

Stefania Onesti*

«Disperate parole indarno muovi». Interpreti di Mirra nel primo Ottocento

27 dicembre 2021, pp. 55-71

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14124>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Nei primi decenni dell'Ottocento i palcoscenici milanesi vedono alternarsi diversi allestimenti di una delle più discusse tragedie alfieriane: la *Mirra*. Anna Fiorilli Pellandi e Carlotta Marchionni in primis, ma anche Carolina Internari e Maddalena Pelzet, saranno celebri interpreti del personaggio. Tuttavia, *Mirra* a Milano trova anche un altro "adattamento". Nel 1817 Salvatore Viganò crea un coreodramma a partire da questo soggetto. Per la sua protagonista può contare sulla grande mima e ballerina – ma da molti definita attrice – Antonietta Pallerini. Il saggio indaga la relazione tra le due versioni, recitata e danzata, della *Mirra* attraverso l'analisi delle sue interpreti, evidenziandone costanti e varianti.

During the first decades of the nineteenth century, *Mirra*, one of the most controversial Alfierian tragedies, was performed on the Milanese stages. Anna Fiorilli Pellandi and Carlotta Marchionni, as well as Carolina Internari and Maddalena Pelzet, performed this character with great success. However, Milan saw also a choreographic version of *Mirra*. In 1817 Salvatore Viganò creates a choreodrama on this subject. The principal character was performed by the great mime and dancer Antonietta Pallerini, defined by many as an actress. The paper aims to investigate the relationship between *Mirra*'s acted version and the danced one through the analysis of its performer, highlighting constants and variations.

* Università di Padova, Italia.

Stefania Onesti

«Disperate parole indarno muovi». Interpeti di Mirra nel primo Ottocento

Come ha posto bene in evidenza Roberto Alonge nel suo fondamentale saggio sulla Mirra, il personaggio reso celebre dalla tragedia di Alfieri presuppone un «preciso e calcolato lavoro attorico che fa leva sulla plasticità dei gesti, sulla fenomenologia del corpo»¹. La «lingua del corpo»² diviene un tassello imprescindibile per capire e interpretare Mirra che parla con i suoi movimenti, espressioni, gesti prima ancora che attraverso la parola. Interprete magistrale del personaggio è Adelaide Ristori che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, lo rende celeberrimo sulle scene internazionali³. Tuttavia, tra Alfieri e la Ristori c'è quasi mezzo secolo. In questo lasso di tempo più di un'interprete porta lo scomodo personaggio di Mirra in scena, avviando una linea interpretativa che arriva, appunto, fino alla Grande Attrice.

Anna Fiorilli Pellandi è fra la prime a creare la parte⁴. Come prima attrice nella compagnia di Salvatore Fabbrichesi – poi Vicereale – la Pellandi recita *Mirra* a Milano, alla Canobbiana e alla Scala tra il 1807 e il 1811, e a Padova nel 1809⁵; nel 1813, invece, formato un suo gruppo insieme a Paolo Belli Blanes, sarà Mirra a Firenze⁶. Altra grande protagonista del primo Ottocento italiano e della

1. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Carocci, Roma 2005, p. 80.

2. Citiamo sempre da Alonge che dedica un paragrafo all'analisi della "partitura" motoria del personaggio (cfr. *ivi*, pp. 78-85).

3. La bibliografia sulla Ristori è molto ampia. Ci limitiamo qui a segnalare i testi più significativi rispetto all'argomento del presente saggio. Sull'interpretazione della *Mirra*, cfr. almeno Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 109-145; Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 24-47; Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, a cura di Antonella Valoroso, Dino Audino, Roma 2005; Franco Perrelli, *Echi nordici dei grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 17-53.

4. Come leggiamo nel «Poligrafo» dell'8 dicembre 1811 (p. 575): «Essa ha, per così dire, creata la parte, e servirà sempre di modello alla attrici che verranno».

5. Su Salvatore Fabbrichesi e il repertorio della sua compagnia, cfr. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 231-303. In particolare, la *Mirra* va in scena alla Canobbiana nel luglio del 1807 (cfr. il «Giornale Italiano», n. 195, 14 luglio 1807, p. 780), nell'estate del 1808 al Carcano (in giugno e agosto), alla Scala nel luglio del 1809, nell'agosto del 1810 e nel dicembre del 1811.

6. Sulla vita e l'operato di Anna Pellandi, cfr. Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, il Cardo, Venezia 1996 e Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Mursia, Milano 1978, pp. 23-27. Cfr. inoltre le voci biografiche contenute in: Antonio Colomberti,

Mirra è Carlotta Marchionni⁷. A lei è assegnata la parte principale della *pièce* di Alfieri nel 1810 per la compagnia di Lorenzo Pani a Milano, nel 1816 per la *troupe* di Elisabetta Marchionni e Antonio Belloni ancora a Milano, e nel 1823 e nel 1824 per la Reale Sarda, dove incontrerà anche Adelaide Ristori⁸. Anche Carolina Internari e Maddalena Pelzet, allieve peraltro della Pellandi, saranno note interpreti del personaggio⁹.

Tuttavia, *Mirra* a Milano trova anche un altro “adattamento”. Nel 1817 Salvatore Viganò crea un coreodramma a partire da questo soggetto. Per la sua protagonista può contare sulla grande mima e ballerina – ma da molti definita attrice – Antonietta Pallerini. Ma procediamo con ordine.

Anna Fiorilli Pellandi e la parte di *Mirra*

Nel 1806 Anna Fiorilli Pellandi, dopo essersi ritirata per qualche anno dalle scene, torna a recitare nella compagnia di Salvatore Fabbricchesi. Il capocomico l’aveva corteggiata per circa due anni prima di riuscire a spuntarla e a convincere lei e il marito Antonio Pellandi a calcare nuovamente le scene. Come spiega Alberto Bentoglio nella biografia di Fabbricchesi,

la costanza fu premiata e Salvatore, dopo un nutrito carteggio scambiato con il marito dell’attrice nel gennaio e febbraio 1806, riuscì a scritturare la *primadonna* dietro all’esborso di 800 zecchini annui – il pur rinomato Blanes ne riceveva meno della metà – e alla concessione di non pochi privilegi dal punto di vista organizzativo, che, tuttavia, valse la pena accordare a un soggetto tanto celebre e adorato dal pubblico¹⁰.

Figlia di una longeva famiglia d’arte presente sulle scene venete già all’inizio del XVIII secolo¹¹,

Dizionario biografico degli attori italiani, testo, introduzione e note a cura di Alberto Bentoglio, Bulzoni, Roma 2009, *ad vocem*, pp. 281-287; Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca, Firenze 1897, 3 voll., *ad vocem*, vol. II, pp. 914-921; Archivio Multimediale degli Attori Italiani, Firenze University Press, Firenze 2012, *ad vocem*, d’ora in poi abbreviato in A.M.At.I.

7. Su Carlotta Marchionni cfr. Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, pp. 378-381 e Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., *ad vocem*, vol. III, pp. 77-82. Cfr. inoltre Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell’Ottocento italiano*, cit., pp. 28-37 e A.M.At.I., *ad vocem*.

8. Sulle interpretazioni della *Mirra* da parte di alcune attrici italiane si è soffermata anche Noemi Massari, *Mirra. Un personaggio tra parole e danza*, in José Saportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, in particolare pp. 249-253.

9. Per Maddalena Pelzet cfr. Noemi Massari, *Mirra. Un personaggio tra parole e danza*, cit., p. 252, ma anche «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», Dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, Milano 1828, tomo II, parte I, p. 499, dove si trova un confronto fra l’interpretazione della Marchionni e della Pelzet, e Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, pp. 450-451. Per ciò che riguarda la Internari, sappiamo da Colomberti che la Pellandi le affidò, giovanissima, la parte della nutrice in *Mirra* e poi, una volta attrice matura, divenne interprete del personaggio principale. Cfr. *ivi*, *ad vocem*, pp. 331-332.

10. Alberto Bentoglio, *L’arte del capocomico*, cit., p. 32.

11. Suo avo – ricorda Alessandra Schiavo Lena – era Agostino Fiorilli, che «divenne celebre rappresentando il carattere di Tartaglia nella compagnia del famoso Antonio Sacchi» (Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., p. 11).

la Fiorilli inizia a recitare giovanissima ricoprendo le parti da «fanciullo o fanciulla» – come sottolinea Colomberti¹² – per poi passare ai ruoli di paggio o servitore. La sua carriera spicca il volo alla fine degli anni Ottanta quando nella *Pamela* goldoniana ha occasione di interpretare la parte della prima attrice e viene acclamata dal pubblico¹³. Per la sua definitiva affermazione dobbiamo aspettare, tuttavia, l'ingresso nella compagnia di Giuseppe Pellandi (di cui sposerà il figlio, Antonio) nel 1795. Leggiamo nella «Gazzetta Urbana Veneta»:

Io voglio parlarvi della egregia, della valorosa Prima Attrice Fiorilletta, che farà quest'anno in Venezia, che noi sentiamo a nostra soddisfazione. Amico, Ella è un Capo d'Opera nelle sue Parti. Figura, fisionomia, anima, intelligenza, spirito vivacissimo, memoria, prontezza, formano le sue doti¹⁴.

O ancora, qualche settimana dopo:

La Giovane Protagonista, Anna Fiorilli Prima Attrice, che unisce ai doni della Natura, ed alle grazie della verde età la più fina maestria nella comica professione, seppe con tale illusione, e con tal verità interessare il Pubblico, che tutto proruppe in lagrime di compassione. [...] Anche in Padova si sostiene con fermezza, che la Sig. Anna Fiorilli sia al giorno d'oggi la più valente attrice della nostra Italia¹⁵.

La Pellandi, in poche parole, diviene ben presto una vera e propria celebrità, tanto da giustificare l'insistenza di Salvatore Fabbricchesi per averla nella sua *troupe*, nonché i privilegi e i compensi di cui dà conto Bentoglio¹⁶.

Alle doti esposte dalla recensione del quotidiano veneto si aggiunge una straordinaria versatilità: «Questa attrice, infatti, passa con estrema disinvoltura dalla Commedia dell'Arte alla tragedia coturnata, dal repertorio goldoniano al dramma metastasiano, mostrandosi così ugualmente dotata nella tragedia, nel dramma, nella commedia»¹⁷, fino ad arrivare – aggiungiamo noi – ad Alfieri, di cui l'attrice è interprete per esempio nell'*Oreste*, nel *Saul* e, naturalmente, nella *Mirra*. Colomberti, che nel suo *Dizionario* la definisce «miracolo artistico del nostro secolo»¹⁸, riferisce come pretendesse dalle allieve la massima meticolosità: «La Pellandi voleva che non venisse dimenticato un gesto, uno sguardo, una inflessione della voce, esigeva insomma che le sue allieve meritassero questo nome»¹⁹.

12. Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, p. 284.

13. Cfr. A.M.At.I., *ad vocem*.

14. «Gazzetta Urbana Veneta», 16 settembre 1795, citato in Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., p. 25.

15. «Gazzetta Urbana Veneta», 30 settembre 1795, citato in Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., p.

27. La recensione si riferisce alla tragedia *Argenide* di Francesco Balbi, andata in scena al Teatro Nuovo di Padova dove la compagnia tiene una serie di rappresentazioni dalla fine di agosto ai primi giorni di ottobre (cfr. A.M.At.I., *ad vocem*, sezione *Biografia*).

16. Cfr. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, cit., p. 32.

17. Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 24.

18. Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, pp. 281-331: p. 281, nota.

19. *Ivi*, p. 331.

Attenzione e precisione dobbiamo immaginare le esigesse in prima battuta da se stessa, per poi richiederla alle allieve, tra cui Carolina Internari e Maddalena Pelzet.

Una tale meticolosità nella costruzione della parte è confermata anche dalle recensioni che la vedono protagonista durante una delle stagioni milanesi alla Canobbiana, nell'estate del 1807. In Elettra nell'*Oreste* di Alfieri, la Fiorilli si è mostrata

investita dello spirito della sua parte, che noi non abbiam forse esempio d'aver mai vista ed ascoltata più eccellente attrice. Se fosse qui permesso di poter tutte minutamente notare le situazioni in cui la Sig. Pelandi [*sic*] ha rapito l'uditorio sia colle spontanee inflessioni di voce, sia col vibrar del guardo, sia colla forza e nobiltà del gesto, sia colla dignità del portamento, e se ciò fosse con parole possibile, riuscirebbe sicuramente una tale esposizione assai istruttiva per chi ne ha bisogno. Ma gli stretti limiti d'un articolo non lasciano assumere questa impresa²⁰.

Qualche giorno dopo è la volta di *Mirra*, tragedia «insopportabile sul palco, come da taluno fu detto»²¹. L'attrice riesce nella miracolosa impresa di rendere il personaggio, e di conseguenza anche il soggetto di Alfieri, accettabile al pubblico. La Pellandi commuove senza che lo spettatore venga disgustato dalla tematica, pervenendo a

destar ella irresistibilmente la pietà e l'orrore, cattivar l'attenzione anco delle persone meno suscettibili di sentire il sublime piacere della tragedia, e muovere al pianto lo spettatore, senza permettergli, per un artificio ch'è dovuto costare ad Alfieri il più grande sforzo d'ingegno, senza permettergli, dice, ch'ei venga ributtato dall'esecrando amore, ond'è *Mirra* furentemente invasa²².

Non possiamo non notare, in questo passaggio, come l'uso della parola “sublime” rimandi ad una categoria estetica su cui molto Romanticismo riflette. Come sottolinea Elena Randi, «il sentimento di terrore è identificabile come *sublime* quando l'emozione subisce una sorta di distanziamento consentito dalla posizione di sicurezza dell'osservatore, dalla sua certezza di non correre pericoli, di non essere coinvolto in prima persona nella burrasca»²³, nel nostro caso solo ed esclusivamente emotiva. Lo spettatore della *Mirra* si troverebbe, sostanzialmente, nella stessa posizione dell'io narrante del romanzo di Vigny intitolato *Stello*, quando assiste ad un episodio avvenuto durante la Rivoluzione francese: «La narrazione rispetta tutti i precetti della visione sublime: siamo di fronte ad una scena [...] che ha carattere straordinario e nel contempo violento e terribile, e a tale avvenimento un uomo assiste da una zona protetta, non pericolosa, dalla quale non corre il rischio di essere coinvolto»²⁴. I sentimenti che desta la *Mirra* sono sublimi in quanto lo spettatore è testimone di pulsioni terribili,

20. «Giornale italiano», n. 185, Milano 4 luglio 1807, p. 740.

21. «Giornale italiano», n. 195, Milano 14 luglio 1807, p. 780.

22. *Ibidem*.

23. Elena Randi, *Il teatro romantico*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 134-135.

24. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Vigny, Hugo, Dumas*, Edizioni di Pagina, Bari 2009, p. 89. Ma cfr. anche, sempre di Elena Randi, *Il teatro romantico*, cit., pp. 135-138.

quasi orripilanti, che persino il personaggio non è in grado di enunciare, ma al tempo stesso non corre il rischio di essere compromesso da questa visione perché, appunto, semplice osservatore. La sua posizione è, dunque, privilegiata e sicura.

La linea interpretativa della Pelland era tutta giocata, sembrerebbe, sui contrasti, mostrando la lotta interiore dell'animo di Mirra:

Ma a qual grado di perfezione abbia la nostra attrice saputo entrar nello spirito di Alfieri, ed or mostrarsi timida e modesta, or forte d'animo e maggior di se stessa, or turbata e confusa, or simultaneamente tranquilla, ed or forsennatamente irata, or disperatamente angosciata, or dall'eccesso dell'affanno abbattuta, e sempre da voratrice fiamma esagitata, è per me impossibile esprimerlo in modo di far esattamente conoscere lo straordinario effetto ch'ella ha sull'udienza prodotto. [...] Mi conforta l'udire tutta la città, piena d'entusiasmo, proclamarla per la prima attrice del nostro teatro²⁵.

Ci pare di poter affermare che l'attrice abbia colto nel segno il personaggio di Alfieri se, come sottolinea Alonge, tutta la *Mirra* si gioca sul contrasto tra le battute del personaggio che dichiarano intenzioni che il suo corpo, invece, tradisce: «D'altra parte, Mirra fa, sì, un grosso sforzo di razionalizzazione per negarsi alla devastazione della sua pulsione incestuosa, trova e dice le parole giuste, ma, alla lunga, il suo corpo parla un linguaggio diverso da quello della sua ragione»²⁶. E Alonge fa propria, riguardo a questo aspetto, un'espressione di Guido Davico Bonino quando parla di «personaggio parlato dal suo subconscio»²⁷. Sostanzialmente, l'interpretazione del personaggio, il suo dialogo, devono essere sorretti da una mimica del corpo attentamente studiata e perfezionata fin nei minimi dettagli affinché Mirra susciti pietà e orrore allo stesso tempo e non diventi un personaggio eccessivamente sgradito o sbilanciato sulla sua colpa. La partitura mimica diviene il vero e proprio sottotesto della tragedia e l'unico mezzo per rendere efficacemente il personaggio delineato da Alfieri. «Mirra – per citare ancora una volta Alonge – è la tragedia del silenzio»²⁸ ed è in questo spazio che si gioca la maestria dell'attrice che “osa” accostarsi al personaggio:

Essa è Mirra [...] non ritenendo che a forza una confessione che ad ogni momento sta per isfuggirle dal labbro. La Signora Pelland [*sic*] sa rendere il suo silenzio altrettanto e maggiormente eloquente che il più luminato discorso; sa essa parimenti situarsi e muoversi nella maniera la più conveniente all'effetto: son questi i secreti dell'arte, impenetrabili affatto agli artisti mediocri²⁹.

25. «Giornale italiano», n. 195, Milano 14 luglio 1807, p. 780.

26. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 78.

27. Guido Davico Bonino, *Mirra bambina dotata*, in Giovanna Ioli (a cura di), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano: San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983*, Bona, Torino 1985, citato in Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 78.

28. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 87.

29. «Corriere milanese», n. 144, 31 luglio 1809, p. 736, i corsivi sono nostri. Si tratta della rappresentazione della *Mirra* in scena alla Scala il 29 luglio sempre per la compagnia di Salvatore Fabbricchesi. Cfr. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, cit., p. 236.

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.

Il motivo per cui è tanto importante l'uso della mimica è che, altrimenti, non si capisce perché mai Mirra sia affranta, come osserva, un po' criticamente, il redattore del «Poligrafo», secondo il quale Alfieri, per rendere il soggetto «tollerabile sulla scena», avrebbe sacrificato la comprensibilità del dramma, focalizzato su una protagonista imperscrutabile e incomprensibilmente afflitta³⁰. La grandezza della Pellandi – osserva il «Corriere milanese» – è di far propria la parte e, in un certo senso, di trasformarla (come farà la Ristori circa quarant'anni dopo): se rendere *Mirra* accettabile è la prova del talento di Alfieri, «la Signora Pellandi contribuisce molto col proprio, al buon esito della rappresentazione. Difficile sarebbe internarsi più profondamente nell'indole della parte di Mirra, e di fare risaltare con maggior verità tutte le tinte»³¹. Ciò sembra riuscirle, in primo luogo, per il modo magistrale con cui gestisce la sua partitura mimico-gestuale, un modo destinato a fare scuola e a rimanere nella memoria degli appassionati di teatro se, ancora nel 1827, viene ricordata:

Costei quando calcava le scene, *avea composta dirò così un'altra tragedia muta e pantomimica*, la cui espressione accoppiava sì bene al dialogo alfieriano, che il tutto pareva nato ad un parto. Perciò (non esagero) non isperi altra mai far di più, perché la Pellandi così acconciamente rendeva il sentimento d'ogni concetto, e così compiutamente aggiungeva quelle cose che il dialogo taceva, supponeva 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 Pellandi. Perciò così di raro s'incontra compagnia comica che osi recitar la *Mirra*, perché questo sovra ogn'altro dramma del teatro italiano sarà sempre di *privativa* di quella donna, finché ne duri la memoria³².

Il passo successivo, potremmo dire, lo compirà la Ristori che, oltre ad una partitura mimica attentamente studiata, importante tanto quanto il dialogo se non di più, saprà sfruttare con maestria tutti i coefficienti scenici per rendere ancora più penetrante e conturbante il dramma di Mirra, nonché anticipare o modificare alcune battute e l'interazione fra i personaggi nell'ultimo atto³³. Del resto – sottolinea Alonge – la Mirra della Ristori «è la prova provata che la *costruzione del personaggio* del grande attore ottocentesco non è mai veramente fine a se stessa, che, in qualche modo, innesca *un'idea di regia*, nel senso che il protagonismo grandeattorico piega tutti gli altri interpreti della compagnia a una disciplina, al rispetto di un principio di coordinamento generale»³⁴. Poi, che il principio di coordinamento generale sia sottomesso alla parte del Grande Attore piuttosto che alla drammaturgia dell'autore, è un altro discorso.

30. Cfr. *ivi*, pp. 574-576.

31. «Corriere milanese», n. 144, 31 luglio 1809, p. 736.

32. *Annali del teatro della città di Reggio Anno 1827*, coi tipi del Nobili e comp., Bologna 1827, pp. 172-173. Il corsivo è nostro.

33. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 116 e ss.

34. *Ivi*, p. 118.

Ricordiamo solo, per concludere, che sebbene non vi siano elementi per collegare in maniera diretta il *modus operandi* della Pellandi sulla Mirra con quello della Ristori, non possiamo trascurare la presenza di una linea interpretativa di questo personaggio che dalla Pellandi arriva comunque in eredità ad Adelaide Ristori attraverso, almeno, Carolina Internari e Carlotta Marchionni³⁵.

La versione di Salvatore Viganò

Figurisi il Lettore esser andato per molte sere a farsi spettator della Mirra, come quando rappresentavasi alla Scala. Dopo famigliarizzato col patto tacito d'un'azione renduta co' gesti, accompagnata da tanta soavità di musica, da tanta pittoresca coreografia, s'immagini passar ad un altro teatro, ove si reciti da eccellenti drammatici l'ingegnosissima, modestissima Mirra dell'Alfieri. Accadrebbe a lui ciocché ad alcuno, che dall'aperto, allorché risplende in pien meriggio il sole, entrasse in una stanza rischiarata da regolata luce³⁶.

L'11 giugno del 1817 Salvatore Viganò porta in scena una sua versione della *Mirra*³⁷. Il confronto con Alfieri è scontato e il pubblico milanese sembra apprezzare l'operazione condotta da Viganò su una tragedia tanto discussa, che potremmo forse definire *à la page* per l'epoca. Il commento sopra citato, riportato da Ritorni, sembrerebbe indicare come questo soggetto, in cui, lo abbiamo visto, la partitura mimico-gestuale è centrale per l'interpretazione della protagonista, sia in qualche modo ancora più chiaro e apprezzabile nella sua versione danzata che in quella recitata. Anche nella

35. La Ristori incontra la Marchionni nella Compagnia Reale Sarda quando vi viene scritturata nel 1837 (cfr. Alessandro Tinterri, *Adelaide Ristori*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, *ad vocem*, vol. LXXXVII, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-ristori_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-ristori_(Dizionario-Biografico)/), u.v. 6/8/2021). Secondo Colomberti, invece, la Grande Attrice non solo vuole Carolina Internari come *madre nobile* nella sua compagnia a partire dal 1852, ma si rivolge a lei anche dopo il suo ritiro dalle scene proprio per la *Mirra*: «Lasciata l'arte e ritiratasi a Firenze, dopo qualche anno si recò in quella capitale l'Adelaide Ristori per darvi un corso di recite con la sua Compagnia e volendo declamare la *Mirra*, si diresse alla Internari perché le facesse il piacere di recitarvi rappresentando la parte di Cecri. Invano quella rifiutossi, [...] ma tante furono le preghiere che finalmente la Ristori ottenne ciò che desiderava» (Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, p. 335).

36. Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano*, Tipografia Guglielmini e Radaelli, Milano 1838, p. 149.

37. Cfr. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere. Ballo mitologico di Salvatore Viganò da rappresentarsi sulle scene del R.I. Teatro alla Scala la Primavera dell'anno 1817*, dalla Stamperia di Giacomo Pirola, Milano [1817]. In realtà, è probabile che abbia contribuito alla stesura del libretto del ballo Giovanni Gherardini, secondo quanto lui stesso afferma in una lettera a Ritorni: «Fra i programmi da me stesi per compiacere alle istanze di Viganò, mi ricordo de' seguenti: *Prometeo – Mirra – Numa – Otello – La spada di Kennet – Gli Ussiti – Le tre melarancie – Dedalo*. I soggetti di questi balli furono quasi tutti immaginati da Viganò; ma nella tessitura della tela ebbi ancor io molta parte; ed è noto ch'egli mi volea presente alle prove per conciliare la ragione poetica coll'effetto teatrale» (Giovanni Gherardini, lettera a Carlo Ritorni dell'11 novembre 1829, pubblicata in «Il Silfo», anno I, n. 5, 12 maggio 1841, pp. 38-39: p. 38). Sulla *Mirra* di Viganò, cfr. Ornella Di Tondo, «Lo disperatamente amo, ed indarno». *La "Mirra" da Vittorio Alfieri a Salvatore Viganò*, e il già citato Noemi Massari, *Mirra. Un personaggio tra parole e danza*, entrambi contenuti in José Saportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., rispettivamente alle pp. 197-231 e pp. 233-253. Sui balli tratti dalle tragedie alferiane, cfr. invece Rita Zambon, «Sulle tracce dell'immortale Astigiano». *Influenze alferiane nei libretti di danza nella prima metà dell'Ottocento*, in «Chorégraphie», anno I, n. 2, 1994, pp. 73-84.

«Gazzetta di Milano» leggiamo un'opinione analoga: «Alcuni pretendono Mirra non sia argomento da scena; ma Alfieri provò il contrario; e Viganò che nella sua composizione seguì traccie [*sic*] diverse da quelle d'Alfieri, provò che non si potea far di meglio ma di più»³⁸.

Cosa fa Viganò per incontrare a tal punto i favori del pubblico? Da un lato, decide di trattare un soggetto difficile persino da spiegare a parole, proiettandosi in maniera audace nel panorama teatrale e intellettuale a lui contemporaneo; dall'altro, smorza i toni, edulcorando la sua versione della Mirra e rendendola più accettabile dal punto di vista morale, ma anche più spettacolare³⁹. Il coreografo attinge tanto alle fonti classiche quanto ad Alfieri aggiungendo di sua inventiva quegli elementi che ritiene possano maggiormente incontrare i favori della platea milanese. Dimostra così, ancora una volta, di essere colto e aggiornato rispetto al dibattito intellettuale del suo tempo, inserendosi ad arte per creare un titolo popolare e di sicuro successo.

Riassumiamo brevemente i cambiamenti operati da Viganò⁴⁰. In primo luogo, egli recupera da Apollodoro⁴¹ l'idea dell'incesto causato dal peccato di *hybris* non della madre di Mirra, come in Alfieri, ma di Mirra stessa. Siamo nel secondo atto del ballo: Mirra, la madre e tutte le donne della corte si preparano per una celebrazione festiva in onore di Venere, ma irrompono i pretendenti delusi dalla scelta della giovane che, fra molti, si appresta a sposare Peréo. Questi reclamano di omaggiare la fanciulla ed essa, invece di cacciarli, si lascia adorare al posto della dea. Il doppio peccato d'orgoglio viene agito in scena e consiste appunto nel lasciare che degli uomini interrompano una cerimonia esclusivamente femminile e nel sostituirsi alla divinità come oggetto di adorazione⁴². Tale azione scatena l'ira di Venere, che, invece di essere solo raccontata – in Alfieri Cecri accenna brevemente alla questione a Ciniro nello spazio di poche battute⁴³ –, viene messa in scena con tutto il dispiegamento tecnico che la Scala poteva offrire⁴⁴. Il coreografo esplicita il nocciolo della questione: il pubblico vede Cupido

38. «Gazzetta di Milano», n. 164, 13 giugno 1817, p. 715.

39. Significativa l'opinione di Stendhal a riguardo: «Per quanto il soggetto sia triste, mai spettacolo è stato più ricco di vita: è finito e ancor t'insegue il ricordo di dieci o dodici quadri, che riempiono la fantasia come il ricordo di bei dipinti» (Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*, Bompiani, Milano 1977, p. 40, citato in Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, ed indarno*», cit., p. 228).

40. Per un'analisi dettagliata degli atti di cui è composto il ballo rimandiamo a Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, ed indarno*», cit., pp. 216-223. Cfr. in particolare la tabella riassuntiva del confronto fra Ovidio, Alfieri e Viganò a p. 223.

41. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 13. Come viene ricordato da Alonge, in Ovidio Mirra si assume in tutto e per tutto la responsabilità dell'amore incestuoso, quando invece le fonti classiche antecedenti, Iginio e per l'appunto Apollodoro, riportano il tema della vendetta di Venere causata da un peccato d'orgoglio della madre o di Mirra stessa.

42. Cfr. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., atto II, pp. 7-8, e Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 128.

43. Vittorio Alfieri, *Mirra*, III, 3.

44. «Improvviso turbine copre l'atmosfera, fischia il vento, lampi minacciosi si succedono, scoppia il fulmine, e tutti fuggono spaventati temendo l'ira delli Dei. [...] Tolgono la vista del bosco dense nubi che poi squarciandosi mostrano Venere la quale in atto di sdegno slancia sulla terra il figlio suo che destina ministro della vendetta. Amore raccolto dalla Grazie, fugge da esse perché di ubbidir ricusa la madre, e questa alle furie lo abbandona, che seco a forza lo traggono» (Carlo Ritorni,

che scocca la freccia instillando nell'animo della protagonista la passione per il padre, e gli spettatori possono così seguire in maniera comprensibile tutti i passaggi. In questo modo Viganò aggira una delle principali accuse mosse ad Alfieri da alcuni dei suoi contemporanei: la difficoltà a comprendere le ragioni del malessere di Mirra. È chiaro che così viene meno tutto il fascino della tragedia alfieriana, che presenta i tratti di un giallo magistralmente costruito, almeno nell'interpretazione della Ristori⁴⁵. La *pièce* diventa meno avvincente, ma evidentemente più gestibile attraverso il linguaggio muto e, da alcuni, maggiormente apprezzata. Senza considerare il fatto che Mirra risulta scagionata dalla terribile colpa di amare il padre. L'eccesso di orgoglio è di gran lunga più scusabile dell'incesto; tutto quello che viene dopo è causato dalla divinità e Mirra risulta il bersaglio dell'ira di Venere⁴⁶.

Il secondo punto cruciale nel confronto tra Alfieri e Viganò è proprio la rappresentazione del personaggio principale. Di Mirra, in Alfieri, vengono raccontate la bellezza e la giovinezza ormai sfiorite perché la fanciulla è in preda ad una terribile sofferenza di cui nessuno riesce ad intendere la ragione. È il fantasma di se stessa, il pubblico o il lettore la conoscono già sfinita, tormentata, debole e tremante e sono testimoni della sua decadenza fisica. Viganò presenta, al contrario, l'evoluzione del personaggio, non perché voglia discostarsi da Alfieri, ma proprio perché parte dall'astigiano. Il coreografo vuole rappresentare la stessa Mirra, solo che, utilizzando esclusivamente il linguaggio corporeo, deve necessariamente adottare soluzioni diverse. Pertanto, non può raccontare l'innocenza e la bellezza di Mirra attraverso gli altri personaggi, ma la deve mettere in scena. Così nei primi due atti mostra una giovane pudica, innocente e sinceramente innamorata di Peréo, lo sposo che lei stessa sceglie. Il pubblico deve affezionarsi al personaggio perché dopo sia maggiormente degno di compassione e *deve vedere* il cambiamento perché si possa ricreare lo stesso effetto di commozione e compassione suscitato dalla tragedia alfieriana. Viganò non può permettersi preamboli o antefatti, o meglio non li utilizza, non li vuole, deve mostrare allo spettatore la nascita del tormento, l'innescarsi della tragedia – un'analoga operazione compirà nella *Vestale*⁴⁷ – e Ritorni lo spiega bene:

Il Viganò diè coll'esempio all'arte sua una legge, che gli argomenti coreografici non abbiano antefatto. Ma come non averne la Mirra? Eppure lo Scrittore suddetto dice: «Uno spettatore

Commentarii, cit., p. 128. Cfr. anche il commento di Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato la Mirra*, riportato sempre in Ritorni alle pp. 131-132. Il commento di Petracchi procede parallelo a quello di Ritorni, essendo riportato in calce alle pp. 119-145).

45. È quanto appunto sostiene Alonge nel capitolo dedicato alla Grande Attrice. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 110.

46. Ornella Di Tondo nel suo confronto fra la Mirra di Alfieri e quella di Viganò contrappone la «tragedia del silenzio» (Alfieri) alla «tragedia della punizione» (Viganò). Cfr. Ornella Di Tondo, «Io disperatamente amo, ed indarno», cit., p. 223.

47. Analogamente nella *Vestale* coreodramma non vengono raccontati gli affanni e l'amore contrastato dei due protagonisti come accade nel dramma per musica a cui è ispirata, ma lo spettatore viene catapultato all'interno di una celebrazione festiva dove assiste direttamente allo sviluppo dell'azione. Cfr. Stefania Onesti, «Coreografico lavoro» e «tragici affetti». Sulla «*Vestale*» di Salvatore Viganò, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, 2020, pp. 55-77, in particolare pp. 61-62.

qualunque che assistesse al ballo la Mirra senza conoscerne minimamente la favola, intenderebbe l'azione, come se ne fosse istrutto, ed ignorerebbe soltanto i nomi de' personaggi, non altro». Mirra all'aprirsi della scena non è entrata nella tremenda calamità che dee formar l'essenza della tragedia, e prepararsi anzi a lei le circostanze che sembrano allontanarne fin l'idea e la possibilità. Quindi una terza parte del dramma è naturalmente lietissima, e l'arte poi dell'Autore seppe farla ridere di quante più leggiadre idee può suggerir una poetica mente all'opera del pittore per formarne vivi quadri di mitologica istoria⁴⁸.

Dunque è vero che la tragedia di Alfieri e il ballo di Viganò sono diversi, ma tale diversità è necessaria al coreografo per arrivare allo stesso punto del drammaturgo.

Il primo atto si apre su una sala del palazzo di Ciniro dove sono riuniti tutti i «Principi stranieri concorsi in Cipro al grido della prodigiosa bellezza di Mirra, e aspiranti alla mano di essa»⁴⁹. La scena viene descritta come magnifica grazie anche al pennello dello scenografo, Alessandro Sanquirico, e magistralmente condotta in un intreccio di danza e pantomima in cui a tutti è chiaro l'innamoramento e la scelta del pretendente: «S'intrecciano quindi vaghe danze in cui Peréo si distingue per agilità [...] e Mirra lo segue collo sguardo e mostra di preferirlo ad altri»⁵⁰. Al cessare della danza, la giovane si accosta alla madre che le dona un bracciale da dare al prescelto come pegno d'amore. Tale preferenza provoca la delusione e il malcontento fra gli altri pretendenti, innescando così la reazione che porta Mirra al peccato d'orgoglio. Ci ricollegiamo quindi al secondo atto prima descritto e, a questo punto, la Mirra di Viganò può comportarsi come quella di Alfieri. Per rendere ancora più efficace il cambiamento avvenuto nell'animo della protagonista, Viganò utilizza tutti i personaggi a sua disposizione e aggiunge un momento di "spettacolo". Venere, per obbligare Cupido a scoccare la freccia avvelenata su Mirra, «cambia le Grazie nelle Erinni, dalle quali secondata viene circondato il Pargoletto, ed avvelenatine gli strali, lo trascinano seco loro. [...] Mirra intanto in quest'atto incomincia a decadere da quella pura innocenza che le assicurava gli universali suffragi»⁵¹. Questa trasformazione delle Grazie in Erinni ha una doppia valenza: da un lato serve un fine narrativo, dall'altro è un'allegoria. Parte della nefandezza che inizia a insinuarsi nell'animo di Mirra è personificata dalle Furie che, di fatto, ne simboleggiano il mondo interiore, d'ora in poi popolato dai sentimenti torbidi e dalle passioni violente che guideranno la sua mano fino al suicidio.

La parte patetica rappresentata da personaggi allegorici e morali mette in azione non solo ciocché narrare mal potrebbe la pantomima, ma ciò eziandio che non poté esprimere il casto verso dell'Alfieri. Gran merito ebbe questo autore sostituendo alla più rea delle passioni una situazione puramente passiva, e rendendo Mirra oggetto pienamente onesto, come colei ch'è soltanto lo scopo negativo d'un superior flagello, che ha sol le forme vane d'un fantasma incestuoso. Tuttavia noi sappiamo ciò per allusioni e narrazioni. Qui [in Viganò] lo veggiamo⁵².

48. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 125.

49. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 5.

50. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 124.

51. Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato la Mirra*, cit., p. 132.

52. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 136.

Insomma, Viganò avrebbe il merito, secondo Ritorni, di spiegare meglio Alfieri, di rendere più esplicito l'intento del poeta⁵³.

Le descrizioni e gli aggettivi utilizzati per delineare il personaggio cambiano da questo punto in poi. E allora lo sguardo che si poggia su Ciniro diviene «cupido», Mirra «quasi senza moto, non prende parte alla comune allegrezza»⁵⁴ e, al cospetto del suo promesso sposo,

sembra di gelo, né può celar la sua avversione per colui a cui pur deve essere unita per sempre. Ciniro alla diletta figlia si avvicina, ed allor quasi a nuova vita ritorna la infelice. Essa con affettuosa inquietudine chiede al padre, s'egli vuole veramente che Peréo sia lo sposo suo [Peréo è in scena insieme ad altri personaggi, sicché supponiamo che il dialogo muto avvenga indicandolo]. Sorpreso Ciniro da tal ricerca le conferma esser ben lieto che ella lo sia. Mirra, sul cui volto scorgevasi il sorriso della speranza, ricade in attitudine di donna colpita da profonda tristezza, e niente più giova per rianimarla⁵⁵.

Sottolineamo in questo passaggio come, nella descrizione, l'atteggiamento dell'interprete cambi al cospetto del genitore: Ciniro si avvicina alla figlia e sul suo volto ritorna la vita. Tale intuizione sarà poi sviluppata da Adelaide Ristori, in maniera indubbiamente più consapevole e completa: «La Ristori comincia con il determinare prima di tutto uno scarto di rapporto interpersonale: Mirra si comporta diversamente se in scena c'è, o non c'è, il padre»⁵⁶.

Nel quarto atto, al momento delle nozze, «Mirra, combattuta dai doveri che le impone la fede data a Peréo, e dalla nefanda fiamma che la consuma, cade a terra svenuta»⁵⁷, proprio nel momento cruciale del rito ed esattamente come accade in Alfieri⁵⁸. Ancora, nel quinto atto, è «pallida e languente»⁵⁹, in netto contrasto con la giovane gaia, pudica e innocente che abbiamo visto all'inizio del coreodramma: «Le nere chiome sparse sugli omeri, il lento passo, quella fisionomia su cui ancora si scorge il pallor della morte, tutto ti annunzia che la vita di Mirra non è che un affanno, e che essa

53. In Alfieri Mirra evoca le Erinni che le agitano il petto in più di un'occasione e che da Viganò vengono visualizzate sulla scena. Cfr. Vittorio Alfieri, *Mirra*, II, 4: «Abbandonata io son dai Numi; aperto / è il mio petto all'Erinni» e IV, 3: «Che dite voi? Già nel mio cor, già tutte / le Furie ho in me tremende. Eccole; intorno / col vipereo flagello e l'atre faci / stan le rabide Erinni: ecco quai merta / questo imenè le faci».

54. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 129.

55. *Ibidem*. Nel libretto, Ciniro si accosta a Mirra accarezzandola e suscitando in lei raccapriccio. Cfr. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 9.

56. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 110. La Ristori agisce però al contrario rispetto alla Mirra di Viganò: «Quando Mirra non era alla presenza del padre, sapeva vincere le lotte interne e dominare la sua passione. Ma all'apparire di Ciniro, per porre in risalto il contrasto della successiva suprema situazione e l'effetto istantaneo che produceva sull'animo mio la vista del padre, ero riuscita a mettere in una incontestabile evidenza il freddo glaciale, che mi scorreva per le vene; i capelli, che mi si rizzavano...in una parola il turbamento profondo ed invincibile, che si era impossessato di me» (Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 193).

57. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 10.

58. Svenimenti e tremori di Mirra in Alfieri vengono analizzati dettagliatamente da Alonge (cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 78-85).

59. *Ivi*, p. 11.

non sente più che il dolore»⁶⁰. Dopo essere svenuta alle sue nozze, la giovane viene portata nei suoi appartamenti e le sue damigelle cercano di allietarla con «vaghe delicatissime danze», ma invece di parteciparvi come in passato, «resta immobile cogli occhi fissi al suolo»⁶¹. Al comparire dei genitori che si avvicinano in un moto di complicità, «furibonda, e qual donna che abbia perduto il senno, si slancia in mezzo, ed in atto di sdegno e di rimprovero acerbo li separa: appena ciò eseguito, conosce l'orrore del commesso atto, e si getta ai piedi di Cecri cadendo in diretto pianto, e chiedendo perdono»⁶². Anche qui non possiamo non ricordare nuovamente la Ristori: «Ciniro, dopo aver ascoltate le ragioni che la figlia adduce per dimostrare la necessità d'allontanarsi da lui, tristamente si accosta alla consorte e l'abbraccia [...]. A tal vista facevo l'atto di volermi avventare per impedire quell'amplesso; ma subito rabbrivendo, e vergognandomi, avvolgevo nel manto la persona e mi rifugiavo in fondo alla scena»⁶³.

Giungiamo così al finale, il terzo punto importante di questo confronto. Viganò lo stravolge quasi completamente inventando diversi passaggi e discostandosi, qua sì nettamente e volontariamente, da Alfieri. La sua tragedia è senza dubbio meno cupa. Nel mezzo della scena di gelosia e repentino pentimento appena descritta, giunge la notizia del suicidio di Peréo che, vedendosi rifiutato, si trafigge il petto. Ciniro corre al capezzale dello sventurato. Primo elemento, questo, totalmente estraneo ad Alfieri in cui – sottolinea Alonge – Ciniro non pare minimamente turbato dalla morte del promesso sposo, né dalle sue conseguenze⁶⁴.

Entriamo così nel sesto atto che si svolge, secondo la didascalia del libretto, nelle «volte sotterranee destinate alle tombe dei Re di Cipro»⁶⁵. Qui Peréo è disteso morente e Ciniro non solo accorre per «accogliere almeno i suoi ultimi sospiri»⁶⁶, ma manda a chiamare Mirra. Tutta la scena dello svelamento del segreto di Mirra avviene dunque al cospetto del cadavere di Peréo. Nel momento in cui il padre comprende la causa del turbamento della figlia, essa si uccide sfilando la spada dal suo fianco. Sopraggiunge Cecri, ma il re, temendo che in punto di morte Mirra confessi la sua colpa anche alla madre, le impedisce di guardare la figlia morente preservandone così il segreto (ed esaudendo il desiderio che Mirra esprime, invano, in Alfieri). A coronare il quadro, lo «scioglimento per macchina»⁶⁷, come lo definisce Ritorni, ovvero la comparsa di Venere trionfante e paga della sua vendetta. Commenta Petracchi:

60. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 138.

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*.

63. Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 192.

64. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 71.

65. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 11.

66. *Ibidem*.

67. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 144.

La catastrofe era compiuta col segreto svelato, e la pena ricevutane da Mirra. Ma la parte spettacolosa rimaneva incompleta. Rammentavansi gli spettatori di Venere irritata [...]. Quindi si schiudevano le volte del sotterraneo, e mostrandosi quella Diva in un seggio di luce col suo particolare corteggio delle Grazie, e degli Amori, e di ogni altro più lusinghiero apparato, vedevasi annunciare, che la sua vendetta era compita, [...] e temprando così con uno sfoggio di magnificenza scenica la pena degli spettatori, provata nella tragica fine di Mirra, estinguere nei cuori di tutti le diverse detestate passioni, e lasciarvi solo un'interminabile ammirazione⁶⁸.

Una catarsi finale che ricorda allo spettatore che tutto è avvenuto per mano di Venere e non per un desiderio nato nell'animo della fanciulla. Gli ricorda – come sottolinea Ritorni – che Mirra era innocente prima dell'intervento della dea e dei suoi messi, Cupido e le Furie, che hanno guidato i sentimenti e la mano di Mirra suicida⁶⁹.

La Mirra di Antonietta Pallerini

Che il personaggio di Mirra in Viganò sia ricalcato sul modello di Alfieri, almeno nell'intento e fine ultimo, lo dimostrano – ci pare di poter dire – i commenti e le testimonianze sulla Pallerini, ossia dell'interprete principale del balletto viganoviano. L'attrice e mima, anche a distanza di diversi anni, viene ricordata come l'impareggiabile interprete di questa tragedia al pari di Anna Pellandi o Carlotta Marchionni.

Nel 1828, la Pallerini e la Marchionni sono assunte come termini di paragone per descrivere le doti di un'attrice inglese, la Smithson, che secondo il recensore unisce «la delicata soavità della Marchionni, per quanto spetta alla declamazione, colla decorosa nobiltà della *Pallerini* per ciò che riguarda l'azione». Una nota al testo inoltre aggiunge: «Non v'è genere d'encomio che non si aspetti alla Pallerini; ma se mai questo Italiano volesse minorare alla Marchionni il merito di dignitosamente atteggiarsi, converrebbe credere che non l'avesse mai veduta nella Mirra, o nella Stuarda»⁷⁰.

Nel 1829 in un componimento poetico in onore della biografia di Giuditta Pasta, il paragone viene fatto con la Pellandi. Ai versi:

Dopo sì eccelse palme, prova maggior qual resta?
Fiamma cercar d'ogni altra più tragica e funesta.
Di Mirra il gran subbietto renda per te canoro
Chi tessé alla Straniera l'armonico lavoro.
E allora il doppio onore de le italiche attrici
Potrai, nel campo stesso con armi più felici,
emulatrice vincere (estrema gloria!) quanto

68. Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato Mirra*, cit., pp. 144-145.

69. Cfr. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 145-146.

70. «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», Dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, Milano 1828, tomo II, parte I, p. 504, testo e nota.

sovrasta a muto gesto e a suon pedestre il canto⁷¹.

Una nota ci informa che le «italiche attrici» sono: «La Pelandi [*sic*] nella *Mirra* dell'*Alfieri* e la *Pallerini* in quella di Viganò. Soffrano le altre *Mirre* più moderne che per tutti nomini quella che fu la prima a segnare le tracce d'un carattere nel quale l'*Alfieri* credeva di non trovare fra le italiane attrici chi sapesse interpretare le intenzioni avute nell'immaginarlo»⁷².

L'anno successivo, sempre lo stesso periodico dedica un ritratto biografico all'interprete considerata «prodigio» e «miracolo dell'arte mimica»⁷³, ossia alla Pallerini, attribuendole il medesimo primato nella sua arte che spetta a Giuditta Pasta nel canto e a Carlotta Marchionni nel teatro di parola:

Ella toccava appena il confine che separa la fanciullezza dai primordj della gioventù, quando la vedemmo esordire su le scene del Carcano, nella primavera del 1804, allorché il *Marzio Caio Coriolano* presagiva i *Prometei*, le *Mirre*, i *Dedali*, gli *Otelli* e le *Vestali*⁷⁴; e le incantatrici freschissime grazie di questa giovinetta additavano colei, che serba oggi fra le attrici pantomimiche lo stesso primato, di cui vanno insignite fra le attrici cantanti *Giuditta Pasta*, fra le drammatiche *Carlotta Marchionni*⁷⁵.

In poche parole, Viganò trova nella Pallerini l'interprete adatta ad incarnare la sua idea di danza e, soprattutto, i suoi personaggi e la *Mirra* rappresenta indubbiamente uno degli apici di questa proficua collaborazione fra i due artisti.

La riuscita più grande, di cui Viganò potesse vantarsi fu quella della Pallerini, attrice che sovrasta a quante da lunghissimo tempo se ne videro in Italia, tanto per la nobiltà delle mosse, e la leggiadria delle attitudini, quanto per la indefinibile finezza di non oltrepassare, né starsi dietro alle norme della bella natura. Aggiungasi a questi pregi particolari il privilegio di una fisionomia nobilissima, tutta affetto e tutta grazia, e si avrà l'idea del vero modello dell'arte di rappresentare senza l'aiuto della parola⁷⁶.

Le doti che rendono la Pallerini particolarmente adatta alla parte di *Mirra* sono, come si intuisce dai commenti riportati, soprattutto di ordine mimico ed espressivo più che tecnico e coreografico.

71. «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», cit., Milano 1829, tomo III, parte I, p. 262.

72. *Ivi*, nota 15.

73. Si tratta di espressioni che si ritrovano a vario titolo nei resoconti degli spettacoli di cui la Pallerini è interprete. Cfr. ad esempio, «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», cit., Milano 1829, p. 438 («gli abitanti e i forastieri accorsero al Teatro unicamente [...] per vedere ad agire quei due prodigi dell'arte mimica, la *Pallerini* e *Molinari*, che incantavano e rapivano nel più eminente modo i loro spettatori») o p. 468 («Come tacer di quel miracolo dell'arte mimica, la *Pallerini*?»).

74. Sono tutti celebri balli di Viganò di cui la Pallerini è stata interprete [n.d.a.].

75. «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», cit., Milano 1830, p. 807, ma cfr. le pp. 807-809 per tutta la biografia. Sulla Pallerini cfr. anche la voce redatta da Elena Cervellati per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. LXXX, 2014), consultabile online al seguente link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pallerini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pallerini_(Dizionario-Biografico)) (u.v. 30/7/2021).

76. *Cenni biografici di Salvatore Viganò sull'esimio coreografo Salvatore Viganò morto il 10 agosto 1821*, presso il Librajò e Calcografo Carlo Bertoni, Milano 1821, p. 9.

Nelle *Lettere sopra la Mirra, Dedalo e Otello*, leggiamo:

Ma parliamo di Mirra. Voi sarete d'accordo meco che il massimo interesse di quell'azione è tutto nel protagonista. Ora sappiate, che la natura ha dotato la gentile Pallerini di tale squisita sensibilità, che non v'ha movimento, non v'ha gesto in lei che dir non si debba di Mirra, e nel suo volto si pingono a chiare note le gradazioni tutte delle passioni e degli affetti⁷⁷.

Gli atteggiamenti, lo sguardo e la fisionomia dell'attrice-mima vengono descritti come inimitabili e incredibilmente commoventi e convincenti⁷⁸. È soprattutto il momento cruciale dello svelamento del segreto a fermarsi nella mente degli spettatori e commentatori. Si tratta del punto più complesso da rendere in pantomima, ed in effetti, come riporta una critica del 1819, se a stento c'è riuscito Alfieri, come può riuscire una Mirra che, oltre a dover risolvere tutte le insidie del soggetto, non parla nemmeno?⁷⁹

Come ricordato, nel finale Ciniro manda a chiamare la figlia per chiederle spiegazioni, una volta per tutte, del suo comportamento: «E qui mancano le parole – scrive Angelo Petracchi – e le frasi per descrivere l'inimitabile modo con cui si giungea allo sviluppo dell'azione, con lo scoprimento dell'orribile segreto di Mirra, prodotto quasi da un atto, da un gesto, da un movimento rapido quanto un lampo, ma pur tale che restava chiaro a tutti»⁸⁰.

Il primo elemento che viene messo in risalto è, dunque, la rapidità d'azione. Il movimento così repentino e allo stesso tempo rivelatore che, proprio come un lampo, rischiarò l'azione tutto ad un tratto. Stando alla descrizione che segue, riteniamo che la chiave per leggere l'intera sequenza sia il contrasto tra l'immobilità di Mirra e, appunto, il suo improvviso movimento o scatto verso Ciniro. Come anticipato, la Mirra di Viganò è un personaggio in evoluzione: da una fanciulla danzante, felice e piena di belle speranze, si passa ad una donna agitata da oscure passioni, languente e gelosa, che si rifiuta di danzare o di prendere parte alla «comune allegrezza». Riteniamo che questo passaggio possa essere stato reso da una progressiva diminuzione dei movimenti a favore di un intensificarsi della parte più mimica ed espressiva, concentrata verosimilmente nel volto e negli atteggiamenti del corpo. Quella della Pallerini è una Mirra che progressivamente si rarefà, si immobilizza, forse ripiegandosi su stessa, salvo poi improvvisamente aprirsi e rivelare i suoi sentimenti nel finale. Ma vediamo la descri-

77. *Lettere sopra la Mirra, Dedalo ed Otello del coreografo Salvatore Viganò*, Impreso della Tipogr. Di G.G. Destefanis, Milano 1818, p. 10.

78. Cfr. *ivi*, p. 28.

79. Si tratta delle critiche alla *Mirra* rappresentata alla Fenice di Venezia per la stagione di carnevale 1819. Nel capoluogo veneto il ballo non piace. Viene giudicato troppo lungo, infarcito di mitologia e con poca danza. Cfr. «Gazzetta di Milano», n. 6, 6 gennaio 1819, pp. 21-22. Il periodico milanese riporta doviziosamente tutte le notizie della polemica che si innesca con i ballerini di rango francese che, appunto, nella *Mirra* di Viganò non trovano adeguato spazio per i loro ballabili (cfr. i numeri 3, 6, 26 e 36 della «Gazzetta di Milano» del 1819; le notizie sugli spettacoli teatrali vengono riportate nell'*Appendice critico-letteraria* in calce alle pagine del periodico).

80. Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato la Mirra*, cit., p. 143.

zione di Petracchi che inframezziamo con il nostro commento.

Io m'ingegnerò intanto di avvicinarmi a descrivere questo sviluppo col soccorso delle parole, che porrò in bocca a Ciniro con la maggior probabilità, ma che espresse mimicamente rendono prodigiosa l'esecuzione degli artisti, e l'immaginazione del Compositore. *Ecco, le dice, l'opera tua disumana; qual fu la strana cagione di tanta barbarie; chi poté costringerti a privare di speranze colui, che tu stessa aveva chiamato al tuo talamo? Parla, parla finalmente.*

Ricordiamo che la scena si svolge al cospetto del cadavere di Peréo. È dunque verosimile che Ciniro, in questa pantomima, additi la salma del povero promesso sposo respinto.

Ma essa tra viva e morta, tace, piange, non ardisce alzar gli occhi sul Padre; sente l'orror dello stato suo; dimostra lo strazio dei suoi rimorsi e persiste a tacere. Questo medesimo silenzio però accresce nel Padre la volontà di saper finalmente l'inconcepibile cagione delle smanie di lei.

Il silenzio riteniamo possa corrispondere all'immobilità dell'attrice che giace al cospetto del padre in uno stato di prostrazione (forse una posa?) ma incapace di reagire.

Sei forse tu amante di altro oggetto? Potresti forse esser sorpresa da altra avvenenza? Chi fu mai?... Ed essa a confondersi, a prorompere in violenti singulti, ed alzando finalmente gli occhi verso Ciniro, e le braccia stendendo verso di lui, con un movimento convulso, priva quasi di ogni mentale riflessione, a mostrare come un baleno l'ardente passione che verso di lui l'avea tratta. Orrore improvviso di Ciniro ad un solo consimile sospetto, e disperato accorgimento della misera che tutto era svelato! Ultimo partito che rimaneale, e a cui si appigliava, avventarsi forsennata sulla spada del Padre, ed immergerne la punta nel suo cuore. Ma l'atto fatale di Mirra scopritore del suo delitto, l'orribile idea istantanea svegliatane in Ciniro, e la punizione della colpa di propria mano della colpevole, erano in questa inimitabile composizione così spontanei ed impreveduti, così celeri, ed al tempo stesso così chiari e ben ideati ed eseguiti, che lo spettatore nell'atto che ne comprendea l'intimo senso, non potea muovere accusa di mancata od anche menomata decenza⁸¹.

Lo sguardo che si alza e le braccia che si protendono verso Ciniro costituiscono il cambiamento repentino nell'atteggiamento di Mirra che immaginiamo essere stata, fino a questo punto, ripiegata su stessa, scossa ma sostanzialmente immobile. L'immobilità contrapposta al movimento fulmineo, a nostro avviso, è la chiave del successo di questa scena che, altrimenti, non avrebbe lo stesso effetto rivelatore. Tali movimenti, contrapposti a quanto descritto prima, renderebbero inequivocabili il trasporto e il sentimento della giovane. Quello che segue è la scena concitata del suicidio e il finale già descritto del trionfo di Venere.

In conclusione, sono diversi gli elementi che ci inducono a ritenere che la Mirra di Antonietta Pallerini sia ricalcata su quella di Alfieri: la decadenza fisica e morale, il suo svenimento che richiama l'analogo passaggio nel testo letterario, il suo stesso comportamento al cospetto dei genitori sembrano anticipare, a tratti, l'intuizione poi sviluppata dalla Ristori nella sua magistrale interpretazione. Non

81. *Ivi*, pp. 143-144.

possiamo sapere con certezza quali messe in scena Viganò abbia visto e se abbia preso ispirazione da una delle attrici tragiche per il suo personaggio, ma ci pare davvero inverosimile, considerato quanto detto sino a qui, che il coreografo non abbia visto la Pellandì o la Marchionni recitare a Milano. Anche Ornella Di Tondo concorda su questo punto, ritenendo verosimile che il coreografo e la sua interprete prediletta si siano quantomeno posti il problema del paragone con le attrici del tempo, soprattutto in una piazza vivace come quella milanese.

In ogni caso la *Mirra* di Alfieri [...] era sicuramente nota a Viganò; la disponibilità di una mima d'eccellenza quale Antonietta Pallerini doveva poi costituire un importante incentivo in direzione della creazione coreografica di un personaggio femminile intenso e contrastato, che potesse degnamente reggere il paragone con l'interpretazione delle attrici tragiche [...]. Cosa di meglio per il coreografo, e per l'appaltatore dell'impresa, del confronto con Alfieri, il grande tragico italiano, per far crescere l'aspettativa del pubblico e accreditare il coreografo come il più importante creatore italiano dei balli del tempo?⁸²

82. Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, ed indarno*», cit., pp. 212-213.

