

Il demone piagnolone, ovvero qualche traduzione di *Giselle* in Italia

Elena Cervellati

ABSTRACT The whining demon, or some translation of *Giselle* in Italy

Giselle (Paris 1841), an emblematic ballet of Romanticism, within a short distance of its debut was performed throughout Europe and spread to Italy as well, in an articulated journey that began in 1842 from Turin to reach a considerable number of venues during the 19th century. The title is immediately transformed into *Gisella*, in a translation that is not only linguistic but cross-cultural: the play staged in the peninsula, not always welcomed, is indeed frequently the result of an adaptation to the existing practices in each theater and is often modified in its contents in order to make it comprehensible and agreeable to local audiences. The essay looks in particular at the first two Italian versions of *Giselle*, the one in Turin, with Nathalie Fitzjames and Arthur Saint-Léon, and the one in Milan (1843), with Fanny Cerrito and Francesco Merante, focusing on their dramaturgical structure, starting with their respective librettos, and their audience reception, based on the coeval press.

KEYWORDS Ballet, XIX Century, Giselle.

Gisella ha voluto farsi italiana, ma è italiana e francese, e sulla Senna e in riva all’Olona, ella è sempre il demone piagnolone delle settentrionali leggende, che ama spaziare ne’ cimiteri e fra l’urne – che siccome non lascia in pace i vivi, nega pure il riposo a’ defunti – che invece delle rose di Citera, s’incorona la tempia di papaveri e di giacinti – che inspira le astrazioni metafisiche, che dà vita alle appassionate stramberie degli sdolcinati romantici¹.

Così esordisce l’ampio articolo di Francesco Regli pubblicato nel gennaio del 1843 sul periodico milanese «Il Pirata», in occasione delle prime repliche di *Gisella* al Teatro alla Scala, ovvero della seconda piazza – dopo il Teatro Regio di Torino, nel dicembre del 1842 – che accoglie la versione italiana di *Giselle*, balletto che aveva debuttato nel giugno del 1841 al Théâtre de l’Opéra di Parigi assurgendo rapidamente a campione del romanticismo in danza.

L’ampio e approfondito dibattito intorno alla letteratura romantica sviluppato

1. F. Regli, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», VIII, 20 gennaio 1843, 59, Sezione “Gazzetta teatrale”, p. 238.

si in Italia nei primi decenni del XIX secolo va a lambire le riflessioni attraverso le quali poi, a partire dagli anni Quaranta, gli intellettuali italiani attenti al teatro trattano con modalità per lo più frammentate e non sempre strutturate, ma senz'altro attente, il Romanticismo del Nord e del Centro Europa.

La celebre *Lettera sulle traduzioni* di Madame de Staël, pubblicata nel 1816 da «Biblioteca Italiana»², con la quale l'intellettuale francese esortava gli italiani a guardare Oltralpe, uscendo dal proprio orgoglioso isolamento culturale, sembra avere ancora piena validità quando giungono in Italia prodotti esemplari della cultura coreica francese, primo fra tutti il balletto *Giselle*, che, frutto dell'intreccio delle competenze di letterati, scenografi, coreografi e danzatori di alta professionalità – come Théophile Gautier, Charles Cicéri, Jules Perrot e Jean Coralli, Carlotta Grisi – e di potenti ed esperti operatori culturali – come il direttore Léon Pillet –, debutta a Parigi il 28 giugno del 1841 per poi essere rapidamente riproposto nei teatri di tutta Europa, in versioni non sempre vicine a quello che diventa un potente “originale”³ da imitare, o dal quale allontanarsi.

Madame de Staël afferma l'importanza delle traduzioni, osservando che

trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere, perché sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto⁴.

Tale approccio è evidentemente estendibile al mondo del teatro, che tra l'altro l'autrice ritiene particolarmente utile, nel tempo in cui scrive, a coinvolgere ampiamente le persone e le loro coscienze, anche perché «il teatro è come il magistrato della letteratura»⁵.

Dopo il debutto, *Giselle* si diffonde rapidamente in Italia in un articolato per-

2. A.L. Staël-Holstein, *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, 2 voll., a cura di E. Bellorini e A.M. Mutterle, Laterza, Roma-Bari 1975, vol. 1, p. 3. Su questi complessi temi sviluppa una articolata riflessione Ezio Raimondi, sul cui pensiero mi appoggio per queste brevi osservazioni (cfr. E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Bruno Mondadori, Milano 2000).

3. Impieghiamo il termine “originale” riferendoci al balletto *Giselle* andato in scena al Théâtre de l'Opéra di Parigi il 28 giugno 1841, basato su libretto di Théophile Gautier e Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, con coreografie di Jules Perrot e di Jean Coralli, musiche di Adolphe Adam, scene di Charles Cicéri, e con, tra gli interpreti principali, Carlotta Grisi (*Giselle*), Lucien Petipa (*Albert*), Adèle Dumilâtre (*Myrtha*). In una letteratura particolarmente ampia su questo titolo del repertorio, citiamo, per sintesi, una scelta delle pubblicazioni in volume: i classici S. Lifar, *Giselle. Apothéose du ballet romantique*, Editions Albin Michel, Paris 1842; C.W. Beaumont, *The Ballet Called Giselle*, London 1944; A. Testa, *Giselle*, Di Giacomo Editore, Roma 1980 e i più recenti M. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2000; E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007; M. Venuso, *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*, Leonardo Libri, Firenze 2021.

4. A.L. Staël-Holstein, *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, cit., p. 7.

5. Ivi, p. 3.

corso che, come anticipato, parte da Torino nel 1842, per poi ritornarvi nel 1866, ultima tappa⁶ di un lungo viaggio attraverso la penisola, che toccherà oltre cinquanta piazze. Fin dalla prima versione il titolo francese diventa *Gisella*, e così rimarrà, pur variando il sottotitolo. La traduzione alla quale il balletto viene sottoposto quando oltrepassa le Alpi non è soltanto linguistica, ma, diremmo oggi, interculturale: il lavoro messo in scena in Italia è spesso adattato alle pratiche in essere in uno specifico teatro o modificato nei contenuti, per farlo comprendere e renderlo gradito al pubblico locale. Si tratta di un processo che non viene attuato per superficialità o imperizia, anzi: come dirà un commentatore italiano, «dovrebbe esser cura di chi lo pone in iscena l'adattarlo all'attitudine degli esecutori ed al piacere del pubblico»⁷, e in effetti soltanto tramite versioni talvolta anche piuttosto lontane dal cosiddetto "originale" *Gisella* potrà godere di una longeva e intensa attenzione.

Il balletto non troverà in realtà quel consenso unanime che ci si potrebbe aspettare da uno dei capolavori del XIX secolo: in Italia «piacque e non piacque»⁸, anche se spesso sarà un'occasione per applaudire con entusiasmo interpreti d'eccezione alle prese con un ruolo impegnativo e al tempo stesso capace di mettere in risalto doti espressive e tecniche. La stampa periodica italiana che segue il panorama anche internazionale degli spettacoli teatrali cura con una certa attenzione le notizie sul debutto di *Giselle* in Francia e quindi, dato il successo che riscuote, il suo viaggio nei maggiori teatri europei e ben presto in quelli italiani, per preparare i lettori – ovvero i possibili spettatori – di una certa città all'arrivo di un titolo o di interpreti celebrati altrove. La voce dei critici, per quanto in alcuni casi piegata agli scopi promozionali che alcuni periodici del tempo rivestono, è una preziosa fonte di informazioni, oltre che una testimonianza del gusto e dei pensieri che attraversano la cultura italiana allora attenta alla danza. I libretti connessi alle numerose versioni realizzate in Italia tra il 1842 e il 1866 offrono ulteriori rilevanti tracce delle modifiche apportate negli allestimenti curati dai coreografi che si confrontano con il balletto parigino, i quali tra l'altro talvolta impiegano le pagine di apertura del libriccino venduto in sala per esporre qualche riflessione utile a chiarire il proprio approccio all'opera⁹.

6. In base alle notizie fino a questo momento reperite nell'ambito di una più ampia ricerca sulle *Gisella* italiane, quella torinese del 1866 è l'ultima piazza italiana nella quale il balletto viene messo in scena nell'Ottocento.

7. B., in «La Farfalla», 46, 15 novembre 1843.

8. Si riporta qui una frase manoscritta sulla copertina del libretto relativo alla *Gisella* andata in scena al Teatro Comunale di Bologna nel 1843, custodito presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (*Gisella o Le Wili, balletto fantastico da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno 1843*, Tipi delle Belle Arti, [Bologna] 1843, Catalogo storico "Fratelli Sorbelli", 2. Sezione artistica. Cart Gd2H58).

9. Il presente saggio fonda parte del proprio discorso sull'analisi ragionata di queste due tipologie di documenti – critiche e libretti –, di cui si è reperito un ventaglio di riferimenti particolarmente ampio, in larga parte non ancora preso in esame dagli studi, che nutre un più articolato saggio in volume, in corso di stampa presso l'editore Ephemeria.

Torino e Milano, le due piazze geograficamente vicine toccate da *Gisella* a brevissima distanza di tempo all'inizio del proprio *grand tour* in Italia, accolgono in realtà due versioni del balletto piuttosto diverse, poiché una – quella torinese – si pone come erede della *Giselle* francese, mentre l'altra – quella milanese – afferma orgogliosamente una propria autonomia culturale e creativa.

Gisella ossia Il Ballo notturno debutta al Teatro Regio di Torino il 26 dicembre 1842 e il successo che riscuote apre alle successive diciotto repliche. I due protagonisti sono artisti di primo piano: Nathalie Fitzjames, ballerina di alta esperienza, che aveva lasciato l'anno precedente l'Opéra di Parigi, e Arthur Saint-Léon, affermato ballerino non ancora diventato il celebre coreografo che sarà di lì a breve. Nei panni di Mirta è invece una Amalia Ferraris allora giovanissima, che in quell'impegnativo ruolo viene giudicata come essersi «tanto distinta»¹⁰, e che di lì a breve diventerà un'artista di primo piano nel panorama internazionale della danza.

La stampa segue i passi italiani di Nathalie Fitzjames già prima del suo arrivo a Torino. Il pubblico attento ai percorsi delle celebrità del momento sa quindi che nell'autunno 1841 è con Antonio Guerra al Teatro Comunale di Modena, dove la coppia di artisti, «per noi insoliti e meravigliosi», desta ammirazione con «la molta grazia e compostezza de' movimenti» di lei e «la somma agilità e maestria» di lui¹¹. Nella stagione 1842-1843 è «prima ballerina assoluta» nel teatro torinese, dove Antonio Monticini riveste la carica di compositore dei balli, con un impegno che quindi lo coinvolge su più creazioni, anche se per *Gisella* la stessa Fitzjames assume ufficialmente questo ruolo, ancora piuttosto insolito per le donne. Poiché nella *Giselle* parigina Fitzjames era stata l'interprete femminile di un apprezzato e rilevante *pas de deux des villageois* nel primo atto, in coppia con Auguste Mabile, possiamo ipotizzare che il suo contributo alla creazione non prescindia dalla personale esperienza vissuta attraverso il fermento creativo, prima, e il successo calorosissimo, poi, di Parigi, dove la coreografia era stata costruita proprio sulle specifiche capacità dei singoli interpreti, a stretto contatto con l'autore del libretto.

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

10. An., in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», VIII, 21 aprile 1843, 85, Sezione «Gazzetta teatrale», p. 344.

11. An., in «Teatri arti e letteratura», XIX, 14 ottobre 1841, 921, p. 51.

evidentemente non appartenenti al loro repertorio. Amalia Ferraris assume invece le sembianze di un Garofano nel secondo titolo della serata.

Gisella è quindi uno spettacolo particolarmente atteso dal pubblico torinese anche perché la sua presenza in cartellone permette di avvicinare un successo francese e internazionale. Il libretto¹² segue nella sostanza quello originale¹³. La premessa firmata da Heinrich Heine ne è una letterale traduzione, come le descrizioni della scenografia e delle luci che aprono i due atti nei quali è diviso. Il resto del testo, invece, viene asciugato e compattato: i dettagli sono in minor numero, anche quelli che connotano l'azione, i dialoghi diretti scompaiono per lasciare il posto a una sintetica narrazione che snocciola uno dopo l'altro tutti i punti nodali della vicenda, senza tuttavia riuscire a farli davvero vivere davanti agli occhi del lettore, come accadeva invece nel testo francese.

Ad esempio, tutta la ben nota scena IV del primo atto, quando Giselle esce dalla propria casa per andare gioiosa incontro a Loys e i due amanti si ritrovano per la prima volta, rispetto all'azione teatrale, raccontandosi timori e gioie e trovando una conferma dei propri sentimenti in una margherita opportunamente sfogliata, si riassume in un essenziale «Loys chiama Gisella che tosto viene, e siegue fra loro la più dolce scena d'affetto»¹⁴. Alla fine del primo atto, dopo aver visto il mantello e la spada testimoni dell'inganno di cui è vittima, Gisella «cade in un affannoso delirio, e dopo brevi istanti muore»¹⁵, risolvendo con estrema rapidità uno dei momenti più drammatici, e più dilatati, della scena coreica ottocentesca, che nel libretto francese trova infatti un adeguato e commovente spazio. Nel secondo atto, l'ampia descrizione dell'arrivo della pallida e alata Myrtha, piena di suggestioni e di atmosfere lunari, e il manifestarsi di Giselle, che nell'originale è una volteggiante apparizione avvolta da un sudario, lasciano il campo alle ben più essenziali frasi «Comparisce la Regina delle Willi» e «Comparisce ad Alberto la Willi Gisella»¹⁶.

Non mancano, poi, gli adattamenti all'ambientazione e alla drammaturgia, che vanno a incidere sul senso complessivo dell'opera. L'atto bianco, in *Giselle* dipinto come bagnato da una «lune très-vive [qui] éclaire cette décoration d'un aspect froid et vaporeux»¹⁷, diventa in *Gisella* un quadro che «la viva luce della luna inargenta [e] che abbrividisce l'anima pel terrore»¹⁸, sostituendo alla sottile e nebbiosa inquietudine che pervade il testo francese una più robusta e semplice paura.

Infine, a conclusione di tutta la vicenda, la malinconica disperazione che nasce dal definitivo sprofondare di Giselle nella propria tomba e dal chiudersi, quindi,

12. Cfr. *Gisella ossia Il Ballo notturno*, Fratelli Favale, Torino [1842].

13. T. Gautier, J.-H. Vernoy de Saint-Georges, *Giselle*, M.me Vve Jonas Editeur-Librairie de l'Opéra, Paris 1841.

14. *Gisella ossia Il Ballo notturno*, cit., p. 57.

15. Ivi, p. 58.

16. Ivi, p. 59.

17. T. Gautier, J.-H. Vernoy de Saint-Georges, *Giselle*, cit., atto II.

18. *Gisella ossia Il Ballo notturno*, cit., p. 59.

di ogni possibilità di raggiungere in vita l'amore e la felicità, come vuole il libretto parigino, trova a Torino una sorprendente aggiunta, poiché «Un quadro di gioia e sorpresa chiude l'azione fantastica»¹⁹, modificando bruscamente e senza una adeguata motivazione drammaturgica l'andamento dell'azione, con l'intento, evidentemente, di compiacere un pubblico che si immagina amante del lieto fine.

Pochi giorni dopo il debutto torinese, una diversa *Gisella* giunge sul palcoscenico del Teatro alla Scala di Milano, dove la stampa coltiva per tempo il desiderio del pubblico di rivedere l'«impazientemente attesa»²⁰ e celebre Fanny Cerrito. Si tratta, in effetti, di una stagione ricca di nomi importanti, poiché assieme ai compositori Federico Ricci e, soprattutto, Giuseppe Verdi, si alternano quattro coreografi di fama come Salvatore Paradisi (oggi non tra i nomi maggiormente ricordati), Filippo Taglioni, Auguste Hus e Antonio Cortesi, autore di una *Gisella* che si pone come dichiaratamente originale.

Alla fine del dicembre del 1842 si annuncia: «La sera del 10 gennaio 1843 andrà in iscena il gran ballo serio di Cortesi – *Gisella* – colla prima comparsa della *Cerrito*»²¹; pochi giorni dopo si ribadisce che «si aspetta il nuovo ballo *La Ghisella* [sic], composizione di Cortesi [...], colla prima comparsa della celebre Fanny Cerrito, tanto desiderata»²². *Gisella ossia Le Willi* debutta il 17 gennaio 1843, con le coreografie, appunto, di Cortesi e con parte delle musiche create appositamente da Giovanni Bajetti. Le sue ventiquattro repliche confermano un successo di pubblico, non dovuto, però, alla forza dello spettacolo.

Le differenze tra la *Gisella* milanese e l'originale si annunciano fin dal frontespizio del libretto, che dichiara trattarsi di un «ballo fantastico in cinque quadri»²³, per proseguire nella distribuzione, dove si annuncia che la musica è «ridotta ed in parte espressamente composta»²⁴ dal compositore Giovanni Bajetti e che le scene sono d'invenzione dello scenografo in forze al teatro. Il coreografo stesso fa una dichiarazione di intenti nella *Prefazione* con la quale si rivolge al pubblico per quella che è, in questa sede, una abituale *captatio benevolentiae*. Afferma infatti con sicurezza la propria autonomia creativa rispetto all'originale, dichiarando che, se ha scelto un argomento già trattato in Francia, ha avuto «almeno la compiacenza di averlo foggato al gusto italiano, ampliandolo, cercando di rendere più interessante l'azione e corredandolo di danze, tutte di [sua] invenzione»²⁵.

Il libretto riporta poi l'*Argomento*, ovvero tre paginette in cui viene riassunta la vicenda, succintamente ma rispettando tutti gli snodi fondamentali, con l'inseri-

19. Ivi, p. 60.

20. An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», III, 14 gennaio 1843, 4, Sezione «Diario di notizie. Notizie», p. 35.

21. An., in «Teatri arti e letteratura», XX, 29 dicembre 1842, 985, Rubrica «Teatri», pp. 141-142.

22. A., in «Teatri arti e letteratura», XX, 19 gennaio 1843, supplemento al n. 988, p. 166.

23. *Gisella ossia Le Willi, ballo fantastico in cinque quadri, da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale 1843*, Gaspare Truffi, Milano 1843.

24. Ivi, p. 7.

25. A. Cortesi, «Prefazione», in *Gisella ossia Le Willi, ballo fantastico in cinque quadri, da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale 1843*, cit., p. 3.

mento del testo di Heine in una nota che suggerisce persino il riferimento bibliografico per una lettura di approfondimento²⁶.

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

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

L'articolarsi dell'azione in cinque atti, invece dei due nei quali è solidamente suddiviso l'originale, e l'interpolazione di quadri e di azioni nuovi sembrano andare incontro all'esigenza, da parte del pubblico italiano, di una un'azione variegata, ricca di cambi di scena e di costumi, che va così a comporre una serata di spettacolo lunga e, almeno nelle intenzioni, non noiosa e che tra l'altro ha un finale capace di fare uscire gli spettatori dal teatro rasserenati e di buon umore. Sembra

26. «Veggasi pure sulle Willi la Pickler nella Riconquista di Buda» (ivi, p. 5).

inoltre che, come pure in altri libretti che in Italia inseriscono almeno un atto tra i tradizionali due, si senta la necessità di passare gradualmente dal basso e realistico mondo del villaggio a quello elevato e ultraterreno delle Villi attraverso una dimensione intermedia: quella offerta appunto dal castello o dalla grotta dell'eremita, che permette di evitare il salto deciso e spiazzante – ma, proprio per questo, di particolare effetto in teatro – tra il primo e secondo atto della *Giselle* francese. Tale passaggio pare in effetti un espediente utile ad accompagnare gradualmente gli spettatori per facilitarne la comprensione dello svolgersi dell'azione e per aiutarli ad accettare la dimensione fantastica dell'ultimo atto, che non sempre trova una adeguata sintonia con la sensibilità nel pubblico.

La stampa pone una particolare attenzione allo spettacolo nel suo insieme, che porta con sé elementi fortemente connotanti e non facilmente amalgamabili: l'aura – a Milano non accettata supinamente – di un titolo parigino di successo, la volitiva autorialità di Cortesi, la presenza di una ballerina d'eccezione.

Gisella risulta tuttavia non del tutto riuscito, soprattutto a causa di una lunghezza che viene ritenuta addirittura «eterna»²⁷ e che danneggia gli aspetti apprezzabili, comunque presenti. Secondo Francesco Regli, infatti,

Il primo atto è ben diviso, per eccellenza condotto. I ballabili son d'invenzione graziosa, d'una venustà ed eleganza non tanto comune. Non mancano quadri, non mancano gruppi, e di effetto: e quello poi che proprio sorprende, è la magnificenza con cui l'Impresa allestì lo spettacolo. Certo che il meccanismo fu infelice, e promosse sovente le risa. Certo che la povera *Gisella* doveva darsi, come a Parigi, in due sole decorazioni, e non in cinque²⁸.

Le richieste del pubblico e della critica vengono ascoltate e subito dopo la prima rappresentazione il balletto viene ridotto portando un netto miglioramento, poiché grazie a un'azione più compatta «si vede a prima giunta l'intrinseco del lavoro, senza dovere tante volte ammirare nel quadro più cornice che tela dipinta; così ci riescono più graditi e di effetto i ballabili che non la prima sera, dove i migliori passarono sotto silenzio»²⁹.

Il lavoro di Cortesi conserva comunque una certa fatica, se è vero che anche dopo le migliorie e le numerose repliche, «quale composizione coreografica, per le molte aggiunte che il coreografo si pensò d'arricchirla, senza il forte sussidio di *Fanny Cerrito*, difficilmente si sarebbe sostenuta fino al plauso, molto meno poi fino all'entusiasmo»³⁰. È proprio la presenza della diva a salvare il balletto facendo

27. An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», III, 1 febbraio 1843, 9, Sezione «Teatri», p. 35.

28. F. Regli, in «Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri», VIII, 20 gennaio 1843, 59, Sezione «Gazzetta teatrale», p. 238.

29. An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», III, 1 febbraio 1843, 9, Sezione «Teatri», p. 35.

30. An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», III, 26 marzo 1843, 24, Sezione «Rivista sugli spettacoli del Carnevale all'I.R. Teatro alla Scala n Milano», p. 94.

concentrare su di sé gli sguardi del pubblico. La Cerrito, affiancata da un lodato Francesco Merante³¹, è apprezzata per una rinomata avvenenza unita a singolari doti di danzatrice, che la stampa cerca di delineare a parole, notando una particolare fusione di forze di leggerezza, di energia atletica ed esattezza: «la robusta e protratta vigoria delle sue movenze rende più interessante la leggiadria e la grazia di che le adorna; che per l'energica sicurezza dello sbalzo, e per la calcolata esattezza nei passi, si rende sempre più interessante, per cui ad ogni mossa i numerosi spettatori applaudono all'entusiasmo»³². I commenti scritti su di lei tentano di trovare toni elevati in particolare quando le repliche di *Gisella* volgono al termine e si deve quindi dire addio alla diva, con una certa malinconia:

Di quanta grazia la natura informò *Fanny Cerrito* non fummo mai sazi dall'attentamente indagare sino da quando ella esordiva per la prima volta sulle scene del massimo nostro teatro. Allora spinti da quel sentimento che soltanto dal merito e dall'avvenenza di lei ritraeva la vita, non tardammo ad antivedere quella non dubbia fama che di lei sollevavasi mano mano che eserciva la danza fra il plauso ed il diletto universale. Noi ne abbiamo gioito, e consacrando continuamente la parola di una meritata lode, sempre congiunta al fervido desiderio d'averla ancora fra noi, la rivedemmo finalmente in questa stessa stagione, in cui, prodottasi siccome *Gisella*, pareva che abbandonato avesse la creta per vestire più leggiadre ed aeree forme³³.

L'intrinseca unione di celeste e terreno che così chiaramente connota la danza che dà corpo ai balletti dell'epoca romantica, quando sono riusciti o quando sono interpretati da ballerine e ballerini capaci, trova nelle interpreti principali della *Gisella* franco-torinese e in quella italo-milanese declinazioni diverse, ma ugualmente potenti, seppure le dive interpretino spettacoli di fatto piuttosto differenti uno dall'altro. La versione di *Gisella* proposta da Cortesi verrà ripresa anche in seguito, coltivando il tentativo di un autoriale allontanamento dalla creazione parigina (che rimarrà tuttavia un polo al quale fare riferimento) attuato tramite una struttura drammaturgicamente logica, ambientazioni realistiche, un finale felice. Continuerà a incrociare quella che possiamo forse considerare come la versione italiana più affine alla *Giselle* parigina, realizzata e interpretata da Nathalie Fitzjames, che la proporrà ancora in Italia per oltre dieci anni.

Le culture coreiche italiana e francese continueranno quindi a intrecciare e, inevitabilmente, a mescolare pratiche e saperi, tecniche e persone, per nutrirsi a vicenda in un percorso reso forte da ulteriori contributi, di diversa provenienza culturale e geografica. Già nell'Ottocento la danza teatrale conferma quindi di essere un potente strumento attraverso il quale, come accadrà anche in seguito,

31. In realtà Fanny Cerrito avrebbe dovuto avere come partner Édouard Carey, che però, infortunato a un braccio a causa di una caduta, viene sostituito appunto da Merante (cfr. An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», 14 gennaio 1843, 4, Sezione «Diario di notizie. Notizie», p. 35).

32. An., in «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», III, 1 febbraio 1843, 9, Sezione «Teatri», p. 35.

33. *Ibid.*

«Throughout the world choreographers, dancers and teachers are engaged in experiments to blend this legacy from Europe's aristocratic past with their own national qualities and to adapt its language to the new audiences»³⁴.

34. P. Brinson, *Background to European Ballet* (1966), Books for Libraries, New York 1980, p. 22.