cerrito», in «Il Figaro», anno XI, N. 5 – mercoledì 18 gennaio 1843, sezione «Appendice Teatrale», p. 17.

Romani, G. [Luigi], “Milano. I.R. Teatro alla Scala. Seconda rappresentazione del ballo *Gisella* con Fanny Cerrito. *Lugrezia Borgia* con Erminia Frezzolini-Poggi”, in «Il Figaro», anno XI, n. 6, sabato 21 gennaio 1843, sezione “Appendice Teatrale”, p. 21.

### *La Fama*

Cominazzi, Pietro, “I. R. Teatro alla Scala. *Gisella o sia le Willi*, ballo fantastico in cinque atti di A. Cortesi.”, in «La Fama», anno VIII, n. 6, giovedì 19 gennaio 1843, sezione “Critica teatrale”, pp. 21-22.

Curti, Pier Ambrogio, “A Fanny Cerrito”, in «La Fama», anno VIII, n. 6, giovedì 19 gennaio 1843, sezione “Critica teatrale”, p. 22.

An. [ma Cominazzi, Pietro], “Milano. La Scala, Fanny Cerrito, Erminia Poggi-Frezzolini”, in «La Fama», anno VIII, n. 7, lunedì 23 gennaio 1843, sezione “Cronaca”, p. 25.

An. [A. Ferrari?], in «La Fama», anno VIII, n. 7, lunedì 23 gennaio 1843, sezione “Teatri”, p. 28.

An., in «La Fama», anno VIII, n. 8, giovedì 26 gennaio 1843, sezione “Notizie”, p. 32.

Cominazzi, Pietro, “Un passo a due alla Scala. Fanny Cerrito”, in «La Fama», anno VIII, n. 8, giovedì 2 febbraio 1843, sezione “Cronaca”, p. 37.

Cominazzi, Pietro, “Erminia Frezzolini. Fanny Cerrito”, in «La Fama», anno VIII, n. 11, lunedì 6 febbraio 1843, sezione “Cronaca”, p. 41.

### *La Farfalla*

An., in «La Farfalla», anno 1843, n. 4, 25 gennaio, sezione Teatri, s.p.

### *Il Felsineo*

Aug. Agl. [Aglebert, Augusto], in «Il Felsineo. Giornale settimanale di agricoltura, morale, industria, e commercio. Teatri e mode», anno IV, n. 24, 14 novembre 1843, sezione “Teatri”, pp. 191-192.

### *La gazzetta di Venezia*

Locatelli, Tommaso, “Gran Teatro la Fenice. – *Il Zampa* d’Herold, col ballo *La Gisella* e la *Fitzjames*”, in «La Gazzetta di Venezia», 24 maggio 1843 (in *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Volume VIII, Venezia, Tipografia della Gazzetta, 1872, pp. 286-292).

### *Gazzetta piemontese*

R. [Romani, Felice], “*La Gisella* al Regio Teatro”, in «Gazzetta piemontese», n. 11, 14 gennaio 1843, sezione “Teatri”, s.p.

### *Il Gondoliere*

Podestà, G., in «Il Gondoliere», 24 maggio 1843, anno XI, n. 41, sezione “Teatro”, p. 164.

*Il liceo*

An., in «Il liceo. Giornale di scienza e di letteratura d'arti, di teatri e di mode» [Torino], anno I, n. 2, 12 gennaio 1843, sezione “Teatri e mode”, p. 15.

*La Moda*

T. [Tenca, Carlo], in «La Moda. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», n. 4, 20 gennaio 1843, sezione “Teatri di Milano”, pp. 31-32.

An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 5, 25 gennaio 1843, sezione “Notizie teatrali”, p. 39.

An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 13, 5 marzo 1843, sezione “Notizie teatrali”, p. 103.

An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 29, 25 maggio 1843, sezione “Mode”, p. 230.

An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 30, 31 maggio 1843, sezione “Notizie teatrali”, p. 247.

An., in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 41, 25 luglio 1843, sezione “Notizie teatrali”, p. 326.

*Osservatore teatrale*

Cagnoli, G. I., in «Il Figaro», anno XI, n. 7, mercoledì 25 gennaio 1843, sezione “Appendice Teatrale”, p. 25 (da «Osservatore Teatrale»).

*Il Pirata*

Regli, Francesco, “MILANO - I.R. Teatro alla Scala. *Gisella o sia le Willi*, ballo fantastico in cinque quadri, composto e diretto da Antonio Cortesi, rappresentato la sera del 17 corrente. Prima comparsa di Fanny Cerrito”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno VIII, 20 gennaio 1843, n. 59, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 238.

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno VIII, 30 maggio 1843, n. 96, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 386.

F. R. [Regli, Francesco], in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno IX, n. 42, 24 novembre 1843, sezione “Un po' di tutto”, p. 168.

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno IX, n. 44, 1 dicembre 1843, sezione “Gazzetta teatrale”, p. 175.

*Teatri arti e letteratura*

A., in «Teatri arti e letteratura», “Supplemento al foglio 988”, anno XX, tomo 38, n. 988, 19 gennaio 1843, p. 166.

An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, tomo 39, n. 995, 2 marzo 1843, sezione “Varietà teatrali”, p. 270.

Fiori, [Gaetano], in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, tomo 40, n. 1029, 26 ottobre 1843, sezione “Teatri”, pp. 62-63.

- An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, tomo 39, n. 1032, 16 novembre 1843, sezione “Teatri”, p. 87.
- F. [Fiori, Gaetano], in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, tomo 40, n. 1033, 23 novembre 1843, p. 98.
- Fiori, [Gaetano.] in «Teatri arti e letteratura», anno XXI, tomo 40, n. 1035, 7 dicembre 1843, sezione “Teatri”, p. 111.

## 1844

### *Bazar*

- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 14, 17 febbraio 1844, sezione “Diario di notizie”, p. 56.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 15, 21 febbraio 1844, sezione “Teatri”, p. 59.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 26, 30 marzo 1844, sezione “Teatri”, p. 103.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 48, 15 giugno 1844, sezione “Teatri”, p. 191.
- An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno IV, n. 55, 10 luglio 1844, sezione “Teatri”, p. 219.

### *Gazzetta Musicale di Milano*

- B. [Battaglia, Giacinto], in «Gazzetta Musicale di Milano», anno III, domenica 18 febbraio 1844, n. 7, sezione “Notizie teatrali diverse”, p. 30.
- Minoli, Pier-Angelo [e note di Battaglia, Giacinto], “Sulla musica di Adam, nel balletto, *La Gisella*”, in «Gazzetta Musicale di Milano», anno III, domenica 3 marzo 1844, n. 9, sezione “Musica e giornalismo”, p. 37.

### *Il Pirata*

- R. [Regli, Francesco], “I.R. Teatro alla Scala. *Gisella, o le Villi*, Ballo Fantastico di mezzo carattere in tre atti del signor Coraly”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno IX, n. 66, 16 febbraio 1844, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 264.
- An., “I.R. Teatro alla Scala. Ancora della *Gisella*”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno IX, n. 67, 20 febbraio 1844, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 267.
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno IX, n. 84, 19 aprile 1844, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 335.
- F.R. [Regli, Francesco], in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 35, 22 ottobre 1844, sezione “Un po’ di tutto”, p. 140.
- D., “Torino. Teatro Carignano. Prima Comparsa dell’Elsler col ballo *La Gisella* (la sera del 21 corrente)”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle

arti e teatri», anno X, n. 45, 26 novembre 1844, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 179.

Romani, Felice, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 47, 3 dicembre 1844, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 187 [da «Gazzetta Piemontese»].

### *Teatri arti e letteratura*

An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXII, tomo 41, n. 1065, 4 luglio 1844, sezione “Teatri”, p. 153.

Fiori, Gaetano, in «Teatri arti e letteratura», anno XXII, tomo 42, n. 1086, 28 novembre 1844, p. 108.

Brofferio, [Angelo,] in «Teatri arti e letteratura», anno XXII, tomo 42, n. 1088, 12 dicembre 1844, p. 122.

## 1845

### *Bazar*

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, 1 febbraio 1845, n. 10, sezione “Teatri”, pp. 42-43.

Tosi, A. [Antonio], in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, 26 novembre 1845, n. 95, sezione “Teatri”, pp. 395-396.

Tosi, A. [Antonio], in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno V, 29 novembre 1845, n. 96, sezione “Teatri”, p. 42.

### *Il Pirata*

R. [Regli, Francesco], in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 63, 28 gennaio 1845, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 251

R. [Regli, Francesco], “Milano. I. R. Teatro alla Scala. *La rivolta delle donne nel serraglio* (martedì 28 corrente). *Gisella* (jeri sera)”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 64, 31 gennaio 1845, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 254

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 81, 1 aprile 1845, sezione “Un po’ di tutto”, p. 331.

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno X, n. 90, 2 maggio 1845, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 367.

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XI, n. 17, 26 agosto 1845, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 71.

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XI, n. 18, 29 agosto 1845, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 75.

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XI, n. 43, 25 novembre 1845, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 181.

*Teatri arti e letteratura*

An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXIII, tomo 43, n. 1108, 3 maggio 1845, sezione “Teatri”, p. 80 (da «Il Ricoglitore Fiorentino»).

An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXIII, tomo 44, n. 1137, sezione “Teatri”, 20 novembre 1845, pp. 94-95 (articolo ripreso dalla «Rivista»).

*Il Vaglio*

An., “Madamigella Fitz-James in Firenze”, in «Il Vaglio. Giornale di scienza, lettere, arti», 10 maggio 1845, n. 19, sezione “Teatri”, p. 451.

**1846***Bazar*

An., “Trieste. Teatro Grande. *Gisella*, nuovo balletto.”, in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 10, 4 febbraio 1846, sezione “Teatri”, p. 42 (da «Favilla»).

An., in «Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali», anno VI, n. 60, 29 luglio 1846, sezione “Teatri”, p. 121.

*Il Caffè Pedrocchi*

Aldo [Dall’Ongaro, Francesco], “Di alcuni attori, cantanti, ec. Che piacquero nei teatri di Trieste nella passata stagione”, in «Il Caffè Pedrocchi», anno I, 12 aprile 1846, n. 13, sezione “Teatri”, p. 218.

An., “Vicenza. - *L’Attila* del M. Verdi e *la Gisella* con Natalia Fitz-James”, in «Il Caffè Pedrocchi», anno I, 26 luglio 1846, n. 30, sezione “Teatri”, p. 242.

*Il Pirata*

An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XII, n. 7, 24 luglio 1846, sezione “Gazzetta Teatrale”, p. 27.

*Teatri arti e letteratura*

F.R., in «Teatri arti e letteratura», anno XXIV, tomo n. 45, n. 1173, 30 luglio 1846, sezione “Scritture”, p. 177.

**1848***Il Pirata*

An., in «Il Pirata. Giornale di politica, letteratura e teatri», anno XIV, n. 26, 30 dicembre 1848, sezione “Teatri”, p. 103.

## 1849

*Il Pirata*

- An., in «Il Pirata. Giornale di politica, letteratura e teatri», anno XIV, n. 38, 17 marzo 1849, sezione “Teatri”, p. 150.  
 An., in «Il Pirata. Giornale di politica, letteratura e teatri», anno XIV, n. 42, 21 aprile 1849, sezione “Un po’ di tutto”, p. 168.

*Teatri arti e letteratura*

- An., in «Teatri, arti e letteratura», anno XXVII, tomo 51, n. 1291, 29 marzo 1849, sezione “Teatri”, p. 38 (da An., in «Il Pirata. Giornale di politica, letteratura e teatri», anno XIV, n. 38, 17 marzo 1849, sezione “Teatri”, p. 150).

*Il telegrafo della sera*

- An., “Teatro grande. *Gisella*. Balletto fantastico”, in «Il telegrafo della Sera. Foglietto politico», anno II, n. 71, 12 marzo 1849, sezione “Notizie del mattino”, s.p. (poi in «Il Pirata», anno XIV, n. 38, 17 marzo 1849, sezione “Teatri”, p. 151).

## 1850

*La Fama*

- An., in «La Fama del 1850. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno IX, n. 63, 15 agosto 1850, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 250.  
 An., in «La Fama del 1850. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno IX, n. 65, 22 agosto 1850, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 259.

*L'Italia Musicale*

- An., in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno II, n. 34, 25 maggio 1850, sezione “Teatri”, p. 134  
 An., in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno II, n. 60, 24 agosto 1850, sezione “Carteggio”, p. 237 (da «Cenomano»).

*Il Pirata*

- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVI, n. 16, 24 agosto 1850, sezione “Corriere Teatrale”, p. 63.  
 An., «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVI, n. 46, 7 dicembre 1850, sezione “Corriere Teatrale”, pp. 182-183.

**1851***La Fama*

- U., in «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno X, 23 gennaio 1851, n. 7, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 26.
- An., in «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno X, 10 febbraio 1851, n. 12, sezione “Notizie”, p. 44.
- An., in «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno X, 10 aprile 1851, n. 29, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 115.
- An., in «La Fama del 1851. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno X, 24 novembre 1851, n. 94, sezione “Notizie”, p. 376.

*L'Italia musicale*

- An., in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno III, n. 7, 22 gennaio 1851, sezione “Notizie teatrali”, p. 19.
- An., in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno III, 26 novembre 1851, n. 95, sezione “Teatri e notizie diverse”, p. 379.

*Il Pirata*

- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVI, n. 60, 25 gennaio 1851, sezione “Un po' di tutto”, p. 240.
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVI, n. 64, 8 febbraio 1851, sezione “Corriere teatrale”, p. 254
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVI, n. 65, 12 febbraio 1851, sezione “Un po' di tutto”, p. 260.
- R. [Regli, Francesco], “I teatri di Torino in questi giorni”, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVII, n. 53, 22 ottobre 1851, sezione “Cronaca teatrale”, pp. 129-130
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», anno XVII, n. 35, 29 ottobre 1851, sezione “Cronaca teatrale”, p. 139.
- An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», supplemento al n. 44, anno XVII, 29 novembre 1851, sezione “Cronaca teatrale”, p. 175.

*Teatri arti e letteratura*

- Gaetano Fiori, in «Teatri arti e letteratura», anno XIX, tomo 56, n. 1405, 20 novembre 1851, p. 100.

**1853***Il Buon Gusto*

- An., in «Il Buon Gusto», anno II, 5 marzo 1853, n. 29, sezione “Omnibus”, p. 146.

- An., in «Il Buon Gusto», anno II, 29 maggio 1853, n. 41, sezione “Omnibus”, p. 164.
- An., in «Il Buon Gusto», anno II, 3 luglio 1853, n. 46, sezione “Notizie”, p. 184.
- An., in «Il Buon Gusto», anno III, 25 settembre 1853, n. 6, sezione “Omnibus”, p. 24.
- An., “Elenco generale delle compagnie di canto, di prosa e di danza che agiranno nei teatri di Europa e di America nel Carnevale 1853-54”, in «Il Buon Gusto», anno III, 25 settembre 1853, n. 6, p. 68.
- Bordiga, Cesare, “Artisti contemporanei. Amalia Ferraris”, in «Il Buon Gusto», anno III, 30 ottobre 1853, n. 11, p. 41.
- Bordiga, Cesare, in «Il Buon Gusto», anno III, 30 ottobre 1853, n. 11, sezione “Cronaca fiorentina” p. 44.
- An. [ma Bordiga, Cesare?], in «Il Buon Gusto», anno III, 13 novembre 1853, n. 13, sezione “Cronaca fiorentina”, p. 51.
- An. [ma Bordiga, Cesare?], “Artisti contemporanei. Carlo Blasis”, in «Il Buon Gusto», anno III, 20 novembre 1853, n. 14, p. 53.
- N., “Beneficiata di Amalia Ferraris”, in «Il Buon Gusto», anno III, 20 novembre 1853, n. 14, sezione “Cronaca fiorentina”, p. 56 (poi in «L’Omnibus pittoresco», anno X, 3 dicembre 1853, n. 41, sezione “Notizie teatrali”, p. 327).

### *Il diavoletto*

- An., in «Il Diavoletto», anno VI, 31 agosto 1853, n. 239, sezione “La settimana teatrale”, p. 379.

### *La Fama*

- An., «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 12 maggio 1853, n. 38, sezione “Notizie”, p. 152.
- An., «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 19 maggio 1853, n. 40, sezione “Notizie”, p. 160.
- An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 30 giugno 1853, n. 52, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 206.
- X., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 30 giugno 1853, n. 52, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 206-207.
- An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 10 novembre 1853, n. 90, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 359.
- An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 14 novembre 1853, n. 91, sezione “Notizie”, p. 364.
- An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 17 novembre 1853, n. 92, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 366.

An., in «La Fama del 1853. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XII, 5 dicembre 1853, n. 97, sezione “Appendice. Amalia Ferraris in Firenze (Dai giornali di questa città)”, pp. 385-386.

### *La gazzetta di Venezia*

Locatelli, Tommaso, “Bollettino degli spettacoli della stagione. Teatro Camploy a S. Samuele. *La Gisella*, ballo grande, posto in iscena dal Borri”, in «La Gazzetta di Venezia», 16 settembre 1853 (in *L'appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte di Tommaso Locatelli*, Volume VIII, Tipografia della Gazzetta, Venezia 1872, pp. 85-88).

### *L'Omnibus pittoresco*

An., in «L'Omnibus pittoresco», anno X, n. 40, 26 novembre 1853, sezione “Notizie teatrali”, p. 319.

An., in «L'Omnibus pittoresco», anno X, n. 41, 3 dicembre 1853, sezione “Notizie teatrali”, p. 327 (riprende l'articolo di «Il Buon Gusto», 20 novembre 1853, n. 14, sezione “Cronaca fiorentina”, p. 56).

An., in «L'Omnibus pittoresco», anno X, n. 41, 3 dicembre 1853, sezione “Notizie teatrali”, p. 400.

### *Il Pirata*

An., “Comparsa di Amalia Ferraris (Corrispondenza del Pirata)”, in «Il Pirata», anno XVIII, n. 94, 22 maggio 1853, sezione “Corriere teatrale”, p. 373.

An., “Amalia Ferraris (da lettera)”, in «Il Pirata», anno XVIII, n. 102, 19 giugno 1853, sezione “Corriere teatrale”, pp. 407-408.

An., in «Il Pirata», anno XVIII, 30 giugno 1853, n. 105, sezione “Corriere teatrale”, p. 419.

### *Lo Scaramuccia*

An., in «Lo Scaramuccia. Giornale teatrale», anno I, n. 3, 8 novembre 1853, sezione “Mondo musicale”, s.p.

Lorenzini, Carlo [Collodi, Carlo], “*Gisella*”, in «Lo Scaramuccia. Giornale teatrale», anno I, N. 4 (Firenze), 11 novembre 1853, sezione “Teatro della Pergola”, s.p.

An., in «Lo Scaramuccia. Giornale teatrale», anno I, n. 5, 15 novembre 1853, sezione “Mondo musicale”, s.p.

An., in «Lo Scaramuccia. Giornale teatrale», anno I, N. 7, 22 novembre 1853, sezione “Teatro della Pergola”, s.p. (da «Vaglio» e «La Fama», anno XII, n. 92, 17 novembre 1853, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 367).

### *Teatri arti e letteratura*

C, p., “Amalia Ferraris al Teatro di Mantova”, in «Teatri arti e letteratura»,

anno XXXI, tomo 59 n. 1484, 28 maggio 1853, sezione “Omnibus”, p. 122.

F. [Fiori, Gaetano,] in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, tomo 59, n. 1488, 23 giugno 1853, p. 158.

An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, tomo 60, n. 1509, 17 novembre 1853, sezione “Omnibus”, p. 105.

B. [ma, in parte, N.], “Beneficiata di Amalia Ferraris”, in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, tomo 60 n. 1510, 24 novembre 1853, sezione “Beneficiata di Amalia Ferraris”, pp. 112-113 (critica presa da «Il Buon gusto», anno III, n. 14, 20 novembre 1853, siglato “n.”).

An., in «Teatri arti e letteratura», anno XXXI, tomo 60, n. 1511, 1 dicembre 1853, sezione “Varietà teatrali”, p. 124.

## 1854

### *La Fama*

An., in «La Fama del 1854. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIII, 20 febbraio 1854, n. 15, sezione “Notizie”, p. 59.

An., in «La Fama del 1854. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIII, 23 febbraio 1854, n. 16, sezione “Notizie”, p. 64.

### *L'Italia Musicale*

An., in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno VI, n. 16, 25 febbraio 1854, sezione “Teatri e notizie diverse”, p. 63.

## 1855

### *La Fama*

Alemanni, Luigi, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 26 marzo 1855, n. 23, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 59.

An., in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 29 marzo 1855, n. 26, sezione “Recenti scritture”, p. 100.

Alemanni, Luigi, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 2 aprile 1855, n. 27, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 107.

An., “Appendice. Natalia Fit-James”, in «La Fama del 1855. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XIV, 20 settembre 1855, n. 76, pp. 301-303.

### *L'Italia Musicale*

F.P. [Francesco Poggiali?], in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con ap-

pendice di letteratura, belle arti, varietà», anno VII, n. 23, 28 marzo 1855, sezione “Teatri e notizie diverse”, p. 99.

## 1856

### *La Fama*

Alemanni, Luigi, in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 21 febbraio 1856, n. 15, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 98

An., in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 17 marzo 1856, n. 22, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 86.

An., in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 20 marzo 1856, n. 23, sezione “Teatri e spettacoli”, pp. 90-91.

An., in «La Fama del 1856. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XV, 23 ottobre 1856, n. 85, sezione “Recenti scritture”, p. 59.

### *L'Italia Musicale*

F.P. [Francesco Poggiali?], in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno VIII, n. 18, 1 marzo 1856, sezione “Cronaca teatrale di Torino”, p. 70.

### *Rivista contemporanea*

Marcello, Marco Marcelliano, in «Rivista contemporanea. Filosofia, storia, scienze, letteratura, poesia, romanzi, viaggi, critica, archeologia, belle arti», volume V, anno III, sezione “1855-56. Rassegna musicale.”, pp. 666-668.

## 1857

### *Il Buon Gusto*

An., “Paolina Lagrange. Danzatrice”, in «Il buon gusto», anno IV, n. 27, 22 febbraio 1857, p. 108.

### *L'Italia Musicale*

An., in «L'Italia Musicale. Giornale dei teatri. Con appendice di letteratura, belle arti, varietà», anno IX, n. 5, 17 gennaio 1857, sezione “Teatri e notizie diverse”, p. 19.

### *La Fama*

An., in «La Fama del 1857. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVI, 29 gennaio 1857, n. 9, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 35.

An., in «La Fama del 1857. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVI, 16 marzo 1857, n. 22, sezione “Notizie”, p. 88.

*Farfarello*

Pipin, in «Farfarello. Giornale critico-umoristico. Letteratura - Belle Arti - Teatri - Varietà», anno II, n. 3, 15 gennaio 1857, sezione “Corriere di Bologna”, p. 10.

An., in «Farfarello. Giornale critico-umoristico. Letteratura - Belle Arti - Teatri - Varietà», anno II, n. 4, 20 gennaio 1857, sezione “Valigia teatrale”, p. 12.

*L'Italia Musicale*

An., «L'Italia musicale», anno IX, N. 5, 17 gennaio 1857, sezione “Teatri e notizie diverse”, p. 19.

*Teatri arti e letteratura*

F. [Fiori, Gaetano], in «Teatri, arti e letteratura», anno XXXIV, tomo n. 66, 22 gennaio 1857, p. 165.

**1859***Cosmorama pittorico*

An., in «Cosmorama pittorico», anno XXIV, serie V, n. 4, 3 gennaio 1859, sezione “Parte teatrale. Notizie”, p. 4.

*La Fama*

A.C., «La Fama del 1859. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVIII, n. 22, 27 gennaio 1859, sezione “Teatri e spettacoli”, p. 32 (poi in «Cosmorama pittorico», anno XXIV. Serie V, N. 6, 31 gennaio 1859, sezione “Parte teatrale”, p. 23).

Cominazzi, Pietro, in «La Fama del 1859. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVIII, n. 34, 28 aprile 1859, “Appendice”, pp. 133-134.

An., in «La Fama del 1859. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», anno XVIII, n. 38, 24 maggio 1859, “Notizie”, p. 152.

*Farfarello*

Ganivello, “*Pasticcio-insalata* in cinque atti del coreografo Borri” (caricatura), in «Farfarello. Giornale letterario, umoristico, teatrale, con caricature», anno IV n. 11, 24 marzo 1859, p. 85.

Scalvini, Antonio, in «Farfarello. Giornale letterario, umoristico, teatrale, con caricature», anno IV, n. 16, 28 aprile 1859, sezione “Rivista teatrale”, p. 127.

**1863**

*Foglio Commerciale*

Dejordanis, Aristide Jano, in «Foglio Commerciale ossia Giornale di Commercio, Industria, Varietà, Mode e Teatri», anno IV, n. 5, 18 gennaio 1863, sezione “Teatri”, p. 40 (da «Messaggiere Torinese»).

**1865**

*Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*

An., in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», anno 1865, n. 75, 28 marzo 1865, sezione “Spettacoli d'oggi”, s.p.

**1868**

*Il Teatro*

An., “Memorie sul Teatro Comunale e sugli altri Teatri di Trieste”, in «Il Teatro. Giornale di Letteratura, Musica, Drammatica e Coreografia», anno II, n. 33, 30 novembre 1868, p. 122.

## Risorse online

Archivio Storico Ricordi, Archivio Digitale: [www.digitalarchivioricordi.com/](http://www.digitalarchivioricordi.com/)  
ArchIVI Bologna: <https://www.cittadegliarchivi.it/>  
Artmus: <https://www.artmus.it/>  
Corago: <http://corago.unibo.it/>  
Emeroteca digitale Italiana: <https://www.internetculturale.it/it/913/emero-teca-digitale-italiana>  
Fondazione Carisbo, Digital Humanities: <https://digital.fondazionecarisbo.it>  
Fondazione Cini, Archivio Digitale: <https://archivi.cini.it/>  
Gallica: <https://gallica.bnf.fr/>  
Huntley Film Archive: <https://www.huntleyarchives.com/>  
Libretti d'opera: [www.librettodopera.it](http://www.librettodopera.it)  
Luminous-Lint: <https://luminous-lint.com>  
SIUSA: <https://siusa.archivi.beniculturali.it>  
New York Public Library, Research Catalog: <https://www.nypl.org/research/research-catalog/>

## Indice dei nomi<sup>1</sup>

### **Persone**

- Adam, Adolphe* [Adolfo], 32n, 89-90, 121, 126, 128, 147-148, 249, 251, 252, 254-257
- Aglebert, Augusto*, 163-164
- Aimonetti, Francesca*, 140, 256
- Albert, Alfred*, 31n
- Albert-Bellon, Elisa*, 130-131, 140, 255
- Anatole* [Petit, Auguste-Anatole], 27, 27n
- Appiani, Luigi*, 67n
- Argelli, Elisa*, 111
- Auber, Daniel*, 25, 30
- Aumer, Jean*, 26-27
- Baderna, Marietta*, 169
- Bajetti, Giovanni* [Baietti], 104, 147-148, 249-252
- Balduini, Giuseppina*, 253
- Ballassi, Augusta*, 123, 140, 253
- Ballassi, Francesco*, 123, 253
- Banderali, Regina* [Rosina], 64, 255
- Baratti, Filippo*, 130-132, 255-256
- Barbaja, Domenico*, 26, 26n
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée*, 86
- Bartholomin, Monplaisir, Adèle*, 140, 250
- Baruzzi, Cincinnato*, 58, 58n, 60
- Belli, Giuseppe Gioachino*, 84n
- Bellini, Luigi*, 255
- Benso, Camillo, conte di Cavour [vedi *Cavour, Camillo Benso conte di*]
- Beretta, Caterina*, 169
- Berlioz, Hector*, 75
- Bermani, Benedetto*, 81-82, 158
- Bertoja, Giuseppe*, 67, 69, 69n
- Bertuzzi, Amalia*, 43, 49
- Besozzi, Caterina*, 55
- Blasis, Carlo*, 49n, 52, 126-127, 136-137, 169, 169n, 255
- Blaze, François-Henri-Joseph [vedi *Castil-Blaze*]
- Bocci, Giuseppe*, 41n, 43
- Boccherini, Luigi*, 23n

---

<sup>1</sup> L'indice dei nomi include persone e titoli citati nel volume, a esclusione di quelli riportati nelle appendici I, II e III, che raccolgono articoli tratti dalla stampa periodica, libretti e componimenti poetici. I nomi di persona in corsivo riportano la variante corretta, quelli in tondo altre varianti in uso.

- Borri, Pasquale*, 110, 124-125, 136, 141, 249, 252-254  
*Borsi, Alessandro*, 124, 136, 252  
*Boschetti, Giacomina* [Amina], 66, 170  
*Boulanger, Ernest*, 31n  
*Bournonville, August*, 32, 32n, 40  
*Bragaglia, Anton Giulio*, 157n  
*Brambilla, Maria* [vedi *Fuoco, Sofia*]  
*Bretin, Luigi*, 45n  
*Brigot, Marie* [vedi *Millière*]  
*Briol, Giovanni*, 119n, 132, 136, 167, 256  
*Brunetti, Luigia*, 140, 256  
*Buonsignori, Vincenzo*, 154, 161, 167  
*Bussola, Maria Luigia* [Luigia], 41n, 44n, 49, 52, 67, 67n, 69  
*Bustini, Alessandro*, 117  
*Bustini, Giuditta*, 117  
*Cabianca, Jacopo*, 55, 76-77, 82, 170  
*Cagnola, Erminia*, 130  
*Cambon, Charles* [Charles-Antoine], 31n  
*Capon, Valentino*, 113  
*Capranica, Bartolomeo*, 153n  
*Capranica Guiccioli, Faustina*, 153n  
*Carey, Gustavo*, 72n  
*Carlini, Luigi*, 32, 32n  
*Casati, Giovanni*, 136, 141n, 252  
*Casini, Luigi*, 60n, 201-204  
*Castil-Blaze* [Blaze, François-Henri-Joseph], 74  
*Catena, Adelaide*, 50n  
*Catte, Effisio* [Efisio], 41n, 43, 49, 50n, 52, 53, 61n, 72, 72n  
*Cavallini, Ernesto* (clarinettista), 47, 63  
*Cavallini, Eugenio* (direttore d'orchestra), 47  
*Cavallotti, Baldassarre*, 41n, 44n, 50n, 61n  
*Cavour, Adèle Benso marchesa di* [Adele Cavour; Adèle de Sellon d'Allaman],  
 64n  
*Cavour, Camillo Benso conte di* [Benso, Camillo], 64-65  
*Cecchetti, Antonio*, 66, 248  
*Cerrito, Fanny* [Francesca], 20n, 40, 41n, 44, 49, 64, 71, 81, 81n, 84n, 96,  
 103-104, 107-108, 114, 117, 122, 137, 139, 153n, 158-159, 162, 169,  
 249-250  
*Cherrier, Adelaide*, 116-117, 123, 123n, 140, 250, 256  
*Clerici, Rosa*, 140, 255  
*Coccia, Carlo*, 98n  
*Coco, Concetto*, 133  
*Collodi, Carlo* [Lorenzini, Carlo], 75

- Cominazzi, Pietro*, 107, 132  
*Contarini, Giacomo*, 19n  
*Coppini, Antonio*, 129, 136, 254, 256  
*Coppini, Carolina*, 59, 118  
*Coppini, Cesare*, 133, 141, 254, 256-257  
*Coralli, Jean* [Coraly; Corally; Giovanni], 108, 115, 120, 137, 249, 252  
*Cortesi, Antonio*, 44-46, 67, 103-104, 106, 108, 136-137, 143n, 147, 166-167, 248-251  
*Coulon, Jean-François*, 19n, 20n, 24, 29, 36  
*Croce, Ferdinando*, 123, 252, 256  
*Crux* (maître de ballet), 26n  
*Cucchi, Claudina*, 170  
*Damiani, Orsola*, 252  
*Danesi, Luigi*, 142n  
*D'Amore, Michele*, 136, 251, 255  
*Dall'Ongaro, Francesco*, 82, 156, 159-160, 205-206  
*de Banville, Théodore*, 74  
*de Boigne, Charles*, 22  
*de Circourt, Anastasie* [Contessa de Circourt], 65, 65n  
*Decombe, François-Ferdinand* [Albert], 27n  
*De Francesco, Rachele*, 254  
*Deland, Louis*, 24  
*Del Buono, Filippo*, 121, 252  
*Dellagrange, Paolina* [vedi *Lagrange, Paolina*]  
*De Martini, Celestino*, 255  
*Demasier, Alfonso*, 119n  
*de Mirecourt, Eugène* [Jacquot, Charles Jean-Baptiste], 74  
*de Morny, Auguste* [Charles Auguste Louis Joseph de Morny, I duca de Morny], 30, 30n  
*De Saint-Georges, Henri* [vedi *Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri*]  
*Descombes, Charles-Maurice* [Charles-Maurice], 30, 30n  
*Desmares, Eugène* [Des Mares], 32-33  
*Despléchin, Edouard*, 31n  
*Domenichettis, Augusta*, 52  
*Duchessa di Osuna* [María Josepha Alonso Pimentel y Borja, duchessa-contessa di Benavente e duchessa di Osuna], 23, 23n  
*Duriez, Maria*, 140, 256  
*Elsler, Fanny* [Franziska], 57, 64, 81, 81n, 84, 84n, 96, 115-118, 122, 125, 139, 249-251  
*Fabbri, Flora* [Fabbri Bretin, Flora], 64  
*Federico II* [imperatore romano, Federico Ruggero di Hohenstaufen], 167  
*Ferrante, Adelaide*, 133, 140, 256-257  
*Ferrante, Elisa* o *Elisabetta*, 122-123, 133, 140, 252-253, 255

- Ferrante, Tommaso*, 122, 133, 136, 252-253, 255-257  
*Ferrari, Adelaide*, 257  
*Ferrari, Carlo*, 155n  
*Ferraris, Amalia*, 20n, 31n, 99, 102, 123, 125-129, 140, 169-170, 248, 253-255  
*Ferretti, Pietro*, 111  
*Filopanti, Quirico* [Barilli, Giuseppe], 86  
*Fiori, Gaetano*, 85, 114  
*Fissi, Dario*, 129, 130, 254c  
*Fitzjames, Nathalie* [Fitz James; Fitz-James, Natalia], 99, 100-103, 108-111, 113, 118-122, 128, 136, 139, 167, 248-251, 256  
*Fuchs, Alexandre* [Fuchs Taglioni], 20n  
*Fuoco, Sofia* [Brambilla, Maria; Foco], 57, 64, 71, 123, 129-130, 140, 169-170, 254  
*Gabrielli, Nicolò* [Nicola], 121, 121n, 147, 167, 252  
*Gallodier, Louis*, 25  
*Galster, Amalia*, 20n, 27  
*Galzerani, Giovanni*, 45n, 70, 111, 136, 166, 249  
*Gambardella, Clotilde*, 109, 249  
*Gambardella, Pietro*, 108  
*Gambardella, Raffaelo* [Raffaele], 45n, 249  
*Gambardella, Teresa*, 111, 129, 249, 252  
*Garanzini, Carolina* [Granzini], 52  
*Gardel, Pierre*, 23-24, 36  
*Garibaldi, Anita* [de Jesus Ribeiro, Ana Maria], 153n  
*Gautier, Théophile*, 38, 61, 74, 76, 86, 90, 92-93, 96, 101, 105, 108, 115, 122, 136, 138, 168  
*Gendron, Auguste*, 128-129  
*Ghedini, Federico*, 111  
*Ghelli, Antonio*, 129  
*Giacometti, Paolo*, 84n  
*Gilbert de Voisins, Georges Philippe Marie*, 31  
*Gilbert de Voisins, Hedda Marie Eugénie Ernestine*, 30n  
*Gilbert de Voisins, Jean-Pierre Victor Alfred*, 32, 32n  
*Gioia, Gaetano*, 103, 166  
*Giordano, Annibale*, 133, 257  
*Giuliani, Antonio*, 55  
*Gonnella, Giovanni* [Gonella], 123, 147, 252-253  
*Goya, Francisco*, 23n  
*Grahn, Lucile*, 71, 96  
*Grétry, André*, 24  
*Grimoldi, Giuseppe*, 72n  
*Grisi, Carlotta*, 20n, 40, 61n, 71, 81, 81n, 90, 96, 119n, 139n, 169

- Guerra, Antonio*, 100  
*Guiccioli, Alessandro*, 153n  
*Guiccioli, Ignazio*, 153n  
*Guidi, Francesco*, 136, 255  
*Halévy, Fromental*, 32n  
*Heine, Heinrich*, 90, 90n, 101, 105, 111, 115, 181, 211n  
*Henry, Louis*, 19n, 27, 32n  
*Hérold, Ferdinand*, 109  
*Hochemann, Cristina*, 256  
*Houssaye, Arsène*, 38, 74  
*Hus, Augusto*, 61, 104  
*Jacovacci, Vincenzo*, 70-71  
*Jacquot, Charles Jean-Baptiste* [vedi *de Mirecourt, Eugène*]  
*Janin, Jules*, 23, 74, 82  
*Jorio, Francesco*, 136, 138, 255n  
*Karsten, Christoffer Christian* [Kristofer Kristian], 25, 25n  
*Karsten, Hedvig Sophia* [Hedwige Sophie], 25, 25n, 29  
*Kurz, Antonietta*, 140, 254  
*Kuzmick Hansell, Kathleen*, 120, 165  
*La Brunière de Médicis, Jean* [Ferdinand], 27n  
*Lagrange, Paolina* [Dellagrange, Paolina], 123-124, 256  
*Laska (madame)*, 33n  
*Legittimo, Martino*, 44  
*Lepri, Giovanni*, 126-127, 141, 255  
*Libonati, Nicola*, 119n  
*Limido, Giovannina*, 85  
*Liverani, Romolo*, 129  
*Livry, Emma*, 31, 31n  
*Locatelli, Tommaso*, 68-70, 75, 80, 83  
*Lorea, Luigi*, 44, 44n, 50n  
*Lorenzini, Carlo* [vedi *Collodi, Carlo*]  
*Mabille, Auguste*, 100  
*Magri, Francesco*, 55, 229  
*Marchese, Giovan Battista*, 133  
*Marchettini Cortesi, Teresa*, 251  
*Marquet, Louise*, 31n  
*Martin, Hugues*, 31n  
*Martinelli, Filippo*, 85  
*Marzagora, Tersilia*, 64, 184  
*Masini, Luigi*, 43  
*Massini, Amalia*, 131  
*Mattis, Domenico* [Matis; Mathis], 55, 111, 113, 117-118, 141, 249-250  
*Maywood, Augusta*, 57, 96, 122, 124-125, 130, 139, 251-253, 256

- Marchettini Teresa, Cortesi Mazzarelli, Fanny* [Francesca], 107  
*Mengozzi, Giuseppina*, 118, 250  
*Menozzi, Domenico*, 41, 44  
*Mérante, François Pierre* [Merante, Francesco], 41-46, 49-50, 53, 61, 63-64, 66-69, 107, 107n, 119-120, 122, 141, 249, 252  
*Mérante, Louis*, 31  
 Merante, signora (vedi *Pirovano, Adelaide*)  
*Mercadante, Saverio*, 123  
*Merelli, Bartolomeo*, 40, 46, 54  
*Merighi, Vincenzo*, 47  
*Milesi, Luigia*, 251  
*Millière* [Brigot, Marie], 36  
*Milon, Louis*, 24  
*Minarelli, Camillo* [Cammillo], 79  
*Minoli, Pier-Angelo*, 147-148  
*Mocchi, Davide*, 252  
*Monplaisir, Hippolyte*, 115, 133, 136, 141, 249-250, 257  
*Monti, Emilia*, 253  
*Monti, Paolina*, 111  
*Monticelli, Genoveffa*, 55  
*Monticini, Antonio*, 98n, 100-101, 103, 119n, 136, 247, 249-250  
*Mora, Marina*, 131  
*Morlacchi, Teresa*, 44n  
*Nadi Terrade, Federico*, 24  
*Negri, Angiolina*, 123, 140, 253, 255  
*Neri, Gaetano*, 118, 251  
*Nigra, Costantino* [conte di Nigra], 65  
*Noblet, Lise*, 27n  
*Nolau, Joseph*, 31n  
*Nwitter, Charles*, 31n  
*Nunziante, Gennaro*, 125, 136, 253  
*Offenbach, Jacques*, 31n  
*Panizza, Giacomo*, 48, 50n, 61n  
*Paradisi, Salvatore*, 104  
*Paul, Pauline-Euphrosine* [Madame Montessu], 27n  
*Pellico, Silvio*, 153n  
*Penco, Francesco*, 70, 71  
*Perraud, Adélaïde* [Perrault], 19n  
*Perrot, Jules*, 20n, 27, 30, 40, 71, 108, 119n, 120, 130, 137, 248  
*Petipa, Lucien*, 61n, 119n, 139n  
 Petit, Auguste-Anatole [vedi *Anatole*]  
*Petrocchi, Maria*, 19n  
*Pichler, Caroline*, 105n

- Pirovano, Adelaide* [“signora Merante”], 120, 252  
*Pochini, Carolina*, 140, 170, 254  
*Polin, Adele*, 140, 251  
*Pratesi, Gaspare*, 43, 50n  
*Priora, Egidio*, 249-251  
*Priora, Olimpia*, 133, 140-141, 170, 249-251, 257  
*Pugni, Cesare*, 70  
*Rabboni, Giuseppe*, 47  
*Radaelli, Amalia* [Redaelli], 42n, 43, 49, 53  
*Raimondi, Ezio*, 22  
*Ramaccini, Annunziata*, 49n  
*Ramaccini, Antonio*, 256  
*Ramaccini, Francesco*, 41n, 42n, 111  
*Razzani, Francesco*, 44  
*Regli, Francesco*, 22, 41-42, 75, 77, 107, 162  
*Ricci, Federico*, 103  
*Ricci, Francesco Benedetto*, 49n  
*Ricci, Pia*, 132, 140, 256  
*Rolfe, Margaret*, 31n  
*Romani, Felice*, 75, 98n, 103  
*Romani, Girolamo*, 77, 158  
*Romani, Luigi*, 169-170  
*Ronzani, Cristina*, 41n, 43, 49  
*Ronzani, Domenico*, 116-117, 124, 130, 136, 250-253, 255  
*Rosati, Carolina* [Rosati-Galletti; Galletti], 20n, 71, 170  
*Rossini, Gioachino*, 27n, 29, 32n, 54, 58  
*Rousseau, Jean-Jacques*, 21  
*Rovaglia, Pietro*, 61n, 249, 251  
*Rubé, Auguste*, 31n  
*Sabolini, Savina*, 253  
*Saint-Léon, Arthur*, 40, 80, 98n, 99, 101-103, 114, 117, 120, 122, 141, 248, 250, 256  
*Salvatori, Regina*, 55  
*Santalicante, Raffaella*, 117  
*Sartori, Nicola*, 146, 250  
*Sasportes, José*, 108, 166n, 171n  
*Scannagatti, Carolina*, 122, 252  
*Scannavino, Giovanni*, 122-123, 136, 252-253  
*Scheggi, Giulia*, 255  
*Schmidt, Gustav*, 41n  
*Schneitzhoeffler, Jean*, 27n  
*Scion, Teodoro*, 59  
*Soffietti, Carolina*, 252

- Solera, Temistocle*, 158n  
*Sor, Fernando*, 27n  
*Spiker, Samuel Heinrich*, 89n  
*Stebnowska, Mariane Teresia Sophie* [Mariamne; Mariana], 25, 25n  
*Taglioni, Augustina*, 20n  
*Taglioni, Bernardo*, 19n  
*Taglioni, Carlo*, 19, 19n, 23-24  
*Taglioni, Charles*, 20n  
*Taglioni, Erminia*, 20n  
*Taglioni, Ferdinando*, 20n  
*Taglioni, Filippo* [Philippe], 13-14, 19, 21-30, 32n, 35-37, 40-42, 44-45, 49-54, 57-58, 61-62, 66-67, 71-73, 104, 157, 162, 177, 247-248  
*Taglioni, Giuseppa*, 19, 19n, 23  
*Taglioni, Louise* [Luigia] (figlia di Carlo Taglioni), 19, 19n, 23  
*Taglioni, Lorenzo*, 19n, 40n  
*Taglioni, Luigia* [Fuchs Taglioni; Taglioni-Fuchs; Luisa; Louise] (figlia di Salvatore Taglioni), 20, 20n  
*Taglioni, Marie* [Mariana Sophie; Mariana Sophia; Maria], 9n, 10-11, 13-16, 19-23, 25-50, 52-86, 104, 141, 153-160, 164, 167, 169-171, 177-180, 184, 196, 198, 198n, 200-201, 204, 247-248  
*Taglioni, Marie* [Marie (la Jeune); Marie Paul] (figlia di Paul Taglioni), 20, 20n, 28, 170  
*Taglioni, Marietta*, 20n  
*Taglioni, Paul* [Paolo], 20, 20n, 22, 27-29, 36, 170  
*Taglioni, Salvatore*, 19-20, 22, 28-29, 119n, 120  
*Tantini, Anna*, 23-24  
*Tasso, Torquato*, 160  
*Tenca, Carlo*, 46, 75, 79  
*Thierry, Joseph*, 31n  
*Tinti, Ercole*, 129  
*Trigambi, Pietro*, 41n, 43, 61n  
*Troubetzkoy, Alexandre Wassiliewitch*, 30n  
*Troubetzkoy, Sophie* [duchessa de Morny], 30n  
*Turchi, Rachele*, 251  
*Turotti, Felice*, 158n  
*Venier, Pietro*, 145  
*Vente, Carolina*, 71  
*Verdi, Giuseppe*, 103  
*Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri* [de Saint-Georges, Henri], 31n, 90, 136  
*Vienna, Lorenzo*, 123, 125, 253-254  
*Viganò, Salvatore*, 25, 42, 103, 163, 166-168, 181, 185  
*Viotti, Emanuele*, 118, 136, 251  
*Viviani, Luigi*, 72, 72n

*Wallenius, Ivan*, 25n  
*Walpol, Ferdinando* [Walpot], 130-131, 255-256  
*Wuthier, Margherita* [Vouthier; Wauthier], 61n, 64, 72n, 140, 184, 249, 252  
*Yvon, Carlo*, 47  
*Zoli, Federico*, 254  
*Zucchi, Virginia*, 85n

## **Balletti**

*Alcidoro*, 167-168  
*Anacreon på Samos*, 24  
*L'Assedio di Sciraz*, 19n  
*Atalanta ed Ippomene*, 19n  
*Le Avventure di Don Chisciotte*, 19n  
*Ballet des nonnes*, 13-14, 24-25, 30  
*La Belle au bois dormant*, 27, 30  
*Bianca di Messina*, 19n  
*Bradamante e Ruggiero*, 119n  
*La Caccia di Diana*, 48, 56n, 57-58, 63, 66-67, 69-71, 247-248  
*Catarina ou La Fille du bandit*, 15, 20n  
*Caterina ovvero La Figlia del bandito*, 130  
*Caterina Howard*, 57  
*Coralia*, 20n  
*Il Corsaro*, 167  
*Danina oder Jocko der brasilianische Affe*, 30  
*La Dansomanie*, 24  
*Dansvurmen*, 24  
*Le Dieu et la Bayadère*, 27, 30  
*Electra*, 20n  
*Eoline*, 15  
*Esmeralda*, 15, 57  
*Ettore Fieramosca*, 19n  
*La Figlia del Danubio*, 67-68, 248  
*Il Figlio dello Shak*, 19n  
*La Fille du Danube*, 15, 30, 32n  
*La Filleule des Fées*, 15  
*Flick und Flock's Abenteuer*, 20n  
*Flik e Flok*, 20n  
*Flore et Zéphire*, 13, 13n  
*Gemma*, 121n  
*Ginevra di Brabante*, 98n, 101, 103  
*Giovanna d'Arco*, 166

- Gisella*, 10-11, 16, 75, 98-104, 108-119, 121-134, 136-137, 139-143, 145-148, 153, 161-164, 166-168, 170-171, 248-257  
*Giselle*, 9n, 10, 15-16, 45n, 59, 61n, 89-93, 96, 98-100, 102, 105-106, 108, 112, 120-121, 129, 134, 136, 142, 142n, 146-147, 154-155, 165, 171  
*La Gitana*, 40-42, 44, 48-50, 52-53, 55, 57-58, 60, 66, 78, 82, 247-248  
*Gretchen*, 141n  
*Herta ossia Il lago delle fate*, 57, 247  
*Herta ou La Reine des Elfrides*, 58  
*Le Illusioni di un pittore*, 115  
*Ines de Castro, ossia Pietro di Portogallo*, 19n  
*La Jolie fille de Gand*, 15  
*Le Jugement de Pâris*, 30  
*Le Lac des fées*, 58n  
*Marco Visconti*, 19n  
*Mars et Vénus ou Les Filets du Vulcain*, 13n, 27  
*Mocanna*, 119n  
*Nadan, o l'orgoglio punito*, 20n  
*Nathalie ou La Laitière suisse*, 30  
*La Ninfa Isea ossia L'Allieva d'amore*, 49-50, 53, 64, 66, 247-248  
*Il Noce di Benevento*, 166  
*La Nouvelle amazone*, 20n  
*Le Nozze di Ninetta e Nene*, 130  
*L'Ombre [L'Ombra]*, 54, 56, 56n, 63, 70-71, 72n, 247-248  
*Ondine ou La Naiade*, 15  
*Le Papillon*, 31  
*Pâquerette*, 15  
*Paquita*, 119n  
*La Peri*, 61, 61n, 104n, 247  
*La Péri*, 15  
*Pigmalione*, 25  
*Il Principe Fortunio, ossia Le Tre Melarance*, 19n  
*Il Prometeo*, 166  
*Les Quatre saisons*, 20n  
*Raffaello e la fornarina*, 126  
*La Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore*, 29  
*La Recluta con inganno*, 19n  
*La Révolte au sérail*, 30  
*Il Ritorno di Alfonso d'Aragona dalla guerra d'Otranto*, 19n  
*La Rivolta delle donne nel serraglio*, 119n  
*Satanella*, 20, 49-53, 56n, 162, 247  
*Schiarir ossia Le Mille e una notte*, 119n  
*La Scuola olandese, ossia l'Amante in statua*, 19n  
*Le Sicilien ou L'Amour peintre*, 27, 27n, 36

- La Silfide ovvero Il genio dell'aria*, 32n  
*Lo Spirito danzante*, 141n, 252  
*La Sylphide* [*La Silfide*], 13-15, 21n, 22-24, 26, 26n, 28, 28n, 30, 32n, 40, 40n, 44-46, 48-49, 52-55, 58, 63-64, 66-67, 70, 91, 159, 162, 165, 177, 179, 247-248  
*Teodalinda*, 119n  
*I Titani*, 166  
*Il Trionfo d'Amore*, 119n  
*Undine, die Wassernymphe*, 20  
*Il Vampiro*, 119n  
*Venere e Adone*, 115  
*La Vestale*, 36, 166  
*I Viaggiatori all'Isola d'Amore*, 98, 101, 103, 180-181  
*La Vivandière*, 15  
*Zampa ossia La Sposa di marmo*, 108-109  
*Zara*, 31, 31n

*Tutti i testi pubblicati da Ephemera  
possono anche essere ordinati direttamente  
alla casa editrice  
inviando una e-mail di richiesta a*  
**edizioni@ephemeria.it**  
*oppure attraverso il sito*  
**www.edizioniephemeria.it**



*Inquadrando il QR-Code puoi collegarti direttamente al sito della casa editrice.*

ephemeria

**Marie Taglioni e Giselle:** il nome di una danzatrice (Stoccolma 1804 - Marsiglia 1884) e il titolo di uno spettacolo (Parigi 1841) leggendari, ovvero due eterogenei oggetti culturali che identificano immediatamente il balletto ottocentesco, gli interpreti d'eccezione, il romanticismo in danza, il fantastico. Creature nate artisticamente in Francia, diventano celebri in tutta Europa attraverso un processo migratorio che da sempre appartiene al mondo dello spettacolo. Giungono in Italia e vi rimangono nel medesimo arco temporale, tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del XIX secolo, subendo una necessaria traduzione interculturale che le trasforma, rispettivamente, in Maria e in *Gisella*. Sono quindi entrambe protagoniste di un processo complesso, che mette in campo temi ampi, come quelli dell'autorialità nell'ambito dello spettacolo dal vivo, della trasmissione della danza, dell'identità culturale e nazionale. Il volume attraversa quindi eventi, pratiche e pensieri che oggi emergono a partire da un approfondito confronto con documenti d'epoca (libretti, cronache, testimonianze, iconografia), per tratteggiare un vivo quadro della danza teatrale italiana intorno alla metà nell'Ottocento e del contesto culturale che la accoglie e la rende possibile.

**Elena Cervellati** è professoressa associata di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Bologna, dove svolge attività di ricerca, in particolare sul balletto nella prima metà dell'Ottocento, sulle forme della danza contemporanea italiana a partire dagli anni Settanta del Novecento, sulle relazioni tra parola scritta e corpo danzante, sulla videodanza. Presso la medesima università cura la sede europea dell'Archivio Kazuo Ohno e coordina il Gruppo di ricerca *Teorie e pratiche della danza italiana*. Dirige, con Elena Randi, la rivista di studi «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», fondata da Eugenia Casini Ropa. Dal 1997 al 2002 è stata l'organizzatrice della Compagnia Abbondanza/Bertoni e dal 2008 progetta iniziative di spettacolo dedicate alla danza nell'ambito delle attività del Centro La Soffitta.

