

-IL RISORGIMENTO IN SCENA. LE DONNE IN MOSTRA-

CIRSDe - CENTRO INTERDISCIPLINARE DI RICERCHE E STUDI DELLE DONNE

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TORINO

In collaborazione con

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II" - POLO SCIENZE UMANI E SOCIALI

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI DI GENERE - UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

LBS-LA BOTTEGA DELLO STORICO

SALA LAUREE DI SCIENZE POLITICHE

(PIANO TERRA)

VIA VERDI N. 25 - TORINO

6/6/2012 ore 15:00

"NOI, DOLCE PAROLA..". UNO SGUARDO AL FEMMINILE NEL CINEMA RISORGIMENTALE.

Moderatore

Francesco Muollo (Dottorando in Studi di Genere, Università degli Studi di Napoli "Federico II")

Relatrici

Lucia Cardone, "Un garibaldino al convento (V. De Sica, 1942): la politica dei sentimenti".

(Docente di storia del cinema, Università degli Studi di Sassari)

Chiara Tognolotti, "Il visibile contemporaneo del Risorgimento. Le figure femminili".

(Docente di storia del cinema, Università degli Studi di Firenze)

Micaela Veronesi, "La compagna dell'uomo. Immagini di donne e donne immaginate nello scenario del Risorgimento italiano".

(Storica del cinema, Torino)

14/6/2012 ore 15:00

I VOLTI DEL RISORGIMENTO. LA FIGURA FEMMINILE ATTRAVERSO LE OPERE D'ARTE.

Moderatore

Francesco Muollo (Dottorando in Studi di Genere, Università degli Studi di Napoli "Federico II")

Relatori

Cristina Beltrami, "Madri, mogli, eroine: l'iconografia della donna nei monumenti risorgimentali".

(Dottore di ricerca in storia dell'arte, Università degli Studi di Verona)

Francesca Bottacin, ""Rosa Cavalletto, Teresa Cibebe Legnazzi, Adele Sarori Piovene & Co.: tracce di Altro-Risorgimento dai Civici Musei di Padova".

(Ricercatrice in storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo")

Giulio Brevetti, "Madri della Patria. La figura materna nei dipinti risorgimentali tra attese, speranze e ribellioni".

(Dottorando in Metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali, Seconda Università di Napoli)

Eugenia Querci, "Le custodi del tricolore".

(Storica dell'arte, Roma)

21/6/2012 ore 15:00

TEATRO, DANZA E SATIRA: IL RISORGIMENTO SULLE PUNTE.

Moderatore

Francesco Muollo (Dottorando in Studi di Genere, Università degli Studi di Napoli "Federico II")

Relatrici

Claudia Celi, "Sante, regine, contadine e bersagliere: profili di donna dal ballo italiano del periodo risorgimentale".

(Docente di storia della danza, Accademia nazionale di danza-Istituto di alta Cultura, Roma)

Elena Cervellati, "Memorie inutili di ballerina. "Ricordi artistici" di Claudina Cucchi".

(Docente di storia della danza, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Ornella Di Tondo, "Satira, contraffazione e parodia del ballo teatrale dell' 800".

(Storica della danza, Roma)

Rita Zambon, "Maledetta la mima!". Il teatro di danza nel Risorgimento fra letteratura e cronaca".

(Storica della danza, Venezia)

Una storia scritta con l'inchiostro invisibile quella delle donne e dell'Unità d'Italia. Una trama fitta e sottile di presenze operose, generose, importanti anche se taciute, come spesso accade all'agire femminile. Le donne sono presenti attivamente nel processo risorgimentale e vi contribuiscono con atteggiamenti diversi, coraggiosi e innovativi, con scelte di libertà. Ma se le donne ci sono e fanno, una perpetrata omertà della storia e degli storici non rende loro giustizia. Soltanto l'arte sembra dar sfogo alle imprese delle eroine del Risorgimento.

Le tre giornate seminariali hanno come fulcro l'analisi della figura della donna nel Risorgimento in tre campi artistici – Cinema, Pittura e Danza -, che hanno dato ampio respiro alle loro azioni troppo spesso dimenticate dai libri di storia.

“NOI DOLCE PAROLA..”. UNO SGUARDO AL FEMMINILE NEL CINEMA RISORGIMENTALE

“Un garibaldino al convento” (V. De Sica, 1942): la politica dei sentimenti.

Lucia Cardone

L'intervento si concentra sul sistema dei personaggi, prendendo in esame, in particolare, la figura di Mariella (Maria Mercader) che oltrepassa con levità e fermezza tutte le soglie dell'agire femminile tradizionale, mettendosi in gioco senza eroismi e con acuta consapevolezza di sé per soccorrere e curare, nascostamente, il garibaldino ferito del quale peraltro s'innamora. Il protagonismo della fanciulla si dispiega sul crinale fra passione politica e passione amorosa, e della vicenda risorgimentale rappresenta soprattutto il rovescio, disegnando una trama fitta e coinvolgente, centrata sui sentimenti, nelle pieghe della Storia. Nella cornice del collegio, con le regole e i rigidi rituali della comunità femminile, Mariella è una figura mutante rispetto ai canoni di genere, decisa, come insospettabilmente si rivela, a perseguire fino in fondo il suo desiderio. Portatrice, certo inconsapevole, di una differenza irriducibile, la giovane donna acquisisce nel film una autorevolezza inconsueta e, lungi dal piegarsi ad un'esistenza che altri hanno stabilito per lei, diviene narratrice della sua stessa storia e protagonista della sua vita.

Il visibile contemporaneo del Risorgimento: le figure femminili.

Chiara Tognolotti

Dal cinema alla televisione; dagli ampi affreschi storici alle minime vicende private; dalla grande storia (e dalla retorica) dei libri di scuola alle riletture critiche contemporanee: negli ultimi dieci anni le vicende risorgimentali sono state ripercorse con tagli e aperture diverse e spesso contrastanti. In particolare le figure femminili, spesso dimenticate negli studi più datati, sono riemerse con una certa forza nelle rappresentazioni dell'ultimo decennio, sia nei film che nelle fiction televisive. A prima vista, dunque, un bilancio positivo: ma guardando più da vicino l'immagine della donna così come viene raffigurata nelle riletture contemporanee dell'epica risorgimentale (e di quella della rivoluzione napoletana che la precede), essa rivela contraddizioni, ambiguità e non infrequenti ricorsi a stereotipi e luoghi comuni. Scopo di questo intervento è indagare in queste contraddizioni attraverso alcuni studi di caso (Noi credevamo, Martone 2007; Il resto di niente, De Lillo 2004; Le cinque giornate di Milano, Lizzani 2004; Eravamo solo mille, Reali 2007; Luisa Sanfelice, f.lli Taviani 2004) per cercare di tracciare le linee di un possibile “visibile contemporaneo” del Risorgimento filtrato attraverso la chiave di genere, nella convinzione che proprio quest'ultima sia in grado di

scardinare le prospettive omologanti di una rappresentazione della storia troppo spesso appiattita in superficie.

La compagna dell'uomo. Immagini di donne e donne immaginate nello scenario del Risorgimento italiano.

Micaela Veronesi

Un giovane bersagliere durante la battaglia di Palestro del 1959 trova rifugio in una cascina, accolto e protetto da una giovane contadina e da suo padre. La ragazza con coraggio e spirito di iniziativa riesce a distrarre l'attenzione dell'ufficiale austriaco da alcune tracce che potrebbero rivelarne la presenza. Alla fine della guerra il giovane torna e la chiede in sposa.

Con questo racconto semplice ma significativo perché impregnato di tutti i valori risorgimentali (il coraggio, l'abnegazione, lo spirito di gruppo contro un comune nemico e la solidarietà reciproca), Arrigo Frusta, sceneggiatore di punta della casa di produzione Ambrosio di Torino, vinse il concorso all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 con il film *Nozze d'oro* (regia di Luigi Maggi).

In questo film la figura femminile ha di fatto un ruolo fondamentale, è audace, temeraria, addirittura eroica nell'affrontare gli austriaci, tuttavia è poco più che una figura secondaria. La sua rappresentazione scenografica è sempre ai margini dell'inquadratura, mentre al centro stanno le figure maschili.

Il cinema delle origini non ha di certo portato novità rivoluzionarie sul lungo e tormentato cammino delle donne per raggiungere la pari dignità con il genere maschile, anche se all'interno della più ampia macchina della modernità ha di certo catalizzato il processo di emancipazione femminile, portando le donne a rivestire ruoli di primaria importanza anche in posizioni di responsabilità.

Tuttavia l'immagine della donna nei film del periodo muto, e parimenti in quelli dei primi decenni del sonoro, è quasi uniformemente quella tradizionale: un soggetto debole, relegata nella sfera domestica della casa e della famiglia, che agisce solo in funzione di questa e come compagna dell'uomo. Le figure femminili che si discostano da questo cliché sono pericolose e autodistruttive e sono protagoniste di storie tragiche, sono le cosiddette donne fatali che si contrappongono agli angeli del focolare. Collocare quindi figure femminili attive e combattive ma pur sempre positive all'interno del cinema a tematica risorgimentale non deve essere stato facile per gli autori dei primi decenni del XX secolo. Dunque, anche se le donne ebbero nel Risorgimento un ruolo di spicco, spendendosi in prima persona nei centri dello scontro, campi di battaglia o trattative diplomatiche che siano, per il cinema è stato più facile raccontare le figure di contorno, quelle che sono rimaste sullo sfondo e che hanno imbellettato con la loro grazia, la loro bellezza e con il loro amore le gesta degli eroi. I film privilegiano figure di donne passive (madri e sposine), o attive nel senso della seduzione (più film per esempio sono stati dedicati alla contessa Virginia di Castiglione). Raramente invece si dedicano alla vita e al ruolo di quelle figure femminili coraggiose e ideologicamente impegnate che hanno fatto la storia del Risorgimento. Anita Garibaldi e Teresa Confalonieri sono le uniche a vedersi dedicare dei film, ma forse non a caso, visto che sono mogli di personaggi illustri ed eroici. Altre figure emblematiche come Giulia di Barolo, Colomba Antonetti Porzi, Cristina Belgioioso Trivulzio o Enrichetta Di Lorenzo e molte altre mancano totalmente dagli schermi cinematografici, nonostante la ricchezza delle loro biografie potrebbe ispirare più di una narrazione.

Si tratta dunque di ricercare ancora una volta tra le pieghe, ai margini e nei silenzi, le tracce che le donne hanno comunque lasciato, anche attraverso il cinema, nella manciata di film di argomento risorgimentale che abbiamo a disposizione fra quelli realizzati in quei pochi

decenni dopo l'Unità, quando il cinema velocemente nasce e si sviluppa e si trova a raccontare anche la Storia recente. La ricerca condotta per il presente studio affronta l'analisi dei seguenti film muti: Anita Garibaldi (Mario Camerini, 1910); Nozze d'oro (Luigi Maggi, 1911); La lampada della nonna (Luigi Maggi, 1913); Il dottor Antonio (Eleuterio Rodolfi, 1914); e del film sonoro: L'angelo della rivolta. Teresa Confalonieri (Guido Brignone, 1934).

I VOLTI DEL RISORGIMENTO. LA FIGURA FEMMINILE ATTRAVERSO LE OPERE D'ARTE

Madri, mogli, eroine: l'iconografia della donna nei monumenti risorgimentali.

Cristiana Beltrami

All'indomani dell'Unità d'Italia parte una gara alla monumentalizzazione che ha due grandi protagonisti – Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi – e in seconda battuta anche Cavour e Mazzini ma con minore metodicità.

Se è indubbio che il Risorgimento è stato un passaggio storico al maschile, esiste però una forte presenza femminile che ha caldeggiato l'Unità: da nobili letterate come Eleonora Fonseca Pimentel – ritratta nel 1867 da Odoardo Tabacchi – all'eroina per eccellenza, quell'Anita Garibaldi che cavalca indomita sul Gianicolo a Roma (Mario Rutelli, 1932).

La storiografia quanto la letteratura e inevitabilmente l'arte hanno sempre mostrato il mondo femminile risorgimentale ammantato di romanticismo: sono fidanzate, mogli e figlie che attendono il ritorno del soldato secondo un topos antico e radicato. Se la figura femminile in pittura ha goduto di studi approfonditi, in particolare in questo ultimo triennio di celebrazioni, lo stesso soggetto a livello scultoreo è stato piuttosto trascurato: vale invece la pena raccontare le vicende dell'Unità anche attraverso il sostegno femminile narrato spesso nei basamenti dei monumenti, o presentato alle grandi mostre internazionali come nel caso del Foscolo che Tabacchi ritrae accanto alla sua fidanzata. Un'iconografia che ha naturalmente profonde radici letterarie ancor prima che storiche e che deve adeguarsi al linguaggio celebrativo.

“Rosa Cavalletto, Teresa Cibebe Legnazzi, Adele Sarori Piovene & Co.: tracce di Altro-Risorgimento dai Civici Musei di Padova”.

Francesca Bottacin

“Aiutatrici devote sempre, qualche volta ispiratrici, nell'opera di redenzione della loro terra, furono le donne venete fra il 1848 e il 1866; emule degli uomini in tutte le forme dell'eroismo, spesso superiori ad essi nelle virtù del sacrificio” (G. SOLITRO, 1914).

Le collezioni del Museo del Risorgimento e dell'età contemporanea, nonché le raccolte ottocentesche e i numerosi volumi di storia delle donne della Biblioteca Civica di Padova, offrono l'occasione per l'intervento di Bottacin, pensato tra Arte e Storia allo scopo di restituire l'immagine più discosta del Risorgimento al femminile.

Rosa Cavalletto, sorella del fervente patriota Alberto, e Teresa Cibebe, moglie di Enrico Nestore Legnazzi, la cui collezione confluirà poi quasi per intero nell'odierno Museo, Adele Sartori Piovene, pittrice, poetessa e collezionista, il cui diario segreto promette abbondantissimi spunti, non sono che alcune delle donne indagate attraverso fonti, documenti ma soprattutto oggetti d'arte e cimeli, più o meno artistici, presenti nelle raccolte patavine.

Dai seriosi ritratti ufficiali alle romantiche spilline con effigi di defunti complete di capelli, dai raffinatissimi stilette per signora ai bracciali con miniature di Vittorio Emanuele, dagli austeri quadri di guerre ai borsellini tricolori ai confini del kitsch.

Un viaggio nelle vicende delle donne venete, compiuto attraverso le testimonianze scritte più private e le rappresentazioni più quotidiane e intime, nel tentativo di scardinare l'immagine ampollosa e retorica tramandataci dalla storia ufficiale.

Madri della Patria. La figura materna nei dipinti risorgimentali tra attese, speranze e ribellioni.

Giulio Brevetti

Prima ancora di essere unita, l'Italia è stata un paese di madri. Lo dimostrano le tante tele a tema risorgimentale, realizzate da pittori, per lo più patrioti, che, nell'ispirarsi alle proprie genitrici, immortalano il vero personaggio simbolo, la vittima sacrificale della lotta allo straniero, una sorta di neo-Madonna dal cuore sanguinante per la sorte dei propri figli.

Un tempo, la Mater Patriae era la sovrana, la regina, l'imperatrice. Pensiamo al caso di Maria Carolina regina di Napoli, ritratta nel 1783 da Angelika Kauffmann come madre amorevole, serena e idealizzata di una famiglia numerosa e virtuosa calata all'interno di una lussureggiante cornice neoclassica. Proprio in quel periodo, la sovrana viene omaggiata dai versi dell'amica e bibliotecaria che si firma Altidora Esperetusa ma che al secolo si chiama Eleonora Fonseca Pimentel, la futura eroina e leader della breve ma gloriosa stagione della repubblica napoletana. Eleonora, Luisa Sanfelice e le cosiddette madri della patria, come le sorelle Carafa, sono le prime grandi eroine del Risorgimento italiano, genitrici inquiete e ribelli, omaggiate all'indomani dell'Unità da pittori quali Toma e Sciuti.

Le donne del '99 sono però ancora per lo più delle nobili che hanno scelto la via rivoluzionaria. Le madri del Risorgimento maturo saranno invece quelle del popolo e della borghesia, virtuose ed eroiche nel loro dolore, ritratte all'interno delle proprie case in attesa di notizie dal fronte, come in tante opere dei fratelli Induno, o in lotta per le strade come Anita Garibaldi, le cui spoglie vengono omaggiate dalla presenza del suo consorte e dei suoi bambini in un dipinto di ignoto. L'Eroe dei due Mondi, il personaggio che ha avuto maggior successo dal punto di vista iconografico, è spesso circondato, nelle scene che ricostruiscono e celebrano le sue imprese, da giovani madri che lo indicano ai propri pargoli come virtuoso salvatore, ideale "padre" comune.

La madre, come d'altronde già nella tradizione ottocentesca, riveste il ruolo altamente simbolico e iconico di custode dei valori familiari nel particolare e di quelli nazionali nel generale. E così, in tanti dipinti realizzati da Malchioldi, Sciuti, Gamba, Induno, viene ritratta come amorevole e autorevole educatrice, mentre istruisce e ammonisce il proprio bambino, indicandogli il bene e la strada giusta, proprio come la nuova Italia con un suo giovane cittadino.

Le custodi del tricolore.

Eugenia Querci

Con il Risorgimento donne appartenenti alle più diverse sfere sociali conquistano per la prima volta lo spazio pubblico, esponendosi in prima persona senza tuttavia rinnegare il loro ruolo all'interno della famiglia. La casa, nella quieta intimità dei lavori domestici, è infatti uno dei luoghi in cui si tessono, pazientemente e con ferma determinazione, i destini della nazione. Protagonista di tanta pittura dell'Ottocento, la donna vi appare come la fondamentale custode del simbolo rivoluzionario e nazionale, il tricolore, quella "bandiera proibita" – cucita, nascosta, indossata - la cui semplice esposizione poteva costare l'esilio. Nel seminario verrà ripercorso, attraverso una galleria di immagini, un ideale itinerario attorno al simbolo nazionale che ha visto la figura femminile contribuire in modo determinante alla realizzazione delle aspirazioni di libertà e coesione identitaria dell'Italia.

TEATRO, DANZA E SATIRA: IL RISORGIMENTO SULLE PUNTE

Sante, regine, contadine e bersagliere: profili di donna dal ballo italiano del periodo risorgimentale.

Claudia Celi

Copiosissima fu sulle scene italiane e per l'intero arco del XIX secolo la produzione di allestimenti coreografici che almeno fino agli anni Sessanta rispecchiarono una realtà articolata e frammentata sul piano sociale e culturale e dunque difficilmente riconducibile ad un comune denominatore. Può valere quindi anche per il teatro di danza quanto affermato da Lorenzo Bianconi e da Giorgio Pestelli relativamente alla storia dell'opera italiana "di necessità storia di tante città più o meno collegate l'una con l'altra e profondamente segnate da rapporti politici o dinastici o intellettuali o d'affari, di gruppi o individuali". (*Premessa a Il sistema produttivo e le sue competenze*, vol.IV, di AA.VV. *Storia dell'opera italiana*, Torino, EdT, 1987, p.XI).

Così, nonostante la riconoscibilità di uno stile italiano, i rivolgimenti politici ed economici non meno dei mutamenti nel gusto del pubblico segnarono profondamente gli allestimenti e i soggetti dei balli che, anche quando giungevano da oltralpe venivano adattati alle esigenze locali. Nel complesso un mondo ricco di fermenti quello dell'Italia, soprattutto della prima parte del secolo, che vide l'avvicendamento sulle scene italiane di coreografi e interpreti, di linee poetiche e scuole stilistiche differenti in un continuo scambio con le più prestigiose piazze europee.

In pieno Risorgimento la cultura popolare borghese di cui Verdi fu l'interprete per eccellenza in campo operistico, fu anche riferimento per la scelta di temi che, in modo più o meno mascherato per via della censura, dettero vita nel ballo a un genere storico-patriottico di grande richiamo. Dai soggetti dei balli che in modo più o meno diretto parteciparono al clima risorgimentale e da quelli che anticiparono istanze legate al processo di unificazione contribuendo in modo assolutamente originale a un nuovo comune sentire, il presente intervento propone una galleria di personaggi femminili emblematici, che videro interpreti danzatrici al tempo celebri, spesso chiamate a essere "creatrici di ruolo".

"Memorie inutili di ballerina. "Ricordi artistici" di Claudina Cucchi".

Elena Cervellati

Claudina Cucchi (Monza, 1834 - Milano, 1913), ballerina di nome nel panorama della scena internazionale della seconda metà dell'Ottocento, pubblica la propria autobiografia nel 1904. Il suo *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici* (Roma, Enrico Voghera Editore, 1904), presenza singolare nel panorama dell'editoria italiana dell'epoca, mostra la sapienza dell'artista abituata alla cura della propria immagine pubblica e tesa, attraverso la pagina scritta, a costruire un preciso tassello della propria identità. Il racconto segue la parabola artistica della Cucchi. Formatasi alla Imperial Regia Accademia di ballo del Teatro alla Scala

di Milano, dal 1855 al 1858 è impegnata presso il prestigioso Théâtre de l'Opéra di Parigi, voluta dallo stesso Giuseppe Verdi nel ballo coreografato da Lucien Petipa per *Les Vêpres Siciliennes* (1855), poi è prima ballerina di rango francese presso il Teatro di Porta Carinzia di Vienna, dove rimane per un decennio. Si tratta di un periodo per la Cucchi professionalmente importante, in cui perfeziona le proprie capacità di interprete non d'eccezione, ma caldamente apprezzata per la vivacità e l'espressività, e in cui d'altra parte la Grande storia disegna in Italia alcune tappe di rilievo. Il ritorno a Milano, nel 1866, sarà quindi segnato dall'accoglienza ostile che il pubblico riserva alla Cucchi, di cui si nota con riprovazione la pettinatura – e non solo - alla viennese.

In Venti anni di palcoscenico le osservazioni su vicende teatrali, lavoro sul palcoscenico e ruoli interpretati sono da rintracciare con cura e da estrarre dal flusso scoppiettante e indistinto del racconto, che si sofferma volentieri a dipingere incontri interessanti, situazioni divertenti o venate da pericoli rapidamente sventati e serate mondane, in uno scoppiettante susseguirsi di brevi quadri e immagini piacevoli articolati intorno alle città in cui la protagonista si ferma per qualche tempo. Memorie inutili e donnesche, secondo il giudizio che ne dà un critico dell'epoca, perché troppo attente all'aneddoto minuto ed eccessivamente celebrative, perché vaghe e poco profonde, queste pagine riescono tuttavia a dare un colore preciso al tempo che dipingono e in cui sono immerse, a un certo modo di fare danza, di essere donna e ballerina, di attraversare la vita, segnate dalla forza fragile di un presente ricco dell'evanescenza connaturata allo spettacolo coreico. Il gesto della scrittura dell'autrice, la presenza del suo corpo, il suo sguardo e il suo agire, trapelano a tratti dalla carta, come fortunatamente accade sempre nelle pagine in cui ricordi, esperienze vissute, sensazioni incarnate, desiderio e volontà di dirsi, di definirsi e di farsi ricordare si mescolano in un tutto che, necessariamente, acquista una propria organicità solida e materica, talvolta danzante.

Satira, contraffazione e parodia del ballo teatrale dell'Ottocento.

Ornella di Tondo

Tra la fine del Settecento e i primi del Novecento numerosi sono i poemi, i racconti, i libri di aneddoti e di ritratti teatrali “dal vivo”, le pièces teatrali che indugiano sull'ambiente del ballo teatrale e sulla figura della ballerina, e mettono in scena parodie dei più famosi balli del momento. Questi testi, spesso con morboso compiacimento, si concentrano per lo più sui pericoli che attendono a ogni dove la fanciulla che per bisogno o per desiderio di gloria si dedica alla professione di ballerina, facile preda di maestri senza scrupoli, di agenti vogliosi, di ammiratori insistenti in grado di decretarne in una sera il trionfo o la caduta. Le uniche ballerine “onorate” sono coloro che riuscendo a contrastare le insidie e le corrottele dell'ambiente teatrale e sfuggendo a un mestiere disonorante cui le ha costrette la povertà combinano un matrimonio onorevole, ritirandosi nel decoro dell'intimità casalinga.

Non mancano però i testi satirici, nei quali la ballerina è raramente una vittima, ed è dipinta quasi sempre come un'avventuriera senza scrupoli, relativamente interessata alla propria arte, costantemente a caccia di polli da spennare e di un matrimonio redditizio. In queste manovre, è coadiuvata dall'ambigua figura del “madro”, ovvero il personaggio che accompagnava la giovane artista, con funzione di governante e talora di agente, procacciatrice

di generosi ammiratori tra gli abbonati ballettofilo, i cosiddetti “lion”, giovani debosciati veri detentori della fortuna di un’artista.

Una delle più celebri commedie satiriche sull’ambiente del ballo, sulle fortune immeritate delle ballerine romantiche e sugli eccessi degli ammiratori, è *Il poeta e la ballerina* di Paolo Giacometti, andata in scena a Roma al Teatro Metastasio nel novembre 1841 con successo trionfale dopo appena tre o quattro prove. “Satira drammatizzata” o “commedia sociale”, secondo la definizione dell’autore, è ispirata dallo sdegno provocato dalle smodate manifestazioni di entusiasmo per la ballerina Fanny Cerrito a Genova. Nella commedia, né la ballerina, Madamigella Fanny, consapevole degli eccessivi onori a lei concessi ma non disposta a rinunciare alla sua brillante carriera e ai suoi privilegi, né chi la circonda, come il padre fanfarone e intrigante, il giornalista venduto, l’anziano marchese spasimante e i fatui ammiratori fanno assolutamente buona figura. Mentre il povero poeta misconosciuto, nel quale Giacometti ritrae se stesso, langue miseramente, la ballerina è ammantata di gloria e coperta di oro, in barba alla memoria dei grandi personaggi del passato e alle patrie glorie e al decoro delle lettere e delle “utili arti”, in particolare della commedia, civilizzatrice di costumi, alla quale non arride il medesimo favore della danza, arte “voluttuosa ed eviratrice”, simbolo del decadimento dell’Italia. Per questo, il giovane poeta scrive e fa rappresentare una commedia satirica intitolata *La ballerina*, ossia quadro del secolo presente, che è osteggiata dagli ammiratori di Fanny, tanto che il poeta scappa per poco all’arresto ed è costretto all’esilio, mentre la ballerina è acclamata come non mai. Esito opposto otterrà invece effettivamente nella realtà *Il poeta e la ballerina* di Giacometti, in un gioco di specchi metateatrale.

Di tono più leggero e assai interessante perché vi è posto in scena effettivamente, sia pure in forma parodica, il ballo cui è ispirata, il *Flik e Flok* di Paolo Taglioni (1862) appena rappresentato a Napoli in ricorrenza del decimo anniversario dell’Unità, è invece la commedia in dialetto napoletano *Flik e Flok* (o meglio *Flicco e Flocco*) (1871) di Antonio Petito, grande Pulcinella del Teatro San Carlino. A differenza di altre parodie e contraffazioni di balli di successo presenti sulle coeve scene napoletane, in genere copioni raffazzonati e recitati “all’improvviso”, il *Flik e Flok* di Petito, elevandosi dalla condizione di puro canovaccio, appare un oliato meccanismo comico, che utilizza un espediente tipico di altre commedie dell’autore ispirate a melodrammi di successo, ovvero il “teatro nel teatro”. La commedia mette infatti in scena la rappresentazione di una prova mal riuscita, come ce ne dovevano essere all’epoca, con tanto di ballerini che si riscaldano in scena, e mostra quanto normalmente alla spettatore è celato, ovvero rivalità artistiche, imperizie professionali, miserie personali, protagonista dei quali è un’irresistibile carrellata di personaggi del microcosmo teatrale, di macchiette e caricature: Un mondo di cui sono svelate le miserie e il dilettantismo, nonché la quotidiana lotta per il vivere a scapito del fatto artistico. Nella seconda parte della commedia è presentata la parodia vera e propria del ballo, parafrasato in chiave satirica già a partire dal titolo, degradato in comiche storpiature quali *Flicco e Flocco*, *Frisce e Filosce*, *Fico e Foco* o *Criche e Croche*, i cui sprovveduti protagonisti sono Pulcinella, nel principale ruolo femminile, travestito da donna, e altri inesperti personaggi che coll’arte tersicorea hanno poco a che fare. Nella parodia sono messi in berlina non solo il libretto, ma anche alcuni particolari dell’allestimento scenico e coreografico del ballo originale, come il celebre galop finale delle bersagliere, ballabile-manovra in chiave risorgimentale interpretato

da ballerine agitati trombette giocattolo, nel ballo di Taglioni danzato sullo sfondo della Laguna veneta e qui trasportato di Napoli. Della parodia ci sono rimaste due celebri fotografie che ritraggono in pose dal ballo Antonio Petito-Pulcinella travestito da prima ballerina ma con la tipica maschera nera corredata di corna, e Davide Petito. L'effetto dell'immagine è ovviamente esilarante, per il contrasto tra la forza eversiva della maschera, unita alla bruttezza e alla goffaggine di Antonio-Pulcinella, con la grazia femminile e la nobiltà del codice della danza classica cui si rimanda, contrasto che la vis scenica dei Petito e la loro conclamata abilità nella danza doveva sicuramente esaltare.

"Maledetta la mima!". Il teatro di danza nel Risorgimento fra letteratura e cronaca".

Rita Zambon

Durante il periodo del Risorgimento anche la danza, con i suoi artisti, venne coinvolta nelle vicende che portarono all'unificazione italiana. Sia grandi stelle, ad esempio Fanny Cerrito e Fanny Elssler, sia figure minori di ballerini e coreografi ispirarono o furono loro stesse protagoniste di episodi diventati talvolta leggenda. Imprese epiche delle guerre d'Indipendenza, quali la battaglia di Magenta o lo sbarco dei Mille a Marsala, furono portate sui palcoscenici dei teatri anche come balli. Accanto agli uomini che fecero l'Italia si ricordano ballerine "rivoluzionarie" come Marietta Baderna o ballerine "diplomatiche" come Bianca Ronzani. L'intervento offre una panoramica di questi ed altri aspetti basandosi sulla lettura di libri e giornali dell'epoca.