Giulia Taddeo

L'IMPRESARIO E LA BALLERINA
ATTORNO A DUE SCRITTURE PER FANNY CERRITO (1844-1845)

Nel giro di un anno, tra l'aprile 1844 e il marzo 1845, la ballerina napoletana Fanny Cerrito viene scritturata per due volte dall'impresario Alessandro Lanari. Lei, ventisettenne, è una delle dive della danza di questi anni, all'apice del successo: idolatrata in Italia e all'estero, ma soprattutto a Londra[1], ha già felicemente sostenuto il confronto con le due maggiori stelle del balletto allora in circolazione, un poco più anziane di lei, Marie Taglioni[2] e Fanny Elssler[3], caratterizzandosi per l'atletismo e il vigore della propria tecnica e per una grande vivacità e duttilità interpretativa. Lui è uno dei principali impresari italiani, ormai verso fine carriera, certamente un po' stanco[4], ma ancora potentissimo.

[1] Cfr. Ivor Guest, *Fanny Cerrito. The Life of a Romantic Ballerina*, London, Dance Books, 1974 (1 ed. 1956), p. 30 e sgg.

[2] Nelle rappresentazioni londinesi dell'estate 1840, infatti, Cerrito aveva interpretato un *pas de trois* di sua invenzione nel corso della beneficiata di Taglioni; nella successiva stagione estiva, sempre a Londra, aveva affrontato non solo *La Sylphide*, ma anche altri due cavalli di battaglia di Marie: il primo atto della *Gitana* e il balletto *Alglaë, ou l'élève d'Amour*. Nella stagione di Carnevale 1842/1843, invece, Taglioni e Cerrito, scritturate da Bartolomeo Merelli, avevano condiviso il palcoscenico della Scala, alternandovisi in serate diverse, nonché agendo in una medesima rappresentazione, come accadde il 20 marzo 1843 in occasione del debutto de *I Lombardi alla prima Crociata* di Giuseppe Verdi. Ne nascerà un confronto accesissimo nel pubblico, nettamente diviso tra "taglionisti" e "cerritisti", ma nessuna delle due interpreti dominerà nettamente sull'altra. Cfr. ivi, in particolare i capitoli III (*The Conquest of London*, pp. 22-29), IV (*Sylphide 1840-1842*, pp. 30-40) e VI (*"Cerretisti" and "Taglionisti"*, pp. 49-53). Ha rievocato questa competizione, fra gli altri, Gino Monaldi, in *Le regine della danza nel secolo XIX*, Torino, Fratelli Bocca, 1910, pp. 139-159.

[3] Cfr. Guest, *Fanny Cerrito*, cit., in particolare il capitolo *The Contest with Elssler*, pp. 63-70.

[4] Cfr. su questo Marcello De Angelis, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982.

In questo periodo, gestisce contemporaneamente una decina di teatri (di primo e second'ordine) nel Centro e Nord Italia[5]: attorno a queste sale, si muovono, spesso spostandosi dall'una all'altra, centinaia di persone (artisti, maestranze, comparse, intermediari e fornitori di vario tipo) e una mole ingente di materiali, come costumi (provenienti in larga parte dalla sartoria dello stesso Lanari) e partiture, ma anche lettere, biglietti, ricevute, bozze di accordi e di contratti.

Trattandosi di un'interprete così acclamata, i contratti di Lanari con Cerrito non coprono intere stagioni, ma riguardano poche serate eccezionali: nel primo caso, l'ingaggio è per una serie di recite al Teatro La Fenice di Venezia durante la stagione di Carnevale-Quaresima 1845, nel secondo il contratto è relativo alla stagione di Autunno presso la Pergola di Firenze, sempre per un breve ciclo di rappresentazioni.

Nel panorama degli studi sul balletto dell'Ottocento, l'attenzione per i contratti è stata minoritaria rispetto a quella riservata ad altre tipologie di fonti, come libretti, documentazione iconografica, recensioni. Sono prevalsi due orientamenti di fondo: da una parte, le ricerche che considerano i contratti nel quadro di indagini monografiche su danzatori e coreografi[6];

[5] Nel 1845 si contano: La Fenice di Venezia (Carnevale), Teatro Rossini di Livorno (Carnevale, Estate, Autunno), Teatro della Pergola di Firenze (Carnevale, Quaresima, Primavera, Estate, Autunno), Teatro della Cittadella di Reggio Emilia (Fiera), Teatro del Comune di Forlì (Primavera), Teatro del Giglio di Lucca (Estate), Teatro dei Ravvivati di Pisa (Autunno). Per un confronto sull'attività di Lanari in questo periodo rimando a Giulia Taddeo, *Alessandro Lanari impresario di ballo alla Pergola. Documenti sulla stagione di Primavera 1845*, in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025*, a cura di Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza, Bologna, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2026, DOI 10.6092/unibo/amsacta/8829, pp. 12-37.

[6] Rientrano in quest'orbita una serie di ricerche fiorite attorno al Teatro San Carlo, rese possibili dalla grande mole di materiale archivistico ad esso relativa: Roberta Albano, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 11-36, DOI 10.6092/issn.2036-1599/8711; Daniela Campana, *Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 11, 2019, pp. 9-48, DOI 10.6092/issn.2036-1599/10291; Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la* Clotilde *napoletana*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, a cura di Paologiovanni Maione e Maria Venuso, Napoli, Turchini Edizioni, 2021, pp. 25-52; Francesca Falcone, *Armando Vestris danzatore e coreografo a Napoli: la stagione del 1817*, ivi, pp. 101-122; Annamaria Corea, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021;

dall'altra parte, rarissimi[7], gli studi che, analizzando i contratti relativi a intere compagnie di ballo, riflettono anche sulla natura delle scritture come fonti utili alla storiografia della danza. A ciò si aggiungono le ricerche, anch'esse non numerose ma di primario interesse, sul ruolo dei contratti nell'insegnamento pubblico e privato della danza[8].

Rispetto a questi due filoni di ricerca, questo studio si pone a metà strada: offre uno sguardo ravvicinato sui contratti di Fanny Cerrito, ma, al contempo, suggerisce dei paragoni fra le sue scritture e quelle delle compagnie destinate a farle da contorno, e, soprattutto, cerca di verificare se i contratti ci consentano di capire qualcosa in più sul balletto dell'Ottocento e sulle reali condizioni di lavoro di artiste e artisti della danza – ciò riguarda le cosiddette "dive", tutte donne, ma anche le figure, oggi dimenticate, di coloro che componevano i ranghi dei corpi di ballo[9] – sulla base soprattutto della documentazione custodita presso l'archivio Alessandro Lanari[10],

Roberta Albano, *Louis Antoine Duport at the Teatro San Carlo in Naples 1814-1820*, in *Times of change. Artistic perspectives and cultural crossings in Nineteenth-Century dance*, a cura di Irene Brandenburg, Francesca Falcone, Claudia Jeschke, Bruno Ligore, Bologna, Piretti, 2022, pp. 89-112. Inoltre, i contratti sono stati considerati nelle ricerche su Marie Taglioni basate sui materiali del Fonds Taglioni custodito presso la biblioteca dell'Opéra di Parigi: Nathalie Lecompte, *Maria Taglioni alla Scala*, «La danza italiana», n. 8-9, 1990, pp. 47-71; Vannina Olivesi, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 46, 2017, pp. 43-64, DOI 10.4000/clio.13699; Elena Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento*, Macerata, Ephemeria, 2025.

[7] Si veda lo studio di Stefania Onesti, dedicato a un periodo compreso fra Settecento e Ottocento: *Scritture e ballerini: alcuni esempi contrattuali per il ballo pantomimo*, «Il castello di Elsinore», n. 80, 2019, pp. 31-42.

[8] Si vedano almeno, per l'Italia: Ornella Di Tondo, *Pe' insegnare a ballare sui teatri: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale (XVIII-XIX secolo)*, «Chorégraphie. Studi e Ricerche sulla Danza», n. 12, 1998, pp. 78-94; Ead., *L'apprendimento privato del ballo teatrale: alcune tipologie di contratto*, «Chorégraphie. Studi e Ricerche sulla Danza», n. s., 2000, pp. 85-106; Maria Venuso, *La Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo. L'Ottocento*, Benevento, Kinetès, 2026.

[9] Per un confronto sui contratti relativi ai mestieri del teatro, per i quali è difficile trovare documentazione, si veda il saggio di Serena Sansoni in questo Dossier.

[10] L'Archivio dell'impresa teatrale Lanari è custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e raccoglie una gran mole di documenti relativi a diversi aspetti dell'attività esercitata da Lanari nel corso della sua lunga carriera, dipanatasi tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta dell'Ottocento. Vi sono infatti conservati materiali come borderò (spesso in serie complete), rendiconti, contratti, ricevute, corrispondenza. Nel 1982, Marcello De Angelis ha pubblicato un prezioso inventario dell'archivio, in due corposi

dove sono conservate, per un periodo compreso tra il 1843 e il 1845, le serie pressoché complete dei contratti che l'impresario stipulava con le compagnie di ballo da destinare ai suoi teatri. Le scritture riguardano tutti, dai corifei ai primi ballerini, passando per i livelli intermedi della gerarchia dell'*ensemble*.

A partire da queste fonti, che saranno di volta in volta messe in relazione con un ampio ventaglio di documenti, il saggio si articola in tre paragrafi, dedicati agli elementi essenziali che, in generale, compongono una scrittura di ballo: il primo riguarda la durata e il compenso, il secondo è incentrato sul ruolo per cui si viene scritturati e il terzo si concentra sulle condizioni speciali concordate fra artista e impresario. In tutti questi casi l'attenzione sarà rivolta prioritariamente a Fanny Cerrito: chi legge, però, potrà trovare – in nota o nel corpo del testo – confronti puntuali con altri scritturati di Lanari. Attraverso il caso Cerrito, possiamo osservare il funzionamento di una relazione fondamentale nel sistema teatrale ottocentesco: quella fra compagnia di ballo e impresa, attraversata, come testimoniano i contratti, da una rete fittissima di piccoli e grandi compromessi, accordi e disaccordi che non riguardano solo la grande stella internazionale, ma, con le dovute proporzioni, tutto l'*ensemble.*

Negli studi sulle ballerine dell'Ottocento, specialmente nel caso di Marie Taglioni, le scritture hanno già fornito informazioni su cachet e su speciali condizioni contrattuali. Tuttavia, allargare l'indagine sui contratti, comparandoli in maniera sistematica ad altre fonti di carattere economico e amministrativo, può cambiare lo sguardo sulle grandi interpreti attraverso una più solida indagine dei meccanismi produttivi del balletto, che vengono così a costituire il contesto pragmatico e, tutto sommato, ordinario all'interno del quale le stelle del balletto trovano la propria straordinaria affermazione. Le condizioni materiali di lavoro possono porre costrizioni o aprire possibilità: gli artisti, divi compresi, si muovono al loro interno, plasmando (e in parte negoziando) la propria arte e la propria immagine sociale. Ma anche producendo scarti, facendosi le proprie regole e generando nuove modalità di fare.

tomi: strumento imprescindibile per lo studio di Lanari, quest'opera è corredata da un certosino indice dei nomi, che consente ricerche incrociate attraverso migliaia di carte. Cfr. Marcello De Angelis, *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze (1815-1870): catalogo*, Firenze, Giunta Regionale della Toscana – La Nuova Italia, 1982.

Fanny Cerrito è una giovane danzatrice che, come vedremo, riceve compensi enormemente più elevati rispetto a quelli dei colleghi uomini, compreso il suo partner prediletto, e che, lo si formalizza proprio nei contratti, assume funzioni di coreografa, più di frequente appannaggio degli uomini, con pieno potere decisionale sulla selezione dei comprimari, la cura dell'allestimento, l'organizzazione delle prove. Inoltre, deve preoccuparsi della concorrenza e, naturalmente, delle reazioni del pubblico. Non è sola in questo, dato che la famiglia la segue e la sostiene con forza, ma si tratta comunque di aspetti che non possono essere sottovalutati: ci parlano della sua forza contrattuale, certo, del desiderio dei pubblici di ammirarla e di quanto un impresario fosse disposto a investire per una danzatrice di spicco. In gioco, qui, sono anche le doti di cui una ventisettenne doveva disporre per coordinare, benché con l'aiuto di un assistente, compagini costituite da diverse decine di persone, per di più in tempi brevissimi. C'è, infine, la necessità di definire condizioni contrattuali che la tutelino dalle rivali e la aiutino a mantenere alta l'affezione del pubblico. Niente di più lontano, insomma, dall'immagine un po' vacua e frivola che, certamente nella mentalità diffusa e forse anche negli studi, si è incrostata sulle ballerine in tutù[11].

La durata e la paga

La prima scrittura per Fanny Cerrito disponibile presso l'archivio Lanari risale al 12 aprile 1844 ed è sottoscritta a Firenze[12]: la danzatrice è ingaggiata per il Teatro La Fenice di Venezia, per quindici rappresentazioni, e dovrà trovarsi su piazza non più tardi del 13 febbraio 1845[13].

[11] Sulle doti di contrattazione di un'altra giovane artista, Eleonora Duse, si veda il saggio di Mirella Schino in questo Dossier.

[12] A Firenze, però, si è esibita da poco, in febbraio, sul finire della stagione di Carnevale 1843/1844, in particolare, nelle serate del 12, 13, 14, 17 e 19 febbraio. Deduco questi dati dai borderò della stagione di Carnevale 1843/1844 custoditi in Archivio dell'impresa teatrale Lanari (d'ora in poi AL), cassetta 1, inserto 2. Il contratto relativo a questo ingaggio non è sopravvissuto, ma sappiamo che la trattativa era partita già nel mese di marzo 1843, stando almeno alla lettera del padre di Fanny a Lanari, risalente all'8 marzo 1843 (AL, cassetta 31.11, inserto 14).

[13] Scrittura per Fanny Cerrito, Firenze, 12 aprile 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 25.

Come si vede, la scrittura è siglata circa un anno prima rispetto all'inizio della stagione a cui si riferisce: Cerrito è una diva richiestissima in tutta Europa. Per un impresario, la sfida non è solo quella di strapparle una scrittura, ma anche di fissare condizioni vantaggiose. L'anticipo, cioè, diventa necessario per intavolare una trattativa, che può essere molto lunga e che probabilmente vi è stata anche in questo caso: già il 1° marzo 1844, infatti, «Il Pirata», che è solito rendere noti gli ingaggi delle danzatrici più celebri, afferma che Cerrito sarà impegnata nel Carnevale 1845 alla Fenice, per 15 rappresentazioni[14]. Sono informazioni corrette, ma la stipula è formalizzata più di un mese dopo: probabilmente vi sono ancora dettagli e condizioni particolari da definire, oppure la danzatrice sta valutando più proposte.

Un altro aspetto certo non sorprendente riguarda l'entità del compenso: mille franchi per ciascuna rappresentazione, equivalenti, in totale, a circa 18000 lire toscane[15]. Una cifra enorme, imparagonabile ai compensi percepiti dal resto della compagnia[16], ma che si avvicina ai cachet

[14] Cfr. *Fanny Cerrito*, «Il Pirata», a. IX, n. 70, 1° marzo 1844.

[15] Come informa, fra gli altri, Horace Doursther nel *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, contenant des tables de monnaies de tous les pays* (Bruxelles, M. Hayez – Imprimeur de l'Académie royale, 1840, p. 348), infatti, una lira toscana equivaleva a 0,84 franchi, il che significa che un franco equivaleva a circa 1,20 lire.

[16] Il confronto è complesso sia perché, in generale, si veniva scritturati per un'intera stagione e non per poche recite, sia per il sistema di ingaggi sperimentato dall'impresario. Dovendo gestire diverse piazze contemporaneamente, Lanari tendeva a proporre scritture della durata di uno o due anni (spesso rinnovabili), le quali, a differenza di quanto accadeva per la prosa, nel teatro musicale erano considerate di lunga durata. Il compenso, però, era su base mensile: questo, se da una parte consentiva all'impresario di far girare i suoi scritturati nella rete di teatri da lui amministrata, dall'altra parte garantiva agli artisti una relativa continuità di impegno e retribuzione, dato che la paga, consistente ma non astronomica, era regolarmente distribuita durante l'anno. Ad esempio, una coppia di *primi ballerini italiani*, i coniugi Raffaele e Rachele Jorio, i quali occupavano dunque la posizione più elevata nella gerarchia dell'*ensemble*, percepiscono 2100 lire toscane a testa (nel contratto, ancora a differenza di quanto accade nella prosa, i compensi sono indicati separatamente) per l'intera stagione veneziana di Carnevale-Quaresima, dal 5 dicembre 1844 al 18 marzo 1845. Invece, ai *primi ballerini di mezzo carattere*, che costituivano l'ossatura della compagnia di ballo e che Lanari tendeva a ingaggiare per lungo tempo, spettano in media circa 90 lire toscane al mese. Si può trovare ampio riscontro di ciò nei contratti risalenti al periodo 1844-1845, custoditi in AL, cassetta 13.1, inserti 24, 25, 30. Un confronto interessante riguarda poi i cantanti: due coeve scritture per la

delle altre stelle del tempo, come Marie Taglioni, per la quale, nel 1841, l'impresario della Scala Bartolomeo Merelli aveva sborsato ben 16000 fiorini (circa 27000 lire toscane) per sole otto rappresentazioni[17].

Nei contratti di danza non era poi infrequente che si venisse scritturati in coppia, quasi sempre assieme al proprio coniuge oppure con sorelle o fratelli, o, ancora, con un genitore: di solito, un'interprete di sesso femminile è scritturata con la madre. A tutti i livelli, dai primi ballerini ai corifei, comunque, la compagnia si componeva di un numero sostanzialmente pari di uomini e donne.

E l'elemento della coppia è anche presente nella scrittura per Fanny Cerrito del 1844, benché con modalità del tutto particolari: «La Sig.ra Cerrito avrà per compagno il Sig. Saint-Léon al quale vengono accordati duecento cinquanta franchi per rappresentazione, a norma della richiesta fatta dal Sig. Cerrito con una lettera del 18 gennaio anno corrente»[18]. Nel 1844, Arthur Saint-Léon, danzatore, coreografo e violinista[19], è il partner privilegiato di Fanny Cerrito. Nel 1845, diventerà suo marito. Come si legge nella scrittura, solo lui può duettare con Fanny, ma il suo compenso equivale a un quarto di quello della danzatrice. Il divario è evidente e pesante. Tuttavia, la posizione di superiorità occupata da Fanny, donna, rispetto ad Arthur, uomo, per via della sua paga, è relativizzata dalla presenza di quel "Sig. Cerrito" che, tramite lettera, ha imposto la presenza di Saint-Léon e stabilito il suo compenso: si tratta di Raffaele Cerrito, padre di Fanny, ex ufficiale borbonico che segue la figlia come un'ombra, curandone la corrispondenza e trattando con gli impresari. Anche Fanny, talvolta, scrive o, meglio, appone la propria firma sulla corrispondenza, ma ciò accade nel caso in cui, come vedremo, ci si occupa di questioni

soprano Marianna Barbieri Nini, ingaggiata con il ruolo di prima donna assoluta, prevedono, l'una, sottoscritta il 31 maggio 1844, che l'artista percepisca 10000 franchi per un periodo compreso fra l'8 dicembre 1844 e tutta la stagione di Carnevale 1844/1845 (AL, cassetta 13.1, inserto 23); l'altra, del 19 aprile 1845, che le sia corrisposta una somma di lire toscane 44000 per un periodo compreso tra il 1° aprile 1846 e il 31 marzo 1847 (AL, cassetta 13.1, inserto 23).

[17] Cfr. Lecompte, *Maria Taglioni alla Scala*, cit., p. 48.

[18] Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

[19] Dal canto suo, Saint-Léon ha diritto a dare due concerti di violino in sere fuori abbonamento. Lanari vi farà partecipare i suoi cantanti e gli incassi, al netto delle spese ordinarie e straordinarie, sono divisi a metà fra Saint Leon e l'impresa. Cfr. Scrittura per Arthur Saint-Léon, Firenze, 12 aprile 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 25.

d'arte. A Raffaele spetta invece la trattativa diretta sugli aspetti materiali ed economici. Non si tratta dell'unico caso di un padre che sostenga la carriera della propria figlia ballerina: emblematico è l'esempio, quasi coevo, di Filippo Taglioni, padre di Marie. Ma Taglioni è un artista, che viene spesso scritturato assieme alla figlia in veste di coreografo e pagato comunque più di lei[20]. Per contratto Marie può danzare solo coreografie paterne, appositamente create: i due finiscono per formare una coppia artistica ben salda in cui il peso artistico di Marie diviene sempre più consistente[21]. Il caso dei Cerrito, dal retroterra borghese, è diverso: le funzioni di Raffaele sono strettamente manageriali.

Sul piano del compenso, la successiva scrittura di Cerrito custodita nell'archivio Lanari, siglata a Venezia il 15 marzo 1845, presenta un paio di variazioni non irrilevanti. Se il cachet rimane immutato[22], sono precisati due aspetti ulteriori: le modalità di pagamento e le beneficiate. Nel contratto del 1844, infatti, si affermava che il compenso sarebbe stato corrisposto «secondo l'uso locale»[23], il che, alla luce di quanto accade nel 1845, voleva forse dire posticipatamente: nella seconda scrittura, invece, si stabilisce che il pagamento avvenga «ogni tre recite»[24]. Potrebbe trattarsi di una sicurezza in più per l'artista[25], ma, più probabilmente,

[20] Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit.

[21] Cfr. *ibidem*. Nei contratti, nel caso in cui non danzi le coreografie paterne, Marie può comunque comporre in autonomia i propri passi. Tuttavia, l'unica coreografia ufficialmente riconosciuta come opera di Taglioni arriva solo quando si è da tempo ritirata dalle scene. Per approfondimenti su questo si veda Vannina Olivesi, *Entre création et transmission. La réception du Papillon de Marie Taglioni en 1860*, in *Genre Révolution Transgression. Études offertes à Martine Lapied*, a cura di Anne Montenach, Jacques Guilhaumou, Karine Lambert, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021, pp. 195-203; Ead., *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, cit.

[22] Mille franchi per ciascuna delle dodici rappresentazioni pattuite. Le condizioni del contratto risultano immutate anche per Arthur Saint-Léon. Cfr. Scrittura per Arthur Saint-Léon, Venezia, 15 marzo 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

[23] Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

[24] Cfr. Scrittura per Fanny Cerrito, Venezia, 15 marzo 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

[25] Anche se, nel prestampato che funge da base per i contratti dell'impresa Lanari, si afferma che in «tutti i casi fortuiti per cui venisse a cessare il contratto d'impresa, per incendio del Teatro, fatto di Principe, scioglimento del contratto d'appalto, o altro caso d'impedimento anche soltanto del Virtuoso» le recite fatte debbano essere comunque pagate. Inoltre, Lanari era noto nell'ambiente per la precisione con cui adempiva ai

incideva il bisogno di liquidità. Cerrito, sebbene la questione non sia esplicitata nel contratto, si esibiva non più di tre-quattro sere alla settimana: ciò significa che, per completare la serie delle rappresentazioni in programma, doveva soggiornare in una stessa città almeno per tre settimane. Qui, inoltre, è verosimile che cercasse di curare le pubbliche relazioni e che, pertanto, dovesse affrontare le spese legate al ricevere e all'essere ricevuta dalla buona società locale.

Stranamente, nella scrittura del 1844, non compaiono riferimenti alle beneficiate della danzatrice, che invece figurano in due diversi punti del contratto del 1845. Qui, infatti, si legge dapprima che «la Sig.ra Cerrito sarà obbligata di prestare il suo nome per una serata di beneficio a favore dell'Impresa restando i regali in effetti a profitto della Sig.ra Cerrito»[26]; in calce, è aggiunto il seguente articolo, vergato con l'inconfondibile grafia di Lanari: «Madamigella Cerrito invece di dodici recite ne farà tredici, quest'ultima anderà a suo beneficio e sarà a suo profitto la metà dell'introito e tutti i regali in oggetto. S'intende che le spese saranno a carico dell'impresa»[27]. Se Fanny concede a Lanari l'incassato della prima beneficiata, pur tenendosi i regali, nella successiva vuole ottenere anche metà dell'introito senza sostenere alcuna spesa. In effetti, tanto le beneficiate quanto i regali dovevano essere, nel caso di una danzatrice di questo calibro, una fonte importante di guadagno (per l'impresa e per l'artista) ed è del tutto comprensibile che Cerrito fosse disposta ad aggiungere una rappresentazione straordinaria per destinarla a proprio beneficio. Purtroppo, non sono sopravvissuti i borderò relativi alle stagioni al centro dei contratti qui esaminati, ma un confronto con quelli della già citata stagione di Carnevale 1843, alla Pergola, può essere utile. In questo caso, Cerrito prende parte solo a quattro serate, di cui una fuori appalto[28], più la beneficiata. Un numero limitato per una stella così rinomata: la curiosità e il desiderio di vederla dovevano essere alti, in città e fuori. Le persone, come d'altronde era prassi diffusa, potevano inoltre recarsi a teatro più volte. Tutto ciò contribuisce a spiegare gli incassi

pagamenti, come ricorda in più punti Marcello De Angelis in *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, cit.

[26] Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

[27] Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

[28] Ancora una volta mi rifaccio ai borderò della stagione di Carnevale 1843/1844 custoditi in AL, cassetta 1, inserto 2.

davvero elevati prodotti da ciascuna recita: a fronte di una stagione che, prima dell'arrivo di Cerrito, aveva generato un incasso medio di circa 630 lire toscane, le rappresentazioni che la vedono protagonista ne fanno incassare, in media, ben 3671[29]. Ma è la beneficiata del 16 febbraio 1844 a produrre le cifre più cospicue: ben 7529,13,4 lire, di cui 1086,6,8 provenienti da un baule pieno di denari donato alla danzatrice. Nella relativa "dimostrazione dell'incassato" l'intero importo viene rendicontato fra gli introiti di Lanari, che, forse proprio per via delle poche rappresentazioni concesse da Cerrito, intasca tutti i proventi della beneficiata.

Il ruolo

In entrambe le scritture qui esaminate Fanny Cerrito è ingaggiata in qualità di «prima ballerina assoluta di rango francese, con predilezione, obbligandosi pure di mettere in scena il ballo *Il Lago delle fate* in quattro atti e cinque scene»[30]. Pur nella sua brevità, è una formula che fornisce indicazioni articolate, con implicazioni molto precise sul piano pratico. Innanzitutto, l'aggettivo "assoluta" rimanda al diritto esclusivo di interpretare le parti e i passi più importanti all'interno dello spettacolo coreografico: com'è noto, nell'Ottocento il ballo si componeva di una parte mimica, necessaria a rendere comprensibile il *plot*, e di una costituita da sequenze di danza pura (i cosiddetti *passi*, perlopiù in forma solistica o in coppia, e i *ballabili*, in gruppo). Erano queste ultime, soprattutto sotto forma di assoli e passi a due, a essere eseguite dagli interpreti di punta e a divenire oggetto primario di contrattualizzazione[31].

[29] Riporto, per ciascuna serata, la data, il programma così come indicato nei borderò e l'incasso: 12 febbraio 1844, *Dirce – L'Allieva d'Amore con Cerrito*, 4216,13,4 lire; 13 febbraio 1844, *Dirce – L'Allieva d'Amore con Cerrito*, 2246,13,4 lire; 14 febbraio 1844, *Nabucco (atti 1-2-3) – Pas de deux Cerrito e Saint-Léon da Il Lago delle Fate – Concerto di violino di Saint Leon*, 4110 lire; 17 febbraio 1844, *Nabucco – L'Allieva D'Amore – La Gitana*, 3165,6,8 lire; 19 febbraio 1844, *Nabucco (atti 1, 2, 3) – L'Allieva d'Amore – La Gitana*, 4620 lire.

[30] Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844 e 15 marzo 1845, cit.

[31] Inoltre, i passi a due dei primi ballerini assoluti erano eseguiti anche in forma staccata rispetto al ballo, come intermezzi tra un atto e l'altro dell'opera lirica. Quest'ultima rappresentava un'opzione spesso contemplata nei contratti d'appalto dei teatri: nel caso in cui l'impresario non fosse stato in grado, nelle stagioni di minor prestigio, di

Il primato di Cerrito è poi sostenuto dalla specifica relativa al rango: quello cosiddetto "francese" colloca l'interprete in una posizione speciale rispetto al resto del gruppo. Questa indicazione, nei contratti stipulati da Lanari, compare a proposito di tutti quei danzatori che vantavano uno stile e una formazione non necessariamente radicati – come d'altronde era per la stessa Cerrito – nella pura tradizione dell'Opéra di Parigi, ma comunque influenzati dalla scuola francese. Il riferimento al modello d'oltralpe è poi interessante rispetto alla tipologia di spettacolo a cui un interprete poteva prendere parte. Anche su questo piano può essere utile un confronto con altri contratti. Nella scrittura per il primo ballerino danzante David Mochi, stipulata dall'impresa Lanari nel 1844, si legge che l'artista dovrà «fare le parti nei balli di genere francese in cui la mimica sia collegata alla danza»[32]. La specifica, in questo caso, è necessaria: Mochi è un primo ballerino danzante, tenuto a eseguire passi e ballabili, ma non di rango francese; ciò significa che, contrattualmente, occorre indicare l'eventualità che danzi nei *divertissements*, cioè in spettacoli coreografici di genere francese. Questi sono generalmente più brevi dei balli all'italiana, di soggetto spesso fantastico (e non storico o mitologico, come accadeva preferibilmente in Italia), con un minor numero di personaggi, atti e scene, e, come si legge, prevedono che un primo ballerino possa eseguire sia la mimica che la danza, che sono "collegate". Quest'ultima informazione è importante anche rispetto al rango di Cerrito, perché prevede non solo la possibilità, scontata, che interpreti *divertissements* di genere francese, ma suggerisce che la sua performance

allestire due balli completi, avrebbe potuto sostituirne uno con un passo a due eseguito da interpreti di grido, i quali, evidentemente, si riteneva potessero comunque garantire un buon concorso di pubblico. Che sul piano contrattuale mimica e danza pura fossero considerate come due diverse forme di prestazione artistica, inoltre, è confermato dagli altri contratti disponibili nel fondo Lanari: nel caso dei primi ballerini di mezzo carattere, che occupavano una posizione gerarchicamente inferiore, il contratto prevedeva che lo scritturato si impegnasse sia a "ballare i passi" sia a "far parti", cioè a intervenire nelle sequenze a carattere mimico. Va anche detto che, in quest'ultima tipologia di contratti così come in quelli per danzatori di livello ancora inferiore, compariva sistematicamente la formula che obbligava l'artista a "fare tutto quanto gli venisse ordinato" dall'impresario, o chi per esso: tutto ciò suggerisce una sostanziale fluidità di ruoli e prestazioni, soprattutto ai livelli più bassi, ma il permanere di una distinzione fra danza e mimica come due differenti funzioni e modalità di stare in scena resta comunque rilevante.

[32] Scrittura per David Mochi, Lucca, 8 settembre 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 24.

rappresenti un impasto originale di danza e mimica, in cui, forse, risiede una delle ragioni più profonde del suo successo[33].

L'aspetto più rilevante della sua scrittura riguarda il ruolo di coreografa. Ormai da tempo gli studi di danza hanno messo in discussione, per l'Ottocento, l'immagine del coreografo uomo che concepisce (e prescrive) ciò che la danzatrice donna dovrà fare in scena. È noto come i presupposti di una simile visione siano problematici, perché proiettano sul passato un modello di composizione che invece appartiene al Novecento, vale a dire quello di un creatore che trasmette agli esecutori la coreografia da interpretare. Nell'Ottocento, lo spettacolo coreografico è composito (costituito, s'è detto, di mimica e danza), modificabile a seconda dei differenti contesti socio-politici (lo dimostrano le peregrinazioni italiane di un titolo-faro come *Giselle*)[34], fortemente spurio (tanto per fare un esempio, un assolo originariamente concepito per uno spettacolo può poi tranquillamente transitare in altre creazioni senza che ciò sia in alcun modo segnalato), a più mani (danzatrici e danzatori possono coreografare o modificare in autonomia i propri passi) e testimoniato da fonti (come i libretti) che spesso tacciono completamente l'identità dei coreografi e, soprattutto, delle coreografe[35].

In questo quadro, il caso di Fanny Cerrito costituisce una parziale eccezione[36]: fin da giovanissima, la danzatrice non si limita a coreografare i propri assoli, ma si impone pubblicamente come coreografa. La stampa lo conferma e i libretti lo certificano con chiarezza: in quelli relativi alle stagioni qui in esame, anzi, il frontespizio reca la dicitura "coreografato e diretto da", segno di un impegno nella messa in scena, che, come vedremo, sembra confermato anche dalla corrispondenza con Lanari.

Ma che tipo di spettacolo è il *Lago delle fate* oggetto del contratto con Lanari e messo in scena sia a Venezia nel febbraio 1845 sia a Firenze

[33] Una ricerca interessante sul tema della gestualità mimica in Italia negli anni tra Settecento e Ottocento è stata condotta da Noemi Massari in *Gesti convenzionali e arte mimica in Italia dal Settecento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2026.

[34] Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit.

[35] Su questi aspetti rifletteva già Lynn Garafola in *Where are Ballet's Women Choreographers?*, in Ead., *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, pp. 215-228.

[36] Sull'attività di Cerrito come coreografa, benché concentrato su un esempio tardo, si veda il saggio di Vannina Olivesi, *Fanny Cerrito chorégraphe. La réception de* Gemma *dans la presse parisienne (mai-juin 1854)*, «Recherches en danse», n. 3, 2015, DOI 10.4000/danse.896.

nel dicembre successivo? Che cosa possiamo capire di questa danzatrice-coreografa e delle concrete modalità del suo lavoro compositivo e direttivo? Cercherò di rispondere ragionando su tre aspetti fondamentali, ossia il soggetto, l'allestimento e la composizione dell'*ensemble*, provando ancora una volta a metterli in relazione con lo studio dei contratti.

Stando a Ivor Guest[37], nel 1840 Cerrito interpreta una coreografia di Antonio Guerra dal titolo *Le lac des fées* durante la sua prima stagione londinese. Nella nuova versione da lei ideata, Cerrito ne amplia la struttura, portando gli originali due *tableaux* a cinque quadri. Una scelta comprensibile considerando che, come emerge dal manifesto riprodotto nel volume di Guest[38], questa coreografia, intitolata qui *Il lago delle fate*, è presentata per la prima volta in occasione della tournée romana presso il Teatro Alibert del 1843, davanti a un pubblico, dunque, abituato a balli di grande formato.

Le fonti non offrono indicazioni esplicite sull'autore del libretto e non è irragionevole attribuire proprio a Cerrito la particolare tessitura delle situazioni sceniche su cui si costruisce l'azione e, soprattutto, il profilo del personaggio principale: dietro a quell'espressione "composto da", che figura sia nel libretto veneziano che in quello fiorentino, è forse da vedersi anche un'indicazione di autorialità in questo senso? È un'ipotesi interessante, soprattutto per via delle caratteristiche assunte dalla vicenda e dalla sua protagonista.

La trama dello spettacolo, che a Venezia assume il titolo di *Aglaja ossia Il lago delle fate*, è infatti imperniata attorno al *topos* romantico dell'amore impossibile tra un umano (Adolfo, figlio del Duca, in procinto di sposarsi con la contessa Elisa) e una fata (Aglaja). Fra i due, un oggetto magico: un velo, che Adolfo sottrae ad Aglaja facendole perdere i suoi poteri sovrannaturali. Il finale, però, appare un po' anomalo e completa il disegno di una figura femminile in parte lontana dalle eroine del balletto romantico, come la Silfide o Giselle, ma forse più in linea con la particolare personalità artistica di Cerrito.

Al momento della celebrazione delle nozze fra Adolfo ed Elisa, infatti, Aglaja, finita tra gli invitati, si accorge che la futura sposa sta per indossare, come copricapo nuziale, proprio il suo velo magico. A

[37] Guest, *Fanny Cerrito*, cit., p. 25.

[38] Id., *Fanny Cerrito*, cit., p. 73. Sulla tournée romana del 1843 si veda Claudia Celi, *L'arivamento de la gran maravija der ballo, ossia il ballo a Roma del 1845 al 1855*, «La Danza Italiana», n. 8-9, 1990, pp. 73-107.

quel punto, non ci pensa due volte[39]: prende il velo, scappa, e torna al suo trono di regina, che è prodigiosamente apparso in scena assieme a tutta la sua reggia, dal quale può permettersi di *imporre* il matrimonio. Un comportamento a ben vedere comprensibile, dato che, nelle scene precedenti, Aglaja non manifesta alcun vero sentimento amoroso nei riguardi di Adolfo[40]: Aglaja-Cerrito è in scena per essere ammirata (ne rimangono stregati tutti i personaggi maschili presenti in scena, non solo Adolfo) e, in ultima analisi, per tenere le fila della vicenda, in un finale che pare rendere emblematica la sua posizione di comando.

Aglaja non è solo genericamente diversa dalle altre figure del balletto romantico. A ben vedere, non assomiglia nemmeno a Mirza, protagonista del *Lac de fées* di Guerra[41] che Cerrito aveva interpretato nel 1840, né tantomeno a Herta, la protagonista di *Herta ossia il lago delle fate*, ideato da Filippo Taglioni per la figlia Marie nel 1841[42]: se il titolo e il soggetto

[39] Si legge nel libretto: «la Fata lo riconosce, se ne impadronisce, e riprende con esso il volo alla sua regione. Adolfo è in preda alla disperazione, allorché trasformatasi la scena nella reggia di Aglaja, vi appare la Fata, che sembra imporre i progettati sponsali». Cfr. *Aglaja ossia Il lago delle fate, Ballo fantastico diviso in quattro quadri, Composto e Diretto da Mad. Fanny Cerrito, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in via della Pergola l'autunno del 1845, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana*, Firenze, Tipografia Galletti, 1845.

[40] Se, nel primo atto, reagisce alle offerte d'amore di lui cercando immediatamente di «privarlo di ogni speme», in seguito, quando lui chiede perdono per averla privata del suo velo magico, lei reagisce con «dolci rimproveri», «co' quali spera dissuaderlo di un amore che non può essere corrisposto». Cfr. *ibidem*.

[41] Ispirandosi all'omonima opera di Daniel-François-Esprit Auber del 1839, Guerra aveva concepito il personaggio di Mirza come una fata che perde i propri poteri nel momento in cui Arthur, invaghitosi di lei, le sottrae il velo magico. Divenuta una comune mortale, Mirza si ritrova a dover fare la cameriera presso la casa della futura sposa di Arthur ed è per sfuggire a questa condizione che, sul finale, recupera il velo e parte verso il proprio mondo fatato. Non così per la protagonista del ballo di Cerrito: quando perde i propri poteri sovrannaturali, infatti, Aglaja si presenta presso la dimora di Elisa come una viaggiatrice assalita e derubata dai ladri. Così, è accolta con tutti gli onori e finisce per diventare una sorta di ospite d'onore. Anche il finale, apparentemente simile, risulta nella sostanza diverso: se per Mirza si tratta di una fuga che sancisce l'impossibilità dolorosa dell'amore tra un uomo e una fata, per Aglaja il finale sembra costituire una sorta di apoteosi. Sulla coreografia di Guerra sono utili alcuni commenti comparsi sulla stampa inglese: *The Examiner of Plays*, «Argus or Broad-sheet of the Empire», 17 maggio 1841; *The Stage*, «Weekly True Sun», 17 maggio 1841.

[42] La coreografia è creata appositamente per il Teatro Comunitativo di Bologna. Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit., p. 59.

sono del tutto sovrapponibili a quelli del ballo ideato da Cerrito, i finali differiscono profondamente, dal momento che Herta trova la felicità ritornando sì nella propria reggia fatata, ma in compagnia del suo amato con il quale si unisce in matrimonio. È improbabile che Cerrito non fosse a conoscenza della coreografia di Taglioni[43] ed è invece possibile che cercasse di perpetuare una sfida con Filippo e Marie Taglioni che, sul piano della composizione coreografica, datava almeno dal 1840: come ricorda Ivor Guest, in occasione della sua prima stagione londinese, Cerrito, ventitreenne, aveva affrontato la "divina" Marie interpretando un *pas de trois* di sua ideazione all'interno del *divertissement* del balletto *La Gitana*, avente come protagonista, per l'appunto, la stessa Taglioni, peraltro nel giorno della sua beneficiata. Fin da subito, dunque, Cerrito aveva marcato la propria differenza assumendo, oltre a quello di interprete, anche il ruolo di coreografa: questa caratteristica, come si vede, continua ad accompagnarla nel corso della sua carriera, divenendo una leva contrattuale forte, ma, ovviamente, implicando anche tutti gli oneri e le responsabilità legate alla messa in scena.

Dal punto di vista dell'allestimento, *Aglaja* prevede diverse situazioni di grande impatto visivo: una temporale nel primo quadro, peraltro ambientato sulle suggestive rive di un lago (come d'altronde accadeva già nel secondo atto di *Giselle*); l'assolo al chiaro di luna del secondo quadro, vale a dire una danza di Cerrito con la propria ombra che ricalca un analogo "numero" eseguito in questi stessi anni da Marie Taglioni[44]; la scintillante apparizione della reggia fatata nel finale.

Ma le scene devono essere pronte prima dell'arrivo su piazza della danzatrice-coreografa e conformi ai suoi desideri: occorre dunque monitorare i preparativi e cercare di orientare il lavoro altrui. L'11 ottobre 1844, al fine di preparare le recite veneziane del febbraio successivo, Raffaele Cerrito richiede esplicitamente un incontro con Lanari e lo scenografo per dar loro disposizioni relative alle rappresentazioni veneziane del febbraio successivo[45]. Tuttavia, qualcosa a Venezia non funzionerà, come si capisce dalla lettera che Fanny sigla da Amburgo il 13 settembre

[43] Secondo Ivor Guest, tuttavia, già nel 1840 Cerrito aveva danzato in una coreografia di Antonio Guerra dal titolo *Le Lac de fées*. Cfr. Guest, *Fanny Cerrito*, cit., pp. 25-26.

[44] Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit., pp. 54-55.

[45] Lettera di Raffaele Cerrito ad Alessandro Lanari, Bologna, 11 ottobre 1844, in AL, cassetta 19.II, inserto 151.

1845 (la calligrafia, tranne che nella firma, è in realtà quella di Raffaele), nella quale si preoccupa per le rappresentazioni fiorentine previste in dicembre:

> Mio carissimo Lanari,
> approssimandosi il tempo della mia venuta costì trovo necessario raccomandarti di interessare il buon scenografo Sig. Gianni perché questa volta voglia impegnarsi a dare delle bellissime scene pel Lago delle Fate. È ben noto che quando egli vuole, può e fa fare delle ottime scene. Mi raccomando soprattutto la prima scena e l'ultima cioè la finale Reggia delle Fate, la quale deve somministrare un colpo di scena. Tu già conosci che se non si finisce benissimo il tutto va al diavolo. A Venezia fummo troppo malmenati dal Venier, e poco mancò che per sua colpa non si facesse fiasco. […] È necessario però, urgentissimo anzi, che il Sig. Gianni non sia occupato in altro lavoro, ed attendere gli ultimi momenti per eseguire la scena del mio ballo, […] ciò mi dispiacerebbe estremamente[46].

I Cerrito individuano con chiarezza le due scene, quella iniziale e quella conclusiva, sulle quali, come la gente di teatro sa bene, tende a concentrarsi l'attenzione del pubblico, che le trattiene anche più facilmente nel proprio ricordo.

Rispetto alla composizione e alla consistenza della compagnia, infine, si nota come, stranamente, i libretti qui esaminati non riportino alcuna indicazione di numero relativa a passi e ballabili, i quali sono generalmente accompagnati da indicazioni sugli interpreti. Il balletto, certo, prevede la presenza di gruppi umani, corrispondenti a coloro che sono indicati come «fate, cavalieri, dame, paggi, cacciatori, contrabbandieri, contadini d'ambo i sessi, soldati del Duca, banda»[47]. Tuttavia, non compaiono informazioni più dettagliate. Questo è un problema, perché impedisce di ragionare su alcuni aspetti pratici fondamentali: con quante persone aveva concretamente a che fare la Cerrito-coreografa? Quali masse umane doveva coordinare nei pochi giorni che separavano il suo arrivo su piazza dall'andata in scena? Era materialmente in grado di farlo, e di farlo tutto da sola?

Su simili questioni, ci vengono in soccorso alcuni documenti che, però, introducono un colpo di scena rispetto a quanto stabilito nei contratti. Le

[46] Lettera di Fanny Cerrito ad Alessandro Lanari, Amburgo, 13 settembre 1845, in AL, cassetta 28.II, inserto 10.

[47] Cfr. *Aglaja ossia Il lago delle fate, ballo fantastico diviso in cinque quadri, Composto e Diretto da Madamigella Fanny Cerrito, da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nella Quaresima 1845*, Venezia, Dalla Tipografia di Giuseppe Molinari, 1845.

locandine custodite presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice rivelano che, seppur scritturata come coreografa per il solo *Lago delle fate*, Fanny Cerrito mette in scena anche un altro tiolo, *L'allieva d'Amore*, «fantastico anacreontico divertimento di danza in tre quadri»[48], che, come informa la stampa, viene riproposto anche a Firenze[49]. Non solo. Ma, almeno a Venezia[50], è proprio *L'allieva d'Amore* – ancora una rielaborazione, pare, di una coreografia ideata da Filippo Taglioni per la figlia Marie – a essere maggiormente rappresentato, con ben dodici repliche contro le sole quattro del *Lago delle fate*. Senza soffermarci sulle ragioni – pur interessanti – di una simile scelta, leggiamo le locandine veneziane: stando a queste fonti, oltre agli otto interpreti principali (primi ballerini e mimi), agiscono in scena sedici coppie di primi ballerini di mezzo carattere, sedici coppie di corifei, cinquanta ragazzi, e una banda (verosimilmente si tratta di una banda militare). Una massa umana importante, anche se in buona parte costituita da comparse, che comunque necessitava di coordinamento.

Un nuovo tuffo nei contratti e nella corrispondenza può aiutarci a districare la matassa. In entrambe le scritture per Fanny Cerrito compaiono delle clausole molto particolari. Nella prima, infatti, si legge che «Il sig. Lanari si obbliga di scritturare il Sig. Segarelli per agire nel Ballo che comporrà la Sig.ra Cerrito»[51]. Si obbliga, ma non ha ancora ingaggiato questo prezioso personaggio, Segarelli, la cui presenza nel *Lago delle fate* è così importante da essere inserita nel contratto, benché

[48] Cfr. *L'allieva d'Amore, fantastico anacreontico divertimento di danza diviso in tre quadri, Composto e Diretto da Fanny Cerrito, da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nella Quaresima 1845*, Venezia, Tipografia di Giuseppe Molinari, 1845. Questo libretto è consultabile online sul portale dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, all'URL <https://www.archiviostoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_libretti?ID=5068> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 14 luglio 2026).

[49] Cfr. *Gazzetta Teatrale*, «Il Pirata», a. XI, n. 44, 28 novembre 1845. Firenze conosceva già questa *pièce*, che Cerrito aveva presentato nel Carnevale 1843/1844. Si veda, per questo, oltre alla nota 29, anche il libretto: *L'allieva d'Amore, soggetto fantastico, divertimento danzante diviso in tre quadri, Composto e Diretto da Madamigella Fanny Cerrito, da rappresentarsi il Carnevale nell'I. e R. Teatro in via della Pergola sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana*, Firenze, Tipografia Galletti, 1844.

[50] Non dispongo delle locandine giornaliere relative alle rappresentazioni fiorentine, quindi posso solo fare riferimento a quelle veneziane, consultabili online sul portale dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, all'URL <https://www.archiviostoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina?ID=5068>.

[51] Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

le sue mansioni ("agire") non siano del tutto chiare. Domenico Segarelli, primo mimo assoluto, è certamente presente in qualità di interprete nella prima rappresentazione italiana dell'*Allieva d'Amore* (al Teatro Alibert di Roma nel 1843)[52] e, verosimilmente, anche in quella del *Lago delle fate*. Segarelli conosce dunque le coreografie e, se ancora Lanari non lo ha ingaggiato al momento della prima scrittura di Fanny, ci pensa il padre Raffaele ad assicurarsene la presenza. Il 26 giugno 1844 scrive a Lanari di aver scritturato Segarelli per conto dello stesso impresario: di questa figura, scrive, «mia figlia sentiva l'assoluto bisogno per le ristrettezze del tempo in cui deve dare le 15 rappresentazioni»[53]. Si comprende, allora, perché questo artista sia così indispensabile: deve imbastire la coreografia, come si vedrà tra poco, cosicché, una volta giunta su piazza, Fanny possa condurre più speditamente le prove. Lanari conclude il contratto con Segarelli, ingaggiato assieme alla moglie Costanza (prima mima il cui nome non è indicato nella scrittura, ma lo si deduce dalle locandine), solo il 16 novembre 1844: il suo ruolo sembra essere quello di «eseguire tutte quelle parti che gli verranno destinate nelli due balli composti e diretti dalla celebre signora Fanny Cerrito Il lago delle fate e L'Allieva d'Amore rappresentati nel Gran Teatro la Fenice di Venezia la Quaresima 1845»[54]. Il contratto di Segarelli recepisce dunque l'aggiunta dell'*Allieva d'amore* (che Lanari, secondo quanto scrive lui stesso alla Presidenza della Fenice, stava ancora cercando di concludere nel settembre 1844[55]), ma non esplicita il suo ruolo di supporto sul piano coreografico. Forse l'impresario non si fida pienamente di lui, o, più probabilmente, si tratta di una cautela particolare richiesta dai Cerrito[56]: sta di fatto che nella scrittura di Segarelli l'unica persona a figurare come coreografa è Fanny.

[52] Cfr. *L'allieva d'Amore, soggetto fantastico, divertimento danzante diviso in tre quadri, composto e diretto da Madamigella Fanny Cerrito, da rappresentarsi nel Teatro Alibert*, Roma, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, 1843.

[53] Cfr. Lettera di Raffaele Cerrito ad Alessandro Lanari, 11 giugno 1844, cit.

[54] Scrittura per Domenico e Costanza Segarelli, Firenze, 16 novembre 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 24.

[55] Cfr. Lettera di Alessandro Lanari alla Presidenza del Teatro, 9 settembre 1844, in Archivio storico del Teatro La Fenice, A.4.3.2, b. 425, fasc. 8, n. 581-585.

[56] Nella scrittura per Cerrito dell'aprile 1844, infatti, compare una frasetta relativa a Segarelli, la quale lascia intendere la necessità che costui non renda noto il proprio ruolo di supporto alla coreografia. Accanto all'impegno di Lanari nell'ingaggiarlo, infatti, si aggiunge: «bene inteso che egli [cioè Segarelli] sarà discretissimo nel corrispettivo».

Tre giorni prima dell'arrivo a Venezia, da Bologna, Raffaele Cerrito scrive però una lettera davvero preziosa, densa di informazioni pratiche:

> […] se l'ora [d'arrivo a Venezia] non sarà avanzata la Fanny si propone di portarsi immantinente alle prove, per cui sarebbe ottima cosa il trovare tutta la compagnia in teatro. Spero che avrai incoraggiato Segarelli a principiare le prove *per quello che può*. È necessario benanche che tutti gli attrezzi siano pronti e particolarmente le corone servibili pel ballabile. È bensì della massima urgenza che la Fanny trovi nel Salon del suo alloggio un pianoforte perché la sera non perda tempo e provi in casa la mimica o quant'altro si potrà. Il tempo è corto, e senza moltissima attività non si potrebbero adempiere gli obblighi tuoi verso il pubblico né quelli della Fanny. Essa desidera benanche che al suo comparire in teatro sia già preparato il praticabile del 1° atto dell'Allieva d'Amore, anzi se è possibile l'intera scena[57].

È uno spaccato assai preciso, in cui domina il fattore tempo: Fanny non vuole perderne, né quando lavora in autonomia (e, in hotel, prova tanto la danza quanto – ciò è importante – la mimica), né quando deve dirigere il gruppo. Per questo ha bisogno che scene e attrezzi siano pronti: sa quali sono i passaggi che richiedono più cure (come il ballabile con le corone, forse ghirlande di fiori) e, soprattutto, sa che il lavoro di Segarelli è solo parziale. Costui porterà avanti le prove, sì, ma solo *per quello che può*: Fanny, sembra dirsi qui, non aggiunge solo dei ritocchi finali. Il suo apporto è sostanziale.

Nelle scritture successive, quelle per la stagione pergolina d'Autunno 1845, il ruolo di Segarelli pare maggiormente precisato, ma intervengono anche ulteriori dettagli che evidentemente risentono dell'esito delle rappresentazioni veneziane di febbraio. Nel contratto di Fanny si legge che «il sig. Lanari si obbliga di far trovare già messo in scena dal Sig. Segarelli il detto Ballo il Lago delle Fate, in tutto il scenario, il macchinismo intieramente finito ed in perfetta regola»[58]. Segarelli ricopre dunque funzioni direttive rispetto al complesso dell'allestimento, confermate dalla sua stessa scrittura: «Il Sig. Segarelli sarà obbligato occorrendo di assistere alla messa in scena di balli vecchi, come fece in Venezia in occasione che si dette Il Lago delle fate»[59].

[57] Lettera di Raffaele Cerrito ad Alessandro Lanari, Bologna, 10 febbraio 1845, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggi Speciali, cassetta 419, inserto 17 (corsivo mio).

[58] Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

[59] Scrittura per Domenico e Costanza Segarelli, Firenze, 20 marzo 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

Questi contratti non fanno soltanto luce sul processo di allestimento dello spettacolo, sulla divisione del lavoro e sull'importanza di professionalità differenti. Non ci ricordano soltanto che, a teatro, l'autorialità è un concetto collettivo, frutto di competenze molteplici, e dell'impasto di arte e mestiere. Le scritture, pur disciplinando nel dettaglio il rapporto fra artista e impresa, appaiono aperte alle varianti, soggette alle necessità che emergono dalla quotidianità del lavoro e, in ultima analisi, del tutto intessute nel rigoroso disordine della vita teatrale.

Le condizioni speciali

Nelle scritture per Fanny Cerrito compaiono anche alcune condizioni particolari, che riguardano due aspetti diversi: l'alloggio della danzatrice (e del suo seguito) e la neutralizzazione dell'eventuale concorrenza.

Per quanto riguarda il primo punto, a Venezia Fanny richiede di alloggiare presso l'elegante albergo Danieli: non è sola, la accompagnano certamente il padre e la madre («la di lei famiglia»[60]), ai quali si aggiungono due domestici. Anche l'esposizione delle stanze è contrattualizzata: «con facciata sulla Riva dei Schiavoni»[61], dunque con lo sguardo verso il bacino di San Marco e la bella isoletta di San Giorgio. L'alloggio, infine, deve essere «assolutamente al primo o secondo piano»[62], cioè lontano dal livello stradale. Per Firenze, si stabilisce che la danzatrice «avrà un decente alloggio sull'Arno per quattro persone, e due domestici»[63]. La formula, sostanzialmente, si ripete: una buona esposizione, domestici e famiglia al seguito. Stavolta si specifica il numero di coloro che occupano l'alloggio. Sono in quattro: forse c'è anche il fratello di lei (e probabilmente era così anche a Venezia)[64].

Rispetto alla concorrenza, la scrittura per Venezia prevede che «Nelle sere in cui ballerà la Sig.ra Cerrito, non potrà ballare altra prima ballerina senza il di Lei consenso»[65], mentre quella per Firenze è più rigida: «Nelle

[60] Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.
[61] *Ibidem*.
[62] *Ibidem*.
[63] Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.
[64] Lo si capisce dalla già citata lettera di Raffaele Cerrito a Lanari del 10 febbraio 1845.
[65] Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

sere in cui ballerà la Sig.ra Cerrito, non potrà ballare altra Prima Ballerina senza il di Lei consenso e preventivamente all'arrivo della Sig.ra Cerrito in Firenze, il Sig. Lanari non permetterà che si diano altri Balli, Passi, che abbiano analogia col Ballo indicato»[66].

In questo secondo caso, cioè, la scrittura è più specifica, prevede anche che non si mettano in scena balli, assoli o passi a due «che abbiano analogia»[67] con il ballo allestito da Cerrito. Non è chiaro che cosa si intenda qui per "analogia": potrebbe trattarsi del soggetto, della coreografia, di una trovata scenotecnica. Tuttavia, questa indicazione, pur nella sua apparente vaghezza, sembra puntare a qualcosa di molto più specifico. Osserviamo la data e il luogo in cui viene sottoscritta la seconda scrittura: Venezia, 15 marzo 1845. Vuol dire che Cerrito sta ultimando le sue rappresentazioni alla Fenice. E lì, scritturata come *prima ballerina seria assoluta*[68], c'è ancora Nathalie Fitz-James, regolarmente ingaggiata da Lanari per la stagione di Carnevale e protagonista dell'apprezzato ballo *Il Conte Pini* di Antonio Cortesi. Fitz-James è una danzatrice di fama internazionale. Non una stella come Cerrito, certo, ma comunque decisamente ricercata in Italia. A Venezia, ha iniziato a esibirsi nel dicembre 1844 e, nel corso delle 26 rappresentazioni offerte prima dell'arrivo di Cerrito, ha riscosso un successo pieno e cordiale[69]. Ora, questa danzatrice – con la quale Cerrito non ha mancato di avere delle scaramucce che hanno richiesto l'intervento delle forze dell'ordine[70] – ha già firmato, il 7 febbraio, un contratto con Lanari per la messa in scena di *Giselle* alla

[66] Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

[67] Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

[68] Non dispongo del contratto, ma questa è la dicitura con cui viene annunciata nelle locandine, tutte consultabili online, sul portale dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, all'Url <https://www.archiviostoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina?ID=4995>.

[69] Cfr. *Gazzetta teatrale*, «Il Pirata», a. X, n. 59, 14 gennaio 1845.

[70] Come rivelano le carte d'archivio, appena due giorni prima della scrittura di Cerrito si era avuto un increscioso incidente diplomatico con Nathalie Fitz-James. La convivenza fra le due, a Venezia, non era stata facile, ma il 13 marzo Cerrito si era dichiarata malata e impossibilitata ad andare in scena. La presidenza del teatro era corsa da Fitz-James, la quale, sentendosi un rimpiazzo, aveva opposto un fermo rifiuto, salvo poi decidersi a ballare solo all'ultimo momento e previo intervento, invero non risolutivo, della polizia. I documenti relativi a questo episodio sono custoditi presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice, A.4.3.2, b. 425, fasc. 7.

Pergola di Firenze, nella stagione di Primavera[71]. Ma *Giselle*, come si è accennato, presenta non poche similitudini con *Il Lago delle fate*. Cerrito, che certamente è a conoscenza della scrittura della collega, vuole forse scongiurare il rischio che, alla Pergola, *Giselle* torni in scena anche nella stagione d'Autunno.

Le condizioni speciali contribuiscono a comporre il quadro delle questioni pratiche che una diva deve considerare, quotidianamente, nell'esercizio della propria professione.

Sul piano della concorrenza, ad esempio, il rischio di non primeggiare non porta con sé solo un immediato danno d'immagine, ma può avere ricadute sulle successive scritture. I pubblici non dimenticano.

Rispetto all'alloggio, si comprende che una stella come Cerrito voglia occupare il migliore hotel della città. Ma, oltre al comprensibile desiderio di lusso, potrebbe esserci un'astuzia in più, legata al rapporto con il pubblico. Era infatti cosa nota che, in caso di grande successo, dopo lo spettacolo le ballerine venissero scortate dagli ammiratori fino al proprio alloggio; alcuni si trattenevano sotto le loro finestre, magari intonando una serenata: manifestazioni analoghe avevano già interessato Fanny, tanto da suscitare l'indignata reazione di Paolo Giacometti o di Giuseppe Gioacchino Belli[72], e se ne leggeva continuamente sulla stampa periodica.

È allora possibile che, prevedendo questo tipo di reazioni da parte del pubblico, Cerrito chiedesse un alloggio capace di ospitarle con il giusto sfarzo? Che, cioè, la danzatrice-coreografa, d'accordo con l'impresario, ponesse anche le condizioni per accogliere eventuali manifestazioni di furore? Per rispondere davvero a queste domande, che allo stato attuale

[71] Scrittura per Nathalie Fitz-James, 7 febbraio 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

[72] Attorno alle manifestazioni di venerazione nei riguardi delle ballerine è fiorita nel tempo una vera e propria mitografia, sostenuta persino dalla produzione letteraria che intendeva mettere alla berlina il divismo, come nei casi ben noti del drammaturgo Paolo Giacometti (che, proprio dopo aver assistito agli entusiasmi per Cerrito in occasione di alcune rappresentazioni genovesi, scrive, pare, la commedia *Il poeta e la ballerina*, messa in scena per la prima volta nel 1841) o quello dei sonetti di Giuseppe Gioacchino Belli *La Scerriti* e *La partenza della ballerina*, composti proprio in occasione delle recite romane al Teatro Alibert del 1843. Interessanti le verifiche che, poggiando su carte d'archivio, conduce su questi aspetti Ornella Di Tondo proprio a proposito delle recite romane di Cerrito in *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, Torino, Utet, 2008.

rimangono fondamentalmente delle suggestioni, occorrerebbe uno studio sul pubblico del balletto e sulle sue modalità di vivere l'esperienza teatrale che non può certo trovare spazio in queste pagine. Mi pare fondamentale indicarne almeno la necessità, per capire davvero (anche) il sistema dei contratti.

In via prettamente evocativa, però, voglio citare le parole che, su «Il Pirata», rendono conto di quanto accade a Venezia dopo l'ultimo spettacolo di Fanny Cerrito nel marzo 1845:

> All'uscir poi del teatro, quale imponente spettacolo non s'apprestava alla celebre danzatrice? Inumerevoli [*sic*] gondole accompagnandola sulla riva degli Schiavoni dove albergava, ove trovò una *vera illuminazione a giorno*, dove aspettavala una brillante serenata. Fra i più soavi e melodiosi concerti, fra le più strepitose grida di gioja e di festa, la Cerrito ha dovuto più e più volte mostrarsi dai balconi dell'albergo Danieli a ringraziare e a salutare il colto Pubblico Veneto, che la lasciò a malincuore, e poco prima che l'alba spuntasse[73].

Eccolo lì, il Danieli. Stavolta illuminato come un palcoscenico. Ecco l'alloggio al primo piano, da cui la diva può affacciarsi ad ascoltare le serenate degli ammiratori, mentre spunta il giorno. Ecco il golfo di San Marco, pieno di gondole che rendono omaggio alla stella che parte. Lo spettacolo si è chiaramente spostato fuori dal teatro, ma, forse, non lo ha fatto in maniera del tutto estemporanea, sull'onda del puro entusiasmo. I presupposti di questo evento, non del tutto pianificato né pianificabile, erano probabilmente già all'interno della sua scrittura con Lanari.

[73] *Fanny Cerrito*, «Il Pirata», a. X, n. 79, 25 marzo 1845.