

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

***Il Corsaro* di Giovanni Galzerani:
danza, medialità e storiografia
del Risorgimento**

Rita Maria Fabris

ANNO VII – 2022

IL CORSARO DI GIOVANNI GALZERANI: DANZA, MEDIALITÀ E STORIOGRAFIA DEL RISORGIMENTO

Rita Maria FABRIS (*Università degli Studi di Torino*)
ritamaria.fabris@unito.it

RIASSUNTO: L'articolo ha come oggetto di ricerca la congiuntura politica, culturale e percettiva nella quale si produce, realizza e riceve *Il Corsaro* di Giovanni Galzerani, ballo grande rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1826 e poi messo in scena nella versione più nota di Joseph Mazilier (Parigi, 1856), con una amplificazione degli effetti spettacolari delle avventure marinairesche che rispondono ai desideri di identificazione del pubblico nei personaggi. L'attenzione alla dimensione mediatica che unisce istanze locali, nazionali ed europee a partire dal successo dell'omonimo poema in versi di Lord Byron (1814) cerca di verificare se e come la danza romantica sia stata usata anche per proiettare immagini di identità nazionali, a partire da documenti testuali e visivi rintracciati negli archivi locali e per la prima volta messi in dialogo.

ABSTRACT: The article researches the political, cultural and perceptive conjuncture in which *Il Corsaro* by Giovanni Galzerani was produced, realised and received. It is a 'ballo grande' first performed at La Scala in Milan in 1826 and then staged in the better-known version by Joseph Mazilier (Paris, 1856), with an amplification of the spectacular effects of the seafaring adventures that responded to the public's desire to identify with the characters. The focus on the media dimension that unites local, national and European instances starting from the success of Lord Byron's verse poem of the same name (1814) seeks to verify if and how romantic dance was used to project images of national identities, starting from textual and visual documents found in local archives and for the first time put into dialogue.

Parole chiave: ballo romantico italiano, Giovanni Galzerani, identità nazionale, archivi locali

Key words: Italian Romantic Ballet, Giovanni Galzerani, National Identity, Local Archives

IL CORSARO DI GIOVANNI GALZERANI: DANZA, MEDIALITÀ E STORIOGRAFIA DEL RISORGIMENTO

Rita Maria FABRIS (*Università degli Studi di Torino*)
ritamaria.fabris@unito.it

Introduzione¹

La prospettiva degli studi di danza, che ne hanno rinnovato negli ultimi venti anni la storiografia,² orienta la scrittura sul balletto romantico italiano in relazione alle circostanze congiunturali in cui «forme di movimento e vita sociopolitica si configurano simultaneamente [...] e la danza raggiunge spesso una maggiore visibilità culturale».³ Per comprendere se e come la danza sia stata usata per proiettare immagini di identità nazionali, è fondamentale la linea di ricerca risorgimentale di Alberto Mario Banti, che rielabora il mito della nazione italiana attraverso modalità narrative derivate dalla coeva produzione letteraria europea di ispirazione romantica.⁴ Tali modalità dovrebbero includere testi spettacolari di balli e opere, secondo il concetto semiotico di Marco De Marinis,⁵ perché costituiscono anch'essi «momenti chiave dell'esperienza culturale romantica italiana» ai quali si affida «una speranza di personale e collettivo risarcimento morale e politico». Si tratta di testi che «intuiscono nel tema 'nazione' un oggetto

- 1 Questo contributo aggiorna alcune questioni presenti nel mio capitolo *L'Ottocento. Il balletto romantico*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 183-247. Per le immagini riprodotte ringrazio l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, alla quale appartengono le immagini 1, 2, 3, 6 (copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati), la Biblioteca Civica Musicale “Andrea Della Corte” – Fondo Della Corte di Torino per l'immagine 4 e l'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, Milano per l'immagine 5.
- 2 Cfr. Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005.
- 3 Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in *Ibid.*, pp. 6-29: 7.
- 4 Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 54.
- 5 Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. Analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

narrativo che ha un mercato potenziale, e ce l'ha proprio nelle città, cioè fra le non molte persone alfabetizzate [...] in bilico fra la censura e la polizia. [...] Numerose tra le opere di ispirazione patriottica che vengono prodotte da questi intellettuali sono dei veri best seller»⁶ con intrecci e personaggi che si caricano di fortissime valenze simbolico-emoive.

Nella direzione di comprendere il ruolo della danza in questa congiuntura storica, *Il Corsaro* di Giovanni Galzerani (Napoli 1780 – Milano 1865),⁷ azione mimica rappresentata per la prima volta all'Imperiale e Regio Teatro alla Scala di Milano il 16 agosto 1826,⁸ costituisce un laboratorio

6 Alberto Mario Banti, *op. cit.*, pp. 54-56.

7 Inizia la sua carriera con Giuseppe Cajani, di scuola angioliniana e Giulio Viganò, fratello del più celebre Salvatore. Debutta come compositore di ballo a Padova con la riproduzione di *Raul Barba-Bleù* (1811) di Giulio Viganò, ruolo che aveva precedentemente interpretato. Lavora con Gaetano Gioja e ne riproduce i balli, fino a rendersene autonomo e riscuotere successo a Trieste nella creazione originale di *Virginia* (1822) e nel ruolo di Lucio Virginio. Secondo Rita Zambon Galzerani è un compositore colto perché i suoi temi si basano su fonti che spaziano dai classici ai moderni italiani e non. Fra i grandi balli memorabili ci sono *Antigone*, *Oreste*, *Enea nel Lazio*, *Maria Stuarda*, *Il Corsaro*, *Alì Pascià di Giannina*, *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta*, *Ottaviano in Egitto*; fra i piccoli balli *Monsieur de Chalumeau*, *Il coscritto* e *Diavoletta*. Non sappiamo tuttavia se scrivesse personalmente i programmi. La collaborazione con Fanny Cerrito sposta l'attenzione di Galzerani dalle grandi azioni di scuola italiana ai *divertissements*, anche se rimane fedele alla regola che i ballabili dovessero scaturire dal soggetto. Cfr. Rita Zambon, *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (1ª parte) – L'interprete*, «Chorégraphie», 5 (1995), pp. 35-43; Ead., *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (2ª parte) – Il coreografo*, «Chorégraphie», 6 (1995), pp. 67-90.

8 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti del signor Giovanni Galzerani, in Il precipizio o le fucine di Norvegia. Melodramma semiserio da rappresentarsi nell'I. Teatro alla Scala l'Autunno dell'anno 1826*, Milano, Fontana, 1826. Gli interpreti sono: Nicola Molinari (Corrado), Antonia Pallerini (Gulnara), Giudita Bencini (Medora). Le scene di Sanguirico sono: «Parte più amena dell'isola dei Corsari in vicinanza del mare. Vari navigli sono ancorati alla riva» (atto I); «Magnifica sala terrena nel Serraglio di Seid; logge in prospetto chiuse da ricche cortine» (atto II); «Ameno recinto contiguo ai bagni. Notte» (atto III); «Interno di una torre. Porta in prospetto, attigua al mare, chiusa da cancelli» (atto IV); «Grotta nell'isola dei Corsari, con vedute del mare» (atto V). Il ballo viene ripreso da Galzerani e da altri a: Padova, 1827; Reggio Emilia, 1827; Senigallia, 1828 (Pietro Scotti); Napoli, 1830 e 1831, 1832; Cremona, 1830 (Giovanni Fabris); Bergamo, 1831 (Giovanni Fabris); Alessandria 1835; Vienna, 1836, Torino, 1837; Como, 1838; Genova, 1840; Milano, 1842; Bologna, 1843; Firenze, 1845; Roma, 1846; Parma, 1851. Per la fortuna della drammaturgia del ballo nel melodramma cfr. Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera: «Il corsaro» di Giovanni Galzerani*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Firenze, Olschki («Studi di Musica Veneta», 23), 1996, pp. 305-313.

di ricerca sui processi storiografici che, a partire dalle prime recensioni sui giornali dell'epoca, si dispiega fino all'ultimo programma di sala del ben più famoso *Le Corsaire* di Adolphe Adam e Joseph Mazilier (Parigi 1856), tuttora presente nei repertori teatrali, con una chiara emersione delle problematiche teoriche prevalenti: l'orientalismo, le varianti drammaturgiche, le interpretazioni da parte di danzatori e danzatrici più o meno noti, la realizzazione di costumi e scenografie spettacolari, che trasportano il pubblico in avventure marinaresche.⁹ Poco frequentato è il contesto iniziale di produzione e di ricezione,¹⁰ dove storia e cultura entrano in dialogo attraverso documenti testuali e visivi che permettono, a partire dagli archivi locali, di costruire quell'immaginazione melodrammatica, concetto introdotto da Peter Brooks e ripreso da Carlotta Sorba, per tracciare nuove relazioni fra politica, comunicazione, strutture immaginative ed esperienze sociali del passato.¹¹

La danza teatrale nel Risorgimento (non solo) milanese: tracce e memorie

Fin dalle sue origini rinascimentali la danza italiana si radica nella «condizione del partecipare, dell'essere parte viva con altri di ragioni comuni, etiche, estetiche e talvolta religiose» e i danzatori sono consapevoli di essere

9 Cfr. Teatro alla Scala, *Le Corsaire*, Stagione di Balletto 2022-23 (Programma di sala), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2023. Il contributo di Flavia Pappacena, *Il Corsaro di Giovanni Galzerani* (p. 31), si concentra sulla prima produzione del 1826.

10 Cfr. Gabriella Asaro, *Du Corsair de lord Byron au Corsaire d'Adolph Adam et Joseph Mazilier: l'incroyable transformation d'un héros byronien*, in Camillo Faverezani (a cura di), *Dal Levante l'astro nascente. L'Oriente e l'Opera*, Lucca, LIM, 2021, pp. 145-162. Nel pur pregevole contributo manca tuttavia ogni riferimento agli studi storici precedenti. Per un'ampia disamina europea delle turcherie nella danza e nei suoi travestimenti cfr. Michael Hüttler, Hans Ernst Weidinger (eds.), *Ottoman Empire and European Theatre*, vol. V, *Gluck and the Turkish Subject in Ballet and Dance*, Wien, Hollitzer 2019 e in particolare i contributi di Bent Holm, *Between Romanticism and Reality: Dancing Danish Turks (1764-1870)*, pp. 199-224 e Evren Kutlay, *The 'Sultan' image in selected ballets of the Eighteenth and the Early Nineteenth Century (1772-1836)*, pp. 225-240.

11 Cfr. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985 (ed. or. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*, New Haven, Yale University Press, 1976); Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 7-16.

dei fantasmi che incarnano i desideri di una comunità.¹² Fino all'Ottocento il ballo teatrale svolge un ruolo culturale importante nella condivisione di pratiche e valori sociali come emerge dalla ricostruzione di quei tratti caratterizzanti le immagini dei corpi in movimento che ci consentono di identificare come 'nazionale' e di sentire 'nostro' un fenomeno artistico che vantava spettatori appassionati i quali, durante la lunga serata teatrale di opera e balli *entr'actes*, fra gli atti del melodramma, non aspettavano che il momento della danza per smettere di conversare e farsi commuovere da verosimili apparizioni. La produzione coreografica italiana si rivela quasi per tutto il secolo molto prolifica di creazioni originali, con decine di coreografi attivi nei numerosissimi teatri dispersi su tutto il territorio nazionale.

A partire dalla riflessione crociana sulla storia, sempre storia contemporanea, perché l'attenzione al passato muove da istanze presenti,¹³ tracciare il ruolo della danza teatrale nell'Italia del Risorgimento significa seguire la catena degli intermediari della trasmissione, con le loro intenzioni e le loro prospettive diverse che operano delle scelte culturali determinanti nella costruzione dell'identità del fenomeno.

Nel 1995 Claudia Celi individua dall'analisi dei libretti di ballo il «genere storico-patriottico», a partire dagli «stessi temi che furono cari a Verdi, più o meno mascherati per via della censura».¹⁴ Giannandrea Poesio approfondisce lo stesso discorso: «Unlike its German and French counterparts, Italian Romanticism – in reaction to the foreign regimes that governed various parts of the country – tended to focus on a patriotic's rediscovery of a glorious, if often imaginary past rather than on phanta-

12 Sisto Dalla Palma, *Presentazione*, in Alessandro Pontremoli, Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 1-6.

13 «Il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, conferisce a ogni storia il carattere di "storia contemporanea", perché, per remoti e remotissimi che sembrano cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è, in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente, nella quale quei fatti propagano le loro vibrazioni» (Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, p. 5).

14 Claudia Celi, *Percorsi romantici nell'Ottocento italiano*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, pp. 86-131: 118. Oltre a questo genere la studiosa identifica il coreodramma viganoviano, i temi popolari borghesi e i soggetti fantastici. Giovanni Galzerani risulta essere il coreografo più produttivo dopo Salvatore Taglioni, considerate le cronologie dei teatri principali (Scala di Milano, Fenice di Venezia, Regio di Torino e San Carlo di Napoli) fino al 1860 (cfr. *Ibid.*, pp. 94-95).

smagorical and supernatural themes».¹⁵ Anche Debra Sowell riconosce un pluralismo di romanticismi nel ballo italiano,¹⁶ ma bisogna uscire dalla disciplina per indagare prima con Kathleen Kuzmick Hansell poi con Mercedes Viale Ferrero sia il quadro degli interscambi fra cultura, teatro e vita sociale, sia il ruolo anticipatore del ballo rispetto al teatro d'opera,¹⁷ non solo nel caso de *Il Corsaro* di Galzerani, ben analizzato da Rita Zambon nelle varianti drammaturgiche fino alla versione verdiana del 1848.¹⁸

La trasmissione storiografica del capolavoro di Galzerani inizia ad essere costruita dai giornali dell'epoca: Angiolo Lambertini sul «Corriere delle Dame» del 19 agosto 1826, pochi giorni dopo la prima rappresentazione, narra nella rubrica *Cenni teatrali* «l'esito storico annunciando che dopo il primo e il secondo atto venne il compositore chiamato da vivi plausi [...] per la distribuzione bastevolmente distinta delle parti, per una certa armonia di azione, e per l'impareggiabile valore con cui distinguesi ordinariamente l'attore Molinari che in questa produzione poi fa prodigi da rimanere estatici».¹⁹ Francesco Pezzi, l'estensore della «Gazzetta di Milano» scrive il 20 agosto 1826:

Galzerani è forse l'unico compositore che resti della scuola di Gioja, cioè della migliore dopo quella di Viganò, che fu la prima in tutte, surta e trappassata con lui. [...] Galzerani mostra di ben conoscere il riparto dei gruppi, la distribuzione delle masse, l'effetto generale di un quadro. Egli è valente altresì nel preparar situazioni, scegliendo con accorgimento i soggetti,

15 Giannandrea Poesio, *Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph*, in Lynn Garafo-la (ed.), *Rethinking the Sylph*, Hanover, NH and London, Wesleyan University Press, 1997, pp. 131-141: 133.

16 Cfr. Debra H. Sowell, *A Plurality of Romanticisms: Italian Ballet and the Repertory of Antonio Cortesi and Giovanni Casati*, «Dance Research Journal», Vol. 37, 1 (Summer 2005), pp. 37-54.

17 Ad esempio *La Sonnambula* (1831) di Bellini dal ballo di Jean Aumer, *Maria Stuarda* (1835) di Donizetti dal ballo di Galzerani, il *Nabucco* di Verdi (1842) dal ballo di Antonio Cortesi. Cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, V, *La spettacolarità*, Torino, EDT/MUSICA, 1988, pp. 175-306: 272-276; Mercedes Viale Ferrero, *L'invenzione replicabile*, in Maria Ida Biggi, Maria Rosaria Corchia, Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico, «il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007, pp. XXIX-LIV: LIII-LIV.

18 Cfr. Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera*, cit., pp. 305-313.

19 [Angiolo Lambertini], *Cenni teatrali*, «Corriere delle dame», 33, 19 agosto 1826.

ne' quali il contrasto delle passioni e le catastrofi di grande effetto danno sì forte rilievo alla mimica.²⁰

Nel 1842 Francesco Regli ribadisce il successo della ripresa milanese del ballo su «Il Pirata» del 18 gennaio 1842 perché «nella totalità avvi del buono, del bello, del vivace, dell'appassionato... avvi ciò che spesso, a nostra gran noja e con nostro gran dispiacere, non troviamo nei balli odierni [...] ciò che qualifica un compositore cresciuto a sane fonti, educato all'ottima scuola, sostenitore e seguace de' padri dell'arte, allievo d'un Gioja, qual è il Galzerani».²¹ Regli diventa uno dei primi storici dello spettacolo grazie al suo lavoro di giornalista teatrale, che confluisce nella riscrittura delle biografie degli artisti del tempo, il *Dizionario biografico* (1860), riferimento per la storiografia italiana: per l'onore e il decoro della patria in via di unificazione, Regli intende scrivere una storia su artisti, giornalisti, impresari e mecenati, come appartenenti ad un'unica famiglia.²² Tratteggia le linee essenziali della biografia di Galzerani: il contratto di sei anni con Barbaja che gli permette di circolare fra Milano, Napoli e Vienna e i teatri di «alto cartello» in Italia; i numerosi balli, 32, composti alla Scala e il successo del *Corsaro* anche a Firenze, «che lo qualificò di nuovo sommo tra' sommi», la celeberrima interpretazione di Lucio Virginio nel suo ballo *Virginia*, con Annunziata Blasis, l'elenco dei balli grandi e il più celebre ballo di mezzo carattere, *Il Coscritto*. Infine, Regli ribadisce che «dopo Viganò e Gioja, il Galzerani è il coreografo che più emerse nella prima metà del secolo, per ricchezza d'immagini e ragionata condotta. Ossia, ei possedeva la fantasia per creare, e il criterio per ordinare».²³

All'inizio del nuovo secolo il marchese Gino Monaldi, critico e giornalista già prolifico di pubblicazioni su Giuseppe Verdi, scrive la più completa storiografia italiana della danza dell'Ottocento. Di Galzerani, «temperamento artistico sullo stampo di Viganò e del Gioja», sottolinea la scelta di «argomenti più adatti al gusto dei suoi contemporanei».²⁴ Nella seconda metà del Novecento lo storico della danza Gino Tani rileva che il trionfo

20 [Francesco Pezzi], *Il Corsaro; nuovo ballo del compositore Galzerani*, «Gazzetta di Milano», 232, 20 agosto 1826.

21 Francesco Regli, *Il Corsaro*, «Il Pirata», 58, 18 gennaio 1842.

22 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*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. XII.

23 Francesco Regli, *Giovanni Galzerani*, in *Ibid.*, pp. 221-223; 223.

24 Gino Monaldi, *Le Regine della Danza nel secolo XIX*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1910, p. 71.

de *Il Corsaro* dimostra la stretta armonia che legava Galzerani al gusto romantico dei contemporanei,²⁵ mentre Luigi Rossi lo definisce «epigono del Gioja», ancora legato ad un certo classicismo, nonostante *Il Corsaro* avesse avuto un «successo così clamoroso da lasciare per un momento l'illusione di poter tornare alla felice stagione dei deliri per Viganò».²⁶

Kathleen Kuzmick Hansell contestualizza il successo dei balli di Galzerani per la capacità di attrazione del pubblico nel lungo periodo, quasi a costruire quel sistema di repertorio che nei teatri italiani solo l'opera riesce a realizzare, grazie anche al serbatoio di temi e di immagini che i balli offrono all'interno del sistema culturale contemporaneo:

Galzerani firmò il numero di rappresentazioni scaligere più alto di qualsiasi altro suo contemporaneo o successore (più di 1200) e fu attivo anche a Torino, Venezia, Firenze, Bologna, Roma e Napoli. [...] *Il Corsaro* è un caso esemplare della tendenza diffusa tra i coreografi italiani di avvalersi di fonti letterarie famose per trarne la materia dei 'balli grandi': in questo caso, l'omonimo poema di Byron.²⁷

I successivi articoli di Zambon del 1995 ricostruiscono attraverso documenti d'archivio la figura di interprete e di coreografo che ricoprì Galzerani, con un'attenzione specifica per l'estetica romantica presente nel *Corsaro* e per la scuola italiana di pantomima che interpretava emozioni e sentimenti con realismo ed intensità drammatica, grazie a Nicola Molinari e Antonietta Pallerini che, nella celebre scena della prigione del IV atto, commuovevano profondamente il pubblico.²⁸

Più recentemente Gabriella Asaro approfondisce la dimensione politica della creazione del *Corsaro* di Galzerani, contestualizzandola nella ricezione, letteraria e culturale, della figura e delle opere di George Gordon Byron (Londra 1788 – Missolungi 1824):

Lorsque *The Corsair* fit l'objet de sa première adaptation par Galzerani en 1826, la mémoire de Byron était bien vive en Italie où le poète avait vécu

25 Gino Tani, *Giovanni Galzerani*, in Silvio D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. V, *ad vocem*, coll. 878-881: 881.

26 Luigi Rossi, *Il ballo alla Scala. 1778-1970*, Milano, Edizioni della Scala, 1972, p. 45.

27 Kathleen Kuzmick Hansell, *op. cit.*, pp. 276-277.

28 Cfr. Rita Zambon, *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (1ª parte) – L'interprete*, cit.; Ead., *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (2ª parte) – Il coreografo*, cit., p. 75. Vedi *infra* Immagine 1 – *Gulnara visita Corrado in prigione*.

pendant sept ans en fréquentant les intellectuels et patriotes affiliés à la Carboneria. L'intérêt des compositeurs et librettistes italiens à l'égard de Byron et de son poème était politique: les patriotes voyaient dans l'histoire de Conrad, séparé de Medora et prisonnier de Seyd, une allégorie de l'Italie divisée et sous le joug étranger.²⁹

Per approfondire questa direzione di ricerca, è possibile cogliere le tracce della risonanza simbolica del ballo che rispecchia e progetta il desiderio, non solo della società milanese, di libertà dallo straniero? Quale percezione emerge nel sistema culturale del tempo e quale ruolo gioca la danza, intesa come binomio inscindibile fra danza teatrale e ballo sociale?³⁰ Le opere verdiane si ispirano non solo alla simbologia del ballo, ma anche al travestimento carnevalesco come esperienza sociale fondamentale nella Milano della Restaurazione che costruisce l'anelata identità nazionale.³¹

Travestimento e incorporazione del sentire collettivo: danza, mercato e illustrazione

Il mercato della danza rivela ieri come oggi un'attenzione ai gusti del pubblico locale che impone un continuo adattamento di opere nate altrove e in un altro tempo con danzatori diversi, così da mettere in discussione quel carattere di fedeltà all'originale proprio di ogni traduzione, nell'adesione alla comunità di spettatori con le loro resistenze al cambiamento e con un particolare codice del 'sentire' la danza inscritto nel corpo e stratificatosi nel corso della vita personale e sociale.³² Sulla stessa linea lo storico di danza raccoglie ed elabora con una certa sensibilità ideologica il materiale documentario trasmesso da una società che non si separa da esso.³³ I luoghi deputati alla conservazione del patrimonio coreico non sono certo ingenui,

29 Gabriella Asaro, *op. cit.*, p. 152.

30 Cfr. Fabio Mollica, *La danza di società nell'Italia dell'800*, Bologna, Società di danza, 1995.

31 Cfr. Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1983, p. 101.

32 Cfr. Isabelle Ginot, *L'identità, il contemporaneo e i danzatori*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 301-321.

33 Cfr. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, in Paolo Veronesi (a cura di), *Foucault: il potere e la parola*, Bologna, Zanichelli, 1978, pp. 70-91: 72.

ma rispondono a delle logiche di potere facilmente identificabili, in una realtà come la città di Milano: la nobiltà milanese vanta infatti una lunga tradizione fin dal Quattrocento, sia nel ballo sociale sia nella danza teatrale, come testimoniano i trattati di danza e le numerose fonti storiche, che mettono in primo piano il ruolo della corte e delle classi egemoni nella realizzazione di *intermedi* e di eventi di teatralità festiva,³⁴ all'interno dei quali l'autorità costituita celebra le proprie rappresentazioni della realtà e i propri principi di organizzazione e di dominio del mondo sociale.³⁵ Solo da una prospettiva locale si può scorgere il processo determinato dal «fronte comune tra società, le sue istituzioni e i suoi intellettuali per un controllo simbolico del proprio patrimonio storico»,³⁶ che si concretizza in una serie di scelte politiche e produttive e di forme di consumo relative a un immaginario della danza romantica fortemente ancorato alla propria esperienza della storia, al proprio sistema di valori e alla propria identità culturale.

L'interesse per le condizioni materiali, come indica Foucault, porta verso una critica ai documenti in grado di spiegare le scelte che si sono realizzate fra le tante possibili attraverso la descrizione di «istanze specifiche di decisione».³⁷ Il caso milanese costituisce un esempio eloquente a riguardo per la presenza di soggetti politici ed economici che, nel dialogo con i protagonisti della danza dell'epoca, svelano i rapporti di potere insiti nelle modalità produttive.³⁸ L'impresario che si aggiudica la gara d'appalto per la gestione dei teatri deve proporre alla Direzione teatrale le opere, i balli da rappresentare e scegliere gli artisti della stagione. Questi vengono scrit-

34 Cfr. Alessandro Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 1999.

35 Cfr. Denys Cuche, *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 112 (ed. or. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2001).

36 Ferdinando Mazzocca (a cura di), *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola: Milano, Museo Poldi Pezzoli 25 ottobre 1978-14 gennaio 1979*, Firenze, Centro Di, 1978, p. 222. Cfr. anche il recente Chiara Parisio, *Giovanni Battista Gigola e la miniatura nella Milano romantica*, Brescia, Chiara Parisio, 2020.

37 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 88.

38 Per le istituzioni deputate al controllo degli spettacoli a Milano, Venezia e Napoli, oltre a Nadia Scafidi, Rita Zambon, Roberta Albano, *La danza in Italia. La Scala, la Fenice, il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese Editore, 1998, cfr. Livia Cavalletti, *Salvatore Taglioni re di Napoli*, «La danza italiana», 8-9, 1990, pp. 109-134, ora in Lynn Garafola (ed.), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover, Wesleyan University Press, 1997, pp. 181-196. Per la realtà romana si legga Ornella Di Tondo, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, Novara, De Agostini Scuola, 2008.

turati attraverso una rete personale di agenti o corrispondenti teatrali presenti in Italia e all'estero, come nel caso del monopolio di Domenico Barbaja (1778-1841), attivo fra Napoli, Milano e Vienna, in grado di cogliere gli umori del pubblico e di sfruttare il 'carattere mercantile' dello spettacolo di danza, i colpi di scena, gli intrighi e soprattutto il virtuosismo quali elementi di sicuro successo sempre rinnovabili, dosati industrialmente. *Il Corsaro* è la prima produzione del nuovo appalto scaligero di Barbaja, subentrato a Joseph Glossop in difficoltà anche per la concorrenza dei teatri minori, quali il Filodrammatici, il Carcano e il Re.³⁹ La scelta per la nuova produzione risente quindi di una temperie culturale venata dal clima della Restaurazione e soprattutto dalla congiuntura storica delle battaglie navali,⁴⁰ dell'assedio e della caduta di Missolungi nelle mani degli Ottomani (23 aprile 1826), narrata settimanalmente sulle pagine del «Corriere delle Dame», nella rubrica del «Termometro politico»,⁴¹ che riaccendono il fenomeno del filellenismo e del byronismo a due anni dalla scomparsa del poeta inglese, avvenuta proprio a Missolungi.

La frequentazione da parte di Byron dell'*élite* culturale milanese aveva avviato una lunga serie di traduzioni e pubblicazioni di *The Corsair*, con un ricco apparato iconografico che ci permette di ricostruire l'immaginazione melodrammatica della figura di Lord Byron-Corsaro e la sua iniziale e sostanziale proliferazione quale *Pathosformel* di warburghiana concezione, energia psichica incarnata che attraversa tempi e luoghi e produce tracce mnestiche.⁴² Se a questo aggiungiamo il ruolo cruciale dell'imma-

39 Cfr. Remo Giazotto, *Le carte della Scala. Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1869)*, Pisa, Akademos, 1990, p. 71.

40 Il 2 marzo 1826 viene messo in scena *Il Crociato in Egitto, grand-opéra* di Giacomo Meyerbeer, già rappresentato a Venezia due anni prima. Le scenografie grandiose di Alessandro Sanquirico, in particolare il porto di Damietta con l'arrivo del veliero del protagonista creduto morto, costruiscono l'immaginario del tempo sui viaggi per mare e gli incontri fra culture. Cfr. Vittoria Crespi Morbio, Stephen R. Edidin, *Staging the Orient: Visions of the East at La Scala and the Metropolitan Opera*, New York, Dahesh Museum of Art, 2004, pp. 12-15.

41 «Il Corriere delle Dame: giornale di mode, letteratura, belle arti, teatri e notizie politiche» costituisce, insieme alla «Gazzetta di Milano», il principale periodico di riferimento per le recensioni dei balli del tempo, fino alla pubblicazione, a partire dagli anni Trenta, di periodici specializzati.

42 Accanto agli studi di danza sulle strategie memoriali in atto nella fruizione e nella trasmissione di uno spettacolo, di un movimento o di una coreografia, sono fondamentali come pratiche della persistenza e della riemergenza gli studi di Aby Warburg che permettono di intendere le arti sceniche come forme di conoscenza, modi di ricordare, strategie per trattenere il senso e trasformarlo, riserve mnestiche vivificate da

ginazione come agente attivo nella costruzione delle nazioni, come sostiene Sorba, possiamo meglio comprendere il valore delle immagini in movimento prodotti dall'industria dello spettacolo che modificano le condizioni di percezione della realtà, prima dell'avvento degli spettacoli ottici e del cinema.⁴³ La dimensione mediatica del Risorgimento «non solo veicola discorsi elaborati altrove, ma contribuisce a modellarne la fisionomia, in una circolazione di dispositivi narrativi ed espressivi che attraversano terreni diversi».⁴⁴ Il pubblico in cerca di sensazioni forti, colpi di scena, veri e propri effetti speciali, è soggetto a processi di identificazione con i personaggi che agiscono in scena e sempre più curioso di narrazioni e immagini che rappresentino i nuovi miti.

L'impatto mediatico di *The Corsair* costituisce un caso esemplare: «pubblicato nel 1814 (in una giornata fu venduta da John Murray tutta l'edizione di tredicimila esemplari), fu volgarizzato in prosa italiana dal conte Luigi Castiglioni per i tipi di Pomba di Torino (1819) e di Vismara di Milano (1820). Seguì la traduzione in versi del bresciano Giuseppe Nicolini».⁴⁵ La «Gazzetta di Milano» ne traccia la circolazione delle numerose edizioni intorno agli anni del ballo di Galzerani, comprendenti l'apparato iconografico, che varia dalle incisioni seriali del 1824 alle preziose miniature di Giambattista Gigola del 1826.⁴⁶ L'edizione Bettoni del 1824 non riporta il nome del traduttore Nicolini, mentre le tre incisioni di Carlo Dellarocca su disegno di Vincenzo De Marchi presentano le scene memorabili di ogni canto, con il riferimento al verso:

Medora intenta a suonare l'arpa, Canto I; «in questo Tenor quell'Angiol di beltà cantava». Gulnara visita Corrado in prigione, Canto II; «Ei leva il ca-

immaginari individuali e collettivi. Lo spettacolo lontano nel tempo sembra vivere alla confluenza fra memoria e immaginazione e l'interpretazione dello storico diventa una pratica performativa immaginaria: cfr. Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Novara, De Agostini Scuola, 2010, pp. XVII-XXXV: XVIII, e Aby Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, Torino, Arago, 2002 (ed. or. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, herausgegeben von Martin Warnke, Claudia Brink, Berlin, Akademie-Verlag, 2000).

43 Cfr. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 11-14.

44 *Ibid.*, p. 15.

45 Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro nelle miniature di Giovanni Battista Gigola*, Brescia, Grafo, 2003, p. 24. *Il Corsaro. Novella di Lord Byron. Traduzione dall'Inglese*, Milano, Per gli Editori Sig. Bettoni, 1824 è conservata in una collezione privata.

46 Le edizioni sono raccolte in Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera*, cit., pp. 312-313, senza citazione degli apparati iconografici.

po, il baglior de la lampa / Fa dubitargli s'èi ben vegli o sogni» [Immagine 1]. Corrado dinanzi al cadavere di Medora; Canto III; «Fisse lo sguardo, il tremito represses / E rimirolla». ⁴⁷



Immagine 1 – *Gulnara visita Corrado in prigione*⁴⁸

Nel 1825 il pittore Giambattista Gigola avvia il progetto di decorazione de *Il Corsaro*, anticipando la produzione pittorica del filellenismo italiano inaugurato da Francesco Hayez con *I profughi di Parga* dopo i moti rivoluzionari del 1830-1831. La studiosa Chiara Parisio scrive che Gigola aveva una certa familiarità con l'ambiente teatrale fin dalla gioventù, quando raggiunge Roma al seguito di un corpo di ballo e anche se

non siamo in grado di stabilire se per Gigola l'illustrazione del *Corsaro* avesse anche una valenza politica [...] tuttavia, sappiamo che alcuni dei

⁴⁷ Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., p. 29.

⁴⁸ Carlo Dellarocca, *Gulnara visita Corrado in prigione* (disegno di V. De Marchi) da *Il Corsaro. Novella di Lord Byron*, cit., incisione 169x201 mm. (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati).

suoi clienti più fedeli, appartenenti all'aristocrazia milanese, quali i coniugi Confalonieri, Beatrice Trivulzio, moglie di Gian Giacomo e il conte Porro Lambertenghi, sostenevano la cultura di opposizione al regime austriaco.⁴⁹

È noto anche che uno dei committenti del progetto è il marchese Gian Giacomo Trivulzio, famoso bibliofilo e proprietario del palco di proscenio di seconda fila del Teatro alla Scala. Proprio uno dei tre esemplari di *The Corsair*, con una preziosa miniatura, è conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano e data 1826.⁵⁰

La «Gazzetta di Milano» segnala un'altra edizione del *Corsaro* tradotto dall'inglese in data 8 settembre, poche settimane dopo la prima rappresentazione del ballo che resta in cartellone dal 16 agosto fino al 9 novembre, per 53 serate.⁵¹ Quali sono le motivazioni di tale lungo successo?

Innanzitutto la presenza di Nicola Molinari⁵² e Antonia Pallerini (1790-

49 Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., p. 33.

50 *The Corsair of Lord Byron*, Milano, The Typographical Society of Italian Classics [sic], 1826. Fernando Mazzocca, *op. cit.* Un secondo esemplare è conservato all'Ateneo di Brescia, un terzo, il Corsaro Schönborn, si trova in una collezione privata (Cfr. Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit.). Solo queste ultime presentano ancora le 13 miniature originali.

51 Andrea Vitalini, *Cronologia*, in *Le Corsaire*, Stagione di Balletto 2022-23 (Programma di sala), cit., p. 54.

52 Nato a Roma alla fine del Settecento, si distingue nell'arte mimica nei balli di Henry, Gioja e Viganò. Nel 1828 sposa Giuditta Bencini e rimane in auge come *primo ballerino per le parti* fino al successo scaligero di Marco Visconti nel 1836. Così viene consegnato alla memoria collettiva: «Nicolò Molinari / pantomimo illustre/ la sete di scontri guerreschi / l'orrore al tradimento / l'amor tenero e fatale di sposo / il forte sprezzo della vita/ cui/ l'anima irrequieta / del bardo britanno fautor degli elleni / pinse nel feroce corsaro / vivamente ritragge sulle scene di Como / nell'autunno del MDCCCXXXVIII / e fa tutti meravigliati / mostrando / quanta sia la potenza del gesto» (B. Lambertenghi, *Iscrizioni. II. Nicolò Molinari*, «Strenna Teatrale Europea», XI, 1848, p. 227). Nella rielaborazione storico-biografica Regli rievoca il sentire del tempo provocato dall'immagine del Molinari: «D'imponente statura, aveva forme ben disegnate; il suo gesto era espressivo; energiche tutte le sue mosse, scintillante il suo sguardo, interessante la sua fisionomia, per cui a meraviglia dipingeva le passioni violente, ardenti, esaltate. Come *Otello* fu inarrivabile; era il vero *Otello* di Shakespeare, il prode guerriero, il figlio dell'Africa preso dal più fervido amore, geloso, fremente nell'ira, come le tigri e i lions de' suoi deserti. Ebbe anche la fortuna di avere a *Desdemona* una Pallerini, al cui lato bisognava necessariamente ispirarsi. Le parti di *Oreste*, di *Pirro*, di *Licinio* nella *Vestale*, d'*Enea* nella *Didone*, di *Faiello* nella *Gabriella di Vergy*, del *Corsaro*, del *Marco Visconti*, del *Marcantonio* nella *Cleopatra*, di *Maometto*, di *Bondelmonte*, di *Masaniello*, e d'altri Balli non pochi gli procacciarono fama non

1870)⁵³, i *primi ballerini per le parti serie* di scuola viganoviana, i nuclei drammatico-espressivi della vicenda, dotati di quella carica energetica forgiata nei tempi dilatati della prassi scenica del coreodramma,⁵⁴ in grado di propagare le espressioni di *pathos* sugli altri personaggi partecipi della loro vicenda e sul corpo di ballo intero, che risponde amplificando la gestualità come in una cassa di risonanza comunitaria, all'interno di uno spazio scenico che a sua volta riverbera con i suoi luoghi aperti o chiusi la luce della ragione o l'oscurità dell'inconscio. Se l'interesse per il 'guazzabuglio' del cuore umano conduce la ricerca romantica nel profondo dell'essere umano, diviso fra «l'elemento dionisiaco della trasgressione e quello apollineo e cristiano della razionalità autocosciente»,⁵⁵ sulle scene i corpi danzanti facilitano i processi di proiezione e identificazione simbolica degli spettatori: il *Corsaro*, l'eroe 'umano' che snuda la sciabola per assalire il Pascià minaccioso, risparmiando però il «debil sesso» del serraglio,⁵⁶ amplifica l'immagine dell'eroe nazionale rintracciata da Banti in un uomo, «un soldato valoroso, pieno di coraggio, pronto a guidare la sua comunità contro i nemici, contro gli oppressori stranieri, leale nei confronti della patria, ma sfortunato, perché qua-

passaggera» (Francesco Regli, *Dizionario biografico*, cit., p. 337).

53 Nasce a Pesaro da una famiglia di artisti. Scoperta sulle scene minori di Milano, diventa la *prima ballerina seria* prediletta da Viganò e da Gioja. Interpreta i personaggi principali sulle scene italiane fino agli anni Quaranta. Così scrive di lei il Ferrario: «Modello di grazia e di 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 [...]. 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 squisito senso del vero che l'animo degli spettatori ne fu intenerito come se si fosse trattato di non sognate vicende; [...] 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. La natura la fece per l'arte ch'ella professa, e Viganò perfezionò in lei l'opera della natura» (Giulio Ferrario, *Il Costume antico e moderno ovvero storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata con analoghi disegni*, IX, *Europa*, parte III, Torino, Fontana, 1833³ [1818-1823], p. 356).

54 La sempre attuale analisi del coreodramma viganoviano si legge in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984.

55 Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997, p. 68.

56 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., pp. 55-56.

si sempre destinato a una morte drammatica».⁵⁷ Il compositore del ballo, ispirato dai personaggi della novella di Byron, plasma non solo l'immagine monumentale di Molinari-Corsaro⁵⁸ ma anche un nuovo ruolo femminile di Pallerini-Gulnara, che compie in prima persona la vendetta contro il Pascià.

Il primo atto si apre sull'isola dei Corsari, in vicinanza del mare, verso l'Africa: vari navigli sono ancorati alla riva. Si celebrano le nozze di Corrado con la «vaga donzella» che gli rende sopportabile un'esistenza colpevole, Medora. L'occasione è propizia per l'introduzione di una «bellicosa moresca» e danze leggiadre.⁵⁹ Arriva però la notizia che il Pascià ha intenzione di estirpare l'orda dei corsari e Corrado ordina di prepararsi a salpare: i preparativi per il viaggio in mare scandiscono il tempo dell'addio di Corrado a Medora: «Il cannone ha dato l'ultimo segnale: i mozzi salgono sulla cima degli alberi. Manca Corrado. Egli si stacca da Medora, ed ascende rapidamente la nave. Tutti s'apprestano al lavoro; l'agil legno volge la prora; tranquillo è il mare, favorevole è il vento. La nave si allontana», lasciando la novella sposa, inconsolabile.⁶⁰

Nel secondo atto, nel serraglio Seid Pascià festeggia l'imminente sterminio dei pirati barbareschi e sceglie una nuova giovane schiava, offendendo la favorita Gulnara che medita di vendicarsi.⁶¹ Travestito da Der-vis, Corrado si presenta nel serraglio e assale all'improvviso il Pascià mentre irrompono i compagni, che danno fuoco al serraglio e alle navi. Corrado grida ai suoi di rispettare e risparmiare le donne del serraglio e lui stesso corre in aiuto «non isdegna[ndo] reggere sul suo braccio la bella Gulnara»⁶².

57 Alberto Mario Banti, *op. cit.*, p. 56.

58 Sulle scene italiane circolava da anni un altro tipo di eroismo, quello fraterno del peruviano Rolla nei balli di Gioja *La morte di Rolla* (Napoli, 1807) e di Galzerani *La conquista del Perù* (Bologna, 1824). L'episodio del travestimento spagnolo di Rolla per salvare l'amico Alonzo in prigione, durante la spedizione di Francisco Pizarro nel 1527, diventa un elemento seriale che rende possibile il salvataggio delle persone amate soggette all'oppressione dei diversi tiranni.

59 Cfr. *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 53. La variazione rispetto alla novella di Byron non è solo una scelta drammaturgica ma anche un indizio dei valori della società milanese, dal cui orizzonte si scosta totalmente il comportamento di Gulnara, schiava orientale di grande fascino e pericolosa.

60 Cfr. *Ibid.*, p. 54.

61 Non è difficile ravvisare la permanenza iconografica del famoso ballo di Jean-Georges Noverre, *Le gelosie del serraglio* (1771). Cfr. Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, Roma, Audino 2009.

62 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 56.



Immagine 2 – *Conrad smascherato viene attaccato nella reggia di Seyd*⁶³

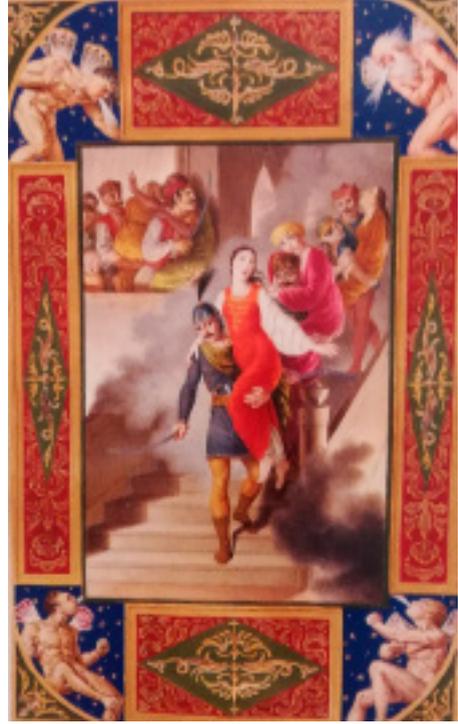


Immagine 3 – *Conrad salva Gulnare dall'incendio dell'harem*⁶⁴

63 Giambattista Gigola, *Conrad smascherato viene attaccato nella reggia di Seyd*, miniatura su pergamena, in *The Corsair of Lord Byron*, cit. (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati),

64 Giambattista Gigola, *Conrad salva Gulnare dall'incendio dell'harem*, miniatura su pergamena, in *Ibid.* (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati). Come sostiene Chiara Parisio «l'iconografia della fanciulla sulla spalla dell'eroe riformula il tema classico di Enea che salva Anchise dall'incendio di Troia» (Ead., *Il Decamerone e il corsaro*, cit., p. 39) ma la *pietas* del Corsaro nei confronti delle donne richiama l'eroismo umano in un mondo femminile in trasformazione: il personaggio di Gulnara risulta infatti legato rispetto ai tradizionali valori della famiglia e la «Gazzetta di Milano» prontamente scrive che «non è in posizione da destare negli animi che un sentimento dubbio, e fors'anche disgustoso» per la fermezza di vendicarsi con le proprie mani («Gazzetta di Milano», 232, 20 agosto 1826). D'altro canto, il recensore non manca di notare un eccesso di realismo che la giovane Giuditta Bencini nel ruolo di Medora rappresenta «fra l'abbandono degli affetti alcuna volta un po' troppo coniugali» (*Ibid.*). Di lì a poco Molinari e Bencini convoleranno effettivamente a nozze.

La situazione tuttavia si ribalta e il Pascià riesce a disperdere i corsari e a catturare Corrado, che «solo, ferocemente pugnando, cerca invano onorata la morte fra' suoi nemici». ⁶⁵ Nel terzo atto, l'amenità del giardino in cui si svolge la scena (immagine 4), risulta in grande contrasto con le potenti azioni drammatiche dei soldati del vincitore che «cercano in ogni anfito delle fumanti rovine la traccia dei miseri che i fuggitivi abbandonarono» fino a condurre davanti al Pascià il Corsaro. Gulnara, «debolmente ardita, ricorda coll'accento d'un'amorosa pietà alla facile gelosia d'un Seid, sé stessa e le compagne salvate dalla generosa mano del prigioniero», ma il Pascià con «un freddo sorriso [...] le mostra che nulla v'ha a sperare per Corrado, tutto a temere per lei». ⁶⁶



Immagine 4 – Ameno recinto nel Ballo Il Corsaro Atto III ⁶⁷

⁶⁵ *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 56.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁷ *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Incisione, Raccolta Stucchi, vol. 3, n. 81 (Biblioteca civica musicale "Andrea Della Corte" – Fondo Della Corte di Torino). Si tratta delle scene di opere e balli di maggiore successo, cfr. Maria Ida Biggi, Maria Rosaria Corchia, Mercedes Viale Ferrero, *op. cit.*, pp. LIV e 82. L'impianto neoclassico della scena di Alessandro Sanquirico rivela una vivacità immaginativa di «archeologia fantastica», accostando l'architettura napoleonica milanese al minareto sul fondo, la torre dove viene rinchiuso Corrado nell'atto successivo (cfr. Fernando Mazzocca, *op. cit.*, p. 221). Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia della Scala*, cit., p. 101. Non risultano conservate altre scene del ballo, anche se qualche risonanza potrebbe avere avuto la scenografia dell'opera *Il Crociato in Egitto* di Meyerbeer con il porto orientaleggiante di Damiata (cfr. Vittoria Crespi Morbio, Stephen R. Edidin, *op. cit.*, p. 13).

Nel quarto atto Corrado viene rinchiuso in una torre, attigua al mare, in attesa della barbara sorte. «Da un'angusta porta inoltrasi una donna, cui veste una leggiera tunica: cauta ella muove il passo. Un bianco braccio di neve solleva la lampada e una delicata mano ne vela la luce»: ⁶⁸ Gulnara vorrebbe essere vendicata dalla mano del suo salvatore che, orgoglioso, rifiuta. Compiuto il delitto da sola, accompagnata da una tempesta dei sensi e degli elementi naturali sul mare vicino, Gulnara libera Corrado che inorridisce alla vista di una goccia di sangue su di lei. Tuttavia, ritrovata la speranza, «salgono entrambi sull'apprestato naviglio, e i prezzolati schiavi fendon l'onde coi remi» verso l'isola dei corsari. ⁶⁹

Nel quinto atto Medora muore di dolore alla notizia che il suo sposo è prigioniero, se non morto. «All'orrore di questa scena quello si unisce dell'elemento. Infuria la tempesta, fischia il vento, romorosi i flutti frangonsi contro gli scogli, e le onde agitano da lungi un leggiero palischermo. Il bruno colore della lacera bandiera ridesta la speranza; gli esperti marinai si lanciano negli schifi... ma ah! Troppo tardi forse. La fragil barca urta contro uno scoglio, s'infrange e s'immerge ne' flutti.» ⁷⁰ Corrado ricompare sulle onde» e riesce a salvare Gulnara, che scopre solo adesso che il suo amato è sposato. Corrado cerca Medora ma «quella che anelava abbracciare è fredda salma! Ei non ritorce inorridito lo sguardo» e furibondo, non esita a gettarsi nel precipizio. ⁷¹

Quale effetto abbia avuto questo ballo è rintracciabile nella memoria dello spettacolo che si ricava dalla raccolta di scene teatrali e soprattutto dagli almanacchi teatrali, «libricciuoli eleganti, stampati su carta finissima, adorni di prelibate incisioni, con copertine a colori ed oro su disegni d'una

⁶⁸ *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 58.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁰ Il significato simbolico di questa scena di naufragio, non presente nella novella di Byron, viene amplificato spettacolarmente nella ripresa di Joseph Mazilier a Parigi nel 1856 dove interrompe la festa da ballo a bordo: «les corsaires et leurs femmes dansent joyeusement jusqu'au moment où le ciel se couvre, menaçant. Une terrible tempête éclate et une foudre tombe sur le navire qui commence à couler; les corsaires implorent le pardon et le secours divin mais le vaisseau est englouti par la mer» (Gabiella Asaro, *op. cit.*, p. 160). Si tratta di uno dei maggiori successi nella storia dell'Opéra di Parigi, grazie anche agli effetti speciali della tempesta e del naufragio (cfr. Sergio Trombetta, *Amori, tempeste, grotte e corsari*, in Teatro alla Scala, *Le Corsaire*, Stagione di Balletto 2017-2018, Programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2018, pp. 43-51: 43).

⁷¹ *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 61.

varietà inesauribile»,⁷² destinati in generale a servire da dono per Natale e Capodanno, dedicati alle dame e contenenti nello specifico scaligero, oltre ad articoli di storia del teatro, un sunto dei libretti e delle recensioni di tutte le messe in scena, oltre all'elenco di tutti i proprietari dei palchi del teatro. Tali prodotti di lusso della nascente industria libraria sono interpretabili come discorsi impersonali di tipo mercantile, di «trita divulgazione»,⁷³ il cui successo indica però quale sia la filosofia dell'epoca, «quale massa di sentimenti e concezioni del mondo predomini nella moltitudine silenziosa»,⁷⁴ e come questa si possa condensare in un'immagine analoga della percezione del tempo: Molinari è travestito alla orientale, nel momento dell'assalto a sorpresa nel serraglio del Pascià (atto II), coi baffi cadenti che evidenziano il profilo e lo sguardo rivolto alla sua sinistra, mentre il braccio destro è sollevato sopra la testa e la mano ha appena estratto la scimitarra, pronta a colpire, una formula gestuale propria della figura eroica di Eracle «identificato con il suo corpo e soprattutto con il suo invincibile braccio»,⁷⁵ che si riattiva in questo momento storico. La mano sinistra sul fianco è nascosta da una fascia rossa,⁷⁶ che avvolge il busto ricoper-

72 Ettore Verga, *Storia della vita milanese*, Milano, Moneta, 1984² [1931], p. 472.

73 Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 188.

74 Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1987, p. 104.

75 Nicole Loraux, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 120 (ed. or. *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1990).

76 Reminiscenza napoleonica? La mano destra è nascosta nel panciotto in *Napoleone nel suo studio* di Jean-Louis David (olio su tela, 203,9x125,1, Washington D.C., National Gallery of Art, 1812), mentre la fascia rossa è presente nel *Ritratto di Napoleone* di Andrea Appiani (olio su tela, 100x75 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1805 ca.). La percezione di questa postura è descritta da Andrea De Jorio: «Diversi sono i significati della mano compressa sul fianco, che riduconsi principalmente ad esprimere le seguenti passioni. 1. *Autorità, Pretensione di sé*. A tal posizione aggiungendovi il busto ritto e pettoruto, non che la testa elevata, anzi un poco indietro, non solo i Napoletani, ma benanche tutte le nazioni sogliono rappresentare le persone che hanno o si appropriano con fondamento, o senza, talenti, forza, o superiorità di qualunque genere si tratti. In quest'atteggiamento per lo più si vedono dipinti i Sovrani, i Generali, gli Eroi, gli Orgogliosi ec.» (Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata sul gestire napoletano*, Napoli, Stamperia e cartiera del Fibreno, 1832, rist. anast. Napoli, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1863, pp. 184-185). Inoltre si legge nelle note *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, Milano, Presso Giovanni Pirrotta, 1818-1819, tomo I, p. 76: «Ove all'orgoglioso piaccia tenere imbisacciata una mano nella sottoveste, preferisce il sommo del petto, e volentieri si reca l'altra rovesciata sul fianco, volgendo il gomito un poco all'innanzi; il capo lo gitta alquanto in dietro i piedi li tiene volti in fuori». Cfr. anche De Jorio, *op. cit.*, p. 186.

to a strati: sotto si intravede un abito azzurro, sopra un gilet verde con ricami dorati, mentre i pantaloni e le maniche ampie sono bianche con ricami dorati, le scarpe verdi e oro, il copricapo rosso circondato da una fascia bianca, rossa e verde, spia del tricolore identitario. Lo spostamento di peso confermerebbe il movimento sospeso alla fine dell'estrazione della scimitarra dall'elsa (immagine 5): questo atto di forza che sollecita il desiderio di libertà acquista maggiore leggibilità se confrontato con una miniatura dell'edizione del 1826 di *The Corsair of Lord Byron*, che illustra l'attesa di Medora, vestita di bianco, rosa e verde. Il miniaturista Gigola arriva a rivaleggiare col testo poetico nella raffigurazione degli stati d'animo: in riva al mare, Medora con i capelli e un velo bianco al vento, indossa una tunica rosa cinta sotto il seno da una fascia verde. Il volto è di profilo verso il mare, ma gli occhi sono bassi, la bocca in un'espressione dolorosa, le dita delle mani incrociate,⁷⁷ il piede di appoggio sfiorato dalle onde, l'altro di lato sotto la lunga veste bianca (immagine 6). La stessa postura sommersa, di profilo e con gli occhi abbassati che caratterizza le incisioni in vesti azzurre delle protagoniste dei balli *Gabriella di Vergy* e *Dircea* nei rispettivi almanacchi,⁷⁸ ma la malinconia di Medora, simbolo dell'amore romantico contrastato dagli oppressori, si riveste dei colori della patria desiderata.

Nella «Biblioteca Italiana» che pubblicizza il volume e le singole illustrazioni nel 1828 si legge

Volendo darne un saggio, noi prendiamo a descriverne il secondo esemplare, essendo il primo già esitato. [...] Nell'ottavo quadretto Medora è rappresentata assorta in sì affannosa meditazione sulla riva del mare, che è in pericolo d'essere preda dell'onde. La solitudine della scena e la tristezza dell'amorosa donzella commovono gagliardamente. Il contorno addita un mostro che tiene nelle sue tenaglie due Amorini, ai quali stringe il petto per soffocarli. Così è dinotato l'affanno dei due amanti.⁷⁹

77 Cfr. Andrea De Jorio, *op. cit.*, pp. 187-189: l'autore mette in relazione il gesto delle «mani in pettine» sotto la pancia con il volto languido e gli occhi fissi al suolo, «quasi voglia dinotare l'oppressione e l'impossibilità di mettersi in azione», sentimento proprio di «afflizione dello spirito».

78 I. R. *Teatro alla Scala. Almanacco 1824*, Milano, Presso li Fratelli Ubicini, s.d. e I. R. *Teatro alla Scala. Almanacco 1827*, Milano, Presso li Fratelli Ubicini, s.d..

79 «Biblioteca italiana», 1828, pp. 91-94, ora in Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., pp. 75-76.



Immagine 5 – Corrado
nel ballo Il Corsaro⁸⁰



Immagine 6 - Medore attende
invano il ritorno di Conrad⁸¹

La precedente edizione del 1826 risulta quindi *sold out* e anche la «Gazzetta di Milano» riporta in data 20 marzo il riferimento all'articolo della «Biblioteca Italiana» su *Il Corsaro di lord Byron: edizione in originale inglese [...] ornata di quadretti, vignette ecc. da Giambattista Gigola.*⁸²

Le scene e i personaggi memorabili che compaiono nelle tredici miniature sono: il ritratto di lord Byron, Conrad il corsaro, il ritrovo dei corsari, Conrad riceve missive dalla spia greca, il canto di Medore, l'addio di Conrad a Medore (con la stessa iconografia dell'addio di Romeo a Giulietta nella precedente edizione illustrata da Gigola),⁸³ Conrad smascherato

80 Incisione di Carlo Dellarocca di *Corrado (nel ballo Il Corsaro)* in *I. R. Teatro alla Scala. Almanacco 1828*, Milano, Presso li Fratelli Ubicini, s.d. (Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, Milano).

81 Giambattista Gigola, *Medore attende invano il ritorno di Conrad*, miniatura su pergamena, in *The Corsair of Lord Byron*, cit. (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati).

82 «Gazzetta di Milano», 80, 20 marzo 1828.

83 Chiara Parisio, *Giulietta e Romeo nella illustrazione di Giovanni Battista Gigola per*

viene attaccato nella reggia di Seyd,⁸⁴ Conrad salva Gulnare dall'incendio dell'harem, Gulnare visita Conrad in prigione, Gulnare si appresta ad uccidere Syed, Gulnare fa liberare Conrad dalle catene, Medore attende invano il ritorno di Conrad, Conrad trova il cadavere di Medore.

All'inizio del 1828 la «Gazzetta di Milano» segnala che «La festa data mercoledì a sera dal conte Bathiany vinse l'aspettativa».⁸⁵ Si tratta di una Festa da Ballo a Costumi, che ritualmente si organizza a carnevale, ma che in questo anno assume una valenza spettacolare e simbolica particolarmente significativa per il nostro discorso: non solo i nobili invitati si travestono come i personaggi dei balli e delle opere più famose, ma il giovane Casimiro Batthyany danza nella quadriglia greca e «faceva assai bella mostra di sé, rappresentando il personaggio di quel Corrado in cui la mirabile fantasia di Byron ci ha quasi costretti ad amare un nome di spavento e di morte».⁸⁶ Il costume, come tutti gli altri, è disegnato da Francesco Hayez che coglie l'atteggiarsi alla moda greca quale segno di modernità e avvia la pittura filellenica.⁸⁷ Nello stesso anno vengono pubblicati i figurini dei circa 50 costumi con l'elenco delle quadriglie, capeggiate dal Conte Batthyany travestito da Capo de' Montenegrini: Malek-Adel, Otello, Francesco I re di Francia, montanari scozzesi, Bravi del 1500, Banditi Calabresi, Schiavoni, Nobili Portoghesi, Dame della Corte di Caterina de' Medici, Cosacchi e personaggi storici e moderni, fra i quali appunto il Corsaro greco.⁸⁸

Il filellenismo vissuto dagli spettatori come uno dei travestimenti delle speranze patriottiche italiane emerge dalla critica liberale ai dipinti di Francesco Hayez, i cui soggetti storici vengono interpretati quali allusioni alla storia risorgimentale italiana, come ad esempio il quadro su un al-

Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, Brescia, Grafo, 2002.

84 La descrizione della «Biblioteca Italiana», XLIX, 1828, p. 93 sembra invece fare riferimento al momento immediatamente precedente (e comunque non coincidono gli elementi della cornice): «Succede poi il quinto quadretto. Ivi è espresso Corrado travestito da Dervis innanzi al bascià Seid che lo interroga intorno ai corsari. La forma dei vestiti, la vaghezza dei colori, gli atteggiamenti e i manifesti sensi degli astanti rendono interessantissima questa dipintura. Il contorno è formato tutto di varj mostri marini e di donne ch'essi vannosi fra loro rubando. Tutto è a chiaroscuro a fondo d'oro».

85 «Gazzetta di Milano», 33, 2 febbraio 1828.

86 «Biblioteca Italiana», XLIX, 1828, p. 107.

87 Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., p. 35.

88 *Elenco dei principali costumi Vestiti alla Festa da Ballo data in Milano dal Nobiliss.mo Sig. Conte Giuseppe Batthyany. La sera del 30 gennaio 1828*, Milano, presso Giuseppe Elena, 1828-1829. Ora consultabili in www.comune.milano.it/graficheincomune.

tro episodio della recente storia greca: *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria (1826-1831)*.⁸⁹ Se il fervore patriottico non è dichiarato espressamente dall'intenzionalità degli artisti, quanto nella ricezione delle opere, come nel caso dei melodrammi di Giuseppe Verdi,⁹⁰ si possono rintracciare nelle pubblicazioni divulgative dell'epoca dei dettagli permanenti: nell'*Almanacco del Teatro alla Scala* del 1832, ad esempio, l'incisione mostra Il Disertore Svizzero dell'opera omonima inconfutabilmente vestito in uniforme bianca, rossa e verde e con la mano destra che indica se stesso, mentre la sinistra punta il dito verso terra, a dire: «io, qui», mentre così esordisce l'articolo della cronaca dello spettacolo: «se si cercasse dove sta l'interesse nel Disertor Svizzero di Romani, io direi che sta nel ferventissimo amore di patria, che forma la base principale del carattere del protagonista».⁹¹

In altri casi, nel corso degli anni Trenta, la storia viene vissuta come 'patria' proprio grazie alle azioni drammatiche più provocanti, più coinvolgenti nella narrazione scenica, perché consentivano quel processo di proiezione e identificazione degli spettatori nella vita trasfigurata ed intensificata dei corpi danzanti, come nel ballo di Antonio Cortesi *L'ultimo giorno di Missolongi* (Venezia, 1833) «un omaggio alla virtù sventurata» di un episodio della guerra di indipendenza greca contro i Turchi, conclusa da pochi anni⁹². L'eroico sacrificio per la patria ritorna a vivere sulle scene,

89 Maria Cristina Gozzoli, Fernando Mazzocca (a cura di), *Hayez*, Milano, Electa, 1983.

90 La controversa questione del patriottismo di Verdi acquista però una diversa credibilità nella prospettiva del cosiddetto 'consumo' musicale (cfr. Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 12-13).

91 I. R. *Teatro alla Scala Almanacco 1832*, Milano, presso li Fratelli Ubicini, 1831, p. 49. Si tratta de *Il disertore svizzero ovvero la nostalgia: melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I. R. teatro alla Canobbiana la primavera del 1831*, Milano, Gaspare Truffi, 1831.

92 Elena Ruffin, Giovanna Trentin, *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia dal 1746 al 1859*, in José Sasportes (a cura di), *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, Milano, Ricordi («Drammaturgia musicale veneta, 30»), 1994, I, pp. 184-289: 183 e 288. La musica è espressamente composta da Luigi Viviani. Gli interpreti sono: Antonio Ramaccini (Capsali), Teresa De Paolis (Crise). Le scene sono: «Bastioni in rovina» (atto I); «Luogo remoto» (atto II); «Campo ottomano collocato sur una delle colline inferiori dell'Arcacinto» (atto III); «Tenda delle schiave del Bascià» (atto IV); «Tempio in rovina» (atto V). Il ballo è ripreso a: Torino, 1834; Venezia, 1835; Milano 1836 e 1862 (messo in scena da Gaspare Pratesi). Nell'*Avvertimento* del libretto milanese del 1836 scompare «l'eroismo di un popolo immolato», mentre fra i personaggi non appare il figlio della coppia protagonista (cfr. *L'ultimo giorno di Missolongi ballo eroico in cinque atti di Antonio Cortesi*, in *Belisario tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nell'I. R.*

nella rievocazione dell'immagine de *Il Corsaro*, attraverso il travestimento da Turco del prode Capsali per salvare la sua amante Crisa rapita dal Bascià. Ma soprattutto emerge una più complessa immagine dialettica dove si contrappongono il furore dionisiaco e la speranza cristiana, nel momento finale dell'ultimo assalto dei Turchi alla città: dopo i vani tentativi dei fidanzati Crisa e Capsali di respingere i nemici dalle mura, «vecchi, donne, fanciulli si raccolgono stretti nel tempio, e Capsali accende alla sacra lampa la miccia. Sostenendo d'un braccio l'amorosa sua Crisa, agitando con l'altro il fuoco vendicatore, aspetta intrepido il fatale momento. Esso è giunto: d'ogni parte inonda il nemico, e Capsali accende le polveri. Missolongi non è più». ⁹³

Nel 1826 lunghe narrazioni avevano accompagnato lettori e lettrici del «Corriere delle Dame» a seguire con trepidazione le vicende di Missolongi e le ardite incursioni navali dei corsari greci. In questo contesto politico, culturale e percettivo si produce, realizza e riceve il *Corsaro* di Galzerani, in una dimensione mediatica che unisce istanze locali, nazionali e internazionali, «un movimento risorgimentale che con le sue narrazioni, i suoi eroi, i suoi simboli conoscerà una prima vera uscita allo scoperto nel triennio 1846-1849», ⁹⁴ e nelle ben più famose navigazioni garibaldine. ⁹⁵

Teatro alla Scala. L'Autunno 1836, Milano, Presso Luigi di Giacomo Pirola, 1836, p. 41).

⁹³ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁴ Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., p. 14.

⁹⁵ Cfr. Alfonso Scirocco, *Garibaldi. Battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.