

CATERINA PAGNINI

SILFIDI *EN POINTE*: BALLERINE ITALIANE
NEL NUOVO MONDO

L'Ottocento romantico sancisce il raggiungimento del massimo potenziale espressivo dell'esperienza performativa. La 'riappropriazione' della natura e delle emozioni porta a conclusione un processo che non si contrappone alle riflessioni razionali del secolo dei Lumi, ma che da esse deve necessariamente passare. È grazie al faticoso percorso iniziato dai riformatori settecenteschi verso la riscoperta della narrazione, della verosimiglianza, del gesto eloquente e del purismo rappresentativo che si arriva al recupero del virtuosismo come componente espressiva sostanziale e alla completezza della restituzione artistica. L'eterna lotta fra il virtuosismo e l'interpretazione, fra la visione e la narrazione – che sembrava non poter trovare una plausibile conciliazione nel pensiero degli illuministi –, viene risolta dalla riflessione romantica, che opera quella sintesi tanto agognata dai riformatori e già realizzata dagli antichi, volta alla perfetta fusione delle componenti performative in una simbiosi che restituisce finalmente l'unità della creazione artistica e che rende possibile la rappresentazione in scena delle innumerevoli sfaccettature della complessità umana. Il balletto romantico incarna l'apice di questa trasformazione che prende forma dalle riflessioni di Carlo Blasis, che codifica nei suoi trattati una rinnovata tecnica virtuosistica e una gestualità eloquente, finalmente unite nella determinazione di un compiuto linguaggio espressivo. La sensuale Camargo e la spirituale Sallé – dive rivali che nel secolo precedente tanto avevano diviso i gusti del pubblico, i giudizi della critica e le preferenze dei coreografi – si fondono idealmente nell'eterea creatura danzante incarnata da Maria Taglioni, unione armonica di tecnica ed espressività, razionalità e passione, sensualità e perfezione formale. Un modello che darà vita a una straordinaria generazione di ballerine, muse ispiratrici della cultura sociale e spettacolare del tempo, formate fra Milano e Parigi e attive nei maggiori teatri d'Europa, da Londra a Berlino, a Madrid, fino alla Russia e all'America. Già dal Settecento la terra degli zar è un polo attrattivo per gli artisti della danza (e non solo), che vengono accolti nei teatri imperiali per rappresentarvi le più innovative istanze

della produzione contemporanea. L'Ottocento rafforza tale legame e la meta russa diventa bacino per la migrazione e lo stanziamento di modelli usurati nelle forme originarie, che trovano un rinnovato vigore in un terreno incolto ma fertile, alla ricerca di un 'rinascimento' culturale autoctono.

Se la Russia è meta consolidata, inserita a pieno titolo fra le destinazioni obbligate di una carriera coreutica di eccellenza, è l'America a rappresentare la vera sfida, un orizzonte lontano e sconosciuto ma non per questo meno attrattivo per le *étoiles* affermate e per le giovani ballerine in cerca di consacrazione. A partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento si assiste al tracciamento di una nuova rotta spettacolare che determina una consistente migrazione di danzatrici europee verso le coste statunitensi. Un processo che non accenna a diminuire nei decenni seguenti ma che, piuttosto, comincia a delinearsi come itinerario artistico privilegiato fra il Nuovo e il Vecchio Mondo. È la ballerina sulle punte della scuola accademica romantica a rappresentare l'attrazione all'origine di questa migrazione, non la forma del balletto classico in sé, perlomeno non ancora. Ne è prova il successo incontrastato della lunga tournée americana di Fanny Elssler, la più famosa delle *étoiles* romantiche, rivale della Taglioni, e viceversa il tiepido riscontro che ebbero le non poche compagnie di balletto che, guidate da coreografi comunque affermati in Europa (si pensi alle troupes di Alexandre Placides e di Domenico Ronzani), non riuscirono mai a convincere il pubblico con la proposta strutturata di un repertorio classico. Sono gli impresari americani a spostarsi in Europa per reclutare queste silfidi *en pointe*; le giovani allieve dei corpi di ballo e le ballerine all'inizio della carriera solista vengono osservate nelle piazze strategiche di Milano e Parigi o nei teatri di Londra, prima tappa della consacrazione internazionale. Per loro non sono programmate stagioni teatrali di balletto. Le prescelte vengono scritturate da sole o in gruppo per essere inserite come elementi di attrazione esotica all'interno della produzione spettacolare autoctona: il *musical theatre*, la pantomima, il *vaudeville* e la *extravaganza*, generi ben sedimentati nella cultura delle grandi città e dei piccoli centri americani.

Grazie anche al sapiente lavoro pubblicitario degli impresari e dei produttori, l'accoglienza è sempre calorosa, addirittura entusiastica; i nomi accattivanti delle ballerine, prevalentemente italiane, vengono messi in evidenza nelle locandine delle strade di Broadway, diventando il polo attrattivo degli spettacoli. Le colonne dedicate ai *Theatrical Events* e agli *Amusements* delle principali testate giornalistiche di New York, Boston, Philadelphia, St. Louis, ma anche dei centri minori della provincia del Mid West e della West Coast, sono prodighe di informazioni sugli attori, sulle scenografie, sulle ingenti spese sostenute dagli impresari, sulle reazioni del pubblico e, naturalmente, sulle fasciose ballerine europee, restituendo un interessante quanto variegato spaccato di storia sociale. Il giornalismo diventa una fonte primaria non solo dello

spettacolo, ma anche del costume locale, sostenuto da una critica strutturata, estremamente competente in materia e già incline a presentarsi come autorevole osservatorio delle qualità dello spettacolo e del pubblico che lo segue, fornendo un'insostituibile testimonianza di carattere sociologico. Lo stretto legame fra produzione, rappresentazione e fruizione diventa, in suolo americano, ancora più pregnante: l'evento spettacolare si inserisce profondamente nel tessuto sociale che lo genera, assurgendo a emblema dell'America che rinasce economicamente e culturalmente dopo le drammatiche vicende della Guerra civile. La grandiosità degli spettacoli serve a 'mettere in scena' le tante potenzialità della società americana. Elementi spesso disomogenei, sfarzosamente esposti, offrono una 'parata' delle straordinarie prospettive in atto: la ricchezza dei costumi, le scenografie imponenti, la macchinaria stupefacente e le ballerine europee con la loro straordinaria tecnica, con il repertorio inedito e, cosa di non minore importanza, con la loro avvenenza, rappresentano quello che l'America è e può essere. La consegnano al pubblico e, attraverso il racconto dei giornali, alla storia.

Lo spettacolo è, prima che un'arte, un'industria e di questo sono pienamente consapevoli gli impresari e i managers che gestiscono l'offerta teatrale delle maggiori città della West Coast, rotta privilegiata dal Vecchio Continente. Una macchina produttiva che per funzionare al meglio ha bisogno di ricavarci una nicchia di originalità attraverso l'inserimento del classico nella tradizione folkloristica locale. Questa originalità è incarnata dalla obsolescente tradizione europea. È qui che le ballerine entrano in gioco e contribuiscono alla genesi di una spettacolarità autoctona che non tarderà a consolidarsi. Alcune di loro, dalle straordinarie capacità di adattamento, riusciranno perfettamente a integrarsi; altre si configureranno come fugaci ambasciatrici della cultura europea nel Nuovo Mondo, lasciando un'impronta indelebile e riportando indietro un'esperienza che certamente le arricchirà nel loro modo di reinterpretare la tradizione.

1. *Prologo. «A new disease»*

Il 12 settembre 1866 al Niblo's Garden Theatre di New York, uno degli spazi teatrali più ampi dell'East Coast,¹ debuttava *The Black Crook*, la fortunata

1. Il Niblo's Garden fu costruito da William Niblo a Broadway, in Prince Street, su un preesistente spazio all'aperto, il Columbia Gardens, in cui si organizzavano intrattenimenti estivi durante i quali si esibivano gli attori, i cantanti e i danzatori più in vista del momento. Comprendendo le potenzialità dello spazio e la sua posizione strategica, Niblo lo prese in affitto e lo ristrutturò completamente, trasformandolo in un vero e proprio giardino botanico

produzione di Jarret-Palmer-Whitley² acclamata dalla critica del tempo come il più grandioso spettacolo mai allestito sulle scene americane e che per oltre cinquant'anni avrebbe vantato una lunga tradizione di revivals e di imitazioni: «as a scenic piece, "The Black Crook" is expected to surpass anything of its kind ever witnessed on the American stage» (fig. 1).³

Lo spettacolo si presentava come una monumentale *extravaganza* che combinava danze, canto, parti recitate e numeri acrobatici, il tutto sorretto da un imponente impianto scenografico con mutazioni a vista e da un apparato costumistico sfarzoso ed esotico.⁴ L'impatto della produzione del Niblo's sul pubblico newyorkese fu travolgente, ben oltre le aspettative degli impresari. Dopo due settimane di repliche il «New York Clipper» parlava in termini 'catastrofici' di una nuova epidemia che imperversava nella città senza risparmiare nessuno; la prospera e dinamica New York, centro propulsivo commerciale, culturale

ornamentale, con piante esotiche e fontane dai meravigliosi giochi d'acqua, dove intrattenere il pubblico con serate musicali e spettacoli pirotecnici: «large trees were transplanted from distant woods; choice flowers and plants mingled with rarest exotics; fountains gushed and threw their spray into the submeans. In the centre of this garden a temple was erected and dedicated to music. The entertainments given consisted of instrumental music and display of fireworks each evening» (A.T. BROWN, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, New York, Dodd, Mead and Co., 1903, vol. 1, pp. 175-176). Nel 1827 Niblo decise di edificare all'interno del giardino un ampio spazio teatrale, creando così un più complesso e poliedrico centro di intrattenimento. Il teatro fu costruito in pochi giorni e inaugurato nel 1828. Aveva due ordini di palchi, un'ampia platea e un palcoscenico di grandi dimensioni: «in fifteen days from the time of the foundation was laid a commanding and handsome theatre was actually completed, comprising a spacious stage, a parquet, and two circles of boxes, capable of holding 1200 persons» (ivi, p. 176). Nel 1846 fu distrutto da un incendio originatosi nel sottopalco. Un 'Second Niblo' venne aperto nel 1849, ancora più lussuoso e capiente del precedente. Completamente rinnovato nell'architettura e nella gestione, la sua conduzione fu affidata al manager Henry Chippendale e la direzione artistica a John Sefton: «[on] July 30, 1849, the summer theatre in Niblo's Garden – rebuilt and surpassing in elegance all its predecessors – was thrown open under the general management of Mr. Chippendale and with John Sefton as the stage director» (ivi, p. 180).

2. Il Niblo's era al tempo gestito dall'impresario William Wheatley, che affiancò Henry C. Barrett e Harry Palmer nella produzione dello spettacolo. Per le fasi della produzione del *Black Crook* si veda quanto diremo più avanti.

3. «The New York Clipper», 15 settembre 1866. Tutti i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete sul sito della *Illinois Digital Newspapers Collection*, www.idnc.library.illinois.edu (ultima data di consultazione: 15 novembre 2020).

4. Sulla tradizione dello spettacolo musicale europeo negli Stati Uniti si veda, da ultimo, E. MAZZOLENI, *Le vaudeville américain (1850-1920). Migrations de formes théâtrales mixtes, in Dramaturgies et littératures en voyage*, a cura di G. CICALI e E. M., «Cahiers de littérature française», XIX, 2020, pp. 123-140.

e spettacolare dell'America del Nord *post-Civil War*,⁵ si trovava in balia della febbre da *Black Crook*:

A new disease has just made its appearance in this city, and thus early it has attacked all classes, not even the abstemious, the fastidious, or the mock and lowly being exempt from its influence [...]. This new disease is called the "Black Crook" fever; it was first introduced among us by one C.M. Barras, though the aid and connivance of Wm. Wheatley, a play actor at Niblo's. Scarcely two weeks hance elapsed since the first cases were reported and now it rages with astonishing virulence.⁶

C'è da chiedersi cosa avesse causato l'innesco di questa 'malattia virulenta', originata da uno spettacolo che, in linea generale, non portava grandi novità rispetto alle *extravaganzas* proposte sulle scene nordamericane da ormai quasi trent'anni. Il punto di forza non era certamente la trama dello spettacolo. Divisa in quattro lunghi, rocamboleschi atti – la première ebbe una durata di oltre cinque ore –, l'intricata e poco lineare vicenda narrata nel libretto di Charles Barras⁷ si ispirava alle atmosfere gotiche del romanticismo europeo, fra il *Faust*

5. In quel periodo a New York erano attivi almeno dodici teatri, che producevano un'ampia e diversificata offerta spettacolare: melodrammi italiani di importazione, *minstrels shows*, drammi moralistici, spettacoli etnici, pantomime, *burlesques*: «the changes in taste and practice which were dictated by the expanding population, the increasing wealth, and the altered standards of Civil War New York. Theatres multiplied; by the later sixties, close to twenty were offering a broad choice of entertainment nightly, from opera to burlesque [...]. The theatre-going public was so numerous that long-run plays were beginning to supplement stock-company repertory» (B. STILL, *Mirror for Gotham*, New York, New York University Press, 1956, p. 156). Sulla scena teatrale del periodo, fra Europa e Stati Uniti, si veda E. MAZZOLENI, *Il paradigma della velocità. Il dinamismo sulla scena europea tra fine Ottocento e inizio Novecento*, «Mimesis Journal», 1, 2020, 9, pp. 57-78.

6. «The New York Clipper», 29 settembre 1866. Di tutti gli edifici teatrali presenti in città il Niblo's, per le sue caratteristiche strutturali interne, era certamente il più adatto a ospitare le *extravaganzas* e i *musical theatre*. Il palcoscenico era stato progettato sul modello del Drury Lane londinese, era di ampie dimensioni e provvisto di funzionali apparati, sia in 'orizzontale' sia in 'verticale', aveva infatti un ampio sottopalco e una soffitta, entrambi provvisti di attrezzature di scena e macchinerie. Poteva ospitare più di tremila spettatori divisi tra i tre ordini di palchi, la galleria e la platea. Per l'offerta spettacolare nordamericana e, in particolare, newyorkese cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit.; G. ODELL, *Annals of the New York Stage*, New York, Columbia University Press, 1927-1949, 19 voll.; STILL, *Mirror for Gotham*, cit.; R.C. ALLEN, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000. Si veda anche: B. BARKER, *Ballet or Ballyhoo. The American Careers of Maria Bonfanti, Rita Sangalli and Giuseppina Morlachi*, New York, Dance Horizon, 1984, pp. 6-7; M. GOODMAN, *The Sun and the Moon: The Remarkable True Account of Hoakers, Showmen, Dueling Journalists, and Lunar Man-bats in Nineteenth-Century New York*, New York, Basic Books, 2008.

7. Le notizie su Charles Barras sono poche. Sappiamo che fu autore piuttosto prolifico e di non straordinarie qualità letterarie. Deve la sua notorietà alla messa in scena a Broadway del

di Goethe e il *Der Freischütz* di Kind musicato da Weber. La vicenda si concentrava sulle gesta del convenzionale *villain* Hertzog (The Black Crook), dedito alla magia nera e impegnato a portare a termine un patto sacrilego con il demone Zamiel: consacrargli l'anima di un umano in cambio dell'immortalità. Il malvagio conte Wolfenstein, innamorato della giovane Amina, convince Hertzog a rapire il pittore Rudolph, di cui Amina è innamorata, per sacrificarlo al demone e ottenere l'amore della fanciulla. Durante il viaggio iniziatico con Hertzog verso il regno dei demoni, Rudolph libera dalla prigionia una colomba bianca che si rivela poi essere Stalacta, regina del Regno Dorato. La ricompensa per Rudolph saranno la salvezza dell'anima e le nozze con l'amata Amina, mentre Wolfenstein e Hertzog verranno trascinati all'inferno.⁸

La drammaturgia di Barras, «a completely ridiculous melodrama»,⁹ era palesemente concepita come un espediente per la messa in scena di tutte le risorse spettacolari – umane e materiali – che si potessero proporre in un'unica *performance*, con una predominanza assoluta della scenografia e della macchinaria. Per l'allestimento furono impegnate diverse maestranze, sia locali sia provenienti dai teatri europei, incaricate di realizzare i magnifici costumi e un apparato grandioso, che aveva il suo culmine nell'atto finale, interamente concepito come un'unica *transformation scene* (fig. 2). L'attrazione centrale dell'atto, il *Palace of Drowdrops*, impiegava infatti più di venti minuti per dispiegarsi nei tredici cambiamenti a vista che portavano alla rivelazione della scena finale:

We stated the vast improvements that have been made in the stage and the amount of money expended in bringing out the piece [...]. In the incantation scene, which

suo *Black Crook* nella versione *book musical* rivisitata dagli impresari che lo produssero. Sappiamo infatti che una prima rappresentazione, in forma originale e solo recitata, ebbe luogo a Buffalo nei primi mesi del 1866, ma non ottenne riscontri di critica. La moglie di Barras, l'attrice Sally St. Clair, avrebbe dovuto interpretare la regina Stalacta, ma morì prima del debutto sulle scene del Niblo's. Fra le sue creazioni si ricordano i drammi fantastici *Woman in White* e *The White Terror* e la commedia in tre atti *The Modern Saint*. Fu anche attore e recitò da protagonista (Mr. Vertigo Morbid) nella sua commedia in due atti *The Hypochondriac*, ispirata a sé stesso. Sua anche *The Original Hamlet*, una parodia dell'opera shakesperiana che ebbe un discreto successo. Cfr. G.R. SPELLAN, *Manuscripts of the Playwright Barras*, «San Francisco Call», LXXXV, 1897, 2, p. 21.

8. Cfr. «The New York Times», 13 settembre 1866, che riporta la trama dello spettacolo (i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete sul sito del «The New York Times»: *Time Machine*, www.timesmachine.nytimes.com. Ultima data di consultazione: 20 novembre 2020). Si veda anche: C.M. BARRAS, *'The Black Crook' a Most Wonderful History*, Philadelphia, Barclay, 1866; J. MATES, *The Black Crook Myth*, «Theatre Survey», VII, 1966, pp. 31-43; L.G. ODOM, *'The Black Crook' at Niblo's Garden*, «Drama Review», XXVI, 1982, pp. 21-40; C. HARDY, *The Black Crook*, in *The International Encyclopedia of Dance*, a cura di S.J. COHEN, Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. 1, pp. 456-458.

9. G. FREDLEY, *The Black Crook and The White Fawn*, «Dance Index», IV, 1945, 1, p. 5.

terminates the first act, there will be introduced some miracles in the way of startling mechanism, to meet the requirements of the author [...]. The dresses for the *dramatis personae*, including some sixty, representing strange fishes and nondescript monsters, number over the hundred. The final scene in the fourth act will surpass, it is expected, anything in its way even before attempted in America. It is the invention of the brothers Brew of London, and involves thirteen minutes in the full development of its various transformations.¹⁰

L'allestimento dell'ultimo atto rese necessario l'ampliamento del palcoscenico, un'operazione che costrinse l'impresario Wheatley a far slittare la data della *première*, originariamente fissata al 10 settembre:¹¹

Great alterations and preparations of the most extensive kind, are being made at Niblo's Garden, for the production of the spectacle of the 'Black Crook' [...]. A large cellar is at present being dug under the stage, and loads of gravel are carted away daily. The carpenters are hard at work making the mechanical material for the piece. Several extra artists are at work on the scenery, and in every department behind the stage artists are busily engaged.¹²

La scena del grandioso Palazzo di Ruggiada fu acquistata dagli impresari Palmer e Jarret a Londra, dai fratelli Brew, scenografi dell'Astley's Amphitheatre, per lo strabiliante costo di quindicimila dollari.¹³ Anche le altre scene furono realizzate dalle maestranze londinesi, in particolare da quelle del Covent Garden,¹⁴ mentre la maggior parte dei costumi, tra cui le armature per i

10. «The New York Clipper», 15 settembre 1866. Per il cast 'tecnico' si veda anche la locandina della prima serata, riportata da J. WHITTON, *'The Naked Truth!'. An Inside History of 'The Black Crook'*, Philadelphia, Shaw, 1897, pp. 30-31, e dal «New York Tribune», 13 settembre 1866 (anche in questo caso tutti i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete sul sito della *Library of Congress*: www.loc.gov/newspapers, ultima data di consultazione: 15 settembre 2020).

11. «Mr. Wheatley opened his beautiful theatre last night after a prolonged recess, during which the house has been cleaned, redecorated, regilded [...]. A new stage, of the most modern and best approved construction, has been made at great expense, and a vast amount of new scenery produced» («The New York Times», 13 settembre 1866).

12. «The New York Clipper», 18 agosto 1866. Cfr. anche BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 201.

13. «The dazzling transformation scene, painted by the Brothers Brew, of London, for E. M. Smith, Esq., of Astley's Theatre, London, and purchased by Messrs. Jarrett & Palmer, at a cost of fifteen thousand dollars» (WHITTON, *'The Naked Truth!'*, cit., pp. 30-31).

14. «The gorgeous and brilliant new scenery by those eminent masters of Scenic Art, Messrs. Richard Marston, of the Covent Garden, London, J. E. Hayes, R. Smith, B. A. Strong, L. F. Server, and Walack» (*ibid.*).

combattimenti, arrivarono da Parigi.¹⁵ Per l'illuminazione ci si affidò nuovamente all'esperienza dei tecnici londinesi.¹⁶ L'impegno economico, in termini di budget per il reclutamento dei migliori professionisti, compresi gli attori-cantanti, fu certamente un fattore determinante per la buona riuscita dello spettacolo.¹⁷ È vero, però, che il pubblico dell'East Coast non era nuovo alle trame avventurose e fantastiche, alle meraviglie delle *transforming scenes* e alla varietà degli elementi performativi, sebbene *The Black Crook* avesse indubbiamente proposto una produzione di alto livello, anche con invenzioni inedite.¹⁸

Qualcos'altro portava il Niblo's a fare il *sold out* ogni sera e 'costringeva' i newyorkesi a fuggire dalle proprie case per recarsi al Garden in preda a una 'febbrile' eccitazione.¹⁹ La vera novità dello spettacolo, l'elemento di forte attrazione, la lungimirante intuizione di Jarret e Palmer, erano i sontuosi numeri coreutici – almeno due *grand-ballets* per ogni atto oltre ai vari *pas de deux* – e soprattutto l'esibizione delle ballerine europee della Ballet Troupe e in particolare delle due *étoiles* italiane Rita Sangalli e Maria Bonfanti.

15. «Entirely new and superb costumes, by M. Philipe. The glittering and entirely new armors and ballet Paraphernalia, prepared expressly in Paris, by Granger» (ibid.).

16. «The complete gas contrivances, by C. Murray. The calcium lights, &c, for the transformation scene, by Charles Seward, of London, engaged expressly for the occasion» (ibid.).

17. Per la complessità del testo di Barras, che metteva in scena molti personaggi simultaneamente, fra ruoli principali e secondari, il cast degli attori era ampio e sicuramente rappresentò una consistente voce di spesa. Cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 202 (che riporta il cast completo della prima rappresentazione). Le musiche di scena furono affidate a Thomas Baker, violinista e compositore, giunto negli Stati Uniti dall'Inghilterra nel 1853 con la piuttosto celebre orchestra di Louis Antoine Jullien. Si trattava di un autore francese di musica leggera che, in bancarotta, era fuggito da Parigi e viaggiava fra il Regno Unito e l'America, proponendo al pubblico i brani più celebri del repertorio classico rivisitati in chiave leggera-popolare. Baker si stabilì definitivamente negli Stati Uniti e compose diverse partiture per il teatro musicale. Su di lui si veda l'interessante ritratto biografico-artistico tratteggiato dal «New York Clipper» sul numero del 12 dicembre 1863. Cfr. anche J. WESTOVER, *Thomas Baker*, in *Grove Music Online*, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2088526, 2010 (ultima data di consultazione: 23 novembre 2020) e, più in generale sul repertorio di scena americano, D.L. ROOT, *American Popular Stage Music, 1860-1880*, Belford, Ann Arbor, 1981. Sul poco indagato Jullien, personaggio emblematico per la codificazione dell'idea 'moderna' della figura del direttore d'orchestra, cfr. M. FAUL, *Louis Jullien: musique, spectacle et folie au XIX^e siècle*, Bayonne, Atlantica, 2006.

18. Cfr., ad esempio, *The Naiad Queen* (1841), *Faustus, or The Demon of Dragonfels* (1851), *The Seven Sisters* (1860), tutti andati in scena a New York. Cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., passim; HARDY, *The Black Crook*, cit., p. 456.

19. Proprio in questi termini pittoreschi il cronista del «Clipper» raccontava la corsa al biglietto: «Niblo's is a perfect jam every night, and if you wish to secure any kind of a seat in the lower part of the house you must purchase the same several days in advance» («The New York Clipper», 29 settembre 1866).

2. «Prime ballerine assolute»: un fortunato incidente

Chi erano queste due ‘silfidi’ milanesi del balletto classico e come si trovarono ad agire sulle scene nordamericane, acquistando in breve tempo una straordinaria notorietà dalla East alla West Coast? Perché, contravvenendo al tradizionale curriculum, decisero di attraversare l’Atlantico quando in Europa il balletto romantico, di cui erano fra le massime esponenti, si era assestato nella sua definitiva codificazione fra le principali piazze di Milano e Parigi?²⁰

La fortunata quanto inaspettata carriera nel Nuovo Mondo fu senz’altro agevolata da una non comune intraprendenza e da una straordinaria capacità di adattamento, sia a livello personale che professionale, specialmente considerando la giovane età delle due ballerine.²¹ Il lungo addestramento presso l’Imperial regia accademia di ballo del teatro alla Scala e gli insegnamenti di Carlo Blasis avevano permesso loro di inserirsi in poco tempo nel circuito delle produzioni dei maggiori teatri italiani.²² Da qui, una fortunata carriera

20. Sulla migrazione delle forme letterarie-spettacolari e degli artisti in America nell’Ottocento si veda il già citato numero dei «Cahiers de littérature française» curato da Gianni Cicali ed Elena Mazzoleni. In particolare segnalò i contributi di Francesca Simoncini sulla tournée americana di Adelaide Ristori (*La consécration d’Adelaide Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité [1866-1868]*, pp. 83-100) e di Anna Maria Testaverde sul ‘viaggio’ dello stile drammaturgico fiorentino (*Histoires de migration dramaturgique sur la scène de la Californie. Le théâtre dialectal florentin*, pp. 141-160).

21. Le due erano quasi coetanee: Maria Bonfanti era nata a Milano nel 1845, Rita Sangalli nell’entroterra della capitale lombarda nel 1849.

22. Nel 1837 Blasis fu chiamato dal governo lombardo-veneto per ricoprire il ruolo di maestro di perfezionamento alla Scuola di ballo dei Regi teatri di Milano, dove rimase fino al 1850. Costantemente affiancato dalla moglie Annunciata Ramaccini, sotto la sua guida si formarono o si perfezionarono i più importanti protagonisti della scena ballettistica italiana e internazionale, che si affidavano a lui sia presso la Scuola dei Regi teatri, sia per l’insegnamento privato. Da ricordare almeno alcune fra le *étoiles* e i coreografi più affermati del secondo Ottocento: Carlotta Grisi, Lucille Grahn, Maria Brambilla alias Sofia Fuoco, Hippolyte George Sornet (Ippolito Monplaisir), Carolina Rosati, Amalia Brugnoli, Fanny Cerrito, Giovanni Casati, Carlotta Brianza, Pierina Legnani, Pasquale Borri, Virginia Zucchi, Giovanni Lepri, Carlotta Brianza. Cfr. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860; G. MONALDI, *Le regine della danza nel sec. XIX*, Torino, Bocca, 1910; V. OTTOLENGHI, *Carlo de Blasis*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1968, vol. 10, pp. 786-789; A. TESTA, *Carlo Blasis*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. 1 (1998), pp. 460-461; F. PAPPACENA, *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, LIM, 2009; F. FALCONE, *Costruire l’identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878)*, in *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France et Italie)*, par F. FRATAGNOLI, M. NORDERA, P. VEROLI, «Recherches en Danse», v, 2016, pp. 1-23.

in ambito internazionale già dopo pochi anni dal debutto ufficiale nei ruoli principali, in particolare a Londra, dove furono acclamate nelle prime parti: la Sangalli ospite stabile all'Her Majesty's Theatre, la Bonfanti al Covent Garden.²³ È proprio a Londra che, sul cammino di entrambe, con modalità diverse ma con esiti identici, si concentrarono alcune particolari coincidenze che convinsero le due ballerine, contravvenendo a ogni razionale logica professionale, ad abbandonare una carriera solidamente tracciata per affrontare l'incognita di un difficile viaggio oltreoceano, alla volta degli sconosciuti palcoscenici nordamericani.

Decisivo fu l'incontro, agli inizi del 1866, con gli impresari newyorkesi Henry C. Barret e Harry Palmer, appena giunti a Londra per reclutare una troupe di ballerini da far esibire l'autunno successivo sul palcoscenico della Academy of Music di New York.²⁴ L'intento era quello di catturare l'attenzione del pubblico americano con la proposta di un grandioso spettacolo, *La Biche au Bois*, in cui la tradizione classica del balletto romantico europeo avrebbe rappresentato il principale richiamo: una sorta di *grand spectacle a entrées* dove le *étoiles* del Vecchio Continente si sarebbero esibite in grandi numeri solistici, a coppia e collettivi in un repertorio ancora poco conosciuto oltreoceano.²⁵ L'attenzione

23. La Sangalli fu allieva di Auguste Hus, ma si perfezionò privatamente nella scuola di Carlo Blasis e della moglie Annunciata. La Bonfanti aveva iniziato l'impostazione con Blasis presso la Regia accademia, per poi proseguire l'insegnamento privato con il maestro, parallelamente al percorso istituzionale alla Scala. La formazione delle due ballerine e la loro carriera europea verrà esaminata in dettaglio nel proseguo della ricerca, come abbiamo detto ancora *in progress*. In questa sede si citano essenziali dati biografici: BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., passim. Molte delle notizie qui riportate sono poi confluite nelle voci bibliografiche curate dalla studiosa per *The International Encyclopedia of Dance* (vol. I, pp. 495-496 e vol. V, pp. 514-515).

24. L'*Opera house*, il più grande teatro di New York, con i suoi più di quattromila posti, era situato nel lato nord della Fourteenth Street. Fu costruito dall'architetto Alexander Saelzler e inaugurato nel 1854 con una rappresentazione della *Norma* di Bellini cantata da Giulia Grisi e Giovanni Matteo De Candia (alias Mario), allora in tournée negli Stati Uniti. La Grisi, famoso soprano e prima Adalgisa della *Norma*, sorella del mezzosoprano Giuditta Grisi, era cugina della celebre *étoile* Carlotta Grisi, musa ispiratrice di Théophile Gautier per il personaggio di Giselle nell'omonimo balletto (1841). Cfr. G. MONALDI, *Cantanti celebri del secolo XIX*, Roma, Nuova antologia, 1907; ID., *Cantanti celebri (1829-1929)*, Roma, Tiber, 1929; A. DELLA CORTE, *Cantanti di Bellini*, in ID., *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, UTET, 1951, pp. 526-543; A. SGUERZI, *Le stirpi canore*, Bologna, Bongiovanni, 1978-1988, 2 voll.; I. EMERSON, *Five Centuries of Women Singers*, Westport, Praeger, 2005; *Archivio del Canto. Una raccolta di libri e documenti sul canto lirico e i cantanti*, a cura di M. BEGHELLI (archivi.dar.unibo.it/files/muspe/eng/archivio-del-canto/home/, ultima data di consultazione: 30 settembre 2021). Sull'Academy of Music di New York e sul repertorio operistico ivi rappresentato cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., vol. II, pp. 24-115.

25. Cfr. FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., pp. 4-15; BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 41-42; ROGERS, *Redressing The Black Crook*, cit., pp. 476-477.

dei due scaltri uomini d'affari era poco concentrata sulle eteree figure danzanti del romanticismo dell'Opéra di Parigi e del teatro alla Scala ma piuttosto sulle loro gambe, attrazione di sicuro successo e quindi di lauti guadagni:

Legs are staple articles, and will never go out of fashion while the world lasts. They top the list of the 'Beauties of Nature', and we will gather an array of them that will make even the surfeited New Yorker open his eyes and his pocket and hold his breath in astonishment.²⁶

La Sangalli e la Bonfanti furono subito notate dai due impresari e reclutate come prime ballerine. In poco tempo i loro contratti e quelli del resto della troupe, affidata al coreografo David Costa,²⁷ erano stati predisposti e firmati, le scenografie acquistate e si definivano i preparativi per la traversata.

Nella primavera tutto sembrava ormai organizzato,²⁸ quando un tragico ma 'fortunato' incidente costrinse i managers a un drastico cambiamento di prospettive che portò inaspettatamente le due ballerine milanesi sulle scene acclamate del *Black Crook* al Niblo's Garden. Il 21 maggio, dopo la recita serale

26. Così l'idea di Jarret viene riportata da Whitton, il commercialista di Wheatley presente, come vedremo, alle trattative per il *Black Crook*: WHITTON, 'The naked truth!', cit., pp. 5-6.

27. David Costa (1825-1873), ballerino e coreografo, è uno degli italiani migrati negli Stati Uniti con una carriera che vale la pena indagare. Anche Costa si formò alla scuola di ballo del teatro alla Scala e si perfezionò con Blasis privatamente. Molto presto iniziò la carriera di ballerino nei più importanti teatri italiani ed europei per poi affermarsi come coreografo e maestro di ballo. Lo troviamo al teatro Carolino di Palermo, dove propose creazioni originali e rivisitazioni del repertorio romantico (fra cui una sua *Sylphide* del 1856), a Firenze, dove fu particolarmente attivo (nel 1853 realizzò al teatro della Pergola una *Semiramide* di grande successo), a Roma, a Milano e a Napoli. Ballerino di grande tecnica, di lui erano apprezzati il nitido virtuosismo e la capacità di creare coreografie originali e 'pulite', chiare e geometriche, dalle quali toglieva molti dei pezzi folkloristici (come la polka e il minuetto) che invece erano preminenti nei balletti romantici dell'Opéra. Fu reclutato da Jarret e Palmer insieme alla Sangalli e alla Bonfanti per condurre la Great Ballet Troupe, incarico che seppe onorare con mestiere e invenzione e per il quale fu apprezzato dalla critica e dal pubblico: «Mr. Costa, however, is to be especially congratulated on the success of his directorship of the Ballet» («The New York Daily Tribune», 17 settembre 1866, ora in *Music in Gotham. The New York Scene 1862-75*, www.musicingotham.org, ultima data di consultazione: 13 gennaio 2021). In occasione del *Black Crook* fu partner sia della Sangalli che della Bonfanti, dando prova di grande eclettismo e di straordinarie doti interpretative. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 51.

28. Già ad aprile nelle cronache cittadine si cominciava a parlare della straordinaria produzione di Jarret e Palmer: «'The Black Crook' is the title of an original magical and spectacular drama, in four acts, written by C.M. Barras, and copyrighted, and which is to be produced for the first time at Niblo's in early September, by Manager Wheatley, who promises to place it on the stage in a style of unexampled splendor» («The New York Clipper», 7 aprile 1866).

de *La Juive*,²⁹ un incendio sviluppatosi dal sottopalco dell'Academy of Music distrusse completamente l'interno dell'elegante sala teatrale, privando i due impresari di uno spazio adeguato. Non c'era tempo per cancellare la produzione e gli ingaggi degli artisti dovevano comunque essere corrisposti, ma per ricostruire un nuovo teatro ci sarebbero voluti mesi; trovare in poco tempo uno spazio disponibile che, in più, presentasse le caratteristiche strutturali adeguate a quella particolare tipologia di spettacolo era un'impresa disperata. Fu allora che Jarret e Palmer ebbero l'intuizione di coinvolgere nel loro progetto l'impresario William Wheatley, come abbiamo visto proprietario del Niblo's Garden.³⁰ Wheatley aveva i diritti sul manoscritto di un'opera fantastica di Charles Barras, *The Black Crook*, che non si decideva a produrre perché poco convinto della qualità della drammaturgia, delle sue potenzialità in scena e quindi della sua riuscita; ma allargando la struttura del libretto e ripensandolo radicalmente con i grandiosi balletti della troupe europea di Jarret-Palmer, l'operazione poteva rivelarsi vincente. Joseph Whitton, al tempo *business manager* di Wheatley, convocato dall'impresario per vagliare il manoscritto di Barras e dare un'opinione sulle effettive prospettive finanziarie del progetto, descrisse così l'esaltazione e la concitazione del momento in cui l'intuizione impresariale di Wheatley sovvertiva radicalmente le difficoltà imposte dagli infausti eventi, dando vita a un'impresa ancor più convincente di quella originale de *La Biche au Bois*:

A few days after the agreement was signed between Jarrett & Palmer and Wheatley [...], [he] sent word from his room [...] that he wished to see me. When I entered, he was busily occupied reading a manuscript [...]. Holding up the manuscript in one hand, while he brought the other down on the desk before him with a thwack that made the chandelier-drops rattle, he said, or, rather, shouted: "My boy, congratulate me; I have a fortune here". [...] I took the manuscript and read upon the cover, in bold script letters, the words: THE BLACK CROOK, by Charges M. Barras [...]. Patiently did I devote myself to the task, and soon saw what Wheatley had already seen, *that here was the very piece to fit the Ballet*, a clothesline, as it were, on which to hang the pretty dresses, *besides affording abundant opportunities for scenic display*. True, *there was no originality in the plot, if it had a plot at all*, being a medley made up of the Naiad Queen, Undine, Lurline, and two or three other spectacular dramas of like nature. Still, *originality was a matter of little moment. It was just the wanted piece in every other respect, and, if*

29. *Grand opéra* in cinque atti su libretto di Eugène Scribe e musiche di Jacques Fromental Halévy. Questo tipo di rappresentazione in programma sulle scene dell'Academy dimostra l'ampiezza del teatro e le capacità degli apparati strutturali destinati alla rappresentazione, che ne facevano l'ideale candidato per ospitare la grandiosa produzione de *La Biche au Bois*.

30. Cfr. FREDLEY, *The Black Crook*, cit., pp. 4-5; ROGERS, *Redressing The Black Crook*, cit., p. 477; BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 42-43.

the plot had no originality, the title certainly had enough of it to insure, as I thought, the success of the play. “Well”, asked Wheatley [...] “what do you think of it?” “Think of it? Well, my opinion is *you’ll never find another piece so near to what you want*”.³¹

La genesi del primo musical americano³² non si configura, quindi, come un evento programmato ma prende forma senza premeditazione, in pochi giorni, grazie a una serie di coincidenze imprevedibili, incontri fortuiti, eventi rovinosi e soluzioni disperate, che ne definirono la fortuna nel tempo. La determinazione e la capacità di adattamento, il dinamismo e il senso pratico, l’abilità nella riorganizzazione, la lungimiranza nel valutare lucidamente un percorso allettante ma rischioso e nel saper interpretare le aspettative del pubblico, l’atteggiamento intrepido di fronte a prospettive ignote, furono questi i talenti degli ‘attori’ principali dell’impresa: la cordata Jarret-Palmer-Whitley, le *premières danseuses* Bonfanti e Sangalli, il coreografo Costa e il suo corpo di ballo.

Il 21 agosto 1866 la troupe approdò a New York. I nomi di Rita Sangalli e Maria Bonfanti primeggiavano sulle locandine affisse a Broadway e, dopo

31. WHITTON, ‘*The Naked Truth!*’, cit., pp. 9-11 (corsivi miei). La testimonianza di Whitton, da considerarsi per molti versi evidentemente tendenziosa, è una fonte cruciale per comprendere il sistema impresariale americano e le capacità dei managers di prevedere e interpretare le aspettative del pubblico e conciliarle con le proprie necessità produttive e gli esiti di guadagno. Sul sistema produttivo dello spettacolo nordamericano cfr. M.B. LEAVITT, *Fifty Years in Theatrical Management*, New York, Broadway, 1912; C. SMITH, *Musical Comedy in America*, New York, Applause, 1950; B. BARKER, *The Dancer vs. the Management in Post-Civil War America*, «Dance Chronicle», II, 1978, 3, pp. 172-187; D.L. RINEAR, *Stage, Page, Scandals and Vandals: William E. Burton and Nineteenth-century American Theatre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.

32. La storiografia di settore è divisa sul considerare *The Black Crook* il primo esempio di musical americano; le questioni sono molte e non è questo il contesto in cui affrontarle. Mi limito qui a rimandare al saggio di ROGERS, *Redressing the Black Crook*, cit. A nostro avviso, e non solo per il caso specifico, vale la pena ascoltare la voce dei contemporanei e storicizzare lo spettacolo all’interno del suo originale contesto socio-culturale e non analizzando e interpretando le fonti alla luce non di un’ottica ‘moderna’ a noi affine ma spesso fuorviante. In questo senso la cinica visione di Whitton può suggerire la più corretta e, come spesso accade, la più semplice prospettiva interpretativa, che non è quella dell’originalità o meno della drammaturgia, dei numeri scenotecnici o del repertorio coreutico, spesso messa sul banco dai critici detrattori dei nostri tempi, ma dell’efficacia dell’intera ‘sovrastuttura’, cioè la complessità e la solidità dell’apparato spettacolare nel suo insieme, in perfetta sintonia con le aspettative e le necessità del pubblico del tempo che, non a caso, supportò fedelmente lo spettacolo per più di quattrocento repliche: *its superstructure now was so strongly underpinned by popular support [...]. I have said nothing of the literary merits of the Crook, for the best of reasons – it had none. This, however, is no serious fault. Elegant writing, with its daintily picked words and smooth-flowing sentences, is all well enough in its place; but that place is not in the drama of this prosy, money-grabbing age* (WHITTON, ‘*The Naked Truth!*’, cit., p. 32. Corsivi miei).

pochi giorni di prove, le due ballerine fecero il loro debutto sul palcoscenico del Niblo's:

PREMIER DANSEURS ASSOLUTE [sic]:

Mlle. Marie Bonfanti, from the Grand Opéra, Paris and Covent Garden Theatre, London.

Mlle. Rita Sangalli, from the Grand Opéra, Berlin, and Her Majesty's Theatre, London.

Their first appearance in America.³³

3. «Girls, nothing but a wilderness of girls»

Beautiful bare-legged girls hanging in flower baskets; other stretched in groups on great seashells; other clustered around fluted columns; others in all possible attitude; girls, nothing but a wilderness of girls, stacked up, pile on pile, away aloft to the dome of the theatre diminishing in size and clothing, till the last row, mere children, dangle high up from invisible ropes, arrayed only in a camisa. The whole tableau resplendent with columns, scrolls, and a vast ornamental work, wrought in gold, silver and brilliant colours – all lit up with gorgeous theatrical fires, is the wonder of the Arabian Nights realized.³⁴

Il sagace commento di Mark Twain, che assistette allo spettacolo newyorke-
se nel 1868, faceva eco alle critiche che si rincorrevano sulle colonne di alcuni
quotidiani della città, contraltare allo straordinario concorso di pubblico che,
a due anni dal debutto, non accennava a diminuire. I produttori dello spetta-
colo cavalcavano l'onda di questa notorietà, cinicamente consapevoli che essa,
nel bene e nel male, era lo specchio del trionfo della loro creazione; di fatto,
più le critiche si ergevano in allarmate considerazioni moralistiche, più il Ni-
blo's Garden faceva il tutto esaurito sia nelle recite serali sia nelle *matinées*.³⁵

33. Dalla locandina dello spettacolo (ivi, pp. 29-31). Cfr. anche FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., p. 6.

34. M. TWAIN, *Mark Twain's Travels with Mr. Brown*, New York, Russel & Russel, 1971, pp. 84-86. Cfr. STILL, *Mirror for Gotham*, cit., p. 176 e ROGERS, *Redressing the Black Crook*, cit., pp. 483-484. Su Mark Twain spettatore del *Black Crook* e cronista di teatro si v. G.V. VEST, *The Development of the Mark Twain Persona in the Early Travel Letters*, «Mark Twain Journal», xx, 1980-1981, 3, p. 15; L. ZIFF, *Mark Twain*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 33.

35. Già il 6 ottobre, a poche settimane dal debutto, il «New York Clipper» avvisava della necessità di prenotare i posti con almeno una settimana di anticipo: «brilliant success of the gorgeous spectacular drama, the Black Crook, introducing Jarret & Palmer's Great Parisian Ballet Troupe, Marie Bonfanti, Rita Sangalli and fifty danseuses from the principal European Theatres. Seats accured sic days in advance». Inoltre l'annuncio informava della possibilità di

Fra gli esempi più originali merita di essere ricordato l'accorato ammonimento del «New York Herald», testata particolarmente accanita contro Wheatley, giudicato colpevole di aver traviato gli onesti cittadini di New York e di aver instaurato l'insidioso regno del *Black Crook*: «let all husbands and parents and guardians who value the morals of their wives, their daughters, and their wards, bear a watchful eye on their charges, and keep them from out the walls of Niblo's Garden during the reign of the Black Crook».³⁶

Il nodo nevralgico dell'animosa *querelle* erano le attrazioni principali del Niblo's: il *corp de ballet*, le *coriphées* e le *premières* Sangalli e Bonfanti, seduzioni danzanti esaltate dai costumi sfarzosi e succinti e dalle grandiose scenografie. Uno spettacolo visivo e sensoriale, puro intrattenimento: «a spectacular sensation».³⁷ Così lo avevano lucidamente pensato Jarret, Palmer e Wheatley, che avevano stravolto il libretto di Barras per renderlo un alveo di numeri di alto livello spettacolare, un filo dove venivano appesi, come tante mollette da bucato (o mollette senza vestiti di cui parlare) i corpi di centinaia di ragazze:

The success of "The Black Crook" was at that time unparalleled in our stage annals. "The Black Crook" was merely a spectacular sensation with the finest scenery of its kind ever shown in this country and the ballet was the great attraction; for what was called "the play" was only a thread whereon were strung, like so many clothespins, – or pins without clothes to speak of, – the limbs of about one hundred girls.³⁸

usufruire delle *matinées*, che Wheatley aveva cominciato a programmare ogni sabato al prezzo ridotto di un dollaro, per dare la possibilità a chi abitava lontano dal distretto di Broadway, o addirittura fuori dalla città, di poter assistere allo spettacolo senza essere costretto a una corsa al biglietto nelle ore serali: «special Announcement – In order that families and residents from suburban cities may avoid the great rush at night, and have an opportunity of witnessing this, the Greatest Dramatic Spectacle of the age, produced at an expense of fifty thousand dollars, Mr. Wheatley respectfully announces Grand Matinée every Saturday, commencing at 1 o'clock, on which occasion the price will be one dollar to all part of the house» («The New York Clipper», 6 ottobre 1866).

36. WHITTON, 'The Naked Truth!', cit., p. 25. Lo stesso Whitton riportava nel suo *pamphlet* un'appendice pittoresca delle colonne infiammate dei giornali, facendone una sagace raccolta a futura memoria del trionfo dello spettacolo. Egli dedicò almeno una decina di pagine, delle trenta totali, a descrivere le invettive di certa stampa e, naturalmente, della comunità protestante più bigotta della città. Accanto ai sensazionalistici commenti dell'«Herald» c'era la stampa più moderata, fra cui il «New York Times» e il «New York Clipper», che, al contrario, come abbiamo visto, lodavano l'impresa del Niblo's, riconoscendo alla produzione il merito di aver proposto un grandioso allestimento e apprezzando esplicitamente l'indubbio *appel* delle ballerine europee e delle coreografie da loro interpretate con costumi esotici e seducenti.

37. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 203.

38. Ibid.

Il manoscritto di Barras fu trasformato in uno spettacolo in quattro atti, ognuno dei quali prevedeva almeno due *grand ballets* e diversi numeri coreutici che permettevano alla Sangalli e alla Bonfanti di esibirsi nel loro repertorio classico, da sole o nelle coreografie d'insieme ideate da Costa per la «Great Parisian Ballet Troupe» e per le *coriphées*. Nella maggior parte dei casi i balli avevano poco a che fare con la vicenda messa in scena dagli attori; essi piuttosto rappresentavano la parte veramente originale dello spettacolo e permettevano al pubblico di allontanarsi piacevolmente dalle intricate, banali e alquanto ridicole disavventure di Amina e Rudolph. Già dalle prime repliche i produttori avevano compreso la potenzialità di questi *divertissements* e, di fatto, per assecondare ancora di più il piacere del pubblico, cominciarono a operare numerosi tagli alle parti recitate e ad aggiungere altri momenti danzati.³⁹ I cronisti non avevano dubbi sulle scelte vincenti di Wheatley e sulla riuscita della produzione, che portava in scena quella meraviglia, quella ricchezza e quella varietà che erano emblematiche della New York del tempo: «it is well worth seeing, as it is decidedly the event of this spectacluar age».⁴⁰

Le vere stars delle serate al Niblo's erano senza dubbio le due ballerine italiane: con le loro esibizioni di alto profilo accademico ottenevano sempre il plauso della critica, che sapeva coglierne le diverse caratteristiche stilistiche, alimentando una leggendaria rivalità verosimilmente già innescata sulle scene londinesi. Della Bonfanti si lodavano il personale snello e armonico, la grazia e la leggerezza del portamento e dell'esecuzione, «petite, beautifully formed, as light as a feather, as graceful as a swan» (fig. 4); della Sangalli si ammiravano le doti virtuosistiche, la velocità della tecnica *terre à terre* e la conturbante sensualità, «a voluptuous dancer and quick in action» (fig. 3).⁴¹ Le capacità tecniche e interpretative delle due ballerine potevano essere ammirate tutte le sere nel *Pas des Fleurs* del primo atto, dove davano vita a una vera e propria gara di bravura sulle punte, mentre il corpo di ballo le circondava con una coreografia di ghirlande fiorite;⁴² oppure nella scena marittima del regno di Stalacta

39. I tagli, anche di intere scene, all'interno degli atti furono necessari anche per diminuire la durata dello spettacolo; al posto dei brani recitati furono probabilmente inserite altre danze, meno impegnative dei dialoghi e più snelle: «on the second night the pandemonium and other scene was cut out and the forty minutes wait between the acts on the first night were considerably shortened, which brought the piece to a close at twelve o'clock. It now terminates at eleven o'clock or a little after» («The New York Clipper», 22 settembre 1866).

40. «The New York Times», 13 settembre 1866.

41. «The New York Clipper», 22 settembre 1866.

42. «Mlle. Bonfanti, the *premier danseuse*, [...] with Mlle. Sangalli [...] was *encored* twice during the *Pas de fleurs*» («The New York Times», 13 settembre 1866). «The performance more than equalled the expectation. The first act was noteworthy almost entirely from the beautiful spectacular display and fine performances of the ballet corps. The large ballet corps won the princi-

del secondo atto – la più singolare per i costumi e per le scenografie –, dove tutte le ballerine si trasformavano in creature anfibie e danzavano nell'acqua argentata, in una grotta di stalattiti: «the Grotto of Stalacta, which is dazzling with stalactic glories and living loveliness; from this rises a bed of coral, falling from which is a perfect cataract of silver water, with nymphs disporting in the bath».⁴³ In questa cornice meravigliosa la Sangalli si distingueva in un *Pas de Naiade* dove, insieme a tutto il *corp de ballet*, scivolava sulle acque del lago con numeri di alto virtuosismo:

The best one, we think, in an artistic point of view, is that which closes the second act. A vast grotto is herein presented, extending into an almost immeasurable perspective. Stalactites descend from the arched roof. A tranquil and lovely lake reflects the golden glories that span it like a vast sky. In every direction one sees the bright sheen or the dull richness of massy gold. Beautiful fairies, too, are herein assembled – the sprites of the ballet, who make the scene luxuriant with their beauty.⁴⁴

Le azioni degli attori-cantanti e la drammaturgia di Barras, invece, ottenevano scarsa attenzione.⁴⁵ L'interesse del pubblico era interamente focalizzato sulle magnifiche scene, sulla piacevole e sensuale visione del corpo di ballo, che dava vita a spettacolari coreografie sapientemente coordinate da Costa,⁴⁶ e sulla bravura delle due prime ballerine assolute, apprezzate per l'alta qualità della loro danza:

Such a vision of beauty has rarely been seen on any stage [...]. Mlle. Bonfanti, the queen of the dancing troupe, won favor from the first. She is as pleasing in her manner as she is marvelously accomplished in her profession. Mlles. Sangalli, Regal and Delvas were almost as well received.⁴⁷

pal attention – and in personal charms, and in the beauty and gracefulness of their movements – excelled any similar corps ever brought to this country» («New York Post», 13 settembre 1866).

43. «The New York Clipper», 22 settembre 1866. Il cronista della testata lodava la bellezza della scena e dei costumi, che da soli valevano il prezzo del biglietto, anche se l'illuminazione, evidentemente non ben calibrata, non rendeva adeguatamente merito alla vivacità e alle sfumature dei colori: «this scene is certainly magnificent and is alone worth the price of admission; though very costly, it does not begin to show off its real expense, owing to the colours not being as brilliantly brought out as they might be».

44. Recensione del «New York Tribune» del 17 settembre 1866, ora in FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., p. 8.

45. «The interest in the acting was, however, quite subordinate» («New York Post», 13 settembre 1866).

46. «The scenic effects and the ballet corps were the great objects of attention and at each stage of the performance were most heartily admired and frequently applauded» (ibid.).

47. Ibid. Betty Regal era una ballerina inglese, anche lei alla sua prima esperienza americana, ingaggiata da Jarret e Palmer all'Opéra di Parigi. Rose Delval e la sorella facevano parte del gruppo delle *coryphées*.

Nella stupefacente visione offerta da Wheatley e soci, la Bonfanti, meno solida nella tecnica virtuosistica ma dalle straordinarie capacità espressive, si assicurò il numero di maggior successo dello spettacolo, infiammando il pubblico del Niblo's nella conturbante interpretazione della *Demon Dance* (sempre nel secondo atto), mentre era in scena con le corifee e con Costa. Sebbene la coppia principale si presentasse nel *pas de deux* con costumi eccentrici ma 'appropriati', le quattro ballerine di supporto, grazie alla prorompente sensualità dei corpi 'nudi', che le esigue vesti esaltavano, e alle provocanti *attitudes* coreutiche, mandavano in visibilio gli spettatori presenti:

But this sight was nought to the "Pas de demon" / Danced by four of the loveliest fays of the trough / In costume so simple, becoming and charming, / That if by our ladies 't were worn, their alarming / Extravagant wardrobes could be with much ease / Reduced to silk tights, puff drawers and chemise.⁴⁸

Tale fu il successo della danza di Mademoiselle Marie che gli impresari, cinici esperti del mestiere e acuti conoscitori delle reazioni del pubblico,⁴⁹ decisero di affiggere una scaletta fuori dal teatro dove era indicata l'ora esatta della entrata in scena della Bonfanti e delle *demon's girls*, in modo che gli spettatori, vista anche la lunghezza dello spettacolo, potessero entrare in sala al momento giusto per godere della conturbante visione della scena *clou* del *Crook*:

Managers has also published a "timetable" showing at hour a lover of natural beauties may drop in, take a peep at his favourite scene, or dance, or leg or something and after enjoying the sight, return to the bosom of his family. We find that "9:30" is a favourite hour, for it is at that time that the "Demon Dance" eventuates; we should like to have a cellar full of such demons to play with.⁵⁰

48. «The New York Clipper», 22 settembre 1866. La recensione dello spettacolo comincia con un anonimo componimento in versi, «Ye Black Crook. A Legend of Niblo's. By 'Our Own Artist'», un'ode celebrativa dello spettacolo che anticipa l'articolo vero e proprio. Per una sintetica descrizione dei balli si veda anche BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 51-52, 58-60. Due delle provocanti corifee della *Dance of Demon* erano le «Mlles. Zuccoli e Lusardi», provenienti dal teatro alla Scala. Cfr. FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., p. 6.

49. «It affords sufficient proof that if Mr. Wheatley has spent his money lavishly, he knows how to spend it to the best purpose» («New York Post», 13 settembre 1866).

50. «The New York Clipper», 29 settembre 1866. Dalla *time table* si ricava l'ordine dei numeri di maggior richiamo: «Time Table. Overture: 7:30; Curtain Rises: 7:35; Sabot Dance and Ballet de fleur: 7:45; Incantation Scene: 8:10; The Grotto of Stalacta: 9:00; Pas de Naiad and Undine Ballet: 9:15; Dance of the Mermaids: 9:25; Demon Dance: 9:35; Crystal Cascade: 9:50; Moonlight Garden Scene: 10:35; Amazonian Dance and March: 10:15; Grand Transformation Scene: 10:50; Performance Terminates: 11:05» (*Music in Gotham*, cit.).

Se l'apprezzamento da parte della componente maschile del pubblico fu in-
condizionato, il famigerato «*pas de Demons, in which the demons, who wear
no clothes to speak of*»⁵¹ non tardò a scatenare le furie della New York puritana
che, come abbiamo già visto, si scagliò contro la corruzione morale fomentata
dalla visione del *Crook*. Nelle pagine di alcune testate e nei sermoni infiam-
mati dei pulpiti delle più radicali istituzioni religiose della città, gli anatemi si
rincorrevano nelle forme più pittoresche: si intimidiva l'eventuale spettatore
scomodando esempi terribili di castigo divino tratti dalla sacre scritture, co-
me l'evocazione della distruzione di Broadway, moderna Sodoma,⁵² oppure si
raccomandava, nel caso si fosse decisi a varcare le soglie del teatro contro ogni
assennata condotta, di procurarsi occhiali oscurati per non vedere le scene in-
decenti offerte dalle gambe delle ballerine: «*if any of the Herald's readers, in
spite of its warnings and advice, are determined to gaze on the indecent and
dazzling brilliancy of the Black Crook, they should provide themselves with
a piece of smoked glass*». ⁵³

Le accorate raccomandazioni a disertare il Niblo's non solo non furono ef-
ficaci, ma sortirono l'effetto opposto. Già nelle prime settimane di repliche fu
evidente il lungo, straordinario successo della produzione, la cui program-
mazione in teatro non dipendeva più dall'incognita del gradimento del pubbli-
co – che non si poneva –, ma esclusivamente dalla volontà degli impresari di
mantenerlo sulle scene fino a quando lo avrebbero ritenuto necessario: «*Mr.
Wheatley has made an unqualified success. The 'Black Crook' can be profita-
bly kept on for a hundred nights if Mr. Wheatley sees fit to continue it for so
long*». ⁵⁴ Gli sbalorditivi numeri raccolti dallo spettacolo in termini di pubblico
dettero ragione a questa previsione e superarono anche le aspettative di Whe-
atley e soci: *The Black Crook* rimase ininterrottamente in scena a Broadway per
più di quindici mesi e chiuse solo il 4 gennaio 1868 dopo ben quattrocento-

51. «The New York Times», 13 settembre 1866.

52. «We can imagine there might have been in Sodom and Gomorrah such another place
and scene [...] just before fire and brimstone rained down upon them and they were buried in
the ruins» (WHITTON, *The Naked Truth!*, cit., p. 25).

53. Ibid. Si legga ancora: «*nothing in any other Christian country, or in modern times, has
approached the indecent and demoralizing exhibition at Wheatley's Theatre in this city. The
Model Artists are more respectable and less disgusting, because they are surrounded with a sort
of mystery – something like a veil of secrecy – which women do not look behind and which
men slip in stealthily to see. But the almost nude females at Wheatley's are brought out boldly
before the public gaze. Of course, Wheatley is making money. It is just such a spectacle as will
make an excitement and draw those crowds of loose characters and people with morbid, pru-
rient tastes, which may be found in all large cities [...]. Nothing, as we said, has been witnessed
in a theatre in Modern times so indecent as this spectacle*» (ivi, pp. 23-24).

54. «New York Post», 13 settembre 1866.

settantacinque repliche. Dopo New York lo spettacolo fu portato in tournée per molti anni nelle principali città americane della East e della West Coast, con diverse varianti e con interessanti e originali riallestimenti,⁵⁵ e fu periodicamente riproposto sulle scene del Niblo's. Oltre a consegnare una duratura notorietà a tutti i protagonisti, con la loro audace impresa Jarret, Palmer e Wheatley ebbero per primi il merito di inserire nella tradizione spettacolare americana il balletto della scuola accademica europea, rendendolo finalmente popolare.⁵⁶ Rita Sangalli e Maria Bonfanti furono parte fondamentale di questo processo di osmosi e di codificazione, contribuendovi ciascuna con le proprie specificità.

La loro avventura nel Nuovo Mondo non terminò con la prima stagione del *Black Crook*. Le due *premières danseurs* andarono incontro a destini diversi ma entrambe ottennero dalla permanenza in America un successo e una visibilità che permise loro di proseguire una brillante carriera: la Sangalli rientrando dopo quattro anni in Europa e la Bonfanti rimanendo negli Stati Uniti per il resto della vita.⁵⁷ Due pioniere del balletto classico nel Nuovo Mondo, straordinarie nella loro capacità di adattamento ai sistemi produttivi americani e alle richieste di un pubblico completamente diverso da quello dei templi della danza accademica europea. La loro impresa, seppur eroica, sarebbe stata

55. Fra i tanti si ricorda anche la versione cinematografica del 1916, prodotta dall'americana Kalem Company, per la regia di Robert Vignola, la sceneggiatura di Phil Lang da Barras e le coreografie di Julian Alfred. Il ruolo del *Black Crook* Hertzog era interpretato dall'attore E.P. Sullivan, che aveva già portato il personaggio sulle scene nelle repliche dello spettacolo *on-stage*. Al suo fianco Gladys Coburn (Amina), Roland Bottomley (Rudolph), Henry Hallem (Wolfenstein) e Mae Thompson (Stalacia, the Fairy Queen). Cfr. *The American Film Institute – AFI. Catalogue*, www.aficatalog.afi.com (ultima data di consultazione: 10 gennaio 2021).

56. «Jarret & Palmer can claim to have brought the credit of having popularized the ballet in this country» (BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 203).

57. C'è molto da indagare sulla carriera e sulla vita delle due ballerine italiane e ne daremo conto in altra sede. Qui basti dire che la Sangalli rimarrà per quattro anni in America, riuscendo a perfezionarsi sia nella sua straordinaria tecnica sia cimentandosi come coreografa e creatrice di spettacoli, arrivando intelligentemente a conciliare il repertorio della tradizione americana con le rigide regole del balletto classico. Rientrata in Europa nel 1870, sarà reintegrata con successo nel tempio del balletto parigino dell'Opéra, interpretando importanti coreografie e collaborando alla loro creazione. Valga l'esempio di *Sylvia ou La Nympe de Diane* del 1876. Da citare anche la sua prefazione al libretto di George Duval *Terpsichore, petit guide à l'usage des amateurs de ballets*, dove la ballerina lascia un interessante testamento coreutico. La Bonfanti trasformerà la tournée americana nella sua seconda vita personale e professionale; rimarrà infatti negli Stati Uniti, continuando la sua carriera sulle scene dei maggiori teatri americani dove si manterrà fedele al repertorio coreutico romantico e alla tecnica classica, senza scendere a compromessi con la tradizione americana e con le sue istanze più moderne. Dopo essere stata prima ballerina della New York Metropolitan Opera House, nel 1892 aprirà una scuola di ballo a New York, dove insegnerà fino alla morte.

superata da quella ‘leggendaria’ di Giuseppina Morlacchi, giovane *étoile* acclamata nei più prestigiosi palcoscenici europei e sbarcata a New York nel 1867 per insidiare il primato del *Black Crook*.

4. ‘*The Devil’s Auction*’ vs ‘*The Black Crook*’: la creazione di un mito americano

Allieva di Augusto Hus e Blasis all’Imperial regia accademia di ballo del teatro alla Scala, Giuseppina Morlacchi (nata a Milano nel 1836) è presente dal 1852 fra le fila delle allieve nel corpo di ballo del teatro milanese, reparto nel quale si esibì in numerose rappresentazioni.⁵⁸ Poco si sa del suo debutto nei ruoli principali, forse da collocare nel 1856 al teatro Carlo Felice di Genova.⁵⁹ Le sue prime esibizioni come solista dovettero avere un’ampia eco sia fra il pubblico sia fra i professionisti del settore perché di lì a poco la Morlacchi iniziò a disertare le scene italiane per esibirsi nei principali teatri europei. In poco tempo si rivelò come una delle interpreti più acclamate del panorama coreutico contemporaneo. Benjamin Lumley, direttore dell’Her Majesty’s Theatre di Londra, la convocò nel 1856-1857 come solista ospite e sulle scene londinesi la Morlacchi si esibì per lungo tempo e a più riprese, cimentandosi in

58. Si vedano: *Diavoletta, ballo fantastico in cinque atti* (1852); *L’Araba, azione mimico-danzante in cinque atti* (1853); *Esmeralda, azione romantica in cinque parti* (1854); *Il diavolo a quattro, azione coreografica in 4 parti* (1855), che sembra essere la sua ultima apparizione nelle fila delle allieve.

59. Forse in *Faust*, gran ballo fantastico diviso in due epoche e sette quadri di Jules Perrot. L’attribuzione non è certa, la troviamo in BAKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 112, ma al momento non è suffragata da fonti, né sul luogo né sul balletto. È molto probabile che, se davvero si pensa al *Faust* di Perrot, la Morlacchi avesse interpretato una delle riduzioni che circolavano al tempo, probabilmente quella di Domenico Ronzani (con il titolo omonimo o con quello alternativo de *L’alchimista, gran ballo fantastico diviso in sette quadri*) o di Filippo Termanini. Dopo il debutto alla Scala, il 12 febbraio 1848 (interpreti: l’*étoile* austriaca Fanny Elssler, Margherita; Jules Perrot, Mefistofele; Effisio Catte, Faust; Caterina Costantini, Bambò, regina della tregenda), il lungo ballo di Perrot fu infatti drasticamente ridotto per essere adattato ai gusti del pubblico italiano. Cfr. J. PERROT, *Faust, gran ballo fantastico diviso in due epoche e sette quadri da rappresentarsi nell’Imperial regio teatro alla Scala il carnevale 1848*, Milano, Valentini, 1848, p. 4. La prima scaglieria del *Faust* è interessante perché nelle fila delle «prime ballerine di mezzo carattere» troviamo la sorella maggiore di Giuseppina, Teresa Morlacchi, anch’essa discepola di Blasis, che fin da giovanissima aveva cominciato a esibirsi fra le «allieve» della scuola di ballo nelle creazioni del teatro alla Scala, per poi assurgere in poco tempo ai ruoli principali *démi-caractère*. Invece nell’edizione veneziana del 1851 abbiamo fra i primi ruoli (Marta, amica di Margherita) l’altra sorella di Giuseppina, Angiolina Morlacchi, anche lei *démi-caractère*, probabilmente di poco maggiore di Teresa e con lei a lungo attiva sulle scene scaligere. Come vedremo, a carriera conclusa Angiolina deciderà di abbandonare l’Italia per raggiungere Giuseppina negli Stati Uniti. Cfr. C. PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, 2014, voce curata per l’*Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMATI)* ideato e diretto da Siro Ferrone: amati.fupress.net.

repertori diversificati: *musical theatre*, pantomime e *incidental ballets* delle serate dedicate ai melodrammi.⁶⁰ L'impresario non era nuovo a tali intuizioni. Da quando aveva preso la direzione dell'His Majesty's Theatre (poi Her Majesty's) era stato particolarmente abile a reclutare le ballerine europee di maggior successo, riuscendo a individuare quelle più promettenti, per ospitarle sulle scene inglesi prima della loro notorietà e arrogarsi così il merito della loro consacrazione artistica. Sue 'conquiste' erano state la Taglioni, Carolina Rosati e Carolina Pocchini, scritturate per aumentare il prestigio dell'offerta ballettistica del teatro; fra le esordienti, che Lumley ricercava in particolare nella scuola e sulle scene del teatro alla Scala, ci fu la Morlacchi. Vale la pena leggere le considerazioni dello stesso Lumley sulla supremazia delle ballerine italiane rispetto a quelle di scuola francese e, di conseguenza, sul primato del circuito peninsulare, particolarmente evidente nella fucina dell'accademia scaligera:

The promise of attraction in the *ballet* department had been enormously increased. The list of names of choreographic excellence and fame extended to a length which passed all previous limits. In addition to Rosati and Marie Taglioni, the popular favourites, and other *danseuses* who had distinguished themselves during the previous season, were now to come Mademoiselle Pocchini, one of the most celebrated *ballet* stars of Italy, whose talents and charm had so much struck me on my first witnessing her performance at Milan, and Mademoiselles Rolla, Brunetti, Salvioni, Morlacchi, Karliski and Pasquali, all aspirants for the first time for English honours [...]. For Italy, who had lost her supremacy of song, now outshone France as the nursery for dancers.⁶¹

Il reclutamento delle ballerine nostrane faceva parte di un progetto più ampio che riguardava il riassetto dell'intero dipartimento coreutico dell'Her Majesty's Theatre. Di questo progetto di riqualificazione faceva parte anche la chiamata di Domenico Ronzani e di altri nomi illustri.⁶² Ronzani era già affermato ballerino, ma anche apprezzato coreografo presso i principali teatri italiani, in particolare alla Scala, dove aveva curato il riallestimento di diversi

60. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 11-112.

61. B. LUMLEY, *Reminiscences of the Opera*, London, Hurst and Bluckett, 1864, pp. 401-402. Insieme alla Morlacchi Lumley parla di Teresa Rolla, Luigia Brunetti, Guglielmina Salvioni e Carolina Pasquali, queste ultime due compagne della Morlacchi nel corpo di ballo delle allieve della scuola del teatro alla Scala.

62. «Nor only were the celebrated *maitres de danse* and *ballet*-composers Ronzani and Paul Taglioni again engaged, but to this strong force was added Monsieur Massot, the favourite arranger of the *ballets* of the Opera of Madrid; also Monsieur Petit, long known as a charming choreographic composer of the English stage» (ibid.). Lumley guardava dunque con interesse al panorama coreutico estero, ma disertava clamorosamente la piazza parigina, a conferma delle sue affermazioni sul primato di altri contesti. Interessante il riferimento a quello iberico e alla piazza di Madrid.

‘capolavori’ del balletto romantico.⁶³ Fu anche compagno di avventura della Morlacchi nell’esperienza americana, che per la giovane ballerina ebbe inizio in Portogallo e più precisamente a Lisbona nel 1867.

Nella capitale portoghese la danzatrice, reduce da una fortunata tournée in Spagna che l’aveva vista trionfare sulle scene del teatro Reale di Barcellona, ebbe modo di conoscere l’impresario americano John De Pol: un incontro destinato a cambiarle la vita e la carriera.⁶⁴ De Pol, come prima di lui Jarret e Palmer, si trovava in Europa per ingaggiare ballerine e ballerini di accademia, oltre a coreografi e scenografi, per farli esibire negli Stati Uniti, a conferma di una linea di relazioni e di una rotta professionale che sembra ormai stabilizzata.⁶⁵ L’intento dell’impresario era quello di scritturare il maggior numero possibile di *étoiles* europee per portarle a New York, dove era in preparazione uno spettacolo musicale da lui stesso ideato: *The Devil’s Auction or The Golden Branch*.⁶⁶ Nelle sue intenzioni questo grandioso allestimento in stile *burlesque/extravaganza* avrebbe dovuto fare concorrenza a *The Black Crook* che, come abbiamo visto, stava celebrando il primo anno di repliche con straordinario successo. Come prima di lei Sangalli e Bonfanti, anche la Morlacchi è all’inizio di una carriera promettente e nonostante questo accetta la proposta di De Pol, avventurandosi in un’impresa alquanto temeraria e con poche garanzie di successo. Una scelta che si rivelerà determinante per la sua crescita professionale,

63. Ricordiamo il lavoro di adattamento per i lavori di Jules Perrot (oltre che per quelli di Cortesi e Monticini), in particolare il *Faust*, di cui abbiamo precedentemente parlato, e *Esmeralda*, nel quale fu coprotagonista nel ruolo di Frollo insieme a Fanny Elssler nel riadattamento scaligero del 1844. Cfr. B. BARKER, *Domenico Ronzani*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. v, pp. 403-404.

64. Cfr. PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, cit. L’avventura americana della Morlacchi è ancora da indagare. In questa sede diamo conto delle prime acquisizioni sulla carriera statunitense della ballerina, che troveranno più ampia trattazione in una apposita pubblicazione.

65. Cfr. B.M. BARKER, *The Case of Augusta Sohlke vs. John De Pol*, «Educational Theatre Journal», xxx, 1978, 2, pp. 232-239. Il tentativo di De Pol, di Jarret, di Palmer, e di tanti altri impresari americani, mirato a importare e stabilizzare negli Stati Uniti la cultura del balletto classico europeo al momento non produsse esiti duraturi. Solo a partire dalla terza decade del Novecento comincerà a profilarsi l’effettiva possibilità di creare un filone parallelo a quello della danza libera e della *modern dance*. Si pensi alle reiterate esperienze di Fokine, dal 1919 a New York, dove fra alti e bassi cercò di instaurare una tradizione classica e a quelle di George Balanchine, che riuscirà definitivamente a consolidarla insieme a Lincoln Kirstein con la fondazione della School of American Ballet (1934), poi con la Ballet Society (1946), che dal 1948 rifonda come New York City Ballet. Cfr. L. KIRSTEIN, *Thirty Years: The New York City Ballet*, New York, Knopf, 1978; T. SCHOLL, *From Petipa to Balanchine*, New York, Routledge, 1994.

66. Su libretto dello spagnolo Arturo Cuyás Armengol e musiche del francese Auguste Predigam. Lo spettacolo andò in scena a New York fino al 14 dicembre 1867. La Morlacchi danzò in tutte le repliche.

come interprete e come coreografa: l'impresario aveva correttamente intuito le sue potenzialità personali e artistiche, efficacemente sfruttabili oltreoceano nella proposta di un ideale 'esotico' di italianità.

Nel rispetto di quanto pattuito, il 3 ottobre 1867 la Morlacchi debuttò nell'*opening* del *Devil's Auction* al Banvard's Museum di Broadway⁶⁷ con la troupe guidata da Ronzani, reclutato *in loco* dall'impresario. Quest'ultimo aveva infatti preceduto di diversi anni l'arrivo della Morlacchi in America. Era stato avvicinato durante il suo contratto all'Her Majesty's dall'impresario americano Max Maretzek per conto del manager della Philadelphia Academy of Music. Incaricato di reclutare una compagine di artisti italiani, Ronzani arrivò a New York nel 1857, ma fu protagonista di una stagione complicata e sfortunata che lo convinse a rientrare in Italia per un anno. Nel 1858 era nuovamente in America, pronto a lanciarsi nell'avventura del *Devil's Auction*.⁶⁸

Nonostante la produzione di De Pol venisse accolta piuttosto tiepidamente, la Morlacchi ottenne il plauso unanime e la critica della East Coast le attribuì il merito della qualità dell'intera rappresentazione:

Since the appearance of Mlle Morlacchi, the danseuse, business has rapidly increased at Banvard's Museum, and the 'Devil's Auction' has been attractive piece. That she is one of the most graceful danseuses seen in this city for a long time, there can be no doubt, and the hearty welcome that nightly awaits her appearance, bounding before the footlights, shows how popular she is.⁶⁹

Il suo successo non era scontato. La ballerina si trovava a dover rivaleggiare con la beniamina del pubblico newyorkese, Elisa Blasina,⁷⁰ il cui primato

67. Il Banvard's fu voluto dal pittore e collezionista newyorkese John Banvard, che ne fece il primo edificio museale della città. Oltre alle molte sale destinate alle esposizioni e ad ambienti dedicati alle curiosità di altri paesi, l'edificio ospitava un teatro di circa duemila posti la cui gestione fu affidata all'impresario Duffield. Dopo il primo anno di attività venne chiuso, per essere riaperto proprio con la prima rappresentazione del *Devil's Auction* di De Pol, che rilevò per l'occasione anche la gestione del teatro, rinominandolo Banvard's Museum and Theatre. Afflitto da diversi problemi organizzativi ed economici, nonostante il buon successo di pubblico, De Pol dovette porre fine allo spettacolo e alla sua gestione del teatro con l'ultima rappresentazione del 14 dicembre 1868. Sul Banvard's Museum si veda BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., vol. II, pp. 522-523.

68. Sia il personaggio di Ronzani che la sua carriera statunitense (anticipiamo che non fece mai ritorno in Europa e morì prematuramente a New York nel 1868) valgono la pena di essere approfonditi. Fa infatti parte dei numerosi italiani che migrarono oltreoceano, una tratta che, a questa altezza cronologica, risulta ormai consolidata e che, se adeguatamente indagata, presenterà in futuro molte interessanti acquisizioni, come già intuibile dai recenti studi raccolti nei più volte ricordati «Cahiers de littérature française» del 2020.

69. «The New York Clipper», 9 novembre 1867.

70. «Mlle. Blasini was the star, and will continue to be, we understand, until the arrival of

verrà presto eclissato dalla giovane milanese, da subito ammirata per la postura armoniosa e per la leggiadria dei movimenti: «*lady of graceful bright and a lovely countenance, which prepossesses the auditors in her favour before her agile and harmonious movements awaken their admiration*». ⁷¹ La critica era unanime nel considerare la drammaturgia e gli attori del *Devil's* assolutamente inconsistenti; ma si tratta di una 'debolezza' da poco, ormai era chiaro a tutti che l'attrazione principale di questo tipo di spettacoli era da ricercare nelle coreografie, nell'*appeal* delle ballerine e nelle scenografie:

For the drama and the way it may happen to be played and the plot or moral meaning of it, nobody seems particularly to care. The point of interest is, first, the dancing, next, the dancers, and last, the scenery [...]. The dramatic company is not strong and need not to be, with such an army of terpsichorean celebrities to carry the new spectacle through the season. ⁷²

Nel lodare il corpo di ballo, sostenuto in scena da costumi elaborati e costosi, si dava merito anche alle invenzioni di Ronzani, già conosciuto dal pubblico newyorkese e apprezzato per la fantasia di alcuni suoi numeri coreutici inediti: «*the corps de ballet is large and furnished with dresses which are elaborated and costly. The amazonian uniform is very brilliant. Several new steps, which are the invention of Mr. Ronzani, no doubt are witnessed in their dances*». ⁷³ Sopra tutti primeggiava la Morlacchi, presto osannata come beniamina della scena: «*Mlle Morlacchi is a beautiful creature, and she came upon the stage like a sudden ray of light. She is of the spiritual order of woman, small, delicate, fiery, with a fine little head and a luminous face, and she dances with all*

Mlle. Marlacchi, although we doubt if it will be possible for the latter to supplant Mlle. Blasini in the affections of the public» («*The New York Times*», 4 ottobre 1867).

71. Ibid. Questo il cast dello spettacolo: Ermesilda Diani, Eugenie Lupo, Aurelia Ricci, Catrina Corradine, Giovanni Lupo, Domenico Ronzani, Giuseppina Morlacchi, Elisa Blasina, Augusta Sohlke.

72. Ibid. La trama del *Devil's*, ideata da Armengol, metteva insieme le più standardizzate situazioni drammaturgiche: amori contrastati, padri dalle ambiziose mire per le nozze delle figlie, elementi e personaggi magici che interferiscono nelle vicende umane e, naturalmente, scontati lieto fine e punizioni esemplari per i *villains*. Nativo di Barcellona, Armengol si era trasferito con la famiglia a New York, dove cominciò a fare il cronista per diverse testate, fra cui «*La Crónica*». Il libretto per *The Devil's Auction* fu il suo unico lavoro teatrale, mentre nella sua produzione saggistica si dedicò con passione ai temi politici ed economici, in particolare riguardanti il New Mexico e Cuba. Cfr. E. MIRALLES, *Biblioteca de las Literaturas Regionales. Siglo XIX: Autores Bilingües*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

73. «*The New York Times*», 4 ottobre 1867, p. 4.

her soul as well as with all her body». ⁷⁴ Paragonata a Fanny Elssler, ⁷⁵ la giovane milanese veniva apprezzata per l'eccellente virtuosismo, per il lavoro di punta veloce e leggero, per il salto elastico e per la straordinaria abilità nelle piroette, tutte caratteristiche che la Morlacchi aveva acquisito alla scuola di Blasis e che la rendevano testimone eccellente della coreutica italiana: unione di capacità tecnica e profonda espressività emotiva, qualità anche attoriali che le permettevano di danzare con il corpo e con lo spirito:

Mlle. Giuseppina Morlacchi sparkles among them all, buoyant, audacious, vigorous, and original, made to delight and making marvelous use of her marvelous legs. Her performance is bewitching, and she hits upon fortunate results at every moment through her gracefulness, flexibility, ease, and delicacy. In her pas de deux, that she dances with Mlle. Diani or Mlle. Blasina, her rivals, she has some of that languidness, then some of those sudden quivers, that send an involuntary shiver through the entire hall [...]. Mlle. Morlacchi isn't only a dancer with passion and elegance; she's a dancer with style, such as we haven't seen here since Fanny Elssler. ⁷⁶

Star indiscussa delle scene del Banvard, Giuseppina Morlacchi si avviava a trasformarsi in un mito americano.

5. *Ballerina, coreografa, impresaria*

A dicembre, concluse le repliche a New York, la Ballet Troupe di De Pol e Ronzani decise di partire per una tournée di cinque mesi. Prima tappa Boston, dove dal gennaio 1868 fu stabilmente scritturata al Theatre Comique. ⁷⁷ Qui la Morlacchi ebbe la possibilità di dare una svolta decisiva e inaspettata alla sua carriera: De Pol decise di affidarle il ruolo direzionale già di Ronzani,

74. H.C. LOGAN, *Buckskin and Stain: The Life of Texas Jack, J.B. Omohundro*, Harrisburg, The Stackpole Company, 1954, p. 103.

75. La famosa étoile austriaca era conosciuta dal pubblico americano che aveva avuto modo di ammirarla durante una sua lunga tournée (1840-1843). Cfr. I. GUEST, *Fanny Elssler: the Pagan Ballerina* (1970), Binsted, Dance Books, 2014; *Fanny Elssler in America*, a cura di A. DELARUE, New York, Dance Horizons, 1977.

76. «Courrier des États-Unis», 11 novembre 1867.

77. Situato nella Central Court, negli edifici della Andrews Hall, fu attivo fra il 1865 e il 1869, quando venne rifondato con il nome di Adelphi Theatre. Cfr. D.C. KING, *The Theatres of Boston*, Jefferson, McFarland, 2005. In quel periodo la città ospitava almeno nove teatri attivi con stagioni regolari, in uno dei quali, il Continental, si esibiva Rita Sangalli in un repertorio di *musical theatre* con la compagnia dell'impresario Whitman. Nel marzo del 1868 la Sangalli debutterà sulle scene dell'Olympic con la pantomima *Humpy Dumpy*, per la quale compose molte delle coreografie. Cfr. BARKER, *Ballet of Ballyhoo*, cit., pp. 65-70.

gravemente ammalato e costretto a rientrare a New York, dove sarebbe morto poco dopo. Per l'impresario, in realtà, si trattava di un minimo azzardo: era pienamente consapevole delle capacità della Morlacchi, che aveva già dimostrato di essere, oltre che una valente virtuosa e un'interprete creativa, anche un'eccellente promotrice di se stessa e della compagnia. Nel nuovo ruolo di coreografa della Morlacchi Ballet Troupe, la ballerina rivisitò per il pubblico statunitense diverse produzioni classiche del teatro alla Scala e alcuni numeri del *Devil's Auction*, ma soprattutto cominciò a proporre alcune sue originali creazioni. Con il *Grand Gallop Can-Can*, presto osannato dal pubblico e dalla critica come «the Original Morlacchi Can-Can», la ballerina italiana portò per la prima volta sulle scene americane la conturbante danza francese che, già ampiamente consolidata nel continente, numero di richiamo al Bal Mabilille del Faubourg Saint-Honoré e nei cabaret parigini, fu abilmente rielaborata per i gusti del pubblico d'oltreoceano.⁷⁸ La creazione ottenne subito uno straordinario successo che consacrò definitivamente la Morlacchi per l'esotica invenzione della coreografia e per il virtuosismo della creazione, esaltato dall'abilità delle altre ballerine della compagnia che, evidentemente, sapeva plasmare in modo efficace secondo le singole peculiarità fisiche e coreutiche: «composed and danced by Milles Morlacchi, Blasina, Diani, Ricci, Baretta and Kruger; accompanied by cymbals and triangles by the coryphees and corps de ballet».⁷⁹

«The Original Morlacchi Can-Can» divenne il numero più atteso delle rappresentazioni della troupe al Theatre Comique. Concepito secondo una struttura piuttosto complessa a più sezioni, di alto valore ballettistico, ognuna delle quali eseguita da due soliste, si presentava in tre momenti coreutici successivi, secondo uno schema a *entrées*: *Gaieté* (interpretato da Giovanna Mazzeri e Albertine Duchateau), *Abandon* (Louise Mazzeri e Zamera Panzera) e *Vivcito*, il virtuosistico numero di chiusura della Morlacchi, in coppia con Leopoldina Baretta nel ruolo maschile (fig. 5).⁸⁰ L'idea di proporre accanto al repertorio

78. Verosimilmente derivato dal *galop* finale della quadriglia, il can-can venne portato a consacrazione dalla ballerina francese Louise Joséphine Weber detta La Goulue (1866-1929), arrivando a simboleggiare lo spirito della *Belle Époque*. Cfr. M. SOUVAIS, *Moi, La Goulue de Toulouse-Lautrec: Mémoires de Mon Aïeule*, Paris, Publibook, 2008; N. MARUTA, *L'Incroyable Histoire de Cancan: Rebelles et Insolentes, les Parisiennes Mènent la Danse*, Paris, Parigramme, 2014.

79. LOGAN, *Buckskin*, cit., pp. 104-105. «First appearance of the Morlacchi Ballet Troupe [...]. Six stars dancers led by Tha Great Morlacchi in the beautiful ballet pantomime *Lurline*, with new scenery and elegant costumes [...] and the Morlacchi Cancan cast in the entire strength of the Double Company» («Boston Post», 12 novembre 1868).

80. La *performance* si basava sullo schema di una moresca, un combattimento a schieramenti, nella quale la Morlacchi e le altre ballerine si esibivano in una danza di spade vestite da Amazzoni secondo diversi tipi di 'caratteri'. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 122-123. L'impatto della *performance* della Morlacchi Ballet Troupe rimase impresso per molto tempo

accademico europeo l'esotismo di numeri mai proposti sulle scene, con scelte coreutiche appartenenti ad altri ambiti tipicamente 'popolari', si rivelò un'operazione vincente e lungimirante. Un unanime trionfo di pubblico e critica:

Great Morlacchi whose power of thoughtful, fanciful dancing - music addressed to the eye - has never been equalled by any artist who has visited this country [...]. They confidently anticipate a renewal of the furor of excitement among the most cultivated class of our citizens [...]. The concluding rollick of the cancan which will never grow tedious.⁸¹

Forte del successo ottenuto e desiderosa di intraprendere una carriera autonoma, la Morlacchi decise di abbandonare De Pol per creare una propria compagnia. Nell'attesa di poter gestire autonomamente la troupe, soprattutto dal punto di vista economico, si appoggiava di volta in volta agli impresari che prendevano in gestione i teatri, nominando nel frattempo come suo *business manager* l'ex attore John M. Burke, un agente stampa e pubblicitario noto come 'Arizona Burke'.⁸² Raggiunta finalmente l'autonomia e portati a termini tutti gli obblighi contrattuali con i vari impresari, il 12 novembre 1868 la Morlacchi Ballet Troupe debuttò al Theatre Comique di Boston con una nuova produzione, *Lurline, The fairy Queen of the Lurleberg*, una *extravaganza* con diversi numeri di balletto che vedevano il nome della Morlacchi in rilievo sulle locandine: nel primo atto il *Grand Ballet Diversissement of The Seven Passions* (nel ruolo di Orfa); nel secondo atto il *Grand Divertissement L'Almée* (nel ruolo di Almée, the Favourite); nel terzo atto la *Polka Comique*, con Leopoldina Barretta. La rappresentazione si concludeva con il numero più atteso: *The Original Morlacchi Can-Can*.⁸³

Nell'aprile dello stesso anno la compagnia ritornava a New York, scritturata dall'impresario James Fisk per prendere parte alla sua audace impresa, quella di mettere in scena *The Tempest*. Il repertorio shakespeariano era storicamente po-

nella memoria collettiva nordamericana, come conferma la testimonianza di uno spettatore riportata più di mezzo secolo dopo sul «Boston Herald»: «everyone was surprised, no one could understand the meaning of the queer name, but after the opening night ail doubts were removed; no ladies applied for tickets after that; but the male sex crowded the theatre to the point of suffocation. Whether acquainted or not, everyone was asking, "Have you seen the cancan?"» («Boston Herald», 12 novembre 1911, ora in LOGAN, *Buckskin*, cit., p. 105).

81. LOGAN, *Buckskin*, cit., p. 106.

82. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 126-127.

83. Gli altri numeri coreutici dello spettacolo erano la *Tarantella* [sic], affidata alle sorelle Mazzeri, il *Pas Andaluso*, interpretato da Albertine Duchateau e Zamera Panzera, la *Grecian Bend Polka*, affidata alla 'petite Augustine'. Cfr. la locandina dello spettacolo riportata da Barker (ivi, p. 129).

co apprezzato dal pubblico americano, ma Fisk confidava di renderlo piacevole grazie all'inserimento dei balletti della Morlacchi, che l'impresario ammirava molto per le qualità professionali e umane. Lo spettacolo debuttò il 3 aprile nel nuovo teatro di Fisk, il Grand Opera House, con gli inserti danzati della Morlacchi alla fine del primo e del quarto atto: «the Great Morlacchi Ballet Troupe, the best now in Europe or America»,⁸⁴ come recitava a titoli cubitali la locandina dello spettacolo nella colonna degli *Amusements* delle principali testate giornalistiche. Come previsto, l'allestimento del dramma non ebbe particolare successo. Parte delle critiche, prevalentemente rivolte alla scarsa qualità degli attori, furono riservate anche al can-can della Morlacchi, inopportuno inserito alla fine del primo atto senza alcun riferimento logico con la drammaturgia e poco adatto, per stile, alle profonde riflessioni di Prospero; mentre fu molto ammirato il gran ballo mascherato alla fine del quarto atto, efficacemente incorporato nella trama e di notevole impatto spettacolare.⁸⁵ Nonostante la debolezza del primo balletto, la *performance* della compagnia della Morlacchi raccolse l'unanime consenso e riconfermò l'apprezzamento della ballerina italiana da parte del pubblico newyorkese, che non l'aveva dimenticata dai tempi del *Devil's Auction*.⁸⁶

Consolidata la struttura della compagnia e assestato con una certa solidità il calendario degli impegni, la Morlacchi ebbe tempo di dedicarsi a un aspetto cruciale della gestione impresariale, che da tempo le stava a cuore: quello della difesa dei diritti dei lavoratori dello spettacolo, in particolare dei ballerini, che fra i salariati del settore erano i meno tutelati, solitamente ingaggiati sottocosto. La ballerina ormai conosceva bene il sistema produttivo americano

84. «The New York Herald», 10 aprile 1869 (i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete nel già menzionato sito della *Library of Congress*). La promozione dello spettacolo era chiaramente affidata alla presenza della compagnia della Morlacchi. Per il resto la pubblicità mirava a promuovere il carattere altamente spettacolare del nuovo allestimento di Fisk, del quale erano evidenziate le musiche, le scenografie e le danze: «Shakespeare's Fairy Romance, The Tempest. An exquisite production blending the happiest charm of poetry, painting, music and acting, and which has already achieved, in the eloquent critical praises won for minds of "wisest censure" and in the brilliant audiences which throng to the enjoyment of its surpassing beauties, the most conspicuous triumph of the year» (ibid.).

85. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 132-133.

86. Questi i principali attori e i ruoli interpretati: Edwin Davenport (Prospero), Blanche Grey (Miranda), William Davidge (Caliban), Frank Mayo (Ferdinand). Cfr. «The New York Herald», 10 aprile 1869. Dopo la lunga stagione nei teatri di Boston (in scena con *Seven Dwarfs* e nel grandioso allestimento del *Mid-Summer Night's Dream*), nel 1869 la compagnia si spostò per una lunga tournée che avrebbe attraversato diversi stati, dal Nevada alla Louisiana. Spettacoli come *Esmeralda*, *L'Almée*, *The Nymphs of the Forest*, dalle caratteristiche pittoresche vicine al *burlesque* e al *vaudeville*, riscossero ovunque ampio successo e confermarono la compagnia come una delle più importanti del Nord America.

e lo aveva sperimentato sotto molteplici punti di vista e da diverse posizioni professionali. Il suo desiderio di autonomia era scaturito anche dall'osservare, e dal subire, le inique condizioni contrattuali che erano riservate ai professionisti del settore della danza.

Sulla caparbietà nel difendere la causa dei colleghi più deboli furono tramandati numerosi aneddoti:

Some of the stories of her independent character are both refreshing and curious. On one occasion, when playing in a spectacular piece, she saw the property man carelessly break one of the ballet girl's helmets, for which she was charged two dollars and the management deducted it from the girl's salary, in spite of her protests. Indignant Mlle. Morlacchi sent for the manager and told him she had seen the property man break the helmet. She insisted that the girl's money should be refunded. When the manager refused, she threw up her engagement, and, leaving the theatre, took the girl with her.⁸⁷

Per aiutare i suoi colleghi, decise anche di istituire un fondo personale di assistenza e investì molti dei suoi guadagni nell'acquisto di una vasta tenuta a Billerica, nel Massachusetts, dove ospitava regolarmente sia i membri della sua troupe sia altri artisti, nei periodi di riposo fra gli ingaggi. La splendida dimora nelle campagne bostoniane divenne per lei un angolo isolato dove riprendersi dalle fatiche del palcoscenico, mentre per la sorella Angelina, chiamata a raggiungerla alla fine della carriera alla Scala, sarà la residenza fissa di cui si prenderà cura fino alla fine dei suoi giorni.⁸⁸

Dopo una lunga tournée nel Mid West, fra i teatri principali del Nevada, nel 1871 la Morlacchi ritornò nel Massachusetts, assicurandosi il posto in scena al Boston Theatre per tutto l'anno; qui ripropose, fra gli altri spettacoli, *The French Spy or the Fall of Algiers* che aveva debuttato con ampio successo al California Theatre di Virginia City.⁸⁹ Nello spettacolo, che si rifaceva a un episodio di storia quasi contemporanea, la Morlacchi interpretava il triplo ruolo di Mathilde de Meric (a young french lady), Henri St. Almée (a young soldier) e Hamet (a wilde arab boy), confermando pienamente il suo eclettismo attorico-pantomimo oltre che le sue già acclamate doti di virtuosa:

87. LOGAN, *Buckskin*, cit., pp. 117-118.

88. Cfr. infra e PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, cit.

89. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 140-142. Come recita la locandina, lo spettacolo fu originariamente creato dal librettista J.H. Haines per la celebre attrice pantomima francese Céline Céleste-Elliot, che in effetti lo presentò sulle scene americane per lungo tempo, con il titolo *L'Espionne française*. La Morlacchi fu perfettamente in grado di reggere il confronto con la straordinaria capacità espressiva della collega francese, riscuotendo un enorme successo grazie alle sue eclettiche doti interpretative.

Never since the house was opened have we had an artist of such rare ability [...]. No language could convey the deep emotion that agitated her breast with half the truthfulness and force as did those appealing eyes, heaving bosom, the frantic gestures of the peerless arms, or the humble kneeling of the well-turned legs.⁹⁰

In considerazione del lungo cartellone dello spettacolo, la Morlacchi decise di intervenire sull'allestimento ampliando la compagnia con l'inserimento degli intermezzi della Majilton Family, un gruppo di tre danzatori acrobati (Marie, Charles e Frank) specializzati nel grottesco. L'innesto del nuovo gruppo artistico permise di arricchire lo spettacolo e di diversificare l'offerta sulla scena, sperimentando altre tipologie spettacolari; l'abilità dei Majilton fu in particolare concentrata nel terzo atto con il *Pas de trois Le Diable*.

La 'leggenda Morlacchi' era ormai plasmata. Le sue evidenti qualità coreutiche, che ne avevano determinato l'immediato successo sulle scene delle più importate città della East e della West Coast, erano state presto affiancate da un'inedita quanto lungimirante capacità imprenditoriale; con una non comune competenza organizzativa, nella gestione della compagnia come nella proposta del repertorio. La ballerina italiana si era dimostrata all'avanguardia sia nella concezione dell'allestimento, per la scelta della contaminazione degli stili, sia nella volontà di sperimentazione nei diversi generi rappresentativi, perseguendo sempre l'alto livello della dignità professionale:

Our citizens who have been delighted for the past fortnight with the graceful acting of Mlle. Morlacchi need no description of her personal appearance. Like most of her countrywomen, she is a brunette, whose personal beauty is heightened by a grace of manner that is unsurpassed. She is a highly educated lady and such as have been fortunate enough to gain her personal acquaintance are loud in their praises of her accomplishments and character.⁹¹

I critici teatrali che l'avevano seguita nelle sue lunghe tournées e ammirata sulle scene dove pochi mesi prima si erano esibite la Bonfanti e la Sangalli non avevano dubbi: era la Morlacchi l'incarnazione della ballerina 'americana', che si adattava perfettamente alle qualità richieste dal pubblico autoctono, che coniugava l'altissima qualità coreutica con la straordinaria capacità espressiva,

90. «Daily Territorial Enterprise», (Virginia City), primo aprile 1871, ora in BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 143. La Morlacchi, oltre che recitare come pantomima, prendeva parte a tutti gli *incidental ballets* del dramma, composti per esaltare le qualità del ruolo che interpretava: nel primo atto, come Mathilde, interpretava il *Grand Vivandière Drill*, la *Polka Militaire* e la *French Spy Quadrille*; nel secondo, come Hamet, eseguiva la *Wild Arab Boy's Dance* e il *Circassian Ballet*; nel terzo, come Almée, il *Grand Turkish Almée Divertissement*.

91. «Rochester Democrat and Chronicle», primo settembre 1873.

doti che si accompagnavano ad altrettanto rare qualità umane, delle quali si erano dimostrate assolutamente carenti le illustri colleghe milanesi: sobrietà, rispetto per il pubblico e per gli artisti, gentilezza e garbo nella vita privata e in quella professionale: «*her genial and affable deportment towards her associates on the stage [...]. We have not found one [...] who do not respect and admire her; something seldom found among theatrics*».⁹²

6. «*The Peerless Morlacchi*»

Il 1872 fu l'anno cruciale per la carriera e per la vita di Josephine, come veniva affettuosamente chiamata dal pubblico affezionato che la seguiva. Mentre si trovava impegnata in una lunga tournée fra Cincinnati, Philadelphia, Charleston e St. Louis, la compagnia si fermò a Chicago dove a novembre, al Nixon's Amphitheatre, ripropose *The French Spy*, sperando di replicare i successi bostoniani. Per la prima volta dall'inizio della carriera americana la Morlacchi si trovò invece ad affrontare un clamoroso insuccesso, principalmente dovuto ai problemi di reclutamento degli attori e dei ballerini sovranumerari; difficoltà che andarono a incidere pesantemente sulla qualità generale dell'allestimento. La recensione del «*Chicago Daily Tribune*» fu impietosa, pur riconoscendo la qualità indiscussa della Morlacchi, e dipinse con chiarezza i numerosi problemi che i produttori e gli impresari erano chiamati a fronteggiare nel portare in tournée gli spettacoli di città in città, su palcoscenici diversi, in tempi strettissimi e con la necessità di reclutare *in loco* gli artisti di supporto alla compagnia itinerante, dagli attori, ai ballerini, agli orchestrali:

Mr. Nixon [...] demonstrated the extreme depth of imperfection to which a dramatic production may be brought by reason of poor material and preparation, together with painfully insufficient rehearsal. Mlle. Morlacchi, a danseuse of first-class reputation, has “dropped into” pantomime, using the “French Spy” as the opportunity. That a lady as graceful and attractive personally [...] has been unfortunate in linking her name with a “dramatic and ballet troupe” wholly deficient in dramatic and saltatory merit is an equally evident and not less disagreeable fact. A corps of supernumeraries wholly untrained to the requirements of a piece so vitally dependent upon efficiency in this respect, a dramatic cast of “powerful weakness” and an orchestra horribly bad

92. «*Daily Territorial Enterprise*», (Virginia City), 8 aprile 1871, ora in BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 145. Si veda come la stessa fonte elogi la superiorità della Morlacchi rispetto alla Sangalli e alla Bonfanti: «*we unhesitatingly say that her equal never appeared in this city, and we doubt very much whether at present she has an equal in the country. Her pirouettes and tours de force cannot be excelled, and the exquisite grace which marks every motion, every turn, demonstrates both superior art and superior refinement*».

– such were the auspices under which the “French Spy” was produced last night [...]. The performance, as a whole, will doubtless be improved upon. It could not well be worse. We shall be glad to note that it has attained the scale of moderate respectability.⁹³

La produzione fu costretta a chiudere prima del tempo, con introiti al di sotto delle peggiori aspettative; il produttore James Nixon saldò comunque i salari della compagnia che si avviava a rientrare a Boston dopo più di un anno, ma senza la Morlacchi. L'intrepida ballerina, «The Peerless Morlacchi», aveva nel frattempo accortamente accettato l'offerta dello scrittore e produttore Ned Buntline,⁹⁴ che le proponeva di unirsi al cast del suo nuovo *indian drama*, insieme alla coppia William Cody/Bufalo Bill e John Omohundro/Texas Jack.⁹⁵ L'idea di Buntline era vincente: portare sulle scene l'epopea di eroi viventi che già appartenevano al mito grazie alle loro gesta di frontiera che lui stesso aveva abilmente trasformato in saghe leggendarie. Mancava la protagonista femminile, la nativa americana Dove Eye, e Buntline non ebbe esitazioni nello scegliere Giuseppina Morlacchi, che così si cimentava nel suo primo ruolo di attrice. Per lei la sfida non era da poco. Mentre quella di Buntline era una scelta strategica poco avventata (ingaggiare la più famosa ballerina del tempo nel cast del suo nuovo dramma *western style* avrebbe sicuramente richiamato l'attenzione del pubblico), per la Morlacchi addentrarsi nel non troppo 'garbato' genere del *Wild West Drama* avrebbe potuto anche significare una dequalificazione artistica e compromettere la sua carriera coreutica, ormai consacrata da un curriculum di oltre cinque anni di successi nei più importanti teatri americani. La scelta di accettare, ancora una volta, una proposta dai contenuti e dalle modalità più che rischiose fu prova indiscussa della moderna concezione di se stessa come artista poliedrica, pronta a affrontare, sempre con impegno e competenza, le nuove sfide che potessero ampliare i suoi orizzonti professionali.

93. «The Chicago Daily Tribune», 26 novembre 1872.

94. Pseudonimo di Edward Zane Carroll Judson (1821-1886), fu cronista e scrittore di racconti di frontiera, nei quali creò le leggende viventi di Wild Bill Hickok, Wyatt Earp, Buffalo Bill e Texas Jack. Buntline aveva incontrato William Cody nel 1869, durante un viaggio nel Nebraska, dove l'avventuriero della frontiera aveva appena preso parte a una battaglia contro i Sioux e i Cheyennes; da quell'incontro nacque il mito di Buffalo Bill. Sull'amicizia fra i due e il sodalizio artistico si rimanda a LOGAN, *Buckskin*, cit., passim. Cfr. anche F. POND, *Life and Adventures of Ned Buntline*, New York, Camdus, 1919; J. KASSON, *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory and Popular History*, New York, Macmillan, 2001; S. STREBBY, *American Sensations: Class, Empire and the Production of Popular Culture*, Berkeley, University of California Press, 2002.

95. Buntline scrisse la sceneggiatura del dramma in pochi giorni, riadattando *Buffalo Bill's Last Victory: or Dove Eye, the Lodge Queen*, un romanzo a puntate che aveva pubblicato l'anno precedente. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 150.

L'intuito, ancora una volta, le dette ragione. Il 16 dicembre 1872 il debutto di *The Scouts of the Praire* al Nixon's Amphitheatre di Chicago fu un grande successo di pubblico, anche se non di critica, e sancì la codificazione di un nuovo genere drammatico che avrebbe aperto la strada al futuro *western* hollywoodiano (fig. 6). Lo spettacolo ebbe una grande risonanza fra gli spettatori della Windy City, che prometteva al proprietario del Nixon's una plausibile ripresa economica dopo le passate stagioni non proprio eccellenti: «*this long-neglected place of amusement has suddenly loomed up as the most largely patronized of any in the city [...]. The drama entitled "Scouts of the Prairie" written in Chicago by Ned Buntline, and introducing two frontiers' celebrities, is the immediate occasion of the large attendance*».⁹⁶

La critica specializzata commentò con condiscendenza la totalità dello spettacolo, in particolare la prova dei due eroi nazionali, calcando abbondantemente sulla 'pittoresca accozzaglia' di elementi folkloristici poco credibili, di attori-non attori che non avevano mai recitato, né da soli né tantomeno insieme, il tutto assemblato quasi a caso e in pochissimo tempo su una tessitura drammaturgica inconsistente:

The original plan was to concot a play to suit the material to command and it is apparent that the design was carried out. "Buffalo Bill (William F. Cody) [...] and Texas Jack, both widely-known scouts, and a half-dozen genuine Pawnee Indians, having nothing particular to do, stood ready to accept a histrionic engagement [...]. The illusion is so complete, however, that one would be almost ready to swear that these gentlemen are not great actors. What with the aid of numerous bloody conflicts, wherein persons who, a minute before, were twenty miles away, are telegraphed back and get there just in time."⁹⁷

Come dalle colonne dei giornali i critici si ergevano concordi nel biasimare la qualità dello spettacolo, altrettanto lo erano nell'apprezzare la prestazione di Josephine, regina indiscussa della scena, «*the beautiful Indian maiden with an Italian accent and weakness for scouts*».⁹⁸ L'interpretazione della Morlacchi risultò efficace e credibile, accattivante e perfettamente inserita nel colore della tematica e dei personaggi rappresentati, senza mai abbassarsi al grottesco, piuttosto arricchendo qualitativamente il lavoro con l'esecuzione mirabile sia delle danze all'alzata del sipario (i quattro assoli folkloristici *Entrance Sorita*, *Spanish Bolero*, *Caprice Schottic*, *Polish Mazurka*) sia in quelle teatrali all'interno del dramma, la più acclamata fra tutte la danza indiana di invocazione, *Invocations*

96. «The Chicago Daily Tribune», 19 dicembre 1872.

97. Ibid.

98. Ibid.

to the *Great Spirit*.⁹⁹ L'abilità della Morlacchi nella pantomima accademica di scuola franco-italiana, che si completava sulla scena con quella del linguaggio gestuale dei pellerossa offerto da Texas Jack, rimase profondamente impressa nella memoria degli spettatori del tempo e in quella delle generazioni future, tanto da venire ricordata come sommo esempio di eloquenza del gesto teatrale:

The universality of this pantomimic vocabulary was curiously evidenced forty years ago when Morlacchi, the Italian dancer, married Texas Jack, the American scout. She had been trained in pantomime at La Scala, in Milan, and he had acquired the sign language of the Plains Indians. And they found that they could hold converse with each other in pantomime, she using the Italian-French gesture and he employing the gestures of redskins.¹⁰⁰

The Scouts of the Prairie risultò una straordinaria operazione finanziaria per Nixon, che lo ospitò per lungo tempo prima di cederlo ai più importanti teatri dell'East Coast (St. Louis, Cincinnati, Rochester, Buffalo, Boston, Philadelphia, Richmond, Virginia); concluse la sua fortunata avventura il 16 giugno 1873. Le recensioni delle repliche confermarono il successo dell'esperimento, a dimostrazione che il nuovo genere era entrato definitivamente nel favore del pubblico americano.¹⁰¹

Il 31 agosto 1873, a pochi mesi dalla chiusura dello spettacolo, Giuseppina Morlacchi e John Omohundro si sposarono a Rochester. «The Brave and the Fair», pur continuando le loro carriere individuali (la Morlacchi con la sua compagnia nei teatri della East Coast, Omohundro con William Cody nella West Coast), formarono da allora una coppia di collaudato successo e si esibirono insieme per i successivi cinque anni, dal 1875 al 1880. Fra gli spettacoli più importanti la grandiosa rivisitazione in due atti de *La Bayadère* (Boston Theatre, giugno 1875), l'imponente trasposizione di *The Black Crook* al Grand Central Theatre, *The French Spy* e *Masaniello*.¹⁰² Nel giugno 1880 a Leadville,

99. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 150.

100. B. MATTHEWS, *A Book about the Theatre*, New York, Scribner, 1916, p. 200.

101. «Buffalo Bill, Texas Jack, Ned Buntline [...] filled the Opera House last night with one of the largest audiences ever assembled within its walls. The crowning piece of the night, that which excited the juveniles to the wildest demonstrations of delight, was Ned Buntline's famous blood and thunder drama of *The Scouts of the Prairie* [...]. The performance was in every way worthy of the fame of the gentlemen who conduct it» («Norfolk Journal», 18 maggio 1873). Su *The Scouts of the Prairie* e il coinvolgimento della Morlacchi si veda A. HARRIS, 'Sur la Pointe on the Prairie': *Giuseppina Morlacchi and the Urban Problem in the Frontier Melodrama*, «The Journal of American Drama and Theatre», xxvii, 2015, 1 (www.jadtjournal.org, ultima data di consultazione: 12 febbraio 2021).

102. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 156-157.

Colorado, proprio durante l'allestimento del *Black Crook*, Omohundro si ammalò gravemente di polmonite, dopo aver partecipato alla parata di presentazione dello spettacolo per le vie della città. Morì in pochi giorni, a soli trentatré anni. La Morlacchi decise di ritirarsi dalle scene andando a vivere con la sorella a Suffolk Hall, una grande proprietà che anni prima aveva acquistato con Texas Jack nei pressi di Lowell, dove insegnò danza alle fanciulle della città.¹⁰³ Il 23 luglio 1886, appena un anno dopo l'amata sorella, Giuseppina Morlacchi si spengeva a seguito di una inesorabile malattia, che l'aveva profondamente afflitta per oltre nove mesi. Lasciò tutte le proprietà e i beni all'Actor's Fund.¹⁰⁴

In pochi anni dal suo arrivo negli Stati Uniti, era riuscita a conquistare un posto di assoluto rilievo nel panorama dello spettacolo americano: apprezzata per le indiscusse doti di ballerina, di solida formazione accademica, e per la vivace personalità. Professionista di alto livello, donna istruita e coraggiosa, sobria e schiva nella vita privata ma agguerrita nel difendere la causa dei colleghi meno tutelati contro le leggi spesso inique della produzione spettacolare.

Alla sua morte Ned Crinkle, critico del «New York World» e suo grande ammiratore, le rese omaggio con un sintetico quanto affettuoso ritratto:

In the height of her beauty and the flush of her power she had every path of a successful stage queen open to her (...). I find that the record and the traditions agree as to her exemplary character, her exceptional probity, her marked individuality, and her rare sense of honor and justice. Isn't this delicious in a ballet-dancer?¹⁰⁵

103. La descrizione del dolore della Morlacchi alla morte dell'amato marito sembra ritrarla in una delle sue più profonde interpretazioni, che tanta ammirazione avevano sollevato nel pubblico americano: «while sitting gazing at his corpse about half an hour after his demise, her face set in solid despair, her whole frame fixed in absorbent grief which gives no outward demonstration, she fell to the floor an inanimate mass» («The Daily Chronicle», [Leadville], 28 giugno 1880, ora in BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 166).

104. Cfr. PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, cit.

105. LOGAN, *Buckskin*, cit., pp. 117-118.

CATERINA PAGNINI



Fig. 3. Rita Sangalli in *The Black Crook*, 1866, fotografia (Austin [Texas], Harry Ramson Center, Performing Arts Collection PA-00113).



Fig. 4. Maria Bonfanti in *The Black Crook*, 1866, fotografia (Austin [Texas], Harry Ramson Center, Performing Arts Collection PA-00113).



Fig. 5. *The celebrated Cancan Dance executed by Mlles. Morlacchi and Baretta*, 1868 (New York, The New York Public Library).



Fig. 6. Ned Buntline, William Cody (Buffalo Bill), Giuseppina Morlacchi, Jack Omohundro (Texas Jack) in *Scouts of the Prairies*, 1872, fotografia (Golden [Colorado], Buffalo Bill Museum and Grave).