

ROMANTICISMI



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

**Una grande attrice  
a cavallo tra due epoche:  
il tramonto di Anna Fiorilli Pellandi**

Simona Brunetti

ANNO VIII – 2023-2024



# **UNA GRANDE ATTRICE A CAVALLO TRA DUE EPOCHE: IL TRAMONTO VERONESE DI ANNA FIORILLI PELLANDI**

Simona BRUNETTI (*Università degli Studi di Verona*)  
[simona.brunetti@univr.it](mailto:simona.brunetti@univr.it)

**RIASSUNTO:** Il contributo analizza le fonti utili a verificare la possibile partecipazione della celebre attrice Anna Fiorilli Pellandi ai festeggiamenti organizzati nel 1822 in occasione del Congresso di Verona. A partire da una lettera inviata ad Alberto Nota nei primi mesi dello stesso anno, si delineano le caratteristiche della recitazione dell'artista, ormai ritiratasi dalle scene da qualche anno, contestualizzandole nella prassi scenica italiana dei primi decenni del XIX secolo. L'articolo si conclude ipotizzando le possibili modalità di un suo intervento performativo al Congresso.

**ABSTRACT:** This article analyses the sources available to verify the possible participation of the famous actress Anna Fiorilli Pellandi in the festivities organized in 1822 on the occasion of the Congress of Verona. On the basis of a letter sent to Alberto Nota in the first months of that year, the characteristics of the acting technique of the actress, who had retired from the stage a few years earlier, are outlined and placed in the context of Italian stage practice in the first decades of the 19th century. The article puts forward some hypotheses for her performance at the Congress.

**PAROLE CHIAVE:** Teatro italiano, Fiorilli Pellandi, Drammaturgia d'attore, mimica

**KEY WORDS:** Italian Theatre, Fiorilli Pellandi, Actor Dramaturgy, mimicry



**UNA GRANDE ATTRICE A CAVALLO TRA DUE EPOCHE:  
IL TRAMONTO VERONESE  
DI ANNA FIORILLI PELLANDI**

Simona BRUNETTI (*Università degli Studi di Verona*)  
[simona.brunetti@univr.it](mailto:simona.brunetti@univr.it)

Nonostante abbia abbandonato definitivamente la professione teatrale già da qualche tempo, al principio degli anni Venti dell'Ottocento Anna Fiorilli Pellandi (1792-1841) sembra cercare con insistenza il modo di tornare a esibirsi ancora una volta sui palcoscenici degli stati italiani. Il 2 febbraio 1822, per esempio, in questi termini scrive da Verona al commediografo Alberto Nota:<sup>1</sup> «Non v'è caso; non posso raffrenare l'avidità voglia ch'io nutro di ritornare su le scena, e far ciò per farmi sentire, qualunque io sia, anche ove non mi udirono».<sup>2</sup>

Durante l'anno comico 1816-17, per ragioni di salute, l'attrice era infatti stata costretta a ritirarsi nella quiete della sua villa di Avesa, al tempo un sobborgo di campagna addossato alle colline del Veronese, a circa tre chilometri a nord-ovest dal centro della città. A dire il vero, un primo distanziamento dalle difficoltà della professione si era già realizzato per qualche tempo nel 1804, quando, dopo la morte del suocero Giuseppe Pellandi, lei e il marito avevano lasciato Venezia e si erano trasferiti insieme alla figlia Carolina e alle rispettive madri alle porte di Verona, nei possedimenti da lui acquistati e lasciati in eredità alla famiglia per «vivere agiatamente abbandonando il Teatro».<sup>3</sup> Ma la sua ancor giovane età, le lusinghe del pub-

1 Cfr. Albarosa Camaldo, *Nota Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, -2013, edizione online: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-nota\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-nota_(Dizionario-Biografico)/>) (ultimo accesso: 28.02.2024).

2 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, in Onorato Allocco-Castellino, *Alberto Nota. Ricerche intorno la vita e le commedie con lettere inedite, ritratti ed appendice*, Torino, Lattes & C., 1912, pp. 331-332: 331. La lettera proviene dall'archivio privato della famiglia del conte Gaetano Palma di Borgofranco, con cui l'ultima rappresentante della famiglia Nota si sposa nel 1869 (Cfr. Onorato Allocco-Castellino, *Una lettera inedita di un'attrice del passato*, «La scena di prosa», n. 36, 1902, p. [1]).

3 Carlo Gozzi, *Lungo Comento, pareri, notizie sincere, riflessioni e ragionamenti sopra il*

blico e soprattutto la prospettiva di un importante contratto con Salvatore Fabbrichesi avrebbero di lì a poco sancito con grande successo il rientro dell'artista sulle scene drammatiche della Penisola.<sup>4</sup>

A differenza di quanto accaduto in precedenza, però, la lettera inviata a Nota nel 1822 sembra preludere più all'intenzione di concepire e organizzare una serie di specifiche rappresentazioni – una sorta di *recitals*, in cui l'attrice, sola in scena, potesse presentare prima un'azione comica e successivamente un melologo (da lei definito «melodramma» con un evidente calco dal francese) –, che a un vero e proprio rientro in pianta stabile in una compagnia di giro: «Per l'intento dunque voglio recitar sola un melodramma, e forse quello della *Medea*, con musica, preceduto da uno schiribizzo comico teatrale che occupi il tempo di un'ora circa, il quale, unito al melodramma, può occupare lo spazio del solito serale trattenimento».<sup>5</sup> Per realizzare il progetto, le sue intenzioni sembrano chiare: avvalersi di un abile commediografo, fidato, che ne intenda perfettamente le capacità e il temperamento.

Questo schiribizzo deve essere steso da un uomo di vaglia, che conosca me ed il gusto comico italiano. Io non discerno che lei. La sua sperimentata bontà per me, i suoi talenti sanno del tutto contribuire all'esito felice di questo mio desiderio.<sup>6</sup>

D'altronde, come sottolinea Alessandra Schiavo Lena nella sua ben documentata biografia dell'attrice, nel decidere di abbandonare la professione la Fiorilli Pellandi sembra soprattutto voler «lasciare intatto nel suo pubblico il ricordo dei suoi trionfi piuttosto che rinunciare alle parti di protagonista»,<sup>7</sup> per passare a quelle al tempo attribuite al ruolo di *madre nobile*. Nel suo *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici*, Francesco Regli ricorda, come Anna Fiorilli Pellandi, perfettamente in linea con questa decisione, tornasse temporaneamente a esibirsi proprio verso la fine del 1822, «allorquando a Verona convennero a congresso l'Imperatore di Russia, l'Imperatore d'Austria, i

terzo Frammento, in Id., *Opere edite ed inedite*, vol. XIV, Venezia, dalla stamperia di Giacomo Zanardi, 1802, pp. 93-152: 139.

4 Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 59ss.

5 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.

6 *Ibid.*

7 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, p. 124.

re di Sardegna, di Napoli e Prussia [...] per contribuire, come vera celebrità dell'arte, a festeggiare quella straordinaria unione».<sup>8</sup>

Considerata la più grande interprete di prosa del periodo a cavallo tra l'ultimo scorcio del Settecento e i primi due decenni dell'Ottocento, Anna Maria Angela Fiorilli nasce a Venezia il 26 dicembre 1772 da una famiglia d'Arte,<sup>9</sup> che le permette di sviluppare molto presto l'attitudine e la passione per il palcoscenico, tanto che a nove anni inizia già a dare prova di grande valore in scena, sia nelle parti scritte che in quelle improvvisate. A sedici anni dal ruolo di *amorosa ingenua* viene confermata in quello assoluto di *prima donna*, dopo aver sostituito un'attrice fischiata dal pubblico. Ben presto per «dignità d'azione, verità e varietà di caratteri»,<sup>10</sup> che sola sapeva rappresentare sulla scena, la sua carriera evolve rapidamente, passando di successo in successo. Dopo aver iniziato a militare tra le fila delle compagini di Francesco Menichelli e di Giovan Battista Merli, si arruola con la compagnia di Giuseppe Pellandi, abile esecutore della maschera di Arlecchino,<sup>11</sup> e sul finire del 1795 ne sposa il figlio Antonio.

Successivamente al già menzionato breve allontanamento dal palcoscenico, nel 1807 diviene per alcuni anni *prima attrice* della compagnia dei Commedianti italiani ordinari di sua Maestà Imperiale e Reale (detta anche Vicereale di Milano) diretta da Salvatore Fabbrichesi, ingaggiata con uno stipendio, favoloso per l'epoca, di più di mille zecchini. In un secondo tempo, nel 1812 forma una compagnia in società con l'attore Paolo Belleri Blanes, un sodalizio che durerà diversi anni e che le permetterà di creare alcune delle sue interpretazioni più celebri. Infine, in seguito al definiti-

8 Francesco Regli, *Fiorilli Pellandi Anna Maria Angela*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, pp. 205-206: 206.

9 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, p. 11. Per un ulteriore sguardo sulla vita dell'attrice, si vedano le voci: *Fiorilli Pellandi Anna Maria Angela*, in Francesco Regli, *op. cit.*, pp. 205-206; *Fiorilli Anna Pellandi*, in Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introduzione e note a cura di Alberto Bentoglio, vol. I, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 281-287; *Fiorilli-Pellandi Anna*, in Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897, pp. 914-921; Alberto Casella, *Fiorilli, famiglia - Anna F. Pellandi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Roma, Le maschere, 1958, coll. 365-366: 366.

10 Francesco Regli, *Fiorilli Pellandi Anna Maria Angela*, *cit.*, pp. 205-206.

11 *Pellandi [sic] Giuseppe*, in Luigi Rasi, *I comici italiani*, *cit.*, vol. II, p. 240.

vo ritiro dalle scene, alla scomparsa del marito nel 1828 e ad alcuni investimenti sbagliati, i suoi ultimi anni di vita sono segnati dal declino – punteggiato da qualche estemporanea esibizione per beneficenza – e soprattutto dalla ristrettezza economica. Muore a Verona il 21 gennaio del 1841.

A cinquant'anni dalla sua scomparsa, Guido Mazzoni, nei suoi *Appunti per la storia de teatri padovani nella seconda metà del secolo XVIII*, ne ricorda ancora le prime interpretazioni di drammi lacrimosi al Teatro Obizzi nel 1790, a partire da un *Saluto* in versi sciolti composti per lei da Melchiorre Cesarotti: Nina, in *Nina pazza per amore*; Lucinda nell'*Oracolo* di Saint-Foix, tradotto dallo stesso Cesarotti; Teresa, nell'omonima trilogia di Giovanni Greppi.<sup>12</sup> Dopo essere passata nella compagnia di Giuseppe Pellandi, primeggia anche nelle molte produzioni di Simeone Antonio Sografi – che proprio per lei scriverà *Le inconvenienze teatrali* –, e in alcune commedie di Goldoni imperniate soprattutto su intrecci amorosi e sentimentali.<sup>13</sup> Con l'indubbio successo ottenuto nel *Tieste* di Foscolo nel 1797, il repertorio della compagnia Pellandi viene gradualmente modificato a favore dell'attrice, che inizia ad avvicinarsi alle figure di eroine tragiche (alfieriane, ma non solo), che diventeranno di lì a qualche anno i suoi più conosciuti cavalli di battaglia. Infine, nel citare la sua partecipazione al Congresso organizzato dalle grandi potenze del tempo sulle sponde dell'Adige («si ritirò ad Avesa [...] onde nel 22 la trasse l'invito di recitare ancora una volta in onore de' sovrani che si trovavano a Verona»),<sup>14</sup> Mazzoni commenta velatamente, in nota, che non deve aver fatto gran 'furore', se di quell'esibizione non si trova traccia nelle lettere stese sull'evento da Giuseppe Toffaloni.<sup>15</sup>

Se il nome dell'artista non compare nel carteggio pubblicato da Bernardo Morsolin, non si ottiene maggior fortuna nemmeno scorrendo le edizioni a stampa dei resoconti di Filippo Huberti, Osvaldo Perini e Valentino Alberti sulle principali feste organizzate nella città scaligera per celebrare l'avvenimento.<sup>16</sup> Da un lato, se ne potrebbe dedurre che la diva

12 Cfr. Guido Mazzoni, *Appunti per la storia de teatri padovani nella seconda metà del secolo XVIII*, in *Atti e memorie della Real Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, CCXCII, 1890-91, N.S., vol. VII [Padova, Randi, 1892], pp. 309-331; Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, pp. 18-20 e p. 24.

13 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, pp. 21-33.

14 Guido Mazzoni, *op. cit.*, p. 330.

15 Cfr. Bernardo Morsolin, *Il congresso di Verona (1822), ricordi e aneddoti da un carteggio privato*, Vicenza, Burato 1887.

16 Cfr. [Filippo Huberti], *Raccolta di varie notizie riguardanti la regia città di Verona ed il congresso in essa tenuto dall'Augustissimo nostro Imperatore Francesco I con le potenze*



non sia stata all'altezza della sua fama a causa dell'ormai cagionevole complessione, o della voce malferma, e che quindi, per galanteria, non si sia voluto parlarne. A questo proposito, però, secondo Schiavo Lena, il clima salubre di Avesa aveva già da tempo giovato molto alla salute dell'attrice, di cui a Verona, poco dopo il Congresso, nel febbraio del 1824, si registrano diverse recite di successo con la compagnia Mascherpa:

A proposito di teatri: ieri atteggiò la famosa Pelandi, che fa la romitessa in valle d'Avesa: la città v'era mezza a vederla; il prezzo fu a beneficio della Casa di ricovero, perché la Pelandi non uscirebbe in iscena per conto suo, dacché n'ha fatto voto, non so se a Talia, se a Melpomene o alle Parche.<sup>17</sup>

Nel giugno del 1825, invece, pur recitando per diverse sere con la compagnia di Luigi Fini a Mantova, non ottiene l'esito sperato, non tanto per il venir meno delle sue capacità fisiche, quanto per la sua ormai incipiente vecchiaia, non molto gradita al pubblico.<sup>18</sup>

Dall'altro lato, però, potrebbe anche non aver proprio recitato nei giorni del Congresso, considerando che, in seguito, la notizia segnalata da Regli non viene affatto recepita e ripresa nei *Dizionari biografici* di Antonio Colomberti, o Luigi Rasi.<sup>19</sup>

*alleate negli mesi autunnali dell'anno 1822, con l'aggiunta del nome di tutti i principi, ministri ed altri ragguardevoli personaggi intervenuti e della pianta di Verona nuovamente corretta ed accresciuta*, Verona, Eredi Moroni, 1823; Osvaldo Perini, *Storia di Verona dal 1790 al 1822*, vol. III, Verona, Tipografia Cesira Noris, 1875, pp. 391-417; Valentino Alberti, *Il diario dell'oste, La raccolta storica cronologica (Verona, 1796-1834)*, Verona, Cierre, 1997. Per un commento critico sugli avvenimenti si vedano anche: Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il congresso del 1822*, in *Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere*, serie IV, vol. XXIV, Verona, La Tipografia Veronese, 1922, pp. 53-112; Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il Congresso di Verona*, in Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo*, Atti del Convegno tenuto il 18 maggio 2018 presso l'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 2019, pp. 57-88.

17 Lettera di padre Antonio Bresciani Borsa ad Antonio De Taddei, Verona, 7 febbraio 1924, in Antonio Bresciani Borsa, *Lettere familiari erudite e descrittive*, Roma, Civiltà Cattolica, 1869, p. 12.

18 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, p. 126; Luigi Rasi, *Il libro degli Aneddoti. Curiosità del teatro di prosa*, Firenze Bemporad, 1898, pp. 227-229.

19 Cfr. Fiorilli Anna Pellandi, in Antonio Colomberti, *op. cit.*, vol. I, pp. 281-287; Fiorilli-Pellandi Anna, in Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 914-921.

Più semplicemente, però, l'artista potrebbe essere stata ospitata in una delle molte feste private organizzate nei palazzi signorili della città, ed essersi esibita dando seguito a quanto progettava di fare già nel febbraio dello stesso anno, o presentando qualche pezzo a lei ben noto. Tornando alla lettera inviata a Nota dal suo *buen retiro* di Avesa, si scopre infatti, per esempio, come lei stessa con sapienza delinea compiutamente al commediografo la traccia dello «schiribizzo comico teatrale» che vorrebbe fargli scrivere, cosa che del resto diventerà una prassi piuttosto comune per gli attori ottocenteschi:<sup>20</sup>

Qualora Ella non avesse un miglior argomento, eccole in succinto quello che io ideai: *La Pellandi impazzisce per la declamazione*: che mostrasse questa sua pazzia col rammentarsi ciò che recitava, e reciti pezzi tragici, comici, drammi, il comico, il semplice e l'ingenuo, alternativamente. Se fra questi si potessero innestare squarci di *Mirra* e *Fedra* e altri secondo la positura del momento, ove l'autore credesse di collocarli, crederei che non potessero dispiacere. Giunta la mania della Pellandi all'estremo, far comparire il Genio di quella nazione a cui recita, onde la compiangia (questo genio dovrebbe essere generico, onde potesse servire ovunque) indi le additasse ove e a qual nazione è presente, al che la Pellandi va fuor dei sensi, si rasserena e per volere del genio guarisce. Implora e ringrazia il Genio. Lo chiama in aiuto e lo prega di esserle favorevole, nel far accettare dalla nazione il melodramma che andrà a recitare. Ecco tutto.<sup>21</sup>

Leggendo tra le righe, è facile comprendere come l'attrice pensi a un sapiente montaggio di brani celebri estratti dal proprio repertorio, in cui possa mostrare la sua abilità nel recitare: *in primis* una scena di pazzia (magari sulla falsariga di quanto già aveva fatto a suo tempo in *Nina pazza per amore*); quindi, successivamente, un'interpolazione di frammenti di battute dei personaggi di *Mirra*, di *Alfieri*, e di *Fedra*, di *Racine*, da lei ancora mirabilmente incarnati una decina d'anni prima sulle scene della Penisola.

Per una maggiore comprensione di quanto scritto nella lettera, vale

<sup>20</sup> Sull'argomento cfr. Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. "La Maria Antonietta" di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori*, in Id., *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul "grande attore" dell'800*, Genova, Bozzi, 2001, pp. 141-268, e Simona Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.

<sup>21</sup> Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.

anche la pena sottolineare come l'elemento più eclatante della sua tecnica recitativa, all'apice del suo successo, consistesse proprio, come sottolinea acutamente Stefania Onesti, in un'estrema versatilità espressiva unita a una meticolosa costruzione dei segni della parte da lei interpretata.<sup>22</sup> Un'abilità che evidentemente fa della mimica, dell'interrelazione tra la gestualità del corpo e il tracciato verbale scritto dall'autore, un suo specifico punto di forza. In particolare, parlando proprio dell'interpretazione del personaggio di Mirra, la studiosa scrive anche che «la partitura fisica e gestuale della Pellandi è così sapiente da esprimere quanto la parola tace, colmando col movimento del corpo quanto il linguaggio articolato non può esprimere».<sup>23</sup> A riprova di ciò, nel 1827, a più di dieci anni dal suo ritiro, proprio il suo disegno scenico è ciò che rimane ancora impresso nella memoria degli appassionati di teatro:

E qui a mano a mano passando a parlar dell'esecuzione [di *Mirra*], mi conviene ricordar nuovamente quella sublime Pelandi, paragonabile in questa tragedia non solo a quanto di più grande possa vantare l'Italia, ma la Senna e il Tamigi. Costei quando calcava le scene, avea composta dirò così un'altra tragedia muta e pantomimica, la cui espressione accoppiava sì bene al dialogo alferiano, che il tutto pareva nato ad un parto. Perciò (non esagero) non isperi altra mai far di più, perché la Pelandi così accoppiatamente rendeva il sentimento d'ogni concetto, e così compiutamente aggiungeva quelle cose che il dialogo taceva, supposeva o dissimulava (parlo solo de' pregi dell'arte) che quando altra giungesse all'eccellenza, non potrebbe far se non se quello che essa faceva, ed essere la Pelandi.<sup>24</sup>

Per quanto riguarda, poi, l'allusione fatta a Nota al «Genio di quella nazione a cui recita»,<sup>25</sup> la Fiorilli Pellandi sembra utilizzare nel suo scritto una terminologia e moduli di taglio classicheggiante, del tutto analoghi a quelli richiamati dalla sintesi dell'azione cantata rappresentata il 3 dicembre 1822 al Teatro Filarmonico su parole di Gaetano Rossi e musica di Gioachino Rossini:

22 Stefania Onesti, *Dalla danza al teatro (e viceversa). Percorsi nello spettacolo italiano di primo Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022, pp. 63-65.

23 *Ibid.*, p. 67.

24 *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1827*, Bologna, coi tipi del Nobili e comp., 1827, pp. 172-173.

25 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.

Alla sera si è data nel Teatro Filarmonico, splendidamente illuminato, una cantata musicale, che la Camera di Commercio volle offerire in testimonio della sua riconoscenza e devozione a S. M. l'Augusto nostro Sovrano e del suo rispetto ed ossequio agli Augusti Monarchi soggiornanti in Verona. La musica composta dal celebre Maestro Rossini sulla poesia del Signor Rossi venne eseguita da personaggi nell'arte del canto rinomatissimi, cioè la Sig. Tosi, e li Signori Veluti, Crivelli, Galli, e Campitelli. Raffiguravansi nella azione varj Pastori, che dalle sponde dell'Adige movevano alla Reggia del genio dell'Austria dov'egli circondato da altri genj, dei quali li più vicini al trono rappresentavano varie virtù, riceveva da loro come in segno di omaggio, e di venerazione palme e serti di olivo, e di alloro, e chiudevasi l'azione con la espressione del Genio di voler consacrare i proprj giorni alla felicità dei Pastori, e col voto al Cielo dei Pastori perché lui faccia sempre felice, ed aggiunga ai suoi i giorni medesimi delle lor vite.<sup>26</sup>

Come ha ben documentato Vittorio Cavazzocca Mazzanti nel suo scritto *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, analizzando i pagamenti effettuati dalla Camera di Commercio, gli artisti coinvolti in teatro sembrano essere solo cantanti e tersicorei, non attori di prosa; al pari, del resto, di quelli coinvolti nello spettacolo offerto in Arena il 24 novembre precedente.<sup>27</sup> Stante l'ancor grande notorietà dell'attrice, sembra davvero poco verosimile che la Fiorilli Pellandi possa aver partecipato a qualche scena pantomimica in un contesto pubblico senza che ne venisse fatto cenno nelle principali relazioni a stampa.

26 [Filippo Huberti], *op. cit.*, pp. 45-46. Analogamente Perini scrive: «La Camera di Commercio, presieduta dal Lederer, non volle, né potea rimanersene addietro; indi s'accinse a manifestare essa pure la sua dovozione all'austriaco monarca ed offrire alle corti alleate il suo proprio spettacolo. A tale effetto allestiva una azione allegorica in musica da rappresentarsi la sera del martedì 3 dicembre sulle scene del maggiore teatro. L'azione figurava una compagnia di pastori adunati sulle rive dell'Adige (si ritornava assolutamente in Arcadia) che lieti movessero verso la Reggia del Genio Sovrano, circondato d'altri genii minori, quasi satelliti suoi, a' quali distribuiva palme e corone d'alloro e d'ulivo, simboleggiando così la politica, dal Congresso, secondo la volgare opinione adottata. Per verità la scelta dell'argomento e lo sviluppo del drama potevano apparire assai poco rispettosi e complimentosi per le corti alleate; pure la rappresentazione otteneva un completo successo. La musica era scritta dal maestro Rossini sui versi del Rossi, e s'aveva, ad eseguirla, chiamato i più celebri artisti dell'epoca, la Tosi, il Velluti e il Crivelli, ai quali s'aggiunsero il Campitelli ed il Galli.» (Osvaldo Perini, *op. cit.*, vol. III, pp. 405-406).

27 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, pp. 91-95.

Eppure la sintesi della rappresentazione proposta al Filarmonico, come in un certo modo anche quella offerta nello spazio dell'anfiteatro, manifestano chiare analogie almeno con un'azione allegorica di cui si ha notizia, recitata nel 1799 dalla Fiorilli Pellandi insieme alla Compagnia del suocero, prima a Venezia<sup>28</sup> e successivamente a Verona, per festeggiare le temporanee vittorie austro-russe contro la Francia di Napoleone. Trascrivendo le fonti d'archivio veronesi conservate nei fondi dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, Giuseppe Biadego sottolinea infatti la presenza di una serie di stampe di piccole dimensioni, d'occasione, che furono tirate in numero ristretto d'esemplari e che non vennero mai poste in commercio, tra le quali compare un volantino che pubblicizza il titolo di questo spettacolo – *l'Italia disingannata*:<sup>29</sup>

In occasione della farsa allegorica *l'Italia disingannata* esposta dalla Compagnia Pellandi nel teatro Filarmonico di Verona. All'Augusto Cesare dell'Austria *l'Italia liberata* tributa ossequio e riconoscenza (canzonetta) – All'Augusto Cesare della Russia Paolo I *l'Italia liberata* tributa ossequio e riconoscenza (canzonetta) – Al duce invitto delle armi austro-russe al Reno il principe Carlo inno d'encomio e di grazie – Al duce invitto delle armi austro-russe in Italia il F. Maresc. Suwarow inno d'encomio e di grazie – All'invitto generale Kray sonetto. – Verona, Merlo 1799, f.v.<sup>30</sup>

In uno studio sul teatro del triennio che prelude alla caduta dell'*ancien régime*, Paola Trivero scrive che questa operetta didascalica è paradigmatica di un preciso e più generalizzato messaggio politico; un messaggio che in quel periodo si manifesta con modalità del tutto analoghe in ambiti opposti – sia giacobino che antigiacobino<sup>31</sup> – e che, nel 1822, la Fiorilli Pellandi sembra pensare di poter adottare per riproporsi da interprete solista sulle scene della Restaurazione. «Cerimonieri dell'ultima sezione» dell'al-

28 Roberto Verti (a cura di), *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, vol. II, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 1396 [1799-1800, p. 144].

29 Cfr. *L'Italia disingannata. Prologo allegorico. Atto unico*, Torino, nella stamperia di Ignazio Calosso sotto i portici del Teatro Regio, 1799.

30 Giuseppe Biadego, Antonio Avena, *Fonti della storia di Verona nel periodo del Risorgimento: 1796-1870*, Verona, Stabilimento Tipo-Litografico G. Franchini, 1906, p. 28, n. 206.

31 Paola Trivero, *Commedie giacobine italiane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 49-60. Sul teatro giacobino, si veda anche Paolo Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990.

legoria del disinganno, sottolinea ancora la studiosa torinese, «sono il Genio dell’Austria e il Genio della Russia»,<sup>32</sup> a cui spetta il compito di coordinare il ravvedimento dell’Italia. Allo stesso modo, allora, nella traccia delineata a Nota, la «mania della Pellandi» viene compianta e guarita dal «Genio di quella nazione a cui recita».<sup>33</sup>

In conclusione, benché allo stato attuale delle ricerche non sia ancora possibile sciogliere definitivamente il dubbio sull’effettiva partecipazione dell’attrice ai festeggiamenti del 1822, la nostra indagine ha fatto emergere alcune piste significative su cui varrebbe la pena continuare a indagare in modo approfondito.

32 Paola Trivero, *op. cit.*, p. 59.

33 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.