

DANZA DA LEGGERE

2

Direttore

José Sasportes

Scrittore e storico della danza

Comitato scientifico

Silvia Carandini

Sapienza Università di Roma

Arianna Fabbricatore

Université Paris–Sorbonne

Emilio Sala

Università degli Studi di Milano

DANZA DA LEGGERE



Iniziata con *Ritorno a Viganò*, la collana “Danza da Leggere” propone adesso la prima monografia sul ballerino e coreografo Giovanni Coralli, l’autore di *Giselle* e di altri applauditi balli del repertorio romantico, offrendo uno sguardo originale sullo sviluppo del ballo nella prima metà dell’Ottocento.

La collana è aperta tutti gli aspetti della storia e dell’estetica della danza teatrale ed è disposta a prendere in considerazione i lavori che studiosi italiani e stranieri vorranno sottometerle.

L’affermazione della collana “Danza da leggere” nel panorama editoriale italiano è un nuovo esempio dell’interesse crescente per gli studi sull’arte della danza in Italia e in tutta Europa e si propone come uno stimolo per nuove ricerche.



Vai al contenuto multimediale

Giovanni Coralli
l'autore di *Giselle*

a cura di

José Sasportes
Patrizia Veroli

Contributi di

Elvira Alvarez
Helena Coelho
Emanuele Giannasca
Gunhild Oberzaucher-Schüller
Vannina Olivesi
Madison U. Sowell
Jennifer Thorp
Maria Zhiltsova





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 4551463

ISBN 978-88-255-1042-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2018

Indice

- 9 Giovanni Coralli coreografo europeo
José Sasportes
- 15 Jean Coralli and his family in London
Jennifer Thorp
- 33 Jean Coralli in Vienna, or: Dance Finds its Place in Ballet. Viennese Stage Dance around 1800
Gunhild Oberzaucher-Schüller
- 61 Giovanni Coralli al Teatro alla Scala
Emanuele Giannasca
- 93 I coniugi Coralli nel Real Teatro de São Carlos di Lisbona
Helena Coelho, Elvira Alvarez
- 105 Jean Coralli au Théâtre de la Porte–Saint–Martin (1825–1829)
Maria Zhiltsova
- 123 Entre discrétion et quête de reconnaissance : Jean Coralli à l’Opéra, une ascension professionnelle au défi de la standardisation du ballet (1830–1854)
Vannina Olivesi
- 233 Girolamo Zappi’s panegyric ode to Teresa Coralli (Bologna, 1813)
Madison U. Sowell
- 241 Appendix
- 245 Altre poesie per i Coralli
- 249 Balli di Giovanni Coralli
- 257 Gli autori



Rados inc.

GIOVANNI CORALLI

Educatore nell'ottima scuola francese ottenne il Sig. Coralli in Milano ed in altre Metropoli il vanto di pregiatissimo danzatore, sia per la somma di lui agilità, sia per la grazia e la precisione nell'eseguire, e meritamente gode di tutta quella fama ch'egli ha saputo sulle scene acquistarsi.

Fig. 1. Giovanni Coralli, Rados inc. Da Galleria Teatrale, Milano, Ricordi, 1822. Courtesy Debra H. Sowell and Madison U. Sowell Collection.

Giovanni Coralli coreografo europeo

JOSÉ SASPORTES*

Giovanni Coralli (1779–1854), «originaire de Bologne, État romain, né à Paris»¹ fu uno dei protagonisti delle stagioni del ballo romantico, ne fu addirittura uno degli inventori, anche se, di solito, viene ricordato soltanto come il coreografo di *Giselle*, poiché la sua ricca carriera di quasi mezzo secolo non ha suscitato le ricerche dovute. Il presente volume costituisce dunque la prima monografia dedicata al suo operato, offrendo una visione ampia della sua movimentata vita artistica: fu partecipe a Vienna della stagione detta preromantica, protagonista a Milano di alcuni tra i principali balli di Salvatore Viganò e coreografo a Parigi negli anni dell'apogeo del ballo romantico. Contemporaneo della Rivoluzione francese, ha vissuto in tempi napoleonici, sotto la Restaurazione e la Monarchia di Luglio, fino a diventare testimone dei moti del 1848.

Il suo lavoro di coreografo ebbe inizio a Vienna nel 1806, proseguì a Milano e a Lisbona, fino ad arrivare a Parigi, prima al Théâtre de la Porte-Saint-Martin e poi all'Opéra, dove nel 1847 produsse il suo ultimo lavoro, *Ozaï, ou l'Insulaire*. In versioni più o meno fedeli, alcuni dei suoi balli furono riprodotti in tutta Europa, e ancora nel 2010 Vladimir Malakhov propose una sua versione de *La Péri* a Berlino, ispirata dalla memoria di quella di Coralli del 1843. Uomo energico, con apprezzabile spirito d'iniziativa, fu dal 1831 al 1850 il principale *maître de ballet* dell'Opéra. Arrivato lì a 52 anni ne uscì a 71, avendo portato con sé il bagaglio d'esperienze della scuola italiana acquisito a Vienna e a Milano, che poi modellò secondo le esigenze della nuova estetica romantica.

Prima di Parigi, Coralli faceva parte del gruppo di ballerini e coreografi girovaghi reclutati dai maggiori teatri europei che si spalleggiavano professionalmente e artisticamente. Per esempio, incontrò Pietro Angiolini a Londra nel 1803, lo ritrovò a Vienna nel 1808, ballò per lui a Milano, firmò con lui una coreografia a quattro mani per il Teatro La Fenice nel 1819. A Vienna lavorò insieme a Filippo Taglioni e ballarono pure un duetto. Jules Perrot e Joseph Mazilier (alias Giulio Mazarini, nato a Marsiglia), altri pro-

* Scrittore e storico della danza.

1. *Lettre autographe signée de Jean Coralli à Saint-Léon, 15 novembre 1853*, BnF, Gallica.

tagonisti del ballo romantico, ballarono le sue coreografie al Théâtre de la Porte–Saint–Martin, prima di diventare coreografi all’Opéra.

Ivor Guest, che con i suoi libri ha disegnato la scena romantica incentrata a Parigi, non ha dato il dovuto credito a Coralli, anzi lo ha sminuito, scrivendo pure:

Paragonato con il suo collaboratore Jules Perrot, Coralli è una figura scialba. [...] La carriera di Coralli, però, non aveva la stessa internazionalizzazione, poiché si è incentrata soprattutto a Parigi, dove per quasi due decenni ha assunto una posizione dominante come principale maestro di ballo dell’Opéra, succedendo a figure leggendarie nella storia della danza classica, fra i quali i Vestris, Gaetano e Augusto, e i Gardel, Maximilien e Pierre.²

La lettura del presente volume ribalta punto per punto questo giudizio, poiché Coralli ha girato l’Europa, fu molto applaudito e lasciò il segno dove è passato.

Fin dai suoi anni a Vienna, Coralli partecipò, accanto a Filippo Taglioni, al cambiamento del balletto che si allontanava progressivamente dalla formula del ballo pantomimo per lasciare sempre più spazio alla danza vera e propria. Sarebbe stato padrino di suo figlio Paul, destinato a una brillante carriera di ballerino e coreografo. Lui e la moglie Teresa furono giudicati eccellenti ballerini seri e, arrivati a Milano, Salvatore Viganò e Gaetano Gioia affidarono ad ambedue le prime parti nei loro balli e nei “ballabili”. Resero Giovanni anche protagonista di ruoli mimici, come fece Gioia, dandogli quello di Cesare in *Cesare in Egitto* (La Scala, 1809 e 1815). I coniugi Coralli, festeggiatissimi, come testimoniano i ritratti e i poemi che qui si pubblicano, lavorarono insieme per molti anni. Di Teresa a un certo punto si perdono le tracce, non essendo nemmeno note le date di nascita e di morte. Senza Giovanni, la troviamo spesso a ballare con Charles Girard, il quale già nella stagione del 1817–18 era con la coppia Coralli a Lisbona. Nel 1822 Teresa e Girard danzano al Teatro alla Scala nei balli di Gioia. Nel 1823 ballano al Teatro Comunale di Bologna *Elisabetta regina d’Inghilterra al Castello di Kenilworth*, di Galzerani, e a Modena, sempre di Galzerani, *Enrico IV al passo della Marna*. L’ultimo riferimento della loro presenza sulla scena italiana lo abbiamo trovato nel ballo *Alessandro alle porte di Capua ossia la morte di Dario*, di Giovanni Paglia, dato a Palermo nel Carnevale del 1825.

Nel suo passaggio a Lisbona, oltre ad essere ballerino e coreografo, Coralli cercò di diventare impresario e si presentò, senza successo, al concorso per appaltatore del Teatro São Carlos.

2. I. GUEST, *Jean Coralli and the influence of Eugène Scribe at the Porte Saint–Martin Theatre*, in *Prima la danza! Festschrift für Sybille Dahms*, a cura di G. OBERZAUCHER–SCHÜLLER, D. BRANDENBURG, M. WITAS, Würzburg, Königshausen Neumann, 2004, p. 253.

Dal 1825 al 1829 fu coreografo al Théâtre de la Porte–Saint–Martin, la vera fucina del ballo romantico francese, dove Coralli e lo scenografo Cicéri (che diventerà famoso per *La Sylphide* e *Giselle*) sfruttarono nuove idee di messa in scena. Dopo un nuovo passaggio a Vienna, il suo lavoro in quella città ispirò Louis Véron, che aveva idee rinnovatrici, a chiamarlo finalmente all’Opéra. Sono gli anni delle ballerine–star e Coralli comporrà balli per Fanny Elssler e Carlotta Grisi, essendo Maria Taglioni proprietà coreografica esclusiva di suo padre Filippo.

Credo che Coralli sia stato proprio vittima della sopravvivenza di *Giselle*, che alcuni storici hanno voluto attribuire soprattutto al suo collaboratore, Jules Perrot. Ma già al tempo suo, nel 1842, come ci informa l’articolo di Jennifer Thorp in questo volume, Coralli aveva pubblicamente insistito che quella era a tutti gli effetti una sua opera, precisando che solo due *pas* di Carlotta Grisi, la prima *Giselle*, erano stati coreografati da Perrot. Tale pratica non era nuova a Parigi per gli assoli delle ballerine di grido e ciò niente toglie all’autorialità di Coralli. Comunque sia, la *Giselle* che vediamo oggi tramite la riproduzione fatta da Perrot in Russia, in seguito rivista da Marius Petipa e da tanti posteriori arrangiatori, è sicuramente lontana dall’originale.

Giselle fu ballata a Parigi fino al 1868 in una versione del 1863 di Eugène Coralli, figlio di Giovanni, con un totale di 465 rappresentazioni dal 1841 al 1868, diventando così il balletto dal maggior numero di recite in quello periodo. In seguito sparì dal repertorio e solo nel 1910 tornò di nuovo a Parigi danzata dai Ballets Russes, con moderato successo. La coreografia fu allora attribuita a Coralli, Perrot e Marius Petipa, rivista da Michail Fokin. L’Opéra la riprese nel 1924 in una versione di Nikolaj Sergeev che entrò poi definitivamente nel repertorio di quel teatro nel 1932 con l’aggiunta della firma di Serge Lifar. L’intervento di Lifar, che enfatizzava a proprio vantaggio come interprete il ruolo di Albrecht, è forse all’origine della minimizzazione della figura di Coralli.

Contraddicendo Guest, si può affermare che le carriere europee di Coralli e Perrot furono d’identica portata: fu il fatto che non fu scritturato in Russia a consentire a Lifar di scartarlo nei libri che fece scrivere ai suoi *nègres*³. Per lui, Coralli «è stato un artigiano, non già un maestro»⁴: si dette

3. P. VEROLI, *Serge Lifar as a Dance Historian and the Myth of Russian Dance in Zarubezhnaia Rossiia (Russia Abroad 1930–1940)*, «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research», XXXII, 2, Winter 2014, pp. 105–143; EAD., *Modest Gofman as the Ghostwriter of Serge Lifar’s Early Books*, in *Russian Movement Culture of the 1920s and 1930s, A Symposium organized by Lynn Garafola and Catharine Theimer Nepomnyashchy*, February 12–15, 2015, Harriman Institute, Columbia University edited by Lynn Garafola, pp. 63–66 (http://harriman.columbia.edu/files/harriman/newsletter/Russian%20Movement%20Culture_o.pdf (consultato il 19 aprile 2017)).

4. S. LIFAR, *Giselle. Apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 138.

anche la briga di stabilire, senza citare alcuna fonte, quanto in *Giselle* sarebbe stato di mano di Coralli e quanto di quella di Perrot, dando la parte del leone a quest'ultimo⁵.

Per lodare Perrot, non si vede subito per quale ragione era necessario sminuire Coralli, considerando che i balli di ambedue nessuno nel frattempo li aveva visti. Lifar tuttavia aveva le sue ragioni⁶. Aveva costruito per se stesso il mito del riformatore della danza francese, colui che aveva riportato dalla Russia quanto lì era stato conservato tramite Perrot e Petipa, francesi dei quali si diceva l'erede, anche se lui stesso non si era formato e non aveva lavorato né al Teatro Bolšoj né al Mariinskij. In questo schema, Coralli era diventato di troppo.

Questa visione lifaresca si è diffusa nelle successive storie della danza, ma ora, come accade qui nel testo di Vannina Olivesi, incomincia ad essere rivista. Già nel 1985 John Vance Chapman, uno studioso meticoloso, rispondendo implicitamente a quanti continuavano a trasmettere un'immagine riduttiva di Coralli, scriveva:

Fu facile pensare, considerando i successi di Perrot come coreografo, che i grandi risultati ottenuti in *Giselle* fossero più il prodotto della sua influenza che non di quella di Coralli. Si tratta di un errore. Da tempo Coralli aveva dimostrato la sua capacità di incontrare un considerevole successo usando tutte le risorse a disposizione del maestro di ballo. Di solito i prodotti di questi sforzi erano lavori episodici nei quali si succedevano rapidamente scene affascinanti che evocavano immagini forti. Allora perché fu diverso con *Giselle*? Semplicemente perché il programma di *Giselle* fu l'unico che aveva il potenziale di unificare sviluppi scenici e drammatici.⁷

Arthur Saint-Léon, che conosceva direttamente i balli di Coralli, e diventò suo successore come maître de ballet all'Opéra, scrisse:

Coralli lasciò, dopo la rivoluzione del 1848, il posto che con tanta dignità aveva occupato all'Opéra per quattordici anni. *Giselle*, *Le Diable boiteux*, *La Péri*, opere riprodotte in quasi tutti i teatri famosi, basterebbero per evidenziare un talento fuori dal comune. Il suo stile di composizione era essenzialmente francese, cioè, acuto, delicato, poetico. Come professore formò molti allievi, fra i quali citeremo suo figlio Eugène Coralli, artista mimo eccellente, che all'Opéra ottenne grandi e legittimi successi.⁸

5. Ivi, pp. 147–8.

6. P. VEROLI, *La dernière étoile de Diaghilev dans la Russie en émigration. Serge Lifar de 1929 à 1939*, «Recherches en danse», n. 5, 2016 (danse.revues.org ; DOI : 10.4000/danse.1419 consultato il 23 aprile 2017).

7. J.V. CHAPMAN, *Dancers, Critics and Ballet masters. Paris 1790–1848. Doctoral Thesis*, Laban Center for Movement and Dance at the University of London, December 1985, p. 316.

8. A. SAINT-LÉON, *Notice sur Coralli*, Paris, 1861, s. n. p., BnF.

Dal 1831 al 1847 Coralli creò a Parigi undici balli nuovi, contro i cinque di Filippo Taglioni e i sette di Mazilier; in più, in quelli anni in cui si affermava il modello del *grand opéra*, con un balletto obbligatorio, partecipò a dieci opere nuove. Questi numeri possono sembrare piccoli al lettore italiano, memore dei 140 balli rappresentati al Teatro alla Scala nello stesso periodo, ivi comprese varie versioni di balli di Filippo Taglioni e dello stesso Coralli. Va però ricordato che l'Opéra era un teatro di repertorio e che a Milano invece si volevano sempre novità.

A *Giselle* rimane la gloria di essere la sola opera sopravvissuta dagli anni dei trionfi delle grandi ballerine romantiche, gloria che però ha nascosto il senso di tutta l'attività svolta da Coralli in più di quarant'anni di carriera come ballerino e coreografo.

Gli autori di questo volume ci accompagnano in un viaggio attraverso le trasformazioni del ballo teatrale nella prima metà dell'Ottocento, un viaggio guidato dalle differenti tappe della carriera di Giovanni Coralli che ora devono spingere a nuove interpretazioni sullo svolgersi del ballo romantico.

Abbreviazioni

Archives nationales de France: AN

Bibliothèque nationale de France : BnF

Bibliothèque Musée de l'Opéra : BMO

Jean Coralli and his family in London

JENNIFER THORP*

The King's Theatre in the Haymarket, first built by John Vanburgh in 1705, substantially remodelled by Michael Novosielski in 1782 and rebuilt after the fire of 1789 and a brief removal to the Pantheon theatre, was long established as London's main venue for Italian *opera seria* and *opera buffa*. Despite some years of mismanagement and captious programming, the place of ballet as part of each evening's performance had been secure since the mid-1750s¹.

By 1802 the King's Theatre's stage manager was the Dublin-born actor and singer Michael Kelly. A man of boundless energy and ambition, he had for some years also performed at, and composed music for, the theatres at Drury Lane and Covent Garden, had opened a music shop and publishing business in Pall Mall in early 1802, and had even taken over the supervision of music at the Little Theatre in the Haymarket². His regular stage staff at the King's Theatre included the scenery painter and machinist Gaetano Marinari, by now working alongside the costume-maker Vincenzo Sestini³. The Munich conductor and composer Peter von Winter however was new to the company in 1802, after Kelly had met him in Paris and commissioned him to write three Italian operas and three grand ballets for the King's Theatre in London⁴.

* Archivist, New College Oxford.

1. I am grateful to Michael Burden for his insights to the tangled history of the King's Theatre, and for his guidance in compiling this essay. For an overview of the King's Theatre's opera and ballet repertoire, performers and management before 1800, see C. PRICE, J. MILHOUS, R.D. HUME, *Italian Opera in Late-Eighteenth-Century London: The King's Theatre, Haymarket, 1778–1791*, Oxford, Clarendon Press, 1995 and J. MILHOUS, R.D. HUME, G. DIDERIKSEN, *Italian Opera in Late-Eighteenth-Century London: The Pantheon Opera and its Aftermath 1789–1795*, Oxford, Clarendon Press, 2001. For evidence of the not infrequent arguments within, and chaotic management of the King's Theatre, see also M. BURDEN, *London Opera Observed 1711–1844*, 5 vols, London, Pickering & Chatto, 2013, volumes 3 and 4. See also S. McLEAVE, *Danzatori italiani a Londra nel 700*, in J. SASPORTES (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 63–136.

2. M. KELLY, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and the Theatre Royal Drury Lane*, 2 vols, London, Colburn, 1826, vol. 2, p. 184.

3. For more on their careers, see C. PRICE, J. MILHOUS, R.D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, cit., sections 3 and 6 respectively.

4. For Peter von Winter (1754–1825), see *Oxford Dictionary of National Biography* online; and M. KELLY, *Reminiscences*, cit., vol. 2, p. 200. Regrettably, Kelly's *Reminiscences* say nothing about the ballets

rather lazy, noting that «she possesses an agreeable figure, much animation and native gracefulness. She might become a first-rate dancer [if] she did not trust too much to her natural talents, and bestowed more attention on the art»¹⁰. The Labories would remain stalwarts of the King's Theatre company until they retired in 1805, but St Pierre left London after the 1802–3 season, and later became ballet master at the Crow Street Theatre in Dublin.

Two sisters named del Caro came to the King's Theatre in 1794 and appeared in Noverre ballets; during 1795 the younger sister married the King's Theatre composer Cesare Bossi and started to be styled Signora Bossi del Caro, but little else about her is known. After her husband's death in August 1802 she continued to dance for the next season, but seems to have retired from the stage in the summer of 1803¹¹.

Mademoiselle Rose Parisot had trained in Paris and made her stage debut (aged 14) in 1789 at the Théâtre de Monsieur.

Her first engagement at the King's Theatre in London, from February to July 1796, was a great success: the *Morning Chronicle's* review of her debut on 9 February described her as «a most beautiful figure, about 18 [*sic*] years of age and with a face full of expressions [...] Her attitudes are graceful, her step firm, her balance is positively magical»¹². When she returned to London two years later, however, she was remembered more for her physically virtuosic and allegedly indecorous dancing; this caused a stir among male audiences and brought charges of indecency and immorality from the Bishop of Durham along with several satirical images from cartoonists of the day¹³. Yet she had numerous supporters: Goede later judged her as «born to paint that dignified female grace which furnishes omnipotence to the beauty of women. Her acting proves what art may effect by beautiful simplicity. She never makes use of those *tours de force* with which the best female dancers in Paris still endeavour to shine. . . every one of her movements is expressive, spirited, and harmonious»¹⁴. She married and retired from the stage in 1807.

Marie-Louise Hilligsberg, taught by Mme Eve-Marie Pérignon of the Paris Opéra, had made her stage debut in 1784, when the *Mercur de France*

10. G. GOEDE, *The Stranger in England*, cit., vol. 2, pp. 265–266.

11. More is known of her husband: Cesare Bossi wrote music for the King's Theatre ballets between 1796 and 1800, during which time he and his wife lived at 1 Great Suffolk Street. He died, aged 29, on 30 August 1802 «in the King's Bench Prison, of a deep decline», and was buried at St Pancras Old Church on 3 Sep 1802 (see the St Pancras Parish Burials Register) and was described in the *Monthly Mirror* for September 1802 as a «Musical Professor of eminent talents».

12. *The Morning Chronicle*, 10 February 1796.

13. Discussed in M. BURDEN, *The bishop, the dancer, and THAT dress*, paper given at the 15th Oxford Annual Dance Symposium *Living, dancing, travelling, dying; dancers' lives in the long 18th century*, Wolfson College, Oxford, 2013.

14. G. GOEDE, *The Stranger in England*, cit., vol. 2, pp. 264–265.



Fig. 1. *Opera House.* Rowlandson & Pugin del.^t et sculp.^t, J. Bluck aqua.^t. London Pub., 1st March 1809. At R. Ackermann's Repository of Arts 101 Strand. The New York Public Library Digital Collections.

The King's Theatre had supported a glittering dance troupe since the 1780s when Noverre and Vestris had staged ballets there. Even in 1800 the dancers included some outstanding dancers from the Paris Opéra: Charles and Rose Didelot, Louis Laborie and his wife, Monsieur de St. Pierre, and Marie-Louise Hilligsberg, and in London they were joined by Mademoiselle Rose Parisot⁵.

By the end of the 1801–2 season all that were left of these were the Labories, Hilligsberg, Parisot, and St. Pierre and the King's Theatre had a new ballet-master and choreographer, Sébastien Gallet⁶. He too had come from Paris where, in 1792, he had staged his successful one-act ballet *Bacchus & Ariane* at the Opéra, with Marie Miller (later M^{me} Pierre Gardel) & Augu-

at the King's Theatre in 1802–3, being preoccupied with extolling the operatic skills of Mrs Billington. It is clear however that Winter continued to wrote operas and ballet music for the King's Theatre, after d'Egville returned as ballet-master in 1803–4.

5. All were noted as outstanding French dancers by C. GOEDE *The Stranger in England, or Travels in Great Britain...* translated from the German, 3 vols, London, JG Bernard for Matthew & Leigh, 1807, vol. 2, pp. 264–266.

6. Sébastien Gallet (1753–1807), pupil of Noverre and dancer-choreographer at La Scala Milan since 1779 and at the Paris Opéra since 1782. He came to London after Robespierre's fall from power: M.H. WINTER, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, p. 122.



Fig. 2. M.^{me} Rose Didelot in the Character of Calypso in the Ballet of Telemachus Composed by M.^r Dauberval. Chas. Henard del.t. Conde & Reynolds sculpt. The New York Public Library Digital Collections.

ste Vestris as his principal dancers. In 1792–3 he had been ballet-master at Mademoiselle Montansier's new Théâtre National in the rue de Loi, working with the ex-Opéra dancers Didelot and Laborie, but Montansier was denounced and briefly imprisoned in 1793 for her connections with Queen Marie-Antoinette and her theatre company was absorbed by the Paris Opéra. By 1802 her new venture for *Opera Buffa* at the Palais Royal was also foundering, and may well have provided the immediate incentive for some of her troupe to seek work in England. Gallet found that he had a hard act to follow in London in 1802, for James Harvey D'Egville, who had been ballet-master at the King's Theatre since 1799, was not only highly respected but also was not far away, having gone to Drury Lane for the 1802–3 season.

There were eight principal dancers in the King's Theatre ballet company during the 1802–3 season⁷. Monsieur St. Pierre, Louis Laborie and Madame

7. Much of the information about them derives from P.H. HIGHFILL, JR., K.A. BURNIM, E.A. LANGHANS (eds.), *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other*



Fig. 3. M. de Hilligsberg, in the Ballet of Ken-si & Tao Performed for her Benefit the 14th of May 1801. The New York Public Library Digital Collections.

Laborie had first come there in 1798 to dance with Charles and Rose Didelot and with the Hilligsberg sisters. Louis Laborie had previously danced at the Paris Opéra⁸ and Théâtre National, and had also briefly visited London in 1789, aged nineteen, to partner the equally youthful Marie-Louise Hilligsberg at the King's Theatre, and he returned in earnest from 1798⁹.

St Pierre and Laborie were later described by Christian Goede as «excellent dancers and fine manly figures. Laborie possesses more elegance than St Pierre, but the latter greater animation», but Goede thought Madame Laborie

Stage Personnel in London, 1660–1800, 11 vols, Carbondale, Illinois University Press, 1973–1993, and the following notes provide only corroborative or supplementary information.

8. From 1786 to 1792, his roles there included a zephyr in *Psyché* in 1790, and his fellow dancers included Deshayes, Auguste Vestris and Rose Didelot (I. GUEST, *The Ballet of the Enlightenment*, London, Dance Books, 1996, pp. 248, pp. 315–6).

9. C. PRICE, J. MILHOUS, R.D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, cit., p. 534.



Fig. 4. *Mademoiselle Parisot*. I. J. Masquerier pinxt. C. Turner sculpt. [1799]. Cia Fornaroli Collection. The New York Public Library Digital Collections.

found her style «somewhat mannered and exaggerated»¹⁵. Demoralised by the constant rivalry of Marie Miller, and lured by the high salaries, benefit nights and artistic freedom available in London, Hilligsberg came to the King's Theatre with Auguste Vestris for six months in late 1787 and starred in Noverre's *Psyché*. When she returned to Paris in July 1788 and demonstrated the new virtuosic style of Noverrean ballets from London, Antoine Dauvergne, the Director of the Opéra, simply noted that she showed too much underwear during pirouettes and thought her «difficult»¹⁶. Ousted by Miller, she resigned from the Opéra and returned to the King's Theatre in London for the next thirteen seasons, which proved highly successful for her. Goede found her «a woman of distinguishing merit: she succeeds with peculiar happiness in sportive and jocose expressions, and she is bewitchin-

15. *Mercure de France*, 4 December 1784, quoted in I. GUEST, *Ballet of the Enlightenment*, cit., p. 226.

16. Dauvergne's comments on her in 1788 are in I. GUEST, *Ballet of the Enlightenment*, cit. pp. 270, 277, quoting Paris Archives Nationales O¹ 619 (42, 366).