

Antonia Pallerini co-creatrice: ipotesi di ricerca

Stefania Onesti

Nel gennaio del 1822 il coreografo Francesco Clerico, che è alla Pergola di Firenze per la stagione di carnevale, scrive al delegato governativo agli Imperiali Regi Teatri di Milano Giuseppe Franchetti, presso cui Clerico è atteso in primavera, sollecitando la presenza, in compagnia, di Antonia Pallerini:

L'acquisto della sig. Pallerini mi sarebbe stato assai gradevole, essendo tanto abile per rappresentare le parti. Ignoro se la medesima sia fissata, e ciò mi sarebbe necessario a saperlo, onde preparare quegli argomenti che ponno essere più adatti per un personale che per un altro; bramerei inoltre che ella si degnasse colla sua bontà a farmi provvedere dei buoni secondi ballerini, acciò io possa prevalermene nei ballabili, i quali danno il maggior risalto quando vengono bene eseguiti (ASM, atti di governo. Spettacoli pubblici – gestione governativa, cartella 12, 26 gennaio 1822).

Franchetti assicura che Clerico potrà contare sulla Pallerini e ritroverà «lo stesso corpo di ballo della passata primavera». Nel contempo, preme però il coreografo affinché si preoccupi di mandargli per tempo i programmi dei balli che, dovendo passare la censura, vengono sottoposti a controlli di lunga durata (*ibidem*: 29 gennaio 1822)¹. Nel rispondere, il

coreografo sente di dover giustificare la sua preoccupazione: «Non per curiosità m'informavo dei soggetti, ma per una mia regola nel dovermi appoggiare» (*ibidem*: 4 febbraio 1822)². In altri termini, la sua richiesta di informazioni riguardo ai danzatori non è oziosa: nel redigere i programmi e quindi creare il ballo gli è necessario sapere su quali interpreti potrà contare. È quindi sua abitudine – «mia regola» scrive – pensare e costruire i soggetti dei suoi lavori a partire dai ballerini a disposizione. Non era del resto raro che si ritrovasse, soprattutto nei teatri più grandi, la stessa compagnia per diverse stagioni. Nel 1788 la «Gazzetta Urbana Veneta» scrive, a proposito del ballo *La vedova*, messo in scena da Clerico al San Benedetto di Venezia in maggio:

Ad onta d'averlo veduto ancora anni [or] sono a San Samuele il pubblico l'accorse con molta soddisfazione di cui gli diede tutti i segni plaudenti. S'è combinato fortunatamente che sotto il sig. Clerico suo inventor e direttore agiscono quegli stessi personaggi a cui son appoggiati i più essenziali caratteri dell'azione, i quali seco lui si ritrovarono allorché per la prima volta lo mise in scena («Gazzetta Urbana Veneta» 1788: 326).

La parola “personaggi”, utilizzata qua impropriamente, significa in realtà “danzatori”, come si evince dal prosieguo



della citazione: «Il possesso delle parti principali minorando al capo dei balli la fatica contribuì di molto al buon esito della mimica rappresentazione». In altre parole, Clerico si trova a lavorare con gli stessi interpreti e fa meno fatica a rimontare il ballo perché i danzatori sono già padroni delle parti. Tutto ciò contribuisce al successo dello spettacolo perché l'insieme risulta, chiaramente, più rodato.

Tale prassi riguarda – ci sentiamo di affermare – tutti i coreografi del ballo pantomimo o, quanto meno, i più significativi: Gasparo Angiolini, Onorato Viganò, Antonio Muzzarelli, il già citato Clerico spesso e volentieri lavorano per lunghi periodi con gli stessi danzatori instaurando una consuetudine compositiva che permette loro di sfruttare gli interpreti a tutto vantaggio del successo dello spettacolo. A loro volta, tali ballerini imparano un mestiere perfezionandosi a bottega alla scuola di un coreografo (Onesti 2016: 121-127). Quanto questa consuetudine compositiva si trasformi in scambio creativo è difficile a dirsi.

Fino a che punto Clerico si appoggia alle doti dell'interprete Antonia Pallerini? Quanto incidono la sua esperienza e maestria nella costruzione delle parti a lei destinate? La collaborazione fra coreografo e danzatore è una prassi comune. Affronta la questione Elena Randi a proposito del balletto russo di fine Ottocento. Sia Marius Petipa che Lev Ivanov delegano volentieri la composizione di alcune parti del balletto agli interpreti (cfr. Randi 2022: 7-9). Nel caso del ballo di primo Ottocento, e della Pallerini in particolare, tali cooperazioni lasciano indubbiamente poche tracce. Non siamo di fronte a una coreografa nel senso proprio del termine, né abbiamo partiture coreiche o notazioni che possano indicarci – come suggerisce Marina Nordera –

l'apporto di una danzatrice «alla scrittura di una danza e alla sua interpretazione» (Nordera 2015: online). Nel caso specifico di questa danzatrice – spesso definita “attrice” dai suoi contemporanei – la chiave per tentare una risposta o, quanto meno, per problematizzare la questione, è senza dubbio il suo rapporto privilegiato con Salvatore Viganò³, dei cui coreodrammi diviene interprete indiscussa a partire dal 1810 circa⁴. «La natura la fece per l'arte ch'ella professa, e Viganò perfezionò in lei l'opera della natura» («I Teatri» 1830, I: 204). Bene, riteniamo che il nocciolo della questione sia proprio qui: Viganò ha costruito i propri coreodrammi sulle doti della danzatrice, appoggiandosi dal punto di vista creativo al suo talento interpretativo, oppure “ha costruito” la Pallerini dandole modo di affermarsi come grande interprete attraverso i lavori che lui ha creato? Il tema viene sollevato già dai contemporanei dei due artisti.

Antonia Pallerini sulle scene italiane dei primi anni dell'Ottocento

Per articolare la questione riteniamo utile partire da alcuni dati biografici⁵. Figlia d'arte, Antonia Pallerini «ebbe la sventura di rimanere orfana di padre, non giunta per anco al second'anno dell'età sua. L'educazione di lei non fu tuttavolta negletta, mercé le assidue cure dell'amorosa sua madre, che l'applicò allo studio del ballo» (Regli 1860: 378). Non avendo la possibilità di danzare con il padre (il grottesco Filippo Pallerini), immaginiamo che la madre (la cantante Rosa Fedeli) si sia preoccupata di mandare la giovane e promettente Antonia “a scuola” presso qualche coreografo. Sta di fatto che per il suo debutto a tredici anni

viene già ingaggiata per una parte da protagonista. Si tratta del ballo *Gernando e Delinda* andato in scena nel 1803 al San Grisostomo di Venezia con la coreografia di Paolo Tosoni (Cervellati 2014: *ad vocem*). Antonia Pallerini è Delinda. Nel 1805 a Milano, al Carcano, è annoverata fra i primi ballerini di mezzo carattere sotto la direzione di Giuseppe Cajani (cfr. Foppa 1805: 5), mentre nel 1808 apprendiamo che viene già scritturata fra i «primi ballerini seri assoluti» (Serafini 1808: 8) a Firenze con il coreografo Giacomo Serafini. Del 1809 è l'incontro con Gaetano Gioia che la dirige a Roma (cfr. Scarselli 1809: 7) e del 1810 quello con Salvatore Viganò con cui lavora a Torino (Durandi 1810a e Durandi 1810b). In sostanza, quando la Pallerini incontra Viganò è una giovane ma già promettente danzatrice, matura dal punto di vista tecnico tanto da affrontare parti solistiche e tuttavia non ancora interprete raffinata o perfettamente versata in quel particolare genere che il coreografo si apprestava a consolidare sulle scene milanesi. Sempre Regli, difatti, così prosegue nel suo ritratto biografico:

Piacque nella sua giovinezza al sommo coreografo Salvatore Viganò d'incaricarsi del perfezionamento de' suoi studi, e si fu sotto la scorta di questo sublime genio creatore di tante opere insigni, che il di lei ingegno si sviluppò maravigliosamente, e crescer la fece a sì alta rinomanza da non temer ella rivali, e venir così proclamata ad unanimi voti impareggiabile e unica (Regli 1860: 378).

Su questo punto le fonti concordano. Anche Ritorni parla della Pallerini come di un'allieva di Viganò, almeno per i primi anni: «Io li vidi poscia nel 1815 in Reggio, allorché [Gaetano] Gioja dava a quelle scene *Gundeberga*, e Viganò a rappresentarla gli aveva condotta l'alunna

sua Pallerini» (Ritorni 1838: 397 e Gioia 1815: pp. 31-42)⁶. Insomma, l'apprendistato con Viganò fu senza dubbio un punto focale della formazione della ballerina. Tale apprendistato, tuttavia, riteniamo riguardasse soprattutto lo sviluppo delle sue doti interpretative e mimiche. Un perfezionamento e non di certo il consolidamento tecnico o una formazione nel senso più stretto del termine. Lo dimostra il fatto, ci sembra, che anche nel caso del ballo *Gundeberga* venga scritturata come «prima ballerina assoluta» (Gioia 1815: 31).

Una questione di stile

Un secondo importante elemento da tenere in considerazione ai fini della nostra questione è senza dubbio il metodo compositivo di Salvatore Viganò. Ritorni ne offre ampie descrizioni (cfr. in particolare Ritorni 1838: 340-343). Siamo davanti ad un coreografo meticoloso e attento nell'istruire i suoi interpreti, che richiede «minutissime cautele di disegnatissime attitudini» (Ritorni 1838: 341). I coreodrammi sono composizioni corali in cui ogni singolo elemento è significativo e per la loro riuscita è fondamentale la visione complessiva, che Viganò peraltro dimostra di padroneggiare. Egli lavora con piccoli gruppi di danzatori alla volta, incastonando poi tutte le sequenze, piccole o grandi, dei solisti o del corpo di ballo, nel quadro d'insieme (cfr. Onesti 2020: 52-57). La comprensibilità delle sue scene mimiche sembra dovuta proprio alla capacità di cesellare gesti e movimenti fino a raggiungere il punto di massima chiarezza:



Ho fatto molte volte osservazione sulla chiarezza dei gesti mimici, ed ho trovato che in questo, Viganò ha un sommo pregio. Quasi tutti gli altri suoi colleghi hanno il difetto di affastellare i gesti in modo che divengono difficilissimi a comprendersi (tranne Gaetano Gioja illustre compositore anch'esso). Coloro non riflettono che il muto linguaggio della gesticolazione, essendo meno espressivo della loquela, deve lasciar più tempo allo spettatore per seguirne gli andamenti (Ritorni 1838: 266).

Tale attenzione al dettaglio, oltremodo documentata e causa di continui ritardi nell'allestimento dei coreodrammi (cfr., per esempio, Albano 2021: 31-36), sembra lasciare poco margine all'estro creativo del singolo interprete. Ad esempio, a proposito del primo atto del *Prometeo* (1813) leggiamo: «Quando si consideri che non ci ha movimento di braccia, di gamba, di sguardo, di fisionomia in tutti que' personaggi che si mostrano sulla scena, il quale non sia stato suggerito e voluto dal compositore, non si può far a meno di maravigliarsene» («Il Corriere Milanese» 1813: 500).

Oltre a tutto ciò, Viganò è capace di intuire il valore di un danzatore mettendone in luce i pregi e oscurandone i difetti. Egli guida i ballerini plasmandoli al suo stile pantomimico con mano ferma.

Senza parlare di quei soggetti, a cui sono affidati i più importanti particolari dell'azione, e ch'egli con un metodo inarrivabile guidò per le vie d'un'imitazione sì bella della natura, che la mimica può reputarsi, per opera di lui, condotta allo stesso seggio delle arti più nobili [...]. I primi attori mimici perfezionarono anch'essi il loro stile sotto gl'insegnamenti d'un uomo di tanto ingegno e sapere: dischiusero la mente a nuove idee, e provarono che sino all'arrivo di Viganò era loro mancata l'occasione di mostrarsi quali esser potevano («I Teatri» 1830: 202-203 nota).

Anche Ritorni ribadisce in più di un'occasione come Viganò sia capace di impiegare i talenti degli interpreti sfruttandoli a vantaggio delle sue composizioni:

E non fu men d'ingegno sottile nel conoscere la capacità e l'attitudine de' suoi alunni. Alcuni d'essi, che ogn'altro avrebbe disprezzati, collocava sì bene a lor luogo, che traevane profitto [...]. Frai principali attori qualche volta gli convenne servirsi di cotali, che sostenendo importantissimi caratteri, arte umana non avrebbe bastato a far che non si ravvisasse quanto ai medesimi erano al di sotto. Ma quando alcun genere di valore era in essi, con penetrante sguardo sapeva ne' loro atti distinguerlo, e ponevali a fare tali azioni, che venivano a rendersi maggiori di sestessi (Ritorni 1838: 342-343).

Spesso nelle compagnie con cui si trova a lavorare ci sono elementi di scarto; eppure in scena tutto risulta perfetto e armonioso (*ibidem*). Il valore degli attori pantomimici – conclude il biografo di Viganò – è inevitabilmente e indissolubilmente legato a quello di chi li guida (cfr. *ibidem*: 343).

Anche per la Pallerini è così e Ritorni lo dà per certo⁷. A proposito della *Vestale* leggiamo, per esempio, che l'azione pantomimica della danzatrice corrisponde «all'invenzioni ed istruzioni del maestro» nelle «forme» e nelle «sembianze» (Ritorni 1838: 205). L'uso dei due termini lascia intuire un'attenzione da parte del coreografo non solo ai movimenti complessivi del corpo – le forme – ma anche agli aspetti più mimici ed espressivi con riferimento soprattutto al volto – le sembianze. Nel commento alla *Giovanna d'Arco*, forse ancora più pregnante, apprendiamo che la protagonista «muore come una Pallerini ammaestrata da un Viganò» (Ritorni 1838: 318).

Altrettanto indubbio, però, è che la Pallerini fosse dotata di capacità e indole fuori dal comune: «Essa è una di quelle privilegiate creature che la natura formò con unica vocazione, e consegnò all'arte perché perfezionasse la grand'opera» (Ritorni 1838: 343). Per quanto determinanti, quindi, gli insegnamenti di Viganò trovano un terreno più che fertile.

Una questione di sguardo

La Pallerini sortì forme e sembianze che somiglia il modello d'una statua greca, ed han piuttosto i taglienti contorni della scoltura, che i morbidi della pittura, sebben quel suo viso per un nonsocché vuolsi piuttosto guardar davanti che di profilo. Queste forme la rendetter caratteristica nelle favole di mitologico ed eroico argomento. Le sue guancie dipingono naturalissimamente un intenso dolore, vivamente renduto da' suoi occhi, dalla bocca e naso, qual ne sia il contorno, e sembra allor donzella posta per man di Fidia a gemere con profondo dolore a ciglio asciutto sull'urna del padre o dello sposo (Ritorni 1838: 345).

L'espressività del volto e della fisionomia della Pallerini si imprimono negli spettatori con vivido segno, rendendo gli spettacoli di Viganò unici nel loro genere. A questa danzatrice «natura accordò il rarissimo attributo di una fisionomia che alla bellezza delle forme accoppiava una sorprendente mutabilità, onde esprimere ogni affetto, e con tinte e tratti si caratteristici, che nel grandissimo teatro alla Scala nulla se ne perdea dallo spettatore più lontano» (Ritorni 1838: 194-195). In particolare, sono le parti tragiche a esserle più congeniali. Le parole di Giulio Ferrario (redattore del periodico «I Teatri» e amico di Viganò, nonché suo collaboratore per la redazione di numerosi

programmi di ballo) aggiungono ulteriori elementi:

Questa attrice, che agì sempre nei più applauditi balli di Viganò, sovrasta a quante da lunghissimo tempo se ne videro in Italia, modello di grazie e morbidezza in ogni mossa e in ogni lineamento della mobilissima sua fisionomia; inimitabile nell'esprimere i più nobili affetti e le passioni più forti, senza mai eccedere né starsi indietro dal vero, rendeva oltremodo drammatico ogni spettacolo e contribuiva moltissimo alla felice riuscita dei medesimi. Nel contrasto delle passioni, nell'abbandono in che traggono il cuore, nello smarrimento della ragione, l'abbiam veduta descrivere tutti i gradi del patetico, del lagrimevole, del disperato con tale artificio e con sì aquisito [*sic*] senso del vero, che l'animo degli spettatori nel fu intenerito come se si fosse trattato di non sognate vicende [...]; e ciò che in ispecialità ripone quest'attrice nel primo seggio, oltre la forza dell'espressione, la grazia dei movimenti e la leggiadria delle attitudini, è un volto nel quale le passioni si dipingono con mirabile ingenuità («I Teatri» 1830: 204).

Oltre all'espressività del volto, emerge dalle fonti citate un altro pregio della mima: la sua grande duttilità espressiva che si rinviene in espressioni quali «sorprendente mutabilità», nel caso di Ritorni, «mobilissima sua fisionomia» per Ferrario. Anche l'anonimo autore dei *Cenni biografici sull'esimio coreografo Salvatore Viganò* menziona una «fisionomia mobilissima, tutta espressione, tutta affetto e tutta grazia» (*Cenni biografici* 1821: 9). Tale qualità le permette di delineare con verità e sincerità i caratteri dei personaggi che rappresenta, declinando tutte le sfumature possibili dei sentimenti da cui sono affetti. Sebbene anche Ferrario parli di Viganò come del suo «grande istitutore», aggiunge altresì che la Pallerini è in grado di rinnovarsi ad ogni nuova interpretazione, spiccando non solo nelle composizioni di Viganò stesso, ma anche



in quelle di Aumer, Clerico, Gioia e salvando, in diverse occasioni, le sorti dei lavori di compositori più ordinari (cfr. «I Teatri» 1830: 808-809).

Ma osserviamo da vicino alcune delle sue più celebri interpretazioni.

Sono, come abbiamo già anticipato, i personaggi tragici a renderla unica e inimitabile, secondo le parole dei suoi estimatori:

Niuno che abbia veduto questo stupendo componimento, dimenticherà mai le lagrime sparse all'aspetto delle angosce della sfortunata Geltrude, cui stanno per essere sveltiti dalle braccia i figli, vicine vittime del fanatismo di barbari vincitori; del raggio passeggero di gioia che le brilla in volto al sapere che uno almeno potrà salvare de' suoi fanciullini; delle crudeli agonie che l'assalgono all'atto di questa terribile scelta, e del suo cadere esanime prima d'averlo deciso (*ibidem*: 808).

Il ballo chiamato in causa è *Gli Ussiti sotto Naumburgo*, andato in scena alla Scala nel corso del carnevale 1815 (Viganò 1815: 28-40 e Ritorni 1838: 107-111) e al Teatro del Fondo di Napoli l'anno successivo (cfr. Albano 2018: 14-19)⁸. La protagonista, insieme alle altre donne e madri della città, è chiamata a sacrificare i propri figli in un ultimo e disperato tentativo di salvare Naumburgo dall'assedio dei temibili Ussiti. A Geltrude viene concesso di risparmiare almeno uno dei suoi tre figli. Il contrasto di passioni è qui forte ed evidente: la gioia di poter salvare uno dei bambini viene subito offuscata dalla consapevolezza terribile della scelta da compiere. Attraverso il volto è espressa una felicità improvvisa ma fugace. Il corpo che «cade esanime» esprime il peso dell'angoscia nel dover scegliere chi mandare a morte. Anche nel libretto del ballo si nota il contrasto tra la disperazione

evidente in tutta la figura della danzatrice – «prieghi, lagrime, minacce; [...] ogni suo atto è smania e disperazione [...]; si getta a piedi del marito» (Viganò 1815: 37) – e la gioia che appare fugacemente sul viso all'ottenimento della grazia per uno dei figli – «un lampo di gioja brilla allora sul sembiante di Gertrude; ma nuova e più terribile costernazione le piomba tosto sul cuore, pensando che qualunque ella scelga de' suoi figli, due ne condanna ella medesima allo spietato cimento» (*ibidem*: pp. 37-38).

I repentini cambi di sentimenti chiaramente leggibili attraverso il volto e il corpo della danzatrice paiono centrali anche in *Mirra*, che va in scena a Milano nel 1817. Secondo l'anonimo autore delle *Lettere sopra Mirra, Dedalo e Otello*, la Pallerini non *interpreta* ma è *Mirra* stessa. Dallo sguardo alla fisionomia, tutto viene descritto come incredibilmente convincente:

Ma parliamo di *Mirra*. Voi sarete d'accordo meco che il massimo interesse di quell'azione è tutto nel protagonista. Ora sappiate, che la natura ha dotato la gentile Pallerini di tale squisita sensibilità, che non v'ha movimento, non v'ha gesto in lei che dir non si debba di *Mirra*, e nel suo volto si pingono a chiare note le gradazioni tutte delle passioni e degli affetti.

(*Lettere* 1818: 10)

La domanda, che a noi pare lecita, è la seguente: chi ha creato il personaggio di *Mirra*? Possibile che la mima e danzatrice non abbia avuto un ruolo nella realizzazione dei caratteri della protagonista? Come sottolineato in altri studi (cfr. Onesti 2021: 61-71, ma anche Di Tondo 2017 e Massari 2017), Viganò opera importanti cambiamenti nella sua versione della tragedia alfiерiana. Sicuramente

l'articolazione e lo sviluppo dell'azione è da attribuire al coreografo, ma resta il dubbio che per Mirra abbia avuto un ruolo rilevante l'attrice che l'ha impersonata. Una Pallerini ormai consapevole delle sue capacità, che contribuisce in maniera sostanziale alla delineazione del carattere del personaggio:

La riuscita più grande, di cui Viganò potesse vantarsi fu quella della Pallerini, attrice che sovrasta a quante da lunghissimo tempo se ne videro in Italia, tanto per la nobiltà delle mosse, e la leggiadria delle attitudini, quanto per la indefinibile finezza di non oltrepassare, né starsi dietro alle norme della bella natura. Aggiungasi a questi pregi particolari il privilegio di una fisionomia nobilissima, tutta affetto e tutta grazia, e si avrà l'idea del vero modello dell'arte di rappresentare senza l'aiuto della parola (*Cenni biografici* 1821: 9).

Un'attrice consapevole fino in fondo del suo ruolo e che si muove al pari dei primattori e delle primattrici suoi contemporanei, creando forse le parti dei propri personaggi (cfr. Molinari 2006: 66-68).

È vero che qualunque interprete introduce inevitabilmente nell'evento scenico più o meno scientemente qualcosa di suo. Il coreografo, come del resto anche il regista, non ha a che fare con la materia inerte: la materia di cui si serve è l'essere umano, che ineluttabilmente collabora, volente o nolente, al processo creativo. Ma l'apporto creativo dell'*actor* può essere cospicuo o ridotto, più o meno consapevole, più o meno efficace. Certamente Viganò istruisce minuziosamente tutti i suoi danzatori; tuttavia la Pallerini, almeno nel caso della *Mirra*, sembra avere un ruolo piuttosto attivo e creativo all'interno dello spettacolo. Ciò che qui ci chiediamo rispetto alla Pallerini è quanto vada oltre la

“semplice” interpretazione e quanto “inventi”.

La Mirra di Viganò è un personaggio in evoluzione da fanciulla felice e spensierata a donna oppressa da oscure passioni. Non essendo possibile raccontare questa trasformazione attraverso le parole, coreografo ed interprete devono rappresentarla davanti agli occhi degli spettatori. Così nei primi due atti viene mostrata una giovane pudica, innocente e sinceramente innamorata di Peréo, lo sposo che lei stessa sceglie. Una giovane che partecipa ai diversi momenti danzati proposti dall'azione. Il passaggio al personaggio tormentato avviene nel terzo atto ed è reso da una progressiva diminuzione della danza intesa in senso stretto a favore di un intensificarsi della parte più mimica ed espressiva, concentrata verosimilmente nel volto e negli atteggiamenti del corpo. È qui che crediamo entri in gioco un più marcato intervento ideativo dell'interprete nel fare proprio e costruire un personaggio basato essenzialmente su movimenti, sguardi, atteggiamenti difficili da codificare “dall'esterno”. Chi ha concepito il personaggio di Mirra nella sua resa coreodrammatica? Alcune leggere discrepanze tra il libretto, certamente licenziato se non redatto direttamente da Viganò⁹, e le descrizioni dello spettacolo offerte da Carlo Ritorni e Angelo Petracchi, lasciano aperta, a nostro parere, l'ipotesi di un contributo creativo di un certo peso della Pallerini.

Nel terzo atto Ciniro trova riparo in una grotta dove giunge anche Mirra che, colpita dalla freccia di Amore, inizia a cambiare il suo atteggiamento nei confronti del padre. Secondo il libretto, inizia qui il “decadimento” fisico ed emotivo del personaggio. Mirra viene



descritta come «turbata, abbattuta, piena di vergogna» (Viganò 1817: 9) e, soprattutto, «raccapriccia ai paterni amplessi, e vorrebbe togliersi alla vista del genitore, dello sposo, del mondo intero. Ciniro rimane attonito a così strano cambiamento» (*ibidem*). Nel commento di Ritorni, invece, c'è un'aggiunta fondamentale: «Mirra sembra di gelo, né può celar la sua av[v]ersione per colui a cui deve essere unita per sempre. Ciniro alla diletta figlia si avvicina, ed allora quasi a nuova vita ritorna la infelice» (Ritorni 1838: 129. Corsivo nostro). Mentre dunque nel libretto il personaggio appare esclusivamente turbato e infelice anche vedendo Ciniro, la descrizione dello spettacolo riporta un personaggio dai sentimenti contrastanti: disturbato dalla vista del fidanzato, e rivitalizzato di fronte al padre. È un punto fondamentale che non solo intensifica il senso del dramma, ma che spiega l'insistere dei recensori sulla straordinaria comprensibilità della tragedia, nonostante l'assenza di parole. Se la storia si può capire è perché la Pallerini muta atteggiamento di fronte al genitore e al promesso sposo, perché il suo sguardo e i suoi gesti, almeno da un certo momento in poi, non sono sempre quelli di una donna turbata, ma ora infelice, ora radiosa. Non si tratta, qui, di "semplice" interpretazione, ma di un intervento modificatore del dettato previsto da Viganò, almeno stando alla lezione del libretto. Petracchi nel descrivere la medesima scena si sofferma, inoltre, sullo sguardo di Mirra che, da innocente e sereno, alla presenza del padre si trasforma in «desideroso», «ammiratore», «scopritore di bellezze non pria osservate, e quindi cupido, ardente, smanioso, sebbene ancora per incognita causa» (Petracchi in Ritorni 1838: 134). Tutti

elementi che accentuano il contrasto di sentimenti che *fanno* il personaggio di Mirra.

Nel quinto atto, Mirra è «pallida e languente» secondo il libretto (Viganò 1817: 11), in netto contrasto con la giovane gaia e pura che viene descritta all'inizio del coreodramma: «Le nere chiome sparse sugli omeri, il lento passo, quella fisionomia su cui ancora si scorge il pallor della morte, tutto ti annunzia che la vita di Mirra non è che un affanno, e che essa non sente più che il dolore» (Ritorni 1838: 138). Dopo essere svenuta alle sue nozze, la giovane viene portata nei suoi appartamenti e le damigelle cercano di allietarla con «vaghe delicatissime danze», ma invece di parteciparvi come in passato, «resta immobile cogli occhi fissi al suolo» (*ibidem*).

Infine, ferma la nostra attenzione il momento finale dello svelamento del terribile segreto. Siamo nel sesto atto e «mancano le parole – scrive Angelo Petracchi nel suo commento – e le frasi per descrivere l'inimitabile modo con cui si giungea allo sviluppo dell'azione, con lo scoprimento dell'orribile segreto di Mirra, prodotto quasi da un atto, da un gesto, da un movimento rapido quanto un lampo, ma pur tale che restava chiaro a tutti» (Petracchi in Ritorni 1838: 143). In questo caso è, dunque, la rapidità d'azione a essere protagonista. Il movimento così repentino e allo stesso tempo rivelatore che, proprio come un lampo, rischiarà l'azione tutto ad un tratto. Stando alla descrizione di Petracchi riteniamo che la chiave per leggere l'intera sequenza sia il contrasto tra l'immobilità di Mirra e, appunto, il suo improvviso scatto verso Ciniro. Come già evidenziato in altri studi, la Mirra della Pallerini si immobilizza per poi aprirsi e rivelare i suoi sentimenti nel

finale carico di *pathos* (cfr. Onesti 2021: 69-71). Di seguito le parole, mimate, incalzanti di Ciniro che la costringono all'ultimo atto estremo:

Ecco, le dice, l'opera tua disumana; qual fu la strana cagione di tanta barbarie; chi poté costringerti a privare di speranze colui, che tu stessa aveva chiamato al tuo talamo? Parla, parla finalmente. Ma essa tra viva e morta, tace, piange, non ardisce alzar gli occhi sul Padre; sente l'orror dello stato suo; dimostra lo strazio dei suoi rimorsi e persiste a tacere. Questo medesimo silenzio però accresce nel Padre la volontà di saper finalmente l'inconcepibile cagione delle smanie di lei. Sei forse tu amante di altro oggetto? Potresti forse esser sorpresa da altra avvenenza? Chi fu mai?... Ed essa a confondersi, a prorompere in violenti singulti, ed alzando finalmente gli occhi verso Ciniro, e le braccia stendendo verso di lui, con un movimento convulso, priva quasi di ogni mentale riflessione, a mostrare come un baleno l'ardente passione che verso di lui l'avea tratta.

(Petracchi in Ritorni 1838: 143-144)

Anche Ritorni assegna allo sguardo della danzatrice il punto focale dello svelamento del suo segreto («tu voi saperlo, gli dice essa con uno sguardo disperatamente amoroso; ebbene Ciniro tu sei...», Ritorni 1838: 142). Il libretto è necessariamente molto sintetico e liquida questo passaggio con poche frasi: «Mirra non osa alzare gli occhi [...], sente tutto l'orrore delle sue colpe, dimostra l'intimo strazio de' suoi rimorsi» (Viganò 1817: 12). Sebbene si tratti del momento centrale del dramma, non viene spiegato come Mirra sveli il suo segreto al padre, che, invece, sembra esplicitato nello spettacolo. Il dubbio che spetti alla Pallerini di rendere manifesto quanto Viganò aveva pensato di lasciare più enigmatico ci pare quantomeno lecito. Distinguere il punto in cui le indicazioni

del coreografo si fermano per cedere il posto alla creatività dell'interprete è molto difficile. Riteniamo, però, si possa azzardare almeno una co-creazione di Mirra, che, oltretutto, non si limita a momenti secondari dello spettacolo, ma anche (e specialmente) alle scene nodali. Benché non ricopra il ruolo di capocomico, figura peraltro assente dal panorama ballettistico, la Pallerini sembra comportarsi come i primattori coinvolti anche come capocomici, sia pure, nel suo caso, in armoniosa cooperazione con il coreografo. L'ipotesi risulta plausibile anche in virtù del fatto che il personaggio principale rimane appannaggio esclusivo di Antonia Pallerini. Il ballo viene allestito nel 1817 a Milano e nel 1819 a Venezia sempre da Viganò; viene ripreso poi nel 1825 a Brescia e a Cremona da Galzerani (Viganò 1825: 23-31). L'interprete è sempre Antonia Pallerini, definita in queste ultime occasioni «prima mima d'Italia» («Il corriere delle dame» 1825: 299, ma vedi anche 250). In assenza della Pallerini, la *Mirra* viganoviana non viene ripresa.

Un ulteriore banco di prova per la danzatrice è il personaggio di Desdemona nell'*Otello* del 1818 (cfr. Viganò 1818 e Ritorni 1838: 168-195). Stando alle cronache del tempo, il dialogo pantomimico fra i due personaggi nell'ultimo atto del ballo è «una perfetta imitazione della scena del tragico inglese» («I Teatri» 1830: 205). Siamo al momento finale:

Desdemona apre le luci, ed affettuosa si volge verso lo sposo in atto di attenderlo al casto letto; ma egli comanda ferocemente che si alzi e lo ascolti. Essa obbedisce, ed a lui tutta sbigottita si appressa, e nel suo volto appare il dolore, ma nello stesso tempo l'innocenza. Otello le impone che implori perdono dal Cielo delle sue colpe, giacché ella deve morire. L'infelice allora più si



turba ed affligge, e palpita il suo seno, ma non per delitto. Essa sembra una delle Grazie addolorate, ed Otello sta per cedere, e le fa cenno d'accostarsi a lui. Un lampo di gioja brilla sul volto della sventurata, che pronta accorre; ma in quel momento egli le mostra il fazzoletto involato, e chiede a chi donato l'avesse. Tu vedi allora nella fisionomia di Desdemona un subito cangiamento di affanno e di stupore (Ritorni 1838: 185).

Ancora una volta dalla subitanea gioia si passa ai sentimenti opposti e contrastanti ed è sempre il volto della danzatrice a colpire lo spettatore. Nella «Gazzetta di Milano» questo atto viene definito il «trionfo della pantomima» grazie all'eccellente esecuzione della Pallerini: «Questa danzatrice che nell'azione è tutta grazia, si disegna perfettamente, ed esprime col volto e col gesto i più nobili affetti, e le passioni più forti senza mai eccedere, ne starsi indietro dal vero» («Gazzetta di Milano» 1818: 170). La sua interpretazione commuove, è percepita come vera e sincera.

In occasione della *Spada di Kenneth*, sebbene il ballo non sia tra i più spettacolari di Viganò, il recensore non può fare a meno di notare il tocco dell'interpretazione della danzatrice: «La signora Pallerini, ch'è la donzella combattuta, può giustificare qualunque amorosa passione; e chi sa quanti *Bruzj* e *Barioli* – due dei protagonisti – verrebbero volentieri a contesa con lei, non per lasciarsi vincere dall'incanto della sua spada, ma per cadere a quello de' suoi sguardi» («Gazzetta di Milano» 1818: 356). Se certamente quella di Viganò si costituisce come una «scuola mimica» («Gazzetta di Milano» 1819: 245) per la danzatrice come per molti dei suoi interpreti, il contributo che la Pallerini fornisce ai coreodrammi è, riteniamo,

innegabile. Viganò compone per lei, cucendole addosso i personaggi (cfr. Ritorni 1838: 305)¹⁰ e rendendola «molla fondamentale de' prodigi delle sue creazioni» («I Teatri» 1830: 807). Di fatto la Pallerini e il coreodramma viganoviano sono due fenomeni che esplodono insieme. Viganò trova in lei la «compagna» ideale – «la molla fondamentale» – e lei si afferma grazie ai coreodrammi. L'ipotesi di una collaborazione tra due menti artistiche piuttosto che di un rapporto maestro-allievo ci sembra quanto meno da prendere in considerazione.

Viganò muore nel 1821. La danzatrice, tuttavia, continua a imperare sulle scene italiane infondendo «l'anima della sua esecuzione» in molti spettacoli:

Non facilissima impresa sarebbe l'enumerare tutti i balli serj e di mezzo carattere, così di Viganò come di Gioja e d'altri stimabili compositori, cui Antonietta Pallerini ha infusa l'anima della sua esecuzione su le nostre scene. [...] Non si conta un solo istante, in cui non invigorisse il pubblico fervore nell'ammirarla e applaudirla. [...] fu salvaguardia di molti balli, i quali non poteano più avere per compositori né un Viganò né un Gioja, e che tampoco non erano creazioni di un Aumer o di un Henry («I Teatri» 1830: 809).

Nella stampa periodica la sua arte continua a riflettere ben oltre la morte di Viganò. I riferimenti alle sue impareggiabili doti sono numerosi. Nel 1822 per il ballo di Aumer *Alfredo il Grande* leggiamo che «la nota perizia e il valore mimico della brava Pallerini» e di altri interpreti contribuiscono alla sua riuscita («Il corriere delle dame» 1822: 58). Nel 1823 per *Le nozze di Figaro* di Gioja si lodano «la finezza, la grazia, la forza del sentire e la precisione» («Il corriere delle dame» 1823: 18) della Pallerini. In *Apelle e*

Campaspe (sempre di Gioia) viene definita impareggiabile (*ibidem*: 107). Nel maggio dello stesso anno leggiamo che la Pallerini «non smentisce mai quell'amabilità e quel sentire che accompagnano ogni sua azione» (*ibidem*: 140). In *Sesotri* di Salvatore Taglioni è «mirabile nell'atto terzo in cui la simulazione e il timore destano in lei il più alto contrasto» («Il corriere delle dame» 1824: 267). Nella *Dircea* di Henry fa la differenza sotto il profilo interpretativo rendendo il finale particolarmente emozionante («Il corriere delle dame» 1826: 99). Parallelamente rimane interprete privilegiata di alcune delle riprese dei balli viganoviani: nel 1822 appare nel *Noce di Benevento* rimesso in scena da Giulio Viganò; nel 1826 la ritroviamo nell'*Otello* insieme a tutto il cast dell'originale («Il corriere delle dame» 1826: 177). Ancora nel 1834 a Napoli viene chiamata a interpretare Emilia nella *Vestale* allestita da Giuseppe Villa. In questo caso, però, il pubblico non sembra apprezzare troppo la scelta ritenendola poco convincente a causa dell'età avanzata: «Generalmente si pretende che il non essere incontrato [sic] il ballo sia derivato perché la protagonista signora Pallerini (esimia mima) era troppo matura per rappresentare una vergine vestale» (*Almanacco de' Reali Teatri* in Sowell 2021: 423). Sono solo alcuni esempi che danno la misura del successo della mima la cui carriera prosegue fino al 1840 circa, quando si colloca il suo ritiro dalle scene (Cervellati 2014: *ad vocem*).

Bibliografia

- Albano, Roberta, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10 (dicembre 2018), pp. 11-36, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8711/8481>, online (ultimo accesso 15/06/2022).
- Albano, Roberta, "Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana", in Paologiovanni Maione - Maria Venuso (eds), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini edizioni, Napoli 2021, pp. 25-52.
- ASM – Archivio di Stato di Milano, atti di governo. Spettacoli pubblici – gestione governativa, cartella 12: lettera di Francesco Clerico a Giuseppe Franchetti, Firenze, 26 gennaio 1822; lettera di Giuseppe Franchetti a Francesco Clerico, Milano, 29 gennaio 1822; Lettera di Francesco Clerico a Giuseppe Franchetti, 4 febbraio 1822.
- Cenni biografici sull'esimio coreografo Salvatore Viganò morto il 10 agosto 1821*, presso il Librajo e cartografo Carlo Bertoni, Milano 1821.
- Cervellati, Elena, *Antonia Pallerini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pallerini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pallerini_(Dizionario-Biografico)/), online (ultimo accesso 14/06/2022).
- Clerico, Francesco, *Il Britannico. Ballo tragico in cinque atti composto da Francesco Clerico*, in Luigi Romanelli, *La dama locandiera o sia L'Albergo de' Pitocchi. Melodramma giocoso da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera dell'anno 1822*, dalle stampe di Giacomo Pirola, Milano 1822.
- Corea, Annamaria, *Donne "compositrici" di balli pantomimi in Italia fra Sette e Ottocento*, in Grugul, Monika - Megale, Teresa - Surma-Gawłowska, Monika (a cura di), *Donne del/nel Teatro Italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, numero monografico di «Italica Wratislaviensia», vol. X, n. 2, 2019, pp.

Albano, Roberta, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10 (dicembre 2018), pp. 11-36,



- 175-192.
- Corea, Annamaria, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, LIM, Lucca 2021.
- Corea, Annamaria, *Dalla storia alla scena: Giovanna d'Arco nei libretti di ballo di Jean Aumer e Salvatore Viganò (1821)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 136, luglio-dicembre 2021, pp. 67-85.
- «Il Corriere delle Dame»: n. 8, 23 febbraio 1822, p. 58; n. 3, 18 gennaio 1823, p. 18; n. 14, 5 aprile 1823, p. 107; n. 18, 3 maggio 1823, p. 140; n. 34, 21 agosto 1824, p. 267; n. 32, 6 agosto 1825, p. 250 e n. 38 17 settembre 1825, p. 299; n. 13, 1° aprile 1826, p. 99.
- «Il Corriere Milanese»: n. 125, 20 maggio 1813, p. 500.
- Di Tondo, Ornella, ««Io disperatamente amo, ed indarno». La Mirra da Vittorio Alfieri a Salvatore Viganò», José Saportes - Patrizia Veroli (eds.), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 197-231.
- Durandi 1810a – [Durandi, Jacopo], *Elisabetta d'Inghilterra dramma per musica da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di Torino nel carnevale dell'anno 1810*, presso Onorato Derossi, stampatore e librajo del Teatro Imperiale, Torino [1810], pp. 61-68.
- Durandi 1810b – Durandi, Jacopo, *Dramma per musica, da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di Torino, nel carnevale dell'anno 1810*, presso Onorato Derossi, Torino [1810], pp. 53-62 e 63-64.
- Foppa, Giuseppe Maria, *L'incantesimo senza magia. Farsa giocosa per musica da rappresentarsi nel teatro Carcano il carnevale 1805*, nella tipografia Bianchi, Milano [1805]
- «Gazzetta di Milano»: n. 40, 9 febbraio 1818, p. 170; n. 83, 25 marzo 1818, p. 356; n. 59, 28 febbraio 1819
- «Gazzetta Urbana Veneta»: n. 41 mercoledì 21 maggio 1788.
- Gioia, Gaetano, *Gundenberga. Ballo storico pantomimico in sei atti composto, e diretto dal Signor Gaetano Gioia*, in Rossi, Gaetano, *Attila. Melo-dramma eroico da rappresentarsi nel Teatro di Reggio per la fiera dell'anno 1815*, Davolio, Reggio 1815, pp. 31-42.
- Goldoni, Carlo, *La Castalda o La Gastalda*, Laura Riccò (ed.), Marsilio, Venezia 1994.
- «Il Silfo», n. 5, 12 maggio 1841, pp. 38-39.
- Lettere sopra Mirra, Dedalo ed Otello del coreografo Salvatore Viganò*, Bettoni, Milano 1818.
- Marquié, Hélène - Nordera, Marina (sous la direction de), *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, «Recherches en danse», n. 3, 2015, <https://journals.openedition.org/danse/837> online, (ultimo accesso 10/10/2022).
- Massari, Noemi «Mirra. Un personaggio tra parole e danza», José Saportes - Patrizia Veroli (eds.), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 233-253.
- Molinari, Cesare, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Bari 2006.
- Nordera, Marina, *Danseur seule au XVIII^e siècle: un espace féminin de création et transmission?*, in Marquié, Hélène - Nordera, Marina (sous la direction de), *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, «Recherches en danse», n. 3, 2015, <https://journals.openedition.org/danse/969> online, (ultimo accesso 10/10/2022).
- Onesti, Stefania, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016.
- Onesti, Stefania, «Un ballo senza ballo». *Salvatore Viganò e il coreodramma*, «Il castello di Elsinore», n. 81, 2020, pp. 49-

60, <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/10/3>, online (ultimo accesso 14/07/2022).

Onesti, Stefania, «Coreografico lavoro» e «tragici affetti». *Sulla Vestale di Salvatore Viganò*, Di Bernardi, Vito (eds), *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», n. 134, luglio-dicembre 2020, pp. 55-77.

Onesti, Stefania, *Viganò - famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIX, 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/vigano_%28Dizionario-Biografico%29/ online, (ultimo accesso 10/10/2022).

Onesti, Stefania, «Disperate parole indarno muovi». *Interpreti di Mirra nel primo Ottocento*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 13 (dicembre 2021), pp. 55-71, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/14124/13724>, online (ultima accesso 15/06/2022).

Onesti, Stefania, *Il Prometeo di Viganò: «La gran risorsa di tutti i capocomici», «Il Castello di Elsinore»*, n. 85, 2022, pp. 35-63.

Raimondi, Ezio (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984.

Randi, Elena, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022.

Randi, Elena, «La Comédie Française nei primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione di un allestimento», *Il teatro dei ruoli in Europa*, ed. Umberto Artioli, Esedra, Padova 2000, pp. 29-82.

Regli, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti,*

coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860, con i tipi di Enrico Dalmazzo, Torino 1860.

Ristori, Adelaide, *Ricordi e studi artistici*, ed. Antonella Valoroso, Dino Audino, Roma 2005.

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 Radaelli, Milano 1838.

Sasportes, José - Veroli, Patrizia (eds.), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017.

[Serafini, Giacomo], *La vendetta di Medea. Ballo mitologico composto dal Sig. Giacomo Serafini*, in Giuseppe Foppa, *Giulietta e Romeo o sia Le tombe di Verona. Tragedia per musica da rappresentarsi ne l'imperial teatro di via della Pergola la primavera del 1808*, presso Giuseppe Fantosini, Firenze 1808.

Scafidi, Nadia, *La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo - 1a parte*, «Chorégraphie», n. 7, 1996, pp. 51-72.

Scafidi, Nadia, *La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo. 2a parte - L'Allievo*, «Chorégraphie», n. 8, 1996, pp. 27-48.

Scafidi, Nadia, *La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo. 3a parte - Il Maestro*, «Chorégraphie», n. 12, 1998, pp. 95-121.

Scarselli, *Talestri regina di Egitto. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro a Torre Argentina il carnevale dell'anno 1809*, nella stamperia di Gioacchino Puccinelli, Roma 1809.

Sowell, Madison U., «Almanacchi teatrali italiani nell'Ottocento. L'Almanacco de' reali teatri S. Carlo e Fondo (1835)»,



- Paologiovanni Maione - Maria Venuso (eds.), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa*, Turchini Edizioni, Napoli 2021, pp. 411-428.
- «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», Milano 1830.
- Tintori, Giampiero, *Duecento anni di teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Grafica Gutenberg, Bergamo 1979.
- Venuso, Maria, "La Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo: luci e ombre di una Istituzione", Paologiovanni Maione - Maria Venuso (eds.), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa*, Turchini Edizioni, Napoli 2021, pp. 7-24.
- Viganò, Salvatore, *Gli ussiti sotto a Naumburgo. Ballo eroico in cinque atti inventato e diretto da Salvatore Viganò*, in Romani, Felice, *L'ira di Achille. Dramma serio per musica in due atti di G. F. R. da rappresentarsi nel regio Teatro alla Scala nel carnevale del 1815*, dalla stamperia di Giacomo Pirola, Milano [1815], pp. 28-40.
- Viganò, Salvatore, *Mirra o sia La vendetta di Venere. Ballo mitologico di Salvatore Viganò da rappresentarsi sulle scene del R.I. Teatro alla Scala la primavera dell'anno 1817*, dalla Stamperia di Giacomo Pirola, Milano [1817].
- Viganò, Salvatore, *Otello o sia Il moro di Venezia. Ballo tragico di Salvatore Viganò. Da rappresentarsi sulle scene dell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1818*, dalla stamperia di Giacomo Pirola, Milano [1818].
- Viganò, Salvatore, *Mirra o sia La vendetta di Venere. Ballo mitologico di Salvatore Viganò*, in Gaetano Rossi, *Semiramide. Melodramma tragico da rappresentarsi nel teatro grande di Brescia la fiera d'agosto dell'anno 1825*, dalla tip. di Federico Nicoli-Cristiani, Brescia [1825], pp. 23-31.

Notes

¹ Per dovere di cronaca ricordiamo che lo spettacolo scelto per la stagione milanese è il *Britannico*, che viene allestito alla Scala nell'aprile del 1822 (cfr. Tintori 1979: 167 e Clerico 1822: 57-69).

² Ritroviamo una simile «regola» anche in ambito teatrale. Sia Goldoni che Gozzi, infatti, scrivono le parti delle loro commedie avendo già in mente le doti di un preciso attore e potendo così tratteggiare al meglio il personaggio. Goldoni nell'*Autore a chi legge* della Gastalda scrive: «Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precetto asprissimo, che gli altri scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la commedia alla compagna degli attori» (Goldoni 1994: pp. 117-118).

³ La bibliografia su Salvatore Viganò è indubbiamente ampia. Ci limitiamo qui a citare il fondamentale volume curato da Ezio Raimondi (1984) e la più recente miscellanea edita da José Sasportes e Patrizia Veroli (2017) che raccoglie gli atti del convegno *Ritorno a Viganò*. Rimandiamo alla bibliografia in calce all'articolo per alcuni dei contributi più recenti sul coreografo e i suoi coreodrammi.

⁴ Non possiamo neanche ritenere che quello della Pallerini sia un caso straordinario o isolato. Per esempio, il sodalizio tra il coreografo Louis Henry e la danzatrice e mima Marie Quériaud, presenta diverse affinità con il nostro tema. La Quériaud è anch'essa particolarmente apprezzata per le doti mimiche e per le interpretazioni cariche di *pathos* drammatico. Cfr. a questo proposito le pagine a lei dedicate nel volume di Annamaria Corea su Louis Henry (Corea 2021: 82-101).

⁵ Non ci risultano studi specifici su Antonia Pallerini che è fino ad ora apparsa sempre a margine di più ampi lavori di carattere manualistico o dedicati a Salvatore Viganò. Utile punto di partenza è la voce curata da Elena Cervellati per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (2014). Le fonti di riferimento principali per la biografia della mima e danzatrice sono poi *I commentarii della vita e delle opere* di Carlo Ritorni (1838), il ritratto presente nel periodico «I teatri» (1830) e la voce del *Dizionario Biografico* di Francesco Regli (1860).

⁶ Pare indubbio che fosse una prassi per Viganò quella di educare, ovvero prendere sotto la propria protezione alcuni danzatori. Rivelatrice una frase di Ritorni in tal senso: «Prima della Pallerini aveva

Viganò presa ad indagare Anna di Antonio Silei, buon pantomimo anch'esso ne' balli di lui» (Ritorni 1838: 349).

⁷ A lei, come ad altri interpreti, dedica alcune pagine nell'ultima parte dei suoi *Commentarii* (cfr. Ritorni 1838: 343-349).

⁸ Roberta Albano nel suo saggio dedicato a Viganò sottolinea, tra l'altro, la ricchezza di stimoli prodotti dalle scene napoletane per la crescita artistica della danzatrice. In particolare, la presenza della cantante spagnola Isabella Colbran e delle sue mirabili interpretazioni (cfr. Albano 2018: 27). Ricordiamo brevemente che proprio a Napoli era stata fondata la prima scuola di ballo della penisola. La Regia Scuola di Ballo del Teatro San Carlo viene istituita nel 1812 (cfr. Venuso 2021: 7-24 e Maresca 1997: 85-112). Al 1813, invece, risale l'apertura della scuola della Scala per la cui storia si rimanda ai saggi di Nadia Scafidi apparsi nei numeri 7, 8 e 12 di «Chorégraphie».

⁹ Il programma della *Mirra* viene steso in collaborazione con Giovanni Gherardini che lo stesso coreografo «volea presente alle prove per conciliare la ragione poetica coll'effetto teatrale» («Il Silfo» n. 5: 38). Gherardini afferma che il ballo viene concepito da Viganò, sebbene Gherardini contribuisca alla sua stesura.

¹⁰ È quanto afferma Ritorni a proposito di una scena dell'*Alessandro nell'Indie*, allestito alla Scala nel 1820, stagione di quaresima.