

MARCO CAPRIOTTI

L'IMPROVVISAZIONE POETICA
NELL'ITALIA DEL SETTECENTO

LA STORIA E LE FORME



ACCADEMIA DELL'ARCADIA

IL BOSCO PARRASIO

5

«Il Bosco Parrasio»

La collana propone edizioni e studi inerenti a tutte le discipline proprie del contesto culturale in cui l'Accademia dell'Arcadia opera (letteratura, linguistica, filologia, arte, musica, teatro). La qualità scientifica è garantita da un processo di revisione tra pari (*peer review*) e dal Comitato scientifico internazionale. I libri sono disponibili sia in formato cartaceo sia in formato digitale ad accesso aperto (*open access*), scaricabile dal sito web dell'Arcadia (www.accademiadellarcadia.it).

Direttore

Maurizio Campanelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell'Arcadia: Maurizio Campanelli, Custode generale; Pietro Petteruti Pellegrino, Procustode; Paolo D'Achille, Paolo Procaccioli, Silvia Rizzo, Luca Serianni, Consiglieri; Emilio Russo, Tesoriere; Riccardo Gualdo, Segretario; Umberto D'Angelo, Direttore della Biblioteca Angelica.

Albert Russell Ascoli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Franco Piperno, Corrado Viola, Alessandro Zuccari.

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

MARCO CAPRIOTTI

L'IMPROVVISAZIONE POETICA
NELL'ITALIA DEL SETTECENTO

LA STORIA E LE FORME



Roma
Accademia dell'Arcadia
2022

Volume realizzato grazie ai contributi concessi da

Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali
del Ministero della Cultura



Initiative Théâtre dell'Equipe Littérature et Culture Italiennes
e della Faculté des Lettres – Sorbonne Université (Paris IV)



Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne
Università degli Studi di Siena



Dipartimento di Studi Europei e Interculturali
Sapienza Università di Roma



In copertina:

Pietro Melchiorre Ferrari, *Frugoni in Arcadia*, 1763, particolare
Parma, Complesso monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale
Copyright © 2022 Galleria Nazionale di Parma

L'editore si dichiara disponibile a regolare
eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

Copyright © 2022

Accademia dell'Arcadia

Piazza di Sant'Agostino 8 – 00186 Roma

info@accademiadellarcadia.it

www.accademiadellarcadia.it

Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0

ISBN 978-88-31210-16-4 (brossura)

ISBN 978-88-31210-17-1 (PDF)

Indice

- 11 Abbreviazioni
 - 13 Premessa
 - 25 Introduzione
- I. Storia dell'improvvisazione poetica nel Settecento
- 41 1. La piazza e il Parnaso.
Dalle origini al Seicento (secc. XIV-XVII)
 - 1.1. Il Trecento e le origini della poesia estemporanea volgare
 - 1.2. La tradizione dei canterini
 - 1.3. Le incoronazioni d'alloro
 - 1.4. Dal Cinquecento al Seicento
 - 63 2. Sibille, Olimpiadi, corone.
Gli anni del custodiato di Crescimbeni (1690-1728)
 - 2.1. La poesia estemporanea nell'Arcadia delle origini
 - 2.2. Firenze e gli Apatisti
 - 2.3. Tra Arezzo e dintorni
 - 2.4. Lo scisma d'Arcadia e l'incoronazione di Perfetti
 - 101 3. L'«esempio più manifesto dell'Entusiasmo quasi visibile».
Dal custodiato di Lorenzini all'*Entusiasmo* di Bettinelli (1728-1769)
 - 3.1. Oralità e scrittura tra Frugoni e Metastasio
 - 3.2. Le premesse teoriche agli anni Sessanta
 - 3.3. Estetica dell'immediato nell'*Entusiasmo*
 - 121 4. Il volo e la caduta.
Dall'incoronazione di Corilla Olimpica al nuovo secolo (1769-1816)
 - 4.1. L'improvvisatore «letterato buon cittadino»

- 4.2. Aspirazioni sociali e innovazioni letterarie
- 4.3. Il primo Ottocento: il canto del cigno

II. Gli improvvisatori

- 137 1. Geografia dell'improvvisazione colta
 - 1.1. Città e Stati dell'improvvisazione colta
 - 1.2. L'improvvisazione a Roma
 - 1.3. Dialetto e lingua *standard*
 - 1.4. Lo Stato della Chiesa: qualche spunto
- 155 2. Improvvisatori e ceti
 - 2.1. Una competenza trasversale
 - 2.2. Professioni e clero regolare
- 169 3. Le improvvisatrici
 - 3.1. I numeri della presenza femminile
 - 3.2. L'alloro e l'oblio: il destino dell'improvvisatrice

III. Spazi, forme e generi dell'improvvisazione poetica settecentesca

- 185 1. Gli spazi
 - 1.1. I "Marmi", il "Canto agli aranci" e il Ponte di Santa Trinita
 - 1.2. Spazi chiusi e spazi aperti
- 199 2. Le forme
 - 2.1. Il coinvolgimento del pubblico
 - 2.2. Strutture della *performance* e il «canto fanatico»
 - 2.3. Improvvisazione e musica
 - 2.4. L'improvvisazione in latino
 - 2.5. Soggettivismo e straniamento
- 235 3. I generi
 - 3.1. La poesia narrativa
 - 3.2. Il brindisi
 - 3.3. La tragedia

Indici

- 261 Indice dei manoscritti, dei documenti d'archivio e delle stampe rare
- 263 Indice dei nomi

A mia moglie

Saepe pater dixit «studium quid inutile temptas?
Maeonides nullas ipse reliquit opes».
Motus eram dictis, totoque Helicone relicto
Scribere temptabam verba soluta modis.
Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos,
et quod temptabam scribere versus erat.

(OVIDIO, *Tristia*, IV 10, 21-26)

Abbreviazioni

Archivi e Biblioteche

AA = Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell’Arcadia
BAV = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
BCI = Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
BNCR = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

Opere

DBI = *Dizionario biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020.

Onomasticon = *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, 1977.

Premessa

Questo libro si concentra su un fenomeno considerato a lungo come marginale nella storia della cultura letteraria italiana del diciottesimo secolo: l'improvvisazione poetica di carattere colto.

La ricerca che lo ha scaturito nasce da una domanda: quali furono le cause che, tra Sette e Ottocento, determinarono un lento, ma progressivo processo di dissoluzione delle forme poetiche tradizionali, che dall'insorgenza della ballata romantica porta dritti fino al verso libero? O meglio: quali furono le strutture sociali e culturali che per lungo tempo sorressero l'esistenza delle forme cosiddette "chiuse" e che poi, indebolendosi, decretarono il loro progressivo scivolamento nel campo delle cosiddette forme *desuete*? È evidente che, per estensione e per varietà di risposte possibili, domande di questo genere non si esauriscono certo nel breve giro di una singola ricerca. E altrettanto evidente è che esse non potevano provenire che da un giovane neolaureato, qual era chi scrive, ancora inesperto del grado di inesauribile complessità che abita la Storia; complessità domabile, forse, soltanto alla fine di un lungo percorso di studi, e, forse, riducibile a chiarezza dopo grandi fatiche. Eppure, circoscrivendo i fenomeni che a questi dubbi mi parevano correlati, non potevo non convenire con l'idea, già sostenuta con ben maggiore autorevolezza da altri, che fosse in primo luogo la diffusione delle riviste, dei romanzi, e più in generale la crescente *scrittorializzazione* della comunicazione letteraria la causa materiale più direttamente connessa al problema che mi interessava; e che in poesia, nozioni riconducibili alla sfera di un'oralità presupposta come ritmo, metro o rima subissero tra Sette e Ottocento profonde riconfigurazioni dal graduale affermarsi della scrittura come *medium* prevalente fin nei più capillari processi di produzione e consumo dei testi letterari. Naturalmente, ciò non va inteso come un brusco annullamento della dimensione *in praesentia* rispetto a quella *in absentia*: come ha scritto Jack Goody, anche nelle società in cui l'alfabetizza-

zione è assai diffusa «la parola scritta non sostituisce il discorso orale, non più di quanto il discorso sostituisca il gesto». Ciò nondimeno, essa «aggiunge una dimensione importante a gran parte dell'agire sociale»¹, modificando a poco a poco gli atti di comunicazione fino a estinguerne alcune tipologie, o a generarne di nuove. Assecondando questa prospettiva, mi è parso allora che l'improvvisazione poetica potesse entrare nel novero di quelle pratiche sociali che, avendo accompagnato per secoli le normali modalità di fruizione “socializzata” della letteratura (lettura ad alta voce, declamazione, recitazione pubblica...), rappresentasse per così dire la “vittima eccellente” di un progressivo retrocedere della *performance* fisica, corporea e vocale al trapasso del secolo. E in effetti, benché non scomparsa del tutto nel corso dell'Ottocento, l'improvvisazione lirica assunse un ruolo sempre più marginale nelle pratiche sociali dei letterati: destino parallelo e inverso a quello arriso ai caffè e ai gabinetti di lettura come luoghi privilegiati d'incontro e di relazione, alle spese di accademie e “private conversazioni”, in un percorso che tende a concepire la pagina scritta come prioritaria, anteriore e necessaria alla dimensione orale. Di qui l'idea di rendere la poesia estemporanea l'oggetto di una ricerca estensiva, con lo scopo di suggerire anche, in subordine, che forse il termine *poesia*, per l'uso che se ne fa correntemente, sia in realtà una sterminata parola-ombrello, che solo con grande sforzo di astrazione può tenere insieme testi che vanno dalla più remota antichità a noi.

Come ho avuto modo di scoprire, poi, il fenomeno dell'improvvisazione poetica offre altri spunti d'interesse se osservato da una prospettiva storica più circostanziata. Esso si pone infatti nel punto d'incontro tra letteratura, musica e teatro, essendo gli improvvisatori chiamati a esibirsi in pubblico; quasi sempre cantavano, accompagnati da musicisti anche di prim'ordine; e le loro produzioni avevano a modello il lessico, lo stile e le forme che presiedevano alla composizione della poesia scritta. La figura dell'improvvisatore, a metà tra fine dicitore e genio ispirato, alimentava il dibattito su temi centrali nella speculazione teorica del Settecento, come il rapporto tra natura e cultura, *ars* e *ingenium*, spontaneità e artificio. La storia di quest'arte, la sua incredibile diffusione nei più svariati ambienti e contesti della penisola italiana, oltre che il suo lento declino e la sua fine nel

1. JACK GOODY, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1981, p. 24 [ed. orig.: *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977].

corso del diciannovesimo secolo (almeno per quanto riguarda il suo ramo “colto”, poiché quello popolare è vivo ancora oggi), raccontano di un modo di intendere la poesia e la letteratura come voce, oralità, presenza scenica, corporeità e parola, socialità, comunicazione e relazione fisica. L'improvvisazione rappresenta, in sostanza, uno dei poli viventi, *agiti* della letteratura scritta; e, soprattutto, ricopre una parte significativa nell'orizzonte estetico-culturale di un letterato del diciottesimo secolo. Ricostruirne la storia permette quindi di comprendere come venissero fruite, percepite e intese la letteratura e la poesia, ma anche quali ulteriori funzioni avessero, oltre a quello puramente edonistico-esornativo, elementi formali come la rima, il ritmo, il metro.

Certo, la poesia estemporanea fu e rimase sempre una “sorella minore” di quella scritta. Come si vedrà più dettagliatamente nel corso di questo libro, mai si sostenne l'idea che le due potessero essere considerate pari in quanto a prestigio e a possibilità di riannodarsi ai fili alla tradizione. Nessuno avrebbe pensato di equiparare, se non fondando le proprie convinzioni su evidenti malintesi, una poesia nata dall'ispirazione momentanea al frutto di un attento lavoro di lima. Ad ogni modo, trascurare questa “sorella minore” rischia di appiattire lo sguardo sui soli dati di realtà che emergono dall'applicazione di un'idea di letteratura prettamente otto-novecentesca al mondo *ancien régime*, ancora nel solco terminale dell'«unacknowledged revolution», come l'ha definita Elizabeth L. Eisenstein, dell'invenzione e diffusione della stampa². E il problema non è soltanto di carattere storico: in tal maniera si falsa anche l'idea stessa di *letteratura*, conferendole uno statuto di autonomia ben più netto di quanto non fosse in passato. Come ha scritto Ruth Finnegan,

we have long accessed past literary enactments – across centuries, sometimes millennia – through the medium of verbalized texts-on-a-written-page. This is what exists, it seems. Non-verbalized and non-writable performance dimensions, ephemeral and elusive, could not be captured or directly transmitted from the past, and therefore could be passed over as without any abiding graspable reality. The written verbal formulation, something hard and permanent, appeared as the essence, a

2. ELIZABETH L. EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe* [1979], Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 3-43.

notion further reinforced in some languages by the association of “literature” with alphabetic writing (letters)³.

Ciò nondimeno, proprio perché le intersezioni sono così frequenti e profonde, il primo problema che si pone a chi voglia indagare il fenomeno della poesia estemporanea di marca colta nel diciottesimo secolo è quello di una sua chiara definizione. Si tratta di un problema dalla soluzione complessa. L'improvvisazione poetica è per sua stessa essenza un fenomeno orale, performativo, effimero; è occasionale, non sempre circostanziabile nella sua singolarità, giacché si confonde col motto di spirito, lo scambio di arguzie, la sentenza gnomica o moralggiante, l'elogio forbito, e così via; si mescola e si intreccia costantemente, sulla base dei suoi scopi e del contesto nel quale si svolge, ad altri modi e ad altre forme, entrando e uscendo di volta in volta, nell'immaginario di chi la pratica e di chi la fruisce, dal modello della poesia scritta “al tavolino”, dal modello della “civile conversazione”, dall'affabulazione di piazza, coinvolgendo, bachtinianamente, molteplici «generi del discorso», o «di enunciazione»⁴. Essa sfugge, insomma, a ogni analisi condotta sulla lettera, sui testi; e tanto più se l'analisi è effettuata a tre secoli di distanza, nell'impossibilità di ascoltare di nuovo le voci, le persone, di vivere di nuovo le situazioni concrete in cui ogni *performance* si sostanzia. D'altra parte, ad analoghe difficoltà e ai medesimi paradossi è soggetta, più in generale, qualunque disciplina storica delle arti performative. Eppure, sulla base di talvolta minimi segni indiretti, si è in grado di ricostruire interi mondi in cui l'improvvisazione era la prevalente, se non l'unica, modalità espressiva: si pensi alla commedia dell'arte, o agli *impromptus* musicali di età romantica.

La prima, vera monografia complessiva sul tema è un libro pubblicato più di un secolo fa, la *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni* di Adele Vitagliano (1905)⁵. Frutto della scuola storica, ricco di informazioni su numerosi improvvisatori italiani dal Trecento a tutto il Settecento (ma addirittura il volume

3. RUTH FINNEGAN, *Where is language? An anthropologist's question on language, literature and performance*, London-New York, Bloomsbury Academic Press, 2015, pp. 127-128.

4. MICHAEL BACHTIN, *Il problema dei generi del discorso*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, pp. 245-290.

5. ADELE VITAGLIANO, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Loescher, 1905.

prende l'avvio dal tempo dei greci e dei romani), il lavoro di Vitagliano, oltre a essere assai ridotto nelle dimensioni, non fornisce pressoché alcun dettaglio sulle fonti impiegate: è oggi, pertanto, un lavoro di fatto inutilizzabile. Diverso è stato invece il destino di altri studi, pubblicati come articoli in rivista, prodotti a cavallo tra Otto e Novecento e concentrati precipuamente sugli improvvisatori del diciottesimo secolo, quando la poesia estemporanea colta raggiunse il suo massimo splendore: si tratta per la quasi totalità di biografie concentrate su alcune figure minori, ma non solo. Molti di questi lavori rappresentano ancora oggi gli unici studi disponibili intorno a personaggi di discreto rilievo nel panorama culturale del Settecento, oltre a essere nei casi migliori delle vere e proprie miniere di notizie biografiche tratte da fonti d'archivio non sempre oggi ancora attingibili; raramente, comunque, essi costituiscono una base per l'allestimento di ampie monografie. Tra le poche pubblicate sul tema in quegli anni, oltre al libro di Vitagliano già ricordato, varrà la pena di menzionare lo studio dedicato da Alessandro Ademollo a Maria Maddalena Morelli, in *Arcadia Corilla Olimpica* (1887)⁶, e quelli, successivi, di Nerina Bartoli su Francesco Gianni (1921)⁷ e di Ugo Viviani su Tommaso Sgricci (1928)⁸.

Dopo gli anni Venti del Novecento l'interesse per la poesia estemporanea parve esaurirsi, anche a causa della ferma condanna crociana, emessa dalle pagine della «Critica», che ebbe il merito di mettere definitivamente a tacere le residuali posizioni tardoromantiche di chi ancora vedeva in essa un'espressione del "genio" e non, piuttosto, di un abile ripetitore di formule e *topoi* letterari. Già nel 1905, recensendo con una certa qual nota di severità il volume di Vitagliano, Croce aveva notato acutamente che

l'ammirazione per la poesia estemporanea nasce dal falso e triviale concetto della genialità e della spontaneità, che viene confusa e identificata con la cortezza del tempo impiegato nella produzione [...]. Ma la spontaneità vera è un ripiegarsi su sé stessi per scoprire il meglio di sé stessi; laddove l'improvvisazione è la forma rettorica e teatrale della spontaneità⁹.

6. ALESSANDRO ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, Firenze, C. Ademollo e Compagni, 1887.

7. NERINA BARTOLI, *Francesco Gianni*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1921.

8. UGO VIVIANI, *Un genio aretino. Tommaso Sgricci. Poeta tragico improvvisatore*, Arezzo, Viviani (Scuola tip. aretina), 1928.

9. BENEDETTO CROCE, recensione a VITAGLIANO, *Storia della poesia estemporanea*, «La Critica», III, 1905, pp. 47-49: 48.

Nondimeno, vista anche la pervasività e l'enorme diffusione del fenomeno nel corso del secolo diciottesimo, gli improvvisatori non smisero di apparire nelle storie letterarie: alcune pagine, ad esempio, sono dedicate al fenomeno nel *Settecento* di Giulio Natali¹⁰ e, non ultimo, lo stesso Croce lo trattò brevemente in un articolo per i «Quaderni della "Critica"» pubblicato nel 1946 e confluito pochi anni dopo, con minimi ritocchi, nella *Letteratura italiana del Settecento*¹¹. Per anni, comunque, il capitolo parve chiuso. Vi tornò sopra per una rapida e decisa liquidazione Carlo Dionisotti, che in *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967) definì il fenomeno dell'improvvisazione poetica settecentesca nientemeno che «mostruoso» in relazione al meccanicismo retorico che presiedeva al suo funzionamento, conseguenza dell'«astrattezza e fissità» della lingua poetica italiana¹². A riaprire il dibattito, poco più di dieci anni dopo, fu un intervento firmato da Bruno Gentili e intitolato *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica* (1979). Nell'articolo, in seguito più volte rimaneggiato e ripubblicato, lo studioso sosteneva di ravvisare una «puntuale e sorprendente rispondenza»¹³ tra il fenomeno dell'improvvisazione poetica settecentesca di marca colta e la poesia orale arcaica greca, soprattutto sul piano dell'immaginario (la dottrina dell'estro creativo, riproposto sulla scorta del *Ione* e del *Fedro* platonici; il richiamo a un principio divino e trascendente

10. GIULIO NATALI, *Il Settecento* [1929], V ed., 2 tt., Milano, Vallardi, 1960, I, pp. 98-102.

11. BENEDETTO CROCE, *Gli improvvisatori*, «Quaderni della "Critica"», II/6, 1946, pp. 38-47, poi in ID., *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 300-311.

12. CARLO DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 86.

13. BRUNO GENTILI, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, «Strumenti critici», XXXIX, 1979, pp. 226-264; qui e oltre si cita sempre dalla ripubblicazione, riveduta e ampliata, apparsa con medesimo titolo in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», s. II, XIV/6, 1980, pp. 17-59 (la citazione riportata a testo è a p. 23). La prima stesura può leggersi anche in ID., *Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno (Cagliari, 14-16 aprile 1980)*, a cura di Giovanna Cerina, Cristina Lavinio, Luisa Mulas, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 143-173, e in *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno internazionale (Urbino, 21-25 luglio 1980)*, a cura di Bruno Gentili e Giuseppe Paioni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 363-405. In testo è stato infine ridotto e rifuso in un più ampio saggio: ID., *Oralità e cultura arcaica*, in ID., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo* [1984], edizione aggiornata, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-47: 23-30.

quale fonte dell'ispirazione poetica...). A queste posizioni rispose, alcuni anni dopo, Alessandra Di Ricco con *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento* (1990). Attraverso un'estesa ricognizione delle fonti d'archivio e delle pubblicazioni a stampa, Di Ricco contestava a Gentili di aver tracciato un parallelo privo di corrispondenze fattuali e di aver descritto, sulla base di procedimenti analogici, «una sociologia senza storia» del fatto improvvisatorio, sfociata «inevitabilmente in fenomenologia»¹⁴. I meriti della monografia di Di Ricco stanno nell'aver sistematizzato una riflessione complessiva sul fenomeno a partire dalle voci di due dei suoi maggiori protagonisti attivi tra fine Settecento e inizio Ottocento, Francesco Gianni e Teresa Bandettini, riportando alla luce materiali rimasti inediti; oltre ad aver definitivamente sgombrato il campo da alcune ambiguità, soprattutto riguardanti la percezione che della poesia estemporanea avevano gli uomini e le donne del Settecento, fugando in tal modo ogni possibile malinteso sulla reale funzione sociale che le *performances* all'improvviso ricoprivano al tempo (si affronteranno nel merito tali questioni nel corso di questo volume).

A due anni dalla pubblicazione dell'*Inutile e meraviglioso mestiere*, apparve un'ulteriore, fondamentale monografia, rivolta però al primo Settecento e al rapporto tra poesia, musica e retorica: *Rhétorique et poétique chrétiennes: Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII^e siècle* (1992) di Françoise Waquet¹⁵. Il volume, introdotto da un notevole saggio di Marc Fumaroli¹⁶, si concentra sulla figura del poeta estemporaneo senese Bernardino Perfetti e si prefigge di dimostrare come la sua figura, celebrata con la celebre incoronazione d'alloro in Campidoglio il 13 maggio 1725, rappresentasse per i contemporanei una reincarnazione del *vir bonus dicendi peritus* di ascendenza ciceroniana e quintilianea, capace però di integrare, nella sua “poesia eloquente”, anche il gusto per la semplicità arcadico-pastorale e i valori dell'orto-

14. ALESSANDRA DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 8. Di Ricco si è occupata di improvvisazione poetica in altri contributi: si segnalano EAD., *Un'accademia di improvvisazione di fine Settecento*, «Rivista di letteratura italiana», III/2-3, 1985, pp. 25-57 e EAD., *Poeti improvvisatori aulici in età moderna*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di Maurizio Agamennone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 113-134.

15. FRANÇOISE WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes: Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII^e siècle*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.

16. MARC FUMAROLI, *Préface*, ivi, pp. 7-45.

dossia cattolica post-tridentina. Il contributo di Waquet, di grande interesse, è stato seguito più di vent'anni dopo dalla compilazione della voce *Perfetti, Bernardino* nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (2015)¹⁷.

Com'è noto, nel Settecento la corona capitolina fu tributata anche alla già citata Maria Maddalena Morelli, in Arcadia Corilla Olimpica: la cerimonia, in assoluto l'ultima di questo genere, si svolse il 31 agosto del 1776. Sulla poetessa e improvvisatrice si sono appuntati fin dagli anni Novanta gli interessi di Michele Feo¹⁸, mentre nel 2000 le è stato dedicato un convegno di studi nella sua città natale, Pistoia¹⁹. A lei e alla vicenda dell'incoronazione che la vide coinvolta è dedicata un'altra importante monografia uscita nei primi anni Duemila: «*Il sogno incantatore della filosofia*». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)* di Annalisa Nacinovich²⁰. Scritto, per ammissione della stessa autrice, sulla scorta di un vecchio saggio di Dionisotti (rivolto però agli anni del custodito di Luigi Godard)²¹ e di alcune sollecitazioni che risalgono alla monografia di Ademollo del 1887, lo studio di Nacinovich ha rivelato una fitta trama di interessi contrapposti nei retroscena dell'incoronazione, svoltasi all'indomani del vuoto di potere causato dalla soppressione della Compagnia di Gesù (1773) e della morte di Clemente XIV (1774); e ha evidenziato come Pizzi, così come gli altri promotori

17. FRANÇOISE WAQUET, *Perfetti, Bernardino*, in *DBI*, 82, 2015, pp. 359-362.

18. ABARASTO EGISIO [MICHELE FEO], *Breve storia di Corilla Olimpica, pastorella d'Arcadia*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1995 (il contributo, pubblicato da Feo con il proprio nome arcadico, è stato poi ristampato, con molte correzioni e aggiunte, in MICHELE FEO, *Persone. Da Nausicaa a Adriano Sofri. I. Donne, pittori, eroi, animali e gente senza storia*, Santa Croce sull'Arno, Il Grandevetro, 2012, pp. 56-99); ID., *Corilla Olimpica e l'improvvisazione aulica*, in *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica (Grosseto, 14-15 marzo 1997)*, a cura di Maurizio Agamennone, Grosseto, Biblioteca Comunale Chelliana, 1999, pp. 29-50. In vista di un'edizione completa delle poesie di Corilla, in corso di allestimento da parte di Feo, si veda anche ID., *Versi ritrovati di Corilla Olimpica per Alessio Orlow e Caterina di Russia*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Fabio Forner, Paolo Pellegrini, Corrado Viola, premessa di Nadia Ebani, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 393-408.

19. *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo. Atti del convegno tenuto in occasione delle celebrazioni del secondo centenario della morte di Maria Maddalena Morelli (Pistoia, Antico palazzo dei vescovi, 21-22 ottobre 2000)*, a cura di Moreno Fabbri, Firenze, Maschietto, 2002.

20. ANNALISA NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.

21. Si tratta di CARLO DIONISOTTI, *Ricordo di Cimante Micenio*, «Arcadia – Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, I/3-4, 1948, pp. 94-121; ora in ID., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 55-79.

della cerimonia (su tutti, l'abate Giacinto Cerutti e Luigi Gonzaga di Castiglione), assecondasse tramite l'iniziativa un programma di forte rinnovamento dell'Accademia in direzione di una "seconda Arcadia" antimetastasiana, filosofica e scientifica, fautrice di una poesia nata dall'ispirazione del "genio", dal suo "entusiasmo" e dal suo *furor*, in assonanza con alcune istanze preromantiche europee. In questo quadro, la svolta neoclassica dell'Accademia – e, conseguentemente, il suo irrigidimento su posizioni conservatrici, quando non reazionarie, fino e oltre l'avvento del Romanticismo – sarebbe piuttosto da intendersi come frutto di un compromesso tra le istanze più innovatrici ed esterofile, soffocate dai contrasti e dalle polemiche interne, e quelle più moderate, ancora fedeli alla tradizione del classicismo arcadico. Allo studio pionieristico di Nacinovich, che era stato preceduto di pochi anni dall'edizione del carteggio tra Corilla e Giovanni Cristofano Amaduzzi²², è seguita anche l'edizione del carteggio tra quest'ultimo e Aurelio De' Giorgi Bertola²³, improvvisatore in gioventù e ammiratore della poetessa pistoiese. A partire dal nuovo millennio sono poi fioriti gli studi rivolti ad analizzare la posizione femminile tra le fila degli improvvisatori, dai quali è emerso con evidenza come, nella sensibilità dell'epoca, le improvvisatrici fossero spesso identificate, con intenti nobilitanti ma con l'effetto di espropriarle, in parte, della loro individualità artistica, all'antica poetessa Saffo di Mitilene, o alla Sibilla vaticinante di Guercino; e in ogni caso alla luce di una concezione uterina, irrazionalistica e passionale, dell'estro poetico²⁴. A questo

22. *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica (1775-1792)*, a cura di Luciana Morelli, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.

23. GIOVANNI CRISTOFANO AMADUZZI – AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio (1774-1791)*, a cura di Maria Francesca Turchetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

24. Oltre al contributo di ELISABETTA GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, «Filologia e critica», XVII/3, 1992, pp. 321-358, si vedano anche EAD., *Revisiting Arcadia. Women and Academies in Eighteenth-Century Italy, in Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, edited by Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth, Catherine M. Sama, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 103-124; PAOLA GIULI, «Monsters of talent». *Fame and Reputation of Women Improvisers in Arcadia*, ivi, pp. 303-330; EAD., *Women Poets and Improvisers: Cultural Assumptions and Literary Values in Arcadia*, «Studies in Eighteenth Century», XXXII, 2003, pp. 69-92; EAD., *From Academy to Stage. Improvisation, Gender, and National Character, in The Formation of a National Audience in Italy, 1750-1890. Readers and Spectators of Italian Culture*, edited by Gabriella Romani, Jennifer Burns, London, Fairleigh Dickinson University Press, 2017, pp. 153-170; ANTONELLA GIORDANO, «Donna il cui carne gli ani-

versante di ricerche va ascritta anche la ricca monografia di Tatiana Crivelli, *La donzelletta che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento* (2014)²⁵, che, tra le figure femminili cui dà rilievo, fa luce su una terza, celebre improvvisatrice di fine Settecento, la livornese Fortunata Sulgher; indagando la qualità e l'estensione della sua rete di rapporti, oltre che la sua pregevole, e ingiustamente negletta, produzione poetica, in prevalenza di genere anacreontico.

A ben vedere, negli anni Duemila si è assistito al crescere dell'interesse nei confronti del fenomeno dell'improvvisazione settecentesca e dei suoi protagonisti: è impossibile render conto in questa sede di tutti i contributi che negli ultimi vent'anni sono stati rivolti allo studio di alcune specifiche figure. Varrà però la pena di ricordare la nuova edizione delle poesie Francesco Gianni curata da Andrea Scardicchio²⁶, che si è interessato anche alla vita e ai viaggi dell'improvvisatrice ottocentesca Giannina Milli; oltre che gli studi, di taglio antropologico e musicologico, di Cristina Ghirardini²⁷. Ghirardini risulta anche tra

mi soggioga": *Eighteenth-Century Italian Women Improvisers*, «Journal of Early Modern Studies», VII, 2018, pp. 139-155.

25. TATIANA CRIVELLI, *La donzelletta che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Guidonia, Iacobellieditore, 2014. Il volume è frutto di una lunga dedizione di Crivelli allo studio della poesia femminile dal Cinque all'Ottocento; per quanto riguarda il diciottesimo secolo, ha curato l'allestimento di un vasto database di testimonianze sulle poetesse arcadi intitolato *Donne in Arcadia (1690-1800)*, liberamente consultabile sul web. Per quanto riguarda le sue pubblicazioni in rivista sull'argomento, vd. perlomeno *La "sorellanza" nella poesia arcadica femminile tra Sette e Ottocento*, «Filologia e critica», XXXVI/3, 2001, pp. 321-349; *Le memorie smarrite di Amarilli*, «Versants», XLIII, 2003, pp. 139-189; «Figli, vi lascio! E nel lasciarvi tremo». *Sui domestici lutti poetici delle "pastorelle" d'Arcadia*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIX-XXX/1-2, 2007, pp. 109-124; *Fra Oriente e Occidente: improvvisazione poetica e carattere nazionale italiano nella Corinne di Mme de Staël*, «Studi (e testi) italiani», XXV/1, 2010, pp. 83-106; «Me fida alunna tua». *Dante riletto dalle poetesse arcadiche*, in *Lectura Dantis Lupiensis. IV*, a cura di Valerio Marucci e Valter Leonardo Puccetti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 43-72; «e del valor femineo / segnale al mondo offri»: *Vittoria Colonna in Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 91-108.

26. FRANCESCO GIANNI, *Poesie*, a cura di Andrea Scardicchio, Manzi, Vecchiarelli, 2010.

27. Ci si riferisce in particolare a CRISTINA GHIRARDINI, *L'improvvisatore in genere scesi by foreign and Italian artists in the 19th Century*, «L'Idomeneo», XXI, 2016, pp. 37-62 e a EAD., *La «naturale acuta sensibilità all'armonia, al numero e al metro». L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale dal Settecento alla prima metà del Novecento*, «Fonti musicali italiane: periodico di ricerca musicologica», XXII, 2017, pp. 55-89.

i partecipanti del progetto APORIE, diretto da Maurizio Agamenzone e rivolto alla costituzione di un *database* di informazioni, testimonianze e bibliografia sulla poesia estemporanea in ottava rima²⁸. Se si estende invece lo sguardo alla scena internazionale, ineludibili sono gli studi di Angela Esterhammer, il cui *Romanticism and Improvisation, 1750-1850* (2008)²⁹ dispiega un'enorme quantità di testimonianze sul fenomeno della poesia estemporanea sette-ottocentesca in una prospettiva comparatistica, proiettandole su scala europea e dimostrando l'esistenza di una vasta, quanto inattesa penetrazione di tale pratica, al tempo ritenuta prettamente italiana, in Francia, Germania e Inghilterra. L'attenzione di Esterhammer per i processi di ricezione e traduzione interculturale dell'improvvisazione poetica tra Italia ed Europa è stata costante negli ultimi vent'anni, con un gran numero di saggi pubblicati in rivista e con il recente *Print and Performance in the 1820s. Improvisation, Speculation, Identity* (2020)³⁰; oltre all'allestimento di una banca dati, *The improvisation of poetry. 1750-1850. A database of commentaries on improvisational performance*, liberamente consultabile sul *web*. Questo libro, che tutto deve a questi e ad altri studi, non ha alcuna ambizione di porre fine a una lunga storia di ricerche che, nonostante periodi di altalenante fortuna, continua ininterrotta da tre secoli. Sarà già molto, per chi scrive, l'averne preso parte senza guardare quanto di buono altri hanno fatto.

*

Questa ricerca affonda le sue radici nella mia tesi di dottorato, *L'improvvisazione poetica nel Settecento italiano: un catalogo (1690-1800)*, in occasione della quale ho approfondito lo studio sul tema dell'improvvisazione poetica italiana di marca colta nel diciottesimo secolo a partire innanzitutto dalle testimonianze coeve che descrivevano il fenomeno. Il catalogo delle testimonianze raccolte, organizzato in testimonianze generali sull'improvvisazione e in schede individuali, ognuna delle quali raccoglie i passi relativi all'attività improvvisatoria di uno stesso personaggio, è giunto a censire i nomi di 253 improvvi-

28. APORIE, acronimo per *Archivio e Portale informatico sulla Poesia in Ottava Rima Estemporanea*, è in libero accesso sul *web*.

29. ANGELA ESTERHAMMER, *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

30. EAD., *Print and Performance in the 1820s. Improvisation, Speculation, Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

satori ed è pubblicato in un ulteriore volume di questa collana, con il titolo *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo* (“Il Bosco Parrasio”, 6). Nonostante la suddivisione, i due tomi formano un dittico complementare e indivisibile, essendo frutto di un medesimo lavoro di studio; e anzi questo *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. La storia e le forme* non è che il risultato dell'analisi, oltre che la sistemazione sul piano teorico, delle informazioni di prima mano raccolte “sul campo” e pubblicate nell'altro volume³¹.

Se questo lavoro ha dei pregi è grazie al sostegno e ai consigli che l'autore ha ricevuto; i difetti sono da attribuirsi soltanto a chi scrive. Un ringraziamento particolare va innanzitutto all'Accademia dell'Arcadia, alla compianta Custode generale Rosanna Pettinelli, all'attuale Custode, Maurizio Campanelli e a tutto il Savio Collegio. Nello specifico, un debito di riconoscenza va al Procustode Pietro Petteruti Pellegrino per la sua pazienza, la precisione delle sue revisioni e la sua dedizione, tanto nei confronti di questa pubblicazione quanto per tutte le iniziative dell'Arcadia; e al pari va a Francesca Romana de' Angelis, per la sua generosità e il suo affettuoso incoraggiamento. Ringrazio anche Carlo Caruso, Franco D'Intino, Alessandra Di Ricco, Andrea Fabiano, Annalisa Nacinovich, Natascia Tonelli e Françoise Waquet, che a vario titolo hanno contribuito a questo lavoro, indirizzandomi negli studi e spingendomi a migliorare. Grazie ai membri del Laboratorio Leopardi, e in particolare a Davide, Flavia e Vincenzo; grazie a Giuseppe per il supporto informatico, e a Lucrezia Arianna per aver messo a mia disposizione i suoi lavori. Grazie a Daria, Edoardo, Francesco, Michele, Tonia e alla mia famiglia: senza il vostro aiuto e il vostro conforto questo lavoro non avrebbe mai visto la luce.

Questo libro va alla memoria di Penelope Ligorio e, al pari dell'intera mia vita, è dedicato a Livia, senza cui nulla di tutto questo, né di tanto altro, sarebbe stato e sarebbe possibile.

31. Nel corso di questo libro numerosi sono i rimandi al *Catalogo*, e in particolare alle «Schede» individuali raggruppate nell'omonima sezione. Essi sono stati compendati attraverso una «S», che sta per “scheda”, seguita dal numero con cui essa è contrassegnata nel *Catalogo* (nel quale le schede hanno un numero progressivo e sono ordinate alfabeticamente per cognome). Ad esempio: «S 1» individua il contenuto della scheda «1. Accarigi, Livia», e così via. L'indicazione è data soltanto in prima occorrenza a testo o, qualora il nome sia menzionato solo in nota, in prima occorrenza in nota. Per evitare continui passaggi dall'uno all'altro volume, le citazioni o i riferimenti testuali sono stati in questa sede resi indipendenti rispetto alla loro eventuale presenza nel *Catalogo*.

Introduzione

Negli anni della vecchiaia trascorsi nella “Nuova Jorca” di primo Ottocento, il librettista mozartiano per antonomasia, Lorenzo Da Ponte, svolse un intenso lavoro di promozione della cultura italiana oltreoceano: impartì lezioni di lingua, facilitò e diffuse la circolazione di libri italiani, fece da stimolo allo studio dei maggiori autori della tradizione letteraria, pubblicò panegirici, orazioni, elogi poetici rivolti all’Italia. Fosse a muoverlo il suo inguaribile narcisismo o un sincero e autentico amor di patria (o, come è più probabile, entrambi), tra i suoi innumerevoli contributi alla causa ve n’è uno che spicca, inconsueto, tra gli altri. In un breve passaggio delle *Memorie*, l’ormai anziano librettista dedicava parole appassionate in favore della lingua italiana: la più stimabile delle lingue, si legge, perché la più adatta a poetare. Nulla di strano né di originale: quello dell’italiano come lingua della poesia è uno dei *topoi* più indiscussi e duraturi dell’età moderna e sarebbe stato sufficiente menzionare i nomi di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso per avvalorare un’idea considerata più che un’evidenza nel primo Ottocento. Eppure, l’autore delle *Memorie* sceglie di battere un’altra strada, sfruttando una differente strategia rispetto alla semplice ma eloquente enumerazione delle glorie patrie. Scrive, infatti, che sono piuttosto le ammirevoli abilità degli italiani nel verseggiare *all’improvviso* – una prerogativa quasi unica del suo popolo – a dimostrare, al di là di ogni ragionevole dubbio, l’intrinseca poeticità della loro lingua:

Questa facilità di recitare, o cantare improvvisamente in buoni versi, su qualunque soggetto, e in qualunque metro, quasi esclusivamente propria degli italiani, dovrebbe bastare a far conoscere quanto poetica, quanto per tutti i modi pregevole stimar si debba la nostra lingua, che presta colle sue grazie, colle sue melodie, colle sue dovizie i mezzi di dire ex abrupto quelle cose che da’ verseggiatori dell’altre lingue anche dopo lungo studio, e meditazione difficilmente si scrivono; cose

non solo vaghe ed ornate, e d'esser lodate ed udite degnissime, ma atte a dilettere, a sorprendere ed a rapire gli animi di chi le ascolta [...]¹.

Queste parole hanno in realtà una doppia valenza per Da Ponte. Innanzitutto, come si vedrà meglio in seguito, esse corrispondono a un ulteriore, assai diffuso *topos* sull'unicità della cultura e dell'identità italiana: il librettista mozartiano si sta rifacendo a un'argomentazione che, seppur minoritaria, è anch'essa un luogo comune per affermare la superiorità dei suoi conterranei. Allo stesso tempo, però, le sue idee affondano le loro radici in una dimensione più profonda, e tutto sommato più autentica, che riguarda la sua stessa formazione letteraria, oltre che la sua vicenda biografica. Nelle pagine che appena precedono il passo sopra riportato, Da Ponte ricordava infatti un aneddoto giovanile risalente a molti anni prima, quando, all'incirca trentenne e trovandosi a Venezia (l'anno era pressappoco il 1777), aveva deciso di prendere a recitare poesie *all'improvviso* facendo coppia con uno dei suoi fratelli per farsi strada negli ambienti galanti della Serenissima. Si trattava dunque di un'attività, quella di poeta estemporaneo, che aveva svolto in prima persona; né senza successo, giacché ancora secondo il suo racconto, i due erano divenuti ben presto noti in tutti i salotti della città lagunare come «*gli Improvvisatori di Ceneda*»². Il suo elogio della lingua italiana, intesa come superiore perché atta a improvvisare, acquistava perciò più forza perché fondato non soltanto su un luogo comune, ma anche su un'esperienza vissuta in prima persona.

D'altra parte, come si è già anticipato, la prospettiva secondo cui la generale disposizione alla versificazione estemporanea degli italiani fosse il sintomo di una loro superiorità intrinseca non era un'invenzione di Da Ponte. La si trova riaffermata spesso nel corso del Settecento, e ancora agli inizi del secolo successivo, nei più svariati contesti: dall'articolo di giornale all'opera di carattere teorico, dal commento erudito alla lettera privata. L'Italia era, per gli italiani stessi così come per i viaggiatori europei, la terra della poesia nata dal contatto con una natura primigenia e dalla libera espressione dell'entusiasmo, la terra degli improvvisatori. Lo scriveva, cento anni prima di Da Ponte, Scipione Maffei, invitando gli stranieri a «*udire i nostri odierni Poeti estemporanei*» per convincersi della straordinarietà del genio

1. *Memorie di* LORENZO DA PONTE *da Ceneda. Scritte da esso*, 3 tt., Nuova-Jorca, Gray & Bunce, 1823, I, pp. 68-69.

2. Ivi, p. 68.

italiano: «ed abbian per certo, che da poi crederanno de gl'Italiani in materia d'ingegno, e di talento ogni cosa»³; lo ripetevano sulle riviste anonimi recensori («quest'arte mirabile [di improvvisare], sorpresa, ed invidia di tutti gli stranieri, fu in ogni tempo il privato partaggio della nostra nazione, ed è prova non meno del fervido ingegno degli Italiani, che della soavità, pieghevolezza, abbondanza e armonia di nostra lingua»⁴); lo consideravano un fatto acclarato gli osservatori della letteratura contemporanea («una lingua nata dalla latina, e formata da poeti non poteva che riescire flessibile, e armoniosa [...]. Questa incredibile facilità congiunta con l'orecchio armonico, che gli Italiani acquistano parlando, gli rende tutti verseggiatori»⁵, scriveva Giovanni Ristori in un articolo per il «Nuovo giornale letterario d'Italia»). Era insomma opinione comune, tra Sette e Ottocento, che l'improvvisazione poetica costituisse un tratto distintivo del carattere nazionale italiano: sia tra gli italiani stessi, che ne facevano elemento di costruzione identitaria, sia tra gli stranieri del *Grand Tour*, che di assistere a questo portentoso fenomeno, ben assai raro all'estero, sembravano non essere mai sazi.

Percy Bysshe Shelley, sua moglie Mary, George Byron, Madame de Staël, Angelica Kauffmann, Carl Ludwig Fernow: sono questi soltanto alcuni dei nomi eccellenti di coloro che, venuti da tutta Europa in visita in Italia per la propria formazione intellettuale, restarono profondamente colpiti dalle esibizioni estemporanee degli improvvisatori poetici attivi sulla Penisola⁶. Il fenomeno catalizzava a tal punto l'in-

3. [SCIPIONE MAFFEI], *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena. Tomo primo, in cui si contengono La Sofonisba del Trissino. L'Oreste del Rucellai non più ristampato. L'Edipo di Sofocle tradotto dal Giustiniano. La Merope del Torelli. Premessa un'Istoria del Teatro, e difesa di esso*, Verona, presso Jacopo Vallarsi, 1723, p. x.

4. Valeriano Antonio Morgagni, «Memorie per servire alla storia letteraria e civile», XXX, 1795, pp. 49-51: 50.

5. [GIOVANNI RISTORI], *Prosegue il colpo d'occhio su lo stato presente della Letteratura Italiana*, «Nuovo giornale letterario d'Italia», I/47, 1788, pp. 746-752: 746.

6. Sugli inglesi citati, vd. ANGELA ESTERHAMMER, *Improvisational Aesthetics: Byron, the Shelley Circle, and Tommaso Sgricci*, «Romanticism on the Net», XLIII, 2006 (l'articolo è consultabile *online*); su Angelica Kauffmann, e in particolare sul suo rapporto con Teresa Bandettini e Fortunata Sulgher, vd. CRIVELLI, *La donzella che nulla teme, passim*; su Fernow, che scrisse il saggio *Über die Improvisatoren* (in *Römische Studien von CARL LUDWIG FERNOW. Zweiter Theil*, Zürich, bei H. Gessner, 1806, pp. 303-[420]), su cui si tornerà più avanti, vd. la prefazione della curatrice dell'unica traduzione italiana del saggio, Id., *Gli improvvisatori e L'entusiasmo dell'artista*, a cura di Susi Sacchi, Pisa, ETS, 2004, pp. 11-44.

teresse degli stranieri da spingere alcuni *performers* italiani a lanciarsi in vere e proprie *tournées* in tutta Europa, contribuendo così al propagarsi della moda improvvisatoria oltralpe e, con ciò, a far sì che si identificasse in modo precipuo con i caratteri tipici dell'italianità. Tra i personaggi che più si fecero notare tra le corti e i teatri del Vecchio Continente, oltre al celebre aretino Tommaso Sgricci⁷, che si recò a Parigi e a Londra, vale la pena menzionare alcuni precursori settecenteschi: il primo in ordine cronologico è senz'altro Orazio Arrighi Landini⁸, più noto per la sua attività di traduttore e per aver pubblicato il poemetto *Il Tempio della Filosofia* (1755), che si esibì tra la Repubblica di Venezia, il Regno di Napoli e il Regno di Spagna. Vi è poi Angelo Talassi, tra i più fecondi improvvisatori del secondo Settecento: nato a Porotto, nei pressi di Ferrara, egli esordì in Arcadia, dove fu aggregato nel 1774 durante il custodito Pizzi col nome di Linceo Bistonio⁹; prese poi a viaggiare e visitò i principali centri della Penisola, esibendosi a Genova, Ancona, Milano, Parma, Pavia; si spostò poi all'estero, recandosi a Londra, a Parigi, a Vienna, in Polonia e infine a Lisbona, città da cui provengono le ultime testimonianze che lo riguardano e dove quasi sicuramente terminò la sua vita¹⁰. Infine, va fatto il nome

7. Su Tommaso Sgricci vd. PAOLA CIARLANTINI, *Sgricci, Tommaso*, in *DBI*, 92, 2018, pp. 474-477 e bibliografia relativa, che qui, per brevità, si omette. Essa va però integrata perlomeno con il già citato ESTERHAMMER, *Improvisational Aesthetics*; con EAD., *The Transnational Reception of Improvised Drama: Tommaso Sgricci in Paris and in the Periodicals*, «Nineteenth Century Theatre and Film», XLI/2, 2014, pp. 13-28; e con EAD., *Print and Performance in the 1820s*, pp. 61-84.

8. Su di lui vd. ANTONELLA DOLCI, *Arrighi-Landini, Orazio*, in *DBI*, 4, 1962, pp. 313-315; ANDREA BATTISTINI, *Tra Newton e Vico: Il tempio della Filosofia di Orazio Arrighi Landini*, in *L'Accademia degli Agiati nel Settecento Europeo. Irradiazioni culturali*, a cura di Giulia Cantarutti e Stefano Ferrari, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 11-34 e S 13.

9. Cfr. *Onomasticon*, p. 165.

10. Talassi pubblicò anche due poemetti eroicomici (*La piuma recisa* di ANGELO TALASSI, Venezia, presso Gaspare Storti, 1778, e *L'olmo abbattuto. Poema* di ANGELO TALASSI poeta al servizio di Sua Maestà Fedelissima, dedicato a Sua Altezza Reale Don Giovanni Principe del Brasile ecc. ecc. ecc., Lisbona, nella Stamperia di Antonio Rodrigues Galhardo, Stampatore della Serenissima Casa dell'Infantato, 1795), di cui diede notizia Benedetto Croce (CROCE, *Gli improvvisatori*, pp. 43-46), oltre a due volumi di *Poesie varie* (Venezia, presso Antonio Zatta, 1789). Nel corso delle sue innumerevoli peregrinazioni conobbe alcune tra le maggiori personalità del suo tempo: Giuseppe Baretti, Luigi Mascheroni, Lazzaro Spallanzani, Pietro Metastasio, Leopoldo Camillo Volta; per queste e altre informazioni si rimanda a S 234. La bibliografia critica sul suo conto è assai scarna: oltre a un profilo monografico della fine degli anni Trenta del Novecento, peraltro assai esile (MOMO FRANCESCHINI, *Un poeta estemporaneo del*

di Giovanni Jacopo Baldinotti, pistoiese: noto in Italia e all'estero come «Cavalier Baldinotti», si esibì in particolare a Parma, Genova e Bologna prima di espatriare e trascorrere lunghi periodi a Londra, Parigi e Lisbona, dove conobbe lo stesso Talassi¹¹. Grazie anche a questi «esportatori» della moda dell'improvviso, in Europa si assisté al fiorire di una vasta produzione in cui l'Italia, rappresentata come la terra del sole, della libertà e del canto, popolata da poeti ingenui e naturali, si contrapponeva a un'Europa del Nord sempre più tetramente *moderna*, patria del mero calcolo e della fredda ragione, mortifera per gli istinti. Dalla *Corinne, ou l'Italie* (1807) di Madame de Staël, la cui protagonista è una poetessa estemporanea inequivocabilmente ispirata a Corilla Olimpica¹², passando per una selva di opere da essa derivate¹³, fino al breve racconto *The Improvisatore* di Samuel Taylor Coleridge (1828) e ai romanzi *Aus dem Leben des Taugenichts* (1827) di Joseph von Eichendorff o *Improvisatoren* (1835) di Hans Christian Andersen¹⁴, l'immagine della cultura italiana in Europa fu influenzata in modo decisivo

'700. *Il ferrarese Angelo Talassi*, Codogno, Istituto di Cultura Fascista di Ferrara, 1938), l'unico altro contributo reperito da chi scrive corrisponde a una ricca e interessante introduzione allo studio del suo epistolario a opera di DONATELLA CAPODARCA, «*Europee novelle*»: *lettere familiari, cronache, note di viaggio di un poeta improvvisatore del Settecento*, in *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume e pittura di genere tra '700 e '800*, a cura di Sandro Gentili e Isabella Nardi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 95-134.

11. Vale inoltre la pena di notare che nel primo Ottocento Baldinotti fu il mentore del giovane Bartolomeo Sestini, che avviò alla poesia estemporanea e col quale si esibì più volte a teatro. Queste e ulteriori informazioni si leggono in S 19, cui si rimanda.

12. La tesi, talora incomprensibilmente avversata, è sostenuta, tra gli altri, da ESTERHAMMER, *Romanticism and Improvisation*, pp. 78-103, da CRIVELLI, *Fra Oriente e Occidente, passim*, e da BEATRICE ALFONZETTI, *Corilla e Corinna, due poetesse in Campidoglio*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, 3 tt., Torino, Einaudi, 2010-2012, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, 2011, pp. 755-760.

13. Alcuni esempi: LETITIA ELIZABETH LANDON, *The Improvisatrice* (1824); FELICIA HEMANS, *Corinna at the Capitol* (1827); EAD., *The Dying Improvisatore*, (1828); l'anonimo *The Coronation of Corilla* (1829). Vd., per questi e altri, ESTERHAMMER, *Romanticism and Improvisation*, pp. 92-103.

14. *The Improvisatore* di Coleridge apparve nell'antologia *The Amulet, or Christian and Literary Remembrancer*, London, W. Baynes & Son, and Wighman & Cramp, 1828, pp. 39-47. Al riguardo, vd. ANGELA ESTERHAMMER, *Coleridge's "The Improvisatore": Poetry, Performance, and Remediation*, «The Wordsworth Circle», XLII/2, 2011, pp. 122-128. La produzione romanzesca europea di primo Ottocento che ha al centro la figura dell'improvvisatore, come protagonista o meno, è assai ricca. Per un quadro, vd. EAD., *The Cosmopolitan Improvisatore: Spontaneity and Performance in Romantic poetics*, «Eu-

dall'improvvisazione intesa come fenomeno tipicamente nazionale. Da questo punto di vista, come ha notato Tatiana Crivelli,

il fenomeno dell'improvvisazione poetica si presta [...] a essere letto strumentalmente [...] come un emblema dell'Italia in senso lato, all'interno di una riduzione concettuale del fenomeno giocata su elementi storici, culturali e antropologici. Per l'intrecciarsi di questi fattori, dunque, ecco che la poesia estemporanea può allora essere presentata sia come un segno di quella antichità della tradizione artistica che si vuole abiti in Italia – e in quanto tale essere messa in relazione con il mito della poesia primigenia, naturale, spontanea –, sia come un fenomeno perfettamente confacente ai tratti caratteriali di un popolo meridionale – incline [...] all'impeto, all'intensità, alla estemporaneità piuttosto che all'organizzazione ragionata del pensiero – e diventare infine ciò che più adeguatamente di ogni altra forma d'arte rappresenta l'Italia del periodo¹⁵.

Ulteriore conseguenza di questa vera e propria “mania” per l'improvvisazione italiana fu, com'è comprensibile, l'inflazione di una pletera di poeti estemporanei amatoriali, che si aggirava usualmente nelle locande e nei caffè delle principali città italiane. Il romanziere scozzese John Galt, autore nel 1814 di una biografia del pittore americano Benjamin West (*The Life and Studies of Benjamin West*), racconta di un incontro avvenuto tra questi e un improvvisatore sconosciuto in una non meglio identificata «coffee-house» di Roma, ritrovo assai frequente degli inglesi nella città papale («the usual resort of British travellers»: forse il caffè Greco?): il bizzarro personaggio, un anziano signore con una chitarra ad armacollo, si presenta agli astanti con il nome di “Omero” e viene definito «the most celebrated Improvisatore in all Italy».

One night, soon after his arrival in Rome, Mr. Gavin Hamilton, the painter, to whom he had been introduced by Mr. Robinson, took him to a coffee-house, the usual resort of the British travellers. While they were sitting at one of the tables, a venerable old man, with a guitar suspended from his shoulder, entered the room, and coming immediately to their table, Mr. Hamilton addressed him by the name of Homer. He

ropean Romantic Review», XVI/2, 2005, pp. 153-165, poi parzialmente rifuso in EAD., *Romanticism and Improvisation*, pp. 172-197.

15. CRIVELLI, *La donzella che nulla teme*, p. 61.

was the most celebrated Improvisatore in all Italy, and the richness of expression, and nobleness of conception which he displayed in his effusions, had obtained for him that distinguished name. Those who once heard his poetry, never ceased to lament that it was lost in the same moment, affirming, that it often was so regular and dignified, as to equal the finest compositions of Tasso and Ariosto¹⁶.

Niente di più falso, naturalmente: l'improvvisatore, che pure soddisfa le aspettative del suo pubblico con uno sfoggio di ottave degne di Ariosto e Tasso, non è che un progenitore dei tanti strimpellatori che ancor oggi, chitarra in spalla, allietano le serate di molti turisti stranieri, aggirandosi fra i tavoli dei ristoranti del centro delle grandi città e chiedendo una mancia alla fine dell'esibizione. In effetti anche questo sedicente "Omero", terminata la sua *performance* nella *coffee-house*, viene omaggiato da West di un «present», probabilmente una somma di denaro, secondo quella che viene definita dal narratore una «common practice»¹⁷.

Al di là della sua natura aneddotica, la testimonianza, che prosegue con una breve descrizione dello spettacolo estemporaneo, è però interessante per almeno due ragioni. La prima attiene più in generale alla ricezione primo-ottocentesca della figura dell'improvvisatore italiano all'estero, che, in particolare attraverso i resoconti di viaggio, ebbe un impatto tutt'altro che secondario nella formazione del nuovo lessico estetico romantico europeo. A tal riguardo, Angela Esterhammer si è spinta ad affermare che la costruzione identitaria dei giovani romantici e la loro tendenza all'effusione sentimentale possano aver risentito in modo decisivo del modello fisico-performativo fornito dall'improvvisazione lirica:

in the context of a broader survey of the performance culture of improvisation in eighteenth-century Italy and its reception in English, French, and German travel writing, it becomes more and more evident that improvisation itself may be an alternative origin for Romantic effusions of feeling and constructions of identity¹⁸.

16. *The Life and Studies of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy of London, prior to his Arrival in England; compiled from Materials furnished by Himself; by JOHN GALT*, London, Nichols, son, and Bentley, 1816, pp. 113-114.

17. Ivi, p. 117.

18. ESTERHAMMER, *Romanticism and Improvisation*, p. 32.

D'altra parte, il fenomeno italiano dell'improvvisazione poetica costituì, ancora secondo la studiosa, il prototipo *in corpore vivo* su cui verificare l'efficacia di categorie estetiche quali "genialità", "ispirazione", "immediatezza", "trasporto", "intensità", "genio": parole che riguardavano la sfera della scrittura, ma che investivano anche la psicologia, la fisiologia, la corporeità, e che pertanto sfuggivano necessariamente dal campo di osservazione del lettore, condannato a valutare soltanto a posteriori, sulla carta, il prodotto artistico-letterario di tali alterazioni psico-fisiche. L'improvvisatore, invece, «comes to function as a representation or a visualisation of Romantic genius; the body of the improviser [...], becomes the site at which the mechanisms of genius are manifested and observed»¹⁹. Tornando allora alla descrizione della *performance* del sedicente «Homer» nella *coffee-house* romana, sarà chiaro per quale ragione essa suscitò un così grande interesse presso il pubblico inglese: proposto il tema all'improvvisatore e dato avvio all'esibizione, ciò che attira la curiosità degli astanti (e dei lettori, che attraverso le parole di Galt rivivono il momento) non è il frutto dello sforzo intellettuale e creativo del poeta, che pure è un fondamentale oggetto di godimento nel quadro di un'esperienza ludica di carattere letterario; ma è invece il corpo del *performer* sulla scena a catalizzare l'attenzione, giacché esso, prendendo ad agitarsi via via che lo spettacolo assume la sua forma, esprime un'energia misteriosa, in profonda sintonia con la musica e con la voce che vanno rapidamente accelerando e scaldandosi. Secondo le parole del romanziere, che non a caso dedica più pagine a questo aneddoto in apparenza insignificante, l'armonizzazione psichico-motoria richiede a «Homer» qualche minuto; raggiunta questa sorta di identità estatica tra moti del corpo, voce, accordi dello strumento e ritmo del canto, il suo corpo partecipa direttamente dell'evento creativo, alla pari con tutti gli altri elementi. Gli osservatori, immersi nello "spettacolo totale" del *furor poeticus* in azione, sono perciò attratti ugualmente da ciò che *vedono* quanto da ciò che *odono*:

Homer took possession of the thought with the ardour of inspiration. He immediately unslung his guitar, and began to draw his fingers rapidly over the strings, swinging his body from side to side, and striking fine and impressive chords. When he had thus brought his motions and feelings into unison with the instrument, he began an extemporaneous

19. Ivi, p. 78.

ode in a manner so dignified, so pathetic, and so enthusiastic, that Mr. West was scarcely less interested by his appearance than those who enjoyed the subject and melody of his numbers²⁰.

Come si vede, il narratore si avvale proprio del coevo lessico romantico per descrivere quanto è di fronte agli occhi del suo protagonista («ardour», «inspiration», «pathetic»), a riprova di quello che già Croce aveva interpretato come un sostanziale malinteso: l'identificazione, tutta ottocentesca, tra «la poesia, la leggenda degli improvvisatori, la presentazione di essi come la poeticità per eccellenza [...] e la teoria del genio poetico nella sua forma settecentesca e romantica»²¹.

L'altro elemento di interesse cui si faceva riferimento, strettamente collegato al primo, è il nome del misterioso personaggio, «Homer», la cui ambiguità è tanto più suggestiva in quanto si tratta di un «venerable old man»²². Il richiamo all'immaginario greco, com'è facile intuire, non è affatto casuale. L'interazione degli stranieri con la prassi improvvisatoria italiana ebbe conseguenze anche sull'immaginario del *côté* classicista ed erudito, secondo una dinamica non dissimile da quella descritta in relazione alla nascente ideologia romantica. Se per i romantici, infatti, osservare un improvvisatore all'opera consentiva di contemplare il «genio» in azione, chi guardava all'antichità greco-romana era spinto a interpretare lo spettacolo che aveva di fronte come l'apparizione quasi visionaria di un aedo redivivo, di un moderno rap-sodo, a distanza di millenni²³. L'associazione era affascinante e potenzialmente ricca di ulteriori implicazioni di carattere storico-culturale: ad esempio, alla fine dell'ottavo tomo del *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce* di Barthélemy (1791), l'autore accenna brevemente alla questione a partire da un passaggio di Ateneo «qui rapporte six vers de Simonide faits sur-le champ», domandandosi «si l'usage d'improviser n'étoit pas connu de ces Grecs; doués d'une imagination au moins aussi vive que les Italiens, et dont la langue se prêtoit encore plus à la poésie que la langue Italienne»²⁴. A una prospettiva così possibilista si affiancava quella di chi, negli stessi anni, assumeva posizioni ancor più decise:

20. GALT, *The Life and Studies of Benjamin West*, pp. 115-116.

21. CROCE, *Gli improvvisatori*, pp. 42-43.

22. GALT, *The Life and Studies of Benjamin West*, p. 114.

23. ESTERHAMMER, *Romanticism and Improvisation*, pp. 36-77.

24. [JEAN-JACQUES BARTHÉLEMY], *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire. Tome huitième*, Paris, chez De Bure l'aîné, 1790, p. 420.

nel 1788, dalle colonne del «Journal de Paris», l'ignoto redattore di una *Lettre sur les Improvisateurs* rampognava con asprezza quei letterati francesi che, pur osannando Omero e gli antichi poeti greci, si mostravano sdegnosi verso gli italiani improvvisanti, giacché molta poesia greca, giustamente degna d'immortalità, non era stata prodotta che da cantori estemporanei; e in specie riferendosi all'*Iliade*, che veniva definita senza mezzi termini «un *im-promptu*»²⁵. Di certo si trattava, già all'epoca, di posizioni estreme, che non tenevano peraltro in minimo conto la differenza, che noi oggi sappiamo essere sostanziale, tra una produzione scaturita in un contesto di oralità primaria (condizione che, per Walter J. Ong, caratterizza le culture arcaiche prive di scrittura²⁶) e un testo che, pur nato in un quadro performativo – come furono effettivamente i poemi omerici – viene affidato alla pagina scritta. D'altro canto, come ha rilevato Alessandra Di Ricco, gli esempi di questo genere potrebbero essere molteplici, giacché già da alcuni secoli

il parallelo tra improvvisatori e aedi [...] non costituiva una novità, in particolare tra gli studiosi di Omero. Alexander Pope aveva definito Demodoco e Femio *extemporesingers*, e nelle loro ricerche il Wood, il Merian e il Wolf si erano richiamati al caratteristico e ben noto fenomeno italiano dell'improvvisazione per chiarire la loro ipotesi di una genesi orale dell'epica greca [...]²⁷.

Riuscì a sintetizzare felicemente queste suggestioni, smussando al contempo le spigolose arditezze di alcuni contemporanei, Carl Ludwig Fernow, grande studioso d'arte antica e appassionato cultore della civiltà italiana: il quale nutrì un genuino interesse per il fenomeno dell'improvvisazione poetica nell'arco dei dieci anni che trascorse nella

25. «Quand on a étudié l'esprit de notre Nation et le caractère de notre Langue, il est clair que nous ne saurions avoir d'Improvisateurs, et il est encore clair que nous devons dire beaucoup de mal des Improvisateurs étrangers [...]. On a beau nous dire que les Grecs, qui nous valoient bien, avoient aussi leurs Improvisateurs; les érudits ont beau nous assurer qu'Homère ne fut qu'un Improvisateur lui-même, et que l'Iliade est toute entière un *im-promptu*; ni l'exemple des Grecs, ni celui des Romains [...], n'ont pu nous reconcilier avec ce genre de composition» (*Lettre sur les Improvisateurs*, «Journal de Paris», XI/15, 1788, pp. 61-63: 61).

26. WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* [1986], Bologna, il Mulino, 2014, p. 45 [ed. orig. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982].

27. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, p. 62.

Penisola (1793-1803). Il trattato *Über die Improvisatoren*, pubblicato sul «Der Neue Teutsche Merkur» nel 1801 e successivamente rielaborato per essere inserito nel secondo volume dei suoi *Römische Studien* (1806), è il frutto non soltanto delle sue osservazioni come spettatore di *performances* accademiche e salottiere, particolarmente romane; ma anche di un preciso progetto di sistematizzazione del fenomeno improvvisatorio italiano nell'onda lunga delle pratiche poetiche performative di cui trovava traccia nella cultura greco-romana. Benché in termini forse meno espliciti rispetto all'anonimo autore della *Lettre sur les Improvisateurs*, anche Fernow suggeriva infatti un'idea di continuità tra pratica improvvisatoria antica e poesia estemporanea italiana moderna:

Diese Kunst, so alt als die Dichtkunst selbst, und unter allen Völkern in der Kindheit ihrer Kultur die erste natürliche Äusserung des erwachenden Dichtungsvermögens, die auch den Alten nicht fremd war, hat sich, nach dem Wiederaufleben der Künste und Wissenschaften, blos in Italien als Kunst lebendig erhalten, und macht seitdem einen eigenen Zweig der Poesie dieser Nation aus [...] ²⁸.

E ancora, avvicinando poesia estemporanea popolare e colta, evocava come modelli i nomi di Teocrito e Omero:

[...] gleich den höheren, haben auch die niedrigen Stände, bis zum Handwerker und Bauern herab, ihre dilettanti in dieser Kunst [...]. Der Inhalt ihrer Gesänge ist gewöhnlich satirisch, und solche Scenen sind ein lebendiges Bild der ältesten Satirspiele und der Wechselgesänge sicilianischer Hirten Theokrits; so wie die Volksimprovisatoren auf Gassen und Plätzen den Fremden in die Zeiten des Orfeus und Homer zurückversezen ²⁹.

28. FERNOW, *Über die Improvisatoren*, p. 317 («Quest'arte, antica come la poesia stessa, prima manifestazione del risveglio alla poesia presso tutti i popoli nella prima età della loro cultura, e che non fu estranea neppure agli antichi, si è mantenuta in vita soltanto in Italia dopo la rinascita delle arti e delle scienze, e da allora costituisce un ramo autonomo della poesia di questa nazione»; trad. it. di Flavia Di Battista).

29. Ivi, p. 324 («Come i ceti sociali più alti, così anche quelli più bassi, fino agli artigiani e i contadini, hanno i loro dilettanti in quest'arte [...]. L'argomento dei loro canti è di solito satirico; scene di questo genere sono l'immagine vivente delle più antiche gare satiriche e dei contrasti dei pastori siciliani di Teocrito; nella stessa maniera gli improvvisatori popolari delle strade e delle piazze riportano il forestiero ai tempi di Orfeo e di Omero»; trad. it. di Flavia Di Battista).

Nel saggio *Über die Begeisterung des Künstlers* (1798)³⁰, poi, l'entusiasmo degli improvvisatori era già stato illustrato da Fernow come lo strumento più potente per attingere nuovamente all'ideale di perfetta bellezza raggiunto dai greci, i quali appunto cercavano «al di fuori di sé l'elemento divino» per mezzo di «un religioso entusiasmo della fantasia»³¹. Secondo l'autore gli improvvisatori erano in grado di convogliare le proprie energie psichiche e fisiche nel medesimo sforzo trascendente degli antichi aedi, cosicché, sotto il profilo spirituale, essi tendevano a un medesimo oggetto, raggiungendo il medesimo scopo.

Ciò nonostante, ancora Di Ricco ha avuto modo di chiarire, a fronte della riproposizione di una simile prospettiva sostenuta da un saggio di Bruno Gentili della fine degli anni Settanta, come anche questo discorso fosse fondato sostanzialmente su di un malinteso, giacché le due figure dell'improvvisatore settecentesco e dell'aedo greco venivano sovrapposte a partire da una prospettiva puramente fenomenologica e del tutto anacronistica, che privava gli uni e gli altri dei loro rispettivi connotati storici e culturali. Infatti,

gli osservatori che nel poeta estemporaneo vedevano un Demodoco o un Femio redivivi coglievano gli elementi della somiglianza che esternamente accomuna l'aedo e l'intrattenitore improvvisante: ispirazione, accompagnamento musicale, gestualità, ricorso ad invocazioni ed epiloghi. Elementi, che, in realtà, individuano e materializzano un mito, quello antico e imperituro del poeta-dio, ma che sono svuotati di qualunque contenuto riportabile alla funzione culturale dell'aedo omerico³².

Pertanto, l'improvvisazione poetica del Sette-Ottocento, lungi dall'aura di eccezionalità che talvolta le conferirono i contemporanei, fu nella sua essenza un fenomeno d'intrattenimento di ampia diffusione, reso possibile, come ebbe a dire Dionisotti, «da una lingua, com'era la lingua poetica italiana, che per la sua astrattezza e fissità, per la coerenza e consequenzialità retorica dei suoi elementi, facilmente si prestava a un impiego meccanico e insieme sorprendente». Esso fu capace di suscitare tanto interesse soprattutto negli stranieri grazie a «una più

30. Pubblicato originariamente in «Deutsches Magazin», XV/1, 1798, pp. 666-673, fu poi ripubblicato in *Römische Studien von CARL LUDWIG FERNOW. Erster Theil*, Zurich, bei G. Gessner, 1806, pp. 249-278.

31. ID., *L'entusiasmo dell'artista*, in ID., *Gli improvvisatori*, pp. 119-132: 131.

32. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, p. 192.

apparente estravaganza di questo gergo poetico, nel quale ogni cosa, dalla favola mitologica più trita alla più recente invenzione o impresa tecnica dei moderni, poteva essere indifferentemente e agevolmente travestita con lo stesso lessico, gli stessi costrutti, le stesse figure retoriche»³³. Un gioco, insomma: ma dei più seri. Non altrimenti si spiegano le clamorose incoronazioni capitoline, uniche dopo quella petrarchesca del 1341, tributate a due improvvisatori di grido, il senese Bernardino Perfetti (1725), in Arcadia Alauro Euroteo, e la già citata Maria Maddalena Morelli (1776), in Arcadia Corilla Olimpica. Né altrimenti si spiega come, sul finire del Settecento, l'improvvisazione poetica potesse fornire ai teorici della generazione romantica la possibilità di validare nuovi criteri estetici, elaborati nel perimetro della letteratura scritta ma con una forte connessione alla dimensione corporeo-performativa: criteri che valorizzavano l'immediatezza, l'originalità, lo sregolamento dei sensi, l'entusiasmo e l'estro creativo, la libertà espressiva e l'indocilità alle regole. In questo quadro, per comprendere come sia maturata la possibilità, per un'arte tanto ibrida e multiforme, per una pratica sociale tanto disimpegnata e disinvolta, di affermarsi come modello estetico largamente condiviso, è necessario guardare al suo sviluppo sia da un punto di vista diacronico, tracciandone una storia, che sincronico, tentando di ricostruirne i tratti essenziali. A questo «inutile e meraviglioso mestiere», come recita la felice e fortunatissima formula metastasiana ripresa anche da Di Ricco per intitolare il suo volume, e alle sue vicissitudini nel corso del diciottesimo secolo, questo libro è dedicato.

Il capitolo di apertura si occupa di delineare, appoggiandosi soprattutto sulle testimonianze raccolte in *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo*, una storia dell'improvvisazione poetica settecentesca: quale fu il suo grado di diffusione nel tempo, quali furono le istituzioni che più la promossero, chi spiccò maggiormente, di volta in volta, come *performer* di grido, e così via.

Il secondo capitolo, dedicato agli improvvisatori, intende render conto della composizione sociale dei soggetti censiti dal *Catalogo* attraverso uno studio analitico di taglio prettamente quantitativo. Tre sono i profili su cui si è posta l'attenzione: i luoghi di provenienza degli improvvisatori (città e Stati); il loro ceto sociale (clero, nobiltà o terzo stato); il rapporto tra presenza femminile e presenza maschile tra le loro fila.

33. DIONISOTTI, *Geografia e storia*, p. 86.

Il terzo e ultimo capitolo, suddiviso in due paragrafi, si occupa di descrivere le caratteristiche della *performance* da un punto di vista materiale e concreto, sia per quanto attiene agli spazi a essa deputati, sia per quanto riguarda le forme e i generi della poesia estemporanea del Settecento.

I

Storia dell'improvvisazione poetica
nel Settecento

La piazza e il Parnaso.
Dalle origini al Seicento (secc. XIV-XVII)

1.1. *Il Trecento e le origini della poesia estemporanea volgare*

L'improvvisazione poetica non nacque certo nel Settecento. La sua lunga storia in epoca volgare trova una prima esplicita menzione nel *Trattato e arte de li rithimi volgari* di Gidino da Sommacampagna, la cui composizione è databile intorno agli anni 1381-1384. Il *Trattato*, che è una derivazione della *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* di Antonio Da Tempo, scritta circa mezzo secolo prima (1332), contiene, rispetto all'opera da cui è dipendente, una sezione originale intitolata *Trattato de li contrasti*, nella quale l'autore dà una sintetica definizione di cosa sia questo genere di componimenti. La descrizione è molto semplice e corrisponde a uno spettacolo che ancora oggi si può osservare nel mondo dei contadini e dei pastori della Toscana, del Lazio e dell'Appennino centrale; un contrasto è

quando duy compagni cantando parlano l'uno contra l'altro, de una medesima materia: e lo primo che comincia ee appellato opponente, e lo secondo ee appellato respondente: e l'uno tene la sua oppinione per una de le parte, e l'altro responde e tene una opposita oppinione per un'altra parte, a modo de una disputanza [...]¹.

Dopodiché, Gidino analizza dettagliatamente la forma metrica da utilizzarsi in tali occasioni:

zaschaduno de loro canta una stancia de lo ditto contrasto, la quala stancia può essere de octo versi de undexe sillabe per zaschaduno. Vi-

1. GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari. Da un Codice del Sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona or posto in luce per M.r Gio[vanni] Batt[ista] C[arlo] Giuliari*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1870, pp. 223-224.

delicet li primi sey versi de due consonancie, cioè lo primo lo terzo e lo quinto verso de una consonancia, e lo secondo lo quarto e lo sexto de una altra consonancia, e poscia lo septimo e lo octavo verso debbono essere de una consonancia diversa da le altre due consonancie de li primi sey versi preditti. Et eciandeo se può fare zaschaduna stancia solamente de sey versi, videlicet li quatro primi de due consonancie alternative, e lo quinto e sexto verso de una altra diversa consonancia [...], e come se fase la prima stancia, così dee seguire tutte le altre stancie².

«Come si vede», ha fatto notare Fabrizio Franceschini a proposito di questo passo, «qui è esattamente descritta la struttura metrica dell'ottava in endecasillabi con rima ABABABCC»³, così come quella della cosiddetta *sesta rima*, o *sestina narrativa*, di schema ABABCC. Fin dal Trecento, insomma, il “contrasto” tra due contendenti che si sfidavano in una tenzone poetica (detto anche “disturna” nel toscano popolare) si avvaleva del metro che è ancora oggi tipico dell'improvvisazione poetica a due. L'unica differenza è che non vi è traccia dell'uso di riprendere l'ultima uscita del rimante dell'ottava precedente per dare avvio all'ottava successiva, come è invece pratica usuale dal Settecento a oggi⁴.

2. Ivi, pp. 224-225.

3. FABRIZIO FRANCESCHINI, *Come improvvisano gli improvvisatori: ottave libere e ottave incatenate nei contrasti*, in *L'arte del dire*, pp. 51-60: 51.

4. La prima testimonianza al riguardo si trae dai *Comentarj* di Crescimbeni: «[...] ma prima di terminare il racconto de' legamenti non tralascieremo di dire qualche cosa circa le Poesie, che si cantano all'improvviso, perciocché anch'esse a' tempi nostri sono attenenti, e vanno tra le spezie delle corone, e delle catene, richiedendo per inalterabil legge, che l'ultima desinenza d'ogni stanza, o strofa, dia la rima alla stanza, o strofa seguente; e benché anticamente tal legge non vi fusse, come si cava dal Ruscelli, che nel *Modo di comporre in versi Italiani* non l'annovera tra le leggi, che dà agl'improvvisatori; nondimeno l'uso de' nostri tempi è in contrario; e con ragione, perché in tal guisa improvvisandosi, si chiude la strada all'improvvisatore di dire roba imparata a mente» (*Comentarj* di GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI *Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina, e Custode d'Arcadia intorno alla sua Istoria della volgar poesia. Volume primo contenente l'ampliacione, e il supplimento, e varie correzioni del Primo Libro dell'Istoria. Alla Santità di N. S. Papa Clemente XI*, 5 tt., Roma, per Antonio de Rossi, 1702-1711, I, 1702, p. 147). Il richiamo a «Ruscelli» corrisponde a *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di GIROLAMO RUSCELLI, nuovamente mandato in Luce. Nel quale va compreso un pieno et ordinatissimo Rimario, con la dichiarazione, con le regole, et col giudicio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose come ne i versi*, Venetia, appresso Gio. Battista et Melchior Sessa fratelli, 1558, pp. CI-CXIII [CXIV], dove l'autore, parlando «delle stanze d'ottava rima», afferma che «è tanto noto

Sempre al quattordicesimo secolo risale poi la convenzione di utilizzare l'ottava rima per improvvisazioni di carattere narrativo, sul modello dei *cantari*. «These stories», ha recentemente scritto Blake Wilson, «circulated at first in prose (French, Italian, and Franco-Italian), probably through oral and written transmission, but at some point they began to be cast in the *ottava rima* that was the primary performance medium of narrative poetry for singers»⁵. Non è chiaro, in effetti, a quando far risalire il primo uso dell'ottava rima per la composizione dei cantari. Cinquant'anni prima del *Trattato e arte de li rithimi volgari* la strofa di otto endecasillabi, già organizzata secondo lo schema che ben si conosce, l'ottava appare impiegata per la prima volta in assoluto nel *Filostrato* di Giovanni Boccaccio, composto con certezza durante la seconda metà degli anni Trenta del Trecento. Si tratta, però, di un poema d'autore; il primo cantare in ottava rima risale, in termini manoscritti, a pochi anni dopo, e corrisponde al *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, conservato nel codice Magliabechiano VIII.1416, copiato all'incirca nel 1343. A causa della loro prossimità cronologica, tanto il *Fiorio e Biancifiore* quanto il *Filostrato* sono stati oggetto di una lunga polemica, ancora sostanzialmente irrisolta, che ha messo in questione l'antiorità dell'una o dell'altra fonte nell'individuare il primo, vero "atto di nascita" dell'ottava rima⁶. Non entreremo qui nel merito

fino al volgo, che ancora all'improvviso si trovano molti, che ne compongono, et ancora perfettamente» (ivi, p. CVII).

5. BLAKE WILSON, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 23.

6. La questione, cui qui solo in maniera cursoria si accenna, ha visto contrapporsi chi, come Carlo Dionisotti e Guglielmo Gorni, ha sostenuto per questo metro un'origine d'invenzione (appunto nel *Filostrato* di Boccaccio), cui sarebbe seguita la sua diffusione nell'alveo dei cantari; e chi ha obiettato, come Armando Balduino, che tale rapporto fosse da rovesciarsi, che l'antiorità fosse da attribuirsi al mondo della narrativa popolare e orale, performativa, e che solo successivamente gli autori di poemi scritti e destinati alla lettura (*in primis*, è evidente, lo stesso Boccaccio) vi avrebbero attinto, imitandone la forma. Per una ricapitolazione dettagliata del dibattito e delle ragioni dell'una e dell'altra parte si rinvia ad ALDO MENICETTI, *Problemi della metrica*, in *Letteratura italiana. III. Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-390: 383-390 e alla bibliografia ivi citata, che può essere integrata con quella citata da LUIGI SURDICH, *Introduzione*, in GIOVANNI BOCCACCIO, *Filostrato* [1990], a cura di Luigi Surdich, con la collaborazione di Elena D'Anziani e Federica Ferro, Milano, Mursia, 2019, pp. 5-32: 5-8 e ivi, pp. 335-336 nota 1. Secondo Wilson, numerose testimonianze tardo-duecentesche «suggest an earlier, purely oral phase during which Italian vernacular versions of the Carolingian epic cy-

della *querelle*; come che sia (che a questo metro sia da attribuirsi una genesi “dall’alto”, come creazione dello stesso Boccaccio al modo in cui Dante inventò quasi con certezza la terzina per la *Commedia*, o “dal basso”, a partire dall’uso che ne facevano i canterini), il fatto che qui importa è che fin dai primi vagiti della nostra letteratura esso connota il mondo della narrativa popolare, ed è pertanto strettamente connesso alla dimensione orale-performativa, anche dell’improvvisazione.

Questa radice unitaria, resa evidente dal comune utilizzo dell’ottava rima (anche rispetto ai contrasti), porta con sé memoria di un durevole rapporto di influenza e scambio reciproci tra letteratura scritta e produzione orale, che si fa più intenso quanto più si risale a epoche in cui la circolazione della scrittura era minore. I canterini, com’è noto, erano soliti memorizzare e ripetere poemi precedentemente letti in forma scritta, o uditi dalla viva voce di un altro interprete. La ripetizione, lungi dall’essere meccanica, si apriva abitualmente (e, anzi, invitava) alla possibilità di amplificazioni e di libere variazioni sul testo, di digressioni e interventi originali del singolo *performer*, come l’aggiunta di commenti a margine della vicenda narrata, l’elaborazione di giudizi sui personaggi e sulle loro azioni, l’amplificazione delle descrizioni, il prolungamento di dialoghi; senza considerare *e contrario* i vuoti di memoria, che costringevano a inventare all’impronta intere sequenze di raccordo tra due parti di narrazione rimaste isolate. Infine, c’era il rapporto con il pubblico, fonte inesauribile di impreviste violazioni dello schema esecutivo originario: ogni *performer* è chiamato a rispondere a reazioni di piacere o disgusto del suo uditorio, a mantenerne vivo il coinvolgimento nella storia narrata, a interagire con critiche ed elogi, o con le richieste di chiarire un punto rimasto oscuro, di fare il *bis* di un pezzo di bravura. In tutte queste attività e in tutti questi frangenti, che determinano il situazionismo tipico di ogni *performance* a braccio, la capacità di improvvisare *variando* sul proprio repertorio è vitale per raggiungere il successo dell’esibizione: il pubblico, infatti, si attende non soltanto coerenza e unità della diegesi, ma anche un senso di *novità* rispetto alla ripetizione di una storia i cui personaggi e le cui vicende principali, che appartengono normalmente a cicli narrativi condivisi, sono già noti a tutti. In questi casi, per usare le parole di Ong, «l’originalità non consiste nell’introdurre nuovi materiali, ma

cles were being sung in the public places of Italian cities often enough to attract the attention of city officials [...] and mendicant preachers». Ciò nonostante, «whether [...] in prose or verse is not made clear» (WILSON, *Singing to the Lyre*, pp. 23-24).

nell'adattare quelli tradizionali in maniera efficace rispetto alla situazione o al pubblico»⁷.

Nel Medioevo c'è però un rapporto con la tradizione scritta che non bisogna fare l'errore di interpretare alla stregua di un contesto di oralità primaria. Il filo che collega oralità e scrittura non è mai del tutto assente nelle società in cui esiste un qualunque sistema di rappresentazione grafica della voce umana, per quanto primitivo esso sia. I canterini potevano saper leggere o potevano entrare in contatto con chi leggesse loro un poema già fissato per iscritto; questo di nuovo rientrava nella sfera dell'oralità attraverso la *performance*; e ancora a sua volta poteva tornare a esser fissato sulla pagina, generando così un ciclo d'interazione ininterrotto tra scritto e orale in cui si assiste, a ogni passaggio, a continui slittamenti di senso. Il piano delle forme, poi, non era affatto esente da ripercussioni in questa intensa dinamica transmediale. Una forma metrica come l'ottava, condivisa tra un poema scritto da un intellettuale allo scrittoio e un cantare foss'anche integralmente estemporaneo, un contrasto all'improvviso e un contrasto d'autore (Gidino da Sommacampagna ne riporta uno *specimen* e coevo al *Trattato* è il *Contrasto delle donne* di Antonio Pucci, probabilmente il più antico testimone del genere di cui disponiamo)⁸, dimostra d'altra parte che laddove il modello scrittoriale si immaginerebbe meno autorevole, la sua impronta meno riconoscibile, esso poteva riemergere invece altrettanto e forse più vivido. A proposito della poesia popolare dell'alto Medioevo, ad esempio, Menichetti ha rilevato come

il poco che ci è stato trasmesso [...] non porta affatto il segno del primigenio, bensì dell'imitazione – approssimativa e spesso alquanto goffa – della poesia culta: la poesia popolare dà l'impressione cioè di essere dal rispetto tecnico una degradazione e banalizzazione della poesia dotta, non qualcosa di sorgivo e incontaminato⁹.

Ciò è vero anche guardando alla stessa tradizione dei cantari, che con-

7. ONG, *Oralità e scrittura*, p. 106.

8. GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato*, pp. 226-248. Si tratta di sessanta strofe in sesta rima. Il *Contrasto delle donne* di Antonio Pucci (ca. 1310-1388), organizzato invece in ottave, si legge in ANTONIO PUCCI, *Il contrasto delle donne*, critical edition with introduction and notes by Antonio Pace, Menaska, George Banta Publishing Company, 1944.

9. ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 41.

servano pur nella forma affidata alla pagina scritta la traccia di fenomeni tipicamente ascrivibili all'oralità della *performance*. Se il copista, per indolenza o per imperizia, non interviene a correggere il testo, non di rado capita che esso finisca per essere costellato di casi di anisossilabismo, di assonanze impiegate in luogo della rima, di rime identiche, e così via. Refusi e imprecisioni che in un poema scritto, potendo l'occhio e la penna riandare più volte sulla pagina, sarebbero emendati; ma che un *performer*, pur volendo, non sempre riesce a evitare. Ciò nonostante, lo schema astratto di riferimento, ad esempio quello dell'ottava, è solo in apparenza violato: la sua validità come principio strutturante, infatti, non viene mai a mancare, di modo che la sfera dell'oralità e della scrittura interagiscono e s'influenzano reciprocamente. A titolo puramente indicativo di questa situazione testuale si leggano le prime due ottave del *Cantare di Fiorio e Biancifiore* del Magliabechiano VIII.1416, cui si è aggiunta l'indicazione dei versi ipermetri (in parentesi le sillabe in più o in meno rispetto alla misura dell'endecasillabo) e delle rime irregolari (con asterisco). Le prime sei strofe del *Cantare* mancano nel manoscritto, così come i primi tre versi della settima ottava, da cui prende avvio quello che per noi oggi è l'*incipit*:

.....[ella]
[ito]
[ella]
 dolorosa ch'i' son giunta a mal partito!" (+1)
 Grande gioia ne fazea la gente fella
 guardandola nel viso colorito;
 e davanti a lo re che-lla presentoron, * (+1)
 e quel lo presente be-llo tene caro. (+1)

Lo re, quando la vide sì bellissima
 quella cristiana di terra latina,
 be-lla tenne per gioia grandis[s]ima: (-1)
 diedela in guardia a gente sarasina.
 Nata fu in Roma la gentiliss[s]ima: (-1)
 apresentar la feze a la raina;
 e quand'aparve la bella cristiana *
 e-lla reina be-lla tenea cara¹⁰.

10. Si riproduce da PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, V ed., Bologna, il Mulino, 2011, pp. 315-316. Il testo è tolto dall'edizione di De Robertis del *Cantare di*

Non è questa la sede per un'analisi testuale condotta nel dettaglio: basta un rapido sguardo per comprendere che, sebbene la struttura dell'endecasillabo, l'alternanza delle rime e in generale l'articolazione strofica siano rispettati grosso modo, la macrostruttura dell'ottava non è mai davvero messa in crisi: la tendenza è anzi quella di conformarsi al modello, pur con un maggior grado, rispetto a un testo dotta, di oscillazioni fisionomiche. Da questo punto di vista, si potrebbe dire che un testo proveniente in origine dalla sfera dell'oralità si regge semplicemente su un sistema di equivalenze più "tollerante" rispetto a quello, più rigido perché più controllato, concesso a una poesia dotta.

D'altra parte, non di rado i dotti stessi astraggono e perfezionano ciò che proviene dalla prassi esecutiva orale. Potrebbe essere stato questo il caso di Boccaccio qualora abbia tratto lo schema dell'ottava dall'uso, forse imperfetto ma chiaramente individuabile come macrostruttura, che ne facevano al suo tempo i canterini. Ed è valido come principio eziologico generale quello secondo cui le convenzioni che regolano la poesia scritta, benché nel tempo mutevoli e storicamente determinate, derivano la loro ragion d'essere non da altrove che dalla voce umana che scandisce e dà ritmo al verso. Lo stesso sistema metrico preso nella sua interezza, sia esso quantitativo o accentuativo; gli stessi criteri che presiedono alla scansione sillabica; le figure di ritmo e di suono: gran parte di ciò che consideriamo uno specifico della cosiddetta "poesia regolata" non ha che una sua concretezza e consistenza originaria nell'oralità, cioè nell'esecuzione, implicita (mentale) o esplicita (vocale), di un testo. «Non tutta la oralità è metrica [...], ma tutta la metrica è oralità», ha scritto Alberto Mario Cirese, che ha definito il «contenuto sonoro» della poesia come il livello della sua «oralità interna»¹¹. Ora, queste considerazioni sono tanto più valide quanto più si arretra nel tempo, giacché, come ha scritto ancora Menichetti e come sanno bene antropologi e antichisti, «quasi tutta la poesia antica è concepita in funzione dell'oralità»¹²: non vi è contraddizione, cioè, tra poesia scritta e poesia orale se non nelle condizioni al contorno, vale a dire per quanto attiene alle differenti dinamiche psichiche e fisico-corporee coinvolte nella produzione dell'una e nell'altra. E a ben vedere, l'oralità prima-

Fiorio e Bianciflore dal Magliabechiano VIII.1416 (DOMENICO DE ROBERTIS, *Cantari antichi*, «Studi di filologia italiana», XXVIII, 1970, pp. 68-175: 80-81).

11. ALBERTO MARIO CIRESE, *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 19-20.

12. MENICHETTI, *Metrica italiana*, p. 60.

ria è inattingibile in una prospettiva di ricerca storica: il paradosso che contraddistingue ogni documento scritto è che esso testimonia, di volta in volta, un momento successivo al primo incontro con la scrittura della civiltà che lo ha prodotto, e, dunque, una condizione già intrapresa di oralità secondaria. Ancora nella sensibilità medievale, quindi (così come in quella rinascimentale e ancora, come si vedrà, nel Settecento, fino alla fine dell'*ancien régime*), oralità e scrittura interagiscono incessantemente, generano innovazioni nell'uno e nell'altro dominio, convivendo in un rapporto di scambio continuo. Nel Trecento possono così convivere e interagire il dotto, regolatissimo *Filostrato*, che forse strizza l'occhio al popolare traendone ispirazione per la propria forma, e l'"approssimativo" e "goffo" *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, che pure risente degli effetti strutturanti di uno schema mentale e astratto, com'è quello dell'ottava rima, applicato al magma incandescente dell'enunciazione orale. Pertanto «il quadro, assai articolato, della circolazione e dell'effettiva conoscenza dei testi in ottava rima» corrisponde a «una realtà che per secoli si è mossa tra oralità e scrittura, tra lettura mentale e ascolto pubblico»¹³, in cui è quasi impossibile distinguere con precisione e con chiarezza tra modelli "alti" e "bassi" di riferimento. Solo in una sensibilità moderna poesia scritta e poesia orale percorrono due linee di tradizione separate, che si incontrano episodicamente, quando e se ciò accade.

1.2. *La tradizione dei canterini*

La tradizione dei canterini è perdurata molti secoli. Ancora nell'Ottocento era possibile incontrare a Napoli i "Rinaldi", cantastorie di piazza che narravano in pubblico i poemi di Tasso, Ariosto e Boiardo. Croce li definì gli «ultimi eredi di quelli trecenteschi e quattrocenteschi che cantavano sulle piazze i fatti dei paladini»¹. I "Rinaldi" ottocenteschi, però, a differenza dei loro antenati, leggevano; elemento non da poco, tenuto conto della potenza conservativa dello scritto rispetto alla variabilità cui sono fisiologicamente soggetti i contenuti della memoria umana. D'altra parte, il grado di tecnologia in cui i canterini del Tre e Quattrocento erano costretti ad agire non lasciava

13. GIANCARLO ALFANO, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, 2011, pp. 31-57: 31.

1. BENEDETTO CROCE, *I "Rinaldi" o i cantastorie di Napoli*, «La Critica», XXXIV, 1936, pp. 70-74: 70.

loro molte alternative. Ma anche all'indomani della svolta gutemberghiana è importante ragionare in termini di reciprocità fra oralità e scrittura. Se l'ormai secolare attività di propagazione e "cucitura" (nel senso vero e proprio di antica $\rho\alpha\psi\omega\delta\iota\alpha$) dei cicli carolingi e arturiani aveva posto nel Cinquecento le basi per una canonizzazione del poema cavalleresco nell'alveo della tradizione letteraria scritta, è noto, ad esempio, che il successo del *Furioso* trascese presto i confini della corte estense, nel cerchio della quale era stato composto, giungendo a essere conosciuto e intonato, con o senza l'ausilio della musica, fin da contadine e da pastori. Giuseppe Malatesta, autore nel 1589 di una famosa opera in sostegno del poema ariostesco (*Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso*), racconta, pur con toni apologetici, di una sua capillare diffusione già all'altezza della fine del secolo:

Ma qual è qui tra noi, [...] che non sappia, se l'Ariosto diletta più, che tutti gli altri Poeti insieme? [...] Segno vedemo di ciò, che se voi praticate per le Corti, se andate per le strade, se passeggiate per le piazze, se vi ritrovate ne' ridotti, se penetrate ne' Musei, mai non sentite altro, che, o leggere, o recitar l'Ariosto. Anzi, che dico Corti, che dico Musei? Se nelle case private, nelle ville, ne' Tugurii stessi, et nelle capanne ancora si trova, et si canta continuamente il *Furioso*. Lascio stare, che non sia scuola, né studio, né Academia, dove non faccia conserva di questo mirabil poema. Ma diciam pure delle inculte villanelle, et delle rozze pastorelle; qual di loro è, che, essendo ignorante d'ogn'altra cosa, et fin quasi del proprio nome, non sappia con tutto ciò qualche stanza del *Furioso*, et con rustici accenti, per render più grata la pastura al suo gregge, non la canti, ad ogn'ora fin tra le selve più dense, et più ripiene d'horrore? Io non passo mai davanti alle officine, che non mi sia intonato, et spesso anche intronato, l'orecchio da' susurri, et cantilene degli artefici; i quai, per far lieve la molestia de' loro essercitii, sempre tengono in bocca: "E dove non potea la debil voce", o, "Ingiustissimo Amor, perché sì raro", o, "Per debolezza più non potea gire", o una, o un'altra stanza sì fatta di quelle del *Furioso*².

2. *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso, dialogo del Signor GIOSEPPE MALATESTA. Nel qual non pur si risponde alle oggettioni, che si muovono contra questo Poema; et si mostra, che egli è composto secondo i veri, et più legittimi precetti Poetici; ma si fa toccar con mano, che d'artificio, et di eccellenza supera l'opere maggiori di Vergilio, et di Homero; et si discorrono molte cose intorno alla nuova Poesia. Al Serenissimo Sig. Duca di Ferrara, Verona, per Sebastiano dalle Donne, 1589, pp. 137-138.*

Benché provengano da una fonte apertamente schierata in favore del *Furioso*, e vadano quindi prese con cautela, le parole di Malatesta possono essere affiancate a quelle di parecchi altri osservatori cinquecenteschi di analogo tenore, tra cui Montaigne, che nel *Voyage en Italie* (compilato tra il 1580 e il 1581) dichiara: «[...] contadini il liuto in mano, e fin alle pastorelle l'Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta Italia»³. Da più parti giunge quindi conferma del profondo grado di penetrazione che il *Furioso* raggiunse nel quadro di una cultura in prevalenza orale, com'era quella del popolo più minuto, già nel corso del secolo in cui fu composto. Un discorso simile vale per la *Liberata*: basti pensare alle famose *barcarolles*, i canti intonati a turno dai gondolieri veneziani sulle ottave del poema tassiano, ricordate ancora agli inizi del Settecento da Joseph Addison:

I cannot forbear mentioning a Custom at Venice, that they tell me is particular to the common People of this Country, of singing Stanza's out of *Tasso*. They are set to a pretty Solemn Tune, and when one begins in any part of the Poet, 'tis odds but he will be answer'd by some Body else that overhears him: So that sometimes you have Ten or a Dozen in the Neighbourhood of one another, taking Verse after Verse, and running on with the Poem as far as their Memories will carry them⁴.

A quella del letterato inglese può peraltro essere avvicinata una ulteriore, splendida testimonianza coeva, il sonetto XII (*Il gondolier, sebben la notte imbruna*)⁵ di Giambattista Felice Zappi (S 251); mentre è

3. *Œuvres complètes de MICHEL DE MONTAIGNE*, a cura di Arthur Armaingaud, 12 tt., Paris, Louis Conard, 1924-1941, VIII, *Journal de voyage en Italie*. 2, étude, commentaires et notes par le Dr. A. Armaingaud, 1929, p. 170. Ulteriori testimonianze si leggono in DANIEL JAVITCH, *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1991, pp. 11-14, tra cui quella di Malatesta qui riportata; essa si trova, citata insieme a quella di Montaigne e ad altre non presenti nel volume di Javitch, da BRIAN RICHARDSON, *The Social Connotations of Singing Verse in Cinquecento Italy*, «The Italianist», XXXIV/3, 2014, pp. 362-378: 368-370.

4. [JOSEPH ADDISON], *Remarks on several Parts of Italy, etc. In the Years 1701, 1702, 1703*, London, for Jacob Tonson, 1705, p. 104. Sulle cosiddette *barcarolles* in rapporto alla prassi poetica estemporanea, vd. GHIRARDINI, *La «naturale acuta sensibilità»*, pp. 66-68.

5. «Il gondolier, sebben la notte imbruna, | remo non posa, e fende il mar spumante, | lieto cantando a un bel raggio di luna, | “Intanto Erminia in fra l'ombrose piante”; || né perché roco ei siasi, o dolce ei cante, | biasmo n'acquista, o spera lode alcuna: | canta così, perché de' carmi è amante, | non perché il sordo mar cangi fortuna. || Tal

rimasto celebre un passo del *Viaggio in Italia* di Goethe, risalente alla fine del secolo, che racconta della medesima usanza⁶. Ma l'attività estemporanea dei canterini restava una pratica comunissima tra Quat-

mi son io, che già per lungo errore | solco un vasto oceano, e veggio, o parmi | non lungi il porto, e canto inni d'Amore. || Non canto no per glorioso farmi; | ma vo passando il mar, passando l'ore, | e in vece de gli altrui, canto i miei carmi» (il testo è tratto dal tomo XLII del "Parnaso italiano" curato da Andrea Rubbi, intitolato *Canzonieri di ALESSANDRO GUIDI e de' due ZAPPI*, Venezia, presso Antonio Zatta e Figli, 1789, p. 172).

6. Il passo merita di essere riprodotto per intero: «7 [l'ed. it. riporta erroneamente il 6] ottobre [1786. Venezia]. Avevo preso le disposizioni per ascoltare stasera il celebre canto dei gondolieri, che cantano il Tasso e l'Ariosto sulle loro melodie tipiche. Bisogna ordinarlo apposta; è caduto in disuso, appartiene a un mondo di vecchie leggende quasi dimenticate. Al chiaro di luna salii su una gondola, con un cantore a prua e un altro a poppa, ed essi cominciarono a cantare a vicenda, un verso per uno. La melodia ci è nota grazie alla raccolta di Rousseau: è un che di mezzo fra il corale e il recitativo, di andamento sempre uguale, senza però seguire un ritmo preciso; anche la modulazione è uniforme e solo la tonalità e la misura vengono variate a guisa di declamato, secondo il contenuto del verso; ma lo spirito, la vita che lo anima si potranno intuire da quanto segue. In qual modo sia nata questa melodia, non mi interessa approfondire; fatto sta che si addice perfettamente alla condizione dell'uomo inoperoso che improvvisa un motivo e, cantandolo, gli adatta una poesia che conosce a memoria. A voce altissima – perché il popolo apprezza soprattutto la potenza – l'uomo, seduto in una gondola presso la riva di un'isola o di un canale, fa risonare il suo canto fino alla maggior distanza possibile; esso si diffonde sul calmo specchio acqueo. In lontananza viene udito da un altro, che conosce la melodia, capisce le parole e risponde col verso seguente; il primo replica a sua volta, sicché ciascuno fa sempre da eco all'altro, e così continuano per intere notti, passando il tempo senza stancarsi. Più grande è la distanza tra loro, più struggente riesce il canto; e l'ascoltatore è al posto giusto se si trova a metà fra i due. Per farmelo gustare, i gondolieri scesero sulla riva della Giudecca e presero direzioni opposte lungo il canale, mentre io camminavo avanti e indietro fra loro, allontanandomi ogni volta da quello che aveva smesso. Potei così penetrare il senso intimo di quel canto. È una voce che giunge di lontano, stranissima, come di lamento senza tristezza; vibra d'un accento indicibile e commuove sino alle lacrime. Io credevo dipendesse dal mio stato d'animo, ma il mio vecchio domestico disse: "*È singolare come quel canto intenerisce, e molto più quando è più ben cantato*". Aggiunse che avrei dovuto sentire le donne del Lido, in particolare quelle di Malamocco e di Pellestrina: anche loro cantano il Tasso su nenie uguali o simili: "Hanno l'abitudine" continuò "di sedersi sulla riva, quando i loro uomini sono in mare alla pesca, e a sera alzano quei canti con voce altissima, finché sentono di lontano anche le voci dei loro cari, e così conversano tra loro". Non è una bellissima usanza? E tuttavia è probabile che, ascoltando da vicino quelle voci mentre lottano con le onde, non se ne avrebbe gran diletto. Ma l'idea di quel canto acquista verità e umanità, si fa viva quella melodia la cui morta lettera ci era sembrata un rompicapo. È un uomo solo che canta verso gli spazi lontani, perché un altro lo oda e risponda con simile cuore» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Viaggio in Italia* [1983], Milano, Mondadori, 2012, pp. 90-92).

tro e Cinquecento, quando l'improvvisazione poetica conobbe una fortuna di immense proporzioni tanto negli spazi pubblici (strade, piazze) quanto nei circoli prima umanistici, poi di corte. Nello stesso panorama dei *performers* iniziarono a delinearsi nuove e differenti tipologie, distinte all'epoca per mezzo di una terminologia non sempre univoca (*canterini*, *cantimpanca*, *cerretani*, *ciarlatani*, *montimpanca*): si andava dai più umili, normalmente girovaghi, che si esibivano accompagnando i propri spettacoli all'attività di cavadenti, vendendo filtri e intrugli ai creduloni, e in ogni caso vivendo dell'elemosina raccolta al termine dei loro spettacoli⁷, fino ai cosiddetti *canterini di lusso*, com'è stato definito Giulio Cesare Croce per la sua attività di *performer*⁸. Questi ultimi, noti per la loro reputazione, si cattivavano al contempo il favore del popolo e delle *élites* in un clima di generale sospetto verso la categoria, per il rischio che vi si annidassero non soltanto imbonitori e truffatori, ma anche criminali sotto mentite spoglie o ricercati in fuga. La peggiore delle possibilità era che questi girovaghi, spesso stranieri, potessero rivelarsi dei sobillatori contro l'autorità cittadina, o propagatori di idee eretiche. Le loro improvvisazioni iniziarono a travalicare il genere narrativo, investendo finanche la poesia lirica, la poesia morale, la poesia didascalica, e non solo: nel corso del Quattro e Cinquecento i canterini divennero «autori non soltanto di cantari d'ogni genere e argomento, ma anche di sirventesi, capitoli in terza rima, strambotti, sonetti e sonettesse, canzoni, frottole, canti carnascialeschi, laude, sacre rappresentazioni, farse, commedie, trattati di *ars memoriae* e molto altro ancora»⁹, giungendo perfino a far trascrivere i propri parti improvvisati da stenografi (le cosiddette *reportationes*) per vederli poi pubblicati a stampa e venduti a poco prezzo nelle successive esibizioni¹⁰.

7. ROSA SALZBERG – MASSIMO ROSPOCHER, *Street Singers in Italian Renaissance Urban Culture and Communication*, «Cultural and Social History», IX/1, 2012, pp. 9-26: 12; sui moduli tipici dell'autorappresentazione del *performer* come povero e delle richieste di elemosina, vd. anche ROSA SALZBERG, «Poverty Makes Me Invisible»: *Street Singers and Hard Times in Italian Renaissance Cities*, «Italian Studies», LXXI/2, 2016, pp. 212-224.

8. La definizione, che si trae da ivi, p. 10, è di PIERO CAMPORESI, *Il palazzo e il cantimbanco*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 33-34.

9. LUCA DEGL'INNOCENTI, *Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, in ID., «Al suon di questa cetra». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 65-77: 68.

10. Al tema della stampa effimera nella Venezia del Cinquecento ha dedicato un libro ROSA SALZBERG, *Ephemeral City: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, Manchester, Manchester University Press, 2014.

Questo complesso intreccio tra forme della *performance* e forme della scrittura conduce, a partire dagli inizi del Cinquecento, a esiti talora assai destabilizzanti nel quadro dei mezzi di comunicazione dell'epoca. L'attività dei *performer* di piazza poteva infatti far insospettare la forza pubblica non soltanto nel momento in cui avveniva l'esibizione, ma (questa la novità dell'era tipografica) anche dopo, quando le parole pronunciate venivano trascritte, riprodotte e smerciate. In questo modo, esse potevano continuare a esercitare la loro potenziale carica eversiva oltre l'*hic et nunc* della *performance*, su un pubblico ancor più vasto e, ciò che è peggio, di lettori privati e del tutto anonimi, non individuabili in uno spazio circoscritto com'è quello della piazza o della strada. Il caso di Niccolò Zoppino (*ante* 1478-1544 ca.) è in tal senso emblematico: cantastorie ed editore al tempo stesso, egli fu arrestato e portato a processo per aver cantato a Ferrara, nel 1510, una *frottola* contro i veneziani, e per averla pubblicata, anepigrafa, coi tipi della sua stessa stamperia¹¹. La censura nei confronti delle opere a stampa finì pertanto con l'irrigidirsi di fronte a un tale panorama di opere effimere, dal crescente potere di mettere in crisi l'autorità costituita. Nondimeno, laddove si restava nel campo dell'intrattenimento e del politicamente corretto, la vendita delle *reportationes* poteva generare a volte dei veri e propri *best sellers*. L'improvvisatore che più è rimasto celebre per il perdurante successo di un suo ciclo di cantari trascritto e dato alle stampe fu Cristoforo Fiorentino, detto l'Altissimo, autore di un'applaudita serie di *performances* sulle vicende narrate nel primo libro dei popolari *Reali di Francia* di Andrea da Barberino, svoltasi tra la fine del Quattro e gli inizi del Cinquecento. Le *reportationes* delle improvvisazioni dell'Altissimo erano stampate in fascicoli e vendute per pochi soldi di esibizione in esibizione: una vera e propria pubblicazione a puntate *ante litteram*. Dalla collazione dei fogli fu poi ricavato postumo, nel 1534, il volume di un poema di 94 canti in ottave intitolato il *Primo libro de' Reali*¹², cui arrise una duratura fortuna editoriale fino almeno alla fine del secolo.

11. La *frottola* ha titolo *Barzoleta novamente composta de la mossa facta per Venetiani contra alo illustrissimo Signore Alphonso duca terzo de Ferrara*; sulla vicenda, vd. MASSIMO ROSPOCHER, «*In vituperium Status Veneti*»: *The Case of Niccolò Zoppino*, «*The Italianist*», XXXIV/3, 2014, pp. 349-361; su Niccolò Zoppino, vd. LORENZO BALDACCHINI, *Rossi, Niccolò d'Aristotele de', detto lo Zoppino*, in *DBI*, 88, 2017, pp. 314-315 e bibliografia relativa.

12. *Il primo libro de' Reali de M. CRISTOFORO FIORENTINO detto ALTISSIMO poeta laureato cantato da lui all'improvviso, nuovamente venuto in luce*, Vineggia, per Giovanni Antonio de Nicolini de Sabio, 1534. Sul *Primo libro de' Reali* vd. lo studio pionieristico

Secondo lo studioso che più si è dedicato allo studio di quest'opera negli ultimi anni, Luca Degl'Innocenti, per le circostanze che caratterizzarono la sua genesi essa rappresenta «un banco di prova ideale per testare l'idoneità della *oral-formulaic theory* a descrivere l'arte dei cantimpanca italiani del Medioevo e della prima Età Moderna»: infatti, «la composizione rapsodica dell'Altissimo», caratterizzata da un'«alta densità e varietà di emistichi ricorrenti e di schemi combinatori di permutazione verbale»¹³, non fa affidamento soltanto sulla «lingua poetica tradizionale ereditata dalle generazioni precedenti di canterini, ma anche sull'imitazione di versi scritti da numerosi autori letterati, da Dante e Petrarca a Poliziano e Pulci». In questo senso, essa dimostra come «in un contesto di oralità secondaria, cioè in connubio con una solida tradizione letteraria scritta, l'improvvisazione si rivela fondata [...] sul rapporto con una scrittura d'appoggio»¹⁴. L'intreccio tra oralità e scrittura si rivela quindi, anche in questo caso, un fatto costitutivamente intrinseco a qualunque *performance* d'improvvisazione poetica, anche e soprattutto all'indomani dell'invenzione della stampa.

1.3. *Le incoronazioni d'alloro*

Non è ben chiaro quando o da parte di chi, ma le fonti sono concordi nel sostenere che Cristoforo Fiorentino abbia ricevuto una corona d'alloro per la propria attività di improvvisatore. Il frontespizio stesso della *princeps* del *Primo libro de' Reali* lo definisce «poeta laureato». La cerimonia d'incoronazione poetica, di ascendenza classica¹, era stata

di LUCA DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008; il testo si legge ora in edizione critica, curata dallo stesso Degl'Innocenti, in CRISTOFORO FIORENTINO DETTO L'ALTISSIMO, *Il primo libro de' Reali*, a cura di Luca Degl'Innocenti, 2 tt., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019-2020.

13. LUCA DEGL'INNOCENTI, *Testi a stampa e performance (sull'Altissimo, Leonardo, Aretino, lo Zoppino e qualche altro canterino)*, in ID., «Al suon di questa cetra», pp. 15-34: 17.

14. ID., *I Reali dell'Altissimo*, p. 15.

1. Sulla storia della corona d'alloro come simbolo di gloria poetica, oltre al classico contributo di JOSEPH BURNEY TRAPP, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays. An Enquiry on Poetic Garlands*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI/3-4, 1958, pp. 227-255, vd. in particolare NADIA CANNATA – MADDALENA SIGNORINI, «Per trionfar Cesare o poeta»: la corona d'alloro e le insegne del poeta moderno, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 tt., Roma, Viella, 2014, I, pp. 439-473 e la bibliografia ivi citata.

riproposta per la prima volta nell'era volgare circa due secoli prima, per iniziativa dello *Studium* di Padova, in onore di Albertino Mussato: il 3 dicembre 1315, infatti, il poeta era stato incoronato in quanto autore dell'*Ecerinis*, tragedia di stampo seneciano che segnava la rinascita del genere dopo la fine della latinità. L'apparato rituale della *laureatio*, in merito al quale le fonti antiche non facevano alcuna chiarezza, fu ricalcato su quello in uso per il conferimento della laurea dottorale, il *conventus*². Anche la cerimonia di incoronazione capitolina di Petrarca, svoltasi meno di trent'anni dopo, l'8 aprile 1341, seguì, in mancanza di ulteriori spunti, quest'ultimo modello; e le ragioni per cui gli fu tributata furono assai simili a quelle mussatiane. Non era infatti la produzione lirica in volgare ciò che di Petrarca veniva celebrato pubblicamente, quanto piuttosto l'aver dato nuovo fiato alla tromba epica con la composizione, poi rimasta interrotta, dell'*Africa*³. Nel corso del Quattrocento, di pari passo con la riscoperta e il crescente desiderio di riportare in vita gli antichi fasti della romanità, tali cerimonie presero a moltiplicarsi, sia in Italia che nel resto d'Europa, perdendo progressivamente il loro originario legame con la ritualità universitaria e acquisendo il significato di un'onorificenza concessa a poeti e, in generale, a chi si era fatto rappresentante delle più alte virtù civiche. Nella Firenze del quindicesimo secolo, ad esempio, la laurea poetica era «concessa dagli organi di governo cittadini ad alcuni personaggi di spicco della vita culturale e politica della Repubblica. In particolare, i cancellieri Coluccio Salutati (1406), Leonardo Bruni (1444), e Carlo Marsuppini (1453) furono onorati di allori postumi»; e allo stesso modo lo fu in vita Poggio Bracciolini intorno alla metà del secolo⁴. Nell'Accademia Romana di Pomponio Leto le incoronazioni d'alloro, coerentemente con il programma di *renovatio* della civiltà e della cultura classiche promosso dal sodalizio, funzionavano «come

2. ERNST HATCH WILKINS, *The Coronation of Petrarch*, «Speculum», XVIII, 1943, pp. 155-197, poi in ID., *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, pp. 9-69: 21-22.

3. AGOSTINO SOTTILI, *L'incoronazione di Petrarca come laurea artistica*, in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di Fabio Della Schiava, Angelo De Pato, Carla Maria Monti, Roma-Padova, Antenore, 2015, pp. 212-226.

4. FRANCESCO PAOLO TERLIZZI, *Le incoronazioni poetiche*, in *Atlante della letteratura italiana*, I. *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis, 2010, pp. 140-144: 140. Un regesto delle incoronazioni d'alloro nel corso dei secoli in Europa è costituito dalle *Memorie intorno ai poeti laureati d'ogni tempo e d'ogni nazione raccolte da* VINCENZO LANCETTI *cremonese*, Milano, a spese di Pietro Manzoni librajo, 1839.

amplificazione, come riconoscimento e arricchimento della festa delle Palilie»⁵, le feste dell'antica Roma celebrate il 21 aprile in onore della dea Pale nel giorno della mitica fondazione della città e riesumate dai pomponiani; così che «la relazione tra il poeta trionfatore e la città [...] si integra[va] nella restituzione archeologica dei rituali di fondazione e dei valori civici della poesia neoclassica»⁶. Ma per quanto attiene al rapporto tra corona d'alloro e poeti estemporanei, fu Poggio a contribuire, suo malgrado, a una saldatura, quando, nel 1417, riscoprì le *Silvae* di Stazio, credute ormai perdute. Stazio era infatti ritenuto l'ultimo poeta dell'antichità a esser stato incoronato pubblicamente: lo dichiarava, tra gli altri, Petrarca nel suo discorso pronunciato durante la cerimonia del 1341, la *Collatio laureationis*⁷, traendo l'informazione dai primi versi dell'*Achilleide*⁸. Nella prefazione al primo libro delle *Silvae*, Stazio rivelava invece di essere stato anche poeta estemporaneo, giacché si riferiva all'opera definendola un insieme di «libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt»⁹. In tal modo, anche la poesia estemporanea ottenne «il più efficace viatico che si potesse allora desiderare: l'autorizzazione di un autore classico»¹⁰; ed ecco che, dal Quattrocento in poi e per tutto il Cinquecento, non solo i poeti “al tavolino”, ma anche i *performers* all'improvviso (beninteso, “di lusso”, frequentatori di corti e di circoli intellettuali) vennero inclusi, proprio in quanto tali, tra i destinatari della corona d'alloro. Tra di essi, Giovan Mario Filelfo, figlio del

5. RAIMONDO GUARINO, *Feste, luoghi e rituali dell'incoronazione poetica nell'Accademia Romana*, in *Early Modern Rome 1341-1667. Proceedings of a Conference held in Rome, May 13-15, 2010*, edited by Portia Prebys, Ferrara, Edisai, 2011, pp. 367-377: 370.

6. *Ibid.*

7. *Coll. laur.* 6.2: «[...] post Statium Pampineum, illustrem poetam, qui Domitiani temporibus floruit, nullum legimus tali honore decoratum» (per il testo si fa riferimento a FRANCESCO PETRARCA, *Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano, con la collaborazione di Basile Aracri e Clara Klaus Reggiani, introduzione di Manlio Pastore Stocchi, 2 tt., Torino, UTET, 1975, II, pp. 1256-1283: 1264).

8. STAT., *Achill.*, I, 9-11, 14-18: «da fontes mihi, Phoebae, novos ac frunde secunda | necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso | nec mea nunc primis auge-scunt tempora vittis [...]. | At tu, quem longe primum stupet Itala virtus | Graiaque, cui geminae florent vatumque ducumque | certatim laurus – olim dolet altera vinci –, | da veniam ac trepidum patere hoc sudare parumper | pulvere».

9. *Id.*, *Silvae*, praef. I.

10. CARLO CARUSO, *Pietro Giordani e la poesia all'improvviso*, in *Giordani Leopardi 1998. Convegno nazionale di studi. Piacenza, 2-4 aprile 1998*, a cura di Roberto Tissoni, Piacenza, Tip.Le.Co., 2000, pp. 161-183: 166.

grande umanista, apprezzato poeta estemporaneo laureato nel 1454 dal duca Ludovico di Savoia¹¹; lo stesso Cristoforo Fiorentino; e almeno un paio di personaggi, membri della bizzarra corte di papa Leone X, le cui cerimonie d'incoronazione hanno costituito per secoli altrettanti aneddoti dalla comicità assicurata. Il primo è Camillo Querno da Monopoli, detto l'Archipoeta, facondissimo poeta all'improvviso e insaziabile beone, che meritò dal papa, secondo la testimonianza di Paolo Giovio, una corona di vite, alloro e foglie di cavolo, queste ultime considerate un rimedio contro l'ubriachezza («*novo serti genere [...] id erat ex pampino, brassica, et lauro eleganter intextum, sic, ut tam salse, quam lepide, eius temulentia, brassicæ remedio cohibenda notaretur*»¹²). L'altro, la cui memoria è conservata pure da Giovio, corrisponde al borioso improvvisatore Baraballo da Gaeta, che, volendo raggiungere trionfalmente la sommità del Campidoglio per ricevere il serto da lui stesso richiesto al pontefice, chiese di arrivarvi in sella al famoso elefante albino del papa Medici, Annone; l'animale, però, spaventato dai tamburi, dalle trombe e dalle urla della folla, si impuntò nei pressi del Ponte Sant'Angelo, né si riuscì a convincerlo di andare più oltre¹³.

Al di là di questi pur gustosi aneddoti, l'alone di antichità e, quindi, di prestigio dei poeti estemporanei rimaneva intatto nei circoli umanistici. Ed è tipicamente umanistica la pratica del cosiddetto *cantare ad lyram*, consistente nell'intonare poesia estemporanea accompagnati dal suono di uno strumento, di solito una viella, una lira da braccio o

11. Vd. al riguardo FRANCO PIGNATTI, *Filelfo, Giovanni Mario*, in *DBI*, 47, 1997, pp. 207-210.

12. [PAOLO GIOVIO], *Camillus Quernus Archipoeta*, in [ID.], *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musæo Ioviano Comi spectantur*, Venetiis, apud Michaellem Tramezinum, 1546, c. 51r-v: 51r.

13. L'episodio si trova narrato nella *Vita Leonis Decimi Pont. Max. a PAULO IOVIO Episcopo Nucerino conscripta*, in PAULI IOVII novo Comensis Episcopi Nucerini *De vita Leonis Decimi Pont. Max. libri quatuor. His ordine temporum accesserunt Hadriani Sexti Pont. Max. et Pompeii Columnæ Cardinalis vitæ, ad eodem Paulo Iovio conscriptæ*, Florentiæ, ex officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1551, pp. 1-111: 97-98. L'elefante albino Annone era stato regalato a Leone X dal Re di Portogallo per la sua elezione al soglio pontificio. Giovio ricorda dell'esistenza di un'incisione lignea rappresentante l'evento e collocata «in interioris pontificii cubiculi foribus scitissime inscriptam» (ivi, p. 98). Rimane copia dell'immagine in BAV, Barb. lat. 4410, c. 32r: vi si vede di profilo Baraballo in sella ad Annone, con il poeta che tiene in mano un ramo d'alloro ed è seduto su un trono alato, adagiato sul dorso dell'elefante, con la scritta «POETA BARABAL».

un liuto¹⁴. Passatempo dotto, versione colta dell'improvvisazione di piazza, il *cantare ad lyram* rappresentò il *medium* attraverso cui la poesia estemporanea poté trapassare anche al genere lirico, nell'epoca della sua prima canonizzazione pre-bembiana, e al genere pastorale. Il suo più celebre rappresentante fu Serafino Ciminelli, detto l'Aquilano (1466-1500)¹⁵; ma il cenacolo in cui il *cantare ad lyram* più fu praticato, assurgendo quasi a simbolo di una nuova era, in cui antico e nuovo si mescolavano senza soluzione di continuità, fu quello di Lorenzo il Magnifico¹⁶. Qui l'usanza si caricò di allusioni mitiche e misticheggianti, finendo col sovrapporre alla figura dell'improvvisatore quella dell'antico poeta Orfeo, centrale nell'immaginario della cerchia medicea e nel quadro del suo raffinato neoplatonismo. Anche il Medici, infatti, cantava *ad lyram*, e così anche Marsilio Ficino e Angelo Poliziano¹⁷: proprio sulla scorta di queste reminiscenze, ma anche a partire dalla loro stessa esperienza in prima persona, furono composti tanto l'epistola ficiniana *De divino furore*, del 1457, quanto la *Fabula di Orfeo*, redatta verosimilmente a Mantova intorno al 1480. Con la figura di Orfeo, in effetti, si operava una sintesi del genere lirico, declinabile anche in chiave elegiaco-pastorale, cosicché «a variety of performers [...] adopted a shepherd persona that could be seamlessly combined or conflated with that of an 'alter Orpheus'»¹⁸. Il manifesto di questa nuova poetica, in cui l'improvvisazione rappresentava una sintesi assoluta di rivivificazione dell'antico, semplicità pastorale e ritorno alle sorgenti stesse della poesia e dell'ispirazione artistica (il divino *furor poeticus*), è costituito dal *Parnaso* di Raffaello, uno dei più celebri affreschi delle Stanze Vaticane, realizzato tra il 1510 e il 1511. Sono gli anni in cui, secondo Blake Wilson, il *cantare ad lyram* conosce la sua massima diffusione e fioritura¹⁹. Nell'affresco Apollo, circondato dai maggiori

14. WILSON, *Singing to the Lyre*, p. 104 nota 4.

15. Sulle *performances* di Serafino Aquilano si rimanda a RICHARDSON, *The Social Connotations of Singing Verse*, pp. 364-365, oltre che a MAGDA VIGILANTE, *Ciminelli, Serafino*, in *DBI*, 25, 1981, pp. 33-35.

16. Per una trattazione d'insieme, dentro e fuori la corte di Lorenzo, vd. MARCO VILLORESI, *Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXIV, 2009, pp. 11-33.

17. Ivi, pp. 19-21.

18. CHRISCINDA HENRY, *Alter Orpheus: Masks of Virtuosity in Renaissance Portraits of Musical Improvisers*, «Italian Studies», LXXI/2, 2016, pp. 238-258: 245.

19. Per Wilson «the period ca. 1350-1500 is the high tide of canterino practice, while the shorter, meteoric arc of the humanist tradition falls during ca. 1470-1530» (WILSON, *Singing to the Lyre*, p. 8).

poeti antichi (Omero, Saffo, Anacreonte, Stazio, Virgilio...) e moderni (Dante, Petrarca, Boccaccio, Sannazaro...), è raffigurato mentre canta accompagnandosi non con una classica lira, suo tradizionale attributo, ma con un'anacronistica lira da braccio, come gli improvvisatori colti del Quattro e Cinquecento. Il suo capo coronato d'alloro, lo sguardo rivolto verso il cielo e rapito dal *furor*, l'ambientazione bucolica fanno del *Parnaso* la sintesi icastica di un ideale umanistico in cui l'improvvisazione poetica occupa un ruolo non subalterno²⁰. E sebbene molto altro si potrebbe dire al riguardo del ruolo e della presenza degli improvvisatori nella cultura umanistico-rinascimentale (come il contributo di alcuni celebri cantatori *ad lyram* al *Certame coronario*, oltre che alla compilazione della *Raccolta Aragonesa*)²¹, sarà già a questo punto evidente che le premesse per un recupero della poesia all'improvviso in senso nobilitante sono già state poste per i letterati della prima Arcadia, intenzionati a riportare in vita il "secolo aureo" di Leone X e a riaffermare in poesia il primato assoluto del genere lirico-pastorale.

1.4. *Dal Cinquecento al Seicento*

Il vivace scambio tra oralità e scrittura nella cultura italiana finora descritto è contrassegnato, nel corso del sedicesimo secolo, da un progressivo irrigidimento. La canonizzazione della poesia petrarchesca proposta da Pietro Bembo e il progressivo affermarsi del prestigio in-contrastato delle Tre Corone contenevano un'implicita rivalutazione dell'autonomia linguistico-stilistica del testo poetico a detrimento del suo potenziale performativo, che in una prospettiva di questo genere acquisiva, semmai, un ruolo accessorio e ancillare. Con forza inaudita, quindi, le conseguenze di simili idee si ripercuotevano sull'attività dei poeti estemporanei, che difficilmente potevano garantire il rigoroso rispetto di un lessico circoscritto e di precisi moduli convenzionali nel corso delle loro *performances*. In quest'ottica, la necessità di ricorrere al giudizio "analitico" dell'occhio, che torna più volte sulla pagina correggendo e rimodulando forma e stile del componimento, prevale di gran lunga sul giudizio "sintetico" dell'orecchio, che tiene insieme an-

20. Per una descrizione dettagliata dell'affresco in relazione al *cantare ad lyram* vd. ivi, pp. 398-405 e CARUSO, *Pietro Giordani*, pp. 164-168.

21. WILSON, *Singing to the Lyre*, pp. 99-101; vd. anche RICHARDSON, *The Social Connotations of Singing Verse*, pp. 362-365.

che musica, gestualità e *pathos* dell'interpretazione: «oral performance (including music) was rejected as a criterion for judging the poet, and the written text [...] was exalted as the essential object for analysis and the formation of a normative system»¹, ha scritto Blake Wilson.

Ed effettivamente, di pari passo col dilagare del petrarchismo nel corso del Cinquecento si osserva una maggior separazione tra *performance* popolare e *performance* d'*élite*², fino a giungere al Seicento, secolo in cui (forse anche a causa degli scarsi studi che al tema specifico sono stati dedicati) la poesia estemporanea sembra quasi sparire dai *radar* dei commentatori. Certo la tradizione continuava in forme e contesti differenti, né mancano del tutto testimonianze sull'improvvisazione seicentesca in cui tanto il *cantare ad lyram*, quanto sue varianti di carattere più occasionale, si dimostrano vivi. Ad esempio, il matematico napoletano Alfonso Borelli (1608-1679), professore presso l'Università di Pisa, «saepe etiam versus ex tempore fundebat ad lyram, quae res virorum et dignitate et doctrina principum gratiam ipsi conciliavit»³. Un certo Antonio Lanci (XVII sec.) viene menzionato da Benedetto Menzini nella quinta delle sue *Satire* («e intanto a improvvisare | cominci il sì canoro Abate Lanci»): di lui si legge che «era un ingegno versatile, e si diletta di molte cose tra loro disperate; cavalcava benissimo, operava di scherma, dipingeva, improvvisava, ed era

1. WILSON, *Singing to the Lyre*, p. 406.

2. «The boundary between popular and elite sung performance of lyric verse became in some respects less permeable from the early Cinquecento onwards [...]. The crossover between highbrow and lowbrow cultures, when it took place, did not depend on written texts alone» (RICHARDSON, *The Social Connotations of Singing Verse*, p. 373).

3. *Historiae Academiae Pisanae volumen III. Auctore ANGELO FABRONIO ejusdem Academiae curatore*, Pisis, excudebat Cajetanus Mugnainius, 1795, p. 484. Su Borelli, vedi anche UGO BALDINI, *Borelli, Giovanni Alfonso*, in *DBI*, 12, 1971, pp. 543-551. Pare che Borelli fosse talmente colpito dal vedere Alessandro Marchetti (S 155) improvvisare, da desiderarlo come suo allievo: quest'ultimo fu poi matematico, accademico del Cimento, professore di filosofia presso lo stesso studio del maestro (cfr. *Vita di Alessandro Marchetti da Pantormo detto Alterio Eleo, scritta da GIANLORENZO STECCHI fiorentino, detto Gelsindo Sepiate*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Gio. Mario Crescimbeni Arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin, e Custode d'Arcadia. Parte quarta, agli E.mi, e R.mi Principi i Cardinali Annibale, e Alessandro Albani*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1727, pp. 123-141) e, soprattutto, celebre traduttore del *De rerum natura* di Lucrezio, edito per la prima volta da Paolo Rolli nel 1717 sotto lo pseudonimo di "P. Antinoo Rullo" (Di TITO LUCREZIO CARO *della Natura delle cose libri sei. Tradotti da Alessandro Marchetti Lettore di Filosofia e Matematiche nell'Università di Pisa et Accademico della Crusca. Prima edizione*, Londra, per Giovanni Pickard, 1717).

Oratore [...], era chiamato in ogni Congresso, in tutte le Accademie, e Radunanze, e tenuto universalmente in stima»⁴. Antonio Malatesti (m. 1672), amico di Francesco Redi e figura centrale nel panorama fiorentino del secolo⁵, è ricordato nel *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi con il nome anagrammatico di «Amostante Laton Poeta insigne» che «canta improvviso come una Calandra»⁶; e secondo il suo biografo settecentesco Giuseppe Manni,

se egli riusciva degno di lode nell'Opere, che al tavolino lavorava, si fece conoscere per molto valente nel cantar Versi all'improvviso, che di vivacità, e di leggiadria ornati erano; per la qual cosa, oltre all'universale applauso, la grazia, ed il favore si meritò de' Principi Lorenzo, e Mattias di Toscana, i quali per comporre Ottave, Canzoni, e Cartelli, in occasione di Mascherate, di Calci, e di Giostre, di lui valendosi, per rimunerarlo, ringraziare lo fecero dal Serenissimo Gran Duca Ferdinando II d'uno onorato impiego nell'Ufizio del Sale [...]

4. Nota, in *Le Satire di BENEDETTO MENZINI fiorentino con le note di Anton Maria Salvini, Anton Maria Biscioni, Giorgio Van-Der-Broodt, e altri celebri autori. Si aggiunge un Ragionamento sopra la necessità, e utilità della Satira, e su i pregi delle Satire del Menzini composto da Pier Casimiro Romolini*, Berna, s.e., 1752, p. 161 nota 1. A riprova della vastità degli interessi dell'abate, Lorenzo Magalotti, che lo conobbe da giovane a Roma, fu molto colpito dalla «chiarezza del suo favellare, la sodezza de' suoi concetti, e lo spirito maraviglioso d'alcune fantasie nobilissime, sopra i più ammirandi problemi del mondo», e intrattenne con lui «frequenti congressi, e [...] tirate di molte ore» (LORENZO MAGALOTTI, *Sopra la Luce. Al Signor Vincenzio Viviani lettera IV*, s.l., s.d., in *Lettere scientifiche, ed erudite del Conte LORENZO MAGALOTTI Gentiluomo Trattenuto, e del Consiglio di Stato dell'Altezza Reale del Serenissimo Granduca di Toscana*, Firenze, per i Tartini, e Franchi, 1721, pp. 25-35: 25-26). Ad Antonio Lanci si devono alcuni trattati a stampa sulla predicazione sacra e sull'eloquenza.

5. Così dice di lui GABRIELE BUCCHI, *Introduzione*, in FRANCESCO REDI, *Bacco in Toscana. Con una scelta delle Annotazioni*, a cura di Gabriele Bucchi, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. XIII-XCIV: LVIII nota 98 (dove è riportato come anno di morte il 1673, mentre Giuseppe Manni ne fissa il decesso all'«anno 1672, il giorno 27 di Dicembre»: vd. [GIUSEPPE MANNI], *Prefazione*, in *Brindisi d'ANTONIO MALATESTI e di PIETRO SALVETTI con annotazioni. Dedicati all'Illustriss. Sig. Bindo Simone Peruzzi*, Firenze, nella Stamper. di Giuseppe Manni, 1723, pp. XI-XXVIII [XXIX]: XXII).

6. *Il Malmantile racquistato. Poema di PERLONE ZIPOLI [LORENZO LIPPI] con le note di Puccio Lamoni [Paolo Minucci]. Dedicato alla gloriosa memoria del Sereniss. e Reverendiss. Sig. Principe Card. Leopoldo De' Medici e resignato alla protezione del Sereniss. e Reverendiss. Sig. Principe Card. Franc. Maria Nipote di S. A. R.*, Firenze, nella Stamperia di S. A. S. alla Condotta, 1688, p. 49. La calandra è un uccello canterino simile al passero.

7. [MANNI], *Prefazione*, p. XXII. L'informazione è ripresa anche da Quadrio (cfr. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, I, 1739, p. 493).

Nell'*Arte del verso italiano* (1658) di Tommaso Stigliani, invece, si fa riferimento a un'ancor viva competenza nel saper misurare il verso per mezzo dell'intuito; competenza diffusa anche tra il popolo, come sarà ancora nel Settecento (se ne offrirà un quadro dettagliato più avanti, nella sezione intitolata *Geografia dell'improvvisazione colta*):

E riesceci non pure il poter verseggiar pensatamente, ma anco alla spro- veduta, col misurare in un momento l'aria del verso più tosto colla pratica dell'orecchia, che colla regola dell'intelletto. Del che tutto il giorno si vede viva sperienza, non dico in Firenze sola [...], ed in sola Puglia, e Sicilia, nelle contese de' provisanti, ma in tutto il rimanente d'Italia, ove sino i contadini, e i pecorai lo sanno fare. Anzi di più qualche volta avviene, che volendo noi proseggiare versifichiamo senza avvedercene⁸.

Non si deve pertanto dubitare che, approfondendo le ricerche, i nomi spunterebbero forse come funghi: nel corso delle pagine seguenti si tornerà, comunque, a guardare il panorama accademico del Seicento per rintracciare alcune linee di forza emergenti in maniera più vistosa nel corso del secolo successivo. Ma è un fatto che, a livello generale, nel Barocco l'improvvisazione poetica non si carica di alcun particolare valore simbolico, né colpisce in maniera significativa l'immaginario collettivo dell'epoca. Bisogna attendere la fondazione dell'Accademia dell'Arcadia perché il clima cambi.

8. *Arte del verso italiano con le Tavole delle Rime di tutte le sorti copiosissime del Cavalier Fr. TOMMASO STIGLIANI. Con varie giunte e notazioni di Pompeo Colonna Principe di Galliciano. Opera utilissima non solo per chi brama di comporre in rima, ma anche per chi vorrà scrivere in prosa. Dedicata dal medesimo Principe alla Santità di N. S. Papa Alessandro Settimo*, Roma, per Angelo Bernabò dal Verme, 1658, pp. 29-30. Chi scrive ringrazia Francesco Valesè per la segnalazione del passo.

Sibille, Olimpiadi, corone.
 Gli anni del custodiato di Crescimbeni (1690-1728)

2.1. *La poesia estemporanea nell'Arcadia delle origini*

Il 1702 è l'anno in cui si colloca uno dei primi accenni settecenteschi all'improvvisazione poetica. Si tratta di una pagina, spesso citata, tratta dal primo volume dei *Comentarj* di Giovan Mario Crescimbeni. Se ne riporta qui uno stralcio (e, lo si anticipa, sarà necessario tornarvi più volte nel corso di questo libro):

[...] ora l'uso d'improvvisare Toscanamente noi stimiamo, che sia stato sempre vivo, dal tempo, che nacque la nostra Poesia: contuttociò per la scarsezza delle notizie intorno a questo particolare, siamo costretti d'incominciarlo dal secolo XVI nel quale, come afferma il Ruscelli, fu assai frequentato [...]. Ma a' nostri tempi l'improvvisare molto si è avanzato di stima, e di riputazione: perciocché [...] ci ha di nobilissimi Personaggi, e de' Letterati nulla meno eccellenti, che sovente godono di esercitarlo, non solo in versi, ed in ogni sorta di metro, e di stile, ma in prosa in ogni materia sì erudita, come dottrinale [...]¹.

Il passo prosegue descrivendo una «conversazione privata di lettere» istituita «gli anni passati» dal cardinale Pietro Ottoboni «nel suo Palagio, e talora in altri luoghi di sua giurisdizione», che si riuniva ogni lunedì per «opera[re] improvvisamente con eruditi discorsi, e con poesie d'ogni genere [...] per quattro, e sei ore continue»². Su questa «conversazione», che non è l'Arcadia, si apprende da Maylender che fu fondata nel 1688 come Accademia dei Disuniti³ e che cambiò

1. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, pp. 147-148.

2. Ivi, pp. 148-149.

3. MICHELE MAYLENDER, *Accademia dei Disuniti – Roma*, in Id., *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 tt., Bologna-Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1926-1930, II, 1927, p. 213.

poi nome in Accademia Ottoboniana, venendo quindi a identificarsi totalmente con il suo protettore, nell'anno in cui questi entrava per acclamazione nel consesso arcadico col nome di Crateo Ericinio, nel 1695⁴. D'altra parte, tra ottoboniani, *olim* disuniti, e arcadi non doveva esservi una gran differenza: Crescimbeni ricorda che tra i principali *performer* estemporanei favoriti e sostenuti dall'Ottoboni vi erano «l'Avvocato Gio. Batista Zappi Imolese», «Francesco del Teglia Fiorentino» (S 87), «l'Avvocato Francesco Maria de' Conti di Campello» (S 46), «l'Abbate Pompeo Figari Genovese» (S 102) e «sopra [...] chi lor presedeva», cioè lo stesso cardinale. Fatto salvo quest'ultimo, sono tutti arcadi della primissima ora: Zappi e Figari sono tra i quattordici fondatori dell'Arcadia il 5 ottobre 1690, nei giardini di San Pietro in Montorio; Campello è da considerarsi ulteriore fondatore *de facto*, essendo stato annoverato in quello stesso giorno col nome di Logisto Nemeo, come annota Crescimbeni nel verbale della prima *Ragunanza*⁵; Del Teglia fu cooptato pochi mesi dopo, nel 1691, come Elenco Bocalide. Così configurata, quindi, l'ottoboniana spicca per almeno due fatti. Innanzitutto, per il peso attribuito all'improvvisazione: gli ottoboniani si riuniscono una volta alla settimana e dedicano per intero alcune sedute (dalle quattro alle sei ore) a improvvisare in versi e in prosa. Una quantità di tempo non trascurabile. C'è poi il loro strettissimo legame, come si è detto, con l'Arcadia delle origini, che si rinsalda anche sotto il segno di una priorità conferita all'improvvisazione se si considera il rilievo che Crescimbeni dà al recente avanzamento «di stima, e di riputazione» della pratica estemporanea; dopo (l'apparente) abbandono seicentesco, sostiene il Custode, tra la fine del vecchio e l'inizio del nuovo secolo si assiste a una rinascita d'interesse per questa pratica disusata.

Il seminale recupero della *performance* lirica estemporanea nella Roma di fine Seicento è confermato anche altrove, e in particolare nel corso di un'altra opera crescimbeniana di poco successiva alla pubblicazione dei *Comentarj*, il romanzo pastorale *L'Arcadia*⁶. Il libro, pubbli-

4. ID., *Accademia Ottoboniana – Roma*, ivi, IV, 1929, pp. 173-174.

5. GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Ragunanza I*, in AA, *Atti arcadici 1*, ora in *I testi statutari del Commune d'Arcadia*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Cristina Di Bari, Achille Giacomini e Mario Sassi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, pp. 71-80: 78.

6. *L'Arcadia del Can. GIO. MARIO CRESCIMBENI Custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino. A Madama Ondedei Albani cognata di N. S. Papa Clemente XI*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1708.

cato nel 1708 ma alla cui stesura Crescimbeni attese fin dalla «fine del 1692», traccia «una storia dei ‘fatti’ dell’Accademia dalla fondazione al 1706»⁷ in forma di lunga narrazione allegorica costruita sul modello dell’omonima *Arcadia* sannazariana. Sotto la finzione pastorale agiscono infatti, in qualità di veri e propri personaggi inseriti nella diegesi del romanzo, i principali membri dell’Accademia del tempo, mentre a governare il ritmo della storia è il trasfigurato viaggio di un gruppo di pastorelle (anch’esse ben reali e tra le più illustri rappresentanti femminili dell’Accademia) dirette verso l’Elide allo scopo di assistere a una moderna rievocazione degli antichi Giochi olimpici. I rimandi e le allusioni alle attività, alle pratiche, ai riti sociali che caratterizzavano in quegli anni l’istituzione (tra cui gli stessi Giochi olimpici, celebrati a partire dal 1693, ai quali si dedicheranno più avanti alcune pagine), così come ai luoghi d’incontro in cui l’Arcadia, ancora priva di una sede stabile, trovava asilo, sono forse il fulcro portante dell’opera, che si pone come mezzo di rappresentazione sublimata, autocelebrativa e canonizzante della *societas* arcadica e dei suoi valori. Non manca, in questo quadro, una collocazione per la *performance* poetica estemporanea, il cui esercizio viene più volte integrato nel flusso del racconto come uno dei momenti topici della socialità accademica. Si tratta di tre occasioni distinte, in cui i personaggi in gioco sono di volta in volta differenti: nella prima si assiste a un’esibizione di Montano Falanzio, *alias* Pompeo Figari, che, invitato da una delle ninfe in viaggio, Elettra Citeria, *alias* Prudenza Gabrielli Capizucchi, si produce in una serie di ottave (intitolate *Stanze improvvise di Montano*) rivolte a Nitilo Geresteo, *alias* Leone Strozzi, in lode del suo museo di rarità⁸; nella seconda, più allusiva, l’intera brigata delle ninfe si produce nella declamazione di un sonetto ciascuna, di cui uno, quello di Selvaggia Eurinomia, *alias* Faustina Degli Azzi Forti (S 83), è detto cantato «all’improvviso»⁹; mentre nella terza e ultima scena viene descritta una lunga *performance* di Giambattista Felice Zappi accompagnata al clavicembalo da Terpandro Politeio, *alias* Alessandro Scarlatti¹⁰. A dimostrazione della rinnovata vitalità che la pratica

7. MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI, *L’Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, p. 24.

8. CRESCIMBENI, *L’Arcadia*, pp. 116-120. Sulla collezione dello Strozzi e sui suoi riflessi in letteratura vd. MARCO GUARDO, *Memoria e reinvenzione dell’antico negli Arcadia carmina: arte e natura in Leone Strozzi*, in *Canoni d’Arcadia*, pp. 331-347.

9. Ivi, p. 231.

10. Ivi, pp. 289-293.

dell'improvvisazione lirica andava riscuotendo in quegli anni stanno in particolare due brevi interventi del narratore-Crescimbeni su cui è utile soffermarsi. Nel passo riguardante Zappi, e in maniera alquanto curiosa, Alfesibeo definisce la poesia estemporanea un «genere di *moderna* poesia»¹¹. Una breve ricognizione sull'uso di questo aggettivo tra fine Sei e inizio Settecento conferma che esso non aveva all'epoca alcuna sfumatura positiva o negativa: la terza edizione del *Vocabolario della Crusca*, pubblicato pochi anni prima (1691), attribuisce a «moderno» il significato di «nuovo, novello», «secondo l'uso presente». Crescimbeni, che come si è visto era pienamente cosciente del fatto che l'improvvisazione poetica vantasse una storia plurisecolare, non poteva certo considerarla una poesia «nuova», inusitata, in senso letterale; l'espressione individua piuttosto nella poesia all'improvviso un fenomeno *contemporaneo*, che caratterizza gli anni della storia letteraria più recente, e che in quanto tale si inserisce nel sistema più ampio delle riforme arcadiche del gusto volte a segnare una discontinuità rispetto al secolo appena trascorso. Ma non basta. A rafforzare il concetto, stavolta in maniera inequivocabile benché *e contrario*, stanno alcune righe di digressione collocate in apertura del primo dei tre episodi sopra descritti, il cui protagonista è Pompeo Figari. In questo passo la lirica estemporanea è addirittura stigmatizzata proprio per la sua recente, eccessiva pratica, che negli ultimi anni l'ha addirittura svilata agli occhi del Custode narrante:

[...] era già in Arcadia stimatissimo il poetare improvvisamente; ed io ho veduto esercitarsi i più eminenti, ed i più scienziati Pastori, non più colla Toscana, che colla Latina favella [...]. Ma nel corso del tempo è ella poi divenuta così popolare, ed abbietta, come profanata, e adulterata da' Capraj, e da Bifulchi, che i gentili Pastori si recano ora a vergogna il nome stesso, non che l'esercizio d'improvvisatore; né in altra guisa, che fra loro, e privatissimamente si fanno sentire; e però Montano non poco turbossì in sentendo l'invito d'Elettra. Ma ella, che se ne avvide: non crediate, soggiunse, che io, mentre v'ho invitato ad improvvisare, v'abbia nel vil concetto, in cui tengo coloro, che per le ville, per l'aie, e per le vallee, e ovunque loro vien fatto, vanno co' loro strambotti cercando d'esigere applauso dall'ignoranza; imperciocché vi reputo ben tale, quali voi sapete, che in altri tempi furono i nostri

11. Ivi, p. 289. Corsivo nostro.

più rinomati Pastori, che oggi al pubblico più non si fanno sentire; e per una delle maggiori meraviglie d'Arcadia, intendo proporvi a questa nostra conversazione¹².

Il riferimento alle ragioni per cui l'improvvisazione sarebbe «divenuta così popolare, ed abbietta, come profanata, e adulterata» contenuto nelle parole messe in bocca a Elettra-Prudenza si muove per allusioni non immediatamente decifrabili, e forse più comprensibili a un pubblico di lettori contemporanei ben informati sulle dinamiche del mondo accademico e mondano del tempo: sembra però di capire che l'improvvisazione, in origine promossa proprio dalla neonata Accademia («vi reputo ben tale [...] che *in altri tempi furono i nostri più rinomati Pastori, che oggi al pubblico più non si fanno sentire*»), sia stata in seguito imitata ed “esportata” in seno ad altri circoli e consessi indipendenti dall'egemonia arcadica; né è chiaro se si faccia cenno soltanto a realtà romane (ciò che è più probabile, visto l'orizzonte referenziale del romanzo), oppure anche a entità sociali attive in altre città della Penisola, tenuto anche conto dell'influenza sovralocale che già l'Arcadia esercitava per mezzo delle prime Colonie. Ad ogni modo, certo è che nei manoscritti dell'Archivio dell'Arcadia si conserva ancora oggi un gruppo di componimenti contraddistinti come estemporanei¹³: tali *reportationes*, sia in latino sia in volgare, sono contenute nei mss. 1 (1691)¹⁴, 7 (1697)¹⁵,

12. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, pp. 116-117.

13. La ricerca effettuata da chi scrive per il *Catalogo* ha riguardato solamente la serie dei *Manoscritti* conservati nel fondo dell'Archivio dell'Arcadia; non è perciò escluso, allo stato attuale delle conoscenze, che ulteriori componimenti e testimonianze possano essere rinvenuti in altre serie del medesimo fondo (come, ad esempio, quella dei *Verbali*).

14. AA, ms. 1 (1691): *Ad Vitaurum Antigoneum Pastorem Arcadem Ep[igramm]a extemporaneum* ERASTI MESOBOI [FRANCESCO CAVONI] *Compastoris* (c. 286r; distici elegiaci); cfr. S 56.

15. AA, ms. 7 (1697): [GIOVANNI SANTORIO], *Disse il s. Menzini nel suo discorso esser più dilettevole e sicura una ciotola pastorale che le coppe di smeraldi. Extemporanea* (c. 51v; distici elegiaci); a c. 131r, il medesimo componimento è riproposto con titolo leggermente modificato: *Disse Eugenio [Libade] nel Suo Discorso esser più dilettevole e sicura una ciotola di faggio Pastorale, che le tazze di smeraldi, e di gemme. Extemporanea*; [ID.], *Disse Ereno Traustio nel suo Discorso, alcune Amicitie d'oggi esser come l'ombra, che nasce al nascere della Luce, e manca al mancare di essa. Extemporanea* (c. 131r-v; distici elegiaci); [ID.], *Disse il Gentiliss. Alfesibeo [Cario] n[ostro] Custode un Sonetto in Lode della Gentiliss. e Valor. Pastorella Getilde Faresia, nel quale chiese, che lei “è sol di sé musa e soggetto”. Extemporanea alla med[esima] Pastorella* (c. 131v; distici elegiaci); [ID.], *Facendosi dalli RR. PP. di S. M.a in Vallicella un'Accademia sopra la morte del V[enerabile] P[adre] Marchese*,

8 (1698)¹⁶, 9 (1699)¹⁷, 11 (1709 ca.)¹⁸ e 13 (1718)¹⁹. Inoltre – ciò che è più interessante – ci sono i *Giuochi olimpici*, durante i quali, come si vedrà tra breve, erano previsti fin dalla prima edizione proprio delle sessioni d'improvvisazione poetica.

invitato l'Autore ch'era presente a recitare qualche cosa, nel presentarglisi da' med[esim]i PP. l'effigie stampata d'esso P. Franc.o Marchese, disse i seguenti versi. Extemporanea (c. 144r; distici elegiaci); CRATINI EMERESIJ [ID.] *Past[oris] Arc[adice] Extemporanea. Habita 15 Kal[endiis] Septilis in U[niver]so Cetu Parr[hasii] Hem[icyclii]*, otto componimenti (cc. 145r-146v): [ID.], *Disse Uranio [Tegeo] nel suo discorso lodando la tranquillità Pastorale che gli amori degl'Arcadi non corrompono, ma compongono i Costumi* (c. 145r; distici elegiaci); [ID.], *Disse Euganio, che la virtù è premio della fatica, e parti subito. S'allude al tempo, ch'era nuvoloso* (c. 145r; distici elegiaci); [ID.], *Disse il S. Co[n]te d'Elce lodando la ricotta, che un Imper[at]ore non per altri andava in traccia d'uccider mosche, che perché andavano a sporcar la ricotta* (c. 145r-v; distici elegiaci); [ID.], *Saliunco [Fencio] nella sua Egloga biasmò gli Astrologi, e gli Astri* (c. 145v; distici elegiaci); [ID.], *Ila [Orestasio] nella chiusa del suo Sonetto sopra una rocca che dovea ristorare il S. Duca Orsini disse che quelle mura avrebbero pugnato invitte contro i Lustrì, armate di nome sì glorioso* (c. 145v; distici elegiaci); [ID.], *Nel sonetto della Pastorella Elettra [Citeria] si concluse, doversi amare l'amore intellettuale, ch'è eterno; e non il sensuale, ch'è frate, e caduco* (cc. 145v-146r; distici elegiaci); [ID.], *Il Pastore Partenopeo Oratino [Boreatico] cantando del secolo d'oro, disse inter cetera | Palazzo allora era nò pagliariello, | che serviva pe' sala, e pe' cantina, | mò pe' casa non basta nò castiello* (c. 146r-v; distici elegiaci); [ID.], *Distichon* (c. 146v; distici elegiaci). Cfr. S 220.

16. AA, ms. 8 (1698): Di GIO. MARIA MARTINI *da Città della Pieve Accademico forzato, tra gli Arcadi Alidio Cerineo Sonetto estemporaneo con desinenze forzate* (c. 184r; sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD), cfr. S 158; *Per insigne Vittoria ottenuta dall'Armi Cesaree al Tibisco contro il Turco sotto la scorta del Sig. Prenc. Eug[eni]o di Sav[oia]* [...] Di GIOVANNI MAURI *Aretino Accademico forzato. Tra gli Arcadi Peonio Anchiseo. Sonetto estemporaneo di desinenze forzate* (c. 185r; sonetto di schema ABBA ABBA CDC DCD), cfr. S 160.

17. AA, ms. 9 (1699): *Brindesi estemporaneo di* MONTANO FALANZIO (c. 26r-v; ode-canzonecetta di schema a₄a₄b₈c₄c₄b₈), cfr. S 102.

18. AA, ms. 11 (1709 ca.): sono presenti, sotto la rubrica *Carmina extemporanea*, gli epigrammi intitolati AESTRIUS [CAUNTINUS] [GIAMBATTISTA COTTA] *ad Emirenum [Pirgensum] [Niccolò del Giudice]* (c. 100r); EMIRENUS *ad Aestrium (ibid.)*; *Responsio. AESTRIUS ad Emirenum (ibid.)*; EMIRENUS *ad Aestrium (ibid.)*; *Responsio AESTRII (ibid.)*, cfr. S 66 (per Giambattista Cotta) e S 85 (per Niccolò Del Giudice); successivamente, è presente un *Epigramma extemporaneum Ab. FRA. CAVONI* (c. 236r-v), cfr. S 56.

19. AA, ms. 13 (1718): *Estemporaneo del S. Ab. BONAV. SAVINI detto Eurialo Liceano* (cc. 134v-135r; ode-canzonecetta in ottonari di schema aabccb), cfr. S 221; sono inoltre presenti, sotto la rubrica *Epigrammi estemporanei del S. Ab. FRAN. CAVONI detto Erasto [Mesoboatico] in lode del S. Cav. Perfetti mentre improvvisava: Quid maiora tulit vel ferum dama, vel aurum* (c. 192r); *Quid magis exornet vel Lex, vel amica Poesis (ibid.)*; *Haec data materies canandi ex tempore vates* (c. 192v); *Sume Lyram, Carrara, novus tibi nascitur Heros* (c. 193r); *Queritur an David Pastor fortissimus esset (ibid.)*; oltre a un *Epigr[amm]a dictum ex tempore* (c. 193v). Cfr. S 56.

I *Giuochi olimpici* furono celebrati in nove edizioni durante il custodiato di Crescimbeni (1693, 1697, 1701, 1705, 1710, 1713, 1717, 1721, 1726); abbandonati dopo la morte del maceratese, furono nuovamente celebrati nel 1754 da parte del Custode Morei e, per l'ultima volta, da Pizzi nel 1784, che organizzò dei *Giuochi* in morte di Metastasio. Fin dalla loro origine, che coincide col terzo anno dalla fondazione dell'Accademia, essi erano strutturati in cinque differenti gare poetiche (l'Oracolo, le Contese, l'Ingegno, le Trasformazioni e le Ghirlande), si tenevano all'aperto e avevano il fine, aulico e nobilitante, di rievocare l'antico agone ginnico dei Giochi olimpici greci²⁰. Ora, sebbene nelle descrizioni ufficiali dei *Giuochi olimpici* non si faccia mai esplicito riferimento alla poesia all'improvviso, è possibile affermare con certezza che almeno una parte della produzione in versi legata a queste occasioni fosse di natura estemporanea.

Il primo gioco della manifestazione, detto l'Oracolo, corrisponde al famoso gioco del "Sibillone", che consisteva nel porre una domanda di qualunque genere a una persona nominata tra i presenti per rivestire il ruolo cosiddetto dell'"Oracolo"; questo doveva rispondere con una sola parola, la prima che venisse alla mente; e altre due persone, dette "Interpetri", si sfidavano in una gara di oratoria improvvisata in cui dovevano illustrare agli astanti per quale ragione la parola pronunciata dall'Oracolo, benché appunto "sibillina", fosse una risposta del tutto coerente con la domanda postagli²¹. Già nei *Comentarj* del 1702, riferendosi a una categoria di componimenti detti "Oracoli", Crescimbeni li definiva così: «quelle risposte, che in pochissimi versi, si finge, che alcuna Deità, come Apolline, o alcun Profetico Spirito, come le Sibille, o altri simili, rendano oscure, ed equivoche a chi loro domanda alcuna cosa»; aggiungendo poche righe dopo che un sonetto «veramente maraviglioso si è quello, che l'anno corrente [1701] sotto il suo nome Pastorale di Crateo Ericinio, fece il Cardinal Pietro

20. Sui *Giuochi olimpici* vd. SILVIA TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 63-80 e bibliografia relativa.

21. Alcuni cenni relativi al Sibillone in rapporto alla prassi poetica estemporanea si leggono in WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, pp. 192-196, e in EAD., *L'académie de l'Arcadia: de l'otium literatum à la réforme des lettres dans l'Italie du XVIII^e siècle*, in *Le loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Genève, Droz, 1996, pp. 287-306: 299-300. Più in generale vd. il contributo di AMEDEO QUONDAM, *Gioco e società letteraria nell'Arcadia del Crescimbeni. L'ideologia dell'istituzione*, «Arcadia – Accademia letteraria italiana. Atti e memorie», VI/4, 1975-1976, pp. 165-195.

Ottoboni pel primo de' Giuochi Olimpici degli Arcadi, che appunto l'*Oracolo* si appella»²². Il riferimento si trova nel resoconto dei *Giuochi* del 1701, dove si legge che «essendo stata fatta dal Custode ad uno de' più savj, e prudenti Pastori», cioè a dire Ottoboni, «la solita interrogazione: *se l'Arcadia sarà felice nella corrente Olimpiade*», il cardinale risponde con un sonetto enigmatico che sono chiamati a interpretare Bargeo, *alias* Niccolò Negroni, e Selvaggio Afrodasio, l'assai più noto Giuseppe Bianchini²³. Le interpretazioni dei due compastori (la prima più letteraria, la seconda, in accordo con il carattere di chi fu l'ideatore del computo dell'efemeride arcadica²⁴, costruita su un'elaborata e fantasiosa numerologia) sono però in prosa, e dunque a diritto non ricadono nel genere della poesia all'improvviso. Qualcosa di simile a quel che si legge nel resoconto dei *Giuochi* del 1701 si trova anche nella prosa intitolata *Come le Ninfe fecero il giuoco dell'Oracolo nell'Arcadia* crescimbeniana, dove il Custode inscena, a giovamento del lettore moderno, una sessione di Sibillone giocata tra le ninfe protagoniste del romanzo: in questo caso sono Fidalma Partenide ed Elettra Citeria, *alias* Petronilla Paolini Massimi e Prudenza Gabrielli Capizucchi, a svolgere il ruolo di Interpreti, mentre è affidato ad Aglaura Cidonia, *alias* Faustina Maratti, il compito di rispondere alla domanda che le verrà posta dall'uditorio in qualità di Oracolo. A differenza di quanto aveva fatto Ottoboni, che si era espresso in un intero sonetto, stavolta Faustina risponde con una sola, criptica parola al quesito indirizzato da Dafne Eurippea, *alias* Pellegrina Maria Viali Rivaroli, che chiede «se per rendere un animo perfetto, sia necessario l'Amore»: la risposta è «*Cristallo*». A questo punto le due Interpreti, prima Fidalma e poi Elettra, sono chiamate a prodursi in due differenti discorsi estemporanei, anche qui in prosa, che fungano da giustificazioni della risposta dell'Oracolo; i quali vengono poi giudicati pari per esaustività e per chiarezza retorica dalla brigata in ascolto²⁵. Ora, approfondendo l'o-

22. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, pp. 186-187.

23. *I Giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX in lode della Santità di N. S. Papa Clemente XI e pubblicati da Gio. Mario de' Crescimbeni Custode d'Arcadia*, Roma, nella stamperia di Giuseppe Monaldi, 1701, pp. 23-32.

24. Su cui ora vd. ELISABETTA APPETECCHI, «*In coetu nostro perpetuo servetur*». *L'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021.

25. L'intero episodio si legge in CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, pp. 144-156; il testo delle «interpretazioni» è ristampato anche in *Prose degli Arcadi tomo terzo. All'Illustriss., e Reverendiss. Signore Monsignor Gio. Cristoforo Battelli Arcivescovo d'Amasia, e Segretario de' Brevi a' Principi*, Roma, nella Stamperia di Antonio De' Rossi, 1718, pp. 82-101. L'identificazione tra l'Oracolo dei *Giuochi olimpici* e il Sibillone era già stata rilevata

rigine di questo gioco (che, come si vedrà più avanti in questo libro, era stato inventato intorno alla metà del Seicento a Firenze in seno all'Accademia degli Apatisti), si scopre, scorrendo le *Notizie storiche degli Arcadi morti*, che esso era stato introdotto nei salotti romani alla fine del secolo precedente, e proprio da un Arcade, Domenico Trosi, segretario del cardinale Giuseppe D'Aste. Morto nel 1705, Trosi sarebbe stato ricordato in particolar modo proprio per questo fatto, un vero "evento" nella mondanità della Roma cristiniana:

Domenico Trosi Romano, uomo di molta erudizione, e di non mediocre gusto nelle buone lettere [...] introdusse egli tra settimana un esercizio molto utile, ed erudito. Fu questo il giuoco del Sibillone, altrove appellato dell'Oracolo [...]. Per godere di questo nobilissimo, e curiosissimo giuoco, col progresso del tempo cominciarono a concorrere oltre agli amici, anche altri; e noi non solo più volte v'abbiam veduti Cavalieri, e Dame anche di primo rango, ma gli stessi Cardinali; e per verità era divertimento ben degno d'esser goduto da qualunque gran Personaggio [...] ²⁶.

In effetti, anche in una delle *Satyræ* di Quinto Settano, *alias* Ludovico Sergardi, si allude al Sibillone praticato in Arcadia: nell'ottava *Satyræ* dell'edizione lucchese del 1783, la cui composizione è databile ragionevolmente *ante* 1697²⁷, il poeta Rullo (sotto il cui nome si cela forse il

da WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, p. 195; qui ci si permette di dissentire però rispetto all'idea che «L'Oracolo», tel qu'il se pratiquait lors de ces exercices poétiques [i Giuochi olimpici], était bien un "ingenioso giuoco erudito", à l'instar du "Sibillone" ou du divertissement auquel les nymphes se livraient dans les campagnes de l'*Arcadia*» (*ibid.*). Con ciò s'istituirebbe una differenza tra una prima versione del gioco, connotata in senso didattico-conoscitivo, e una sua seconda versione del tutto disimpegnata. Le «ninfe» dell'*Arcadia* s'intrattengono invece con un passatempo che Crescimbeni chiama «Oracolo», come nei resoconti dei *Giuochi olimpici*; né sembra di poter ravvisare una differenza apprezzabile nell'uso di questo termine rispetto al termine "Sibillone" in altre sedi, ivi comprese quelle qui riportate.

26. ALFESIBEO CARIO [GIOVAN MARIO CRESCIMBENI], *Domenico Trosi*, in *Notizie storiche degli Arcadi morti tomo primo. All'Eminentiss., e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Giuseppe Vallemani*, Roma, nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1720, pp. 318-320: 318-319.

27. Come ha precisato Maurizio Campanelli sulla scorta delle indicazioni fornite da Leonardo Giannelli nella sua edizione lucchese delle *Satyræ* (vd. qui *infra* nota 29), benché non sia ancora chiara la loro esatta cronologia di composizione, «le satire furono scritte tra il 1685 [...] e il 1697» (MAURIZIO CAMPANELLI, «Eja age dic satyram». *La Musa pedestre nel Bosco Parrasio*, Roma, Accademia dell'*Arcadia*, 2021, p. 69 nota 49).

chirurgo Ippolito Magnani, un dottor Magnani suo figlio, o Giovanni Antonio Magnani)²⁸ è rappresentato comicamente mentre si esibisce nell'erudito passatempo: «postquam siluere capellæ, | blandaque pendentes gustarunt labra racemos, | antrum cumanæ fertur subiisse Sibyllæ, | et responsa dare»²⁹. A differenza, però, di quanto si legge nel romanzo pastorale del Custode e negli atti dei *Giuochi olimpici* del 1701, qui si apprende che il gioco del Sibillone poteva svolgersi indifferentemente in versi: come scrive ancora Crescimbeni in riferimento alle sessioni ludiche ospitate da Trosi, «le interpretazioni riuscivano per lo più ripiene di pellegrine notizie, massimamente filosofiche, nel che il maggiore studio si poneva», e chi era chiamato a svolgere il ruolo di Interprete «con maravigliosa felicità adempiva le sue incumbenze, favellando improvvisamente in ben culti versi toscani, anche rimati»³⁰. Il Custode, precisato ciò, aggiunge anche un elemento di

28. Le ipotesi di identificazione, basate sulle «chiavi» dei personaggi fornite dai manoscritti sergardiani, sono riportate in LUDOVICO SERGARDI, *Le satire*, a cura di Amedeo Quondam, Ravenna, Longo, 1976, p. 119 nota 61. L'identificazione con Giovanni Antonio Magnani, in Arcadia Saliunco Feneio, è forse la più probabile in questa sede se è vero che, secondo Quadrio, «fornito essendo dalla natura d'un estro assai gagliardo in nostra Poesia, improvvisava con incredibil franchezza» (*Della storia, e della ragione d'ogni poesia volume primo. Di FRANCESCO SAVERIO QUADRIO della Compagnia di Gesù, dove le cose a ciascuna comuni sono comprese. Alla Serenissima Altezza di Francesco III Duca di Modana, Reggio, Mirandola ecc.*, Bologna, per Ferdinando Pisarri, 1739, p. 164).

29. LUDOVICI SERGARDII *antehac Q. Sectani Satyræ Argumentis, Scholiis, Enarrationibus illustratæ, Trinis autem Voluminibus dispertitæ, vol. II*, Lucæ, typis Francisci Bon-signorj, 1783, VIII, pp. 3-40: 34, vv. 241-244. Il curatore di questa edizione, Leonardo Giannelli, precisa in nota che a suo avviso Sergardi alludesse con queste parole al fatto che Rullo «vel ad quondam carmen scribendum se transtulit, cui titulus *il Sibillone*; vel ad ludum ipsum *del Sibillone*» (ivi, nota 241). Dell'ipotizzato poema sul Sibillone, allo stato attuale delle conoscenze, non vi è traccia.

30. ALFESIBEIO CARIO [CRESCIMBENI], *Domenico Trosi*, p. 319. Quanto l'introduzione di questo passatempo abbia costituito un passaggio memorabile nella mondanità romana tra i due secoli è testimoniato dal fatto che Crescimbeni torna a farvi riferimento in altre biografie di Arcadi defunti, preoccupandosi di ricordare ogni volta Trosi. Nella vita di Giovanni Angelo Maffei: «[Giovan Angelo Maffei] Coltivò altresì ben sempre lo studio d'ogni genere d'erudizione, a segno che egli fu uno de' più celebri Interpreti, che adoperassero nel famoso Giuoco del Sibillone, di cui si è parlato nelle notizie date di sopra di Domenico Trosi» ([ID.], *Gio. Angelo Maffei, in Notizie istoriche degli Arcadi morti tomo secondo. All'Illustrissimo, e Reverendissimo Signore Monsignor Girolamo Crispi Auditore della Sacra Ruota Romana*, Roma, nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1720, pp. 207-209: 208); e nella vita di Francesco Brunacci: «Nel famoso Giuoco del Sibillone da me descritto altrove in parlando di Domenico Trosi, in casa di cui

un certo interesse: pare che il gioco, che aveva riscosso tanto successo negli anni in cui Trosi lo aveva promosso nell'Urbe, avesse fine con la morte suo stesso inventore, avvenuta nel 1705. «Morì egli [Domenico Trosi] adunque, e seco morì anche il suo nobil divertimento; imperciocché sebbene tutti la morte compiansero; nondimeno alcuno non vi fu, che alla continuazione del giuoco applicasse il pensiero»³¹. Tutte queste informazioni sono confermate peraltro fin dall'*Arcadia*, pubblicata soltanto tre anni dopo la morte di Trosi, in cui non soltanto si ricorda il nome arcadico dell'introduttore del gioco in quanto tale, Corebo Maloetide; ma si rammentano anche l'ascesa e il recente declino del passatempo nella vita mondana della Roma di primo Settecento. In apertura all'episodio di *Come le Ninfe fecero il giuoco dell'Oracolo* Gaetana Passerini, *alias* Silvia Licoatide, dice infatti, riferendosi a una frase letta sul sepolcro di Getilde Faresia, *alias* Anna Maria Ardoino Ludovisi:

Appunto quell'Oracolo mi fa sovvenire d'una vecchia mia curiosità [...]. Allorché Io capitai nelle Campagne Romane, fra gli altri virtuosi intrattenimenti, ne' quali, costumando insieme i Letterati Amici, erano stati soliti per l'addietro di passare le lunghe sere del verno, sentii lodarne uno, che parvemi il più bizzarro, e il più serio. Oracolo il chiamavano; e con applauso, e con maraviglia di chiunque vi capitava, era stato lungo tempo mantenuto in sua magione, da un nostro cortese Pastore colà dimorante, appellato Corebo [Maloetide] [...]. Ma perciocché al tempo mio era egli uscito di vita, e sciolta, e dissipata affatto la sua Conversazione, non potei allora soddisfarmi della vista di tal giuoco, che sempre poscia ho desiderata³².

si faceva, il Brunacci era uno de' migliori Intepetri, che vi facessero pompa del loro sapere; e per verità le più ingegnose, e profonde interpretazioni, che vi si ascoltavano, erano quelle, che uscivano dal suo felicissimo ingegno» ([Id.], *Francesco Brunacci*, in *Notizie istoriche degli Arcadi morti tomo terzo. All'Illustriss., e Reverendiss. Signore Mons. Francesco De Vico Prelato Domestico di N. S. Votante d'ambidue le Segnature, e Segretario della Sacra Congregazione della Disciplina Regolare*, Roma, nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1721, pp. 46-48: 47).

31. [Id.], *Domenico Trosi*, p. 320.

32. Id., *L'Arcadia*, p. 145. Il testo prosegue menzionando i nomi di coloro che nel gioco «erano saliti in grande stima», tra cui Cleobolo Prosense, *alias* Giovanni Angelo Maffei, e Icasto Nonacrino, *alias* Francesco Brunacci, sui quali vd. *supra* nota 30 (gli altri sono Arisleo Cereatico, *alias* Francesco Maria Onorati, e Ameto Ninfadio, *alias* Jacopo Maria Cenni).

Alla luce di queste parole è ipotizzabile, quindi, che la trafila abbia visto dapprima l'introduzione del gioco del Sibillone a Roma da parte di Trosi negli ultimi decenni del Seicento (forse importato direttamente dalla Firenze degli Apatisti), in corrispondenza di un crescente, rinnovato interesse accademico per le *performances* d'improvvisazione poetica, come testimoniato in quello stesso torno d'anni dalle attività dei Disuniti-Ottoboniani; nei primi anni Novanta, forte del suo successo, il gioco fu incluso nella prima edizione dei *Giuochi olimpici* in posizione rilevata, davanti alle altre quattro prove; infine si assisté a un suo progressivo, celere abbandono a partire dai primi anni del nuovo secolo. La diffusione del Sibillone nella realtà dell'Accademia romana parrebbe dunque coincidere con le alterne vicende dell'improvvisazione lirica nell'*Arcadia* delle origini: la sua prima introduzione nei salotti romani di fine Seicento può dirsi in effetti contemporanea al rinnovato interesse per l'esercizio di questo «genere di moderna poesia»; e il suo declino primo-settecentesco potrebbe aver avuto luogo in quella medesima temperie di forte svalutazione del poetare estemporaneo richiamata dal Crescimbeni dell'*Arcadia*, in apertura alle *Stanze improvvisate di Montano*, causata – così, si crede, va interpretato il riferimento ai «Capraj» e ai «Bifolchi» che hanno reso «popolare, ed abietta» la pratica – dall'eccessivo dilagare di *performers* mediocri o dilettanti.

Tornando ancora ai *Giuochi olimpici* e al grado di penetrazione della poesia all'improvviso nella prima *Arcadia*, nel volume che fa da resoconto ai *Giuochi* del 1701 è riportata un'ode introduttiva di Coralbo Aseo, *alias* Pompeo Rinaldi, su cui è opportuno soffermarsi ai fini della nostra trattazione. Nel corso del componimento si presentano ad Alnano Melleo, *alias* papa Clemente XI, cui l'evento è dedicato, cinque dei principali rappresentanti dell'Accademia in atto di compiere ognuno una delle cinque arti dell'antico pentatlo: corsa, lancio del dardo, lancio del disco, lotta e salto. Con una serie di metafore continuate di spiccato gusto barocco, si vede dapprima Alfesibeo Cario *alias* Crescimbeni che, in qualità di Custode generale di un'Accademia di letterati, «sferza il Carro delle Muse [...], | E la splendida Quadriga | Sulle fervide sue rote | Si precipita nel corso»³³. Uranio Tegeo *alias* Vincenzo Leonio, in qualità di poeta e letterato illustre, «Tratta l'arco, e altrui col dardo | Suol ferir di meraviglia [...]. | 'In tuo nome il dardo Io scaglio, | Sacro Alnano', ecco ch'ei grida, | E lo stral vibra allo scopo»³⁴.

33. *Introduzione di CORALBO ASEO [POMPEO RINALDI]*, in *I Giuochi olimpici*, pp. 9-18: 10.

34. *Ivi*, pp. 10-11.

Euganio Libade *alias* Benedetto Menzini, autore di quell'*Arte poetica* che fu punto di riferimento teorico della prima Arcadia, armeggia con un disco su cui «è tutto impresso | Della dolce amabil arte, | Onde Febo è sì canoro»³⁵. Palemone Licurio *alias* Silvio Stampiglia è descritto, per la sua attività di librettista, come un «Lottator, che ogn'altro avanza; | Lottator di premj onusto» che «Fe' stupir Scene, e Teatri». Per la quinta arte del pentatlo, il salto, si presenta Benaco Deomeneio *alias* il ferrarese Giulio Cesare Grazzini (S 131). Grazzini fu tra i fondatori della Colonia Eridania di Ferrara nel 1699; fu amico di Girolamo Baruffaldi, che gli dedicò la *princeps* dell'epistola a Cangrande di Dante da lui curata; fu Vicecustode d'Arcadia; ed era considerato tra i più talentuosi poeti all'improvviso di quegli anni, essendo citato nell'*Arcadia* di Crescimbeni tra «i più eminenti, ed i più scienziati Pastori» che il Custode avesse visto «poetare improvvisamente»³⁶ prima dello svilimento che investì la pratica nei primi anni del Settecento. Nell'ode di Coralbo-Rinaldi lo si vede compiere una serie di azioni apparentemente inconsulte: dopo aver saltato a piè pari un «Salcio», cioè un salice, da una parte all'altra, Benaco-Grazzini «torna indietro, e in mezzo al campo | Forma un cerchio, e ben tre volte | Vi s'aggira a salto a salto; | E nel centro indi in un lampo | Con prestissime rivolte | Posa un piè: sta l'altro in alto»³⁷. In verità questi versi, lunghi dall'essere incomprensibili, allegorizzano un famoso motto oraziano rivolto al fondatore della poesia satirica, Lucilio, che secondo il venosino «in hora saepe ducentos, | ut magnum, versus dictabat stans pede in uno»³⁸. Ma non basta: sempre Grazzini «Or s'abbassa, e insieme allunga | L'altro piè con giusta legge, | Che gli dà norma, e consiglio: | Or s'accorcia, e il piè rallunga, | E su 'l piè, che solo il regge, | di cader ponsi in periglio»³⁹. Piede, qui, sta per piede poetico: e il testo vuole dire non soltanto che l'improvvisatore è in grado di esibirsi in ogni metro, ma anche, con un breve cenno tecnico, al fatto che egli si lascia guidare dal ritmo degli accenti, «norma, e consiglio» per la tessitura dei versi. Alla fine della scena che lo vede protagonista, Grazzini cede il campo ad altri suoi compagni: «A tai voci ecco d'intorno [...] | Stassi Eritro a piè d'un Orno | Con Montano, e a piè d'un Faggio | Stan Logisto, Elenco, e Tirsi. || Sotto i rami ombrosi, e spessi | D'alta

35. Ivi, p. 12.

36. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 116.

37. CORALBO ASEO [RINALDI], *Introduzione*, p. 15.

38. HOR., *Sat.*, I 4, vv. 9-10.

39. CORALBO ASEO [RINALDI], *Introduzione*, p. 16.

Quercia Erasto siede»⁴⁰. Se su Eritro Faresio, *alias* il genovese Giovanni Bartolomeo Casaregi, non sono state rinvenute altre testimonianze come improvvisatore, Montano Falanzio, *alias* Pompeo Figari, Logisto Nemeo, *alias* Francesco Maria Campello, Elenco Bocalide, *alias* Francesco Del Teglia, Tirsi Leucasio, *alias* Giambattista Felice Zappi ed Erasto Mesoboatico, *alias* Francesco Cavoni sono però i nomi dei più attivi e celebri poeti estemporanei dell'Arcadia delle origini⁴¹. Se è vero, dunque, come Crescimbeni stesso afferma, che il gioco del salto corrisponde a quello delle Ghirlande («E finalmente ne' rami di Lauro colti, saltando, dall'animoso Benaco, per formarne corone, [Coralbo] figurò mirabilmente l'ultimo de' nostri Giuochi detto delle Ghirlande»⁴²), sarà da supporre che tra i componimenti inseriti in questa sezione non manchino le *reportationes*. Una conferma indiretta di questa possibilità giunge inoltre da un passo dei *Comentarj*, su cui ci si concentrerà più nel dettaglio tra qualche pagina, in cui Crescimbeni collega la creazione collettiva di una «*Ghirlanda di fronde e fiori*» (naturalmente poetica) offerta da alcuni arcadi a una pastorella di nome «Germina», alla recita delle «corone», componimenti che, come appunto si vedrà a breve trattando della loro origine, avevano spesso carattere estemporaneo⁴³. In quel caso, esattamente come si osserva nel *Giuoco olimpico* delle Ghirlande, in cui i poeti sono chiamati a comporre sonetti col titolo di fiori o piante, il Custode e gli altri arcadi avevano istituito «l'obbligo d'assegnare una fronda, o un fiore a ciascun sonetto, simboleggiante una prerogativa di colei, a cui era consacrato il componimento»⁴⁴.

40. Ivi, pp. 16-17.

41. Sono tutti censiti nel *Catalogo*: cfr., rispettivamente, le SS 102, 46, 87, 251, 56. L'*Introduzione* di Coralbo è analizzata, senza però che siano identificate le allegorie ivi presenti, in BRUNO BILINSKI, *Dall'agone ginnico alle contese di poesia nei «Giochi olimpici» dell'Arcadia*, «Arcadia – Accademia letteraria italiana. Atti e memorie», s. III, IX/2-4, 1991-1994, pp. 135-168: 159-162. Le allegorie di Alfesibeo, Uranio, Eugenio, Palemone vengono definite «splendidi quadri» (ivi, p. 159), mentre l'ultima, di Benaco, viene interpretata quasi letteralmente come prova di «quanta ammirazione abbiano avuto gli Arcadi moderni per le antiche gare ginniche» (ivi, p. 161).

42. *Direzione de' Giuochi Olimpici fatta da ALFESIBEO CARIO Custode d'Arcadia in piena Ragunanza nel Bosco Parrasio il dì I dopo il X d'Ecatombeone andante l'Anno I dell'Olimpiade DCXX ab A. I. Olimp. III Ann. III*, in *I Giuochi olimpici*, pp. 19-22: 20.

43. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, p. 141. Il Custode non fornisce il nome civile della dedicataria della *Ghirlanda* e lo pseudonimo «Germina» non è censito dall'*Onomasticon*.

44. *Ibid.*

In conclusione, la poesia estemporanea, praticata tanto nel primo gioco, l'Oracolo, quanto nell'ultimo, le Ghirlande, non soltanto costituiva una parte assai rilevante delle attività previste durante i *Giuochi olimpici*, il principale evento pubblico della prima Arcadia; ma addirittura le *performances* liriche aprivano e chiudevano una manifestazione che si svolgeva, peraltro, *en plein air*, con un apparato simbolico che insisteva continuamente sulla finzione bucolico-pastorale⁴⁵, donando all'intero evento l'aspetto, scenografico e coreografico, di una perfetta riattualizzazione dell'antico. E in particolare la precoce integrazione nell'apparato rituale dei *Giuochi* di uno dei passatempi eruditi più *à la page* nell'alta società del tempo, il Sibillone, è spia non soltanto della volontà di coniugare mondanità e ritualità accademica in un corto circuito di tipo propagandistico: l'iniziativa è anche la canonizzazione di un modello estetico chiaramente riconoscibile dai contemporanei come di ascendenza umanistico-rinascimentale, e che pertanto contribuiva a fornire l'immagine di un'Accademia che si faceva continuatrice nel presente di quella precipua tradizione, benché con mezzi e forme più prossime alla contemporaneità. Il senso dell'operazione, insomma, si avvicinava in parte al senso di ciò che Raffaello aveva fatto in pittura nel *Parnaso* quando aveva posto in mano ad Apollo, in modo del tutto anacronistico, una moderna lira da braccio, e conferendogli forse, come taluni hanno proposto, le sembianze di Giacomo San Secondo, musicista e cantatore *ad lyram*⁴⁶. La rinascita *in corpore vivo* della poesia estemporanea nei primi anni dell'Arcadia, al netto della sua indiscutibile patina *kitsch* (ma quale tentativo di riattualizzazione dell'antico non rischia d'esserlo?), si qualifica come strumento funzionale per un'Accademia che si propone di riallacciarsi alla tradizione del classicismo cinquecentesco, facendosene diretta erede.

Non per vezzo allora, né per caso, in occasione dell'apertura del nuovo Bosco Parrasio il 24 luglio del 1712 (non ancora quello attuale, inaugurato nel 1726, bensì l'anfiteatro di pietra edificato nel giardino di villa Savelli sull'Aventino), Crescimbeni spedì ai compastori un «vi-

45. Nell'organizzazione dei *Giuochi* «nulla è lasciato al caso: il linguaggio iniziatico, la scansione del calendario olimpico [...], il duplice travestimento ludico che aggiunge alla maschera pastorale la divisione dei ruoli nelle gare poetiche tra giudici e atleti-autori, le cerimonie che accompagnano lo svolgimento delle gare, dall'inaugurazione alle premiazioni, la cornice solenne di dediche, introduzione, direzione dei giochi a cura del sommo custode» e così via (TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, p. 64).

46. CARUSO, *Pietro Giordani*, pp. 164-165. Su Giacomo San Secondo vd. WILSON, *Singing to the Lyre*, pp. 290-291.

glietto per intimar la prima Adunanza» su cui era impresso un rame raffigurante la nuova sede dell'Accademia «attornata d'un ornamento non men vago che erudito»: una «testa di donna laureata rappresentante la Poesia, sopra la quale sono piovute delle fiamme, che indicano quell'estro de' poeti pel quale eglino vantano: 'Est Deus in nobis, agitante calescimus illo'»⁴⁷. Il motto ovidiano (*Fasti*, VI 5), sintesi della poesia d'entusiasmo analoga al «subitus calor» staziano, da sempre è attribuito agli improvvisatori⁴⁸; e il suo richiamo in un'occasione ufficiale di questo genere, che analogamente ai *Giuochi olimpici* assolveva a funzioni di autorappresentazione e di propaganda, si colloca a non più di due mesi dalla prima, clamorosa visita di Bernardino Perfetti (S 190) a Roma. Sull'ascesa, lenta ma trionfale, dell'improvvisatore senese, che aveva mietuto successi nell'Urbe nel maggio di quell'anno giungendo a esibirsi davanti a Clemente XI (ragion per cui, secondo lo zio Girolamo Gigli, già a quest'altezza era stata per lui «desiderata la Corona del Campidoglio»⁴⁹), bisognerà concentrarsi con particola-

47. *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia. Scritta da GIO. MARIO CRESCIMBENI primo Custode generale. Pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima Adunanza*, Londra, presso T. Becket Pall-Mall, dalla stamperia di Bulmer e Co., 1804, pp. 32-33. Il rame in questione, ideato e inciso da Girolamo Odam, si vede in *Stato della Basilica diaconale, collegiata, e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX descritto da GIO. MARIO CRESCIMBENI Arciprete della medesima, con varie giunte, e correzioni dell'Istoria di essa Basilica, scritta; e pubblicata dallo stesso Autore; e con un'Appendice all'altra sua Istoria di S. Giovanni avanti Porta Latina*, Roma, per Antonio De' Rossi, 1719, p. 131, privo però dell'«ornamento» di cui parla il Custode generale.

48. CARUSO, *Pietro Giordani*, pp. 167-168.

49. «Ultimamente in Roma, avendo [Bernardino Perfetti] meritato di trattenere gli Ozi eruditi del Santo Padre, e de' più alti Personaggi della Corte (per tralasciare molte Città che ha rendute attonite per questo suo dono incomparabile) è stata desiderata la Corona del Campidoglio» (GIROLAMO GIGLI, *Folleggiare*, in ID., *Vocabolario cateriniano*, s.l. [Lucca], s.e., s.d. [1717], pp. LXXXII-LXXXIII: LXXXIII). Parole analoghe sono ripetute nella prima edizione del *Diario sanese*: «egli [Perfetti] ha meritato in Roma (tralasciando le altre insigni città, che ha rendute attonite per questo suo dono singolare, tanto nell'età nostra, che nelle trascorse) divenir soggetto di erudito trattenimento agli ozj del Santo Padre, e de' più alti personaggi di quella Corte; e di lasciare in fine in quella gran Reina del Mondo una brama universale, che se gli apprestasse l'alloro del Campidoglio» ([GIROLAMO GIGLI], *Diario sanese, in cui si veggono alla giornata tutte le cose importanti. Si allo Spirituale, come al Temporale della Città, e però continente Feste, Stazioni, Signorie, Residenze di Maestrati, Fiere dello Stato, Ferie, Giorni della Posta, e Notizie per la partenza delle Lettere. E finalmente cose notabili accadute in Siena in quella giornata, coll'Indice in ultimo di tutt'i Santi Sanesi, e Famiglie Nobili della Città*, Siena, appresso Francesco Quinza, 1722, pp. 179-180).

re attenzione nei paragrafi successivi; non prima, però, di aver gettato uno sguardo alla sua terra d'origine, il Granducato, e alla rete d'influenze reciproche che fin dalla fine del Seicento si era stabilita tra le istituzioni culturali toscane e l'Arcadia romana.

2.2. Firenze e gli Apatisti

Prima di descrivere lo sviluppo ideologico che dai primi anni Dieci del Settecento avrebbe condotto alla canonizzazione capitolina di Bernardino Perfetti, è opportuno soffermarsi sulla realtà culturale del Granducato di Toscana, che, lo si è visto, aveva visto sorgere la tradizione canterina e *ad lyram* fin dal Tre e Cinquecento; e da cui in particolare la seconda si irradiò nel resto della Penisola. Ancora nel Settecento, il filo che lega cultura letteraria e improvvisazione è ancora saldo nel Granducato; e come si vedrà più avanti, nel capitolo relativo alla distribuzione geografica dei *performers* censiti nel *Catalogo*, il Granducato in generale, e Firenze in particolare, risultano rispettivamente lo Stato e la città più rappresentati nel quadro della Penisola.

Si è già accennato al fatto che il gioco del Sibillone, che tanto successo avrebbe riscosso nella Roma di età cristiniana, era stato inventato a Firenze nella prima metà del Seicento in seno all'Accademia degli Apatisti. Ed è effettivamente in primo luogo a questa istituzione, fondata da Agostino Coltellini nel 1632, che è necessario guardare per ravvisare i prodromi di un'ampia disponibilità ad accogliere l'improvvisazione lirica tra le pratiche accademiche del secolo successivo. Al di là dei casi in cui l'*improptu* in versi rientrava tra le tradizionali modalità d'esercizio della "civile conversazione" accademica (ad esempio, l'attore e commediografo fiorentino Pietro Susini «assisteva alle lezioni dei colleghi, non risparmiando talora commenti salaci» nella forma di epigrammi o di sonetti estemporanei)¹, la prima istituzione di «Sibille» o

1. SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013, p. 15. Un paio di esempi sono riportati ivi, pp. 15-16 nota 20, di cui il primo, consistente in un epigramma estemporaneo «contro il padre Anicio, monaco olivetano di Arezzo, che in una sua lezione si era divertito a paragonare il lume della lucciola a quello del sole» (*ibid.*) è menzionato anche da Biscioni: «Molt'anni sono, avendo un certo sciolo letto nell'Accademia degli Apatisti una Lezione sopra la lucciola; terminata ch'e' l'ebbe, Pier Susini, celebre poeta e comico, fece all'improvviso la seguente quartina: *Al pianeta maggior, che l'orbe gira, | La luccioletta vostra il pregio ha tolto: | E ben delle sue natiche si mira | La luce scintillar sul vostro volto*» (*Chiave e note del dottore AN TOMM MARIA BISCIONI fiorentino sopra le Rime piacevoli di Gio.*

«Dubbi» risale infatti al 1649: l'iniziativa nacque dallo stesso Coltellini, che fu, a quanto pare, l'ideatore del gioco², e gli appuntamenti per il loro svolgimento avevano cadenza settimanale, come poi sarebbe stato per i Disuniti-Ottoboniani. Fin da subito questi intrattenimenti *in praesentia*, che mescolavano oralità e scrittura, furono intesi come rappresentazioni simboliche di un'ideologia letteraria ben definita, che vedeva poesia improvvisata e poesia "al tavolino" come inscindibilmente collegate. Già Benedetto Fioretti, cofondatore del sodalizio e originario ispiratore del consesso, affermava, nel quinto e ultimo volume dei suoi monumentali *Proginnasmi poetici* (1620-1639), un primato storico del «verso ritmico», cioè non ridotto a misure metriche preordinate, rispetto al «verso metrico», cioè suddivisibile in piedi o sillabe secondo uno schema astratto³. Tale considerazione nasceva da una semplice eziologia, formulata già dall'Aristotele della *Poetica*⁴ (anche se Fioretti qui non richiama la fonte), secondo cui il primo, imperfetto e istintivo, era stato introdotto dai «pastori», dagli «agricoltori» e dai «soldati», e in generale da individui incolti e ignari delle regole della versificazione, mossi a cantare da una spinta imitativa innescata «forse dal canto degli uccelli»⁵. Naturalmente questa prima poesia, non essendo poesia di intendenti né di letterati, era orale e all'improvviso; mentre solo in seguito queste prime manifestazioni irregolari e incon-

Batista Fagioli, in *Rime piacevoli di GIO. BATTISTA FAGIOLI fiorentino. Parte sesta*, Lucca, per Salvatore, e Gian-Domenico Marescandoli, 1734, p. [61]. Su Pietro Susini (1629-1670) vd. anche SALOMÈ VUELTA GARCÍA, *Susini, Pietro*, in *DBI*, 94, 2019, pp. 561-564.

2. A riguardo, vd. ELISA GOUDRIAAN, *Florentine Patricians and Their Networks. Structures Behind the Cultural Success and the Political Representation of the Medici Court (1600-1660)*, Leiden-Boston, Brill, 2018, pp. 208-209.

3. UDENO NISELY [BENEDETTO FIORETTI], *Verso ritmico, e metrico. Improvisare, uso antico*, in *Proginnasmi poetici di UDENO NISELY Accademico Apatista. Volume Quinto. Al Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana*, Firenze, nella Stamperia di Pietro Nesti, 1639, pp. 154-160. Nei *Proginnasmi* Fioretti, oltre a dar sfoggio di una sterminata erudizione, volle anche redigere un'opera-manifesto per l'accademia che aveva contribuito a fondare; ciò che si rende esplicito dal fatto che fu l'istituzione stessa a incaricarsi della pubblicazione dei cinque, ponderosi volumi. Si legge infatti in un registro delle attività degli Apatisti, andato perduto, ma di cui resta copia manoscritta a opera di Anton Francesco Gori: «1640, 29 gennaio. Si presentò al Ser.mo Principe Leopoldo il quinto volume dei Progymnasmi del Nisieli fatto stampare dall'Accademia [degli Apatisti]» (ANTON FRANCESCO GORI, [Manoscritto], Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. A.36, c. 15v; si cita da ALESSANDRO LAZZERI, *Intelletuali e consenso nella Toscana del Seicento. L'Accademia degli Apatisti*, Milano, Giuffrè, 1983, p. 61).

4. ARIST., *Poet.*, 1448 b, 20-25.

5. UDENO NISELY [FIORETTI], *Verso ritmico, e metrico*, p. 155.

sapevoli sarebbero state inserite in un sistema organizzato, il «verso metrico» appunto. Le radici della poesia «metrica», cioè moderna, erano insomma da rintracciare, per Fioretti, nell'improvvisazione. Scriveva infatti: «gli antichissimi versi non fu[rono] composti con arte versificatoria; ma improvvisamente», secondo «un certo ritmo, e con una certa misura, secondo il genio, e l'ingegno de' verseggiatori»⁶, il quale «col tempo e con l'arte si ridusse in versi regolatamente composti: siccome il canto naturale altresì fu da i maestri poscia consertato in musica»⁷. La poesia della semplicità originaria sarebbe stata pertanto affine al vocalismo immediato, alla forza primigenia della natura, allo stadio primitivo, cioè bucolico-pastorale, dell'umanità; mentre la poesia scritta deriverebbe dal lavoro ordinatore di «persona letterata in gramatica, e intelligente in poetica»⁸ sopravvenuta in tempi successivi, civili, letterarizzati. Per questa ragione, praticare l'improvvisazione lirica, come auspicava per gli Apatisti il suo discepolo e sodale Coltellini, significava gettare un ponte in grado di ricollegare idealmente il presente a un tempo antichissimo, posto ai primordi dell'umano, a quell'età dell'oro celebrata dai pastori di Teocrito, Virgilio e in genere da gran parte della poesia bucolica latina e greca.

Fioretti, però, esprimeva a riguardo alcune riserve. Pur constatando l'esistenza, già nelle fonti antiche, di improvvisatori in grado di versificare estemporaneamente su metri regolati, e ammettendo di avere egli stesso «sentiti alcuni maestri di scuole avere con improvviso calore, e sopr'accidental subbietto composti versi latini, giusti, e legittimi», l'autore dei *Proginnasmi* non concedeva a questo genere di *performers* moderni la definizione di poeti, poiché mancanti di quella «scienza dell'arte»⁹ che sola si può attingere attraverso il tirocinio dello studio e della scrittura. Negli improvvisatori moderni, che pure lo affascinarono per l'analogia che vi riconosceva con i primi poeti del mondo, vedeva piuttosto in opera niente più che quella medesima facoltà imitativa, propria degli uomini di tutti i tempi, che aveva permesso a degli illetterati di cantare in versi improvvisi e irregolari ascoltando i suoni della natura; l'unica differenza stava nel fatto che l'oggetto imitato, nell'epoca civile e non più primitiva, non aveva più un'origine schiettamente naturale, bensì artificiale, umana; cioè a dire la poesia scritta, regolata dal «verso metrico». Pertanto, secondo Fioretti, un

6. Ivi, p. 159.

7. Ivi, p. 154.

8. Ivi, p. 159.

9. *Ibid.*

bravo improvvisatore nel tempo della scrittura non è che un buon imitatore della poesia scritta: e la sua somiglianza con un antico pastore greco o latino è una, pur gradevole, illusione. Nondimeno, l'esercizio orale non veniva affatto condannato; e anzi si apriva a margine di queste riflessioni la possibilità, poi ampiamente perseguita da Coltellini e dai successivi Apatisti Reggenti (questo il titolo di chi era alla guida dell'Accademia), che la poesia estemporanea potesse costituire un buon viatico per l'esercizio di una corretta e fluente capacità di comporre meditatamente.

Se la conclusione cui giungeva Fioretti era netta e indiscutibile («La poesia riconosce il suo principio nel verso ritmico, e la sua perfezione nel verso metrico»¹⁰), l'opinione in seno all'Accademia si sarebbe fatta più sfumata col passare delle generazioni. Anton Maria Salvini, ascritto agli Apatisti fin dal 1669 e delle cui capacità improvvisatorie si sono rintracciate testimonianze nel *Catalogo* (S 216), tenne numerosi discorsi nel consesso fiorentino, gran parte dei quali sarebbe stata raccolta nei tre tomi, l'ultimo dei quali postumo, dei suoi *Discorsi accademici* (1712-1733). Richiamandosi apertamente ai *Proginnasmi poetici* in apertura a una sua prolusione sul tema *Se la poesia sia più obbligata alla Natura o all'Arte*, Salvini si inseriva nella linea di riflessione inaugurata dal predecessore Fioretti, ma concludeva il suo intervento con parole di differente tenore:

I primi Cantori furono Improvvisatori, come si vede ne' Pastori di Teocrito, che con pari numero di versi si rispondono a vicenda, e con pastorale semplicità Amore, e 'l Genio poneva loro le parole in bocca, e dava a quelle sonoro numero, misura festevole, grata armonia. Ora siccome l'origine, e 'l cominciamento, così i progressi dee molto la Poesia alla Natura d'uomini musici naturalmente, e poetici; la quale si scorge nel cantare all'improvviso [...]»¹¹.

Ora, rispetto a Fioretti, che si limitava a riconoscere una somiglianza tra i moderni improvvisatori e gli antichi pastori della poesia bucolica, Salvini si spingeva senz'altro oltre, trattando gli *Idilli* di Teocrito come

10. Ivi, p. 154.

11. ANTON MARIA SALVINI, *Se la poesia sia più obbligata alla Natura o all'Arte. Discorso LIV*, in *Discorsi accademici di ANTON MARIA SALVINI Gentiluomo Fiorentino, Lettore di Lettere Greche nello Studio di Firenze e Accademico della Crusca. Sopra alcuni Dubbi proposti nell'Accademia degli Apatisti. Parte seconda. Alla Serenissima Principessa di Toscana*, Firenze, appresso Giuseppe Manni, 1712, pp. 305-309: 309.

un'*auctoritas* («come si vede ne' Pastori di Teocrito») e conferendo loro un valore, che certamente l'opera non ebbe, di documento storico-antropologico. In termini ancor più espliciti, d'altra parte, la sua convinzione veniva ribadita nella dedica preposta alla sua traduzione degli *Idilli* in versi sciolti, i cui protagonisti Salvini definiva «mietitori, e pescatori, e cantori all'improvviso [...] (quali già nella antica Grecia, ed or nella nostra Toscana, con gran piacere, si ascoltano)»¹². La tentazione di riconoscere dei dati di realtà nella rappresentazione letteraria dei pastori-poeti teocritei è senz'altro da ricondursi alla diretta conoscenza salviniana della tradizione di poesia all'improvviso popolare, ancora oggi viva in Toscana e ancor più viva ai suoi tempi; ma il fraintendimento cui andava incontro era quello di considerare un'opera letteraria (che certamente traeva ispirazione a sua volta, stilizzandola, dalla vita rusticana) come il fedele specchio di un momento storico, culturale e sociale, istituendo un'equivalenza tra due mondi, di fatto, imparagonabili. Così procedendo, le conclusioni cui Salvini giungeva erano ben differenti da quelle sostenute da Fioretti. Se, per Salvini, in Teocrito i pastori già si esprimevano in metro ben regolato e composto, ciò implicava che non vi erano mai stati poeti ancor più primitivi che poetassero in verso «ritmico» e irregolare: i «primi Cantori» corrispondevano a non altri che a quelli che ancora improvvisavano nelle campagne in un canto *naturalmente* «metrico», dotato per virtù spontanea di «sonoro numero, misura festevole, grata armonia»¹³; senza che vi fosse mai stato un intervento ordinatore di alcuna «persona letterata in gramatica, e intelligente in poetica», come voleva Fioretti. I primi poeti, insomma, così come gli improvvisatori popolari del presente, erano stati ed erano ancora, per Salvini, degli illetterati «musicisti naturalmente, e poetici»¹⁴, dolcemente condotti da un istinto naturale alla melodia e alla misura del verso, che senza sforzo si componevano nei loro carmi. In un altro discorso intitolato *Sopra il canto all'improvviso*¹⁵, poi, Salvini giungeva perfino a rovesciare di se-

12. ID., *All'Illustrissimo Signore il Signore Enrico D'Avenant*, in *Teocrito volgarizzato da ANTON MARIA SALVINI Gentiluomo Fiorentino*, Venetia, presso Bastian Coleti, 1717, cc. 2r-4r: 2v.

13. ID., *Se la poesia sia più obbligata alla Natura o all'Arte*, p. 309.

14. *Ibid.*

15. ID., *Sopra il canto all'improvviso. Discorso XXXIX*, in *Discorsi accademici di ANTON MARIA SALVINI detti da Lui nell'Accademia degli Apatisti. Con alcune sue traduzioni dal Greco. Parte terza. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Marco Antonio De' Mozzi Canonico Fiorentino*, Firenze, appresso Giuseppe Manni, 1733, pp. 127-131.

gno le considerazioni finali del suo predecessore Apatista, il quale aveva assegnato una priorità alla poesia scritta rispetto a quella improvvisa, affermando che il verseggiare estemporaneo consistesse addirittura nel «primo, e principal genere di Poesia» e che «nel suo nascimento» esso fosse nientemeno che «perfetto»¹⁶, poiché infuso nei contadini e nei pastori dal contatto diretto con la natura. Infatti, come scriveva ri-allacciandosi all'antica nozione del *furor poeticus* di ficiniana memoria,

che uno poi tutto in sé stesso raccolto col solo occhio dell'intelletto pensi un momento, tenendo fissa la mira al proposto argomento; pensi alle prove, e come vestirle, alle parole, alle rime, alle figure, alle grazie, a i fiori, e alle gentilezze del dire, e tutto in un tratto da sé creato, e prodotto alla riscaldata fantasia s'appresenti, e con piacevol canto condisca l'opera, e quasi un dolcissimo liquore a gli altrui orecchi, ed intelletti infonda, e meschia; oh questo sì, che è il non più oltre della Poesia, ed uno sforzo di concitato poetico furore grandissimo¹⁷.

In conclusione, bisognava dunque che poetando si desse «carriera al franco spirito, che è quello appunto, che l'Improvvisator fa», affinché, invasati dall'entusiasmo («Questa semenza celeste, questo empito sacro, e quasi soprannaturale [...] che fa le composizioni animate, vive, ed eterne, ed immortali»), gli scrittori «al tavolino» diventassero, «anche negli studiati componimenti, improvvisanti»¹⁸. Era, questa, la più fedele riproposizione dell'antico modello dell'intellettuale *orator et poeta* umanistico-rinascimentale; ed è in un passo come questo che più si riconosce come la rivalutazione della poesia estemporanea nel diciottesimo secolo

si riallacciava [...] ad una tradizione umanistica che già a partire dal Quattrocento aveva riconosciuto un ruolo di primo piano all'improvvisazione colta. La memoria della tradizione letteraria non doveva per gli umanisti restare un inerte deposito libresco, ma – secondo l'ambizioso progetto degli *studia humanitatis* – mirava ad un'educazione dell'anima che la mettesse in grado di realizzare integralmente le possibilità insite nella *natura* umana¹⁹.

16. Ivi, p. 129.

17. Ivi, p. 128.

18. Ivi, p. 131.

19. FABIO FINOTTI, *Il canto delle Muse: improvvisazione e poetica della voce*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, pp. 31-42: 32.

L'idea sarebbe stata riaffermata in modo ancor più chiaro da Salvini, se qui è concesso di fare un rapido passo in avanti, in una serie di venticinque sonetti da questi inviati nel 1721 a Crescenzo Vaselli in lode di Bernardino Perfetti. Nei componimenti, pubblicati dal canonico Domenico Cianfogni nel secondo tomo dei postumi *Saggi di poesie* (1748) dell'improvvisatore senese, l'intellettuale fiorentino insisteva quant'altri mai sul «divino furor, per cui l'Uom sorge | sovra sé stesso»²⁰ sprigionato dal *performer* durante le sue esibizioni; «furor» per mezzo del quale era possibile riconoscere e onorare «nell'alto Poeta Iddio»²¹, e che dava libero corso a «voci, che non fioriscono sul labro, | come fieno de' tetti arido in erba; | ma lo spirito le forma, e il cuor n'è fabro»²².

Tornando però agli anni tra Sei e Settecento, la promozione dell'improvvisazione poetica nell'Accademia degli Apatisti significava, alla luce di quanto esposto, proporre un esercizio spirituale rivolto agli aspiranti poeti, con lo scopo di favorire in loro la ricerca di una poesia originaria e semplice, spontanea e naturale. Una precisa intenzione pedagogica che, come si è detto, si affiancava a quella puramente ludica. Conducendo un terzo ragionamento *Sopra il giuoco del Sibillone*, Salvini lo definiva un esempio di come fosse possibile *miscere utile dolci*, e nello specifico di come potesse

essere utile anco il trattenimento; che anco tralle risa il ver si dicesse, e ridendo, e cianciando s'imparasse ancora; l'estemporanea facoltà del dire si coltivasse, tanto ai bisogni, e agli accidenti della vita necessaria; e a' pronti movimenti d'ingegno intanto l'uomo s'accostumasse; e della memoria, e della presenza dello spirito non ignobil mostra facesse²³.

E con un ultimo scatto in avanti, si tratta di parole a cui avrebbe tenuto fede molti anni dopo Giovanni Lami (S 138) al momento della

20. *Sonetto III* dei *Sonetti del chiarissimo Abate ANTON-MARIA SALVINI in lode del Cavaliere Bernardino Perfetti composti dall'Autore, mentre era travagliato dalla gotta, e mandati in più volte a Siena nel mese di Maggio dell'anno 1721 al Dottor Crescenzo Vaselli, de' quali ritenne la copia appresso di sé il degnissimo Fratello dell'Autore medesimo Salvino Salvini Canonico Fior.*, in *Saggi di poesie scritte dal Cavaliere BERNARDINO PERFETTI colla raccolta degli Atti della di Lui Coronazione e di varii Componimenti fatti da diversi Uomini Illustri in lode del medesimo. Parte II*, Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1748, pp. [295]-321: 299.

21. *Id.*, *Sonetto V*, *ivi*, p. 302.

22. *Id.*, *Sonetto XIII*, *ivi*, p. 309.

23. *Id.*, *Sopra il giuoco del Sibillone Discorso LXXXVI [XCVI]*, in *Id.*, *Discorsi accademici*, II, 1712, pp. 515-518: 518.

sua elezione, nel 1748, ad Apatista Reggente, quando reintrodusse in Accademia, dopo un periodo d'abbandono, le improvvisazioni liriche e il gioco del Sibillone in qualità di utili divertimenti per l'educazione dei più giovani:

Essendo stata serrata per lo spazio di più d'un anno la celebre Accademia degli Apatisti di questa Città, senza, che si facessero più in essa i consueti letterari esercizi, che ogni otto giorni con gran vantaggio della Gioventù studiosa periodicamente fare si debbono, per essere affatto cessato il concorso de' Letterati e Studiosi alla medesima; piacque a' Signori Superiori di procurare il ristabilimento d'una sì erudita ed illustre Adunanza, ed a questo effetto elessero per nuovo Reggente della medesima il Signor Dottor *Giovanni Lami* [...]. Si è anche rinnovato nello stesso tempo il costume del Giuoco erudito della Sibilla, il quale si fa dopo la recita delle composizioni; siccome il nobile divertimento, da lungo tempo trasandato, del Canto improvviso; i quali sono allettamenti onestissimi alla frequenza d'un'Accademia sì stimabile, e sì ragguardevole [...]²⁴.

È per queste ragioni, dunque, che l'improvvisazione poetica trovò ampio spazio in seno all'Accademia degli Apatisti fin dal Seicento e per tutto il Settecento, come in molti luoghi il *Catalogo* dimostra²⁵. E nel valutare il ruolo che svolse nella formazione dell'ideologia letteraria della prima Arcadia, andrà tenuta in conto non soltanto l'influenza simbolica esercitata a Roma dall'introduzione del Sibillone, ma anche quella, più circoscritta ma non meno determinante, che Anton Maria Salvini esercitò personalmente su Crescimbeni; influenza che attende

24. [GIOVANNI LAMI], [*Notizia*], «Novelle letterarie», VIII [IX]/13, 1748, coll. 193-194.

25. Si vedano, per i primi anni del secolo, le schede relative ad Alessandro Ghivizzani e Giambattista Cotta (S 66); sebbene non si siano rintracciate testimonianze esplicite al riguardo, non è certo difficile immaginare che nelle riunioni degli Apatisti dei primi del Settecento si trovassero a improvvisare personaggi eccellenti dell'intellettualità fiorentina come Anton Maria Salvini, suo fratello Salvino (S 217) e Marco Antonio De' Mozzi (S 80), Reggente dell'Accademia nel biennio 1698-99, le cui attitudini all'improvvisazione sono attestate altrove. Per gli improvvisatori che si esibirono tra gli Apatisti intorno alla metà del Settecento, vd. le schede relative a Gianlorenzo Berti (S 31), Giuseppe Clemente Bini (S 36), Alberto Giuseppe Buzzegoli (S 44), lo stesso Giovanni Lami, Francesco Manghetti (S 153), un tale Morandi, priore (S 173), Filippo Sacchetti (S 214). Per la seconda metà del secolo, e particolarmente tra gli anni Settanta e Ottanta, vd. le schede di Vincenzo Pianigiani (S 195), Giovacchino Salvioni (S 218), Domenico Somigli (S 228) e Carlo Tassi (S 237).

ancora di essere estesamente e correttamente storicizzata, soprattutto a partire dallo studio del loro epistolario²⁶.

2.3. *Tra Arezzo e dintorni*

Prima di tornare alla Roma degli anni Dieci del Settecento, giova ancora menzionare alcune realtà di area toscana in cui il ruolo dell'improvvisazione lirica è tutt'altro che secondario. Se è attestato l'ampio favore di cui godettero le esibizioni d'improvvisazione poetica presso la corte fiorentina di Eleonora Luisa Gonzaga¹, è pertanto inevitabile menzionare anche quella di Violante Beatrice di Baviera, governatrice di Siena, «dove il gusto dell'improvvisazione, non solo come esercizio d'ingegno, ma anche come gioco o sfida o ricupero del canto popolare, aveva una tradizione»² e sotto la cui ala protettiva erano accolti, tra gli altri, l'improvvisatrice popolare Maria Domenica Mazzetti Forster, detta la Menichina (S 162), di cui si parlerà più avanti nel

26. Ha iniziato questo lavoro pionieristico Enrico Zucchi, che ha riscontrato «non soltanto un legame di amicizia fra i due, ma anche un effettivo rapporto di collaborazione» all'altezza dei primissimi anni del Settecento in rapporto alla genesi di diverse opere crescimbeniane; e in particolare in vista della riedizione della *Bellezza della volgar poesia* nel 1712, occasione in cui Salvini contribuì con delle postille al testo della prima stampa. Il tutto è stato edito dallo studioso in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019 (la citazione su riportata è tratta dall'introduzione al volume: ENRICO ZUCCHI, *Dilettare giovando. Ornamento e utile nella Bellezza della volgar poesia tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto*, ivi, pp. 9-77: 55).

1. Eleonora Luisa Gonzaga, duchessa di Guastalla (1686-1741), sposò nel 1709 il già cardinale Francesco Maria de' Medici, governatore di Siena, che per il matrimonio depose la porpora. Della sua predilezione per la poesia estemporanea si apprende da una testimonianza di Giovanni Lami: «[Eleonora Gonzaga,] Patre tuo etiam *Vincenzio* vita suncto [...]; non tamen Musas colere, et eximias artes adprobare destitisti; sed viros eruditos et cultos ad tuos congressus procliviter admisisti, Poetasque praecipue; et ex iis illos, qui admiranda cantus extemporalitate, stupore simul consessum adficerent, et suavissima voluptate perfunderent» (GIOVANNI LAMI, *Eleonora Gonzaga Etruriae Princeps*, in IO. LAMII *Memorabilia Italarum eruditione praestantium quibus vertens saeculum gloriatur. Tomus I*, Florentiae, ex Typographio Societatis ad Insigne Centauri, 1742, pp. 301-304: 302).

2. GRAZIOSI, *Arcadia femminile*, p. 347. È ancora Lami a elencare i passatempi preferiti della governatrice di Siena: «Cum *Ferdinando* igitur viro suo, aliisque [...] viris doctis adsidue conversari, opes large in eos profundere, carmina venusta et elegantia scribere, comoedias componere, Poetas extemporales audire, favore dignitari litteras, bonas artes iuvare, prodesse universis» (GIOVANNI LAMI, *Violantes Beatrix Etruriae Princeps*, in ID., *Memorabilia Italarum*, I, 1742, pp. 129-149: 133).

capitolo relativo alla geografia dell'improvvisazione settecentesca, e il celeberrimo Bernardino Perfetti³. A Siena, l'improvvisazione lirica non era praticata soltanto nel circolo di Violante, ma anche in conversazioni private: Girolamo Gigli, in un vivido passo del suo *Diario sanese*, racconta come al giardino della Lizza fosse solito riunirsi con altri notabili della città ad ascoltare i più valenti di loro prodursi in versi all'improvviso nelle sere d'estate:

La [...] festa di S. Stefano [all'epoca celebrata il 2 agosto], che chiama il Popolo a ricrearsi alla Lizza, vuol, che ci posiamo alquanto su questo verde Colle, il quale con tanto commodo, e delizia serve alla ricreazione di tutto il Paese nei giorni della State [...]. Ma le sere dei più caldi mesi dopo la Cena, è quando vi si aduna con più [piccolo]⁴ concorso, e con più libertà ogni sorte di conversazione, non tanto per quivi respirare del grazioso gioco dell'Aria fresca, quanto per l'erudita adunanza alle più ingegnose Muse della Patria, le quali sopra qualunque soggetto si proponga loro, cantano a due, a tre, o a solo non senza che ne risuoni la fama e per la Toscana tutta, e per l'Italia, e particolarmente a' tempi nostri, che il Signor Gio. Battista Bindi ha poste le sue rime improvise in tutte le arie, e in tutti i metri, e così ne' morali soggetti, come ne' faceti, e critici al confronto delle più studiate Poesie, e delle più illustri. A lui canta d'affronto con quella vivacità, e nobiltà di verso, di cui parlammo in altro luogo, il Signor Cavaliere Bernardino Perfetti, siccome il Signor Cavaliere Annibale Agazzari, il Signor Girolamo Crifoni [*scil.* Grifoni], il Signor Conte Cosimo d'Elci, ed altri Nobili, ed ingenui spiriti, che non lasciano in questa nostra età di sostenere il confronto con tutte l'età passate, nelle quali l'ingegno, e la prontezza de' rimatori Sanesi ha sempre mantenuta la gara per lo più vittoriosa col resto delle Nazioni Italiane⁵.

3. Sulle attività di sostegno alle arti messe in opera da Violante Beatrice di Baviera vd. SILVIA BENASSAI, *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana*, «Valori tattili», I/3-4, 2014, pp. 81-112 e LEONARDO SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010.

4. L'aggettivo, che integra e chiarisce la frase originale, è aggiunto nella seconda edizione del *Diario sanese* (Siena, Tip. dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, 2 tt., 1854, II, p. 69).

5. *Diario sanese, in cui si veggono alla giornata tutti gli Avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo Spirituale, sì al Temporale della Città, e Stato di Siena; Con la notizia di molte Nobili Famiglie di Essa, delle quali è caduto in acconcio il parlarne. Opera di GIROLAMO GIGLI. Parte seconda*, Lucca, per Leonardo Venturini, 1723, pp. 60-61.

I personaggi che Gigli menziona sono in prevalenza nobili: oltre al solito Perfetti, che di Gigli era nipote acquisito (Gigli aveva sposato Laurenzia Perfetti, sorella del padre del poeta, Pier Angelo), l'erudito senese fa il nome di un certo Annibale Agazzari (S 3), cavaliere di Santo Stefano, un certo Cosimo d'Elci (S 73), conte, e, ciò che è più interessante, Girolamo Grifoni (S 132), figlio del medico e scienziato Teofilo, tra i principali fondatori nel 1700 della Colonia senese d'Arcadia, detta Fisiocritica⁶. Ma in questi casi postulare un'influenza esercitata da queste pratiche sull'Accademia romana fondata a San Pietro in Montorio nel 1690, come si vede bene se si guarda alle date, non sarebbe corretto. La testimonianza di Gigli risale infatti agli anni Venti del Settecento; Perfetti giunse a Roma per la prima volta, al seguito di Violante, solo nel 1712; e la fondazione della colonia Fisiocritica si colloca a dieci anni esatti dalla fondazione del consesso romano. Si tratta di lassi di tempo, in verità, piuttosto considerevoli. Si citano pertanto in questo frangente soltanto come informazioni al contorno, utili a dettagliare i tratti di un'"aria di famiglia" più che a stabilire rapporti di filiazione diretta tra pratiche poetiche estemporanee appartenenti a diverse formazioni accademiche.

Più complessa e articolata sembra invece la dinamica che, sotto questo profilo, si instaura tra l'Arcadia centrale e la sua prima Colonia in ordine di tempo, la Forzata di Arezzo. Il 3 gennaio 1692, infatti, l'aretina Accademia dei Forzati, fondata nel 1683 sulle ceneri di una precedente Accademia dei Discordi nata nel 1623, viene ufficialmente registrata come prima Colonia arcadica⁷, inaugurando una fortunata formula propagandistica che, nel giro di pochi anni, costituirà uno dei principali mezzi di egemonizzazione del tessuto culturale italiano, e non solo, da parte del consesso romano. Le vicende dell'aggregazione dei Forzati agli Arcadi sono ancora poco note: resta ancora da far luce sul ruolo svolto da Giovan Battista Capalli, figura di spicco nell'accademia aretina e principale promotore dell'iniziativa, a partire dalle

6. Su Teofilo Grifoni vd. MARIO DE GREGORIO, *Grifoni, Teofilo*, in *DBI*, 59, 2002, pp. 409-410.

7. Sull'Accademia dei Forzati, poi colonia arcadica, vd. *ad vocem* MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, III, 1929, pp. 49-51; VANNA GAZZOLA STACCHINI – GIOVANNI BIANCHINI, *Le accademie dell'aretino nel XVII e XVIII secolo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1978; MARIA VESCHI, *L'Accademia dei Forzati. Nuovi documenti*, «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., LII, 1990, pp. 409-445; GIOVANNI BIANCHINI, *Accademie in Arezzo nel Seicento tra ritualità e cultura*, «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., LXVI, 2004, pp. 5-26.

sue corrispondenze con Francesco Redi da un lato, e con Crescimbeni dall'altro. Quel che è certo è che nel 1683, all'atto della sua fondazione, stemma e motto dell'istituzione erano stati suggeriti da Redi in persona: lo scienziato e poeta, all'epoca già Arciconsolo della Crusca, primo medico granducale e studioso riconosciuto e stimato in tutta Europa, propose l'immagine di un girasole rivolto disco solare sormontato da un cartiglio, poi cassato per volere di Crescimbeni e sostituito con la siringa di Pan, simbolo dell'Arcadia, con su la frase «Par douce violence»⁸. Il riferimento era alla consuetudine, stabilita espressamente dallo statuto dei Forzati, di esercitarsi durante le tornate accademiche nella composizione di sonetti a rima obbligata, il cui tema e le cui rime (talora nella forma astratta dello schema metrico, talaltra nelle esatte desinenze) erano imposti dall'uditorio. Ci informa al riguardo un manoscritto settecentesco intitolato *Ricordi di Storia Aretina*, che contiene un estratto del più antico, ma andato perduto, volume dal titolo *Origine, Decreti e Statuti dell'Accademia dei Forzati*: «L'anno 1683 nacque in Arezzo l'Accademia de' Forzati [...], ove frequentemente si esercitavano in comporre sonetti, con le rime forzate donde presero il nome di Forzati»⁹. Ora, chi si è occupato della storia dei Forzati non ha potuto fare a meno di rilevare come la produzione in versi di questo periodo sia andata, pressoché per intero, perduta o confusa in opere manoscritte o stampate privatamente dagli accademici. È probabile che la causa principale di questa dispersione, al di là del fisiologico deperimento dei testimoni, sia l'assenza di registri analoghi a quelli degli *Atti arcadici*, in cui il Custode, o un suo delegato, aveva il compito di inserire o trascrivere tutti i componimenti recitati nelle riunioni accademiche; ma un'altra ragione plausibile è che gran parte di questi componimenti fossero in realtà di natura estemporanea, e che solo una parte di essi sia stata trascritta e conservata. Elencando sopra le *performances* all'improvviso rappresentate nell'*Arcadia* di Crescimbeni, ad esempio, si è fatta rapidamente menzione a un sonetto di Selvaggia Eurinomia, *alias* l'aretina e forzata Faustina degli Azzi, declamato nel romanzo insieme a quelli di altre ninfe. Dopo aver riportato il testo di tutti i componimenti, il narratore chiude l'episodio dicendo: «Non v'ha parole, che esprimano quando mai gli astanti Pastori godessero del canto delle leggiadre Ninfe, e particolarmente di

8. Cfr. VESCHI, *L'Accademia dei Forzati*, pp. 425-426.

9. Si tratta del ms. 106 conservato presso la Biblioteca Comunale di Arezzo. Cito da GAZZOLA STACCHINI – BIANCHINI, *Le accademie nell'aretino*, pp. 216-217.

quello di Selvaggia, che, giusta il costume della sua Colonia Forzata, volle cantare all'improvviso, e a rime obbligate»¹⁰. Non pare un caso che Crescimbeni abbia inserito quel «volle cantare all'improvviso» dopo il «giusta il costume della sua Colonia Forzata», e non prima, associandolo volontariamente alle «rime obbligate» che già sapevamo essere un caratteristico “marchio di fabbrica” degli accademici aretini. Ma c'è di più: l'associazione è rinsaldata anche alla luce del fatto che tra i *Manoscritti* arcadici si trovano alcuni sonetti estemporanei a rima obbligata attribuiti a due eminenti membri dei Forzati, nonché tra i fondatori della relativa Colonia arcadica¹¹: Giovanni Maria Martini (S 158), «Cancelliere Maggiore nella città di Arezzo»,¹² e Giovanni Mauri (S 160), erede di un'antica e nobile famiglia aretina¹³. Benché naturalmente non sia da ritenersi che l'Arcadia abbia introdotto al suo interno pratiche poetiche estemporanee per influsso della Colonia Forzata di Arezzo, in queste corrispondenze sarà piuttosto da rilevare il precoce stabilirsi di un'intensa relazione di scambio reciproco tra l'accademia romana e un'istituzione, com'è quella aretina, “specializzata” in produzioni liriche all'improvviso.

Al fianco di questa connessione sul fronte della sonettistica estemporanea a rime obbligate, va ricordata un'ulteriore forma poetica tipica dei Forzati e presente a Roma, in verità, già tra i Disuniti-Ottoboniani di fine Seicento: si tratta della cosiddetta “corona poetica”. Tale componimento, nella prassi dell'accademia aretina, assumeva la forma-*monstre* di quattordici sonetti, composti a loro volta da quattordici differenti accademici, a partire da un “Sonetto Maestro” fornito inizialmente dal *primus inter pares* dell'istituzione aretina, l'Arciforzato. Enunciato il “Maestro”, la corona era generata producendo

10. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, p. 231. Di Faustina Degli Azzi si è rinvenuto anche un altro sonetto estemporaneo e a rime obbligate in un manoscritto conservato in BNCR, ms. Sess. 333, c. 35r. Esso non risulta censito tra i componimenti della poetessa riportati in GIOVANNI BIANCHINI, *Faustina degli Azzi nei Forti (1650-1724): tra polemica e impegno accademico*, in *Arezzo e la Toscana tra i Medici e i Lorena (1670-1765). Atti del convegno (Arezzo, Archivio di Stato 16-17 novembre 2001)*, a cura di Franco Cristelli, Città di Castello, Edimond, 2003, pp. 179-197: 182 note 7, 10, 11; né ivi, p. 194 nota 39; né ivi, p. 197 nota 46.

11. La lista dei fondatori della Colonia fu pubblicata da Crescimbeni in *Prose degli Arcadi*, III, 1718, p. CXXXIII; ma la si trova, più estesa e con alcune notizie biografiche dedicate alle singole personalità menzionate, in GAZZOLA STACCHINI – BIANCHINI, *Le accademie*, pp. 219-229 (Martini e Mauri sono entrambi citati a p. 221).

12. VESCHI, *L'Accademia dei Forzati*, p. 424.

13. Ivi, pp. 411-412 nota 6. I sonetti, databili al 1698, si trovano rispettivamente in AA, ms. 8, cc. 184r e 185r (cfr. *supra*, par. 2.1. nota 16).

un primo sonetto che iniziasse obbligatoriamente con il primo verso e terminasse con il secondo; la parola passava poi a un altro accademico, che declamava un secondo sonetto che iniziasse con il secondo verso e terminasse con il terzo; e così via, fino al quattordicesimo sonetto del quattordicesimo accademico, che iniziava con l'ultimo verso del "Maestro" e finiva con il primo, chiudendo il ciclo coronale. Crescimbeni, affrontando nei *Comentarj* il tema *Delle Corone, e d'ogni altra spezie di più Sonetti legati insieme*, pur affermando che esse «sono di carattere proprio Toscano», ne riconduceva la paternità ai «Poeti Sanesi» e, con più precisione, agli «Accademici Intronati»; ciò nondimeno, proseguiva col dire che esse si componevano al suo tempo «nelle Accademie Sanesi, e anche altrove»¹⁴, alludendo forse anche ai Forzati. Ad ogni modo l'esercizio, che pure poteva essere svolto per iscritto, era con certezza una peculiarità degli accademici aretini, i quali ne pubblicarono, unici allo stato attuale delle conoscenze, alcuni a stampa¹⁵. E che fosse svolto anche oralmente è testimoniato dallo stesso Crescimbeni, il quale, come si ricorderà, relativamente ai Disuniti-Ottoboniani aveva scritto che in quel consesso

si operava improvvisamente con eruditi discorsi, e con poesie d'ogni genere, tessendosi anche, talora col suono, e talora senza, poemetti d'ottave, capitoli, *catene di sonetti, di canzoni, di canzonette, e arrivandosi infino a comporvi corone perfette*, e a stendersi le disfide de gli improvvisatori per quattro, e sei ore continue¹⁶.

Ora, come si può notare, Crescimbeni si riferisce con queste parole non soltanto a corone di sonetti, ma anche «di canzoni, di canzonet-

14. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, pp. 140-141.

15. Menziona le corone di sonetti dei Forzati, spiegandone anche il meccanismo e confermandone l'esclusività nel panorama delle accademie del Seicento, VESCHI, *L'Accademia dei Forzati*, pp. 430-432. La stessa Faustina Degli Azzi fu omaggiata da una pubblicazione a stampa di una corona di sonetti dell'Accademia Forzata: *Alle glorie immortali dell'Illustrissima Signora Faustina Degli Azzi ne' Forti fra gl'Accademici Forzati d'Arezzo detta la Confusa. Corona di Sonetti dell'istessa Accademia*, in *Serto poetico di FAUSTINA DEGLI AZZI, ne' Forti, ne' Forzati d'Arezzo la Confusa, dedicato all'Altezza Serenissima di Madama Violante Beatrice di Baviera Gran Principessa di Toscana*, Arezzo, per Lazzaro Loreti, 1697, cc. 2r-10r. In GAZZOLA STACCHINI – BIANCHINI, *Le accademie nell'aretino*, pp. 286-293 si trova riprodotta una *Corona Poetica in Lode della Ser.ma Principessa (Violante Beatrice di Baviera)* composta da Faustina e rimasta manoscritta, tratta dal ms. 176 della Biblioteca Comunale di Arezzo, cc. 47-61.

16. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, pp. 148-149. Corsivo nostro.

te», cioè di altre forme metriche rispetto a quelle in uso dai Forzati. Come ha notato Alessandra Di Ricco, infatti, poche pagine prima Crescimbeni si era intestato la recente invenzione di una «corona a più voci di ottave a destinazione encomiastica»¹⁷, svolta nello stesso anno di stampa dei *Comentarj* (1702) durante un intermezzo della rappresentazione al Collegio Clementino della *Rodogune* di Corneille, in onore di Carlo Emanuele d'Este, e costruita «a misura di quelle di sonetti»¹⁸; mentre l'anno prima, in Arcadia, era stata declamata e poi data alle stampe a Roma per il Chracas la *Corona poetica rinterzata in lode della Santità di n. Sig. Papa Clemente XI* (1701), formata da ben quaranta sonetti come triplicazione di una corona ordinaria¹⁹. Insomma, la libertà messa a frutto da parte degli Arcadi su questo fronte fu molta: al punto che essa fu, come già detto sopra, all'origine di uno dei *Giuochi olimpici*, quello delle Ghirlande, nato quando

nella Ragunanza degli Arcadi [...] facemmo una [corona di sonetti] gli anni passati in lode d'una Dama sotto nome di Germina pastorella, intitolandola *Ghirlanda di fronde, e fiori*, perciocché tal nome più, che quel di Corona si conveniva al soggetto pastoralmente trattato; ed in essa prendemmo anche l'obbligo d'assegnare una fronda, o un fiore a

17. DI RICCO, *Poeti improvvisatori aulici*, p. 115.

18. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, p. 144. La corona fu stampata con titolo *Corona poetica di diversi autori per l'Illustriss. et Excellentiss. Signore, il Signor Carlo Emanuele d'Este marchese di S. Cristina, che nella tragedia della Rodogona, che si recita nel Collegio Clementino, giuoca maravigliosamente di Bandiera*, Roma, per Luca Antonio Chracas, s.d. [1702].

19. Crescimbeni scrive che «la tessitura di essa è tale, che ogni verso del magistrale entra in tre sonetti per principio, ed in tre altri per fine: la prima volta prendendosi i versi del magistrale dal capo infino al piè di esso, la seconda volta dal mezzo, e ad ogni sonetto assegnandosene uno dal mezzo in su, ed uno dal mezzo in giù, e la terza volta dal piè fino al capo» (CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, p. 141). Il nono tomo delle *Rime degli Arcadi* è occupato prevalentemente da una raccolta delle varie corone di sonetti composte dalla fondazione dell'Accademia all'anno di stampa del volume, il 1722: cfr. *Raccolta di varj poemetti lirici, drammatici, e ditirambici degli Arcadi tomo primo, che è il nono delle Rime. All'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Cardinal Pietro Otthoboni Vicecancelliere di S. Chiesa*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1722, pp. [1]-240; le più antiche, l'una dedicata a Maria Casimira di Polonia, e l'altra per la nascita di Vittorio Amedeo di Savoia (figlio di Vittorio Amedeo II e destinato a morire adolescente nel 1715), risalgono entrambe al 1699 (cfr. rispettivamente la *Corona poetica in lode di Maria Casimira Regina Vedova di Polonia, tessuta dalla Ragunanza d'Arcadia, e recitata avanti la Maestà Sua l'anno 1699*, ivi, pp. 121-136 e la *Corona poetica intrecciata dalla Ragunanza d'Arcadia per la nascita del Principe del Piemonte, e recitata nel Bosco Parrasio l'Anno 1699*, ivi, pp. 137-152).

ciascun sonetto, simboleggiante una prerogativa di colei, a cui era consacrato il componimento²⁰.

A partire da questo spunto, i componimenti del gioco delle Ghirlande, pur essendo diventati nel frattempo madrigali e includendo un componimento latino di chiusura, hanno ognuno un fiore o una pianta nel titolo; ed è possibile, secondo le spie disseminate dagli incroci qui visti, che, appartenendo geneticamente alla forma delle corone, fossero di natura estemporanea.

Per chiudere questa digressione sul panorama performativo fuori d'Arcadia, va detto che abitudini come quelle delle corone poetiche, in cui il corpo accademico, attraverso una ben orchestrata coreografia, impiega la poesia estemporanea come *medium* di autorappresentazione, non erano esclusivo appannaggio né delle accademie toscane né del mondo romano. Qualcosa di simile si ritrova infatti in un piccolo, ma eloquente libriccino risalente al medesimo anno in cui i Forzati divennero Colonia d'Arcadia. Si tratta dei *Componimenti detti all'improvviso dell'Accademia degl'Incostanti*²¹ di Palestrina, pubblicata in occasione della venuta in città, nel 1692, di Carlo Borromeo (il colto protettore di Ludovico Antonio Muratori che lo chiamò all'Ambrosiana)²², sua moglie Camilla Barberini e suo fratello Giberto (già prefetto nella medesima biblioteca)²³. L'opuscolo, nient'altro che un tributo di versi encomiastici, raccoglie componimenti in italiano e in latino indirizzati da alcuni membri dell'accademia ai tre nobili visitatori, pronunciati durante una cerimonia strutturata, come già si sarà intuito dal titolo, su improvvisazioni in versi sostenute a turno. La dedica, rivolta a Carlo Borromeo, dichiara infatti:

Eccellentissimo Signor Conte. Presentiamo a gli occhi di V. E. quei Componimenti medesimi co' quali fossimo arditi di tormentarne gli orecchi in Palestrina, e benché conosciamo essere più presto aborti accelerati dall'ossequio, che parti maturati con lo studio dall'ingegno,

20. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, p. 141.

21. *Componimenti detti all'improvviso dell'Accademia degl'Incostanti a gli eccellentissimi signori Conte Carlo Borromei, Contessa D. Camilla Barberini Boromei, Abbate Giberto Boromei, in occasione della loro venuta a Palestrina a' 23 di Gennaro dell'Anno 1692*, Palestrina, impresse Domenico Antonio Ercole, s.d. [1692].

22. Su di lui vd. GIUSEPPE RICUPERATI, *Borromeo Arese, Carlo*, in *DBI*, 13, 1971, pp. 116-119.

23. Su di lui, vd. GIUSEPPE PIGNATELLI, *Borromeo, Giberto*, *ivi*, pp. 133-134.

speriamo, che la somma benignità di V. E. non isdegherà di vederli nelle Stampe, come già ci fece l'honore di gradirli in voce, considerando, che per continuare il nostro ossequioso riconoscimento de' singolarissimi meriti di V. E. non temiamo di comparire o meno ingegnosi, o troppo arditi [...]. Gli Accademici Inconstanti di Palestrina²⁴.

Oltre a questo riferimento, soltanto il titolo del primo testo, una prosa introduttiva di un certo Marco Antonio Ceccoli intitolata *Discorso improvviso*²⁵, e il penultimo testo, dal titolo *Ad eosdem* [i prestigiosi ospiti milanesi] *dum Praenestina Academia audet coram ipsis extemporanea carmina recitare*²⁶, recano memoria del fatto che i restanti ventisei componimenti furono pronunciati, almeno in una prima occasione, estemporaneamente. Ma soprattutto, ciò che colpisce è l'anonimato che caratterizza tutti i componimenti raccolti nell'opuscolo, nessuno escluso. L'unico testo firmato è il *Discorso improvviso* che apre la tornata accademica: le poesie estemporanee (madrigali e sonetti quelle in italiano, distici elegiaci le latine) sono invece prive d'autore, come se tutte insieme costituissero il prodotto di un'unica voce, organica e corale, del gruppo accademico, composta dalla somma dei singoli accademici improvvisanti; una visione, questa, di «accademia come soggetto collettivo, come economia del tutto rispetto alle parziali e personali competenze di ciascuno»²⁷, nel solco più tipico della «civile conversazione» umanistico-rinascimentale.

Insomma, tutti gli elementi qui presentati, che vedono un intrecciarsi continuo di istanze ludico-formalistiche di ascendenza barocca e istanze razionalistiche di stampo cartesiano, rafforzano da un lato la constatazione, già evidenziata a suo tempo da Walter Binni e sorretta dai numeri raccolti da Amedeo Quondam²⁸, di un'influenza del na-

24. *Dedica*, in *Componimenti detti all'improvviso dall'Accademia degli'Inconstanti*, p. [1].

25. *Discorso improvviso del sig. MARCO ANTONIO CECCOLI nuovo accademico da Palestrina, detto nell'Accademia degli'Inconstanti per la venuta degli'Eccellentissimi signori Boromei in Palestrina*, ivi, pp. 3-11.

26. *Componimenti detti all'improvviso dall'Accademia degli'Inconstanti*, p. 31.

27. AMEDEO QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana, I. Il letterato e le istituzioni*, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898: 839.

28. WALTER BINNI, *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 3-46. Anche nella ricerca di AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VIII/23, 1973, pp. 389-438, il ruolo numericamente preminente dei toscani nella composizione sociale della prima Arcadia è evidente: nel periodo 1690-1728 gli aggregati all'Accademia originari del Granducato sono il 15,7%

turalismo toscano di fine Seicento sull'elaborazione ideologica della prima Arcadia; dall'altro, mostrano un processo di maturazione storico-culturale più ampio, che vede la *performance* in versi acquisire sempre più spazio nella ritualità, nella simbologia e nell'ideologia accademica di primo Settecento. In estrema sintesi, se ancora tra i Forzati di Arezzo e gli Incostanti di Palestrina l'esercizio delle corone e dell'improvvisazione di gruppo è un gioco di conversazione dotta e *savante*, benché serbi in sé le potenzialità di rivelarsi funzionale a un criterio di buon gusto razionalistico; e se tra gli Apatisti il successo dell'improvvisazione poetica, in quanto poesia dei «primi Cantori», si fa spazio perché è parte di un discorso che la colloca all'origine della storia, nell'età dell'oro della lirica, al tempo dei greci e dei latini (e dunque praticarla significa *rievocare* questo Eden perduto, alludendovi come di rimando); in Arcadia la poesia estemporanea assume il ruolo di vero e proprio impianto allegorico di rivivificazione, riattualizzazione e teatralizzazione dell'antico, del mondo bucolico-pastorale, del classicismo umanistico-rinascimentale, totalmente astratto dalla cultura "bassa" e da un'oralità in rapporto dinamico con la scrittura. L'improvvisatore, in questo quadro, funziona come membro di una collettività in azione concertata (i Forzati, gli Incostanti) o, se si individualizza, lo fa nella misura in cui è in grado di rimandare *ad altro* (l'età dell'oro degli Apatisti, o la dimensione popolare nella corte senese di Violante); ma, come che sia, egli resta comunque inquadrato in una rigida cornice di convenzioni sociali, ed è anzi funzionale alla loro messa in opera. Non agisce, cioè, in autonomia rispetto ai modelli di comportamento o di gusto letterario imposti dalla sua istituzione di riferimento (l'accademia, la corte) e se ne fa anzi propagatore. La sua assoluta subordinazione rispetto al modello letterario scritto, che si nota guardando a qualunque parto estemporaneo settecentesco, rientra in quest'ordine del discorso e si spiega allora facilmente: l'improvvisatore settecentesco non è chiamato a sviluppare alcuna specificità in merito al prodotto testuale della sua *performance* (come invece avveniva nel Cinquecento, quando «sull'imitazione di versi scritti da numerosi autori letterati [...] il *performer* crea[va] il suo personalissimo idioletto»²⁹),

del totale, e sono secondi soltanto agli aggregati dello Stato della Chiesa (35,1%). Tra le città principali del Granducato, poi, le prime tre città a spiccare sono proprio Firenze, da cui provengono il 43,6% dei toscani totali; Siena, con il 23,7% dei toscani totali; e Arezzo, con l'8,1% dei toscani totali (ivi, pp. 430-435).

29. DEGL'INNOCENTI, *Testi a stampa e performance*, p. 17.

giacché, come Susan M. Dixon ha affermato, già nella prima Arcadia «while the performance of improvising was highly regarded [...] the product was less valued than the process»³⁰. Ecco perché, ad esempio, una nuova ondata di ortodossia petrarchistica promossa dall'Accademia in questi anni può accompagnarsi senza contraddizioni a una promozione senza precedenti dell'improvvisazione colta. Diversamente dai tempi di Bembo, nel Settecento una rinnovata spinta normativa in campo linguistico e stilistico non neutralizza il proliferare degli improvvisatori: anzi, fornisce loro un codice stabile, di sicuro buon gusto, cui appoggiarsi senza timori.

2.4. *Lo scisma d'Arcadia e l'incoronazione di Perfetti*

Giunti a questo punto, se si torna a guardare la situazione arcadica, una data spicca tra le altre. Si tratta del 1711, l'anno della cosiddetta "divisione d'Arcadia": lo scisma scatenato per primo da Paolo Rolli e posto in essere da Gian Vincenzo Gravina a seguito di una dura polemica contro il Custode Crescimbeni, vertente sulla possibilità, per quest'ultimo, di nominare più volte una stessa persona tra i dodici Colleghi d'Arcadia. Non è questa la sede per ricostruire le complesse vicende attorno a quell'evento: ciò che qui consta di rilevare è che un evento così problematico dal punto di vista della politica culturale dell'istituzione, che certamente in questi anni vive un periodo di crisi di appartenenza e di ideologia, precede di un anno il primo viaggio a Roma del più grande improvvisatore del primo Settecento, l'astro nascente di Bernardino Perfetti. Nella primavera del 1712, infatti, il senese si recò per alcuni mesi nella Città eterna al seguito della sua protettrice Violante: secondo la testimonianza di Pier Jacopo Martello il poeta fu «ascoltato con avidità da tutta Roma in più Adunanze»¹, riscuotendo un successo straordinario. In particolare, restò memorabile un'improvvisazione a quattro tra il poeta senese, Paolo Rolli, un

30. SUSAN M. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and Its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 29-30.

1. *Vita dell'abate Alessandro Guidi pavese detto Erilo Cleoneo, scritta dal dottor PIER JACOPO MARTELLI bolognese detto Mirtilo Dianidio*, in *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni Arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin, e Custode d'Arcadia. Parte terza, all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Francesco Maria Casini Cardinale di S. Prisca*, Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1714, pp. 229-252: 245.

certo Paolo Vannini e un giovanissimo Pietro Metastasio, che Francesco Valesio rammentava ancora tredici anni dopo, nel 1725, essendone all'epoca corsa voce per tutta la città². Il 12 giugno Alessandro Guidi morì all'improvviso mentre si recava a Castel Gandolfo da papa Clemente XI: del tutto inaspettatamente, l'improvvisatore fu chiamato a

2. «Questo [Bernardino Perfetti] è un valente improvvisatore, il quale già otto anni sono fu in Roma in tempo di Clemente XI e qui improvvisò col Rolli, Vannini e Metastasio, allievi del Gravina, gli quali, benché più giovani, non se gli mostrarono inferiori» (FRANCESCO VALESIO, *Mercordi 9* [maggio 1725], in ID., *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia, 6 tt., Milano, Longanesi, 1977-1979, IV, 1708-1728. *Libro settimo e libro ottavo*, 1978, pp. 510-511). Sembra alludere alla stessa occasione Metastasio nella sua lettera ad Algarotti del 1° agosto 1751, in cui parla della sua giovanile e breve carriera in qualità di poeta estemporaneo. Si riporta parzialmente il contenuto della lettera: «voi vorreste de' versi fatti da me improvvisamente negli anni della mia fanciullezza; ma come appagarvi? Non vi niego che un natural talento più dell'ordinario adattato all'armonia e alle misure si sia palesato in me più per tempo di quello che soglia comunemente accadere, cioè fra 'l decimo e undecimo anno dell'età mia: che questo strano fenomeno abbagliò a segno il mio gran maestro Gravina, che mi riputò e mi scelse come terreno degno della coltura d'un suo pari: che fino all'anno decimosesto, all'uso di Gorgia Leontino, m'esposi a parlare in versi su qualunque soggetto così d'improvviso, sa Dio come, e che Rolli, Vanini e il cavalier Perfetti, uomini allora già maturi, furono i miei contraddittori più illustri. Che vi fu più volte chi intraprese di scrivere i nostri versi mentre da noi improvvisamente si pronunziavano, ma con poca felicità, poiché (oltre l'esser perduta quell'arte, per la quale a' tempi di Marco Tullio era comune alla mano la velocità della voce) conveniva molto destramente ingannarci, altrimenti il solo sospetto d'un tale agguato avrebbe affatto inaridita la nostra vena, e particolarmente la mia. So che a dispetto di tante difficoltà, si sono pure in que' tempi e ritenuti a memoria e forse scritti da qualche curioso alcuni de' nostri versi ma sa Dio dove ora saran sepolti, se pure son tuttavia in rerum natura, di che dubito molto. De' miei io non ho alcuna reminiscenza, a riserva di quattro terzine che mi scolpi nella memoria Alessandro Guidi a forza di ripeterle per onorarli. In una numerosa adunanza letteraria che si tenne in casa di lui, propose egli stesso a Rolli, a Vanini e a me per materia delle nostre poetiche improvvisate gare i tre diversi stati di Roma, pastorale, militare ed ecclesiastico. Rolli scelse il militare, toccò l'ecclesiastico a Vanini, e restò a me il pastorale. Da bel principio Vanini si lagnava che per colpa d'amore non era più atto a far versi; e mi asseriscono ch'io gli dissi: | *Da ragion, se consiglio non rifiuti*, | *Ben di nuovo udirai nella tua mente* | *Risonar que' pensier ch'ora son muti*. | Poco dopo, entrando nella materia: | *Vedi quel pastorel che nulla or pare?* | *Quel de' futuri Cesari e Scipioni* | *Foce sarà, come de' fiumi il mare*. | Parlando alla mia greggia: | *Pasci i fiori, or che lice, e l'erbe molli*: | *D'altro fecondi in altra età saranno*, | *Che sol d'erbe e di fiori, i sette colli*. | E nello stesso conflitto, ma in diverso proposito: | *Sa da sé stessa la virtù regnare*, | *E non innalza, e non depon la scure* | *Ad arbitrio dell'aura popolare*» (PIETRO METASTASIO a Francesco Algarotti, Berlino, 1° agosto 1751, in *Tutte le opere di PIETRO METASTASIO*, a cura di Bruno Brunelli, 5 tt., Milano, Mondadori, 1943-1954, III, 1951, pp. 655-661: 657-658).

esibirsi in onore del poeta pavese, cosicché «il giorno seguente furono cantate, presente Sua Santità, ed alcuni Cardinali [...] l'esequie al defonto dal Cavaliere Perfetti»³. Anche in questa occasione, Perfetti brillò. Ora, a prestar fede alle parole di Girolamo Gigli, fu proprio durante questo soggiorno che gli fu per la prima volta proposto di essere incoronato in Campidoglio, come era stato per Petrarca. Nel *Vocabolario cateriniano* (1717) si legge infatti che per lui «ultimamente in Roma, avendo meritato di trattenere gli Ozi eruditi del Santo Padre, e de' più alti Personaggi della Corte (per tralasciare molte Città che ha rendute attonite per questo suo dono incomparabile) è stata desiderata la Corona del Campidoglio»⁴. Chi propose per primo l'idea non è dato sapere: forse la sua protettrice Violante di Baviera? Forse, in ottica antigraviniana, Crescimbeni? Ad ogni modo, l'evento promesso fu ritardato per ben tredici anni, ed è possibile che gli strascichi dello scisma, che si andò lentamente ricomponendo dopo la morte di Gravina nel 1718, non fossero in tal senso influenti. Anzi, l'evento del 13 maggio 1725, che vide Perfetti finalmente incoronato nel Palazzo dei Senatori, fu da un lato la consacrazione simbolica di «una figura in cui confluivano il retore, il poeta e il dotto virtuoso; dunque un'incarnazione del *vir bonus dicendi peritus* della tradizione umanistico-gesuitica»⁵; ma dall'altro, da un punto di vista cioè di politica culturale, esso rappresentò il culmine di un vero e proprio progetto di arcadizzazione dell'intera tradizione lirica italiana, simboleggiata dalla figura, quella di Petrarca, che ne è idealmente l'iniziatore e il modello supremo⁶. La scelta di un poeta all'improvviso per rappresentare questa continuità, che dalle origini della lirica volgare giunge al suo vertice in Arcadia, ricade ancora una volta (e, diremmo, questa volta per tutte) nella logica allusiva al canone classicistico e umanistico-rinascimentale, all'Apollo del *Parnaso* raffaellesco. In più Perfetti,

3. MARTELLO, *Vita dell'abate Alessandro Guidi*, p. 244.

4. GIGLI, *Folleggiare*, p. LXXXIII. Gigli ripeté parole analoghe nella prima edizione del *Diario sanese* (1722): cfr. *supra*, par. 2.1. nota 49.

5. RAIMONDO GUARINO, *L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 169-193: 175.

6. A sostegno di questa tesi mi permetto di rimandare a SILVIA TATTI, *L'Arcadia di Crescimbeni e il trionfo della poesia: l'incoronazione in Campidoglio del 1725*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 273-289, e a MARCO CAPRIOTTI, *Il modello della laureatio petrarchesca nell'Arcadia del Settecento*, in *Laureatus in Urbe. I. Atti del seminario di studi. Roma, Università Roma Tre, 22-23 maggio 2017*, a cura di Luca Marcozzi e Paolo Rigo, Roma, Aracne, 2019, pp. 321-329.

proprio in quanto improvvisatore, poteva costituire un buon termine medio su cui stabilire un compromesso con la componente ex-gravi-niana, che stava definitivamente rientrando nei ranghi dell'Accademia, perché rappresentante di una poesia ispirata, immaginosa e sublime, di ascendenza pindarico-cattolica e, per l'appunto, guidiana. D'altra parte, come si è visto, fu Perfetti stesso a cantare le esequie del poeta pavese. E non è un caso, forse, che lo stesso Crescimbeni, incaricatosi di stilare gli atti della cerimonia capitolina, usciti a stretto giro in due consecutive edizioni pochi mesi dopo⁷, lavorava contemporaneamente all'edizione delle *Poesie* di Alessandro Guidi, pubblicata per sua cura l'anno successivo: com'è noto, nel volume erano inclusi il *Discorso sopra l'Endimione* e due lettere, intitolate *Della divisione d'Arcadia* e *De disciplina poetarum*, di Gravina⁸. La simbologia connessa all'anno giubilare 1725, infine, non poteva non cadere in particolare acconcio per una solenne cerimonia di quel tipo, oltre che per una definitiva e pacifica ricomposizione tra accademici.

7. Si tratta rispettivamente degli *Atti della solenne coronazione dell'Illustrissimo Signore Bernardino Perfetti tra gli Arcadi Alauro Euroteo, Nobile Sanese, Cavaliere di Santo Stefano, e Poeta Insigne Estemporaneo, fatta in Campidoglio, colla descrizione dell'Apparato per la medesima, cavati dagli Archivy Capitolino, e Arcadico*, [a cura di Giovan Mario Crescimbeni], Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1725 e degli *Atti cavati dagli Archivy Capitolino, e Arcadico della solenne coronazione fatta in Campidoglio dell'illustrissimo signore Bernardino Perfetti tra gli Arcadi Alauro Euroteo, Nobile Sanese, Cavaliere di Santo Stefano, Cameriere d'Onore di Spada, e Cappa di N. S. Papa Benedetto XIII, Accademico Intronato, e Poeta Insigne Estemporaneo, colla descrizione dell'Apparato per la medesima, e di quanto dipoi è seguito*, [a cura di Giovan Mario Crescimbeni], Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1725.

8. *Poesie d'ALESSANDRO GUIDI non più raccolte. Con la sua vita novamente scritta dal Signor Canonico CRESCIMBENI e con due Ragionamenti di VINCENZO GRAVINA non più divulgati*, Verona, per Giovan Alberto Tumermani, 1726.

L'«esempio più manifesto dell'Entusiasmo quasi visibile».
 Dal custodiato di Lorenzini all'*Entusiasmo* di Bettinelli (1728-1769)

3.1. *Oralità e scrittura tra Frugoni e Metastasio*

Con la morte di Crescimbeni (1728) e il nuovo custodiato Lorenzini (1728-1743) si apre un periodo di crisi per l'Arcadia: crisi dei luoghi istituzionali, di gestione delle Colonie, delle ritualità accademiche, delle nuove annoverazioni. Dell'assenza del Catalogo degli Arcadi diede conto già nel 1761 il successivo Custode, Michele Giuseppe Morei¹; mentre è del 12 settembre 1737 la notizia di Francesco Valesio, riferita nel suo *Diario di Roma*: «Oggi si fece l'Arcadia, accademia che per molti anni non si era fatta: si tenne nel loro sito sotto S. Pietro Montorio e vi intervennero nove cardinali»². L'Arcadia dovette rimanere chiusa per circa un decennio, e con essa restava serrato lo spazio, fisico e sociale, ormai ritenuto d'elezione per le *performances* letterarie: non ultima, l'improvvisazione. Al difficile passaggio di consegne per l'accademia romana si affiancava, in area senese, la morte di Violante Beatrice di Baviera (1731) e la dissoluzione della sua rete di protetti. Più in generale, gli anni Trenta del Settecento sono segnati dai turbolenti fatti legati alla Guerra di successione polacca, che trasformarono l'intera Penisola in un teatro di scontri tra i vari eserciti europei, toccando il culmine, tra il 1733 e il 1738, con la discesa in Italia di Carlo VI.

1. [MICHELE GIUSEPPE MOREI], *Memorie storiche dell'Adunanza degli Arcadi*, Roma, nella Stamperia de' Rossi, 1761, p. 59.

2. FRANCESCO VALESIO, *Giovedì 12* [settembre 1737], in ID., *Diario*, VI, 1737-1742. *Libro undicesimo*, 1979, p. 80. Per un'analisi del custodiato di Lorenzini, su cui pesa in realtà un giudizio storico non sempre equanime, vd. BEATRICE ALFONZETTI, *Il Principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62, ed EAD., *L'Arcadia austriaca del custode Lorenzini*, in *Studi pergolesiani. VII*, a cura di Simone Caputo, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 11-27.

Le conseguenze, tanto in termini economici quanto culturali, furono enormi, in particolare nel Regno di Napoli e nello Stato della Chiesa³.

Nonostante la difficile temperie, sotto il profilo letterario questi sono gli anni dell'apogeo metastasiano, che dal 1730 iniziò la sua attività di poeta cesareo presso la corte di Vienna. Metastasio, come abbiamo visto, era già noto per aver improvvisato in gioventù; e benché col tempo rifiutasse di concedere alla poesia estemporanea una valenza superiore a quella di un «inutile e meraviglioso mestiere», pure la sua idea di letteratura, facile ed eloquente, molto doveva a quel tirocinio giovanile. Nel 1738, inoltre, Carlo Innocenzo Frugoni (S 108) fondava la Colonia Parmense d'Arcadia nella cornice della giovane corte dei Borbone, in cui, come ha scritto Elisabetta Graziosi, «poetry was a social practice made for communication and seduction»⁴, e dove l'improvvisazione divenne, in questo senso, una delle modalità espressive più correnti ed efficaci per assolvere a questa funzione. D'altra parte, nella coscienza collettiva si faceva strada, o per meglio dire si corroborava di argomentazioni, l'idea che non vi fosse contraddizione tra l'uno e l'altro modello letterario, tra poeta "al tavolino" e poeta all'improvviso: prova ne sia la proposta che sarebbe pervenuta allo stesso Metastasio, in verità negli anni Sessanta del secolo, di tributare anche a lui la corona in Campidoglio. Metastasio declinò saggiamente l'offerta in una lettera, inviata al fratello Leopoldo, dove è sintomatica la sua volontà di non essere pubblicamente associato alla figura di un improvvisatore:

Or che voi mi parlate più chiaro, abbandonerò le cifre ancor io. Voi mi conoscete abbastanza per sapere ch'io non sono insensibile ai pubblici segni di approvazione, ma che le mire troppo ambiziose non sono mai state il mio vizio dominante. Se i poetici allori capitolini avessero oggidì quel valore che avevano all'età del panegirista di madonna Laura supererebbero i voti della mia vanità: ma ridotti al prezzo corrente non hanno allettamento che giunga a sedurre la dovuta mia moderazione. I segni d'onore invecchiano come i titoli. Quel *messere* o *magnifico*, che onorava alcuni secoli fa gli illustri capi delle repubbliche, offenderebbe oggidì un aiutante di camera. Della vecchiaia di cotesta nostra corona romana abbiam noi a' giorni nostri una prova incontrastabile. Il cava-

3. Cfr. STEFANIA BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia: le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, p. 75 e bibliografia relativa.

4. GRAZIOSI, *Revisiting Arcadia*, p. 117.

3. L'«ESEMPIO PIÙ MANIFESTO DELL'ENTUSIASMO QUASI VISIBILE»

liere Perfetti senese, poeta poco più che mediocre all'improvviso e di gran lunga meno al tavolino, la ricevé solennemente in Campidoglio l'anno XXV o XXVI del corrente secolo. Ma v'è ancor di peggio. Di qua dai monti cotesti lauri poetici sono oggetto di scherno [...]. Non sono ancor due anni che ha cessato di vivere in Vienna un libraio che serviva di precone agl'incanti dei libri, e che col merito di alcuni versacci latini, che andava di quando in quando schiccherando, avea ottenuto la laurea poetica, né trascurava mai di munire tutto ciò che stampava col titolo di poeta laureato⁵.

A ulteriore prova, poi, sta il fatto che proprio negli anni Trenta si incontra quello che, salvo smentite, risulta essere il primo “decalogo” a uso di aspiranti improvvisatori: lo si trova nel primo tomo di *Della storia, e della ragione d'ogni poesia* (1739) di Quadrio, sotto la particella dal titolo *Dimostrasi quali sieno gli artificii, che giovar possono al verseggiar improvvisamente*. Vi si legge:

E la prima cosa a que' necessaria, che si vogliono a questo esercizio addestrare, è il rivolgere di notte e di giorno i Poeti; e non contentarsi di correrli con l'occhio, ma con alta e posata voce quasi cantarli, perché rimangano le specie più impresse, onde più agevolmente alla memoria ricorrano, e gli organi tutti divengano quasi al verseggiar abituati [...]. La seconda cosa, utilissima a chi è vago di riuscir improvvisatore, è l'esercitarsi in ciò da sé stesso, e privatamente [...]⁶.

Poche righe più avanti l'invito a memorizzare «nell'ozio privato» un maggior numero possibile di «bei pezzi di poesia», purché abbiano un contenuto sufficientemente generico da potersi riproporre, identici o rielaborati solo in minima misura, in qualsiasi esibizione su un qualsivoglia tema. Non vi è chi non veda come una simile logica, notoriamente dilagante nei libretti per musica di quegli anni, risenta di una modalità di lavoro che prevede la composizione di arie programmaticamente «avulse dall'azione e intercambiabili [...], arie che potrebbero stare in qualsiasi tipo di “dramma”»⁷. E, in effetti, la gene-

5. PIETRO METASTASIO a Leopoldo Trapassi, Vienna, 7 novembre 1768, in METASTASIO, *Tutte le opere*, IV, 1954, pp. 674-675.

6. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, I, 1739, p. 157.

7. DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 7-8.

ricità, l'«astrattezza e fissità» lamentate da Dionisotti nei confronti del lessico poetico nostrano investono anche il livello delle immagini, della sintassi e dei concetti, al punto da rendersi scoperte nel frequente citazionismo di maniera che contraddistingue i parti dei poeti all'improvviso fino a Ottocento inoltrato. In tal senso, è rimasto celebre l'aneddoto relativo al poeta e patriota abruzzese Gabriele Rossetti, che durante i moti napoletani del 1820 accese gli animi dei rivoltosi con un carne estemporaneo nel quale ripeteva, come intercalare obbligato, i versi della canzonetta *Libertà (a Nice)*: «Non sogno questa volta | non sogno libertà»⁸.

Una siffatta insistenza sulla privata formazione del poeta estemporaneo attraverso modelli e metodi altamente codificati preannuncia l'enorme inflazione del numero di *performers* cui si assiste nel corso della seconda metà del secolo, e particolarmente a partire dagli anni Sessanta, che conduce a un lento, ma inesorabile processo di individuazione dell'"improvvisatore" come figura a sé stante nel quadro del più generale ambito delle *belles-lettres*. Come testimone di questo passaggio si pensi, ad esempio, alla farsa *I poeti*, poi ribattezzata *Il poeta fanatico*, di Goldoni (1750), in cui il protagonista Ottavio, che è un ingenuo letterato fondatore di una sgangherata accademia, entra in contatto con due improvvisatori di origine popolare (Tonino e Corallina); a essi si aggiunge anche il *servus callidus*, Arlecchino, capace anch'egli di verseggiare all'impronta, ma in dialetto. Ottavio, che «compon[e] volentieri nello stile eroico» e «non [è] solito a improvvisare»⁹, resta affascinato dalle *performances* del duo Tonino-Corallina e, benché di bassa estrazione, li accoglie entusiasticamente nel suo bislacco sodalizio. La commedia goldoniana, benché arrisa all'epoca da scarso successo, rimanda a un mondo che nell'improvvisazione lirica riconosceva l'alto livello di prestigio propagandato da decenni dall'Arcadia; ma il suo dispositivo satirico funziona soltanto in quanto poggia sullo svelamento di un'impostura attribuita all'intera categoria

8. Rossetti stesso rievoca l'episodio nel polimetro *La costituzione in Napoli nel 1820*, che si legge in GABRIELE ROSSETTI, *Poesie*, a cura di Giosue Carducci, Firenze, Barbèra, 1861, pp. 101-122: 105-108. Il citazionismo e il riuso di arie o strofe metastasiane, e non solo, da parte degli improvvisatori (spesso espressamente imposto dal pubblico per testarne le capacità di tessitura estemporanea del canto) si trova già in pieno Settecento, come si può verificare nel *Catalogo* guardando alle testimonianze relative a Felice Maria Zampi (S 250) e Giambattista Armani (S 12).

9. CARLO GOLDONI, *Il poeta fanatico*, a. I, sc. X (si cita dall'edizione a cura di Marco Amato, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 150, 156).

dei poeti estemporanei, “mangiatori a ufo” come si rivelano essere, in realtà, Tonino e Corallina. E si pensi ancora a un altro esempio, stavolta di carattere serio, come lo statuto che l'improvvisazione riveste nel *Dialogo pastorale di Eurasio Nonacride e Norinteo Tebano*, riportato negli atti dei *Giuochi olimpici* svoltisi nel 1754, durante il custodiato Morei¹⁰. Al di là del gran numero di nomi di *performers* estemporanei, vivi e morti, che nel componimento vengono elencati (tutti personaggi per cui l'improvvisazione è, o è stata, un gradevole complemento ad altre attività, perlopiù letterarie)¹¹, si fa cenno anche, ed è sintomatico perché è la prima volta che ciò avviene, a un dibattito sulla verità del *furor poeticus* come stato psicologico autenticamente ispirato che caratterizzerebbe la categoria. Norinteo, *alias* Antonio Luzzi, chiede infatti a Eurasio, *alias* Pietro Francesco Versari (S 246), già noto per le sue apprezzate capacità improvvisatorie:

Ma di saper da Te chiedo, e desidero,
Che te ne par quando al cimento esponiti,
Perché taluni udii, che esageravano
Essere un raro dono di memoria,
Altri ardir folle il cimentarsi in circolo,
E non pochi vi furono, che il dissero
Un aereo discorso, un dir fanatico¹².

Eurasio-Versari, chiamato a convincere il suo interlocutore (e con lui, il lettore) del fatto che il *furor* esiste davvero, ha dunque in questo frangente il compito di difendere la categoria cui egli stesso appartiene da accuse di simulazione che, evidentemente, già venivano lanciate con insistenza ai numerosi *performers* che affollavano all'epoca i salotti e le accademie.

10. *Dialogo pastorale di EURASIO NONACRIDE e NORINTEO TEBANO*, in *I Giuochi Olimpici celebrati in Arcadia nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXXIII in onore degli Arcadi illustri defunti*, Roma, presso Venanzio Monaldini per Generoso Salomoni, 1754, pp. 45-50.

11. Come ha scritto Paola Giuli, «the *Dialogo pastorale* records the names of quite a few improvisers who are not usually remembered in histories; it testifies to a rather widespread practice of improvisation, offering evidence of both male and female improvisers' prestige in the second half of the century» (GIULI, «*Monsters of talent*», p. 319).

12. EURASIO NONACRIDE [VERSARI] – NORINTEO TEBANO [LUZZI], *Dialogo pastorale*, pp. 47-48.

3.2. *Le premesse teoriche agli anni Sessanta*

Come si è accennato, a partire dagli anni Sessanta l'aumento del numero di improvvisatori circolanti nei luoghi di ritrovo dei colti si fa percepibile, motivato anche da un crescente interesse da parte del pubblico nei confronti delle esibizioni estemporanee. Sono diverse testimonianze a confermarlo: la più citata è un passo tratto dalle *Memorie storiche* di Morei. Siamo nel 1761:

[...] straordinaria ancora è stata sempre nel Serbatojo la frequenza del popolo, allorché si sparge voce, che alcuni de' più pronti Arcadi nel verseggiare sieno per cantare all'improvviso sopra qualsivoglia soggetto venga loro proposto, e in qualsivoglia Metro; il che non può credersi quanto arrechi a ciascheduno di diletto insieme, e di meraviglia; e benché in ogni tempo siano in ciò gli Arcadi stati eccellenti potendosi fin da i primi tempi contare fra chi nobilmente improvvisasse [...]; con tutto ciò non mancano anche di presente vivacissimi spiriti, che in questa gran prova d'ingegno si fanno ammirare¹.

Segue, come nel *Dialogo pastorale* del 1754, una lunga lista di personaggi considerati tra i migliori poeti estemporanei ad aver calcato le scene arcadiche, con parole di orgoglio per esser parte di un'istituzione che aveva assecondato e favorito, fin dalle sue origini, una moda che continuava a dimostrarsi vincente. Dall'altra parte della barricata stava invece il risentito commento del compilatore delle *Lettere inglesi* (1766), Saverio Bettinelli (S 33), il quale, assumendo lo sguardo di un moderno letterato d'Oltralpe, faceva dell'improvvisazione un feticcio per mezzo del quale criticare la corruzione dilagante nella letteratura italiana contemporanea:

Ma che volete che dica [un forestiero], quando sente in piazza di San Marco improvvisare in rima, e tirar tutto il mondo ad udirli come poeti mirabili, gli stessi ciurmadori e saltimbanchi? Non ci mancava per avvilire il linguaggio degli Dei, l'arte di Febo, e delle Muse, che vederla tra i bossoli dell'Orvietano, e le scimie de' cavadenti².

1. [MOREI], *Memorie storiche*, p. 84.

2. [SAVERIO BETTINELLI], *Dodici lettere inglesi sopra varj argomenti e sopra la letteratura italiana*, in *Versi sciolti dell'abate CARLO INNOCENZIO FRUGONI, del conte FRANCESCO ALGHEROTTI e del padre XAVERIO BETTINELLI con le Lettere di Virgilio dagli Elisj. Seconda*

Il giudizio non è da prendersi alla lettera, considerate le posizioni favorevoli che Bettinelli avrebbe espresso soltanto tre anni dopo nell'*Entusiasmo*³ (e su cui ci si soffermerà più avanti). L'autore sta piuttosto assumendo in maniera deliberata, sulla scorta di un procedimento tipicamente illuministico, una prospettiva straniante per sottoporre a critica il suo oggetto d'interesse. L'esito è però rivelatore di una società, com'è ancora quella italiana intorno alla metà del secolo, in cui non soltanto l'impostura degli improvvisatori circolanti tra salotti e accademie è sempre più frequente; ma anche in cui alcune pratiche di trasmissione orale della letteratura risultano ancora fortemente radicate, tanto da far delineare il problema di un loro possibile contrasto con le sue più recenti modalità di fruizione. Come ha scritto infatti Maria Teresa Marcialis, nelle *Lettere inglesi*

non sempre le posizioni dell'inglese [...] coincidono con quelle bettinelliane [...]. È abbastanza interessante, però, sottolineare la sensibilità "moderna" con cui egli – in questo tipicamente gesuita – registra un fenomeno di fatto in corso nella cultura settecentesca, un fenomeno in realtà non solo italiano ma europeo. Il moltiplicarsi delle case editrici [...] e il sorgere del giornalismo letterario non solo indicano l'inizio di una modificazione dell'intellettuale – da cortigiano a professionista – gravida di conseguenze, ma operano una trasformazione profonda nella cultura in generale e nella stessa poesia in particolare [...]. Sono problemi che riguardano la funzione sociale dell'arte, la legittimità della purezza di una poesia asettica e disimpegnata, il rapporto tra divulgazione e autenticità del "messaggio" trasmesso, il contrasto tra ricezione automatica ed esperienza autentica [...]⁴.

edizione, si aggiungono Dodici Lettere Inglesi sopra varj Argomenti, e sopra la Letteratura Italiana principalmente, nuove ed inedite, Venezia, presso Giambatista Pasquali, 1766, pp. I-C [ma 425-525]: IX-X [ma 441-442]. Per chiarire le allusioni di questo passo, Bonora scriveva: «L'*Orvietano* era un intruglio, di cui si attribuiva l'invenzione a un cittadino di Orvieto, e lo si spacciava come rimedio per quasi ogni specie di mali [...]»; «[...] i cavadenti [...] lavoravano in piazza e, per imbonire i clienti, portavano con sé scimmie ed altri animali curiosi» (ETTORE BONORA, note a SAVERIO BETTINELLI, *Lettere sopra vari argomenti di letteratura scritte da un inglese a un veneziano*, in *Illuministi italiani*, 7 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1958-1975, II, *Opere di FRANCESCO ALGAROTTI e di SAVERIO BETTINELLI*, a cura di Ettore Bonora, 1969, pp. 685-789: 701 note 1 e 2).

3. [SAVERIO BETTINELLI], *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Milano, appresso Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore, 1769.

4. MARIA TERESA MARCIALIS, *Saverio Bettinelli. Un contributo all'estetica dell'esperienza*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1988, p. 34.

L'inglese bettinelliano, in effetti, esibisce un'appartenenza organica a una società che divide con nettezza oralità e scrittura come *media* alternativi, e non complementari, nel campo della produzione di testi. Una cultura del libro, del romanzo, insomma; ancora distante da quella italiana, che corre a quest'altezza su un doppio binario in cui, tra le pratiche di fruizione della letteratura, convivono la lettura solitaria, silenziosa, e la *performance* pubblica, collettiva. L'argomentazione polemica dell'"inglese" contro «ciurmadori e saltimbanchi» doveva perciò colpire ancor più nel segno se proprio in quegli anni il fenomeno dell'improvvisazione poetica tornava ancora una volta a crescere.

Per quale ragione, è lecito chiedersi, gli anni Sessanta del Settecento vedono un crescente interesse nei confronti dell'improvvisazione, in termini sia di spettacolo sia di attiva pratica? La domanda, come tutte quelle che si interrogano su fenomeni culturali di portata generale, non ha risposte né facili né univoche. Si è detto della moda metastasiana e di quella frugoniana, che contribuivano a propagare un'idea di letteratura faconda, naturale e, specialmente la seconda, mondana, alla ricerca di una scrittura che, possiamo qui aggiungere, si fingesse, nonostante lo studio, facile ed estemporanea. Ora, benché in particolare Metastasio si opponesse, in linea di principio, alla possibilità che il rapporto potesse configurarsi anche in direzione inversa (e cioè che trovasse pari legittimità una poesia estemporanea tanto ispirata da parere scritta "al tavolino"), la strada che portava alla confusione tra le due era aperta. Insieme ad essa, varie altre linee di forza si intersecano a questo fenomeno: linee già poste in moto all'indomani della fine del custodiato di Crescimbeni e che riguardano gli sviluppi della riflessione sul rapporto tra *performer* e pubblico. Dal mondo del teatro, ad esempio, provenivano forti appelli in favore di una rappresentazione più verosimile di sentimenti e caratteri interpretati dagli attori in scena, col fine di coinvolgere con più efficacia l'uditorio. Luigi Riccoboni era in grado di sintetizzare queste sollecitazioni già all'altezza dei *Pensées sur la declamation* (1738), invitando l'attore a «sentir ce que l'on dit»⁵, perché, secondo una prospettiva poi detta "emozionalista", «ogni tonalità espressiva» necessaria a rendere lo stato d'animo di un personaggio

5. LUIGI RICCOBONI, *Pensées sur la Déclamation*, in *Réflexions historiques sur les différents theatres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*. Par LOUIS RICCOBONI, Paris, de l'Imprimerie de Jacques Guerin, 1738, p. 31 (i *Pensées* sono pubblicati in appendice con autonoma fascicolazione e numerazione di pagina).

3. L'«ESEMPIO PIÙ MANIFESTO DELL'ENTUSIASMO QUASI VISIBILE»

si trova [...] racchiusa nella nostra interiorità e viene evocata quando, attraverso un'intensa concentrazione, riusciamo a distaccarci dal mondo materiale dei sensi e cadiamo in una sorta di rapimento, di 'entusiasmo', ben conosciuto dai poeti, in cui i contenuti profondi del nostro animo appaiono chiari ed evidenti insieme ai modi, alle forme e alle espressioni che li rivelano⁶.

In questa cornice di carattere teorico l'improvvisazione, intesa come atto privo di un qualsivoglia supporto normativo, rappresenta il mezzo ideale per raggiungere il fine di illudere gli spettatori dell'assoluta verità del sentimento. Secondo le parole di Riccoboni stesso,

il est certain que l'Orateur doit s'étudier à faire illusion à son Auditoire [...]. Il faut pour cela qu'il déclame si naturellement, qu'il force, pour ainsi dire, les Spectateurs à croire que tout ce qu'il dit il le pense dans l'instant même; car tout ce qui est écrit porte avec soi la supposition presque certaine que l'Orateur en composant a employé toutes les subtilités imaginables pour parvenir à son but. Au contraire, ce qui paroît débité sur le champ a un air de simplicité et de vérité qui prévient en faveur de tout ce que l'on dit [...]⁷.

Ritrovando perciò «nell'adesione emotiva» del locutore «il fondamento dell'oratoria»⁸, Riccoboni riusciva nel suo obiettivo di mantenere separati, a differenza di quanto si era soliti fare nel Seicento, recitazione ed eloquenza: in tal modo, otteneva il duplice risultato di permettere all'attore di evadere dai rigidi sistemi delle *artes rhetoricae*, garantendogli una maggiore libertà espressiva, e al contempo di salvaguardare il primato dell'improvvisazione teatrale (e con essa, la tradizione della Commedia dell'Arte) sull'utilizzo del testo a monte. In questo senso – come ha mostrato Waquet con l'esempio di Perfetti, ma anche, come si è visto, nel caso delle “corone” dei Forzati di Arezzo –, l'improvvisazione poetica nella prima metà del Settecento rimaneva ancora saldamente legata a un modello performativo in cui le regole dell'eloquenza avevano un ruolo preponderante. Eppure, alcuni elementi si avvicinano alla temperie di metà secolo: voce che

6. CLAUDIO VICENTINI, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 195-196.

7. RICCOBONI, *Pensées sur la Déclamation*, pp. 31-32.

8. VICENTINI, *La teoria della recitazione*, p. 195.

deve «faire illusion» sull'uditorio; identità di oralità, verità, naturalezza e semplicità; rifiuto o messa in dubbio della scrittura in quanto artificio, in quanto mediazione del sentimento; estemporaneità come dimensione dell'autentico. E il punto di svolta si osserva quando su di essi si innesta la speculazione intorno alla categoria dell'estro, o entusiasmo, in favore di un platonismo assai più funzionale ad accogliere le recenti acquisizioni inglesi e francesi sul tema del "bello"⁹. Si pensi in tal senso alle riflessioni di Antonio Conti nel *Trattato de' fantasmi poetici*, il quale sostiene (almeno a dire di Giuseppe Toaldo, che pubblicò un resoconto del *Trattato* nell'edizione postuma delle *Prose e poesie* del 1756) che «gli Oratori, e più scopertamente i Poeti, tanto studio pongono nell'esprimere e destare le passioni per piacere e commovere gli uditori o i lettori», perché «una passione imitata va a ritrovar nel cuore le stesse molle per scuoterlo che la passione vera; con questa differenza, che le passioni finte ci cagionano un piacer puro, e le passioni vere ci riempiono di amarezza»¹⁰. In tal modo, anche a costo di scendere a patti con una certa dose di irrazionalismo, il panorama della teorizzazione estetica si apriva a letture di carattere più apertamente psicologico, prescindendo da un'analisi rivolta alle specificità delle singole forme artistiche.

In un tale clima di rinnovamento, l'estemporaneità così come l'aveva intesa Riccoboni, cioè come conquista di un maggior grado di libertà rispetto alle norme e alle convenzioni, trovava spazio per una possibile legittimazione al di fuori dello specifico teatrale, e proprio dalla fine degli anni Cinquanta è possibile constatare un lento coagularsi di queste riflessioni intorno ai poeti all'improvviso. Ad esempio, nel ragionamento *Se sia più stimabile un oratore o un poeta*, pubblicato nel 1758, il suo ad oggi oscuro autore, lo scolopio Giovanni Giuseppe Cremona, sosteneva una sostanziale equivalenza tra poesia scritta e poesia all'improvviso proprio sulla base di un primato dell'entusiasmo (in ciò inserendosi, peraltro, nella linea segnata agli inizi del secolo da Anton Maria Salvini), ponendo sullo stesso piano poeti antichi e moderni, tra i quali spunta il «ben degnamente laureato Alauro Eurateo», *alias* Bernardino Perfetti:

9. Per una sintesi della questione, con un parallelo su scala europea, mi permetto di rimandare a MARCO CAPRIOTTI, *Le dérèglement poétique à l'âge des Lumières*, «Trans- Revue de littérature générale et comparée», XXIV, 2019 (l'articolo è consultabile *online*).

10. ANTONIO CONTI, *Trattato de' fantasmi poetici*, in *Prose e poesie del Signor Abate ANTONIO CONTI Patrizio Veneto. Tomo secondo, e postumo, cui precedono le Notizie spettanti alla sua vita, e i suoi studj*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1756, pp. 126-154: 143.

[...] l'arte del Poetare [...] da molti fu creduta celeste cosa, e come una sagra sovrana agitazione di spirito, per cui da terra elevandosi egli in alto, idee concepisca, e sentimenti assai dal basso uman pensare lontani, onde poscia di Lei ricolmo gli effetti provandone cantò il Poeta:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo:

e presso di Cicerone lo conferma Democrito: *sine inflammatione animorum, et sine quodam afflatu quasi furoris, Poetam magnum esse non posse*. Furono perciò i chiari Professori di Poesia presso di tutte le genti in grande onoranza, e delle più sagge Repubbliche, e de' stessi Monarchi, per decreto de' quali e Corone di verdeggianti alloro, e Statue famose, e Altari perfino riceverono soventemente, come in Grecia un Omero, un Euripide, un Pindaro, un Anacreonte; e tra i Latini in Italia un Virgilio, un Orazio, un Ovidio; e ne' tempi a noi più vicini un Dante, un Petrarca, un Tasso, e a gioconda veduta di forse noi tutti sul Campidoglio ad onore immortale di nostra Arcadia il ben degnamente laureato Alauro Euroteo¹¹.

Tra gli ulteriori esempi che si potrebbero allegare per dimostrare queste affermazioni, se ne riporterà soltanto uno, che per evidenza può ben campeggiare a titolo di molti altri¹². Si tratta di un trascurabile volumetto per nozze del 1758 curato da Fabio Devoti, *Il teatro d'Imeneo aperto nell'inclite nozze degli Eccellentissimi Principi il Signor D. Bartolomeo Corsini e la Signora D. Felice Barberini*¹³, dove a pretesto della compo-

11. GIOVANNI GIUSEPPE CREMONA, *Se sia più stimabile un oratore o un poeta*, in *Lezioni accademiche di filosofia morale per Regolamento della Gioventù, e di chiunque voglia vivere saviamente*, di GIO. GIUSEPPE CREMONA, *Es. Generale de' Chier. Regol. delle Scuole Pie, tra gli Arcadi Plasono Ecatombeo, decadi tre. Dedicata all'Ill.mo, e R.mo Signore, Monsignor Francesco Maria Riccardi Protonotario Apostolico, Vicario della Sagrosanta Basilica Lateranense, Consultore de' Sagri Riti, e Segretario della Sag. Congr. della Visita Apostolica*, Roma, presso gli Eredi Barbiellini, 1758, pp. 175-187: 176-177.

12. Vd., ad esempio, GIOVANNI GUALBERTO DE SORIA, *Ragionamento filosofico secondo sull'estro poetico*, in *Raccolta di opuscoli filosofici, e filologici di GIO. GUALBERTO DE SORIA Decano Professor Filosofico, e Bibliotecario dell'Alma Università di Pisa. Tomo secondo*, Pisa, nella Nuova Stamp. di Agostino Pizzorno, 1766, pp. 32-58, in particolare alle pp. 43-46 (benché la stampa sia del 1766, si raccolgono nei tre volumi di quest'opera le dissertazioni di De Soria alla Colonia Alfea di Pisa risalenti almeno al 1743; cfr. UGO BALDINI, *De Soria, Giovanni Gualberto*, in *DBI*, 39, 1991, pp. 408-416: 412). Non fa menzione alcuna al dibattito settecentesco sul tema dell'estro RAOUL BRUNI, *Il divino entusiasmo dei poeti*, Torino, Arago, 2010.

13. *Il teatro d'Imeneo aperto nell'inclite nozze degli Eccellentissimi Principi il Signor D. Bartolomeo Corsini e la Signora D. Felice Barberini descritto da FABIO DEVOTI romano e dedicato a Sua Eminenza il Signor Cardinal Neri Corsini*, Roma, appresso Niccolò e Marco Pagliarini, 1758.

sizione della raccolta si immagina una folla di poeti e personaggi ragguardevoli, viventi e defunti, convenuta per lo spozalizio in un luogo di pura invenzione. Il matrimonio è infatti celebrato in un «Regno della Poesia» che si trova, come già le Campagne d'Arcadia, in uno spazio a metà tra la realtà e la sua trasfigurazione:

Esiste, io dico, quanto qualunque altro, il Regno della Poesia. Odo subito rispondermisi: Ov'egli è mai [...]? Uom non v'è, che non creda a sé stesso. Ciascun si persuade di veder ciocché vede cogli occhi proprj, e di ascoltar ciocché ascolta con le proprie orecchie. Or se tanta credenza esiggon da noi questi sensi esteriori, soggetti sovente fiato ad ingannarsi: qual prestar mai si dovrà agl'interiori, più nobili, più vicini alla mente, e più capaci in conseguenza di comprendere il vero degli oggetti? Crediamo per tanto di ritrovarci in Roma [...]. Perché dunque non resterem convinti di essere accolti nel Regno della Poesia [...]? Basta raccogliersi in sé stesso, divider l'applicazione dagli oggetti esteriori, ed unir la mente con la varietà de' fantasmi, per ritrovarsi in un batter d'occhio dentro il Regno Poetico. Né maraviglierassi alcuno di far viaggio sì lungo in un breve momento, quando consideri esser questo un effetto dell'Estro poetico [...]¹⁴.

Nell'orizzonte narrativo in cui si iscrive il *Teatro d'Imeneo* compaiono anche antichi e moderni poeti, animali, fiori, divinità dell'Olimpo greco, oltre a delle particolarissime ninfe che, intessendo dei serti di fiori e mirto, infondono la capacità di produrre versi all'impronta:

[...] bello egli è quivi il mirar le Ninfe leggiadre, che passeggiando [...], or a destra si volgono, ed or a sinistra per coglier or uno, or un altro fiore, che intrecciati poscia col mirto ne formano varie ghirlandette, che appena adattate sulla bianca fronte, riscaldan loro sì fattamente col vivace odore il cervello, che subito prorompono a verseggiare: sicché mentre questa canta una spiritosa ballata, quella recita un grave Sonetto: e nel tempo medesimo altre in una lunga Canzone s'impegnano, altre con brevi Madrigali si trastullano¹⁵.

Nell'allegoria delle «ninfe», così come nell'idea di una maggiore aderenza al «vero degli oggetti» raggiunta attraverso lo sguardo interiore

14. Ivi, pp. 7-9.

15. Ivi, p. 18.

piuttosto che attraverso i sensi, «soggetti sovente fiato ad ingannarsi», si coglie con chiarezza il profondo legame che intercorre tra il *Teatro d'Imeneo* e una tendenza platonizzante che individua il “bello” nel coinvolgimento dell'immaginazione e dell'emotività, rapite dall'estro e dalla sua capacità di trasmettersi, secondo la similitudine dello *Ione*, come una calamita che attiri gli anelli di una catena. “Bello” è quindi il prorompere dell'interiorità in poesia, quando si è mossi da una forza naturale e irresistibile che vince ogni contegno razionale; e “bello” è sciogliere il proprio canto per intonare una poesia primitiva, originaria com'è l'estemporanea, perché emerga in tutta la sua forza quella «interiorità» immaginosa che ha dato origine all'intero «Regno Poetico». E che, come non bastasse, è anche più vicina alla verità rispetto ai sensi esteriori. Il proporsi di un'ulteriore allegoria chiarisce e integra quanto si va sostenendo. Giunto il momento della recitazione dei versi in onore dei due sposi, infatti, il dio Apollo si fa avanti e si siede tra le Muse per dare inizio a un concerto, col fine di ispirare col suo canto le imminenti *performances* poetiche. L'ennesimo richiamo al *Parnaso* raffaellesco è fin troppo scoperto:

Apolline [...] nel mezzo delle Suore si assise, ed avendo con le sue dita maestre incominciato a toccar le corde, immantinente cogli'istrumenti loro ne accompagnarono le Muse la melodia. Formossi adunque un concerto così soave, che chiunque l'udiva morto negli altri sensi, viveva sol nelle orecchie. Continuando poscia la sinfonia, tale osservossi un moto fra gli Uditori, qual si ravvisa in un placido mare, quando è investito da gagliardo Libeccio. La piana superficie dell'acque s'increspa: agitate si scotono l'onde, i flutti poscia fra di loro si azzuffano, e finalmente l'urto de' cavalloni spaventa le ripe, fa tremare gli scogli, e di roco rimbombo l'aria d'intorno riempie. Color più vivace apparve sul volto di ciascuno: lo sfavillar degli occhi indicava l'agitazione dello spirito: quindi l'uno susurrando guatava l'altro, ed in tutti scorgevasi accesa brama di cantare¹⁶.

A ben vedere, il testo di Devoti opera un leggero slittamento rispetto ad analoghe riproposizioni dell'affresco vaticano finora incontrate: egli, infatti, più che limitarsi a proporre una semplice celebrazione della poesia estemporanea come rinnovamento della cultura umanistico-rinascimentale nella modernità, insiste piuttosto su una dinamica

16. Ivi, pp. 29-30.

psicologica che, una decina di anni dopo, Bettinelli avrebbe definito come una proprietà intrinseca del *furor poeticus*: la sua capacità di “trasfusione” dal *performer* all’uditorio. La musica apollinea, suscitando negli animi dell’intera platea una «agitazione dello spirito», ha l’effetto di indurre ognuno a poetare secondo lo stesso principio per cui le «ninfe», poco sopra, inducevano ognuno a prorompere in versi grazie a una corona posta loro sul capo – altro simbolo umanistico ormai associato, inevitabilmente, all’improvvisazione. E in effetti non soltanto nei carmi che si leggono è fatto più volte richiamo all’«estro» necessario a produrre componimenti degni della «coppia eletta» (è il caso di un sonetto del Custode d’Arcadia Morei¹⁷ e di un sonetto del futuro Custode Giuseppe Brogi¹⁸, che si dichiarano entrambi impotenti a tale scopo); ma è proprio «l’impressione dell’Estro poetico» trasfuso dai circostanti a risvegliare la fantasia di una poetessa estemporanea come Anna Parisotti Beati (S 188), la quale prorompe, «accesa [...] e negli occhi, e nel volto», in una «erudita, e spiritosa Anacreontica» epitalamica¹⁹. L’«accesa brama di cantare» che pervade tutti i poeti, dunque, è il punto focale che determina l’immaginario di un testo come *Il teatro d’Imeneo*, in cui verità, natura e istinto si trovano equiparati, riuniti in un’idea del bello che rifiuta la ragione come principio regolatore dell’esperienza sensibile – segnando in ciò un significativo allontanamento dalla famosa definizione di poesia come «sogno, che si fa in presenza della ragione» formulata agli inizi del secolo dal gesuita

17. [MICHELE GIUSEPPE MOREI], *Lungi le agreste avene; a me porgete*, ivi, pp. 51-52. Di seguito il testo del sonetto: «Lungi le agreste avene; a me porgete | La Tromba avvezza a celebrar gli Eroi: | Altro che fonti, e Agnelle, o Faggio, e Abete | Il gran nome Corsin domanda a noi. || A me, Vergini Muse, a me scendete; | L’argomento, alme Dee, degno è di Voi: | E oh che dirò! se l’estro a me darette, | Che Pindaro avea già ne’ versi suoi. || Dirò, che di tal Coppia il sacro innesto | Terra e Cielo interessa; e che per Lei | L’Arno, e il Tebro il piacer fan manifesto. || Dirò quanto di grande agli occhi miei | Svela il futuro; ma confuso io resto; | E dir non so quello, che dir vorrei».

18. [GIUSEPPE BROGI], *In fatidici Carmi un Estro ardente*, ivi, pp. 52-53. Di seguito il testo del sonetto: «In fatidici Carmi un Estro ardente | Formi augurj de’ Sposi alla sublime | Coppia eletta, non voi languide rime | Figlie d’inerudita, e bassa mente: || Né poter de’ Grand’Avi arditamente | Tentar l’immense lodi alcuna estime: | Dite, che in voi sol riverenza imprime | Il dotto Urbano, e l’ottimo Clemente; || E che d’ambo gli Eroi dell’Ostro onore, | Di Loro inclita stirpe altiero vanto | Desta in Voi la Virtù raro stupore: || Dite, che umili disciogliete il canto | Di gaudio in segno, di rispetto, e amore, | E che di ancelle dispiegate il manto». Su Brogi vd. anche S 40.

19. [ANNA PARISOTTI BEATI], *Non invoco al canto mio*, ivi, pp. 87-92.

Tommaso Ceva²⁰. Un'ideologia siffatta, in cui la categoria dell'estro svolge un ruolo centrale, ha come diretta conseguenza l'assottigliarsi del limite che separa poesia scritta e poesia all'improvviso, entrambe ridotte alla radice comune dello stato entusiastico, al "grado zero" dell'ispirazione; e nelle sue più estreme formulazioni può giungere ad affermare, scesa a patti con istanze fortemente irrazionalistiche ma sostenuta dal prestigio del modello frugoniano, che la vera poesia è attinta solo quando l'una e l'altra sono, di fatto, indistinguibili.

3.3. *Estetica dell'immediato nell'Entusiasmo*

A questo punto, riesce forse più chiaro comprendere per quale ragione nell'*Entusiasmo*, pubblicato alla fine degli anni Sessanta, Bettinelli ritenga che «non v'ha forse esempio più manifesto dell'Entusiasmo quasi visibile quanto nell'occasione d'improvvisare»¹. Il gesuita mantovano, che concepì il suo trattato a partire «dalle lezioni tenute a Parma», dove aveva intrattenuto rapporti con «il Frugoni, il Condillac, il Du Tillot»², apriva il suo scritto dichiarando di voler «ravvivare lo studio delle bell'arti, e sostenerlo contro gli studj inimici della immaginazione», cioè quelli «della ragionatrice, ed osservatrice Filosofia»³; e aderiva nei fatti, benché non in modo dichiarato, alla stessa ideologia che già aveva informato un testo come *Il teatro d'Imeneo* sul finire del decennio precedente, muovendo però da una prospettiva polemica, com'era da sempre nel suo stile⁴. I sei momenti in cui si propo-

20. «In somma la poesia, massimamente la lirica, può quasi chiamarsi un sogno, che si fa un presenza della ragione; ed ella vi sta sopra con gli occhi aperti a mirarlo e haverne cura; o pure dir si può una pazzia di fantasmi, stretti, a guisa de' furiosi, nei legami del verso, e tenuti (per così dire) a scuola di morale, sotto la verga d'un severo giudizio, e sotto gli occhi d'una perspicace intelligenza» (*Memorie d'alcune virtù del Signor Conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue Poesie esposte dal P. TOMASO CEVA della Compagnia di Gesù, e dal medesimo dedicate all'Illustriss. ed Eccellentiss. Signore il Signor Marchese Ottavio Gonzaga, de' Marchesi di Mantova, Principe del S. R. I., Signor di Vescovato e Nobile Veneto*, Milano, per Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1706, pp. 133-134).

1. [BETTINELLI], *Dell'entusiasmo*, p. 48.

2. ETTORE BONORA, *Pietro Verri e l'Entusiasmo del Bettinelli (con lettere inedite di Pietro Verri)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX/390, 1953, pp. 204-225; 215.

3. [BETTINELLI], *Introduzione*, in [ID.], *Dell'entusiasmo*, pp. 1-12: 1.

4. D'altra parte, «l'*Entusiasmo* si poneva [...] sulla scia delle imprese precedenti» di Bettinelli: «quello che parte [...] dai *Versi sciolti di Diodoro Delfico*, e, passando attraverso le *Virgiliane* e le *Inglese*, giunge all'*Entusiasmo* è un percorso coerente, che fa

se di articolare lo svolgimento dello stato entusiastico (“Elevazione”, “Visione”, “Passione”, “Rapidità”, “Mirabile”, “Trasfusione”), esposti attraverso la descrizione di una *performance* di Bartolomeo Lorenzi⁵, valgono nell’*Entusiasmo* come teoria estetica generale da applicarsi a ogni altro processo creativo, ivi compresa la scrittura (Bettinelli menziona anche l’oratoria, la musica, il melodramma, la danza, la pittura e la scultura)⁶, giacché è nell’espressione dell’entusiasmo stesso, cioè nell’identità di vero, istintivo e naturale, che risiede il bello; e ciò a prescindere dalle sue forme specifiche o contingenti. In questo senso la vera qualità del “genio” bettinelliano si misura sul grado, tanto minore tanto migliore, di mediazioni razionalizzatrici che egli frappone tra l’originario concepimento dell’opera e la sua realizzazione concreta; e pertanto può ben essere incarnato, e incarnato per eccellenza, da un poeta estemporaneo, il cui obiettivo precipuo, come si è visto, è di esibire il “processo” a scapito del “prodotto”. Tanto più un’opera è stata ridotta alla *ratio* delle regole dell’arte per mezzo della riflessione, tanto più si è allontanata dall’autentico, originario istinto creativo che l’ha concepita; e altrettanto peggiore, per Bettinelli, va considerata.

Che questa prospettiva implichi delle contraddizioni nell’atto del giudizio estetico dell’arte meditata, e specialmente della scrittura “al tavolino”, è evidente anche all’autore dell’*Entusiasmo*⁷. D’altro canto, se il fruitore dell’opera d’arte non ha la possibilità di osservare e verificare in prima persona l’autenticità del momento creativo, e se il suo metro di giudizio prevede che bellezza e verità coincidano, s’insinua facilmente il sospetto che essa, quand’anche semplice e naturale in apparenza, possa essere il risultato di mediazioni razionalistiche e normative. La soluzione estrema consisterebbe nel rifiuto delle regole:

perno sul problema della riforma della poesia, da Bettinelli intesa come richiesta di restituzione di dignità, se non anche di primazia, alle arti ‘d’immaginazione’, in un mondo il cui baricentro risultava sempre più spostato verso le scienze» (ALESSANDRA DI RICCO, «*Dell’Entusiasmo delle belle arti*»: *estetica e politica culturale in Bettinelli*, «Testo», n.s., XL/77, 2019, pp. 91-103: 93-94).

5. [BETTINELLI], *Dell’entusiasmo*, pp. 48-51.

6. Ivi, pp. 53-59.

7. Come ha giustamente rilevato Alessandra Di Ricco, Bettinelli, nel rilevare che l’abate Lorenzi «congiunge a questo dono del cielo [l’improvvisazione] una eccellente disciplina di lettere, onde ancora scrivendo è preclaro, il che fin ora di niuno improvvisatore dir si poté» ([BETTINELLI], *Dell’entusiasmo*, p. 51 nota a), considera pur sempre «improvvisare e scrivere versi “a tavolino” [...] prerogative appartenenti a due sfere ben distinte, e tra loro in contraddizione, della creatività poetica» (DI RICCO, *L’inutile e meraviglioso mestiere*, p. 40).

ciò implicherebbe però il rischio di sconfinare in un'arte del tutto priva di criteri estetici su cui fondare il giudizio. A questo problema, che il trattato di fatto non risolve, Bettinelli risponde offrendo una soluzione provvisoria, e cioè la necessità di temperare gli estremi con un generico “buon senso”⁸. Scrive infatti da un lato che «l'uom rimanendo [...] nell'angusto cammino della ragione, e della filosofia, non è capace di quell'ardimento, che lo trasporta per ispirazione sopra le leggi, i raziocinj, i magisterj prescritti da tante dottrine, arti, maestri, esempli»⁹, ciò che costituirebbe uno spunto polemico in direzione radicalmente anti-normativa; ma, al contempo, «ben richiedesi appunto molta solidità d'organi, equilibrio d'umori, e buona dose di saviezza, per bilanciar l'Entusiasmo. Se questo predomina fa travvedere, vede troppo, scorre all'inverisimile, al mostruoso, al fanatico, al forsennato»¹⁰. Persistendo in questa ambiguità, di fatto irresolubile, Bettinelli liquida il problema del rapporto tra bellezza e gusto individuale presupponendo che nel “genio” questi debbano necessariamente coincidere per «dote istintiva», ritenuta artificiosamente come «necessaria non meno a chi crea la poesia che a chi vuole comprenderla da lettore»¹¹. Diretta conseguenza di ciò è dunque l'istituzione di una differenza di carattere elitario tra il “genio” (colui che ha in sé ingenito il senso della bellezza e può quindi darsi alla creazione entusiastica senza tema di fallire), e il generico artista, che, privo di leggi, crea però mostri; cui corrisponde un analogo parallelo, sul piano della ricezione, tra un pubblico di “intendenti”, in grado di cogliere la bellezza del “genio” in azione, e un pubblico volgare e “meccanico”, privo di gusto. «L'*Entusiasmo*», insomma, «è in bilico tra una concezione ontologica della

8. Secondo Binni, «in tutte le parti del primo volume dell'opera (Immaginazione, Elevazione, Visione, Rapidità, Novità, Maraviglia, Passione, Trasfusione) audacie e remore si alternano: capacità visionaria del poeta, ma subito correttivo della sanità; psicologia del poeta ispirato, geniale, superiore agli altri mortali, ma limite del buon senso e possibile confusione con la psicologia del poeta estemporaneo, improvvisatore; focosa proclamazione di libertà dalle regole e pronto intervento del buon gusto ad ordinare la folla di spunti originali e bizzarri della “matta di casa” che il Bettinelli segue, esalta e insieme cerca di addomesticare, di normalizzare, e anche di concretare “artisticamente” in risposta a certe abbondanze romantiche sfrenate e inconcludenti» (WALTER BINNI, *Fra illuminismo e romanticismo: Saverio Bettinelli*, in ID., *Preromanticismo italiano* [1947], Firenze, Sansoni, 1985, pp. 45-66: 59-60).

9. [BETTINELLI], *Dell'entusiasmo*, pp. 61-62.

10. Ivi, pp. 73-74.

11. ETTORE BONORA, *Introduzione a BETTINELLI, Lettere*, in *Illuministi italiani*, II, 1969, pp. IV-LVII: XXXIV.

bellezza, assoluta e ideale, e una concezione antropologica dell'esperienza estetica»¹², rimanendo al di qua della tentazione romantica al culto metafisico della sregolatezza.

Proprio per questa ragione, se il "genio" bettinelliano «è certo "elevato", ardito» nel suo rifiuto delle norme precostituite, è pur vero che «la sua elevazione e il suo eroismo non bastano a connotarlo appunto come genio; essi devono tradursi invece in comportamenti eticamente accettabili per essere fatti risalire alla genialità»¹³. Egli, cioè, non viene esaltato in quanto individuo assoluto, cui il gusto del pubblico deve conformarsi: quello bettinelliano è un "genio" ancora chiamato a rispettare *de facto* le convenzioni sociali e i criteri di giudizio dominanti, affinché la dialettica *performer*-platea, per mezzo della quale sovraneamente l'entusiasmo può esprimere la sua potenza "trasfusiva", resti in piedi e possa quindi agire il «linguaggio del cuore, e degli affetti» che attrae l'uditorio «per forza della [...] passione»¹⁴. Egli deve quindi soltanto *alludere* alla sregolatezza, rappresentarla sulla scena, affinché chi guarda venga coinvolto a un livello che è al di sotto della soglia dell'esercizio del pensiero critico. In questa prospettiva (in cui forse si rende scoperto più che altrove il suo gesuitismo) Bettinelli ritiene che sia l'oratoria sia la poesia estemporanea possano essere strumenti altrettanto efficaci all'insorgere e al diffondersi dell'entusiasmo; e a suo parere lo sfruttamento di questa dinamica psichica tra *performer* e platea, tutta giocata sul terreno della sensibilità, può essere indirizzata non soltanto a un fine puramente estetico, come nel caso delle esibizioni dell'abate Lorenzi; ma anche pedagogico e, perché no, politico, prefiggendosi di affascinare e incitare gli uomini più semplici a compiere azioni mirabili, così come Orfeo fu capace di dominare, grazie a un canto e a una musica suadenti, i «bruti»¹⁵. Della potenza terribile e pericolosa di un'ideologia siffatta, che si appella all'emotività prima che al razio cinio, e che quindi favorisce anzi esige una sospensione del senso critico, le conseguenze si sarebbero viste, in tutt'altro frangente, a fine secolo; nel ristretto campo della storia della poesia estemporanea, la sua eredità si ritrova ancora viva nelle teorie a supporto dell'incoronazione poetica di Corilla Olimpica, di cui ci si occuperà nel prossimo paragrafo. Di un'inquietante ambigui-

12. FERNANDA CROTTI, *Saverio Bettinelli, un letterato in bilico fra antichi e moderni*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», I, 2006, pp. 123-147: 133.

13. MARCIALIS, *Saverio Bettinelli*, p. 77.

14. [BETTINELLI], *Dell'entusiasmo*, pp. 31-32.

15. DI RICCO, «*Dell'Entusiasmo delle belle arti*», pp. 101-103.

tà riguardante l'entusiasmo e i suoi effetti si era però accorto già nel 1762, un po' in sordina, Melchiorre Cesarotti; il quale, premettendo un *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire* alla sua traduzione della *Mort de César* del filosofo di Ferney, notava a proposito della tragedia, non nascondendo il proprio imbarazzo:

[...] il punto più nuovo, e più degno di esame nel carattere di Bruto si è la sua qualità di figlio di Cesare. Non parlo della verità storica [...]: parlo della risoluzione di Bruto di uccider Cesare riconosciuto per Padre. Il progetto era delicato e scabroso. Mai non vennero in contatto affetti, ed interessi più grandi. Ma il contrasto dovea poi esser deciso così? l'eroismo non parrebbe degenerare in brutalità? lo spirito di patria può andar tant'oltre? [...] A questi dubbi, che in mezzo all'Entusiasmo, di cui mi riempie questa Tragedia, mi fecero sempre impressione, si potrebbe forse rispondere, che [...] in ricompensa l'artificio con cui è maneggiata, e il bollore e il conflitto de' grandi affetti ch'ella desta, son tali, che pochi vi saranno, cred'io, i quali bramassero che Bruto fosse stato meno ardito [...]. Si scorge prima il zelo della patria accendersi in Bruto gradatamente con una mirabile proporzione, finché giunge all'ultimo eccesso d'entusiasmo [...]: i suoi compagni che sono con lui come all'unisono negli affetti, fanno Eco al loro Eroe tutti ad un tempo, e gli spettatori fuor di sé stessi, diventano complici della congiura¹⁶.

16. [MELCHIORRE CESAROTTI], *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di VOLTAIRE*, in *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di VOLTAIRE, trasportate in Versi Italiani con alcuni Ragionamenti del traduttore*, [a cura di Melchiorre Cesarotti], Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1762, pp. 11-27: 19-22.

Il volo e la caduta.

Dall'incoronazione di Corilla Olimpica al nuovo secolo (1769-1816)

4.1. *L'improvvisatore «letterato buon cittadino»*

Con l'*Entusiasmo* di Bettinelli siamo giunti alle soglie degli anni Settanta. Sono anni dominati dalla figura della più celebre improvvisatrice settecentesca, Maria Maddalena Morelli (S 174), in Arcadia Corilla Olimpica. La sua clamorosa incoronazione capitolina, svoltasi il 31 agosto 1776 e anticipata da un'analoga cerimonia nel Serbatoio d'Arcadia nel febbraio dell'anno prima, fu al centro di complessi intrighi di potere nel mondo della curia romana: sui fatti non ritorneremo, essendo già stati ampiamente sondati da Annalisa Nacinovich¹. Basterà notare come le premesse estetico-ideologiche sottese alla laurea capitolina della Morelli affondino le loro radici proprio nel trattato bettinelliano: il trionfo di Corilla è il trionfo della poesia come sintesi di bellezza, verità e intuizione, di armonia, natura e sensibilità. In accordo con questa idea,

la visione che innalza l'improvvisatore (e in questo caso un'improvvisatrice consacrata dai successi aulici e mondani) al vertice del Parnaso, ereditando connotati e appellativi dell'entusiasmo platonico e delle rificrazioni umanistiche e rinascimentali, è il privilegio dell'adesso, la forza persuasiva della poesia nel presente [...]. Corilla è adottata in quanto personificazione della letteratura come esperienza della mente e del corpo, trasmessa come tale ai sensi di spettatori e uditori².

1. Cfr. NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», in particolare il capitolo *Un manifesto per la nuova Arcadia: la coronazione di Corilla Olimpica*, ivi, pp. 13-69. Oltre alla monografia di ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, al riguardo vd. anche MARIA PIA DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 155-164.

2. GUARINO, *L'incoronazione di Corilla Olimpica*, p. 183.

D'altra parte, il trionfo di Corilla è anche il trionfo dell'"Arcadia della scienza", la cosiddetta "seconda Arcadia" di Pizzi e di Godard: un progetto di rinnovamento nei temi e nella linea culturale in direzione di una centralità accordata ai più vari frutti della filosofia dei Lumi, da rendere oggetto di una poesia rivestita d'eloquenza sublime e suadente. E proprio nell'espone alcune delle idee da porre a fondamento di questa operazione rigeneratrice Luigi Gonzaga di Castiglione, il principale promotore dell'iniziativa capitolina, faceva proprie le riflessioni di Bettinelli sulle potenzialità "trasfusive" dell'entusiasmo anche in direzione politica: nel *Letterato buon cittadino* (1776) proponeva infatti di affidare ai letterati "d'entusiasmo" il compito di accoppiare al linguaggio della scienza quello della virtù, servendosi della loro eloquenza poetica. Il "letterato buon cittadino", secondo la sua definizione, «ama il Principe, ama la Patria, adora la Religione, e ne detesta gli abusi»³; nel condurre la sua missione storica «illumina ed istruisce i propri concittadini ne' principi vittoriosi di universal benevolenza»⁴, e «riclama sempre i diritti della verità, che nel di lui cuore non è un freddo sentimento, ma un sacro entusiasmo»⁵. Ma soprattutto egli si avvale «di sublimità, di vibrata patetica passione, che imperiosamente trasporta, ed incatena il cuore, e da cui non ottiene, ma strappa il consenso»⁶: l'esempio più rappresentativo di questa nuova figura di intellettuale, che, come nell'*Entusiasmo*, è impegnato a «conquistare il consenso della moltitudine»⁷

3. *Il letterato buon cittadino. Discorso filosofico e politico di Sua Altezza il Signor Principe Don LUIGI GONZAGA DI CASTIGLIONE colle note dell'Abate Luigi Godard*, Roma, per Benedetto Francesi, 1776, p. XLVI. Sull'ideologia politica sottesa a questo e ad altri testi coevi (come il *Discorso filosofico sul fine ed utilità dell'Accademie dell'Abate G[IOVANNI] C[RISTOFANO] AMADUZZI professore di greche lettere nell'Archiginnasio della Sapienza di Roma fra gli Arcadi Biante Didimeo da lui recitato nella generale Adunanza tenuta nella Sala del Serbatoio d'Arcadia il dì XXIII Settembre 1776*, Livorno, per i Torchi dell'Enciclopedia, 1777, e *La filosofia alleata della Religione. Discorso filosofico-politico dell'Abate G[IOVANNI] C[RISTOFANO] AMADUZZI professore di greche lettere nell'Archiginnasio della Sapienza di Roma fra gli Arcadi Biante Didimeo da lui recitato nella generale Adunanza tenuta nella Sala del Serbatoio d'Arcadia il dì VIII gennaio 1778*, Livorno, presso i torchi dell'Enciclopedia, 1778), nonché in riferimento al dibattito che ne seguì, vd. MARINA CAFFIERO, *Accademie e autorappresentazione dei gruppi intellettuali a Roma alla fine del Settecento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII-XVIII^e siècles)*, sous la direction de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano, Rome, École Française de Rome, 2005, pp. 277-292.

4. GONZAGA DI CASTIGLIONE, *Il letterato buon cittadino*, p. XLVI.

5. Ivi, p. XLVIII.

6. Ivi, pp. LI-LII.

7. DI RICCO, «*Dell'Entusiasmo delle belle arti*», p. 102.

con il fine di rinnovare la politica e la società, veniva individuato appunto in Corilla, «Genio il più privilegiato» che «natura abbia mai prodotto»⁸. In nota, Luigi Godard, che collaborò alla pubblicazione del discorso, aggiungeva:

Questo Genio privilegiato è Corilla Olimpica, celebratissima improvvisatrice [...]. Ella si comunica come fiamma all'anima di chi l'ascolta, e vi lascia orme durevoli ed impressione. I suoi voli, e il suo canto scuotono del paro e i veri figli di Apolline, e la moltitudine, perché nati dall'entusiasmo, cioè, da quell'estasi, da quel rapimento de' sensi, da quel piacere che gusta l'anima nell'associare ad una o più idee gli attributi del bello e del perfetto⁹.

Una tesi di questo genere, che glorificava il potere politico e pedagogico della poesia d'entusiasmo, fu ribadita ancora da Godard in un *Ragionamento* pronunciato in apertura alla cerimonia d'incoronazione del 1776, e dato alle stampe negli *Atti* a cura di Giambattista Bodoni nel 1779¹⁰. *L'incipit* consisteva in una definizione quanto mai icastica di quale genere di poesia intendesse realizzare l'intero progetto della "seconda Arcadia":

La Poesia, la quale al dir di Bacone di Verulamio è sogno della Filosofia, può colla magia de' colori, colla evidenza delle immagini, col sublime, col meraviglioso, col grande, e più colle precisioni fantastiche ed astrazioni far in maniera, che il finto lasci noi le stesse impressioni del vero, destando negli animi le gagliarde passioni, i patetici movimenti, le sensibili idee, e dipingendo que' costumi medesimi, che la Filosofia ci fa ravvisare negli uomini col soccorso della meditazione¹¹.

Nel quadro di queste teorie il ruolo della *performance* (non solo improvvisatoria) acquisiva una centralità affatto inedita fino a quel mo-

8. Ivi, p. LIII.

9. Ivi, p. LIII nota a.

10. Sul faticoso e lungo processo di mediazione che portò alla stampa degli *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa D.na Maria Maddalena Morelli Fernandez pistojese tra gli Arcadi Corilla Olimpica*, [a cura di Giambattista Bodoni], Parma, Stamperia Reale, 1779, vd. NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», pp. 71-115.

11. LUIGI GODARD, *Ragionamento*, in *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio*, pp. 45-60: 45.

mento, costituendosi quasi come vero e proprio mezzo di propaganda di un'ideologia politica e culturale. Pertanto, la scelta d'elezione per il "letterato buon cittadino" ricadeva su un'improvvisatrice, e in anni in cui la categoria dei poeti estemporanei si andava a mano a mano definendo e semi-professionalizzando: da un'improvvisazione di dotti ed eruditi che intendevano la *performance* come un naturale complemento della loro attività letteraria, si passava a un'improvvisazione che, complice anche l'interesse intorno alla natura dell'entusiasmo e dei suoi effetti, sempre più si avvicinava a uno spettacolo a sé stante, offerto da attori capaci di inscenare al loro pubblico quella «forma rettorica e teatrale della spontaneità»¹² che Croce vedeva nell'improvvisazione settecentesca e cui, forse involontariamente, approdavano già le teorizzazioni bettinelliane. Nondimeno, l'idea che gli improvvisatori sposassero il modello del "letterato buon cittadino" e la sua missione storica di evangelizzazione sottintendeva di fatto la volontà di irreggimentarli, orientandone e sfruttandone le potenzialità in campo sociale. E se la possibilità di un rinnovamento dell'Arcadia su queste premesse fallì in primo luogo per le resistenze interne alla realtà romana (Corilla e Gonzaga di Castiglione furono costretti a fuggire da Roma la sera stessa dell'incoronazione a causa delle proteste che si levarono da ogni parte), nelle sue più vaste implicazioni il progetto era perlomeno utopistico se si guarda alla frammentazione cui si avviava il panorama improvvisatorio del tempo, contrassegnato da un aumento senza precedenti di *performers*. Angelo Talassi, in una sua lettera scritta da Genova nel 1787, parlava di una «truppa d'Improvvisatori che moltiplicano [...] come i funghi»¹³; in una di due anni successiva, Aurelio Bernieri-Terrarossa scriveva a Carlo Castone della Torre di Rezzonico che, a causa del loro dilagare, considerava «gli improvvisatori un incomodo del secolo: voglia Iddio che l'Italia se ne liberi, e Roma al par de' Francesi tumultuanti dovrebbe la prima da sé cacciare»¹⁴.

12. CROCE, recensione a VITAGLIANO, p. 48.

13. ANGELO TALASSI a Giacomo Tieghi, Genova, 11 agosto 1787, in FRANCESCHINI, *Un poeta estemporaneo del '700*, p. 156.

14. AURELIO BERNIERI-TERRAROSSA a Carlo Castone della Torre Rezzonico, Parma, 1^o giugno 1789, in *Opere del Cavaliere CARLO CASTONE Conte DELLA TORRE DI REZZONICO patrizio comasco. Raccolte e pubblicate dal Professore Francesco Mocchetti. Tomo decimo*, Como, presso gli Stampatori provinciali figli di Carlantonio Ostinelli, 1830, pp. 178-179: 179.

4.2. *Aspirazioni sociali e innovazioni letterarie*

Pare significativo, se si guarda alla maturazione di un processo che conduce alla nascita del poeta estemporaneo come figura individuata e separata dal “letterato” in genere, che la prima testimonianza di un’improvvisazione lirica svoltasi in un teatro risalga al 1785¹. Sono questi gli anni in cui il fenomeno improvvisatorio sembra raggiungere il suo culmine, sia in termini di popolarità che di proporzioni. Il clima che si genera è talvolta di vera e propria adorazione, di divismo *ante litteram*, verso alcune figure che furoreggiano nelle accademie e nei salotti: Francesco Gianni (S 121), Teresa Bandettini (S 21) e Fortunata Sulgher (S 233) sono i più famosi, ma al loro successo si affianca anche quello di Gaspare Mollo (S 167), del già ricordato Angelo Talassi, di un Sante Ferroni di Foligno (S 100); e di altri all’epoca celeberrimi *performers* oggi pressoché dimenticati.

Ora, osservando da una prospettiva più ampia la situazione di fine secolo, è lecito chiedersi come mai proprio in questi anni l’improvvisazione veda una crescita tanto importante, soprattutto nel numero e nella provenienza sociale dei *performers* coinvolti. Nessuno di quelli ricordati, tranne Mollo (duca di Lusignano), è infatti un nobile: una situazione del tutto inversa rispetto a quella del *milieu* senese descritto agli inizi del secolo da Girolamo Gigli e che si riuniva le sere d’estate nel giardino della Lizza. Un fenomeno di questo genere si spiega supponendo che l’attività del poetare all’improvviso fosse nel frattempo divenuta un mezzo di promozione sociale per giovani aspiranti letterati del terzo stato. Come ha scritto Maria Pia Donato, guardando al tardo Settecento è infatti «difficile evitare l’impressione che il numero delle persone letterate in cerca di un impiego cresca o almeno che, se pure il flusso di tanti giovani armati di media cultura umanistica e di belle speranze dalla provincia non aumenti in assoluto, non venga più assorbito come in passato»². In questo senso, la poesia estemporanea può rappresentare un modo per mettere a frutto la propria formazione

1. Nella cronologia degli spettacoli del Teatro Ducale di Parma si legge: «1785 [...] *Nei giorni 18 e 25 maggio furono date Accademie di Poesia dai signori Fabbri e Baldinotti Improvvisatori*» (*Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale Teatro di Parma compilata da P. D. [PAOLO DONATI]. Opera completa*, Parma, per Giuseppe Paganino, 1830, p. 56; per informazioni bibliografiche sul volume vd. ANTONIO MUSIARI, *Donati, Paolo*, in *DBI*, 41, 1992, pp. 54-55: 55).

2. DONATO, *Accademie romane*, p. 133.

letteraria anche senza essere stati precedentemente cooptati e inseriti in un contesto istituzionale. E inoltre,

one can [...] note how men of nonnoble birth, animated by a strong sense of their own identities (like the extemporaneous poet Francesco Gianni [...]), found in the salon a precious resource, in terms both concrete and symbolic, and found new forms of patronage through the offices of the Roman salonnières [...]. It was also possible in the academies, and in particular in the literary world of Arcadia, to display talent and receive applause³.

Se l'ingresso ai luoghi dell'intellettualità si apre a nuovi soggetti precedentemente considerati degli *outsiders*, è dunque fisiologico assistere a trasformazioni profonde sul piano delle pratiche letterarie. Sulla scorta dei suoi strepitosi successi, nel 1794 Gianni decise infatti di dare alla luce i suoi *Versi estemporanei*⁴: per la prima volta un improvvisatore pubblicava, sotto la propria stessa supervisione e col medesimo intento con cui uno scrittore avrebbe pubblicato un suo volume di versi "al tavolino", alcuni suoi parti dettati all'improvviso. L'iniziativa, che inaugurò una moda che sarebbe stata di un qualche successo fino alla fine dell'Ottocento⁵, consisteva nel sottoporre al giudizio "dell'occhio" quello che per secoli era stato sottoposto al giudizio "dell'orecchio", alludendo alla possibilità che la poesia estemporanea potesse raggiungere la medesima dignità di quella scritta.

Gianni si collocava nella scia di un malinteso che, come si è visto, aveva già una sua tradizione fin dalle teorizzazioni di metà secolo; ma

3. EAD., *The temple of Female Glory. Female Self-Affirmation in the Roman Salon of the Grand Tour, in Italy's Eighteenth Century*, pp. 59-78: 76-77.

4. *Versi estemporanei di FRANCESCO GIANNI raccolti da alcuni suoi amici*, 2 tt., Genova, per Angelo Tessera, 1794-1795.

5. Basterà ricordare le pubblicazioni di versi estemporanei di Teresa Bandettini, di Sante Ferroni, di Marco Faustino Gagliuffi, schedate nel *Catalogo* (SS 21, 100, 109); ma anche, per alcuni esempi ulteriori e non esaustivi, gli *Improvvisi di LUIGI SILVESTRI dedicati a Sua Eccellenza D. Mario Gabrielli Principe di Prossedi ec. ec.*, Fermo, dalla Tipografia Paccasassi, 1820; il *Saggio di poesie estemporanee di GASPERO COZZI Fiorentino*, Firenze, Tipografia Celli e Ronchi, 1830; i *Versi estemporanei del dottore ANTONIO BINDOCCI da Siena*, Napoli, dalla Tipografia di F. Fernandes, 1835; *Il Genio dell'Adriatico. Poemetto estemporaneo del Cavaliere SIGISMONDO VISCONTI Romano tra gli Arcadi Leocle Megaridense*, Milano, s.e., 1838; i *Canti meditati ed improvvisi dell'avvocato ALESSANDRO JONATA*, Napoli, dalla Tipografia del Poliorama, 1847; fino alle numerose edizioni di poesie estemporanee di Giannina Milli e Giuseppe Regaldi, che superano la metà del secolo.

che nel tardo Settecento si riconfigurava in senso nuovo. Il dibattito verteva ora, semmai, sull'eventualità che all'improvvisazione fosse conferito uno statuto autonomo rispetto alla scrittura. In un opuscolo risalente al gennaio del 1810 e intitolato *Prose e versi*, l'anonimo estensore di un articolo su alcuni canti estemporanei di Gianfrancesco Cecilia e Sante Ferroni invocava addirittura un organo politico ufficiale che regolasse la categoria dei *performers*: «questo miracoloso talento di cui la natura, a dispetto de' sarcasmi d'oltremonte, ha privilegiati gl'Italiani, viene non di raro prostituito dai Stentori, e dai Teostoridi [*scil.* Testoridi]. Ogni scienza ha i suoi ciarlatani [...]: perché non si pensa anche ad un Collegio d'Improvvisatori?»⁶. Ma in realtà, sull'assoluta superiorità estetica della poesia scritta nessuno ebbe mai dubbi: come ha chiarito ancora Di Ricco, nemmeno tra i più agguerriti sostenitori della poesia estemporanea di fine Settecento fu mai avanzata la tesi secondo cui le due modalità di approccio alla letteratura fossero equivalenti, né tantomeno l'idea che la poesia estemporanea potesse superare in qualità e in prestigio la poesia “al tavolino”⁷. L'operazione di Gianni si configurava quindi, nelle sue pretese più estreme (culminate, come si vedrà a breve più nel dettaglio, nella *Legislazione poetico-estemporanea*, un decalogo di norme ingenuamente volte a conferire un'aura di oggettività alla *performance* lirica⁸), come profondamente velleitaria. Semmai, il dibattito risalente al tardo Settecento non è che un'ulteriore conferma di come «the process», teatralizzato e spettacolarizzato, soppiantasse «the product», il risultato strettamente letterario dello sforzo inventivo; e su queste basi si tentava di fondare una tesi “autonomistica”, per così dire, rispetto alla poesia meditata. Né i versi di un improvvisatore furono davvero ritenuti prova di un suo intrinseco valore anche come autore “al tavolino”, come letterato. In-

6. L. M., *Canti estemporanei di Gio. Francesco Cecilia e di Sante Ferroni*, in *Prose e versi. Gennaio 1810*, in BAV, Stamp. Ferr. V 7320(11), pp. 33-35: 34-35. Cecilia, essendo nato nel 1787 (lo si legge in *Cronica della vita di Gio. Francesco Cecilia scritta da GIUSEPPE VANNUTELLI*, Pisa, Tipografia Nistri, 1841, p. [3]) e quindi *post* 1785, non è stato censito nel *Catalogo*.

7. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 193-194. Ancora secondo Di Ricco, la poesia estemporanea rimase sempre in un rapporto di dipendenza dalle «risorse di cui si avvaleva la poesia meditata», sia linguistiche che metrico-formali, nell'«ambizione», semmai, «di competere alla pari con essa su uno dei terreni più apprezzati dall'estetica arcadica, quello della *varietà*, che, nella poesia del Settecento [...] significa in primo luogo *variazione di metri*» (EAD., *Poeti improvvisatori aulici*, p. 114).

8. Per il testo della *Legislazione* vd. *infra*, par. 4.3. nota 6.

fatti, come precisava a tal riguardo Aurelio de' Giorgi Bertola (S 78), che aveva praticato in gioventù l'«inutile e maraviglioso mestiere», i *performers* estemporanei «vengono giudicati sul fatto, e nel tumulto degli affetti che ci destano; e molte cose vogliono perdonar loro di leggeri, e molte altre sfuggono anche all'uditore più attento»⁹.

4.3. *Il primo Ottocento: il canto del cigno*

L'improvvisazione, dunque, non offriva affatto un modello alternativo di perfezione letteraria. Quando i parti estemporanei di qualche improvvisatore furono presi in considerazione, ciò avvenne esclusivamente con lo scopo di verificare se un *performer* fosse talentuoso al punto da poter gareggiare con la scrittura, posta al vertice della piramide dei valori estetici, donando all'uditorio l'illusione che essa fosse stata sorprendentemente eguagliata. Anche Carl Ludwig Fernow, senz'altro un partigiano dell'improvvisazione, scriveva nel suo saggio che le due arti erano del tutto separate e non dovevano perciò essere valutate con gli stessi criteri:

Wenn man nun erwägt, wie schwer es nach dem eigenen Geständnisse grosser Dichter ist, mit aller Musse, Überlegung und Feile ein vortrefliches Gedicht zu liefern; wenn man die kleine Zal des vorhandenen Guten gegen die ungeheure Menge des Mittelmässigen und Schlechten hält, was auch die geschriebene Poesie liefert; wenn man endlich bedenkt, dass Werke dieser Art keinesweges für ein lesendes Publikum, noch weniger für die Nachwelt, sondern durchaus nur für den augenblicklichen Genus bestimmt sind; so dass es eine blosser Vergünstigung (oft freilich auch eine Wirkung seiner Eitelkeit) ist, wenn der Improvisatore seinen Gesang nachzuschreiben erlaubt: so müste man ein sehr verstokter Anhänger des *nil admirari* sein, wenn man diese Kunst darum weniger der Bewunderung werth achten wollte, als die übrigen Künste des Genies, deren wenige das Gepräge ihres göttlichen Ursprungs, den Hauch echter Begeisterung, so lebendig ausdrücken. Es würde unbillig sein, die extemporirende Poesie mit einem Masstabe zu messen, der nicht der ihrige ist, ohne zugleich den Vorzug, den sie

9. *Idea della bella letteratura alemanna del Signore Abate DE' GIORGI-BERTOLA, Socio delle Reali Accademie di Mantova, di Napoli, e di Siena. Tomo I, Lucca, presso Francesco Bonsignori, 1784, p. 75.*

vor der geschriebenen Poesie hat, die *Intensität* ihrer Wirkung auf das Gemüth des Hörers, in Rechnung zu bringen¹.

Nondimeno, giunti al diciannovesimo secolo, si è giunti anche a udire il canto del cigno dell'improvvisazione poetica settecentesca. Già nel 1803 Ubaldo Primavera (S 204), nella sua raccolta di *Versi estemporanei de' più celebri improvvisatori d'Italia*, affermava che «languiva (nessuno l'ignora), da qualche tempo la poesia estemporanea, se non trascurata, avvilita al certo fra meretricie spoglie per uno sciame d'insetti, che assordavan le nostre contrade con incessante frastuono»². A quest'altezza, il taglio del nodo gordiano costituito dal bisticcio tra poesia "dell'orecchio" e poesia "dell'occhio" inaugurato da Gianni sarà, in linea generale, da imputarsi al prevalere di nuove modalità di produzione e fruizione dei testi letterari, in un'Italia che va sempre più orientandosi verso la modernità rappresentata dal libro, dai fogli periodici, dalle riviste: da mezzi di comunicazione letteraria, cioè, che passano prevalentemente per via scritta piuttosto che orale. Cosicché la prospettiva dell'inglese bettinelliano, che vedeva negli improvvisatori nient'altro che una degenerazione, riappare nel 1816 in un famoso articolo di Pietro Giordani con il quale si sancisce convenzionalmente il tramonto della poesia estemporanea italiana colta: *Intorno allo Sgricci e degl'improvvisatori in Italia*³, netta stroncatura di un'in-

1. FERNOW, *Über die Improvisatoren*, pp. 327-328 («Si soppesi quanto è difficile, secondo che ammettono i grandi poeti stessi, creare con fatica, studio e lima una poesia eccelsa; si conti il numero esiguo di quelle buone contro la spaventosa abbondanza delle brutte o mediocri; si pensi infine che opere di questo genere non sono affatto destinate a un pubblico di lettori e ancor meno ai posteri, ma solo al godimento momentaneo; è dunque per mero ausilio (e spesso anche per effetto della vanità) che l'improvvisatore permette la trascrizione del suo canto: bisognerebbe allora essere sostenitori impenitenti del *nil admirari* per concedere a quest'arte un'ammirazione inferiore che alle altre arti del genio, di cui poche sono quelle che esprimono in maniera tanto vivida l'impronta della loro origine divina, il soffio dell'autentico entusiasmo. Sarebbe iniquo misurare la poesia estemporanea tramite un metro che non è il suo, senza al tempo stesso tenere conto del vantaggio che ha rispetto alla poesia scritta, l'*intensità* del suo effetto sull'animo dell'ascoltatore»; trad. it. di Flavia Di Battista).

2. UBALDO PRIMAVERA, *Saggio sulla poesia estemporanea*, in *Versi estemporanei de' più celebri Improvvisatori d'Italia incominciando dal Cav. Perfetti sino al presente anno 1803. Raccolti da UBALDO PRIMAVERA con un Saggio del medesimo sulla Estemporanea Poesia*, Jesi, dalla Stamperia Bonelli, s.d. [1803], pp. IX-LVI: XLII.

3. PIETRO GIORDANI, *Intorno allo Sgricci ed agl'Improvisatori in Italia*, «Biblioteca italiana», I/4, 1816, pp. 365-375, poi ristampato con il titolo *Dello Sgricci e degl'improvvisatori in Italia* in *Opere di PIETRO GIORDANI*, a cura di Antonio Gussalli, 14 tt., Milano,

tera tradizione performativa e di un suo esponente provetto, l'aretino Tommaso Sgricci. Nell'articolo, infatti, Giordani dichiarava senza mezzi termini la poesia estemporanea essere un «*ludus impudentiae*», e gli improvvisatori

impudentissimi, perché vi promettono un assoluto impossibile [...]. Diciamo assolutissimamente e in ogni maniera impossibilissimo parlare d'ogni cosa, *improvviso, e bene* [...]. Ciò che il volgo ammira di spander copia di versi non meditati, è nulla al savio; il quale intende come il comporre versi ottimi e duraturi è grandissima cosa; gittar di bocca versi meno che mediocri è abito che facilmente da ognuno si può acquistare [...]. Non v'è altro furore che l'ingegno; non altra ispirazione che dallo studio⁴.

In tal senso, il percorso settecentesco della poesia all'improvviso è quello di un'arte che si distacca e si separa, lentamente ma inesorabilmente, dai tradizionali modi di fare letteratura, coi quali in origine si confonde – modi del tutto integrati, per l'appunto, nelle forme della socialità *in praesentia* –, fino al tentativo, promosso da alcuni suoi interpreti e sostenitori alla fine del secolo, di considerarla come una forma artistica a sé stante, da giudicarsi *iuxta propria principia*. Ma è anche la storia del fallimento di questo tentativo, dovuto alla natura intrinsecamente contraddittoria di una *performance* che trova la sua più profonda ragion d'essere nel riferirsi integralmente a una poesia composta, trasmessa e codificata per iscritto.

Testimone di questo processo storico, così come dell'impossibilità di risolvere questo conflitto inconciliabile, è la *Legislazione poeti-*

Borroni e Scotti – Sanvito, 1854-1862, X. *Scritti editi e postumi di PIETRO GIORDANI pubblicati da Antonio Gussalli. Volume terzo*, 1856, pp. 101-112. Sui retroscena di questo articolo, espressamente commissionato a Giordani dal governatore di Milano Franz Joseph Saurau per colpire l'«immorale» Sgricci, noto omosessuale, vd. RANIERI SCHIPPISI, *La collaborazione del Giordani alla «Biblioteca italiana»*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita. Atti del Convegno di Studi. Piacenza, 16-18 marzo 1974*, a cura del Comitato per le onoranze a Pietro Giordani, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1974, pp. 37-71 (ora in ID., *Capitoli giordaniani*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1992, pp. 11-43); CARUSO, *Pietro Giordani*; STEFANO VERDINO, *Il professore Gagliuffi tra i poeti all'improvviso*, in *Marco Faustino Gagliuffi (1765-1834) poeta estemporaneo e latinista. Atti del Convegno. Genova, 30 ottobre 2008*, a cura di Stefano Pittaluga, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2008, pp. 85-119: 86-88 e nota 6, con relativa bibliografia.

4. GIORDANI, *Intorno allo Sgricci*, pp. 369-370.

co-estemporanea di Francesco Gianni. Pubblicata per la prima volta in apertura dei *Versi estemporanei* del 1794, la *Legislazione* consiste in otto regole che ogni *performer* all'improvviso dovrebbe adottare, a parere del suo estensore, per garantire al pubblico l'autenticità della *performance*. Lo scopo, espressamente dichiarato, era «il risorgimento, la perfezione della Poesia Estemporanea»⁵, intesa come arte autonoma dalla poesia scritta; nondimeno, l'ultima legge imponeva di «scrivere i versi che si cantano», poiché «il giudizio dell'occhio è più sicuro di quello dell'orecchio»⁶. Per questo, come Giordani stesso notava con piglio beffardo, i suoi versi improvvisati «il Gianni (né solo il Gianni) gli stampa, e se ne gloria, e con buona fede si persuade che lo faranno immortale»⁷. In questo proposito si palesava a tutti, compresi anche i contemporanei, l'assurdo di una poesia estemporanea che aspirasse, come suo ultimo fine, a raggiungere la stampa; giacché il libro porta con sé traccia del “prodotto”, ma mai traccia del “processo”. Ha scritto al riguardo acutamente Alessandra Di Ricco:

Gianni non vede contraddizioni tra oralità e scrittura, e la *Legislazione* [...] approda al paradossale risultato di riconoscere al solo “giudizio degli occhi” un *sicuro* criterio di affidabilità letteraria. Ma l'età della “vigorosa memoria” era tramontata, e il moderno aedo si trovava costretto a misurarsi con una cultura che diffidava, pur subendone ancora il fascino, delle insidiose suggestioni della parola⁸.

5. [FRANCESCO GIANNI], *Uno de' raccoglitori a chi legge*, in [ID.], *Versi estemporanei*, pp. 3-20: 17.

6. Queste le otto leggi dettate da Gianni: «I. Improvvisare frequentemente: *la frequenza impedisce la ripetizione e la uniformità*; II. Non escludere dall'udienza verun letterato: *l'accettazione di persone è figlia della cabala*; III. Evitare i lunghi riposi dall'una parte all'altra dello stesso argomento: *l'indugio deriva dalla meditazione*; IV. Accettare qualunque tema onesto da qualsivoglia proponente: *la universalità rimuove il sospetto della impostura*; V. Se il tema proposto fosse ignoto al poeta, dimandarne al proponente la spiegazione o il racconto: *lo scibile è immenso: non è poeta chi tutti sa gli argomenti, ma chi sa tutti cantarli poeticamente*; VI. Dichiarare i metri che si possiedono: *sceglersi tra questi dalla udienza: questa scelta esclude un'antecedente preparazione, distingue l'ottimo, il mediocre, l'infimo nell'arte metrica*; VII. Non ricorrere ad invocazioni inutili, agli episodi estranei, ai luoghi comuni: *questo è il partito dell'artificio*; VIII. Scrivere i versi che si cantano: *il giudizio dell'occhio è più sicuro di quello dell'orecchio*» (ivi, pp. 18-20). Al riguardo vd. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 33-66.

7. GIORDANI, *Intorno allo Sgricci*, p. 366.

8. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 64-65.

Infatti, Gianni non era l'unico a credere e a perseverare in questo bisticcio, che proseguì almeno fino ai versi estemporanei dati alle stampe da Giuseppe Regaldi e Giannina Milli nella seconda metà dell'Ottocento⁹. Ma il *medium* della scrittura, alle soglie di quello che sarebbe stato definito come il secolo del libro, era ormai giunto a egemonizzare i canali della comunicazione letteraria, e imponeva anche ai più atardati interpreti del proprio tempo norme di fruizione del testo in cui l'"occhio" avesse un predominio sempre più assoluto, estromettendo progressivamente l'"orecchio" e relegandolo sempre più alla dimensione mentale della lettura silenziosa. Non è un caso, quindi, se l'improvvisazione non trovò, se non per pochi decenni ancora e soltanto in forma residuale, uno spazio tra le altre arti performative del nuovo secolo. Ancora Giordani si chiedeva, provocatoriamente:

[...] qual paragone può farsi di costoro cogli attori, danzatori e cantori? Solo in una cosa convengono, che di loro non rimane vestigio. Ma [...] quelle tre arti sono capaci di vera perfezione; e la ottengono perché hanno principii e regole ed esercizi bene ordinati di lungo studio [...]. Ma, ripetiamo, dove sono le regole, gli studii, gli esercizi de' nostri improvvisatori?¹⁰

Era la poesia scritta, ormai, a essere destinata a dettare legge: nessuna voce alla rincorsa del verso avrebbe mai potuto tener testa a un libro stampato.

9. Su di loro, vd. MICHAEL CAESAR, *Poetic Improvisation in the Nineteenth Century: Giuseppe Regaldi and Giannina Milli*, «Modern Language Review», CI, 2006, pp. 701-714 e gli studi di Andrea Scardicchio, tra cui in particolare ANDREA SCARDICCHIO, *Declamazione per la nazione. La parabola degli improvvisatori in Salento e la questione unitaria*, «Amaltea», VII/4, 2012, pp. 33-49 e ID., *L'improvvisatrice Giannina Milli a Lecce (1854-1855)*, «Kronos», I/1, 2000, pp. 53-60.

10. GIORDANI, *Intorno allo Sgricci*, p. 372.

II

Gli improvvisatori

Il capitolo che qui prende avvio è volto a delineare la figura-tipo dell'improvvisatore settecentesco e si basa sulle testimonianze raccolte e pubblicate in *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo*. I dati che se ne possono trarre permettono, in effetti, di ragionare almeno su tre livelli di analisi numerica, utili a delineare alcuni tratti socio-culturali che caratterizzarono il fenomeno improvvisatorio settecentesco su scala macroscopica, secondo una logica non dissimile da altri studi di questo genere, a partire da quello dedicato da Amedeo Quondam alla stratificazione dei membri dell'Accademia dell'Arcadia¹. In primo luogo, sulla base dei dati biografici dei 253 personaggi censiti nel *Catalogo* – dati sommariamente ricostruiti per mezzo di ricerche collaterali di cui si è reso conto nei brani introduttivi a ogni scheda individuale –, risulta piuttosto agevole condurre una rilevazione di tipo spaziale, che evidenzia la distribuzione geografica dei *performers* sulla Penisola e che, pertanto, permetta di rilevare l'eventuale presenza di città o di aree in cui la tradizione del poetare all'improvviso fosse più radicata e diffusa. In secondo luogo, è possibile guardare al novero dei personaggi censiti da un punto di vista sociale, rilevando il loro ceto di appartenenza: convenzionalmente, per il Settecento si adottano le diciture “nobiltà”, “clero” e “terzo stato”, senz'altro discutibili, ma ancora funzionali per una ripartizione di massima della società del tempo. Le informazioni sul ceto, spesso facilmente deducibili dai testimoni perché dichiarate *apertis verbis* o per mezzo dei titoli di cortesia, consentono di verificare la diffusione

1. QUONDAM, *L'istituzione Arcadia*; ma si vedano anche, per la presenza delle donne in Arcadia, il già ricordato *database* curato da Tatiana Crivelli, *Donne in Arcadia (1690-1800)*, liberamente consultabile sul *web*; CRIVELLI, *La "sorellanza" nella poesia arcadica femminile*; WILLIAM SPAGGIARI, «Lesbia nel bosco Parrasio»: *poetesse in Arcadia*, in ID., 1782. *Studi di italianistica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 13-33. In relazione alle *Rime degli Arcadi* vd. invece BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia*.

trasversale dell'improvvisazione poetica nel mondo dei colti, in una prospettiva che tenga conto anche, ad esempio, del contributo offerto, in termini di competenze, da attività professionali che implicavano lo studio e la pratica dell'eloquenza o dall'appartenenza a ordini religiosi vocati alla predicazione. Inoltre, tramite tale sguardo si rendono più visibili i flebili, ma sottovalutati rapporti che si instaurarono tra improvvisazione *savante* e mondo dell'improvvisazione popolare. Infine, a partire dalle schede contenute nel *Catalogo* si può apprezzare con maggior precisione, in termini numerici, la componente femminile tra le fila dei poeti all'improvviso: il tema è tra i più studiati, benché le valutazioni critiche finora espresse al riguardo siano state prevalentemente fondate sulla notorietà delle più celebri *performers* di fine Settecento (Corilla Olimpica, Teresa Bandettini e Fortunata Sulgher). Nelle sezioni che seguono si intende esplorare questi temi nell'ordine in cui sono stati elencati: al *Catalogo* si rimanda per una verifica puntuale delle affermazioni contenute nelle prossime pagine.

Geografia dell'improvvisazione colta

1.1. *Città e Stati dell'improvvisazione colta*

Per analizzare adeguatamente la distribuzione geografica dei *performers* censiti nel *Catalogo* si è effettuato il loro conteggio sulla base delle loro città e dei loro Stati di nascita. Essi si vedono raccolti, per comodità di chi legge, su due istogrammi separati, l'uno per gli Stati (FIG. 1), l'altro per le città (FIG. 2). Con «n. d.» si indicano i dati risultati irreperibili tanto nel primo, quanto nel secondo caso.

Guardando agli Stati maggiormente rappresentati, appare subito evidente la preminenza assoluta del Granducato di Toscana e dello Stato della Chiesa: messi insieme, il numero di soggetti provenienti da questi due soli Stati raggiunge oltre il 60% dei censiti. Molto al di sotto di queste percentuali si trova la Repubblica di Venezia, con poco meno di una persona su dieci; segue il Regno di Napoli, mentre il resto delle realtà politiche della Penisola si attesta su valori inferiori al 3% (7 soggetti o meno). Non molto discrepanti sono i dati del secondo istogramma, relativo alle città. Nel grafico sono stati riportati solo i valori corrispondenti ai centri urbani, che raggiungono almeno l'1,6% del totale, equivalente a 4 soggetti: la ragione è legata all'impossibilità di fornire una lunghissima lista di toponimi spesso di modesta entità, come la piccola frazione toscana di Sarna, da cui proveniva l'avvocato Innocenzio Montini (S 171); o quella veneta di Mazzurega, che diede i natali al ben più celebre poeta Bartolomeo Lorenzi (S 146). Sveltano tra tutte, in linea con il grafico precedente, Firenze e Roma, capitali dei due Stati più rappresentati; segue un'altra importante città del Granducato, Siena; poi si continua, in accordo con il grafico precedente, con Venezia, Napoli, Ferrara e Verona. Il resto delle città non supera il 2%.

II. GLI IMPROVVISATORI

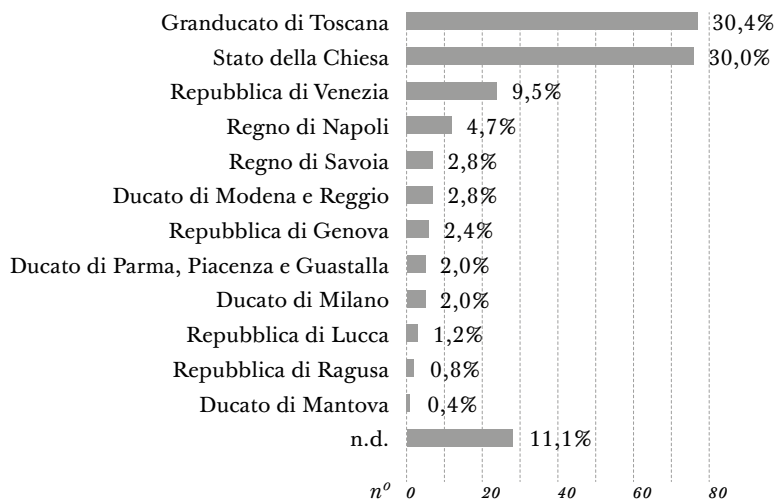


FIG. 1 • Distribuzione per Stato di nascita dei soggetti censiti nel Catalogo.

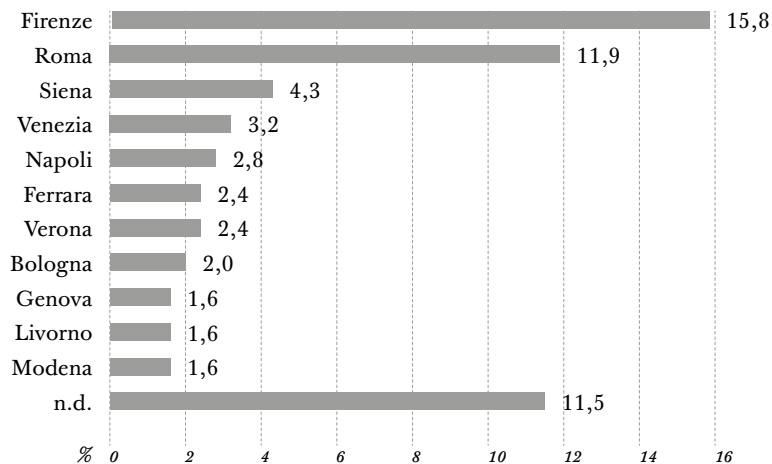


FIG. 2 • Distribuzione per città di nascita dei soggetti censiti nel Catalogo.
Le città con percentuali inferiori all'1,6% (3 soggetti o meno) non sono rappresentate.

Visti i dati, è possibile formulare alcune considerazioni. In linea con questi numeri, che vedono Siena, Firenze, Roma, Napoli, Venezia e i loro relativi Stati di appartenenza come le principali aree legate all'improvvisazione poetica della Penisola nel Settecento, ci si può imbattere in alcune testimonianze coeve che descrivono una medesima carta geografica. Giuseppe Baretti, ad esempio, ragguagliava i suoi lettori inglesi, pressoché del tutto ignoranti riguardo a questo fenomeno tipicamente italiano, indicando le stesse regioni come i luoghi in cui più la poesia estemporanea era diffusa:

[...] the inhabitants of several Italian provinces have in general so brisk a vein of poetry running through them, that a great many of the people can even sing verses extempore; and some of them do it in such a manner, that I have often been amazed at the readiness of their expressions. The Piedmontese have no such knack, and are even insensible to the beauties of those Orlando's and Goffredo's, which will instantly warm a Roman, a Tuscan, a Venetian, and a Neapolitan¹.

Nello specifico, ciò che Baretti sottolinea è il rapporto tra poesia estemporanea e cantari, che, come si è visto, era profondo e rimontava fin dal Trecento. Toscana, Repubblica di Venezia e Regno di Napoli sono ricordate dal filosofo pisano Giovanni Gualberto De Soria (S 82), anch'egli versato nella poesia estemporanea, come le regioni in cui l'improvvisazione è più radicata nei costumi popolari:

E per vero dire nelle Provincie Venete, in molte del Regno di Napoli, e in pressoché tutta la Toscana massimamente, non sa parlar fino il minuto Popolo, se non con lo stil figurato. Cascano loro di bocca i motti, e le immagini, e i proverbj. Ognun si mescola d'improvvisare, benché appena sappia leggere. Io ho sentito in Toscana ben sovente de' Giovinetti di mestiere far de' lunghi Dialoghi, tutti tessuti di motti, di ce-lie, e di proverbj. Quella non è l'Arte studiata, è la natura, che parla².

1. *An Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of some Travellers, with regard to that Country.* By JOSEPH BARETTI. Vol. II, London, printed for T. Davies, in Russel-Street, Covent-Garden; and L. Davis and C. Reymers in Holborn, 1768, p. 117.

2. GIOVANNI GUALBERTO DE SORIA, *Dialogo tra un Cavalier Francese, e un Italiano circa i pregi delle due Nazioni*, in ID., *Raccolta di opuscoli filosofici, e filologici*, II, 1766, pp. 59-194: 112.

Secondo Saverio Bettinelli, il primato va alla Toscana e alla Serenissima:

Tra le Provincie Italiane due ne sono sopra dell'altre, che sembran esser più Greche, cioè la Toscana, e lo Stato intorno a Venezia. Certo è [...] che tra gl'Italiani il maggior numero de' Pittori eccellenti s'incontra più lungo tempo in que' due Popoli Italiani, de' quali anche il clima, il terreno, l'industria, la vivacità degli abitanti, la grazia del linguaggio, e delle maniere sono distinte, oltre a qualche dono quasi proprio di loro soli, com'è quello del Poetare all'improvviso³.

Giovanni Lami restituisce invece una descrizione della sola Toscana come patria dell'improvvisazione poetica, tra le cui città svetta Firenze:

In Etruria enim, et Florentiae precipue, ea vis ingeniorum, et animorum alacritas, et sensuum vigor atque ardor, in plerisque omnibus servet, ut sponte natura, et studio nullo poetae extemporales, et qui subito impetu elegantia carmina effundunt, passim occurrant, adeo ut neque in antiqua ulla historia, neque in alia orbis terrarum regione, exempla huius mirabilis facilitatis tam crebra ac similia reperiantur. Heic igitur pueri, feminae, viri, cuiuscumque conditionis, versus non spernendos extempores meditari, seu potius fundere, vulgo audiuntur; et quod inter alias gentes vix labor assiduus, et meditatio seria, longusque labor exculpit, in Etruria furor quidam entheus, et improvisa mentis concitatio, incredibili facilitate, et praecipiti vocum numerosarum volubilitate praestat ac peragit⁴.

Nell'ultimo passo che qui si riporta sono invece ricordate Firenze e Roma come le città in cui è più comune incontrare soprattutto popolani capaci d'improvvisare. Parola di Metastasio:

In primo luogo, per esser atto a divenir Poeta, è necessaria una naturale acuta sensibilità all'armonia, al numero, ed al metro: quale è quella che s'incontra non di rado in Italia fra i rustici giovanetti, e le villanelle de' contorni particolarmente di Firenze, e di Roma: i quali, non sapendo per lo più né men leggere, ed ignorando affatto qualunque metrica legge, cantan versi improvvisi su qualunque soggetto, che lor si proponga:

3. [BETTINELLI], *Dell'entusiasmo*, p. 300.

4. GIOVANNI LAMI, *Marcus Antonius Mozzius*, in ID., *Memorabilia Italorum*, I, 1742, pp. 113-122: 117-118.

e con la sola guida dell'orecchio non ne trasgrediscono mai gli accenti, e le misure. Operazione, che a moltissimi uomini di distinto ingegno, e dottrina, e provveduti perfettamente di tutte le regole del metro riesce difficile, e mal sicura, se non ricorrono a contar le sillabe su le dita⁵.

Similmente, Giulio Cesare Cordara nota, nel suo *Discorso in morte dell'insigne poeta Pietro Metastasio*, che «rari sono anche fra noi gli eccellenti Improvvisatori, benché non rari sian quelli, massimamente in Toscana, ed in Roma, che ne fanno la professione»⁶. Anche i viaggiatori stranieri del *Grand Tour* si allineano al coro di chi sostiene il primato dei toscani e dei romani nell'improvvisazione poetica. Nel *Voyage en Italie* (1769) Lalande, giunto in Italia tra il 1765 e il 1766, sostiene che «les Improvisateurs [...] se trouvent beaucoup plus à Florence, et en général dans la Toscane, que dans aucun autre endroit de l'Italie»⁷, mentre John Moore, in *A View of Society and Manners in Italy* (1781), nota che «there are numbers at Rome, who entertain companies with extemporaneous verses on any given subject [...] called Improvisatoris»⁸.

1.2. *L'improvvisazione a Roma*

Secondo Blake Wilson, «Rome was not, as far as we know, a center of *canterino* practice prior to the late fifteenth century, but it was transformed [...] into the peninsula's leading center of *cantare ad lyram* in the half century prior to the Sack of Rome in 1527»¹. Ciò nondimeno,

5. PIETRO METASTASIO, *Dell'arte poetica, epistola di Q. Orazio Flacco a' Pisoni*, in *Opere del Signor Abate PIETRO METASTASIO. Tomo duodecimo*, Parigi, presso la Vedova Herissant, 1782, pp. 325-400: 393-394 nota n.n.

6. *Discorso in morte dell'insigne poeta Pietro Metastasio recitato il dì 9 Luglio del 1782 in Alessandria nell'adunanza degl'Immobili dall'abate GIULIO CESARE CORDARA di Calamandrana Principe dell'Accademia*, Alessandria, nella Stamperia d'Ignazio Vimercati Stampatore dell'Illustrissima Città, 1783, p. 14.

7. [JOSEPH JÉRÔME LE FRANÇAIS DE LALANDE], *Voyage d'un François en Italie, fait dans les Années 1765 et 1766. Contenant l'Histoire et les Anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description; les Mœurs, les Usages, le Gouvernement, le Commerce, la Littérature, les Arts, l'Histoire Naturelle, et les Antiquités; avec des jugemens sur les Ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture, et les Plans de toutes les grandes villes d'Italie. Tome deuxième*, Venise, et se trouve à Paris chez Desaint, Libraire, rue du Foin, s.e., 1769, p. 422.

8. *A View of Society and Manners in Italy: with Anecdotes relating to some Eminent Characters*, by JOHN MOORE M. D. Vol. II, London, printed for W. Strahan; and W. Cadell, 1781, p. 194.

1. WILSON, *Singing to the Lyre*, p. 9.

a contribuire a una più ampia diffusione dell'improvvisazione poetica a Roma nei secoli successivi anche a livello popolare dovette costituire elemento trainante, valido anche per giustificare il primato dell'area toscana, il fatto che proprio dal Cinquecento la città aveva conosciuto un processo di «toscanizzazione avanzata»² ed era perciò, tra i centri che si trovavano fuori dai confini del Granducato, quello in cui il toscano era maggiormente inteso e parlato. A tal riguardo viene di solito riportata un'osservazione di Carlo Denina, risalente alla metà degli anni Settanta del Settecento, in cui il fatto è descritto come un'evidenza: si tratta di una testimonianza interessante, perché vi vengono menzionate proprio Firenze, Siena e Roma (ai primi posti dell'istogramma rappresentato nella FIG. 2) come le tre città italiane in cui il toscano è più agevolmente e correttamente parlato. Secondo Denina,

né vi è chi dubiti che dove tra più persone di diverse provincie d'Italia si avrà a parlar familiarmente, un Fiorentino, un Senese, un Romano non sieno per parlar con più franchezza e grazia in lingua italiana che un letterato Veneziano, un Marchigiano, un Lombardo³.

È quindi da supporre che la padronanza orale del toscano favorisse lo sviluppo del fenomeno dell'improvvisazione colta. Mario Pieri, assistendo nel 1813 a una *performance* di Giambattista Armani (S 12), improvvisatore veneziano non privo di notorietà tra la fine del Sette e gli inizi dell'Ottocento, notava nelle sue *Memorie* che, se tra gli ascoltanti vi erano alcuni francesi che «faceano le meraviglie, non conoscendo essi linguaggio poetico né armonia», a suo parere «i suoi primi versi, cioè un componimento su la volubilità delle donne, meritavan sassate», anche perché pronunciati scorrettamente. «Tra gl'Italiani», continua Pieri, «i soli Toscani hanno il privilegio di farsi soffrire improvvisando, come quelli, che, se anche peccano in tutto il resto, hanno almeno l'urbanità e la proprietà della favella»⁴. Saper parlare in toscano permetteva quindi di improvvisare meglio? Parrebbe di no: l'alto grado di formalizzazione della lingua letteraria la manteneva

2. TINA MATARRESE, *Il Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 113.

3. *Biblioepa o sia l'arte di compor libri* di CARLO DENINA Professore d'eloquenza e di lingua greca nella Regia Università di Torino, Torino, appreso i Fratelli Reycends, 1776, p. 75; citato anche in MATARRESE, *Il Settecento*, p. 114.

4. MARIO PIERI, *Memorie II (dicembre 1811 – settembre 1818)*, a cura di Claudio Chiancone, Ariccia, Aracne, 2017, p. 157. L'annotazione è datata «Treviso, 19 luglio 1813. Lunedì».

assai distante dall'uso, e la poesia all'improvviso, dal canto suo, non sviluppò mai un codice linguistico autonomo rispetto alla coeva letteratura scritta, né si discostò mai dall'esigenza di padroneggiare il lessico, i *topoi* e le forme metrico-sintattiche della poesia "al tavolino". Piuttosto, era la conoscenza della pronuncia del toscano a fare la differenza: la padronanza della fonetica garantiva la possibilità di esprimersi oralmente all'interno del codice della lingua letteraria senza dover riparare, come spesso avveniva (se ne vedranno alcuni esempi più avanti), nell'adozione del dialetto. Se, dunque, per gli abitanti del Granducato l'oralizzazione della lingua poetica convenzionale poteva da sempre compiersi senza alcuna difficoltà, per i romani la medesima operazione doveva riuscire più semplice che per il resto della Penisola, se non altro perché del toscano conoscevano all'incirca la pronuncia corretta. Si può supporre che questo sia stato anche il caso di Metastasio: romano di nascita, era stata proprio la sua capacità di snocciolare versi con estrema naturalezza a colpire Gianvincenzo Gravina, che lo vide esibirsi al margine di una strada all'età di dieci o undici anni; il giureconsulto, sorpreso dalla sua strabiliante abilità, aveva deciso di prenderlo ad allievo e di inviarlo a Scalea, presso la scuola del cugino Gregorio Caloprese, avviandolo alla carriera di poeta "al tavolino". Il fatto che un undicenne romano, peraltro di estrazione non elevata (il padre di Metastasio era un commerciante di generi alimentari; la madre, morta quando il figlio aveva appena quattro anni, una casalinga), conoscesse la lingua della poesia al punto da saperla padroneggiare con agilità, era probabilmente dovuto proprio all'imitazione di chi, nella Roma dei primi del Settecento, improvvisava per le vie, le piazze, o le osterie. La competenza del giovane *performer* undicenne testimonia quindi l'esistenza di un livello espressivo "medio" prossimo al toscano e socialmente connotato; diverso, cioè, da quello radicalmente locale che sarebbe poi stato impiegato da Giuseppe Gioachino Belli nei suoi sonetti (parlato, secondo questi, «dal cetto medio in giù»⁵), privo, fino ad allora, di «poesia propria»⁶, cioè di una tradizione letteraria di rilevante entità.

5. GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Introduzione*, in ID., *I sonetti*, a cura di Pietro Gibellini, Lucio Felici, Edoardo Ripari, 4 tt., Torino, Einaudi, 2018, I, pp. 7-22: 14.

6. Ivi, p. 9.

1.3. *Dialecto e lingua standard*

Per il resto d'Italia, l'acquisizione del toscano correva invece lungo una via assai più tortuosa e poteva talvolta condurre a risultati non eccelsi sul piano della realizzazione orale. D'altro canto, in un'epoca in cui l'apprendistato della lingua letteraria passava sostanzialmente per via libresca e attraverso un lungo e faticoso tirocinio, volto a depurare la propria lingua dai tratti regionali (basti pensare agli sforzi narrati da Alfieri nella *Vita* e al proverbiale "risciacquo in Arno" dei *Promessi sposi*), il rischio di esprimersi malamente, pur essendo, magari, profondi conoscitori della migliore tradizione poetica scritta, era assai concreto. Pertanto, come si diceva, molti aspiranti *performers* non toscani avevano la possibilità di rifugiarsi nel dialetto, loro vera lingua madre, per questo meglio padroneggiabile sia sul versante della realizzazione fonetica sia sul versante morfo-sintattico, considerata anche la rapidità del processo creativo estemporaneo. A loro non era negato in assoluto l'accesso agli ambienti colti urbani, benché limitati a quelli della loro città o a quelli delle città limitrofe, dove era possibile comprendere il vernacolo impiegato nelle *performances*. L'unica condizione necessaria, però, era che il dialetto in questione godesse di un riconosciuto prestigio letterario. Per una dimostrazione *e converso*, si pensi al caso paradigmatico di una diciottenne aristocratica catanzarese, Giovanna Dei Nobili (1777-*post* 1837; S 84)¹, la cui vicenda, parzialmente narrata in un articolo apparso nel 1795 sul «Giornale letterario di Napoli»², la vede aspirante poetessa estemporanea, ma pressoché analfabeta, e dunque costretta ad apprendere rapidamente il toscano per affrancarsi dal proprio dialetto catanzarese, privo per l'appunto di tradizione letteraria e pertanto insormontabile impedimento alla sua carriera. «Fino all'età di sedici anni», infatti, «non si erano conosciuti da alcuno i talenti» che a Giovanna «avea dato la natura»³ in qualità

1. La famiglia Dei (o De') Nobili è una delle più antiche e prestigiose famiglie catanzaresi: a Giovanna, figura a tutt'oggi poco studiata ma che riscosse un discreto successo come poetessa nell'Ottocento, fu dedicato nel 1891 l'omonimo Istituto d'Istruzione Superiore del capoluogo calabrese; suo fratello, Carlo (1777-1831), fu il primo sindaco della città. Degno di menzione è anche Filippo (1875-1962), erede di Carlo, fervente antimonarchico e antifascista: a lui, che la fondò nel secondo Dopoguerra, è intitolata la Biblioteca Comunale di Catanzaro.

2. *Notizie di una giovine Poetessa la Sig. D. Giovanna Dei Nobili Cavalcanti di Catanzaro Accademica Sebezia*, «Giornale letterario di Napoli», XXI, 1795, pp. 85-92.

3. Ivi, p. 86.

di poetessa all'improvviso. L'incontro della fanciulla con la letteratura avviene dopo aver assistito all'esibizione di un *performer* itinerante: il veneziano Francesco De Magistris (S 79), figura sul cui conto sopravvivono oggi pochissime altre notizie. «Una sera che egli cantò estemporaneamente nella di lei casa», continua l'anonimo compilatore dell'articolo, la giovane ragazza, ispirata dall'esibizione, «ebbe un furore convulsivo, che la portava macchinalmente a far versi malconci, e calabresi, a tenore della mancanza delle di lei cognizioni»⁴. Giovanna è portata, visto che non ha ricevuto alcuna educazione dalla famiglia, a esprimersi poeticamente in dialetto; ma per intraprendere l'occupazione di poetessa all'improvviso, che trova favorevoli i genitori, è costretta a recuperare gli studi, e non solo scolastici, ma anche del toscano. «Nell'età di sedici anni incominciò ad apprendere a leggere» e negli ultimi tempi «si applicò alla matematica pura [...] allo studio della fisica», alla «storia» e alla «mitologia»⁵. Ora, ribadisce l'articolo, i versi estemporanei di Giovanna fanno solo «presagire, che fra breve possono esser perfetti nel loro genere», dal momento che «a questi suoi studj» la giovane catanzarese «ha unito quello *molto necessario* della lingua Italiana»⁶, fondamentale per la sua acculturazione e perché si esprima appropriatamente nella lingua letteraria.

Pressoché opposto è invece il caso di un altro personaggio, assai peculiare. Si tratta di Giovanni Sibiliato (S 226), detto familiarmente, secondo un tipico uso veneto, Zuane. Di mestiere «padrone di barca da vino ed ora porta lettere da mare del Magistrato alla Sanità»⁷ della Repubblica di Venezia, Giovanni era solito prodursi in versi improvvisati accompagnato da «un chitarrino»⁸ e soltanto nei «due dialetti veneziano, e padovano»⁹: le fonti lo definiscono pertanto «persona di bassissima estrazione»¹⁰, anche se una chiara individuazione del suo reale ceto d'appartenenza appare più complessa a un'attenta lettura delle testimonianze. Giovanni era un abituale frequentatore di casa Gozzi, intrinseco in particolar modo di Gasparo e di sua moglie,

4. *Ibid.*

5. *Ivi*, p. 87.

6. *Ibid.* Corsivo nostro.

7. GIROLAMO ZANETTI, *Memorie*, in F. S. [FRANCESCO STEFANI], *Memorie per servire all'istoria della inclita città di Venezia*, «Archivio veneto», XV/29, 1885, I, pp. 97-148: 143.

8. *Ivi*, p. 144.

9. *Memorie inutili della vita di CARLO GOZZI scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà. Parte prima*, Venezia, dalla Stamperia Palese, 1797, p. 24.

10. ZANETTI, *Memorie*, p. 143.

Luisa Bergalli; Gasparo stesso, oltre a elogiarlo a più riprese nel corso della sua corrispondenza privata¹¹, gli dedicò delle gustose ottave nelle *Rime piacevoli d'un moderno autore*, pubblicate anonime nel 1751, intitolate *Al Signor Giovanni Sibilliato Improvvisatore*¹². Questi conobbe anche il giovane Giuseppe Baretti, che sfidò una volta in un contrasto a due, risultando a lui di gran lunga superiore¹³; Baretti, dal canto suo, lo avrebbe ricordato molti anni dopo in una lettera del 3 ottobre 1760 pubblicata in *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France*, dichiarandolo, benché «a mean tradesman [...] a close and constant reader of our best poets»¹⁴; non, quindi, un illetterato, né un analfabeta. Infine, ed è questo forse il dato più decisivo per comprendere le sue vere origini, Giovanni era fratello del più celebre Clemente, successore di Cesarotti alla cattedra di Lingua greca nel Seminario di Padova e presidente, nel 1786-1787 e nel 1793-1794, dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti della stessa città: la sua famiglia, su cui non si sa molto in verità, benché non nobile era perlomeno benestante¹⁵. In definitiva, sarebbe errato considerare Giovanni Sibilliato alla stregua di un improvvisatore popolare: provenendo da una famiglia della media borghesia e avendo ricevuto un'educazione tale da consentirgli di comprendere senza difficoltà la lingua letteraria, la sua scelta era stata quella di restare nei limiti del proprio, prestigioso, dialetto, che gli garantiva comunque la possibilità di essere chiamato a esibirsi nei salotti veneziani.

Nell'alveo della questione linguistica – vale a dire della significativa sovrapposizione fonetica tra il toscano orale e la lingua letteraria –, si collocano anche i casi di alcuni improvvisatori di estrazione sociale inferiore rispetto a quelli finora esaminati: si tratta di fabbri, contadini, scalpellini, i quali, per quanto con ogni probabilità analfabeti, giunsero a esibirsi regolarmente di fronte a un pubblico di colti, di

11. GASPARO GOZZI a Luigi Pomo, 7 giugno 1740, in GASPARO GOZZI, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 1999, p. 20; ad Anton Federico Seghezzi, 5 gennaio 1741, ivi, pp. 66-67; a Clemente Sibilliato, 17 aprile 1745, ivi, pp. 199-200.

12. GASPARO GOZZI, *Al Signor Sibilliato Improvvisatore*, in [Id.], *Rime piacevoli d'un moderno autore*, Lucca, s.e., 1751, pp. 120-126.

13. GOZZI a Seghezzi, 5 gennaio 1741, in GOZZI, *Lettere*, pp. 66-67.

14. *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France*. By JOSEPH BARETTI, *Secretary for Foreign Correspondence to the Royal Academy of Painting, Sculpture, and Architecture. Vol. II*, London, T. Davies and L. Davis, 1770, p. 191.

15. Su di lui vd. MASSIMO GALTAROSSA, *Sibilliato (Sibillato), Clemente*, in *DBI*, 92, 2018, pp. 485-487.

letterati e di aristocratici. Questi personaggi, rappresentanti del popolo minuto delle campagne senesi o fiorentine, vennero chiamati, sulla scorta del grande successo riscosso dalla poesia estemporanea colta nei circoli e nei salotti, a esibirsi in qualità di prodigiosi fenomeni “naturali”, privi di studio, al fianco dei loro omologhi in giustacuore e parrucca. Il fascino che questi *outsiders* suscitavano negli ambienti cittadini era quello dei “colti ignoranti”, giacché si dimostravano in grado di produrre composizioni perfette, degne della tradizione letteraria, con sorprendente maestria e senza aver ricevuto alcuna educazione; naturalmente, il loro evidente vantaggio di partenza risiedeva nel fatto di essere toscani. L'erudito senese Giovanni Antonio Pecci (1693-1768) annotava nel suo *Giornale* che intorno al 1724 «un tal Giuseppe Melani, contadino di nascita e professore di fabbro ferrario, si è cominciato ad ascoltare cantare all'improvviso poesie nell'adunanze e congressi di persone letterate [...] reca[ndo] stupore ad ognuno»¹⁶. Melani (S 136), proveniente dal contado, si esibì a più riprese nei salotti e nelle accademie, anche della città di Firenze. Nel dare notizia della sua morte, vent'anni più tardi, Pecci registrò che «molte volte, alla presenza di personaggi ragguardevoli in Siena e in Firenze è stato con piacere ascoltato cantare all'improvviso e se co' più esperti di tal cognizione si è cimentato, ne ha riportato applauso e ammirazione»¹⁷. Di questo curioso personaggio non è rimasta altra traccia, almeno a conoscenza di chi scrive, che nel manoscritto del *Giornale sanese*; ed è un peccato non poter avere contezza dei suoi improvvisi, perché forse Melani avrà pronunciato, in quei consessi di letterati e «personaggi ragguardevoli», anche dei rispetti e strambotti d'intonazione lirica, pressoché assenti nel novero delle forme metriche del Settecento e invece esclusivi della poesia estemporanea popolare prima della loro riscoperta romantica nel primo Ottocento¹⁸.

Questa e altre vicende consimili cui si accenna nelle fonti fanno supporre l'esistenza di convergenze certamente occasionali, ma non infrequenti, tra i ceti colti e il “popolo minuto” della realtà grandu-

16. GIOVANNI ANTONIO PECCI, *Giornale sanese*, BCI, A.IX.4, c. 59v. Su Giovanni Antonio Pecci vd. MARIO DE GREGORIO, *Pecci, Giovanni Antonio*, in *DBI*, 82, 2015, pp. 48-53.

17. PECCI, *Giornale*, BCI, A.IX.5, c. 113v.

18. Notava Giovanni Ristori, nel 1788, che «in Toscana specialmente si sentono i contadini in mezzo al travaglio improvvisare e cantare delli versi rimati, detti *rispetti*, dirigendoli alle loro belle forosette, o lanciandosi scambievolmente dei pungenti rustici sarcasmi» ([RISTORI], *Prosegue il colpo d'occhio*, p. 746).

cale, benché sotto il segno dell'intrattenimento e dello spettacolo. Negli anni Quaranta del Settecento, Giovanni Lami (S 138) rievocava il ricordo di un servitore di nome Lorenzo Bacci (S 16), «famulus, rei domesticae [...] praefectus» presso la corte fiorentina di Eleonora Gonzaga, il quale circa trent'anni prima «extemporali cantus facilitate praestabat, qua [...] maxime duceret, et oblectaret»¹⁹ la principessa. Alla testimonianza di Lami, che non lesinò appassionati elogi alla pratica della poesia all'improvviso in numerose occasioni e che si dedicò in prima persona a esercitarla, risalgono anche alcune notizie su un certo Domenico Ciottoli di Settignano (S 62), «costretto dalla sua tenue fortuna ad attendere [...] al mestiere dello Scarpellino»: questi, morto intorno ai primi anni Cinquanta del secolo «in età di sopra ad anni settanta», dovette riscuotere un discreto successo a Firenze come improvvisatore in versi, tanto da «cimentarsi nella Città cogli improvvisatori più accreditati, riportando plausi, e meritando di essere trattenuto per le Ville de' Signori, acciò gli divertisse colla pronta armonia del suo rapido e pulito cantare»²⁰. La notizia è confermata anche da una lista di *performers* approntata da Giovanni Targioni Tozzetti nelle sue memorie, intitolate *Selve* e conservate autografe presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nelle quali «il Ciottoli scarpellino» è menzionato tra coloro che all'autore era capitato di «sentire[re] improvvisare felicemente»²¹. Lami stesso ammetteva di averlo «sentito con piacere più volte» e di avere «improvvisato ancora con esso lui». Ancora secondo Lami, Ciottoli era originariamente analfabeta: questo non gli aveva impedito però di «appre[ndere] a leggere e scrivere», mosso dalla sua bruciante passione per la poesia estemporanea, e di conseguenza «di leggere i buoni Poeti e Rimatori Toscani» da autodidatta, senza mediazioni. Un'impresa senza dubbio degna di nota e decisamente inusuale per un umile scarpellino del Settecento, ma di certo favorita, si torna a sottolinearlo, dalle specifiche condizioni linguistiche di partenza rispetto ad altre zone della Penisola: «siccome era nato e abitava in un paese, ove difficile è non avere inclinazione alla Poesia», scriveva ancora Lami, «a questa tutto si rivolse, e ne scelse la grata e meravigliosa maniera d'improvvisare». Alfabetizzandosi, peraltro, Ciottoli poteva conformarsi con più agio di altri suoi omo-

19. LAMI, *Eleonora Gonzaga*, pp. 301-304: 302.

20. [ID.], *Firenze 15 Gennaio 1751*, «Novelle letterarie», XII/3, 1751, coll. 33-34.

21. GIOVANNI TARGIONI TOZZETTI, *Selve*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, mss. Targioni Tozzetti, 189/5, pp. 2143, 2145.

loghi non toscani agli stilemi della poesia scritta; a riprova di ciò, egli giunse perfino ad alternare la versificazione estemporanea a quella meditata, se è vero che «non improvvisava egli solamente», ma «scriveva ancora in Poesia»²². Delle sue prove per iscritto, purtroppo, non si è trovata traccia.

Sorte simile a quella dei personaggi ora citati ebbero altri due improvvisatori popolari: Maria Domenica Mazzetti Forster, detta Menichina (S 162), e Domenico Somigli (S 228), detto “Beco Sudicio” (per la sua, a quanto pare, scarsa attenzione all’igiene)²³. Entrambi ebbero infatti, nonostante la loro bassa estrazione, il privilegio di frequentare gli ambienti colti del Granducato in virtù delle loro spiccate capacità improvvisatorie. Somigli, come Ciottoli, ricevette una sommaria educazione, apprendendo a leggere e a scrivere; ma a differenza di questo, che era uno scalpellino del contado senese, Somigli era un fiorentino di città, di professione barbiere. Come si legge nella sua biografia posta in apertura al primo tomo delle sue *Rime* (1782), la sua prima formazione fu finalizzata all’attività lavorativa, giacché, «appena che egli fu mezzanamente istruito in que’ ristretti elementi di umane Lettere, i quali comunemente si sogliono insegnare a tutti coloro, che devono applicarsi alle arti meccaniche, incominciò subito ad esercitar l’arte di Barbiere nella bottega paterna»²⁴: s’intende, probabilmente, che imparò appena a leggere, scrivere e far di conto. Il suo talento nei versi estemporanei fu scoperto dal prete Giuseppe Maria Tanzini (S 236), il quale gli permise in seguito di abbandonare il lavoro paterno e di farsi strada nel mondo dei letterati, venendo ascritto agli Apatisti e

22. [LAMI], *Firenze 15 Gennaio 1751*, coll. 33-35.

23. Come si legge nel GDLI, *Beco* era un tipico diminutivo toscano per *Domenico*, ma sta anche per «contadino rozzo; persona di modi goffi e rustici», oltre a essere il nome della «maschera che a Firenze rappresentava il villano» (cfr. GDLI, *Beco*₂). Il soprannome “Beco Sudicio” attribuito a Domenico Somigli è attestato per la prima volta in una prolusione di GIROLAMO POLCASTRO, *Sulla poesia estemporanea*, in *Memorie della Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*, Padova, per Nicolò Zanon Bettoni tipografo dell’Accademia, 1809, pp. 447-473, databile, secondo quanto discusso nel *Catalogo* in apertura di S 100, con ragionevole certezza agli anni 1786-87. Vi si legge che «la Toscana abbonda di certi Improvvisatori villeschi, i quali fan tutto giorno versi a bizzeffe, il più celebre di tutti è certo Beco Sudicio Improvvisatore da strada che dimora in Firenze» (ivi, p. 467).

24. *Rime del Signor DOMENICO SOMIGLI fiorentino, pubblicate da Arpalò Argivo* [Stefano Bonaiuti] *Accademico Aborigene della Colonia Amiatense. Parte prima*, Firenze, dalla stamperia di Pietro Allegrini dalla Croce Rossa, 1782, pp. v-vi.

all'Arcadia (a quest'ultima nel 1782 col nome di Lisindo Tiresiano²⁵) e pubblicando, tra il 1781 e il 1814, i due tomi di versi già citati, svariati libretti per musica, oltre che un volume di *Favole e novelle* oggi divenuto assai raro²⁶. Non ebbe però mai un protettore (o almeno, non ve n'è traccia nelle testimonianze che lo riguardano): pertanto, così come Giuseppe Melani esercitò per tutta la vita prevalentemente l'attività di fabbro e Domenico Ciottoli quella di scalpellino, a Somigli, che non veniva dalle campagne ma dalla città, toccò di vivere, non è chiaro se per scelta o per necessità, una vita da *bohémien ante litteram*, versando in condizioni di tale trascuratezza da fruttargli il poco lusinghiero soprannome. Personaggio indubbiamente bizzarro, rimase a lungo nella memoria del capoluogo toscano come protagonista di una ricca aneddotica di gusto popolare²⁷.

Maria Domenica Mazzetti Forster era invece, a differenza di Somigli, del tutto analfabeta. Contadina, definita da Lami «incultam, litteraru-

25. *Onomasticon*, p. 168. L'attribuzione della Campagna Tiresiana doveva evidentemente richiamare il fatto che, come riportato nelle *Rime*, Somigli «perdé improvvisamente la vista nell'età di anni ventidue» (SOMIGLI, *Rime*, I, 1782, p. VIII).

26. La prima notizia di una *performance* di Somigli presso gli Apatisti risale a un articolo anonimo del 15 aprile 1780 apparso sulla «Gazzetta toscana»: «nella sera de' 13 corrente [aprile] [...] nell'Accademia degli Apatisti [...] si sentì l'improvviso da' soliti Sig. Poeti Domenico Somigli, e Carlo Tassi sopra l'espulsione di Temistocle d'Atene sua Patria, che da quella numerosa udienza riportarono universale applauso» (*Firenze 15 Aprile*, «Gazzetta toscana», XV/16, 1780, p. 62). Nel catalogo Opac SBN si contano a firma di Somigli due oratorii (1781, 1785), due tragedie (1787, 1793), un intermezzo per musica (1788), due drammi giocosi per musica (entrambi 1797), due farse per musica (1791, 1795), un melodramma (1814). Oltre alle *Rime*, pubblicate in due tomi nel 1782 e riedite nel 1784 dal medesimo stampatore, Somigli diede alle stampe le *Favole e novelle del signor DOMENICO SOMIGLI pubblicate da Arpalò Argivo [Stefano Bonaiuti] Aborigene Amiatense e dedicate al nobile signore Agostino Dini patrizio fiorentino*, Firenze, nella Stamp. di Pietro Allegrini, 1784.

27. Aneddoti su Beco Sudicio, divenuto nel corso del tempo uno stereotipo dell'improvvisatore da strapazzo, si leggono ad esempio in CECE [PIRRO GIACCHI], *Domenico Somigli detto Beco Sudicio*, in *Il Piovano Arlotto. Capricci mensuali d'una brigata di begliumori, con note di Succhiellino Chierico. Anno Secondo*, Firenze, a spese della Brigata de' Begliumori e coi tipi Barbèra, Bianchi e C., 1839 [scil. 1859], pp. 94-101 (più oltre nel volume, a p. 255, si dà anche la trascrizione di un'epigrafe funebre a lui dedicata, posta nel chiostro del convento di Santa Maria degli Angeli a Firenze). I fatterelli circolanti a Firenze sul conto di Somigli furono anche d'ispirazione per una commedia di ALESSANDRO ROSTER, *Fra le disturne e i canti. Scene della vita di Domenico Somigli detto Beco Sudicio, improvvisatore della 2ª metà del XVIII° secolo. Con illustrazioni di A. Micheli*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1910 (oggi ristampata in Id., *Fra le disturne e i canti. Commedia in 3 atti*, Firenze, Libreria Chiari, 1999).

mqe omnium rudem»²⁸, fu accolta nell'*entourage* di pittori, scultori, attori e poeti protetti da Violante Beatrice di Baviera, la quale fu grandemente colpita dal fatto che una ragazza priva di studio fosse in grado di maneggiare con tanta abilità il lessico e i *topoi* della tradizione poetica; tanto che le bastò, secondo quanto ha ricostruito Leonardo Spinelli,

una sola "audizione" nel 1720 per entrare in pianta stabile nel *team* dei favoriti medicei. Con grande sorpresa dei cortigiani, Menica dimostrò una rapida capacità di apprendimento, e già nel giugno del 1723, mettendo a frutto le lezioni di latino, musica e canto, faceva parte dell'*équipe* di improvvisatori che solevano esibirsi negli appartamenti principeschi [...]. L'infiltrazione di una donna all'interno della compagine maschile di canto all'improvviso, guidata dal cavalier Bernardino Perfetti, non mancò di attirare l'interesse di tutta la nobiltà fiorentina²⁹.

Grazie all'interesse e all'affetto di Violante, Maria Domenica di Legnaia, piccola frazione appena fuori Firenze, fu iscritta in Arcadia nel 1725, col nome di Flora³⁰, quando giunse a Roma in occasione dell'incoronazione capitolina del sodale Perfetti; e nel 1721 fu perfino beneficiata di «un legato di dieci scudi mensili», in una clausola aggiunta al testamento della sua benefattrice.

1.4. *Lo Stato della Chiesa: qualche spunto*

Tutti questi casi di improvvisatori popolari ammessi nelle corti e nei salotti sono, è bene precisarlo, assolutamente fuori del comune. Normalmente, personaggi di questo novero restano fuori dai circoli chiusi ed elitari dei colti, e, quindi, esclusi dalla possibilità di essere registrati dalle fonti. Pochissimi sono quindi i nomi di altri improvvisatori popolari settecenteschi che siamo oggi in grado di salvare dall'oblio¹.

28. LAMI, *Violantes Beatrix*, p. 138.

29. SPINELLI, *Il principe in fuga*, pp. 217-218.

30. *Onomasticon*, p. 130.

1. Un certo Amerighi (S 9), di professione ricamatore, era attivo intorno alla metà del Settecento a Firenze, mentre intorno agli anni Ottanta del secolo si trova menzione di una certa Catterina o Caterina Lena, detta la Contadinella dei Bagni di Lucca, «improvvisatrice senza studio» attiva a Genova (S 143). Sull'improvvisazione popolare nel Sette e Ottocento vd. anche GHIRARDINI, *L'improvvisatore in genere scenes*, pp. 51-62, ed EAD., *La «naturale acuta sensibilità»*, pp. 76-81.

La ragione per cui ci si è concentrati sui pochi di loro che ebbero accesso ai “piani nobili” è perché essi raccontano di un contesto linguistico, com'è in particolare quello toscano, che permise lo stabilirsi di eccezionali contatti diretti tra il basso e l'alto.

I dati sulla geografia degli improvvisatori forniscono lo spunto per un'ultima considerazione. Tornando ai numeri, si noterà infatti che sommando le principali città del Granducato di Toscana per numero di improvvisatori, così come le principali città dello Stato della Chiesa, non si raggiunge il totale dello Stato relativo. Nel primo caso, infatti, la somma delle percentuali riferite alle città di Firenze, Siena e Livorno dà 21,7%, con una forbice di 8,7 punti rispetto al totale del Granducato (30,4%). Ben più grande invece è questa differenza nel caso dello Stato pontificio: sommando i dati relativi a Roma, Ferrara e Bologna si ottiene un 16,3%, che è di quasi 14 punti inferiore al dato relativo all'intero Stato (30%), e appena più della metà. Ciò vuol dire che nello Stato della Chiesa quasi la metà degli improvvisatori censiti proviene da piccole realtà urbane, mentre in Toscana questo rapporto si riduce a circa uno su tre e mezzo (8,7 su 30,4). Per gli altri Stati i numeri sono forse troppo ridotti per inferenze di questo genere; ad ogni modo, si può affermare con ragionevole certezza che l'attuale territorio comprendente grosso modo il Lazio, l'Umbria, le Marche e la Romagna si rivela essere nel Settecento terra di “improvvisazione diffusa”, e non soltanto al livello popolare. Esula dal campo di ricerca di questo lavoro un'indagine che, a partire da queste rilevazioni, si interroghi sulle precipue modalità di promozione sociale nel contesto dello Stato della Chiesa del Settecento, particolarmente per i letterati; e dunque su quali fossero le abitudini e le ritualità tanto nei ritrovi accademici, quanto nei salotti, nei seminari e negli istituti religiosi periferici. Già gli studi di Quondam sulla composizione sociale dell'Arcadia durante il custodiato di Crescimbeni, su cui si tornerà nel paragrafo successivo, riflettono una simile organizzazione dello Stato pontificio in piccoli o piccolissimi centri, la maggior parte dei quali contribuì con altrettanto esigui numeri a ingrossare le fila dell'Accademia². Quanto emerge dai presenti rilievi è una realtà di oggettiva “frammentazione intellettuale” dello Stato della Chiesa, che ben si accorda con la «parcellizzazione» dei dati rilevati da Quondam, frutto,

2. QUONDAM, *L'istituzione Arcadia*, pp. 432-434. Dai dati di Quondam, gli Arcadi provenienti dalla città di Roma sono soltanto il 25,6% degli Arcadi provenienti da tutto il resto dello Stato della Chiesa.

1. GEOGRAFIA DELL'IMPROVVISAZIONE COLTA

secondo lo studioso, di «un setacciamento minuzioso di località sia di campagna che di città»³ messo in atto dal maceratese Crescimbeni grazie alla sua rete di contatti.

3. Ivi, pp. 403-404.

Improvvisatori e ceto

2.1. Una competenza trasversale

Dopo aver guardato alla distribuzione geografica degli improvvisatori nella Penisola, è il momento di cercare di render conto della loro stratificazione sociale. Ancora una volta, è opportuno partire dai dati estrapolabili dalle schede individuali del *Catalogo*. Di seguito sono riportati quelli relativi al ceto di appartenenza dei 253 soggetti censiti (FIG. 3). Dall'analisi numerica emerge una prevalenza netta del terzo stato, che raggiunge quasi il quaranta per cento del panorama improvvisatorio del secolo (39,9%). Segue, a stretto giro, il clero (33,6%); mentre la nobiltà si ferma a poco meno di un quinto del totale (18,2%). Uno scarso 3,6%, corrispondente a 9 soggetti, è costituito da nobili che hanno preso i voti: categoria che è stata isolata, nonostante la sua minima entità, dal momento che può essere sommata tanto a quella dei nobili quanto a quella del clero. Infine, per un restante 4,7%, corrispondente a 12 individui, non è stato possibile reperire alcuna informazione certa. Trattandosi però di *sine titolo*, l'ipotesi più probabile è che siano comunque da considerarsi membri del terzo stato: il dato definitivo per quest'ultima categoria oscillerebbe quindi tra il 39,9% e il 44,6%. Tuttavia, allo scopo di offrire una rappresentazione schematica chiara, sia in figura sia in tabella (TAB. 1) si sono tenute distinte le due categorie.

Questi dati, forse in sé poco significativi, si rivelano più interessanti se paragonati a quelli già rilevati da Quondam sulla composizione sociale dei membri dell'Arcadia. Benché il periodo preso ad esame non sia del tutto corrispondente (lo studio di Quondam si concentra sulle sole annoverazioni avvenute durante il custodiato di Crescimbeni, 1690-1728), i dati risultano infatti sorprendentemente somiglianti. I conteggi di Quondam restituiscono infatti un 46,1% per i *sine titolo* (contro il 44,6% del presente censimento); un 33,2% per il clero (con-

II. GLI IMPROVVISATORI

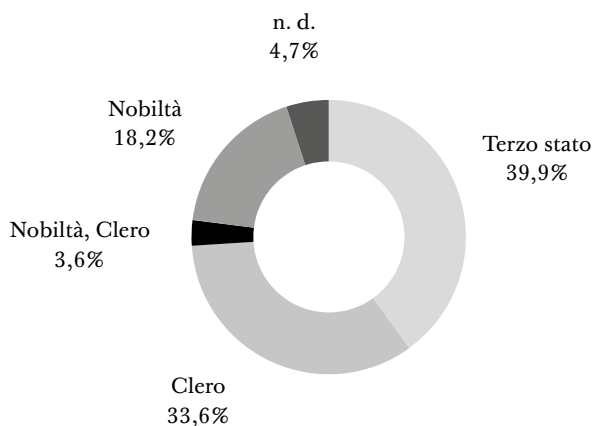


FIG. 3 • *Distribuzione per ceto dei soggetti censiti nel Catalogo.*

tro il 33,6%); un 20,7% per la nobiltà (contro il 18,2%)¹; se si sommano le percentuali relative alla nobiltà e al clero nello studio di Quondam, si ottiene il 53,9%; se si sommano gli stessi dati frutto di questa rilevazione, ivi compresa la parte di sovrapposizione tra i due ceti corrispondente al 3,6%, si ottiene un 55,4%. I numeri sono riassunti e posti a confronto in TAB. 1: come si può notare, al di là di differenze di poco conto, essi risultano quasi del tutto sovrapponibili.

<i>Ceto</i>	<i>n°</i>	<i>%</i>	QUONDAM, <i>L'istituzione Arcadia</i>
Terzo stato (<i>sine titulo</i>)	113	44,6	46,1 %
Clero	85	33,6	33,2 %
Nobiltà	46	18,2	20,7 %
Nobiltà, clero	9	3,6	–
Nobiltà + clero	140	55,4	53,9 %

TAB. 1 • *Distribuzione per ceto dei soggetti censiti nel Catalogo.*

Il dato non può non suscitare alcune riflessioni, se si esclude l'ipotesi, oggettivamente remota, che si tratti soltanto di un caso. La corrispondenza sembra anzi affiancarsi a quella, già rilevata nel paragrafo precedente, tra i dati del *Catalogo* e quelli sulla «parcellizzazione»

1. QUONDAM, *L'istituzione Arcadia*, p. 426.

degli Arcadi «in piccoli centri, essenzialmente rurali»² in particolar modo dell'Italia centrale. Simili convergenze impongono di guardare all'improvvisazione da una prospettiva più ampia, meno ristretta al solo ambito letterario. Va infatti sottolineato che, se la composizione sociale dei poeti estemporanei coincide con quella dei membri dell'Accademia dell'Arcadia, oggetto precipuo dello studio di Quondam, ciò significa che l'improvvisazione ha un carattere ampiamente trasversale, allo stesso modo per cui tra le fila dei pastori e delle ninfe d'Arcadia non s'incontrano soltanto poeti, ma anche nobili, regnanti, cardinali. L'eterogeneità sociale che caratterizza l'Accademia è quindi una prerogativa comune al panorama della poesia all'improvviso, e il praticarla rappresenta, come nel caso dell'adesione al consesso arcadico, la «vita sociale e culturale “normale”»³ dell'intellettuale settecentesco. Senz'altro vi erano, come si è visto, delle aree geografiche in cui l'esercizio di questa facoltà era favorito dalla presenza di una preesistente tradizione, corroborata dal più agevole accesso al toscano orale; nondimeno, laddove essa era praticata tra i dotti, rappresentava, in senso più ampio, una modalità comunicativa del tutto integrata all'interno del sistema relazionale dei ceti intellettuali. Essere capaci di improvvisare, tra i colti dell'Italia del Settecento, non era quindi una competenza marcata: era una parte delle competenze normali dell'intellettuale “medio” nell'esercizio della “civile conversazione”.

Secondo questo discorso, nessuno dei censiti nel *Catalogo* sarebbe allora da definirsi propriamente un “improvvisatore”, giacché anche nel Settecento, come affermò il Benedetto Croce recensore della *Storia della poesia estemporanea* di Adele Vitagliano, «quasi non c'è poeta che non abbia, qualche volta, in momenti di buon umore, improvvisato»⁴. In effetti, è evidente che un personaggio come Scipione Maffei, di cui si registra nel *Catalogo* nient'altro che la presenza di un sonetto estemporaneo raccolto tra le sue *Poesie*⁵ (S 150), non può certo essere considerato alla stregua di un Bernardino Perfetti, di un Francesco Gianni o di una Corilla Olimpica, che delle proprie *performances* fecero, se non un vero e proprio lavoro, almeno una delle loro attività prevalenti. Resta però innegabile che nella sensibilità del secolo esiste una

2. Ivi, pp. 403-404.

3. Ivi, p. 390.

4. CROCE, recensione a VITAGLIANO, p. 47.

5. Si tratta di SCIPIONE MAFFEI, *Caro sasso, che si in alto ascendi*, in *Poesie del Sig. Marchese SCIPIONE MAFFEI volgari e latine. Parte non più raccolte, e parte non più stampate. Tomo primo*, Verona, presso Antonio Andreoni, 1752, p. 103.

categoria di persone che “improvvisa”, e che si va individuando come gruppo autonomo col passare degli anni. Pertanto, al netto dei distinguo che è necessario fare tra prima metà (quando l’improvvisazione è ampiamente integrata nel novero delle modalità di comunicazione letteraria *savante*) e seconda metà del secolo (quando essa si connota come pratica e spettacolo a sé stante), nel Settecento ci si trova di fronte a una “nebulosa”, onnipresente e diffusa, che può senz’altro “condensarsi” nella figura del *performer* di semi-professionistico, ma che è da intendersi come una tra le normali pratiche accademiche orali di produzione e consumo della letteratura, secondo una concezione che risale almeno al Quattro e Cinquecento⁶. Semmai, essa poté giungere a diventare un simbolo, a rappresentare un’ideologia, una poetica personale o di gruppo, laddove la trasfigurazione del mondano, che è una marca tipica della dimensione dell’accademismo fin dalle sue origini⁷, implica di volta in volta un richiamo a sistemi di valori analoghi: l’orfismo dei circoli neoplatonici quattrocenteschi, il classicismo umanistico-rinascimentale restaurato dall’Arcadia crescimbeniana, il primato della poesia d’entusiasmo nell’Arcadia di Pizzi. Né l’improvvisazione rimase priva di funzione sociale anche quando non giunse a tali vette: tra i Forzati di Arezzo e tra gli Incostanti di Palestrina, passando per i Disuniti-Ottoboniani, come si è visto, l’improvvisazione lirica assolse a scopi autorappresentativi forse meno ambiziosi, ma altrettanto significativi nelle ritualità delle istituzioni che la praticavano. Tra esibizioni di poesia estemporanea, letture e recitazioni pubbliche di versi, *Giuochi olimpici*, Sibilloni e Dubbi, il letterato settecentesco copre dunque uno spettro assai vario di modalità espressive, com’è ancora tipico della cultura *ancien régime*, perché la letteratura, veicolata per via scritta o per via orale, è primariamente intesa come un atto di comunicazione, come un mezzo di riconoscimento tra membri di uno stesso gruppo sociale.

D’altra parte, quanto si va dicendo sulla medietà dell’improvvisazione poetica e sulla sua funzione comunicativa nei contesti di socialità trova conferma nel fatto che la stessa categoria dell’improvvisatore “puro”, di professione, che vive cioè dei proventi che può trarre dalle sue esibizioni, non è pressoché rappresentata nel *Catalogo*. Possono forse esserlo considerati, oltre ad Angelo Talassi e Giovanni Jacopo

6. QUONDAM, *L’Accademia*, pp. 831-841.

7. MARC FUMAROLI, *Accademia, Arcadia, Parnaso: tre luoghi allegorici dell’“otium literatum”*, in ID., *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 33-49: 44-45.

Baldinotti, sulle cui vicende ci si è soffermati, Sante Ferroni, giovane medico folignate che partì in *tournée* come poeta estemporaneo intorno ai 27 anni, nel 1787, nell'Italia settentrionale, giungendo fino a Lugano; o Leopoldo Fidanza (S 101), anch'egli medico, ma di Città di Castello, che si esibì più volte nei teatri di Genova tra il 1815 e il 1816. I criteri possono variare, ma il numero di coloro che appartenevano a questa tipologia di personaggi rimane comunque molto esiguo. Anche in questo caso, si conferma la scarsa specializzazione di coloro che potevano cimentarsi nei versi all'improvviso, e, di conseguenza, quanto la pratica fosse diffusa nella realtà sociale del Settecento italiano. Ma si comprende anche come la poesia estemporanea trovasse la sua più comune incarnazione non tanto nel professionista esclusivamente dedito a girovagare di salotto in salotto, di corte in corte, di teatro in teatro, per ricevere dal suo lavoro protezione o denaro; bensì, più prosaicamente, nella figura del *dilettante*. Numerose fonti recano in effetti testimonianza di personaggi che si cimentano in prove estemporanee pubbliche senza che di essi venga riportato il nome, giacché il loro statuto autoriale, per un'arte così intrinsecamente sociale e relazionale, non è ritenuto rilevante. Il carattere mondano, rituale e collettivo di queste esibizioni trova conferma nel fatto che di esse si dà notizia prevalentemente in pubblicazioni di carattere effimero, come i giornali e i fogli volanti: la «Gazzetta toscana», ad esempio, offre frequenti resoconti di improvvisazioni senza per questo nominare di volta in volta i *performers* coinvolti. In occasione della fiera organizzata nel 1767 a Firenze per il giorno di San Michele Arcangelo, il 29 settembre, i lettori vengono informati che la «casa Nardi una delle principali di questo luogo [...], diede la sera de' 29 detto una ben intesa accademia di suono e canto con improvviso di Poeti dilettanti, quale trattenimento terminò con il ballo»⁸. Quattro anni dopo, ancora a Firenze, nel 1772, durante una riunione dell'Accademia dei Filomusi, il «numerioso concorso di nobiltà, e cittadinanza [...] fu divertit[o] in principio con un'armoniosa Orchestra, indi con un Improvviso di quattro Poeti con concerto d'oboè [...] con due cantate [...], con diverse composizioni, e con un concerto di violino»⁹. A Cortona, sulla scia dei numerosi esperimenti svolti in tutta Italia con il globo aerostatico nel 1784, «fu recitato un Sonetto estemporaneo da un nostro Accademico Etrusco, il quale e per la sua facilità, e per l'allegoria con cui era ideato, incontrò

8. *Pratovecchio 1 Ottobre*, «Gazzetta toscana», II/41, 1767, p. 171.

9. *Firenze 21 Marzo*, «Gazzetta toscana», VII/12, 1772, p. 45.

l'approvazione di tutti quelli che l'udirono»¹⁰. La sera del 6 marzo 1791 a Vinci, «in casa del Sig. Giovacchino Mazzetti tre dilettranti di Poesia ex tempore, bravamente riescirono ne' diversi, e varj temj, statili dati e col loro erudito Poetico Canto divertirono per lo spazio di circa quat-tr'ore, l'intendenti uditori»¹¹. E al di là della «Gazzetta toscana», un foglio volante di area senese riporta una «canzon nata repente | fra gli applausi de' Saggi» intitolata *Applauso poetico a Dorino fantino celebre della Piazza di Siena*, attribuita a Giandomenico Stratico (S 231), ma anonima, certamente improvvisata, trascritta e data alle stampe per celebrare Isidoro Bianchini, detto Dorino, fantino vincitore del Palio di Siena del 2 luglio 1789¹². La lista potrebbe continuare: ma da queste testimonianze, che alludono a un mondo sommerso assai più ricco e vario rispetto a quello censibile e catalogabile, si coglie già la reale proporzione di questo fenomeno, che coinvolgeva trasversalmente la cultura e la società italiana settecentesche.

2.2. Professioni e clero regolare

Se a poetare all'improvviso sono un buon numero di *dilettanti*, ciò vuol dire che gran parte di coloro che praticavano attivamente questo pas-satempo erudito svolgevano altri lavori per vivere. Ciò considerato, è possibile domandarsi quali fossero le professioni svolte in prevalenza dai poeti estemporanei colti del diciottesimo secolo – con ciò inten-dendo sostanzialmente i membri del terzo stato; giacché il discorso vale in proporzioni assai minori (benché non nulle) per i membri della nobiltà e per gli appartenenti al clero. Per i religiosi sarà poi da rile-vare la loro appartenenza agli ordini regolari, e valutare se vi sia una qualche prevalenza di un ordine sugli altri, e le ragioni di tale preva-lenza in rapporto alla prassi estemporanea.

Volgendosi dapprima alle professioni rilevate tra i censiti, è d'ob-bligo premettere che la scarsità delle testimonianze e la loro talvolta eccessiva genericità non possono sempre rendere conto delle innume-revoli e varie declinazioni che il concetto stesso di “attività lavorativa”

10. *Cortona 28 Aprile*, «Gazzetta toscana», XIX/19, 1784, p. 74.

11. *Vinci 9 Marzo*, «Gazzetta toscana», XXVI/12, 1791, p. 47.

12. *Applauso poetico a Dorino fantino celebre della Piazza di Siena in occasione di aver riportato la Vittoria nella Corsa del dì 2 Luglio 1789*, s.n.t. [1789]; sul foglio volante a stampa, conservato a Siena in una collezione privata, e sull'ipotesi di attribuzione, vd. ALBERTO FIORINI, *Il Palio nei salotti letterari dell'Accademia dei Rozzi alla fine del Settecento. Applauso poetico al fantino Dorino*, «Accademia dei Rozzi», XXII/43, 2015, pp. 2-9.

può assumere; senza poi considerare l'incompletezza, in termini spaziali e cronologici, delle informazioni, che non può escludere l'eventualità, in molti casi assai concreta, di cambiamenti radicali avvenuti nel corso della vita di un individuo. Al netto, però, di questo grado di approssimazione (che si invita il lettore a verificare di volta in volta sul corpo vivo delle testimonianze), si osserva alquanto chiaramente, guardando ai dati, che le due attività lavorative più comuni tra chi è in grado di prodursi in poesia all'improvviso sono quelle di professore o lettore (quasi uno su sette)¹, seguite dall'avvocatura (circa uno su dodici)². Si tratta delle due professioni più rappresentative di un'intera cultura fondata sugli *studia humanitatis*, e più nello specifico sul modello educativo della *Ratio studiorum*, che poneva in posizione di assoluta preminenza la lettura, la memorizzazione e il riuso degli autori classici attraverso continui esercizi di eloquenza estemporanea. In tal senso, la poesia all'improvviso riproduceva, in un contesto ludico, tanto la forma delle *disputationes* quanto quella delle *declamationes* pubbliche,

1. Nella determinazione delle attività lavorative dei soggetti censiti nel *Catalogo* si sono conservate le diciture originali: *lettore* corrispondeva all'odierno professore universitario; *professore* era un termine più generico per *insegnante*, e poteva anche essere utilizzato come sinonimo di *lettore* per i professori universitari. Nel *Catalogo* sono censiti 34 *professori* (il richiamo alla scheda del *Catalogo* si dà, in questa nota e nelle successive, solo in prima occorrenza): Ludovico Adimari (S 2); Giovanni Jacopo Baldinotti; Francesco Battistini (S 26); Sebastiano Caprini (S 50); Luigi Cerretti (S 60); Francesco Maria Corsignani (S 63); Giambattista Cotta; Raimondo Cunich (S 72); Marcantonio De' Mozzi; Giovanni Gualberto De Soria; Francesco Del Teglia; Pier Francesco Foggini (S 104); Marco Faustino Gagliuffi; Giacomo Filippo Gatti; Andrea Pietro Giulianelli (S 124); Pietro Giuntotardi (S 125); Anton Francesco Gori (S 127); Guido Grandi (S 130); Bartolomeo Isidori (S 135); Giovanni Maria Lampredi (S 139); Alessandro Marchetti; Angelo Mazza (S 161); Benedetto Moneta (S 169); Giovanni Agostino Padroni (S 183); Luigi Romanelli (S 212); Anton Maria Salvini; Salvino Salvini; Luigi Serio; Gianlorenzo Stecchi (S 230); Giandomenico Stratico; Clotilde Tambroni (S 235); Francesco Ungarelli (S 240); Giuseppe Antonio Vaccari (S 241); Giovanni Antonio Volpi (S 249). I *lettori* sono solo 3: Agostino Da Rabatta (S 75); Eusebio Michilli (S 166); Bernardino Perfetti. In totale si tratta di 37 individui, corrispondenti a circa il 15% del numero complessivo dei censiti.

2. Nel *Catalogo* si contano 21 avvocati: Giovanni Giacomo Baldasseroni (S 17); Lorenzo Antonio Bassi (S 25); Matteo Berardi (S 30); Francesco Maria Campello; Tommaso Campitelli (S 47); Santi Casini (S 52); Francesco Maria Corsignani; Antonio Giuseppe Della Torre di Rezzonico (S 88); Alfonso Galassi (S 110); Girolamo Grifoni; Giovanni Maria Lampredi; Jacopo Martinenghi (S 157); Benedetto Moneta; Innocenzio Montini; Giovanni Agostino Padroni; Ubaldo Primavera; Stefano Querci (S 206); Baldassarre Rocchetti (S 210); Luigi Serio; Giuseppe Vera (S 245); Giambattista Felice Zappi. In totale corrispondono a poco più dell'8% del numero complessivo dei censiti.

svolte nelle aule universitarie o in tribunale. Nello stesso Sibillone, d'altra parte, che imponeva al *performer* di sostenere una tesi del tutto fantasiosa per giustificare la risposta casuale dell'Oracolo, riuscivano tanto meglio coloro che sapevano simulare una vera prolusione accademica, condita di autentiche *auctoritates* e di ricche *interpretationes* allegoriche, risultando al contempo sensati e persuasivi. E anche nei contrasti e nei dialoghi, oppure nelle esibizioni *a solo* su un tema obbligato imposto dell'uditorio, normalmente di carattere erudito, il poeta esibiva di fatto il potere dell'*ars rhetorica* come strumento di controllo, di organizzazione, di strutturazione logico-razionale dello scibile in funzione anche, come si è visto ad esempio nel caso degli Apatisti, pedagogica: non molto diverso da ciò che erano chiamati a compiere quotidianamente, per l'appunto, professori e avvocati, con la differenza, non trascurabile, che l'improvvisazione poetica prevedeva che il tutto fosse declinato nella gradevole forma del canto e del verso³.

Infine, come si vedrà tra poco, anche l'oratoria sacra non esulava da questo stesso orizzonte di senso. Se si guarda al clero, però, è prima opportuno guardare alla sua composizione interna, e nello specifico alla rappresentanza dei diversi ordini regolari tra le fila degli ecclesiastici che poetavano all'improvviso. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, nel *Catalogo* il primo posto non spetta alla Compagnia di Gesù: sono infatti gli agostiniani, con 8 soggetti su 29 regolari, a essere i più numerosi⁴; i gesuiti seguono a stretto giro di posta, con 5 soggetti⁵.

3. A tal proposito, si pensi al caso limite del senese Antonio Bindocci (1796-1869): famoso improvvisatore di primo Ottocento e fervente liberale, avendo nel 1829 durante una sua *performance* estemporanea a Bastia, in Corsica, incitato all'autonomia dell'isola, fu arrestato e condotto in carcere. Durante il processo, riuscì a ottenere l'assoluzione arringando i magistrati in endecasillabi sciolti: la *Difesa in versi composta e recitata in causa propria nella pubblica udienza del tribunale correzionale di Bastia il 9 dicembre 1829 dal dott. ANTONIO BINDOCCI di Siena poeta estemporaneo accusato di aver proferito varie espressioni sediziose in alcuni argomenti improvvisati nell'accademia di poesia eseguita nel teatro della città la sera del 20 novembre 1829* fu pubblicata nello stesso anno a Bastia, con i tipi di Giovanni Fabiani, e ristampata l'anno successivo a Torino, Lucca e Genova. Si legge anche in *Versi estemporanei del dottore ANTONIO BINDOCCI da Siena*, Napoli, dalla Tipografia di F. Fernandes, 1835, pp. 220-232.

4. Si tratta dei seguenti: Gianlorenzo Berti; Agostino Corvesi; Giambattista Cotta; Francesco Saverio Cristiani (S 70); Alberto Fortis (S 107); Giacomo Filippo Gatti; Mariano Santelli (S 219); alla lista si è aggiunto anche Pier Francesco Foggini, che, pur non essendo mai stato ordinato agostiniano, fu teologo agostinista.

5. Sono i seguenti: Giovanni Francesco Altanesi (S 8); Bartolomeo Benincasa (S 27); Saverio Bettinelli; Raimondo Cunich; Giovacchino Salvioni.

La differenza non è grande, e potrebbe essere valutata come una semplice oscillazione statistica rispetto a un campione alquanto ridotto. Nondimeno, se da un lato tutti gli altri ordini in cui ci si imbatte non superano le due unità, dall'altro lo stretto legame che intercorre tra gesuitismo e oratoria autorizza a interrogarsi sul motivo per cui gli agostiniani giungessero perlomeno a eguagliarli in questo campo. Essendo assai carente il livello generale di studi sull'ordine agostiniano nel Settecento, non è facile interpretare questo dato⁶. Ad ogni modo, la pedagogia degli agostiniani, non dissimilmente da quanto previsto dalla *Ratio studiorum*, era basata su uno studio intensivo dei classici e su esercitazioni di improvvisazione orale, affinché dei modelli non si apprendessero soltanto i concetti (le *res*), ma anche lo stile (i *verba*). Secondo l'insegnamento di Sant'Agostino, infatti,

l'apprendimento dell'eloquenza sarà più proficuo ancora se alla lettura [degli *auctores*] si accompagnerà un'*exercitatio*, di cui Agostino individua tre fasi: *scribere* (comporre commenti); *dictare* (dettarli ad altri o scrivere per interposta persona); improvvisare oralmente il proprio parere (*dicere quae sentit*) su un testo. Sono tre gradini di un crescendo di abilità di improvvisazione, che spiegano a sufficienza la genesi orale di molte opere di Agostino⁷.

L'unico altro dato che si può sottolineare è che più della metà dei regolari censiti appartiene a ordini mendicanti⁸, cioè quelli tradizional-

6. L'agostinismo nel Settecento è stato studiato prevalentemente in relazione alla nascita del giansenismo e alla sua influenza sul pensiero di Blaise Pascal e della scuola di Port-Royal: vd. PHILIPPE SELLIER, *Port-Royal et la littérature*, 2 tt., Paris, Champion, 1999-2000, II, *Le siècle de saint Augustin, La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, Sacy, Racine*, 2000 e *Port-Royal et l'Oratoire. Actes du colloque organisé par la Société des Amis de Port-Royal et l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne à l'Institut Claude Longeon les 20-23 septembre 2000*, sous le patronage de la Société d'Étude du XVII Siècle et du C.N.R.S., Paris, Bibliothèque Mazarine, 2001.

7. LUIGI FRANCO PIZZOLATO, *Capitoli di retorica agostiniana*, Roma, Istituto Patristico "Augustinianum", 1994, p. 63.

8. Gli ordini mendicanti si distinguono per la regola della povertà individuale e conventuale, motivo per cui ai loro membri è imposto di trarre il proprio sostentamento dal lavoro e dall'elemosina. Sono mendicanti i domenicani, i francescani (composti da minori conventuali, minori osservanti e minori cappuccini), gli agostiniani, i carmelitani, i trinitari, i mercedari, i serviti, i minimi o paolotti, i fatebenefratelli e i betlemmiti. Tra di essi, nel *Catalogo* si contano due carmelitani (Luca Antonio Pagnini, S 184; Felice Maria Zampi); due domenicani (Pio Francesco Lucca; Giandomenico Stratico);

mente più disponibili a viaggiare di città in città per svolgere attività di predicazione: ai mendicanti appartengono anche gli agostiniani, ma non i gesuiti. Da questo punto di vista, le testimonianze del *Catalogo* confermano, in effetti, che la *performance* estemporanea dei regolari era spesso associata alle tappe di *tournées* predicatorie: è il caso dell'agostiniano Giacomo Filippo Gatti (S 114), genovese, che tra il 1726 e il 1734 toccò Napoli, Roma, Firenze, ancora Napoli, Bari, Genova e di nuovo Roma, dove «in più chiara fama di sublime Orator grande [...], fu egli aggregato nell'orrevolissima Accademia di Arcadia col nome pastorale di Dareclide»⁹; o di Gianlorenzo Berti (S 31), agostiniano di Seravezza, che «si fece sentire con applauso, e con molto frutto dell'anime ne' corsi quaresimali in Livorno, Padova, Verona, Rimino, Fano, Napoli, Firenze, Bologna, e due volte in Roma»¹⁰, e che «dum eloquentiam excolebat, operam etiam navabat [...] poesi, unde non paucos plausus retulit inter Apatistas Florentinos carmina extemporanea recitando»¹¹. Il frate minore conventuale Vincenzo (o Vincenzio) Pianigiani (S 195) nel 1778 «nell'Accademia degli Apatisti [...] lesse una erudita e profonda orazione Panegirica su' Dolori di Maria», facendosi inoltre «distinguere in vari Epigrammi estemporanei, e nelle traduzioni in eleganti distici di diversi sonetti, fatte pure istantaneamente»¹²; il domenicano Pio Francesco Lucca (S 147), pavese, «viene ascoltato» intorno alla metà del secolo «con avidità dai

due minori conventuali (Pier Giuseppe Casser; Vincenzo Pianigiani); un minore osservante (Giovanni Battista Vallotti, S 242); un paolotto (Demetrio Panicelli, S 186).

9. SILVERIO GIOSEFFO CESTARI, *Al discreto Leggitore, in Veraci onori di alquanti Letterati, ed eccellenti Spiriti Napoletani in lode del Molto R. P. Maestro F. Giacomo Filippo Gatti dell'inclito ordine Agostiniano per lo quaresimale ch'egli ha predicato in questo anno 1735 nel Reale, e famoso tempio dello Spirito Santo. Consegrati all'Em. e Rev. Sig. il Sig. Cardinale Gioseffo Spinelli Arcivescovo di Napoli*, s.l., s.e., 1735, pp. [1]-[x]: [vi]. Su Gatti vd. anche VINCENZO GARZILLO, *Il Portico della Stadera ed un Accademico del sec. XVIII. Memoria storico-letteraria*, Salerno, Premiata Tipografia Italo-Americana, 1914.

10. GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Berti (Gio. Lorenzo)*, in *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte GIAMMARIA MAZZUCHELLI bresciano. Volume II parte II*, Brescia, presso a Giambatista Bossini, 1760, pp. 1044-1049: 1044-1045.

11. GIUSEPPE LANTERI, *Fr. Joannes Laurentius Berti*, in *Postrema saecula sex religionis Augustinianae in quibus breviter recensentur illustriores viri Augustinienses qui sanctitate et doctrina floruerunt post magnam ordinis unionem peractam anno MCCLVI ab Alexandro IV usque ad haec tempora. Per Fr. JOSEPHUM LANTERI ligur-lodanensem augustinianum*, Romae, typis Bernardi Morini, 1860, pp. 270-274: 271.

12. *Firenze 11 Aprile*, «Gazzetta toscana», XIII/15, 1778, pp. 57-60: 59.

Pulpiti più rinomati, ma all'Italia tutta meraviglioso si è reso nello improvvisar verseggiando»; mentre Ubaldo Primavera, nella sua antologia di poeti estemporanei pubblicata nel 1803, ricorda che un tale Agostino Corvesi (S 65), agostiniano nizzardo morto «in acerba età» nel 1794, «azzardava talvolta perorare», naturalmente in versi, «anche all'improvviso dal pulpito con plauso e compiacenza degli uditori»¹³. Si ricorderà poi il passo delle *Lettere inglesi* in cui Bettinelli definiva gli improvvisatori, per tramite del suo fittizio osservatore “moderno”, «ciurmadori e saltimbanchi»; poco oltre, l'inglese confessava:

Non nego esser pregio di vostra lingua, ed unico pregio quello d'improvvisare: sebbene io lo abbia sempre assai sospettato d'impostura; e avendomi poco prevenuto in suo favore l'aver sempre incontrato in varie città d'Italia, che gl'improvvisatori erano religiosi, gente a mio credere nata a tutt'altro, ed educata in cose, e studj molto più serj, che i versi non sono¹⁴.

Nonostante le esagerazioni motivate dal carattere prettamente polemico dell'opera (Bettinelli, gesuita, si era diletta in prima persona nella poesia estemporanea da giovane)¹⁵, queste parole trovano però riscontro nella tradizione dell'oratoria sacra barocca, quando «la predica, invece di vivere in un suo spazio sacrale autonomo, tende a confondersi con la commedia e l'orazione accademica, mentre il predicatore appare simile al cantastorie, al saltimbanco»¹⁶.

Lo stretto rapporto tra predicazione e *performance* estemporanea, insomma, non si arresta, se non, forse, con la ventata anticlericale portata in Italia dal dominio napoleonico e con la soppressione degli ordini religiosi del 1810. Ma fino a quel momento è ben vivo: sia d'e-

13. PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, p. 37.

14. [BETTINELLI], *Dodici lettere inglesi*, p. x.

15. Come scrive nell'edizione Zatta dell'*Entusiasmo*: «Questi sei gradi [dell'entusiasmo: Elevazione, Visione, Furore, Novità, Piacere, Comunicazione] osservai attentissimamente, e in quest'ordine appunto non men che altre due circostanze, che dan maggior lume alla cosa. La prima che il Poeta si trova più oppresso da quell'esercizio violento ed impetuoso dopo avere improvvisato così, perché gli organi fanno sforzo oltre l'usato, e il naturale, e a me e ad altri ne veniva febbre la notte appresso, allor che in gioventù ci esercitammo in tal giuoco» (ID., *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in *Opere dell'abate SAVERIO BETTINELLI tomo secondo che contiene l'Entusiasmo*, Venezia, dalle Stampe Zatta, 1780, pp. [27]-380: 34).

16. LINA BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, II. *La prosa*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1074: 1065.

sempio il caso di uno dei più celebri improvvisatori della prima metà del Settecento, Marcantonio Zucco (S 253), olivetano, il quale, «passando per le più colte, e per le più floride Città, siccome per ogni dove sparse la fama del nome suo, così meritosi d'esser fregiato dappertutto di varj onori, e di donativi»¹⁷. Le improvvisazioni di Zucco, com'era usuale per gli improvvisatori del Settecento, vertevano sui temi più svariati, come «che l'odio sia, qual cosa amore, | Quante braccia da noi fia il Sol distante, | E la cagion [...] del suo ardore. | Come forminsi i fior, l'erbe, e le piante: | D'onde vengano i fiumi, e qual s'accende | Foco ne l'aria, e scoppia in un'istante [...]: | come il mare ora distende | La copia immensa d'acque al molle lito, | Poi le ritira, e a mezzo le sospende»¹⁸, la «pluralità de' Mondi»¹⁹, e in generale, «les matièrès les plus abstraites de la Philosophie»²⁰. Di queste improvvisazioni di carattere enciclopedico, che vanno dalla filosofia naturale alla metafisica, non resta traccia se non in un'unica trascrizione, rimasta manoscritta, di un suo canto estemporaneo. Si tratta di una canzonetta in settenari sdrucchioli conservata in una miscellanea della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena intitolata *Improvvisata del P. Zucchi Olivetano. Sopra i vizj moderni*²¹, che è verosimile, benché manchino indicazioni di luogo e di data, far risalire al 1739, quando Zucco si esibì nella città toscana²². La *reportatio* consiste in una lunga tirata morali-

17. PIERANTONIO GAETANI, *Marco Antonio Zucchi*, in *Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina præstantium, quæ apud Jo. Mariam Comitum Mazzuchellum Brixie servantur*, a PETRO ANTONIO de Comitibus GAETANI brixiano Presbytero et patrio romano edita, atque illustrata. Accedit versio italica studio Equitis Cosimi Mei elaborata. *Tomus secundus*, Venetiis, Typis Antonii Zatta, 1763, p. 411.

18. GIOVANNI ZANETTI, *Al Padre D. Marc-antonio Zucco. Capitolo primo*, in *Lagtime in morte di un gatto*, [a cura di Domenico Balestrieri], Milano, nella Stamperia di Giuseppe Marelli, 1741, pp. 83-85: 83.

19. *Lettera del Signor Cav. GIUSEPPE VANNETTI Soc. Letter. Umbro al Signor Clemente Baroni Delli Cavalcabò contra il Trattato della natura dell'Egloga del Sig. di Fontenelle. Letta nell'Accademia di Roveredo il dì 28 Giugno 1753*, Verona, per Agostino Carattoni Stamp. Vesc., 1763, p. 29.

20. [FRANÇOIS ARNAUD], *Poésie*, «Journal étranger», IV/4, 1757, pp. 28-31: 30.

21. *Improvvisata del P. ZUCCHI Olivetano. Sopra i vizj moderni*, BCI, H.X.35, cc. 133r-138v. Una brutta copia, parziale, è alle cc. 203r-204v.

22. Giovanni Antonio Pecci annota che «nella sera de' 13 del sopradetto mese [aprile del 1739] fu nella sala dell'arcivescovo, con piacere di tutti coloro che vi si truovarono, per la prima volta in questa città, ascoltato cantare all'improvviso, in ogni sorta di metro, nella toscana e nella lingua latina, il padre Zucca veronese della congregazione Olivetana, che si può giustamente considerare prodigioso» (PECCI, *Giornale*, BCI, A.IX.5, c. 72v).

stica contro «il più de' Giovani | che senza legge vivono»²³ e che non frequentano la messa; contro i moralisti che si aggirano «con aria grave, e rigida [...] | ma poi misuran l'utile | da ciò che è dilettevole»²⁴; contro le donne «ingannatrici, e perfide»²⁵; contro i preti, i frati e le monache che dovrebbero osservare la castità, e invece... Una satira, insomma, di bassa lega, infarcita di luoghi comuni, di stereotipi e di pregiudizi ritriti. Ma proprio dal mondo che questi settenari dipingono, un mondo fatto di gente comune e di vita quotidiana, è possibile ipotizzare che essi non furono rivolti a un pubblico di nobili e di colti, bensì ad ascoltatori popolari, i borghesi medi, che vedono le piccole ipocrisie di tutti i giorni e hanno da difendere i propri interessi contro quelli del prossimo (non mancano le stoccate ai giudici, che sbagliano le sentenze perché «ciò che leggono | appena, appena intendono»²⁶, e agli avvocati, che «la gente sogliono | iscorticare e mugnere [...] | fa[ciendo] inganni al popolo»²⁷). Ma al di là della loro precisa datazione e della loro scadente qualità, sono da notare l'*incipit* dell'*Improvvisata*, che suona davvero come la protasi di un cantare («Non canto l'armi celebri | d'Enea, oppur d'Annibale [...]. | Piango i costumi pessimi, | ch'oggi nel mondo vengono»²⁸); e l'*explicit*, in cui il predicatore definisce la propria *performance* una «recita» («Eccomi giunto al termine | della mia piccol recita»²⁹). Insomma, a separare questo oratore sacro dal cantimpanca che canta le gesta di Orlando e Rinaldo sta poco più che una tonaca: quello che doveva essere un sermone, una solenne orazione di tono morale, sottoposto all'impulso narrativo del cantastorie si fa satira di costume della peggior specie. *Performances* pubbliche di questo tenore, da immaginarsi sullo sfondo di quella stessa Piazza del Campo da cui tuonava Bernardino da Siena e si cantava di Pia de' Tolomei, in cui si mescolano sacro e profano, narrazione laica e moralismo religioso, ben si accordano all'inclemente stroncatura dell'inglese bettinelliano. E nella loro semplicistica, schematica rappresentazione della realtà, esse dovevano riuscire assai gradite al popolo, che vedeva al contempo dipinti i propri difetti, sfogate le proprie frustrazioni e

23. ZUCCHI, *Improvvisata*, c. 133r.

24. Ivi, c. 134v.

25. Ivi, c. 135v.

26. Ivi, c. 135r.

27. *Ibid.*

28. Ivi, c. 133r.

29. Ivi, c. 138v.

riaffermata l'autorità dei valori tradizionali: il tutto all'interno di uno spettacolo, com'era quello dei *performers* estemporanei, sorprendente, giocoso e frizzante.

Le improvvisatrici

3.1. *I numeri della presenza femminile*

La presenza femminile tra le fila dei poeti all'improvviso è forse il dato su cui più si è appuntato l'interesse della critica, particolarmente negli ultimi anni. La ragione è presto detta: al di là della peculiarità del fenomeno in sé, ciò che colpisce chi si avvicina al mondo della poesia estemporanea colta del Settecento è la presenza di alcune celeberrime *performers* che, nonostante la loro appartenenza di genere, ottennero una notorietà impensabile per una qualunque altra loro collega "al tavolino". Maria Maddalena Morelli, in Arcadia Corilla Olimpica, Fortunata Sulgher Fantastici, in Arcadia Temira Parraside, e Teresa Bandettini, in Arcadia Amarilli Etrusca, divennero famosissime nella seconda metà del secolo per le loro straordinarie esibizioni estemporanee: voci in loro lode si levarono in ogni parte d'Italia, e la loro celebrità valicò le Alpi, giungendo anche all'estero già a partire dagli anni Cinquanta. Ad esempio, già nel 1757, François Arnaud, compilatore del «Journal étranger» con Jean-Baptiste-Antoine Suard, forniva ai suoi lettori d'oltralpe alcuni precoci ragguagli sulle strabilianti abilità d'improvvisazione di Corilla, allora trentenne. A suo parere, era

un charme de la voir au milieu de la plus brillante assemblée, réciter avec une grâce infinie les vers les plus heureux sur tous les sujets qu'on lui propose [...]. Le prodige est au point qu'on croiroit, à l'entendre sans la voir, ou qu'elle lit un livre, ou qu'elle répète des morceaux appris à loisir¹.

1. [ARNAUD], *Poésie*, pp. 30-31.

Il medico e scrittore scozzese John Moore, che intraprese il suo *Grand Tour* tra Francia, Svizzera e Italia nel corso degli anni Settanta del Settecento, scriveva ancora di lei, nel suo resoconto di viaggio:

There is, however, a lady of an amiable character, Signora Corilla, whose extempore productions, which she repeats in the most graceful manner, are admired by people of real taste. While we were at Rome, this lady made an appearance one evening, at the assembly of the Arcadi, which charmed a very numerous company; and of which our friend Mr. R-y has given me such an account, as makes me regret that I was not present. After much entreaty, a subject being given, she began, accompanied by two violins, and sung her unpremeditated strains with great variety of thought and elegance of language. The whole of her performance lasted above an hour, with three or four pauses, of about five minutes each, which seemed necessary, more that she might recover her strength and voice, than for recollection; for that gentleman said, that nothing could have more the air of inspiration, or what we are told of the Pythian Prophetess. At her first setting out, her manner was sedate, or rather cold; but gradually becoming animated, her voice rose, her eyes sparkled, and the rapidity and beauty of her expressions and ideas seemed supernatural².

E si pensi, pochi anni dopo la morte della poetessa pistoiese, al già ricordato *Corinne, ou l'Italie* (1807) di Madame de Staël, la cui protagonista è senz'altro ispirata anche al personaggio di Corilla Olimpica e all'episodio della sua incoronazione capitolina; e a un *proverb dramatique*, anch'esso di de Staël, dal titolo *La signora Fantastici* (1811)³, ispirato alle esibizioni di Fortunata Sulgher Fantastici. Delle migliori qualità di queste eccezionali *performers*, ivi compresa Bandettini, offre poi un sunto Sismondi nel terzo volume di *De la littérature du midi de l'Europe*:

2. MOORE, *A View of Society and Manners in Italy*, pp. 195-197.

3. Il *proverb dramatique*, genere minore della letteratura teatrale francese tra Sei e Ottocento, consisteva in una breve messinscena, talvolta improvvisata, che aveva lo scopo di rappresentare un proverbio, il quale doveva poi essere riconosciuto dal pubblico. *La signora Fantastici, proverbe dramatique, composé en 1811* fu pubblicato postumo nelle *Œuvres complètes de M.me la Baronne DE STAËL, publiées par son fils; précédées d'une notice sur le caractère et les écrits de M.me de Staël, par Madame Necker de Saussure. Tome seizième*, Paris, chez Treuttel et Würtz, Libraires, 1821, pp. 179-214.

3. LE IMPROVVISATRICI

La fameuse Corilla, qui fut couronnée au Capitole, se distinguait surtout par son imagination riante, sa grâce, et souvent sa gaieté. La Bandettini, de Modène [*sic*], élevée par un jésuite, apprit de lui les langues anciennes; elle se familiarisa avec les classiques, elle s'attacha ensuite aux sciences, afin d'être en état de répondre sur tous les thèmes qui lui seraient proposés, et elle a donné pour nourriture à son talent poétique une vaste étendue de connaissances. La Fantastici, femme d'un riche orfèvre de Florence, ne s'est point livrée à des études si relevées; mais elle avait reçu du ciel une oreille musicale, une imagination digne du nom qu'elle portait, et une facilité, une fécondité que secondait une voix harmonieuse⁴.

Le donne, dunque, entrano nell'arengo della poesia all'improvviso alla pari con i propri omologhi maschili (e, in più d'un caso, superandoli). Prima però di valutare nel merito le ragioni di questo irresistibile successo, è opportuno offrire un quadro dei dati emergenti dal *Catalogo* in relazione alle improvvisatrici.

Nella tabella che segue (TAB. 2) è riportato il numero di improvvisatori e improvvisatrici censiti nel *Catalogo*; si è provveduto, inoltre, a rappresentarne le relative percentuali su un diagramma circolare (FIG. 4). Su 253 soggetti complessivi, le donne sono 21, corrispondenti all'8,3% del totale.

<i>Genere</i>	<i>n°</i>	<i>%</i>
Uomini	232	91,7
Donne	21	8,3
Totale	253	100

TAB. 2 • Distribuzione per genere dei soggetti censiti nel *Catalogo*.

Per valutare le concrete proporzioni di questo numero, è opportuno confrontarlo con altri censimenti, specialmente relativi al grado di accesso delle donne alla produzione letteraria. William Spaggiari, ad

4. *De la littérature du midi de l'Europe*, par J. C. L. SISMONDE DE SISMONDI, de l'Académie et de la Société des Arts de Genève, Correspondant de l'Académie royale des Sciences de Prusse, Membre honoraire de l'Université de Wilna, des Académies Italienne, des Georgofili, de Cagliari, de Pistoia, etc. Tome troisième, Paris, chez Treuttel et Würtz, Libraires, 1813, pp. 96-97.

II. GLI IMPROVVISATORI

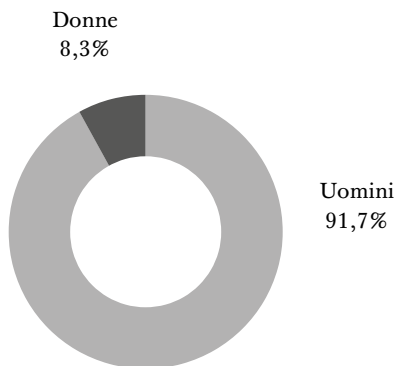


FIG. 4 • Distribuzione per genere dei soggetti censiti nel Catalogo.

esempio, ha conteggiato i nomi femminili raccolti nell'*Onomasticon* di Anna Maria Giorgetti Vichi, constatando che, se «il repertorio degli Arcadi dal 1690 al 1800 [...] registra oltre diecimila nomi di “pastori” [...], le donne sono quasi trecento»⁵, cioè circa il 3%. Anche Tatiana Crivelli ha effettuato un analogo conteggio, giungendo invece alla conclusione, forse più accurata ma non di molto discordante rispetto al dato di Spaggiari, che nell'*Onomasticon* «la percentuale di presenze femminili si attesta attorno a un non irrilevante 4%, con un totale di circa 400 nominativi su oltre 9200 iscritti»⁶. Sappiamo comunque che non tutti i pastori e le pastorelle d'Arcadia producevano versi: entrambe le percentuali vanno quindi prese come indicazioni di massima, se si guarda precipuamente all'accesso delle donne alla pratica letteraria.

Al fine di circoscrivere il campo d'indagine, Spaggiari ha proposto anche una valutazione quantitativa della presenza femminile nelle principali antologie poetiche del Settecento. Il *corpus* preso in esame è composto da varie cretomazie pubblicate tra gli inizi del Settecento e gli inizi del secolo successivo: in questa sede si ripropone la tabella di Spaggiari, della quale sono stati però trascelti i soli dati relativi alle antologie settecentesche, dal 1709 al 1791 (TAB. 3). Si tratta delle seguenti: il quarto tomo, contenente soltanto poesie di rimatori viventi, della *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* di Agostino Gobbì, pubblicata nel 1709-1711; il medesimo volume, significativamente accresciuto, ripubblicato per la quarta edizio-

5. SPAGGIARI, «*Lesbia nel Bosco Parrasio*», pp. 18-19.

6. CRIVELLI, *La “sorellanza” nella poesia arcadica femminile*, p. 325.

3. LE IMPROVVISATRICI

ne dell'intera antologia, nel 1739; la *Scelta di sonetti* di Teobaldo Ceva, pubblicata nel 1735 (consultata da Spaggiari nella seconda edizione, 1737); e, infine, la raccolta di *Lirici filosofici, amorosi, sacri e morali del secolo XVIII*, cinquantatreesimo volume del *Parnaso italiano* curato da Andrea Rubbi, del 1791. Sono perciò escluse, come nel censimento di Spaggiari, le antologie di rime esclusivamente femminili, che per ovvie ragioni avrebbero falsato i risultati. La tabella, modificata come si è detto, si riporta di seguito⁷:

<i>Curatore</i>	<i>Autori</i>	<i>Donne</i>	<i>% Donne su autori totali</i>
Gobbi 1709-1711, vol. IV	60	2	3,3
Ceva [1735] 1737	146	9	6,2
Gobbi 1739, vol. IV	282	13	4,6
Rubbi 1791	98	6	6,1
Valore medio	146,5	7,5	5,1

TAB. 3 • *Presenza femminile nelle principali antologie settecentesche (1709-1791).*

7. La tabella prende spunto da quella pubblicata in SPAGGIARI, «*Lesbia nel Bosco Parrasio*», p. 29 nota 32. Rispetto a quella originale, sono state espunte le antologie ottocentesche, che pure venivano incluse nel calcolo, e l'antologia di *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole dal signor Ab. Angelo Mazzoleni con annotazioni ed indici utilissimi. Edizione quarta riveduta, in più luoghi corretta, migliorata, ed accresciuta dall'autore*, 2 tt., Bassano, a spese di Remondini di Venezia, 1791, poiché non è parso chiaro il criterio per cui siano stati conteggiati 20 autori, di cui 1 donna; infine, sono state aggiunte le colonne con le percentuali e la riga dei valori medi. I conteggi sono stati effettuati nuovamente da chi scrive, e rivisti rispetto a quelli pubblicati da Spaggiari: nella crestomazia a cura di Rubbi erano conteggiati 101 autori; nella prima edizione del quarto volume dell'antologia di Agostino Gobbi erano conteggiati 55 autori. Il corpus su cui è stato quindi effettuato lo spoglio riportato nella TAB. 4 è costituito dalle seguenti opere: *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, [a cura di Agostino Gobbi], 4 tt., Bologna, per Costantino Pisarri, 1709-1711, IV, 1711; *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni, ed una dissertazione intorno al sonetto in generale* [1735], [a cura di Teobaldo Ceva], Venezia, Occhi, 1737; *Rime d'alcuni illustri autori viventi aggiunte alla Scelta d'Agostino Gobbi, e in questa quarta edizione accresciute. Parte quarta*, 2 tt., Venezia, presso Lorenzo Baseggio, 1739; *Lirici filosofici, amorosi, sacri e morali del secolo XVIII*, [a cura di Andrea Rubbi], Venezia, presso Antonio Zatta e figli, 1791. Le antologie di rime femminili escluse sono le *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano* [Giovanni Battista Recanati] *Pastore Arcade*, Venezia, per Sebastiano Coleti, 1716 e i *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli*, 2 tt., Venezia, appresso Antonio Mora, 1726.

Come si vede, i dati oscillano da un massimo del 6,2%, toccato dall'antologia di Ceva, a un minimo del 3,3%, toccato dal quarto volume della prima edizione della *crestomazia* di Gobbi. Il dato medio che ne risulta è circa il 5%: percentuale di poco superiore rispetto al numero delle pastorelle Arcadi. Un'ultima analisi numerica, effettuata invece da Stefania Baragetti sui quattordici volumi delle *Rime degli Arcadi* (1716-1781), può essere d'aiuto per avvicinarsi a dati ancor più veritieri. Tra i 503 autori che pubblicarono le loro poesie nei quattordici volumi dell'opera, infatti, soltanto 27 furono donne, il 5,4% del totale; e si consideri che quasi i tre quarti di loro, ben 20, comparvero soltanto nei primi 7 volumi, editi negli anni 1716-1717⁸. Paragonata a questi dati, quindi, una percentuale di improvvisatrici che tocca l'8,3% costituisce un dato significativamente maggiore, in base ai conteggi all'incirca tra il 50% e il 100% in più, rispetto alla presenza femminile media nel panorama letterario "al tavolino" del secolo.

3.2. *L'alloro e l'oblio: il destino dell'improvvisatrice*

Per spiegare questo numero certo non elevato, ma pur sempre significativo in termini relativi, bisogna ampliare lo sguardo ai giudizi dei contemporanei e, più in generale, alla valutazione di fatti di storia culturale, oltrepassando una prospettiva limitata a pochi, grandi nomi e volgere l'attenzione al quadro complessivo delle 21 donne censite nel *Catalogo* come *performers* all'improvviso. Nella TAB. 4 sono riportati i loro nomi, gli estremi di nascita e di morte, la città di nascita e il ceto d'appartenenza: la lista è posta in ordine crescente sulla base degli anni di nascita.

Innanzitutto, per quanto riguarda le città, fin da subito si osserva che la maggioranza di queste figure è toscana. Le ragioni da addurre a questo rilievo saranno quelle già più volte evocate: un vantaggio di tipo linguistico (condiviso con gli abitanti della città di Roma, e in effetti si registra più di una *performer* di origine romana) e una solida tradizione di poesia estemporanea.

Per quanto attiene invece al ceto sociale di appartenenza, altrettanto evidente appare che, se nate a partire dagli anni Venti del Settecento, queste *performers* provengono in gran parte dal terzo stato; mentre la generazione precedente, nata dalla seconda metà del Seicento in poi, è composta da nobili. Il rilievo è del tutto coerente con il mutato

8. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia*, p. 415.

3. LE IMPROVVISATRICI

<i>Scheda</i>	<i>Nome</i>	<i>Nascita</i>	<i>Morte</i>	<i>Origine</i>	<i>Ceto</i>
S 83	Faustina Degli Azzi	1650	1724	Arezzo	Nobiltà
S 28	Matilde Bentivoglio (Calcagnini)	1671/1672	1711	Ferrara	Nobiltà
S 20	Emilia Ballati (Orlandini)	1683	1757	Siena	Nobiltà
S 199	Livia Fortunata Pieri (Sarchi)	1705/1706	1770	Firenze	Nobiltà
S 1	Livia Accarigi	1719	1786	Siena	Nobiltà
S 162	Maria Domenica Mazzetti Forster (Menichina)	<i>ante</i> 1720	<i>post</i> 1754	Legnaia	Terzo stato
S 188	Anna Maria Parisotti (Beati)	1726 ca.	<i>post</i> 1774	Roma	Terzo stato
S 174	Maria Maddalena Morelli (Fernandez)	1727	1800	Pistoia	Terzo stato
S 116	Teresa Gazzeri	<i>ante</i> 1748	<i>post</i> 1757	Firenze	Terzo stato
S 233	Fortunata Sulgher (Fantastici Marchesini)	1755	1824	Livorno	Terzo stato
S 235	Tambroni, Clotilde	1758	1817	Bologna	Terzo stato
S 21	Teresa Bandettini (Landucci)	1763	1837	Lucca	Terzo stato
S 61	Elisabetta Ciatti	<i>ante</i> 1765	<i>post</i> 1772	Firenze	Terzo stato
S 90	Giustina Delogati (Zerbini)	1769	1809	Modena	Terzo stato
S 15	Teresa Bacchini	<i>ante</i> 1774	<i>post</i> 1774	Firenze	Terzo stato
S 84	Giovanna Dei Nobili Cavalcanti	1777	<i>post</i> 1837	Catanzaro	Nobiltà
S 69	Francesca Crisolini Malatesta	<i>ante</i> 1779	<i>post</i> 1796	Napoli	Nobiltà
S 140	Lucrezia Landi (Mazzei)	1779	1832	Firenze	Terzo stato
S 207	Rachele (Emilia)	<i>ante</i> 1780	<i>post</i> 1780	Bologna	Nobiltà
S 94	Enrica (Enrichetta) Dionigi (Orfei)	1784	1868	Roma	Nobiltà
S 143	Catterina Lena (Contadinella dei Bagni di Lucca)	<i>ante</i> 1787	<i>post</i> 1787	Bagni di Lucca	Terzo stato

TAB. 4 • *Dati biografici delle improvvisatrici censite nel Catalogo.*

atteggiamento cui si assiste nel mondo delle accademie tra Sei e Settecento nei confronti della partecipazione femminile: se le accademie del Seicento erano infatti «roccaforti maschili di cui la donna poteva solo essere un ornamento che ridondava a gloria di genitori, insegnanti, pubbliche istituzioni»¹, già l'Arcadia delle origini contemplò le annoverazioni femminili, «incentivata dalla suggestione del modello cristiniano, dal rinnovamento dei centri accademici [...], dalla diffusa sociabilità salottiera [...], nonché dall'ampliamento dei margini di indipendenza codificato nel graviniano *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, edito postumo nel 1739»². Come rispecchiano anche i dati della tabella e come risulta dalle testimonianze, gli eventi subirono poi un'ulteriore accelerazione a partire dagli anni Cinquanta del secolo: ciò avvenne grazie al nuovo corso impresso all'Arcadia da Morei, certamente più aperto alla presenza delle donne rispetto al precedente Custode Lorenzini, ma anche al diffondersi dell'idea di un primato estetico accordato alla verità, alla natura e all'istintività, che trovava un suo «correlativo oggettivo», se così si può dire, nel mondo dell'improvvisazione. Di questa concezione, in effetti, l'improvvisatrice è l'incarnazione perfetta: giacché la donna, secondo un tradizionale pregiudizio, è la creatura «uterina» per eccellenza, la più vicina all'emotività e ai sensi. Si ricorderà, d'altra parte, che nel *Teatro d'Imeneo* è proprio una poetessa, Anna Maria Parisotti (ricordata insieme a Corilla dallo stesso Morei come una delle «due donne, che nel Serbatojo con sommo applauso hanno improvvisato», e il cui nome non deve «tralasciarsi di nominare»³) a sentire più imperiosamente gli effetti dell'estro, che la fa prorompere in una canzonetta all'improvviso. Appartengono dunque a un orizzonte ideologico analogo le parole con cui François Arnaud apriva l'articolo in cui si dichiarava affascinato dalle esibizioni di Corilla Olimpica:

la nature pour dédommager le sexe le plus foible, devoit lui donner tous les dons de plaire, les grâces et les talents agréables. Comme les ressources de l'esprit et le goût des beaux Arts, sont propres à contrebalancer l'empire de la force, c'eût été une injustice de les refuser à ce Sexe, qui fait d'ailleurs l'ornement de la Société [...]. Mais on se plaît à remarquer l'impartialité de la nature dans la distribution de ses faveurs,

1. GRAZIOSI, *Arcadia femminile*, p. 322.

2. BARAGETTI, *I poeti e l'Accademia*, p. 38.

3. [MOREI], *Memorie storiche*, pp. 84-85.

quand elle accorde à des femmes le don de la Poésie, comme un nouveau moyen d'enchanter; je dis le don, parce que je veux vous parler d'une espèce singulière de Poètes, qui tiennent tout de la nature, et ne doivent rien à l'étude: ce sont ceux que nous appelons en Italie, gl'improvisatori, les Poètes à l'impromptu⁴.

Lo stereotipo dell'improvvisatrice come creatura privilegiata per essere invasata dal *furor*, dall'ἐνθουσιασμός, si trova peraltro in perfetto accordo, nel tardo Settecento, con una visione tipicamente nord-europea dell'Italia come terra della poesia, dell'oralità, dell'ispirazione naturale: «das Land», come recita la famosa canzone di Mignon dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe, «wo die Zitronen blühn». Come ha scritto Tatiana Crivelli, riferendosi alla rappresentazione letteraria dell'improvvisatrice come allegoria dell'Italia e del meridione,

nulla di meglio avrebbero potuto trovare le anime settentrionali in cerca di passionalità, di una poesia improvvisata da un artista in preda a un *raptus* creativo, l'unione di spontaneità e genio, la fusione di naturalezza e arte, parola e musica [...]. Se poi a poetare all'improvviso sono donne, dunque creature per antonomasia più vicine alla naturalità degli istinti che non alla razionalità, ecco che il *cliché* viene addirittura sublimato⁵.

Predominante anche nella *Corinne*, tale nozione, che contribuisce a saldare sempre più l'improvvisazione alla femminilità, è corroborata anche da una trasformazione sociale in atto. Intorno alla metà del Settecento si assiste infatti alla progressiva diffusione nelle città italiane della moda francese del salotto e della conversazione gestiti da donne⁶: ciò permise a molte di ritagliarsi uno spazio di autonomia, a prescindere dal fatto che le proprie origini fossero aristocratiche o meno. Fu così per Corilla, che fondò a Siena l'Ordine dei Cavalieri Olimpici negli anni Sessanta, e che alla fine del secolo tenne un frequentatissimo salotto a Firenze; e fu così per il salotto, anch'esso fiorentino, aperto nello stesso periodo da Fortunata Sulgher. La poesia all'improvviso poteva pertanto costituire per le donne un mezzo di potenziale emancipazione: lo ha sostenuto con forza, ad esempio, Antonella Gior-

4. [ARNAUD], *Poésie*, p. 28.

5. CRIVELLI, *La donzelletta che nulla temea*, p. 61.

6. DONATO, *Accademie romane*, pp. 120-126.

dano, secondo cui «a large group of women [...] reach[ed] success in fashionable society, as well as recognition and social upgrading», riuscendo ad emanciparsi anche economicamente dalla dipendenza maschile in quanto «‘public’ celebrities»⁷. Ciò nondimeno, in accordo con una concezione, dominante nel Settecento, che considera la poesia estemporanea come inferiore alla poesia scritta, l'improvvisazione si profila per le donne certamente come una corsia preferenziale per l'espressione delle loro ambizioni letterarie; ma anche, al contempo, come un percorso alternativo e di minor prestigio rispetto alla poesia "ufficiale", la quale resta comunque appannaggio pressoché esclusivo degli uomini. Una strada che somiglia a quella degli scrittori, e che in quanto tale disinnesca le aspirazioni femminili, ma che le relega al contempo a un gradino inferiore della scala sociale. Per esemplificare questa dinamica, il caso più esplicito in tal senso è quello di Livia Fortunata Pieri, nobile fiorentina, che le testimonianze presentano come una *salonnière* con buone capacità d'improvvisare animata da una vera passione per la poesia e per le lettere: «Questa Signora», si legge nel suo necrologio pubblicato dalla «Gazzetta toscana» nel gennaio del 1770, «fu dotata dalla natura di un ingegno vivo, e perspicace; ed essendosi data fino dalla sua giovinezza allo studio specialmente della Poesia, fu la sua casa molto frequentata dai Letterati, e lì si tenevano delle Accademie, ove ella spesso cantava all'improvviso»⁸. Sembra cioè che le doti d'improvvisazione, per le quali nel Settecento si può giungere a venir candidate a ottenere l'alloro in Campidoglio, costituiscono piuttosto un elemento di "decoro" per una donna dalle velleità letterarie, la quale non può comunque ambire a far parte di un consesso letterario alla pari con gli uomini; semmai può ospitarli, godere della loro frequentazione e allietarli col proprio canto. Un caso analogo, che conferma l'impressione di una poesia estemporanea come compromesso al ribasso per aspiranti scrittrici, è quello di Matilde Bentivoglio, sposata Calcagnini, nobile ferrarese, la quale, come si apprende dal suo elogio funebre stilato dal Baruffaldi per le *Notizie storiche degli Arcadi morti*,

alla poetica facoltà piegò l'animo, componendo sovente qualche verso, con cui comparando talvolta nell'Accademia degli Intrepidi, si fece d'improvviso sentire con universale applauso per la finezza, ed elean-

7. GIORDANO, «Donna il cui carne gli animi soggioga», p. 143.

8. Firenze 27 Gennaio, «Gazzetta toscana», V/4, 1770, p. 13.

za del suo stile [...]. Amava però oltremodo le lettere, e godeva della conversazione de' Letterati, e de' Poeti, da lei sempremai sovvenuti, difesi, protetti, aiutati, e di buon'occhio veduti⁹.

Anche lei, dunque, poetessa relegata al ruolo di improvvisatrice, nonché di supporto dei suoi sodali maschi, senza una reale prospettiva di farsi scrittrice ella stessa. Insomma, l'alta percentuale di donne tra le fila dei poeti all'improvviso rispetto alla media delle poetesse che negli stessi anni componevano e pubblicavano per iscritto si spiega se si considera che l'improvvisazione rappresentava per una donna una strada alternativa, meno scandalosa, più accettabile, rispetto a una carriera nel mondo della poesia ufficiale, anche in quanto connotata dalla dimensione dell'effimero, dell'intrattenimento e del "decoro", sia nel senso di dimessa accettazione dei limiti sociali previsti, sia nel senso di "ornamento" destinato al palcoscenico salottiero, territorio riservato agli uomini.

D'altra parte, nemmeno le *performers* più accreditate erano esenti dal dover, in parte, sottostare a questa norma. Hester Lynch Piozzi, viaggiatrice del *Grand Tour*, visitò i salotti fiorentini di Corilla e di Fortunata Sulgher nel 1789. Nel suo resoconto di viaggio, dopo aver tratteggiato un commosso ritratto dell'anziana Corilla, le contrappone «the charming Fantastici, whose youth, beauty, erudition, and fidelity to her husband, give her every claim upon one's heart, and every just pretension to applause»¹⁰. La «fidelity to her husband», allusione ironica ai pettegolezzi che circolavano sulle innumerevoli (e spesso infelici) storie amorose di Corilla, è la spia di un giudizio che nei confronti delle donne non può fare a meno di fondarsi su criteri morali, oltre che artistici. La *salonnière*, cioè, per quanto talentuosa, non deve soltanto brillare per le sue qualità personali, ma anche per la capacità di stare al posto che la società e il buongusto le hanno assegnato.

Alcune *performers* tentarono, in verità, di sfruttare la propria fama per tentare la via della letteratura "ufficiale". D'altra parte, fin dal 1753, quando compose e inviò a Metastasio un *Capitolo* a lui dedicato, passando per il *Canto a Maria Teresa* del 1765, Corilla dimostrò presto che

9. CLUENTO NETTUNIO [GIROLAMO BARUFFALDI], *Matilde Bentivoglio Calcagnini*, in *Notizie storiche degli Arcadi morti*, II, 1720, pp. 260-262: 261.

10. *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey through France, Italy, and Germany*. By HESTER LYNCH PIOZZI. In two Volumes. Vol. I, London, printed for A. Strahan; and T. Cadell, 1789, p. 321.

le sue ambizioni erano anche e soprattutto letterarie; e, tentato dapprima di divenire poetessa di corte a Vienna accanto al poeta cesareo, nella seconda metà degli anni Sessanta le fu conferito il titolo, invero per lei meno prestigioso e soddisfacente, di poetessa alla corte di Toscana¹¹. Bandettini, nonostante il successo come poetessa all'improvviso, cercò sempre la gloria attraverso i suoi versi meditati: tentò anche lei, come Corilla, di accedere all'agognato posto di poetessa ufficiale degli Asburgo, e pubblicò opere a stampa (spicca tra di esse la sua più alta prova letteraria, il poema in ottave *La Teseide*, pubblicato in due volumi nel 1805 a Parma); «tant'è vero», ha concluso Alessandra Di Ricco, «che la carriera di Amarilli consiste, nella sostanza, in un mancato tentativo di attingere la vera gloria poetica (quella che le poteva venire solo dal lavoro "al tavolino")»¹². In ciò, queste improvvisatrici non furono dissimili molti dei loro colleghi maschi, che pure ebbero sempre chiaro che la fama conferita dai versi scritti era tutt'altra che quella ottenuta dai versi improvvisati. Quando è una donna ad avere l'ardire di pubblicare, però, la difficoltà è doppia: perché alla necessità di dover ridefinire la propria identità sociale da quella di *performers* a quella di scrittrici bisogna anche farsi carico di una "colpa" che agli uomini non viene rimproverata, e che è appunto la colpa, tutta femminile, dell'ambizione. La quale richiede perlomeno di essere socialmente giustificata. Ad esempio, Elisabetta Ciatti, un'oscura poetessa estemporanea di metà Settecento, pubblicava in apertura a un suo *Umile tributo poetico* dedicato a Maria Luisa di Borbone, granduchessa di Toscana, un breve testo introduttivo che suona esattamente come una preventiva *excusatio* per il semplice fatto di aver dato un suo componimento alle stampe:

Non si trova certamente in me il merito straordinario delle Corille. Io non ho l'onore, né la vanità di essere ascritta fra le Pastorelle di Arcadia. Dubiterei anzi che mi competesse unicamente il mortificante disdoro di un posto fra quelle della Beozia. Sia però com'esser si vuole; m'investe Febo talvolta o me l'immagino almeno; e benché non mi somministri che barbarismi disarmonici, pure gli vado infilzando alla meglio per semplice svago, e sollievo delle mie conosciute miserie, che mi circondano, ma non mi opprimono, e reputo ben disgraziato chi ha

11. Cfr. NACINOVICH, «*Il sogno incantatore della filosofia*», pp. 57-59.

12. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, p. 193.

la pazienza di volere ascoltare l'estemporanee mie cantilene. La crise¹³ odierna fortunatissima della Toscana mi ha ripiena di gioia. L'estro se n'è risentito. L'Augusta Eroina, alla quale ho osato umiliar l'informe mia produzione, non l'ha sgradita. L'ha verisimilmente considerata come un effetto del buon cuore di una versificatrice ignorante, che tale io m'intitolo senza arrossire. Non mi farà la grazia medesima il discreto Lettore? Non potrebbe darsi eziandio che in una circostanza sì luminosa mi fosse riuscito di poetizzare con una sconnessione minore, e che la presunzione soverchia di qualche cigno preteso, restasse scorata e confusa? Non posso finalmente pregiarmi anch'io della Patente degli Apatisti, che formano l'ordine equestre del Monte Parnaso? Non vi è chi ignori nella Repubblica Letteraria quanto vagliano, ed abbiano credito questi diplomi eruditi, ed altri consimili¹⁴.

Ciò nondimeno, a nessuna di loro fu concesso il privilegio di entrare e permanere nel canone. Per menzionarne una su tutte, una poetessa come Fortunata Sulgher non sfigurerebbe tra le migliori poetesse anacreontiche del suo tempo¹⁵. D'altronde, la stessa Sulgher confessava a Diodata Saluzzo, nel 1797, tutto il suo rammarico per non aver potuto raggiungere il successo come poetessa "al tavolino", desiderato ben più ardentemente di quello ottenuto come *performer* all'improvviso:

Io non sono del vostro parere su la cagione per la quale noi donne non scriveremo mai come un Tasso, un Ariosto, molto meno come Dante, che voi la credete l'amor proprio; temo piuttosto, che le premure dei genitori, sempre rivolte a favorire l'educazione dei maschi, ed il nostro genio meno domabile dalla voglia altrui, ma spesso piegato a voglia propria, credo che un facile timore, che l'impossibilità d'imprendere con costanza fatiche di vent'anni, siano le più vere cagioni del determinarsi che facciamo piuttosto al leggiadro che al grande [...]. Non potete

13. Il termine *crise* è allotropo di *crisi*, come si apprende *ad vocem* dal GDLI, e può avere, tra gli altri, il significato di «notevole e improvviso cambiamento, in senso favorevole (o anche sfavorevole), che avviene in una malattia; fase risolutiva, che coincide con la repentina caduta della febbre»; quindi, in senso figurato, di «palingenesi».

14. ELISABETTA CIATTI, *La versificatrice a chi legge*, in *Umile tributo poetico di applauso di venerazione e di lode offerto all'Altezza Reale di Maria Luisa Infanta di Spagna Granduchessa di Toscana ec. ec. da ELISABETTA CIATTI Accademica Apatista*, Firenze, nella Stamperia Moucke, 1765, pp. III-IV.

15. Lo ha dimostrato Tatiana Crivelli in *La donzelletta che nulla teme*, dedicando pagine di grande interesse alla figura e all'opera della poetessa livornese.

II. GLI IMPROVVISATORI

credere quanto io stessa avrei voluto fare e quanto poco mi è riuscito di fare; ogni fiore è tardi per me spuntato, ed io morirò prima di corre il frutto; da ragazza sventure inaudite, da maritata malattie lunghe e penose, sei parti, convulsioni abituali, figli che mi occupavano, doveri che io doveva adempire; ecco i motivi che hanno ritardato i miei passi, come ritardano quelli di molte altre¹⁶.

In definitiva, nel Settecento l'improvvisazione non garantì mai per le poetesse una vera e propria carriera alternativa a quella "al tavolino"; ma si pose anzi a suggello, nel segno dell'estemporaneità, della caducità e del bell'ornamento, del loro inevitabile destino di oblio forzato.

16. *Lettera IV* di FORTUNATA SULGHER a Diodata Saluzzo, Firenze, 30 dicembre 1797, in *Poesie postume di DIODATA SALUZZO Contessa Roero di Revello. Aggiunte alcune lettere d'illustri scrittori a lei dirette*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1843, pp. 418-420: 419-420 (citato in CRIVELLI, *La donzella che nulla teme*, p. 24).

III

Spazi, forme e generi
dell'improvvisazione poetica
settecentesca

Gli spazi

1.1. *I “Marmi”, il “Canto agli aranci” e il Ponte di Santa Trinita*

Faccino quanto vogliono e scrivino come piace loro e prose e versi, che, a mia scelta, vorrei sempre udir rime. In quelle io ci sento una dolcezza, un’armonia, un certo che di suono, che, ancora che le non sieno di quelle autentiche e di quelle forbite forbite, io sto ascoltare come un porcellin grattato. Poi che io sono a Fiorenza, penso che avrò la grazia d’udir rime; e la ragione è questa, che Dante compose rime e fu fiorentino, Petrarca rime (e che rime!) e fu fiorentino, e il Boccaccio prose e rime e fu fiorentinissimo; poi, ciò che si vede scritto de’ fiorentini (e v’ho posto più di due volte cura), o sia in lettere di mercatanti o di altra più alta o bassa gente, io le leggo tutte in versi, se ben le sono in prosa: «Carissimo e dolcissimo fratello, Questa sarà per avisarti come, A dì dieci di giugno, che fu ieri, Si partì tuo fratel per Pisa in fretta E m’impose ch’io ti scrivessi un verso, Avvisandoti che le sue faccende Son succedute come egli voleva; E ti prega che, subito veduta Questa, ti parta di Mugello, e venghi Ad aver cura di bottega: a Dio. Di Firenze, a dì undici di giugno Nel mille cinquecen quattantadua. Tutto al servizio vostro, il vostro Bigio». Le son gran cose veramente queste, a scriver versi senza pur pensarci! – Oh e’ non son di quegli che sien buoni! – O sien buoni o cattivi, faccin eglino; e’ son pur versi, e si vede una vena, di ciaschedun che scrive, naturale. Ho caro d’esser qua, perché so certo che a questi Marmi si soleva talvolta cantare all’improvviso su la lira, e d’ogni sorte rime, che pareva che le piovevan giù da quella cupola. Ma ecco gente: il meglio è che io mi posi, ché son certo ch’i’ avrò stasera la grazia d’udir di bello, sì come io desidero¹.

1. ANTON FRANCESCO DONI, *Ragionamento settimo fatto a i Marmi di Fiorenza*, in *Id.*, *I Marmi*, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Girotto e Giovanna Rizzarelli, 2 tt., Firenze, Leo S. Olschki, 2017, I, pp. 147-176: 147-148.

Con questo breve monologo prende avvio il *Ragionamento settimo* dei *Marmi* di Anton Francesco Doni (1552-1553), vivido documento della Firenze del XVI secolo: a parlare è un ignoto personaggio, detto lo Stucco, appassionato di poesia al punto da leggere in versi financo una banalissima lettera ricevuta per avvertirlo di certi affari di famiglia. La sua bruciante passione l'ha condotto ai "Marmi", le gradinate del duomo di Santa Maria del Fiore che danno il titolo all'opera e che fanno da scenografia alle sue gustose scenette, nella speranza di ascoltare qualche fiorentino improvvisare in versi. I cinque protagonisti della prima scena del *Ragionamento*, che sopraggiungono sul finale del discorso dello Stucco, sono cittadini di estrazione varia: il merciaio Visino, il pescatore Nuto, il calzolaio Varlungo, il mercante Niccolò Martelli e il bibliofilo Giovanni Mazzuoli da Strada, detto Stradino. Il loro è un vivace dibattito sui gusti in fatto di poesia. C'è chi ama i capitoli satirici, chi i sonetti e le canzoni d'amore, chi i madrigali e chi, come l'intellettuale Stradino, compone raffinate sestine liriche in *retrogradatio cruciata*. Infine c'è Martelli, che Guido Gozzano avrebbe definito un «buon mercante inteso alla moneta»: concreto e dal palato poco fine, egli preferisce ascoltare i suoi compagni di estrazione più bassa, Nuto, Varlungo e Visino, verseggiare in ottave all'improvviso sul modello dei cantari cavallereschi, benché stiano narrando l'insignificante storia di Fuscello, il nuovo garzone di bottega di Varlungo; e nonostante il fatto che, nel corso della sgangherata *performance*, Nuto arrivi addirittura a mugugnare un verso, non essendo riuscito a trovare in tempo le parole («lira scordata, um, um, um, e tinta»). L'atmosfera, semplice e divertita, è quella di una tipica sera d'estate nella Firenze del Cinquecento in cui è possibile assistere a esibizioni di canto *ad lyram*, o a più popolari *performances* dei canterini sui fatti di Orlando e Rinaldo, o ancora a contrasti e dialoghi in versi di genere comico-burlesco, intessuti estemporaneamente tra cittadini dilettanti. Ma la scenetta del *Ragionamento settimo* dei *Marmi* è, in effetti, soltanto una delle numerose testimonianze in grado di tratteggiare, agli occhi dell'odierno lettore, il quadro di un'ambientazione concreta in cui collocare la pratica della poesia estemporanea. E in questo paragrafo si vorrebbero restituire non tanto altri dati e informazioni sulle persone che praticarono l'improvvisazione in versi, bensì dettagli sui luoghi e sugli spazi che ne ospitarono i protagonisti.

Come si è detto finora più volte, la poesia all'improvviso di *milieu* popolare si svolse per secoli all'aperto, tra la piazza, la strada, il pubblico ritrovo. Nella Firenze dal Quattro al Settecento, realtà in cui la

tradizione di poesia estemporanea è ampiamente diffusa anche tra le persone più umili, è facile trovarla esercitata un po' dappertutto se ci si aggira per le vie della città. «È costume in Firenze, al tempo de' gran caldi, la notte cantare dell'ottave all'improvviso, mentre ne' luoghi più aperti della città si va pigliando il fresco»², scrive intorno alla fine del Seicento Paolo Minucci in una nota al *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi. Fin dalla loro costruzione nel quindicesimo secolo, poi, quegli stessi "Marmi" ricordati da Doni come uno dei luoghi più frequentati dai fiorentini nel tempo libero non smettono di essere spazio prediletto dagli improvvisatori. Ancora nel Settecento Giovanni Battista Fagioli (S 96), in una delle sue *Rime piacevoli*, pubblicate in sei volumi tra il 1729 e il 1734, scrive che nella città granducale «sol nella State colle cetre al collo | si risvegliano i cigni più canori, | e par, che di cantar niun sia satollo [...]: | e pe' giardin, su' prati, a' nostri Marmi | allegri improvvisar vi sono uditi»³; e precisa in nota che con questo nome «s'intende de' marmi del cimitero del Duomo, presso a' quali la state si suole andare a pigliare il fresco: e con questa occasione vi concorrono alle volte gl'Improvvisatori»⁴. Anche Marco Lastri, in un paragrafo dell'*Osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria* (1777) espressamente dedicato ai "marmi", testimonia che in quel punto d'incontro cittadino «l'usanza delle radunate notturne in detta stagione [l'estate] è pervenuta sino ai nostri giorni», e che «il canto improvviso è familiare alla Nazione, ed è appunto allora che non di rado si sente per le strade sfidarsi a cantar versi fin quegli del basso popolo»⁵. Né i "Marmi" erano l'unico luogo aperto di Firenze deputato all'improvvisazione poetica: nel Cinquecento Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca (1505-1584) menziona in particolare il Ponte di Santa Trinita come «quel ponte [...], | ch'il nome tien dal trino e uno Dio; | là dove [...] | dicevamo improvviso a bri-

2. PAOLO MINUCCI, in PERLONE ZIPOLI [LIPPI], *Il Malmantile*, p. 50.

3. GIOVANNI BATTISTA FAGIOLI, *Sopra 'l Problema: se si renda più comodo e più giovevole al vivere umano, la State, o l'Inverno*, in *Rime piacevoli di GIO. BATTISTA FAGIOLI fiorentino. Parte quarta*, Lucca, per Salvatore, e Gian-Domenico Marescandoli, 1733, pp. 179-189: 188.

4. *Rime piacevoli di GIO. BATTISTA FAGIOLI fiorentino. Parte sesta*, Lucca, per Salvatore, e Gian-Domenico Marescandoli, 1734, p. 61 nota n.n.

5. [MARCO LASTRI], *I Marmi*, in [ID.], *L'Osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria per servire alla storia della medesima. Tom. II Part. I*, Firenze, nella Stamperia di Giuseppe Allegrini, e Pietro Figlio, 1777, pp. 43-50: 45.

glia sciolta»⁶. Infine, affermatosi forse in tempi più recenti rispetto a quelli del Lasca, va ricordato il “Canto degli aranci”, un giardino traboccante di agrumi annesso a Palazzo Della Ripa (nel Settecento di proprietà della famiglia Fabbrini e demolito nel 1960)⁷, che, pur essendo privato, era liberamente accessibile agli abitanti della città: qui gli improvvisatori popolari fiorentini, secondo un’abitudine durata fino alla seconda metà del Settecento, convenivano per cantare a contrasto e per stare in compagnia, offrendo spettacolo ai frequentatori del luogo. Marco Lastri, in un passo aggiunto alla seconda edizione dell’*Osservatore fiorentino*, pubblicata nel 1798 vent’anni dopo la *princeps*, rievocava nostalgicamente le atmosfere del “Canto degli aranci” di circa cinquant’anni prima:

L’alito odoroso degli aranci del giardino Fabbrini, il fresco zefiro che soavemente spira, ed il suono di una chitarra, o altro siffatto strumento, che s’oda, invitano a trattenersi qui nelle calde notti d’estate. Uomini e donne con abiti leggerissimi, parte seggono, parte passeggiano. Una gagliarda voce alto risuona: *Ecce*. Quest’è un cartel di disfida a cantar versi improvvisi. Un altro risponde: *Cominci*. Il Prior Morandi, il Ciottoli scarpellino, e l’Amerighi ricamatore, entrano in lizza, si pungon prima, e poi domandano un tema. Ma che?... vaneggio: credei d’essere alla metà del secolo, e siamo alla fine. Ora l’improvviso plateare è cessato [...]»⁸.

Agli inizi dell’Ottocento il giardino di Palazzo Della Ripa è citato nel *Poeta di teatro* di Pananti (1808) come antico punto d’incontro dei *performers* estemporanei fiorentini: «Il Canto detto degli Aranci è un luogo ove a Firenze si solevano adunare i poeti improvvisatori nelle

6. ANTONFRANCESCO GRAZZINI, *Con le lagrime agli occhi a scriver vengo*, in *Le rime burlesche edite e inedite di ANTONFRANCESCO GRAZZINI detto Il Lasca*, per cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, pp. 307-309: 308.

7. Situati tra le attuali via Ghibellina, via Verdi e via Giovanni da Verrazzano, a pochi metri da Piazza di Santa Croce, il Palazzo Della Ripa e il suo “Canto degli aranci” sono stati demoliti per far posto a una moderna palazzina, edificata tra il 1961 e il 1962. Serba memoria del luogo una piccola targa all’angolo del fabbricato.

8. [MARCO LASTRI], *Canto agli aranci, e poeti improvvisatori*, in [ID.], *L’Osservatore Fiorentino sugli edifizj della sua patria. Seconda edizione riordinata e compiuta. Tomo quinto*, Firenze, nella Stamperia Pagani, e Compagni, 1798, pp. 30-33: 30. Il «Ciottoli scarpellino» è naturalmente il Domenico Ciottoli già ricordato da Giovanni Lami su cui ci si è soffermati *supra*, cap. II, par. 1.3.

belle sere d'estate»⁹. Anche nelle *Memorie* di Filippo Mazzei si legge un episodio risalente all'incirca al 1750 ambientato nel "Canto degli aranci" e che ha come protagonista il ricamatore Amerighi già menzionato da Lastri:

Egli [Amerighi] era chiamato spesso dai braccianti e bottegai a improvvisare in occasione di spozalizzi, o d'altre ricreazioni; dove guadagnava un desinare, o una cena, o qualche regaluccio. Non sapendo leggere, veniva quasi sempre da me a pregarmi di leggergli qualche favola, o un passo di storia sacra, o profana, o di suggerirli qualche idea analoga al soggetto, sul quale doveva improvvisare. Vi era un altro improvvisatore, anch'esso bracciante, suo antagonista, del nome del quale non mi ricordo, né so s'ei sapeva leggere. Erano ambidue ignoranti, e dicevano spropositi ben massicci, ma di tanto in tanto facevano qualche ottava, che un buon poeta non si sarebbe vergognato d'averla fatta. Improvvisavano spesso l'un contro l'altro, per dar piacere agli ascoltanti, e ci guadagnavano una cena, o un pranzo, o qualche regaluccio, come ò detto. Una sera, che avevan convenuto d'improvvisarsi contro al canto agli aranci, Michelini, Gregori, Abram Polido ed io andammo a sentirli. Mi messi a seder sul muricciolo accanto all'Amerighi per accompagnar tanto lui, che il suo antagonista colla chitarra spagnola, ed egli, prevalendosi della circostanza per dir che il mio suono gli avrebbe riscaldata la fantasia, cominciò l'ottava:

“Ed or che un nuovo Orfeo mi siede accanto; ...”

E l'altro con maggior brio, dicendogli che neppur'il vecchio Orfeo avrebbe potuto riscaldargliela (tanto era frigida), terminò la risposta:

“Se sei ricamator, come poeta,

Povero panno, sventurata seta!”

Voi ben comprendete dalla chiusa, che l'Amerighi era ricamatore¹⁰.

9. FILIPPO PANANTI, *Canto XVII. La poesia estemporanea*, in *Il poeta di teatro, romanzo poetico in sesta rima del Dr. FILIPPO PANANTI da Mugello. Tomo primo*, Londra, da' Torchj di P. Da Ponte, 1808, pp. 325-328: 328 nota 14.

10. *Memorie della vita e delle peregrinazioni del fiorentino FILIPPO MAZZEI. Con documenti storici sulle sue missioni politiche come agente degli Stati-Uniti d'America, e del Re Stanislao di Polonia. Volume primo*, Lugano, Tipografia della Svizzera Italiana, 1845, pp. 61-62 nota 1.

1.2. *Spazi chiusi e spazi aperti*

I ritrovi all'aperto che nella Firenze del Settecento ospitavano *performances* d'improvvisazione del ceto più umile (i "Marmi", il Ponte di Santa Trinita, il "Canto degli aranci") sono rimasti comprensibilmente legati alla storia locale della città; ma vi è ampio margine per credere che molti altri centri della Penisola, e in particolare quelli maggiori, ne offrissero altrettanti. Quel che è certo è che, da un punto di vista spaziale, il più netto contrasto tra improvvisazione popolare e improvvisazione colta è rappresentato dall'opposizione tra luoghi pubblici, di norma all'aria aperta, e luoghi privati, di norma al chiuso. Si tratta di un'antinomia che si delinea piuttosto chiaramente nelle testimonianze, e che non trova pieno riscontro, fatte salve alcune eccezioni, nell'idea sostenuta da Bruno Gentili, secondo cui l'improvvisazione colta settecentesca godeva «di un vasto pubblico, che non era soltanto quello dei salotti aristocratici, ma anche quello più eterogeneo e variegato delle piazze, dei teatri, degli oratorii e degli ospedali»¹.

In effetti, a partire dai contesti già illustrati e relativi alle pratiche accademiche tardo seicentesche degli Incostanti di Palestrina, dei Forzati di Arezzo e dei Disuniti-Ottoboniani di Roma, la poesia estemporanea di marca colta risulta quasi sempre collegata alla dimensione chiusa del palazzo privato, del salotto e della conversazione; e le stesse incoronazioni poetiche di Perfetti e di Corilla, in accordo con le cornici abituali in cui agivano improvvisatori del loro calibro, si svolsero all'interno del Palazzo Senatorio, presente una ristretta e scelta udienza². L'improvvisazione colta *en plein air*, lungi dall'avvalersi di

1. GENTILI, *Cultura dell'improvviso*, pp. 44-45.

2. Per quanto attiene all'incoronazione di Corilla, se si presta fede alla *Storia veridica della Coronazione di Corilla Olimpica*, resoconto pubblicato da Ademollo e da lui attribuito a Francesco Cancellieri, le porte chiuse sarebbero state addirittura necessarie a fini di ordine pubblico: secondo la versione dell'evento riportata nel manoscritto, durante la funzione «la Guardia Svizzera fu destinata alla difesa del Palazzo Consolare. Fu necessario di circondare la piazza e tutte le strade vicine e lontane di molti manipoli di Granatieri e di soldati. Tutta la Birreria era sparsa e divisa per ogni angolo della Città, temendosi che il Popolo tumultuante invece di accompagnare la Laureanda all'usurato trionfo colle acclamazioni di giubilo e di allegrezza, non l'insultasse cogli urli, coi sibili e colle pietre» (ANONIMO [FRANCESCO CANCELLIERI?], *Storia veridica della Coronazione di Corilla Olimpica seguita nel Campidoglio la sera de' 31 Agosto 1776*, in ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, pp. 482-489: 483). Ad ogni modo, la cerimonia del 1776 ricalcò sostanzialmente quella di Perfetti tenutasi cinquant'anni prima, tenutasi nell'odierna sala Giulio Cesare del Palazzo Senatorio, oggi sede dell'Assemblea Capitolina.

spazi pubblici, è normalmente collocata nei giardini dei palazzi nobiliari o delle residenze di villeggiatura. È il caso dei *Giuochi olimpici* d'Arcadia: l'edizione del 1705, ad esempio, fu allestita nel giardino di Palazzo Giustiniani fuori piazza del Popolo³; quelle precedenti e successive nelle varie sedi dell'Accademia, dal teatro degli Arcadi negli Orti Farnesiani al Bosco Parrasio. Benché, attenendosi rigorosamente alle fonti, non sappiamo con certezza se anche il popolo fosse ammesso a queste manifestazioni, quel che è certo è che non si trattava mai di luoghi pubblici come piazze o teatri. Agli inizi del Settecento, poi, Bernardino Perfetti e Alessandro Ghivizzani (S 119), poeta estemporaneo burlesco di grande successo presso la corte toscana, erano soliti sfidarsi tra Palazzo Pitti e Lappoggi, come anche in altre residenze private, per l'intrattenimento dei Medici, della corte e della nobiltà fiorentina⁴. Molti anni dopo, nel 1785, la «Gazzetta toscana» infor-

3. TATTI, *I Giuochi olimpici in Arcadia*, p. 73.

4. Rimase celebre un episodio svoltosi «alla presenza degli Eminentiss. Cardinali Francesco Maria de' Medici e Pietro Ottoboni nel Giardino del Marchese Riccardi» in cui Ghivizzani, lamentando l'ora tarda cui si era protratta la loro esibizione per le continuate richieste del pubblico presente, pronunciò con spavalda ironia la seguente ottava:

«E' mi par di veder nostra mogliera,
 Con viso torbo e viperini sguardi,
 Venirmi incontro a dar la mala sera,
 E ragione ella n'ha, perch'egli è tardi:
 Ed infuriata al par d'una Megera,
 (Che da donna adirata Iddio ne guardi)
 Dirmi con modi perfidi, e bestiali:
 Che gli venga la rabbia a' Cardinali»

(ANTON MARIA BISCIONI, in *Il Malmantile Racquistato* di PERLONE ZIPOLI [LORENZO LIPPI] *colle note di Puccio Lamoni* [Paolo Minucci] *e d'altri*, 2 tt., Firenze, nella Stamperia di Francesco Moücke, 1750, I, pp. 93-94 nota n.n.). Alcune ottave cantate da Perfetti in dialogo con Ghivizzani in queste occasioni sono pubblicate nei *Saggi di poesie, parte dette all'improvviso e parte scritte dal Cavalier BERNARDINO PERFETTI Patrizio Sanese ed Insigne Poeta Estemporaneo coronato di Laurea in Campidoglio. Raccolte, e date alla Luce dal Dottor Domenico Cianfogni Sacerdote fiorentino, Canonico dell'Imperial Basilica Laurenziana, ed Accademico Apatista. Parte I*, Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1748, pp. 241-245, 251-252. Di questi contrasti (cui partecipò anche, talvolta, l'avvocato Alfonso Galassi o Da Galasso) è rimasta testimonianza in alcune lettere di Anton Francesco Marmi a Uberto Benvoglianti risalenti all'estate del 1712 e del 1713 (ANTON FRANCESCO MARMÌ a Uberto Benvoglianti, Firenze, 4 giugno 1712, BCI, E.IX.23, c. 75r; 7 settembre 1712, ivi, c. 109r-v; 14 settembre 1712, ivi, c. 116r; 25 giugno 1713, ivi, c. 176v). Ancora nel giugno del 1715 Marmi ragguagliava il suo corrispondente su un'improvvisazione di Perfetti espressamente richiesta dalla «Serenissima Gran Principessa» Violante Be-

mava inoltre i suoi lettori di una «brillante Accademia Istrumentale, e Vocale» organizzata dal «nostro Real Sovrano [Pietro Leopoldo] nel Giardino annesso al suo nuovo Casino posto sopra la Piazza di San Marco» per l'occasione di una visita di Ferdinando I di Borbone e di Maria Carolina d'Austria, cui intervenne «la celebre Corilla [...] cantando all'improvviso col suo solito estro, e vivacità, come fece nel susseguente Lunedì a Corte»⁵. Anche in questo caso, l'accesso al popolo era certamente interdetto. Ed è solo apparentemente ambiguo, sotto questo profilo, quanto scrive Girolamo Gigli nel *Diario sanese* (1723) riguardo alle sessioni d'improvvisazione poetica che si tenevano nelle sere d'estate al pubblico giardino della Lizza di Siena, passo su cui ci si è già soffermati (e che si riproduce di nuovo qui per comodità del lettore):

La [...] festa di S. Stefano [all'epoca festeggiata il 2 agosto], che chiama il Popolo a ricrearsi alla Lizza, vuol, che ci posiamo alquanto su questo verde Colle, il quale con tanto comodo, e delizia serve alla ricreazione di tutto il Paese nei giorni della State, e particolarmente sul tramontar del sole, quando ritornate dal passeggio di Camollia le Carrozze in questo luogo si fermano, siccome tutto il popolo d'ogni condizione confusamente colla nobiltà sul letto di questa erbetta viene a ristorarsi senza soggezione di contegno, o di complimento. Ma le sere dei più caldi mesi dopo la Cena, è quando vi si aduna con più [piccolo] concorso, e con più libertà ogni sorte di conversazione, non tanto per quivi respirare del grazioso gioco dell'Aria fresca, quanto per l'erudita adunanza alle più ingegnose Muse della Patria, le quali sopra qualunque soggetto si proponga loro, cantano a due, a tre, o a solo, non senza che ne risuoni la fama e per la Toscana tutta, e per l'Italia, e particolarmente a' tempi nostri, che il Signor Gio. Battista Bindi ha poste le sue rime improverse in tutte le arie, e in tutti i metri, e così ne' morali soggetti, come ne' faceti, e critici al confronto delle più studiate Poesie, e delle più illustri. A lui canta d'affronto con quella vivacità, e nobiltà di verso, di cui parlammo in altro luogo, il Signor Cavaliere Bernardino Perfetti, siccome il Signor Cavaliere Annibale Agazzari, il Signor Girolamo Crifoni [*scil.* Grifoni], il Signor Conte Cosimo d'Elci, ed altri Nobili, ed ingenui spiriti, che non lasciano in questa nostra età

atrice di Baviera nella villa di Lappoggi, e condotta «con i soliti due Fiorentini» (ANTON FRANCESCO MARMI a Uberto Benvoglianti, 15 giugno 1715, BCI, E.IX.24, c. 119r).

5. *Firenze 20 Agosto*, «Gazzetta toscana», XX/34, 1785, p. 133.

di sostenere il confronto con tutte l'età passate, nelle quali l'ingegno, e la prontezza de' rimatori Sanesi ha sempre mantenuta la gara per lo più vittoriosa col resto delle Nazioni Italiane⁶.

Come si vede, la separazione tra popolo e nobiltà è sottintesa: quest'ultima si raduna alla Lizza quando il prato è libero da chi non appartiene ai ceti dominanti, né i *performers* si esibiscono pubblicamente per la cittadinanza. I due gruppi sociali, benché frequentino lo stesso luogo, sembrerebbero alternarsi in momenti diversi della giornata, e comunque non mescolarsi mai davvero.

Analogamente, anche altri spazi ricordati da Gentili, come i chiostrini dei conventi e degli oratorii o i teatri, dovevano essere riservati a chi in possesso di un biglietto: Alessandra Di Ricco ha chiaramente mostrato come a fine secolo per assistere alle esibizioni di Bandettini fosse abituale la «vendita dei biglietti d'ingresso, nel caso in cui gli spettacoli fossero organizzati in pubbliche sale»⁷, coerentemente con la progressiva professionalizzazione della categoria. Le testimonianze del *Catalogo* non fanno luce con altrettanta chiarezza su questa circostanza nel primo Settecento, quando però certamente la separazione tra spazi chiusi dell'improvvisazione colta e spazi aperti dell'improvvisazione popolare è talvolta perfino rivendicata per la sua valenza ideologica e simbolica, espressione del rifiuto dei «mala carmina et famosa, obscoena, superstitiosa impiave scripta»⁸ che Gravina, con formulazione volutamente generica e larga, voleva assolutamente banditi dall'Arcadia. Da questo punto di vista, in quanto difficilmente controllabile e censurabile *ex ante*, la poesia estemporanea poteva in effetti rivelarsi assai pericolosa: è nota la circostanza, recentemente arricchita da Sarah Malfatti di nuovi dettagli⁹, che vide gli Arcadi cacciati dagli Orti Farnesiani sul Palatino nel 1699 a causa degli strascichi di una polemica nata nella Ragunanza del 22 settembre 1698, quando Erasto

6. GIGLI, *Diario sanese*, II, 1723, pp. 60-61.

7. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, p. 12.

8. La citazione è tratta dalla settima delle *Leges Arcadum*, le quali si leggono ora edite criticamente in *Testi statutari*, pp. 190-191. Al riguardo vd. anche MAURIZIO CAMPANELLI, *Sermoni e satire: un lato in ombra dell'Arcadia*, in ID., «Eja age dic satyram», pp. [1]-27: 8-9.

9. SARAH MALFATTI, *Boschi e mecenati. Nuovi documenti sull'Arcadia delle origini*, in *Le accademie a Roma nel Seicento*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino ed Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 239-257: 247-248.

Mesoboatico, *alias* Francesco Cavoni, poi celebrato come improvvisatore sopraffino nell'allegoria introduttiva ai *Giocchi olimpici* del 1701, e Alburnio Ripeo, *alias* Giovanni Vignoli, recitarono un'egloga latina in cui veniva satireggiato Alessandro Guidi, protetto dei Farnese; al pubblico dileggio partecipò anche Giovanni Santorio, che, coerentemente con il buon numero di *reportationes* di componimenti all'improvviso a lui attribuiti e conservati nei *Manoscritti* d'Arcadia¹⁰, si aggiunse con un epigramma estemporaneo ai due salaci compastori. Con ogni probabilità, l'iniziativa satirica (nient'affatto gradita da Guidi, che pretese la cacciata degli Arcadi dagli Orti) fu improvvisata, se è vero che due soli giorni prima era stato richiesto al Custode Crescimbeni di assicurarsi della liceità del contenuto dei componimenti che sarebbero stati recitati. E per restare sul problema della contrapposizione tra spazi pubblici e privati, e alla visione negativa che lo spazio pubblico assumeva per taluni in quanto luogo dell'improvvisazione popolare, molti anni dopo questo evento Anton Maria Salvini componeva un sonetto in cui elogiava Bernardino Perfetti proprio per aver contribuito a sottrarre la poesia estemporanea allo spazio della pubblica via, giudicato promiscuo e volgare, e averla ricondotta alle proporzioni del "buon gusto" che regola la vita nelle private sale dei nobili e dei *savants*:

Dalle pubbliche piazze, e da' conviti,
 u' trionfava la improvvisa Musa,
 che a proverbiar, e a lascivir era usa
 con motti troppo liberi ed ardit;
 ella è ritratta a' gravi studii e miti
 dentro un'onesta libertade chiusa,
 dal dilettar nocendo affatto esclusa,
 qual canto di Sirene empie ed immiti.
 Or ne' Palagi de' Real Signori,
 e ne' Sacrati Chiostri ognora ammessa
 fa mostra de' suoi nobili furori.
 Grido: tal Poesia non è più dessa,
 ma pura e grande, eco a i Superni cori
 fa, colla voce del Perfetti espressa¹¹.

10. Cfr. *supra*, cap. I, par. 2.1. nota 15.

11. SALVINI, *Sonetto XXI*, in *Id.*, *Sonetti*, p. 317.

Evidentemente, se per lo stesso Salvini «la schietta, e pura vita, e 'l franco costume, e l'aere aperto, e libero»¹² degli antichi pastori costituivano, come si è visto, i principii originari cui ricondurre la scaturigine della poesia all'improvviso, nondimeno il ritorno a tale dimensione nel presente doveva svolgersi sotto l'egida dell'ortodossia cattolica tridentina, in grado di purificare l'eloquenza corrotta del basso popolo per elevarla a quella sublime della glorificazione di Dio, rappresentata appunto da Perfetti. E anche in conseguenza di questo clima, pochissimi sono i pastori e contadini veri, reali, non trasfigurati né fittizi, ammessi nei chiusi consessi accademici per improvvisare.

Vi sono senz'altro delle eccezioni che rendono conto di possibilità intermedie. Ad esempio, il giovane Pietro Metastasio, che improvvisa lungo una via di Roma e che giunge presto, grazie alla mediazione del protettore Gravina, a frequentare salotti e accademie; un certo «Signor Bustoni, giovine lodigiano» che, seppur di estrazione borghese, «improvvisa al pubblico passeggio»¹³ nella Genova di fine secolo; predicatori e religiosi che, come nel caso già visto di Marcantonio Zucco, frequentano al tempo stesso sia la piazza che i circoli intellettuali¹⁴. Ciò nonostante, in termini generali, la separazione tra "alto" e

12. SALVINI, *Sopra il canto improvviso*, p. 129. Da queste stesse parole sembra dipendere Quadrio quando scrive, anni dopo, che «il franco costume di quelle semplici, e rusticane persone [i pastori], l'aere aperto, e salubre, e libero, che respiravano, la schietta, e pura, e regolata lor vita [...] non potevano non renderli dispostissimi» al «verseggiare improvviso» (QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, I, 1739, p. 156; corsivi nostri).

13. TALASSI a Tieghi, Genova, 11 Agosto 1787, in FRANCESCHINI, *Un poeta estemporaneo del '700*, p. 156; su di lui vd. S 43.

14. In corrispondenza del più volte richiamato passo delle *Lettere inglesi* in cui il protagonista «sente in piazza di San Marco improvvisare in rima» ([BETTINELLI], *Dodici lettere inglesi*, p. x), Bettinelli fa il nome di vari religiosi che, com'è attestato da altre fonti, in molti casi frequentavano anche ambienti *savants*: «il p. olivetano Zucco, il p. agostiniano Cristiani, il p. dominicano Luca [*scil.* Lucca]; il p. Panicelli paolotto, e sino a' francescani, carmelitani scalzi, ecc». Su di loro vd. rispettivamente S 253, S 70, S 147, S 186 (e per la citazione cfr. ID., *Lettere sopra varj Argomenti di Letteratura scritte da un Inglese ad un Veneziano*, in *Opere edite e inedite in prosa ed in versi dell'Abate SAVERIO BETTINELLI. Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'Autore. Tomo XII*, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1800, pp. 135-343: 166 nota a. La nota è un'aggiunta dell'edizione Cesare: non appare infatti in nessuna delle edizioni precedenti delle *Lettere inglesi*, né nella prima, né nel vol. VII dell'edizione Zatta, ovvero ID., *Lettere sopra varj Argomenti di Letteratura scritte da un Inglese ad un Veneziano*, in *Opere dell'Abate SAVERIO BETTINELLI tomo settimo, che contiene prose e poesie*, Venezia, dalle Stampe Zatta, 1782, pp. 213-348).

“basso”, privato e pubblico, chiuso e aperto si mantiene costante lungo tutto il secolo. Qualcosa inizia a cambiare a partire dall’approdo degli spettacoli d’improvvisazione nei teatri, che, come si è visto, si colloca intorno alla metà degli anni Ottanta. L’innovazione si affianca, però, e non si sostituisce alla vecchia realtà; limitandosi per ora soltanto a preludere al successo straordinario cui sarà destinato Tommaso Sgricci nei primi decenni dell’Ottocento, in una società che è ormai divenuta compiutamente borghese. Nel 1787, Angelo Talassi scrive al suo corrispondente Giacomo Tieghi, con una punta di sorpresa e forse d’invidia, che a Genova Giovanni Jacopo Baldinotti «diede Accademie in Teatro ed altrove, e guadagnò molto»¹⁵. A seguire, le testimonianze di esibizioni nei pubblici teatri si moltiplicano¹⁶. Unica eccezione, ma è caso del tutto particolare, è quella di Jacopo Corsini (S 64), famoso attore comico, che per tutti gli anni Settanta del Settecento aveva mantenuto l’abitudine di improvvisare un’ottava al termine di ogni sua commedia recitata presso il Teatro del Cocomero di Firenze: trascritte, raccolte in un opuscolo e stampate, le ottave venivano vendute a fine stagione a poco prezzo¹⁷. Quella di Corsini, tuttavia, è piuttosto da interpretarsi come pratica appartenente al mondo dell’improvvisazione popolare che al mondo, in crescita, degli improvvisatori di professione.

Con l’avvicinarsi dell’Ottocento, piuttosto curiosamente, l’improvvisazione popolare sembra cambiare, almeno a Firenze, i suoi tradizionali palcoscenici nello spazio pubblico. Come scrive ancora Lastrì, continuando il suo commosso ricordo del “Canto degli aranci” nel 1798: «si canta inoggi nelle sale dorate, su temi profondi, e più in verso anacreontico, che in ottava rima. Il brio à dato luogo alla scienza; il divertimento allo stupore»¹⁸. Lo ripete un altro testimone, il librettista fiorentino Cosimo Giotti: già dagli anni Settanta (ai tempi cioè in cui Fortunata Sulgher, di cui stese l’*Elogio* funebre nel 1824 da cui è tratto il passo, esordiva come *performer*) molti dei luoghi un tempo deputati

15. TALASSI a Tieghi, Genova, 11 Agosto 1787, in FRANCESCHINI, *Un poeta estemporaneo del '700*, p. 156. Baldinotti, come rivela un articolo anonimo pubblicato sulla «Gazzetta di Genova» nel 1813, si era esibito nei teatri e nei salotti genovesi nel 1786 (*Poesia estemporanea*, «Gazzetta di Genova», VIII/19, 1813, p. [156]).

16. Al riguardo vd. le testimonianze raccolte sotto le schede di Giambattista Armani, Sante Ferroni, Leopoldo Fianza e dello stesso Baldinotti.

17. Vd. la scheda di Jacopo Corsini e la relativa nota di apertura.

18. LASTRI, *Canto agli aranci*, p. 30.

al canto improvviso della “vecchia Firenze” erano stati abbandonati in favore delle «private sale» e delle «pubbliche accademie»:

Non più frequentavasi nelle serene notti d’Estate que’ luoghi, (forse per nuova superbia all’antica semplicità succeduta) che glorioso aringo erano stati [...] di molti altri improvvisatori negli andati tempi famosi. Ma se i marmi del maggior Tempio [...], se il canto, che dagli Aranci si appella, se il bel Ponte dell’Ammannato, cessarono d’essere teatro a’ canori cigni dell’Arno, lo divennero le private sale, e le pubbliche accademie [...]¹⁹.

A testimoniare la profonda trasformazione di un intero mondo che per secoli si era identificato con lo spazio aperto della città e che finisce per essere marginalizzato, per ironia della storia, proprio in uno spazio chiuso, sta un articolo anonimo del 1818 apparso sulla «Gazzetta di Firenze», il quale dà notizia del fatto che i poeti estemporanei fiorentini di strada hanno finito col ritirarsi nella sede, ben più appartata dal resto della cittadinanza, dell’abbandonato convento di San Giovannino dei Cavalieri. A guidarli è un personaggio già più volte incontrato nel corso di questa trattazione, Domenico Somigli, figura che rimase sempre ibrida tra il mondo popolare e quello delle accademie e dei salotti:

Accademie di poesia estemporanea si danno nel soppresso convento di S. Giovannino, in via S. Gallo; le vergini muse non hanno sdegnato quei chiostrì. I poeti sono diversi, e si variano all’occorrenza; il veterano fra essi è il Sig. Domenico Somigli che ha di comune con due grandi poeti Omero, e Milton, la disgrazia di esser privo del beneficio della luce. Niuno di essi conobbe mai Collegi, ed Università, eppure i loro versi son talvolta avvivati da poetiche faville, e s’intendono da essi dei pensieri bizzarri, e felici che nelle sue vigilie non riferirebbe il poeta di *tavolino*. Soltanto per felice istinto vanno eglino alternando la cetra eubea colla livrea, col rasoio, col tornio, e con altri istrumenti delle arti meccaniche in cui furono allevati²⁰.

19. *Elogio di Fortunata Sulgher Fantastici Marchesini poetessa estemporanea fra gli arcadi Temira Parraside scritto da COSIMO GIOTTI fiorentino*, Firenze, nella Stamperia Magheri, 1824, pp. 7-8.

20. *Firenze 18 Settembre*, «Gazzetta di Firenze», IV/113, 1818, p. 4.

Le forme

È necessario, giunti a questo punto, tentare di offrire una sintesi di come si presentava, da un punto di vista strutturale e formale, la *performance* improvvisatoria settecentesca di marca colta. Si tratta di un'operazione non semplice, giacché, come si è visto, le sue radici penetrano fin nei meandri della comunicazione letteraria del secolo, tanto da confondersi, se non addirittura mimetizzarsi, con le forme di produzione scritta. A complicare il quadro si aggiungono la frequente occasionalità delle esibizioni, la variabilità dei loro scopi (dall'entomistico al narrativo, dal rito sociale al puro intrattenimento...), l'ampio ventaglio dei contenuti trattati; oltre a peculiarità del tutto individuali, proprie del singolo improvvisatore, che decideva di distinguersi dai suoi potenziali concorrenti articolando originalmente la struttura della propria *performance*. Nondimeno, alcune costanti di ordine generale possono essere individuate, così come è possibile mettere in luce gli scarti e le eccezioni rispetto alla norma del panorama improvvisatorio di un dato periodo. D'altra parte, alcuni commentatori riconoscono delle "tradizioni performative" più longeve rispetto ad altre, o più comuni nel panorama improvvisatorio; e così facendo individuano anche mode passeggere, innovazioni di grande o piccola portata, filoni circoscritti ad alcune tradizioni locali, a singoli *performers*, a specifici generi. Si è pensato pertanto di offrire, in due successivi paragrafi, una ricognizione delle differenti forme e strutture, seguita da una breve rassegna dei generi letterari più comunemente affrontati dagli improvvisatori colti.

2.1. *Il coinvolgimento del pubblico*

Come già si è avuto modo di sottolineare, è pressoché impossibile delineare un unico paradigma per la *performance* improvvisatoria settecentesca. Sarà pertanto necessario muoversi in maniera discontinua,

nel tentativo di comporre, più che le parti di un'immagine compatta e omogenea, le diverse tessere di un vasto mosaico, senza la pretesa di poter delineare un profilo unico che valga in assoluto per tutti i casi.

Si può iniziare per comodità con una prima caratteristica, facilmente esauribile in cenni rapidi, che si colloca temporalmente all'inizio della *performance* d'improvvisazione. Non è una costante di tutte le esibizioni, ma può realizzarsi in strategie di volta in volta differenti: nella sua formulazione più generale si tratta del *coinvolgimento del pubblico*. La partecipazione degli spettatori era spesso resa, in effetti, parte integrante della *performance*; e se col passare del tempo ciò divenne sempre più frequente, contestualmente la sua funzione nello spettacolo si trasformò, acquisendo via via maggiore importanza. Si è visto, d'altra parte, che fin dalle esercitazioni dei Forzati di Arezzo un'abituale modalità di coinvolgimento del pubblico consisteva nell'imporre al poeta rime obbligate, che potevano essere semplici sillabe o intere parole-rima; le testimonianze raccontano anche che ai convenuti i *performers* potevano richiedere un intercalare obbligato, cioè uno o più versi da ripetere alla fine di ogni strofa o due; o anche (ma le possibilità non erano necessariamente tra loro alternative) uno o più temi, o argomenti, su cui far vertere la composizione. Com'è evidente, questo genere di complicazioni poteva assumere funzioni differenti: ludiche in particolare, ma anche didattiche, per esempio tra gli Apatisti. Più si procede verso l'affermazione dell'improvvisatore professionista o semi-professionista, più queste strategie assumono lo scopo (certamente non alieno anche agli improvvisatori dei primi anni del secolo) di impedire che la *performance* fosse preparata in anticipo, garantendo così l'autenticità dello spettacolo.

Il momento in cui il pubblico entrava in gioco era delicato per il *performer*, giacché l'imprevedibilità del caso poteva metterlo in condizioni di dover far fronte a difficoltà talora insormontabili. L'imposizione del tema, in particolare, era una situazione particolarmente spinosa, poiché se rime e intercalari lasciavano un certo margine d'azione alla creatività, non era raro che il pubblico sottoponesse un tema su cui il poeta non era edotto a sufficienza, o che gli era del tutto ignoto. Per lui l'alternativa, a ben vedere, era comunque a perdere: declinare per non rischiare di fallire esponeva al dubbio di voler dirottare l'improvvisazione su un terreno più agevole, nei fatti ammettendo di non possedere quell'erudizione enciclopedica di cui ogni *vir bonus dicendi peritus* doveva essere dotato, e che attraverso lo spettacolo d'improvvisazione veniva di volta in volta sfoggiata e messa alla prova. Accettan-

do, magari confidando nei pochi dettagli conosciuti, si poteva incappare in contraddizioni, errori o, peggio, nell'impossibilità di portare a termine la trattazione. In entrambi i casi la circostanza poteva essere piuttosto umiliante per il poeta: quando lo spettacolo si teneva in un'accademia o in un salotto privato, il diritto di proporre un tema era infatti di solito riservato alla personalità più importante. Alfieri, ad esempio, presenziava spesso alle improvvisazioni fiorentine di Teresa Bandettini, dove gli era normalmente riconosciuto tale diritto di precedenza¹; mentre a Charles de Brosses, che nel 1739 soggiornò a Siena, fu riservato l'onore di scegliere per primo l'argomento di un'esibizione di Perfetti, in quanto ragguardevole ospite d'oltralpe².

Con l'allargarsi della platea agli spettatori paganti delle sale teatrali si fece strada il sospetto che tra il pubblico potesse nascondersi chi proponeva un tema accordato in anticipo col *performer*. Per contemperare le esigenze, nel tempo si tentò di elaborare alcuni compromessi. Nella quarta e quinta delle otto leggi poetico-estemporanee proposte da Francesco Gianni, il poeta suggeriva di accettare «qualunque tema onesto da qualsivoglia proponente», poiché «*la universalità rimuove il sospetto della impostura*», ma «se il tema proposto fosse ignoto al poeta», di «dimandarne al proponente la spiegazione o il racconto», poiché «*lo scibile è immenso: non è poeta chi tutti sa gli argomenti, ma chi sa tutti cantarli poeticamente*»³. Al fine di rendere ancor più efficace il processo, fu introdotta la prassi di raccogliere dei biglietti anonimi all'ingresso del teatro con su scritti gli argomenti proposti dai convenuti, versarli alla rinfusa in un'urna ed estrarli a sorte sul palco. La tecnica era replicabile anche in contesti privati che vedessero la partecipazione di un gran numero di persone. Antonio Longo racconta un aneddoto svoltosi intorno agli anni Ottanta del Settecento: durante una cena in casa di un cardinale bolognese in cui si voleva fare dell'improvvisazione, si erano poste due urne

sopra di un tavolino [...]. In una di esse si ritrovavano i nomi di chi cantare o recitare doveva, nell'altra, in piccole schede i metri destinati. Si estraevano prima i nomi, indi i metri, e il poeta a cui toccata avea

1. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 14-22.

2. L'episodio è raccontato nella lettera di CHARLES DE BROSSES à M. De Blancey, Rome, le 21 octobre 1739, in *Lettres d'Italie du Président DE BROSSES*, texte établi, présenté et annoté par Frédéric d'Agay, 2 tt., Paris, Mercure de France, 2005, I, pp. 404-406. La scelta ricadde su «l'aurore boréale».

3. [GIANNI], *Uno de' raccoglitori*, p. 19.

la sorte di essere estratto, dovea cantare o recitare immediatamente sull'argomento⁴.

Un ulteriore elemento di difficoltà per l'improvvisatore, introdotto anche in questo caso con la necessità di porre limiti alla frode, è quello che Crescimbeni definisce fin dal 1702 «l'obbligo della rima», cioè la regola che prevede di iniziare la nuova strofa di un'ottava estemporanea utilizzando per il primo verso la rima dell'ultima coppia di versi dell'ottava precedente. Ma è opportuno in questo caso richiamare la testimonianza crescimbeniana:

Ma prima di terminare il racconto de' legamenti non tralascieremo di dire qualche cosa circa le Poesie, che si cantano all'improvviso, perciocché anch'esse a' tempi nostri sono attenenti, e vanno tra le spezie delle corone, e delle catene, richiedendo per inalterabil legge, che l'ultima desinenza d'ogni stanza, o strofa, dia la rima alla stanza, o strofa seguente; e benché anticamente tal legge non vi fusse, come si cava dal Ruscelli, che nel *Modo di comporre in versi Italiani* non l'annovera tra le leggi, che dà agl'improvvisatori; nondimeno l'uso de' nostri tempi è in contrario; e con ragione, perché in tal guisa improvvisandosi, si chiude la strada all'improvvisatore di dire roba imparata a mente [...]. Ma a' nostri tempi l'improvvisare molto si è avanzato di stima, e di riputazione: perciocché, tralasciando, che ora si cammina con maggiore strettezza, per l'obbligo della rima detto di sopra, ci ha di nobilissimi Personaggi, e de' Letterati nulla meno eccellenti, che sovente godono di esercitarlo, non solo in versi, ed in ogni sorta di metro, e di stile, ma in prosa in ogni materia sì erudita, come dottrinale: anzi il glorioso Principe Cardinal Pietro Ottoboni [...] istituì gli anni passati una conversazione privata di lettere [...], ed in essa si operava improvvisamente con eruditi discorsi, e con poesie d'ogni genere, tessendosi anche, talora col suono, e talora senza, poemetti d'ottave, capitoli, catene di sonetti, di canzoni, di canzonette, e arrivandosi infino a comporvi corone perfette, e a stendersi le disfide de' gli improvvisatori per quattro, e sei ore continue [...]⁵.

Come si è visto all'inizio di questo libro, l'«obbligo della rima» nelle ottave non è attestato né nel Trecento (non la conosce Gidino da

4. LONGO, *Memorie*, II, 1820, p. 4.

5. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, pp. 147-149.

Sommacampagna) né nel Cinquecento (e ne era consapevole lo stesso Crescimbeni, che non la trovava nel manuale di Girolamo Ruscelli). Nel Settecento, come ha precisato Alessandra Di Ricco, «in realtà quella della rima obbligata non è una *legge inalterabile* della pratica improvvisatoria [...], che vi ricorre sì spesso, ma non sempre»⁶; essa permane comunque come fino a fine secolo come garanzia dell'autenticità dell'improvvisazione (la si ritrova ancora, ad esempio, nei versi estemporanei di Francesco Gianni e di Teresa Bandettini), ed è ancora oggi in auge nel mondo dell'improvvisazione popolare.

2.2. *Strutture della performance e il «canto fanatico»*

Della varietà strutturale assunta dalle esibizioni di improvvisazione poetica possiamo farci soltanto un'idea vaga: manca, purtroppo, una pubblicistica settecentesca specificamente rivolta a descrivere forme, caratteristiche, strutture della poesia estemporanea coeva¹. Ad ogni modo, le testimonianze suggeriscono la presenza di alcune tradizioni locali che si distinguevano sia per struttura dello spettacolo improvvisatorio che per musiche impiegate: lo si desume, in particolare per la prima metà del Settecento, da come sono descritte dai contemporanei le improvvisazioni colte a Firenze e a Siena. Le esibizioni di Perfetti, ad esempio, avevano una struttura fissa: il poeta improvvisava su tre temi forniti dal pubblico impiegando l'ottava rima, solitamente per la lunghezza di almeno quindici strofe per ciascun canto; poi procedeva a riepilogare il contenuto dei tre canti in un unico componimento in settenari. Infine, chiedeva un quarto tema di argomento pastorale che, a sua volta, veniva svolto in tre forme metriche: l'ottava, per una parte più narrativa; il settenario sdrucchiolo, per una parte di carattere didascalico su contenuto di filosofia naturale; la zingaresca, per le riflessio-

6. DI RICCO, *Poeti improvvisatori aulici*, p. 116.

1. Nel 1725 Giovan Battista Catena, curatore a Venezia della stampa di un discorso di Perfetti tenuto nel 1706 di fronte al Concistoro di Siena, annunciava che «non andrà guari, che vedrà 'l giorno una erudita Dissertazione sopra questo cotanto celebre di lui improvvisare, che da due primarj letterati uno di Firenze, e l'altro di Siena lavorasi» ([GIOVAN BATTISTA CATENA], *Al cortese, ed erudito Lettore, in Discorso accademico concistoriale fatto dal Cavalier BERNARDINO PERFETTI Patrizio Sanese, Poeta Laureato, nel darsi il Possesso alla nuova Eccelsa Signoria di Siena l'Anno MDCCVI. Non più Stampato. Con la giunta d'una Omilia della S. M. di Clemente XI esposta in versi dallo stesso Autore*, Venezia, appresso Domenico Lovisa, 1725, c. 2r-v: 2v). L'annuncio non ebbe seguito, né è possibile dedurre chi fossero i due letterati in questione.

ni di carattere morale². Quest'ultima sezione era eseguita da Perfetti in forma di "canto fanatico", che «cantavasi tutto di seguito, senza far punto di pausa»³, in un crescendo sempre più rapido e forsennato, al punto che, a quanto pare, «il Sonatore non poteva, per quanto s'affrettasse a correre colle mani sulle corde, tenergli dietro; ed egli allora non seguiva altra scorta, che quella del furor poetico, che investivalo, e trasportavalo affatto fuori di sé»⁴. Perfetti poteva poi continuare l'esibizione ripetendo questo modulo più volte: come ha messo in luce Françoise Waquet, le *performances* di Perfetti potevano superare le due ore di durata, oltrepassando il migliaio di versi prodotti⁵.

Ora, non è dato sapere se questo impianto generale dello spettacolo d'improvvisazione, compreso l'uso di riepilogare in un unico canto gli argomenti già trattati, fosse un'originale invenzione di Perfetti o se caratterizzasse già l'uso dei poeti estemporanei colti suoi compatrioti con i quali, come si è già visto, egli si riuniva nelle sere d'estate al giardino della Lizza. Secondo Scipione Maffei furono «gl'improvvisanti Sanesi, tra' quali il celebre Cavalier Perfetti» ad aver «messo in uso di riassumer per ultimo, e d'epilogare i maneggiati argomenti»⁶. Di certo, tale caratteristica rimase a lungo come specificità senese, se è

2. DOMENICO CIANFOGNI, *Prefazione*, in PERFETTI, *Saggi di poesie*, I, 1748, pp. 1-48: 13-14. Lo schema della zingaresca è composto da tre settenari e un quaternario, o un quinario, con ogni strofa che inizia con la rima del verso finale della strofa precedente (del tipo *abbc₄₋₅ cdde₄₋₅*, e così via; al riguardo, vd. BELTRAMI, *La metrica italiana*, pp. 124, 332). Essa si ritrova in BERNARDINO PERFETTI, *Una pastorella che per la prima volta vede lo Specchio sopra un Cammino*, in ID., *Saggi di poesie*, I, 1748, pp. 77-83: 82-83; ID., *Una pastorella addolorata nel veder languire il suo Gregge per la mancanza dell'acque, e per l'eccessivo calore*, ivi, pp. 141-145: 144-145; ID., *Dialogo tra una Pastorella Ebraea, ed Elpino Pastore Fatidico*, ivi, pp. 235-240: 238-239; infine, in un componimento rimasto escluso dai *Saggi di poesie* curati da Cianfogno e conservato manoscritto: una *Laude spirituale cantata all'improvviso dall'Ill.mo Sig.r Cav.re BERNARDINO PERFETTI in occasione delle missioni fatte in Siena l'anno 1720*, BCI, C.VI.20, cc. 172r-175v.

3. CIANFOGNI, *Prefazione*, p. 14.

4. *Vita del Cavaliere Bernardino Perfetti sanese poeta laureato, detto Alauro Euroteco scritta dal Padre GIUSEPPE MARIA MAZZOLARI della Compagnia di Gesù, detto Gildisto Batiense*, in *Le vite degli Arcadi illustri. Scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Michel Giuseppe Morei Custode d'Arcadia. Parte quinta. All'E.mo, e R.mo Principe il Cardinale Domenico Orsini Protettore de' Regni delle due Sicilie ecc. ecc.*, Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1751, pp. 223-255: 239.

5. WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, pp. 94-96.

6. [SCIPIONE MAFFEI], *Verona illustrata parte seconda. Contiene l'istoria letteraria o sia la notizia de' scrittori veronesi*, Verona, per Jacopo Vallarsi, e Pierantonio Berno, 1731, p. 209.

vero che nel necrologio della poetessa e letterata senese Livia Accarigi (S 1), apparso sulle «*Novelle letterarie*» nel 1790, si legge che nel 1767, in occasione della visita di Pietro Leopoldo e Maria Luisa di Borbone,

la Senese Musa ebbe l'onore di esser due volte chiamata per trattenerli colla soavità de' suoi versi. Cantò sulle orme del suo Concittadino Cavalier *Perfetti* sopra tre argomenti; il primo di Storia, il secondo di Filosofia Morale, ed il terzo di Fisica [...]. Tutti e tre questi temi furon poi riepilogati da essa in un'Anacreontica; e chiuse il trattenimento, come il più delle volte era solita, con un quarto tema pastorale⁷.

Come che sia, a fine secolo la pratica di riepilogare i temi cantati, impiegata dai *performers* per esibire capacità mnemoniche eccezionali, travalica invece i confini della città toscana e si ritrova al termine delle esibizioni della lucchese Teresa Bandettini⁸, ma anche di quelle del poeta e patriota napoletano Luigi Serio (S 225)⁹ e del veneziano Pier Giuseppe Casser (S 53)¹⁰, perdendo la sua coloritura locale.

7. Siena, «*Novelle letterarie*», s. II, XXI/19, 1790, coll. 293-296: 293-294. È possibile collocare l'episodio nel maggio del 1767 sulla base di due annotazioni presenti nel *Giornale senese* di Giovanni Antonio Pecci, che fanno risalire a quel mese la visita dei due regnanti a Siena: «Nel dì 9 detto [maggio del 1767] non uscì la granduchessa [Maria Luisa di Borbone] dal Palazzo [Granduca], ma ammettè al bacio della mano tutte quelle gentildonne che vi vollero andare e dopo ascoltò con piacere il canto all'improvviso su diversi metri della nobil fanciulla Livia figliuola del cavaliere Alfonso Accarigi che veramente si portò, con ammirazione di tutti, egregiamente»; una settimana dopo, il 16 maggio, «nel dopopranzo la granduchessa [Maria Luisa di Borbone], che avea già, come di sopra ho già scritto, ascoltato verseggiare all'improvviso la nobil fanciulla Livia Accarigi, volle che il granduca [Pietro Leopoldo] ancora ne fusse a parte, laonde, chiamatala a Palazzo [Granduca], niente meno della prima volta si fece onore sopra più temi che gli furono da senesi cavalieri assegnati, e dipoi ambi i serenissimi principi ammetterono al bacio delle mani loro i dieci capitani delle Contrade» (PECCI, *Giornale*, BCI, A.IX.6, cc. 114r, 118v).

8. Al riguardo vd. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 172 e segg.

9. «Con istraordinarie lodi è celebrato universalmente il celebre signor avvocato Serio Napoletano come Improvvisatore di un merito trascendente [...]. Grandissima è la sua fecondità improvvisando, e poi ch'egli ha cantato su varj temi, a piacer di chi ascolta, con varietà di metri, restringe tutti i soggetti in un solo epilogo: ma merita maggior riflesso la prodigiosa felicità con cui spesse volte egli ne intreccia insieme due fra di loro disparatissimi, cantandoli a un tempo stesso, e formandone un sol tema, con tanta desterità e leggiadria, che gli uditori tutti ne restano affascinati» (POLCASTRO, *Sulla poesia estemporanea*, p. 466).

10. «Casser F[rate] M[inore] Con[ventuale] Maestro del suo Ordine nacque in Venezia di civile condizione [...]. Alcuni de' suoi improvvisi furono stampati in fogli

Diverso è il discorso per quanto riguarda il già menzionato “canto fanatico” o “canto della follia”, anch’esso riconosciuto fin dal primo Settecento come una preta peculiarità dei senesi e, finché rimasto in uso, legato a doppio filo alla città toscana. Secondo Girolamo Gigli, il primo a introdurlo fu il suo concittadino Giovan Battista Bindi (S 35), poeta burlesco molto popolare nella Siena di fine Seicento, ispiratore di Perfetti nell’intraprendere l’«inutile e meraviglioso mestiere» della poesia all’improvviso¹¹. La scenografica trovata di Bindi, «inimitabile | primo inventore egregio | dello stile fanatico»¹² (così lo definisce Gigli in una lunga poesia comico-satirica intitolata *La scivolata*), consistente in una recitazione sempre più infervorata del suo canto improvviso, fu ben presto adottata dai poeti estemporanei della città, tra cui, naturalmente, Perfetti, il quale finì col renderla celebre come una peculiarità sua e dei suoi conterranei. In una pagina del *Vocabolario cateriniano* si legge addirittura di una sua esibizione portata «avanti i nostri Principi Reali», durante la quale, «poetando velocissimamente su l’aria della follia, fu dall’invidioso, e disugual Cantor Fiorentino che a competenza seco cantava», con ogni probabilità il salace Alessandro Ghivizzani, «come pazzo schernito con questi versi. | *E poi darebbe a me troppa gran pena | Dovermi unire alle follie di Siena*»¹³: evidente il doppio senso,

volanti, altri in un tometto, ed altri stanno nelle mani de’ suoi ammiratori. Io ho stampati gl’inediti che mi è riuscito trovare. Rinrescemi di non averne potuto aver alcuno di quelli, co’ quali in pubbliche accademie (siccome in Recanati per l’ultima volta) epilogò i varii componimenti altrui, ed ognuno nel suo rispettivo metro» (PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, pp. 83-84).

11. Così Mazzolari nella *Vita* di Perfetti: «fioriva in quel tempo [tra gli ultimi anni del Seicento e i primi del Settecento] in Siena con lode non ordinaria d’ingegno, e di bello spirito Giovanni Battista Bindi Cittadino Sanese. Egli era Poeta estemporaneo, ed improvvisava in istile giocoso, e bernesco. Portossi un giorno il Perfetti ad udirlo; e nell’udir che fece un tant’uomo, restò da prima ammirato; e poi tocco da emulazione sentissi destare in cuore un’acesissima voglia di fare ancor esso altrettanto; ben consapevole a sé medesimo della sua facilità, e prontezza in far versi» (MAZZOLARI, *Vita del Cavaliere Bernardino Perfetti*, p. 229).

12. GIROLAMO GIGLI, *La scivolata*, in *Poesie di eccellenti autori toscani. Ora per la prima volta date alla luce per far rider le Brigate. Raccolta prima*, [a cura di Giovanni Maria Lampredi], Gelopoli [ma Lucca], s.e., 1760, pp. 57-78: 70.

13. [JACOPO ANTONIO NELLI?], *Sanesi*, in *Vocabolario cateriniano* di GIROLAMO GIGLI. *Da lui lasciato imperfetto alla lettera R, e che in questa seconda impressione si dà compito, ove si spiegano, e si difendono alcune Voci, e Frasi di S. Caterina da Siena, usate da Essa nelle sue Opere, secondo il dialetto Sanese, e sue proprie. Con l’aggiunta della retrattazione del medesimo; della Farsetta del piatto dell’H di Pier Jacopo Martelli; e delle Lettere di quasi tutte le Accademie d’Italia in approvazione della locuzione della Santa*, Manilla nell’Isole Filippine

sia tecnico sia ironicamente atto a descrivere la concitazione forsennata del canto, attribuito alla parola “follia”. D'altra parte, all'altezza del 1732, nella miscellanea di viaggio composta da Joseph Spence intitolata *Observations, Anecdotes, and Characters of Book and Men*, pubblicata postuma nel 1820, emerge un chiaro distinguo tra le musiche, e i relativi stili performativi, in uso dagli improvvisatori di Firenze e di Siena. Nell'opera sono attribuite queste parole all'abate Francesco Vanneschi (*ante* 1732-1759), librettista fiorentino: «[...] there are two tunes chiefly used of Improvising, the Passo Gallo, and the Folia di Sienna: the latter is so called, because it is generally made use of in that city as the other is at Florence. The Passo Gallo is more like recitative than the Folia»¹⁴. Dunque, il «Passo Gallo», che oggi è noto come “passacaglia”, aveva un andamento più discorsivo ed era tipico delle improvvisazioni fiorentine; e si contrapponeva, sul profilo ritmico, all'“aria della follia”.

In effetti, lunghi dal configurarsi come un chiaro e placido recitativo, il “canto fanatico” era veloce, forsennato, e doveva avere dirompenti effetti sull'uditorio. L'“aria della follia” su cui era intonato è stata definita da Françoise Waquet, «en l'absence de toute définition contemporaine – une mélodie particulière correspondant à un moment de grand enthousiasme»¹⁵. Ma da un altro passo del *Vocabolario cateriniano* di Gigli si scopre che

[ma Lucca], s.e. [Benedini?], s.d. [1765?], pp. 270-277: 276 (per i dettagli bibliografici di questo volume, alcuni dei quali ancora incerti, vd. MARCO CATUCCI, *Nelli, Jacopo Angelo*, in *DBI*, 78, 2013, pp. 197-199: 198). L'identificazione del «Cantor Fiorentino» con Ghivizzani, che qui si propone in particolare sulla scorta delle lettere tra Marmi e Benvoglianti già menzionate *supra*, cap. III, par. 1.2. nota 4, è suggerita anche da WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, p. 76. Lo stesso Ghivizzani avrebbe dato prova, insieme all'avvocato Alfonso Galassi, di un'imitazione del “canto fanatico” di Perfetti in un'esibizione nel giugno del 1713, come testimonia una lettera di ANTON FRANCESCO MARMI a Uberto Benvoglianti, 25 giugno 1713, BCI, E.IX.23, c. 176v: «abbiamo avuto qua il Signor Conte [Vincenzo] Piazza, che Sua Altezza la Principessa [Violante Beatrice di Baviera] ha fatto improvvisare all'Imperiale Villa assieme col Signor Avvocato di Galasso, e col Ghivizani; e sento, che i nostri si portassero bravamente, imitando il canto della follia usato dal Signor Cavalier Perfetti; cui Vostra Signoria Illustrissima bacierà le mani per mia parte, come fo a Lei».

14. *Observations, Anecdotes, and Characters of Book and Men: by the Rev. JOSEPH SPENCE. Arranged with Notes by the late Edmund Malone, Esq.*, London, John Murray, 1820, p. 252. Il passo è commentato anche da GHIRARDINI, *La «naturale acuta sensibiltà»*, pp. 65-66.

15. WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, pp. 128-129.

I Portoghesi chiamano *Folia* certa loro danza fanatica mescolata di Donne, e Uomini baccanti: ed in quest'aria medesima cantano all'improvviso per lo più i Poeti Toscani, e particolarmente in Siena, dove a' giorni nostri Gio. Battista Bindi, e dopo lui il Cavalier Bernardino Perfetti mio Nipote, invasati da un estro maraviglioso, rispondendo sopra qualunque tema più malagevole, e pensando tanto bene alla prima quanto i più gran Poeti hanno pensato in molti anni, e accordando la sublimità colla facilità, e colla chiarezza, son divenuti il soggetto dello stupore di tutte le nazioni [...]¹⁶.

L'aria della follia non era dunque null'altro che una *Follia di Spagna* o *Follia portoghese*, un tema musicale di origine iberica in origine basato sulla passacaglia, ma caratterizzato da una sequenza di otto battute su linea di basso da ripetersi indefinitamente (un cosiddetto "basso ostinato"), accompagnato da una semplice melodia in ritmo ternario. Utilizzato in origine per le danze fanatiche, il tema avrebbe incontrato il favore di grandissimi compositori (da Corelli a Vivaldi, da Bach a Rachmaninov), che lo utilizzarono come base per sviluppare variazioni, spesso caratterizzate da grande virtuosismo tecnico e compositivo. La *Follia di Spagna* permette anche al musicista di improvvisare liberamente una o più melodie superiori, utilizzando il tema con funzione di sostegno armonico: ciò vuol dire che Perfetti avrebbe potuto, in teoria, sciogliere addirittura i suoi "canti fanatici" su una linea melodica non prestabilita, improvvisandoli con la stessa libertà di uno strumentista. Con maggior probabilità, però, si avvaleva «di due frasi musicali tonalmente collegate» al basso per intonare «le strofette di settenari o di ottonari, le canzonette anacreontiche, i metri che allora venivano detti 'fanatici'»¹⁷; tra i quali ricadeva senz'altro, per la sua struttura assimilabile all'ode-canzone, la forma metrica impiegata nei "canti fanatici" riportati nei *Saggi di poesie*, la zingaresca. D'altra parte, l'utilizzo di questo metro era proprio caratteristico, come afferma Quadrio, di componimenti vaticinanti e ispirati, e le composizioni di questa fatta

vogliono esser tessute con grand'estro; e per tutto parer si dee una gran significazione d'entusiasmo. Quindi l'espressioni vogliono essere

16. GIGLI, *Folleggiare*, p. LXXXIII.

17. SAVERIO FRANCHI, *Prassi esecutiva musicale e poesia estemporanea italiana: aspetti storici e tecnici*, in *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, pp. 409-427: 416.

enfatiche; i concetti alti; lo stil grande; il periodo conveniente a un dir entusiastico, cioè rotto, e torto; la disposizione anzi perturbata, che no; e una continua agitazione d'affetti, e un continuo trasporto, e un continuo lume ci si dee parere, e tutto ciò, che ad una persona da estro superiore investita, e portata a predire, la ragione insegna esser connaturale, e dicevole¹⁸.

18. *Della storia, e della ragione d'ogni poesia del volume secondo libro secondo*. Di FRANCESCO SAVERIO QUADRIO *della Compagnia di Gesù, nel quale i Melici Componenti, e Metri in particolare sono trattati. Alla Serenissima Altezza di Francesco III Duca di Modana, Reggio, Mirandola ecc.*, Milano, nelle Stampe di Francesco Agnelli, 1742, p. 283. A questa descrizione Quadrio allegava prova del fatto che lo stesso Girolamo Gigli aveva utilizzato la zingaresca nella *Balzana poetica* ([GIROLAMO GIGLI], *Balzana poetica detta in Arcadia nel chiudersi del Bosco Parrasio quest'anno MDCCXII*, Siena, nella Stamperia di Francesco Quinza, 1712, pp. 16-28), dove assumeva toni entusiastici e vaticinanti. Va notato che Gigli, zio di Perfetti, sceglieva la zingaresca nella parte finale del componimento come il nipote faceva durante le sue esibizioni: in quello stesso 1712, peraltro, Perfetti era venuto a Roma e si era prodotto, come si è già avuto modo di vedere, davanti a Clemente XI in occasione dei funerali di Alessandro Guidi; occasione in cui gli era stata «desiderata la Corona del Campidoglio» (GIGLI, *Folleggiare*, p. LXXXIII). Tali forme metriche erano impiegate in «una forma di poesia drammatica» ancora in auge tra Cinque e Seicento e detta, per l'appunto, «“zingaresca” dal fatto che il personaggio principale è una zingara» (BELTRAMI, *La metrica italiana*, p. 124). Nei *Comentarj*, Crescimbeni le definisce «Farse, [...] in cui s'introducon Zingare a favellare, e scoprire altrui la buona ventura» e le dà ormai per disusate se non nel mondo popolare: «egli è però vero, che noi non ne abbiam vedute, che per le vie, e per le piazze in forma di Mascherate». Dice poi che «elleno [...] si cantano con una maniera di canto particolare, e per lo più senza suono, o col suono della chitarra» (CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, p. 198), a riprova del fatto che esse erano strettamente connesse alla performatività. Un componimento estemporaneo in forma di zingaresca è antologizzato da Ubaldo Primavera e attribuito a FRANCESCO SAVERIO CRISTIANI, *Dovendosi bruciar tutti i libri e salvarne uno soltanto, qual sarebbe questo libro?*, in PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, pp. 16-24; con la particolarità che, mentre in Perfetti (e nella *Balzana poetica* di Gigli) il quarto verso di ogni strofa può essere sia un quinario che un quaternario, purché con il settenario precedente si componga sempre un corretto endecasillabo con o senza sinalefe, e con rima al mezzo (Perfetti e Gigli rispettano cioè sempre il criterio, esposto da Quadrio, secondo cui «non mai si trova una quarta riga, che da consonante cominci, e sia Pentasillaba»; QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, II, 1742, p. 284), Cristiani adotta sempre la chiusa in quinario, di modo che, nel suo caso, l'endecasillabo finale di ogni strofa non è sempre ricomponibile e, quando non vi è sinalefe, raggiunge la misura del dodecasillabo. L'impressione è che, all'altezza di fine secolo (Cristiani morì nel 1800), la zingaresca fosse ormai nota soltanto per via dotta, come schema sillabico astratto; e non già nella sua originaria realizzazione orale, che, come si è visto, poteva invece essere ancora concretamente ascoltata, per via e non solo, agli inizi del secolo.

La definizione data da Quadrio alle zingaresche si attaglia con grande efficacia allo stile pindarico, elevato, sublime, delle *performances* di Perfetti, per le quali egli era spesso paragonato ai profeti biblici, alle antiche sibille, perfino a Pindaro in persona (come fece Goldoni, dopo aver assistito a una sua breve esibizione nel 1742 passando per Siena: «[...] le Poète chanta pendant un quart-d’heure des strophes à la manière de *Pindare*. Rien de si beau, rien de si surprenant; c’*étoit* Petrarque, Milton, Rousseau; c’*étoit* Pindare lui-même»¹⁹). Ad ogni modo, nell’impossibilità di riesumare le *performances* di Perfetti per chiarire punti ancora oscuri (ad esempio, risulta difficile immaginare come la voce del poeta, che seguiva la linea di una melodia superiore, potesse raggiungere una velocità tale da impedire allo strumentista di tenerle dietro con l’accompagnamento), ci si limiterà a rilevare che le testimonianze dell’uso di quest’aria sono tutte primo-settecentesche e relative al *milieu* senese: con la morte dell’improvvisatore laureato, avvenuta nel 1747, i richiami all’“aria della follia” e al “canto fanatico” sembrano infatti sparire²⁰.

2.3. *Improvvisazione e musica*

Più volte, nel corso delle scorse pagine, ci si è riferiti alla poesia all’improvviso come un “canto”. Il termine è notoriamente una metafora per la “lirica”, e “cantare” è convenzionalmente sinonimo di “far versi”.

19. *Mémoires de M. GOLDONI, pour servir à l’histoire de sa vie, et à celle de son théâtre. Dédiés au Roi. Tome premier*, Paris, chez la Veuve Duchesne, 1787, pp. 383-384.

20. A scanso di equivoci, dall’esame di testo e paratesti, e tenuto conto della sua travagliata vicenda editoriale, non pare di poter ravvisare alcun elemento utile a stabilire un rapporto tra il “canto fanatico” senese e il titolo della commedia goldoniana *Il poeta fanatico*, benché la poesia estemporanea, adorata dal protagonista Ottavio, e i *performers* che vi compaiono (Tonino, Corallina, Menico, Brighella) giochino nell’opera un ruolo primario. Il titolo, frettolosamente scelto in occasione della stampa dell’edizione Paperini (1755) come «sbrigativo ma efficace segno distintivo nei confronti della edizione promossa dal Bettinelli», di due anni prima e, come noto, non autorizzata dall’autore, sostituiva un originario e più generico *I poeti* (al riguardo, vd. MARCO AMATO, *Nota al testo*, in GOLDONI, *Il poeta fanatico*, pp. 45-114; la citazione è tratta da p. 53). Sempre nell’edizione Paperini, Goldoni affermava intorno alla nuova denominazione: «*Ottavio* è il vero Protagonista: l’azione della *Commedia* non è che l’istituzione e lo scioglimento dell’*Accademia*, da lui promossa: il matrimonio di *Rosaura* con *Florindo* interessa il *Fanatico*, perché per ragione del suo [di Ottavio] *Fanatismo* tal matrimonio succede [...], onde sta benissimo il titolo a questo tale appoggiato, e benissimo gli conviene quello di *Poeta Fanatico*» (Id., *L’autore a chi legge*, ivi, pp. 123-126: 125).

Nel caso della poesia estemporanea, però, il senso è letterale: giacché gran parte di essa, fin dalle sue remote origini e, come si è visto, ancora ai tempi di Perfetti nella prima metà del Settecento, era cantata. Di ciò serba memoria l'improvvisazione popolare, che fa ancor oggi un uso sistematico di melodie intonative convenzionali su cui appoggiare e misurare l'endecasillabo. L'improvvisazione colta del Settecento offre invece un panorama alquanto variegato e discontinuo, che nelle pagine che seguono si vorrebbe sintetizzare in alcuni punti o snodi essenziali. Per farlo, è necessario ancora una volta tornare alle parole di Crescimbeni e dei suoi *Comentarj*, cui più volte ci si è richiamati nel corso di questo libro per la densità e ricchezza di informazioni che offrono sul fenomeno che qui interessa.

Dopo aver parlato dell'«obbligo della rima» nelle ottave all'improvviso, Crescimbeni fa riferimento ad altri elementi formali che caratterizzano le sessioni estemporanee dell'Accademia Ottoboniana, *olim* Disunita. Se sull'uso di «ogni sorta di metro, e di stile», oltre che sulla compresenza di improvvisazioni in prosa e in versi, ci si è già soffermati a sufficienza (l'alternanza di prose e versi si è già riscontrata, ad esempio, nel gioco del Sibillone), si vuole ora porre l'attenzione sul rilievo secondo cui le esibizioni potevano svolgersi «talora col suono, talora senza». Per «suono», come correntemente era uso all'epoca, Crescimbeni intendeva in senso ampio un qualsiasi accompagnamento musicale: vuole cioè dire che ai suoi tempi gli improvvisatori si esibivano su una base fornita da uno o più strumentisti (come nell'*Arcadia* crescimbeniana, dove Zappi si esibisce accompagnato al clavicembalo da Alessandro Scarlatti¹ e Pompeo Figari dalla «delicatissima Cetra» di Criseno Elissonio, *alias* Salvino Salvini²), oppure, in assenza di chi potesse produrla, si ricorreva all'intonazione dei versi su linee melodiche convenzionali, come ancora oggi usano gli improvvisatori popolari. Anche Perfetti, secondo quanto ha ricostruito la stessa Waquet, «se produisait toujours accompagné par un musicien qui jouait tantôt du clavecin, tantôt de la guitare ou encore de la mandoline»³; e si rifiutava recisamente di improvvisare privo di un qualsivoglia supporto melodico⁴. D'altra parte, se, come conti-

1. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, pp. 289-293.

2. Ivi, pp. 117-120.

3. WAQUET, *Rhétorique et poésie chrétiennes*, pp. 127-128.

4. Ciò nonostante, l'estensore della sua biografia contenuta nel quinto tomo delle *Vite degli Arcadi illustri*, Giuseppe Maria Mazzolari, riporta, citandole, le parole del suo amico Francesco Maria Corsetti, di Perfetti intimo confidente: «quello poi, che

nua il Custode, le «disfide» dell'Accademia Ottoboniana potevano prolungarsi fino a durare «quattro, e sei ore continue», è evidente che la loro struttura generale poteva essere alquanto complessa; ed è verosimile anche immaginare che vi fossero impiegate, oltre che a una varietà di generi e di forme, differenti melodie intonative o di accompagnamento.

Purtroppo, nulla è rimasto del panorama musicale primo-settecentesco legato alla poesia estemporanea. La ragione di una così scarsa attenzione dei commentatori nei confronti della musica delle improvvisazioni conferma che anche per il periodo iniziale del secolo essa è considerata «di relativa rilevanza»⁵, così come già ha sottolineato Alessandra Di Ricco rispetto agli anni a cavallo tra Sette e Ottocento. Per quanto riguarda invece la seconda metà del secolo, alcune partiture di accompagnamento per improvvisazioni si sono conservate fino

più d'ogni altra cosa è mirabile, e di cui mi dispiace esserne stato io solo [Corsetti] testimonia, benché possa con mio giuramento attestarne la verità: senza suono ancora, e senza canto egli era prontissimo nell'improvviso. Da una lunga malattia di reumatismo fisso nel petto, che soffrì negli ultimi anni del viver suo fu cagionata in lui una certa difficoltà di respiro, che gli recava nel cantare gravissimo incommodo. Una sera d'estate che all'arrivo in Siena di celebre Personaggio, fu pregato a dare il solito virtuoso divertimento; io l'ascoltai con pena, conoscendo, che molto pativa, affaticando il petto, e la voce divenuta già roca; onde il giorno seguente andando seco a camminare fuor della Porta Romana, gli dissi, mentre appunto si ragionava tra noi del sofferto disagio; perché Sig. Cavaliere non improvvisa da qui avanti recitando, e non risparmia a sé stesso tanta fatica? *Improvvisar recitando*, mi rispose graziosamente con riso, *che dite? Sarebbe questo un cimento impossibile a riuscirci bene: non mi ci son mai provato*. Eppure soggiunsi sarebbe a lei cosa facile, quando volesse. *Orsù datemi un Tema*, disse quasi per giuoco, *mi proverò*. Io bramoso d'udirlo in questa nuova, non più tentata, sorprendente maniera, gli assegnai per soggetto Edipo Re di Tebe, che vedendo devastarsi tutto il suo Regno da orribil pestilenza, intende dall'oracolo esserne lui la cagione, senza ch'ei sappia il perché. Non par credibile com'egli, senza pigliar tempo a pensare, cominciasse [...]. La franchezza nel dire fu tanta, e tale, che sembrava leggesse un canto del Tasso. Cosa per verità, che avrebbe fatto restare attonito chi che sia; poiché se difficilissimo egli è fare una prova di questa sorta, quando il canto sostiene il verso e quando il suono porge qualche respiro, e lascia qualche momento a pensare, parrà certamente impossibile recitare quasi leggendo un centinajo d'ottave tutte nobili, tutte leggiadre; trovare ad un tratto l'accozzamento delle rime, l'unione delle sentenze, e la maestà dello stile. Se fosse piaciuto a Dio conservarcelo più lungamente si potea sperare d'udirlo in questa forma tra le più scelte adunanze, con istupore di chi fosse stato per avere quella sorte, che a me casualmente toccò» (MAZZOLARI, *Vita del Cavaliere Bernardino Perfetti*, pp. 246-247). Il passo è posto in rilievo e sintetizzato da DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 23-24 nota 32.

5. Ivi, p. 22.

a oggi. Grazie a esse è possibile apprezzare con mano il progressivo prevalere di forme d'accompagnamento musicale riconducibili al tipo della passacaglia, che ha ritmo quaternario e un profilo armonico vicino al "recitar cantando", fino ad assumere talvolta le fattezze di recitativo in senso stretto. Talvolta, com'era nel caso delle parole di Vanneschi riportate da Spence, che sosteneva essere il «Passo Gallo [...] more like recitative than the Folia», esse sono espressamente definite come passacaglie: in una commedia del 1771, *Il marchese di Barbanera*, di Luigi Subleyras (S 232), figlio del più famoso pittore Pierre (1699-1749) e, al tempo, noto poeta estemporaneo (viaggiò, per esibirsi, fino in Polonia), il protagonista Don Travertino, che canta delle ottave all'improvviso, è accompagnato da un buffo suonatore chiamato Tartaglione (forse ispirato a Tartaglia, maschera della commedia dell'arte napoletana, o al violinista Giuseppe Tartini?). Completamente ubriaco, Tartaglione «incomincia a sonare il Passagallo»⁶ per dare inizio a una *performance*; ma sbaglia le note, e Don Travertino lo rimbecca: «Oh che animale | Non sai neppur sonare il Passagallo»⁷, dando dimostrazione di quanto queste musiche fossero patrimonio comune di musicisti e poeti all'improvviso. Ad ogni modo, per quanto attiene alle partiture oggi disponibili, si tratta di quattro spartiti pubblicati da Carl Ludwig Fernow in appendice al suo saggio *Über die Improvisatoren*⁸ (FIGG. 5.1-4) e di altre due melodie, una per il canto delle *Ottave alla fiorentina* (FIG. 6) e una non meglio definita «Leccian music» (FIG. 7), pubblicate rispettivamente da Giuseppe Baretto⁹ e da Henry Swinburne¹⁰. Vi sono infine alcune fotografie, rese pubbliche di recente da Cristina Ghirardini, che Piero Malvezzi, partigiano e giurista, aveva scattato a poche pagine di un tuttora disperso manoscritto tardo-settecentesco di cui diede notizia Croce nel suo saggio sugli improvvisatori, le *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini* (FIGG. 8.1-6), in vista di uno studio sulla poesia estemporanea mai

6. LUIGI SUBLEYRAS, *Il marchese di Barbanera*, a. I sc. I, in *Componimenti poetici di LUIGI SUBLEYRAS, Cavaliere Aurato, e di Cristo, Protonotario Apostolico, Canonico Luceoriente ed Accademico Infecondo, Rinnovato. Vario etc. etc. detto fra gli Arcadi Galisio Enopeo*, Varsavia, 1771, BNCR, ms. Vitt. Em. 837, pp. 703-750: 707 nota a.

7. Ivi, p. 708.

8. FERNOW, *Über die Improvisatoren*, pp. [417]-[420].

9. BARETTI, *An Account on the Manners* (lo spartito è stampato su un inserto collocato tra le pp. 154 e 155).

10. *Travels in the Two Sicilies*, by HENRY SWINBURNE, Esq. in the Years 1777, 1778, 1779 and 1780. Vol. I, London, printed for P. Elmsly, 1783, p. 382.

edito¹¹. Come ha scritto Saverio Franchi, che per primo ha appuntato la sua attenzione sulle partiture pubblicate da Fernow, queste forme d'accompagnamento garantiscono «una grande libertà ritmica, pause e arresti anche tra parola e parola», rendendosi ideali «per i metri o per gli argomenti più discorsivi ed ampi»¹².

Ciò detto, nel corso del secolo si assiste però anche a un fenomeno assai peculiare e del tutto nuovo: l'affrancamento della componente vocale rispetto alla componente melodica della *performance* improvvisatoria. Si tratta di un vero e proprio «divorzio tra musica e improvvisazione poetica», come l'ha definito Di Ricco, che già «alla fine del Settecento [...] è pressoché consumato», cosicché «il possesso di spiccate qualità canore non è più considerato un requisito imprescindibile»¹³ per un improvvisatore. Non è chiaro quando collocare i primi esperimenti di poesia estemporanea appoggiati soltanto sulla declamazione e non più sul canto. Ancora negli anni Quaranta del secolo Girolamo Baruffaldi si esprimeva con parole che davano per scontato il fatto che tutti gli improvvisatori intonassero i loro componimenti su linee melodiche prestabilite, anche privi di accompagnamento: volendo dimostrare, in un *Proginnasmo poetico sopra le canzoni anacreontiche* (1743), che le canzonette anacreontiche fossero del tutto adatte a essere messe in musica, l'erudito ferrarese allegava come prova della loro piacevolezza le «Canzoni, che dai buoni improvvisatori si cantano, le quali allora più armoniose, e più fluide riescono quando vengano accompagnate col suono di qualche musicale strumento»¹⁴. Ciò nondimeno, la più precoce testimonianza che riferisce di un improvvisatore che declama i suoi versi è precedente e risale ai primi anni Trenta. È di Scipione Maffei, che nella *Verona illustrata* afferma che il suo conterraneo Marcantonio Zucco

11. GHIRARDINI, *La «naturale acuta sensibilità»*, pp. 71-74. Croce dichiarò di possedere «un manoscritto elegantemente legato in pelle e con astuccio, nel quale il grande giureconsulto Nicola Nicolini [...] aveva raccolto le *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini*, confacenti ciascuna al genere dei versi, endecasillabi, decasillabi, ottonarii, settenarii, senarii, quinarîi» (CROCE, *Gl'improvvisatori*, p. 46). Gli originali delle FIGG. 8.1-6 qui riprodotte sono conservati in Milano, Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia, Fondo Malvezzi, b. 12, fasc. 43/17.

12. FRANCHI, *Prassi esecutiva musicale*, p. 415 nota 15.

13. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, p. 23.

14. GIROLAMO BARUFFALDI, *Proginnasmo poetico sopra le canzoni anacreontiche, e sopra il troncamento delle sillabe, o delle parole nel fine de' versi*, in *Canzoni anacreontiche di GIROLAMO BARUFFALDI. Aggiuntovi un Proginnasmo sopra lo stile d'Anacreonte, e sopra il troncamento delle parole nel fine del verso*, Venezia, appresso Giovan Battista Recurti, 1743, c. 12v.

2. LE FORME

Passagallo. O Mu - - sa tu, che di caduchi al - lori non circondi la
 Romano. fron-te in E - li - - co - na, ma su nel cie - lo in frai bea - - ti
 co - ri hai di stelle immor - ta - li au - rea co - ro - na.

Römische Studien. II. B. 27

FIG. 5.1 • CARL LUDWIG FERNOW, *Passagallo romano*,
 in ID., *Über die Improvisatoren*, p. [417].

Corilla. Sogno, ma te non mi - ro sempre ne' sogni mie - i, mi desto, e tu non
 se - i il primo mio pen - sier. Lungi da te m'ag - gi - ro
 senza bramar - ti ma - - i, son teco e non mi fa - i nè pena nè pia -
 cer.

FIG. 5.2 • ID., *Corilla*, ivi, p. [418].

III. SPAZI, FORME E GENERI

Bandettini. Or che ni ega i do-ni suof la sta-gion de' fori a-
mi-ca cinto il crin di pionda spi-ca volge a noi l'e sta teit
pié. E già sotto il raggio ar-den-te così bol-lo-no lea-rene che alla
barba-ra Ci-re-ne più co-cente il sol non è.

FIG. 5.3 • ID., *Bandettini*, ivi, p. [419].

Terzine. Co-si i fioret-ti dal nuttur-no ge-lo, chi-nati e chiusi
poichè il Sòl l'imbian-ca, si drizzan tutti a-perti in loro ste-lo.

FIG. 5.4 • ID., *Terzine*, ivi, p. [420].

Vol. 2.^o p. 175

Ottave alla Fiorentina

Intanto Erminia fra l'ombrose piante D'antica
felva dal Cavallo è corsa Ne più governa il
fren la man tremante E mezza quasi par tra viva e morta.

Per tante strade si aggira e tante
Il corridoio che in sua balia la porta,
Che alfin dagli occhi altrui pur si dilegua
Ed e foverchio omai ch'altri la fegua.

FIG. 6 • BARETTI, *An account on the Manners*, inserto collocato tra le pp. 154 e 155 (riproduzione della copia conservata presso la Civica Raccolta Stampe «Achille Bertarelli», Castello Sforzesco, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati).

JOURNEY TO NAPLES.

FIG. 7 • SWINBURNE, *Travels in the Two Sicilies*, p. 382 (riproduzione della copia conservata presso la Civica Raccolta Stampe «Achille Bertarelli», Castello Sforzesco, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati).



FIG. 8.1 • *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini*, frontespizio.



FIG. 8.2 • *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini*, indice.

2. LE FORME

The image shows a musical score for three instruments: two violins and a basso. The score is written in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system includes the two violin parts and the basso part. The second system continues the music for the same instruments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

FIG. 8.3 • *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini, ottava rima – prima parte.*

The image shows a musical score for two instruments: an Ottavocintera and a basso. The score is written in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system includes the Ottavocintera part and the basso part. The second system continues the music for the same instruments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word "Ottavocintera" is written above the first staff of the first system.

FIG. 8.4 • *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini, ottava rima – seconda parte.*

III. SPAZI, FORME E GENERI

A musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Bass. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violino I and II parts are in treble clef, while the Bass part is in bass clef. The music consists of several measures of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

FIG. 8.5 • *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini,*
terza rima – prima parte.

A musical score for two instruments: Viola and Bass. The Viola part is in treble clef and the Bass part is in bass clef. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music consists of several measures of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score ends with a double bar line and the text "Terza rima" written above the staff.

FIG. 8.6 • *Musiche per poesie estemporanee ad uso di Nicola Nicolini,*
terza rima – seconda parte.

non improvvisa solamente cantando, com'è uso di tutti, ma con assai maggior meraviglia cento terzetti dirà un dopo l'altro seguitamente ragionando; e recitatigli più e più Sonetti, con le stesse rime, per istranche che sieno, immediatamente risponde. Queste giocondissime prove sembrano impossibili, anche quando attualmente si veggono, e son doni che per verità fuor d'Italia non trovansi. Ma in Italia ancora né si era udito più improvvisar per più ore in soggetti varj senza canto, né in astrusi, e dottrinali argomenti¹⁵.

Zucco, come si vede, è comunque presentato come un *unicum* nel panorama dell'epoca, a dimostrazione di come nei primi decenni del secolo (Zucco era nato nel 1696) il suo modo di condurre la *performance* fosse ancora percepita come un fatto del tutto eccezionale. In ordine di tempo, la successiva testimonianza che descrive un poeta estemporaneo intento a declamare è di ben vent'anni successiva. Simile a Zucco, che risponde per le rime ai sonetti propostigli senza alcuna melodia, è Pio Francesco Lucca, che nel 1752, partecipando a un triduo in onore del Beato Marcolino da Forlì, «avendo il P. Antonio Bombarda Gesuita in ammirazione del di lui [Lucca] estro recitato un Sonetto, egli senza canto, e senza soffermarsi punto vi rispose tostamente per le rime medesime»¹⁶. Può far riflettere il fatto che si tratti in entrambi i casi di predicatori sacri (Zucco era un monaco olivetano, Lucca un domenicano), per i quali non soltanto, da un lato, la pratica del pulpito era una quotidiana palestra di declamazione estemporanea, ma anche, dall'altro, la musica nelle esibizioni poteva costituire un elemento problematico, proclive a un'eccessiva sensualità. È evidente, comunque, che l'abbandono della componente musicale da parte di alcuni *performers* avvenne molto lentamente e in maniera diseguale a partire dai primi decenni del secolo. Ancora negli anni Ottanta Girolamo Polcastro affermava, benché con ogni probabilità a torto, che «[Bartolomeo] Lorenzi fu forse [...] il primo ad introdurre il modo assai arduo d'improvvisar recitando sì in verso sciolto, che in terza rima»¹⁷, dimostrando che vi era poca chiarezza su chi avesse per primo preso a declamare senza l'appoggio di alcuna linea melodica. D'altra parte, va anche sottolineato che il «divorzio» non coinvolse l'intero panorama

15. [MAFFEI], *Verona illustrata*, II, 1731, p. 209.

16. *Relazione del solenne triduo in Forlì celebrato l'anno MDCCLII a onore del B. Marcolino Amanni*, Forlì, nella Stamperia di Achille Marozzi Imp. Vesc., 1752, c. 3r.

17. POLCASTRO, *Sulla poesia estemporanea*, p. 465.

performativo, e che molti improvvisatori continuarono pur sempre a cantare nelle loro esibizioni. L'una modalità di esibizione, insomma, non soppiantò mai l'altra. Corilla Olimpica, ad esempio, si esibì sempre intonando i suoi versi, e quasi esclusivamente accompagnata dal violinista Pietro Nardini; Gaspere Mollo, tra Sette e Ottocento, era molto apprezzato per la sua voce melodiosa; Francesco Gianni declamava, mai cantando, i suoi versi. Addirittura, le due abitudini potevano convivere in un medesimo contesto: nella testimonianza di Antonio Longo già ricordata a proposito dei metodi d'estrazione dei temi da imporre ai *performers* e risalente agli anni Ottanta, si legge che in una delle due urne

si ritrovavano i nomi di chi *cantare o recitare* doveva, nell'altra, in piccole schede i metri destinati. Si estraevano prima i nomi, indi i metri, e il poeta a cui toccata avea la sorte di essere estratto, dovea *cantare o recitare* immediatamente sull'argomento¹⁸.

L'oscillazione tra le due modalità esecutive permase ancora nei primi decenni dell'Ottocento: in un'*affiche* risalente al dicembre del 1814 e pubblicizzante una serie di serate d'improvvisazione proposte da Giovanni Jacopo Baldinotti, suo figlio Francesco e Bartolomeo Sestini al Teatro Contavalli di Bologna si annunciava che, se Baldinotti si sarebbe prodotto «declamando, in tutti quei metri, de' quali è suscettibile la estemporanea poesia», per parte sua Sestini avrebbe improvvisato «cantando in diversi metri, e con arie nuove e graziose, ed accompagnato dalla Musica, su qualunque Tema»¹⁹. L'anno dopo, Leopoldo Fidanza si espose in una serie di spettacoli a Genova in cui si esibiva «cantando e declamando»²⁰. I gusti del pubblico, evidentemente, si dividevano ancora tra chi apprezzava l'una e chi l'altra tecnica esecutiva.

A margine del discorso sul rapporto tra improvvisazione e musica sta un ulteriore elemento, relativo alle forme metriche impiegate dai *performers*. La dipendenza del verso dalla musica, infatti, tendeva di necessità a restringere la variabilità metrica dei componenti estemporanei alla possibilità di intonarli su basi d'accompagnamento pre-stabilite: un improvvisatore che cantasse era cioè condizionato dalla

18. LONGO, *Memorie*, II, 1820, p. 4. Corsivo nostro.

19. [*Affiche*], Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Teatro Contavalli, V.18.03.

20. *Poesia estemporanea*, «Gazzetta di Genova», X/52, 1815, p. [207].

gamma dei profili intonativi normalmente impiegati nelle improvvisazioni. Ora, come si vede in tutti gli spartiti qui riprodotti (FIGG. 5-8), le melodie su cui venivano intonati i versi (così come le relative musiche d'accompagnamento) non corrispondevano mai alla lunghezza di un verso soltanto: esse tendevano anzi a raggruppare più versi in un unico fraseggio musicale, fino a coprire perlomeno un distico, una parte della strofa (si veda il caso dello spartito proposto da Baretto nella FIG. 6, che si estende per mezza ottava), o una strofa intera. Pertanto, era necessario disporre di un gran numero di profili intonativi per poter soddisfare l'ampia varietà metrica che caratterizza la poesia settecentesca, soprattutto nell'ode-canzonetta: non è un caso, pertanto, se il manoscritto di Nicola Nicolini, come si vede dall'*Indice* qui riprodotto nella FIG. 8.1, contasse più di cento pagine. Nondimeno, un poeta che avesse voluto mescolare più sequenze liriche caratterizzate da differenti misure versali, come ad esempio nel caso di un polimetro o di un ditrambo (ma è anche il caso degli "epiloghi" dei canti di Perfetti, che come si è visto includevano dall'ottava al settenario sdruciollo alla zingaresca), sarebbe dovuto passare da un profilo intonativo all'altro, con evidente complicazione della *performance* anche per lo strumentista. L'abbandono della componente musicale consentiva invece, da questo punto di vista, un'enorme libertà: il *performer* declamatore può, com'è ovvio, cambiare metro a piacimento, anche nel corso di uno stesso componimento, passando magari dall'endecasillabo al settenario senza doversi preoccupare delle rispettive linee melodiche; né è condizionato dalla maggiore o minore estensione del fraseggio prescelto, essendo del tutto sciolto dall'obbligo di rispettare sequenze minime prestabilite nel corso dell'esecuzione. La prima testimonianza che attesta ciò è ancora relativa a Pio Francesco Lucca ed è contenuta nella medesima *Relazione* del triduo forlivese tenutosi nel 1752 cui si è già fatta menzione: più oltre il passo su riportato, dopo aver fatto riferimento alla bizzarra abitudine del frate domenicano d'improvvisare senza musica, l'anonimo estensore del ragguaglio afferma che questi, dopo aver «dal principio [dell'esibizione improvvisatoria] durato [...] sette quarti d'ora a un dipresso, passando di tratto in tratto da uno in altro metro graziosamente fino al numero di dodici, riassunse in ultimo, e tutti epilogò i maneggiati argomenti, e con fortunato passaggio li unì»²¹. Di fatto, un epologo *à la* Perfetti in grande stile, privo però dell'abituale componente musicale.

21. *Relazione del solenne triduo*, c. 3v.

Questa grande mobilità, per alcuni versi, rendeva più agevole l'introduzione di nuovi sistemi di verifica dell'autenticità dell'improvvisazione da parte del pubblico. Potendo passare da una forma metrica all'altra in tutta autonomia, il declamatore prestava infatti il fianco alla possibilità che gli astanti intervenissero in un nuovo modo nella *performance*, richiedendogli, come avvenne certamente a partire dal primo Ottocento, repentini cambi di metro nel corso dell'esibizione per mettere alla prova la sua bravura e per verificare la sua sincerità di *performer*. Nel 1813, Mario Pieri annotava nelle sue *Memorie* di aver assistito a uno spettacolo di Giambattista Armani, il quale secondo l'erudito Emanuele Cicogna «poeta[va] estemporaneamente senza l'ajuto del cembalo e del canto»²², in cui l'improvvisatore veneziano produsse «un Polimetro su la distruzione di Gerusalemme fatta da Tito». Definendo questo metro in relazione alla *performance* estemporanea, Pieri precisava che «in questo componimento il valore consiste nel passare da un metro all'altro all'improvviso, lasciando talora il primo già cominciato, ogni volta che il richieggiano gli ascoltatori»²³. Nello stesso anno in cui Pieri presenziava allo spettacolo di Armani, la «Gazzetta di Genova» riportava poi una cronaca di alcune *soirées* d'improvvisazione tenute da Giovanni Jacopo Baldinotti nei teatri della capitale della Repubblica ligure dove egli veniva così descritto: «[...] il sig. Jacopo Baldinotti [...] si anima e s'infervora nel suo estro poetico, declamando senza cantarli, i suoi versi; ed è mirabile la facilità colla quale interrompe e cangia metro, ogniqualvolta ne venga richiesto, né mai gli accade d'interrompersi o di ripetersi»²⁴.

2.4. *L'improvvisazione in latino*

Purtroppo, come si è detto, a parte i pochi spartiti qui riprodotti (e chissà, forse qualcosa d'altro che ancora giace negli archivi), i profili in tonativi della poesia estemporanea settecentesca sono andati in gran parte perduti. Ciò vale anche per le improvvisazioni in lingua latina: diffusissime per tutto il secolo e fin dalla fondazione d'Arcadia, e quindi certamente cantate, esse si distinguono per essere condotte

22. *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da* EMMANUELE ANTONIO CIGOGNA *citadino veneto. Volume III*, Venezia, presso Giuseppe Picotti Stampatore, editor l'autore, 1830, p. 494.

23. PIERI, *Memorie II*, p. 159. L'annotazione è datata «Treviso 26 luglio 1813. Lunedì».

24. *Poesia estemporanea*, «Gazzetta di Genova», VIII/19, 1813, p. [156].

pressoché soltanto in distici elegiaci (esclusivamente in tale forma metrica sono infatti registrati nel *Catalogo*), metro cui pertanto dovevano essere associati uno o più profili intonativi e i relativi accompagnamenti strumentali. Ad esempio, il già ricordato predicatore agostiniano Giacomo Filippo Gatti, tra i principali membri dell'Accademia del Portico della Stadera di Napoli, improvvisatore «latino con indicibile, e meravigliosa facilità»¹, fu in un'occasione lodato da chi lo ascoltava snocciolare esametri e pentametri «sì per lo suo improvviso verseggiare, come per la melodia, che cagionava col tocco del gravicembalo»². Ciò nonostante, nello stesso volume che ci informa di ciò – una raccolta di aneddoti sul personaggio pubblicata in suo onore dai suoi sodali accademici all'indomani della morte, che conserva in gran parte memoria delle sue abilità di poeta estemporaneo latino –, si coglie anche come già nella prima metà del secolo fosse possibile la loro declamazione. Gatti, pronunciando tre distici estemporanei in lode di una torre a pagoda costruita nel 1740 di fronte al Palazzo Reale di Napoli dall'architetto Ferdinando Sanfelice in onore della Regina Maria Amalia di Sassonia, la quale aveva appena partorito la sua primogenita, fu interrotto fortuitamente da un suonatore di clavicembalo che doveva di lì a poco prendere a suonare:

In un attimo Pompeo [Acquavivida, nome di Gatti presso l'Accademia del Portico della Stadera]:

Olim pendebant opera interrupta, Tonantis

cum ludens voluit percutere ira Reos.

Haec quoque penderent opera interrupta canentem

fabrorum audiret si te operosa cohors.

Atque ita justa olim quod Numinis ira, Camoenae

fecissent fato nunc meliore tuae.

Accadde, che mentr'egli dicea il terzo verso, il Musico credendo finito il componimento toccò il gravicembalo, e non ne fece sentire l'ultima parola, *canentem*. Avvisato cessò di sonare per dar luogo al resto dell'improvvisata di Pompeo; il quale notò in un altro distico, questo stesso, che al Musico era avvenuto:

1. CESTARI, *Al discreto Leggitore*, p. VII.

2. *Ultimi uficj del Portico della Stadera al P. Giacomo Filippo Gatti tra i porticesi Pompeo Acquavivida*, Napoli, nella Stamperia de' Muzj, 1746, p. LXVIII. Sull'Accademia del Portico della Stadera, vd. GARZILLO, *Il Portico e ad vocem MAYLENDER, Storia delle Accademie d'Italia*, IV, 1929, pp. 338-339.

*Dum dico pendent opera interrupta, sonantis
interruptum etiam dextra relinquit opus*³.

Ora, se è d'obbligo dubitare dell'esclusivo utilizzo del distico elegiaco per le improvvisazioni latine del Settecento (il *Catalogo* non è certamente esaustivo, e qualche rara eccezione è pur riscontrabile⁴), il panorama metrico della poesia estemporanea in questa lingua dimostra comunque un'innegabile tendenza al riduzionismo, anche rispetto alla coeva produzione scritta⁵, che si contrappone in maniera lampante alla fioritura metrica dell'ode-canzonetta in volgare. Ciò è con ogni probabilità da imputarsi a più fattori: il distico elegiaco è il metro dell'epigramma, un genere indissolubilmente legato al situazionismo e alla dimensione dell'oralità; è un metro reduplicabile all'infinito, che lo rende un buon sostituto dell'esametro epico; e, infine, l'andamento fortemente ritmico del pentametro in clausola doveva assumere un valore sufficientemente strutturante per un orecchio, com'è quello settecentesco, restio a fare a meno della rima. Infine, il distico epigrammatico rappresenta il trionfo della *brevitas*, e per mezzo di esso può esprimersi in tutta la sua forza la forma della sentenza o del commento salace: come hanno scritto Maurizio Campanelli e Alessandro Ottaviani in riferimento alla poesia latina didascalica del Settecento, sembra anche qui di poter ravvisare una «programmatica convinzione che qualunque aspetto della realtà potesse venir espresso nella misura di un verso»⁶. Nondimeno, si tratta soltanto di ipotesi con cui si cerca di render conto di una logica stilistica che, è evidente, va a scapito addirittura della *variatio*, criterio-guida per molta poesia settecentesca.

3. *Ultimi uficj*, p. LXXVIII.

4. Un'eccezione, ottocentesca, è costituita ad esempio dall'adozione *una tantum* – lo conferma il testo stesso – della strofa alcaica in un componimento improvvisato a Monaco di Baviera nell'autunno del 1825 da parte di Marco Faustino Gagliuffi: «[...] allora il nostro Poeta [Gagliuffi], a più ardito volo innalzatosi, preferì *all'usato suo metro* i versi alcaici» (*Scherzi estemporanei latini del Sig. Avvocato Don FAUSTINO GAGLIUFFI in occasione del viaggio per la Svizzera Monaco e Verona*, Verona. Tipografia di Paolo Libanti Edit., 1826, p. 25. Corsivo nostro). «L'usato suo metro» era per l'appunto il distico elegiaco.

5. Per prendere un caso macroscopico, benché nei quattro volumi degli *Arcadum carmina* si alternino in prevalenza esametri e distici elegiaci, sono presenti anche endecasillabi faleci, giambi, oltre a contaminazioni barbare con forme metriche volgari (anacreontiche in settenari, ditirambi ecc.).

6. MAURIZIO CAMPANELLI – ALESSANDRO OTTAVIANI, *Settecento latino I*, «L'Ellisse», II, 2007, pp. 169-203: 198.

Volendo proporre qualche ulteriore spunto, si può forse aggiungere che potrebbe non essere estraneo a questi fattori anche quello di una progressiva perdita di competenza nell'uso del latino parlato, fenomeno che matura lentamente, ma inesorabilmente, nel corso del diciottesimo secolo. Se, infatti, fino alle soglie del Settecento, «jusqu'à près de vingt ans, les élèves des jésuites étaient plongés dans une étude continue de la langue et de la littérature latines [...] afin de les rendre capables d'écrire des compositions oratoires, des élégies, des odes, des poèmes d'une perfection formelle éprouvée»⁷, i fenomeni di secolarizzazione, che portano dapprima all'introduzione delle lingue nazionali nei programmi di studio (in Italia ciò avviene intorno al 1750, come ha rilevato Gian Paolo Brizzi⁸) e poi, anche a causa dello scioglimento della Compagnia di Gesù, alla progressiva decadenza del modello educativo della *Ratio studiorum*, fanno sì che «au-delà des orientations propres à certains établissements, on constate, au cours du XVIII^e siècle, une évolution générale qui s'inscrit sous le signe d'un recul du latin parlé»⁹. Ancora nel Seicento, infatti, l'astrologo inglese William Lilly (1602-1681) poteva affermare nella sua autobiografia che tra i sedici e i diciotto anni era in grado non soltanto di parlare il latino fluentemente, ma anche di improvvisarvi in qualunque forma metrica volesse: «I could speak Latin as well as English; could make extempore verses upon any theme; all kinds of verses, Hexameter, Pentameter, Phaleuciacks, Iambicks, Sapphicks, etc»¹⁰. Forse anche per questa ragione, le testimonianze rilevano con sempre più ammirazione l'abilità di un *performer* nell'improvvisare nella «favella consolare», come viene definita la lingua latina in un articolo anonimo apparso nel 1792 sull'«Antologia romana» nel descrivere le

7. GIAN PAOLO BRIZZI, *La scolarité de Pietro Antonio Adami chez les jésuites de Bologne à la fin du XVII^e siècle*, «Histoire de l'éducation», CXXIV, 2009, pp. 51-71: 57.

8. ID., *La formazione della classe dirigente tra Sei e Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 225-226.

9. FRANÇOISE WAQUET, *Latin ou l'empire d'un signe. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 21.

10. *The Life of WILLIAM LILLY, Student in Astrology. Wrote by Himself in the 66th Year of his Age, at Hersham, in the Parish of Walton upon Thames, in the County of Surry, in The Lives of those Eminent Antiquaries ELIAS ASHMOLE, Esquire, and Mr. WILLIAM LILLY, written by Themselves; containing, first, WILLIAM LILLY's History of His Life and Times, with Notes, by Mr. Ashmole; secondly, LILLY's Life and Death of Charles the First; and lastly, the Life of ELIAS ASHMOLE, Esquire. By Way of Diary. With Several Occasional Letters, by Charles Burman, Esquire*, London, printed for T. Davies, 1774, pp. 1-168: 8. Lilly scrisse la sua autobiografia nel 1681.

portentose abilità di Marco Faustino Gagliuffi, in grado di tradurre istantaneamente in latino qualunque componimento udisse¹¹. Molto noto, prima dello stesso Gagliuffi, fu un gesuita originario di Massa, Giovacchino Salvioni (S 218), che tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo improvvisava in latino e traduceva all'impronta componimenti in italiano pronunciati nelle sedute degli Apatisti e nei salotti colti del Granducato¹². Anche per tramite dell'improvvisazione latina, benché in fase declinante, poteva infatti ristabilirsi un legame con l'antichità romana, contribuendo, più o meno consapevolmente, a consolidare l'immagine primo-ottocentesca di una poesia estemporanea come diretta emanazione della tradizione classica nella modernità, tanto cara a Fernow e ai classicisti d'oltralpe.

2.5. *Soggettivismo e straniamento*

Non è facile tenere insieme tutti questi fenomeni: sembra però di poter ravvisare tra loro almeno una *ratio* comune. Lo spostamento dell'asse della *performance* da forme più cantabili a forme più recitative, che giunge fino all'emancipazione dalla componente musicale e allo stile declamatorio, suggerisce infatti l'idea di un maggiore soggettivismo negli improvvisatori delle generazioni successive, che tendono a incentrare le loro esibizioni sulla spettacolarizzazione dello sforzo a mantenere coesa la materia testuale, la sua consequenzialità logico-argomentativa, insistendo sull'artificiosità del dettato e dello stile, anche a fronte di una sua artata frammentazione metrica: ciò che viene messo alla prova di fronte al pubblico è la capacità "titanica" del *performer* di esercitare il suo predominio sullo sfuggente materiale orale. La direzione tardo-settecentesca, insomma, sembra decisamente rivolta al

11. «Una tale prontezza di canto estemporaneo è riserbata ai soli italiani, e segnatamente ai letterati di Roma, quasi ispirati dalla magnificenza della città trionfale, e parlatori d'una lingua, ch'è figlia della favella consolare» (*Poesia*, «Antologia romana», XVIII/38, 1792, pp. 301-302: 302). Su Gagliuffi, scolopio originario di Ragusa in Dalmazia, professore d'eloquenza a Roma e bibliotecario a Genova, famoso per le sue traduzioni all'impronta dei canti improvvisati di Francesco Gianni e di Teresa Bandeddini, vd. almeno, oltre alla voce di DAVID RICCARDO ARMANDO, *Gagliuffi (Galjuf)*, *Marco Faustino*, in *DBI*, 51, 1998, pp. 291-295, LEODEGARIO PICANYOL, *Un insigne latinista. Marco Faustino Gagliuffi*, Roma, Padri Scolopi di S. Pantaleo, 1934 e i contributi contenuti nel volume *Marco Faustino Gagliuffi (1765-1834)*.

12. Al riguardo vd. le numerose testimonianze della «Gazzetta toscana» raccolte in S 218.

confronto, anche agonistico, con la pagina scritta. Dall'altra parte, invece, stanno i *performers* d'inizio secolo, i quali offrono un'interpretazione dello spettacolo dell'improvvisazione lirica più apollinea e soave, avvalendosi della grazia della musica e del canto per attingere a una verticalità che trascenda la fisicità, il corpo, il qui e ora. Benché col passare degli anni queste due tendenze convivano e si sovrappongano, senza che l'una o l'altra esautori mai del tutto l'altra, tra le due il solco è però ancor più profondo di quanto non sembri. Non si tratta, cioè, soltanto di una questione di gusti, bensì di teorie estetico-letterarie fondate su presupposti assai differenti.

L'improvvisatore del secondo Settecento, il "genio" di fine secolo, è chiamato ad attingere, in preda all'entusiasmo, un'interiorità più autentica, naturale, istintiva. In tal senso, egli espone, offrendola sulla scena, la propria identità originaria riportata in superficie (e quindi resa visibile agli spettatori) attraverso lo sregolamento dell'estro. L'improvvisazione a partire dagli anni Sessanta si configura allora come la teatralizzazione di un processo liberatorio, l'esplosione di un'energia profonda, impastoiata dalle regole e dalle norme sociali, che torna alla luce, ponendosi prepotentemente di fronte all'uditorio nella sua unità primitiva. L'improvvisatore d'inizio secolo, invece, agendo anch'egli sotto l'effetto del *furor*, non soltanto non attinge a un'interiorità più autentica; ma è preda di un fenomeno sostanzialmente inverso, per mezzo del quale egli si trasforma, diventa *qualcun altro* di diverso da sé e che incarna l'assoluto cui tende. Vi è cioè una differenza tra il Bettinelli che si rivolge a Teresa Bandettini col nome di «Saffo» (gesto che giustamente Di Ricco ha definito nient'altro che un «vezzo arcaizante [...] di poetica galanteria»¹) e Goldoni che compara Perfetti a Pindaro, Petrarca, Milton, Rousseau; giacché, se il primo coglie una somiglianza, il secondo vede, per così dire, gli estremi per stabilire un'identità; e non a caso si spinge a dire che «c'étoit Petrarque, Milton, Rousseau; c'étoit Pindare lui-même»².

Può apparire una sfumatura insignificante, ma la differenza si rende assai più chiara con un altro paio di esempi. Il marchese Camillo Della Penna, in Arcadia Erillio Filippo, chiamato a recitare un'*Orazione* in lode di Perfetti per la cerimonia capitolina del 1725, sosteneva di non aver mai trovato notizia nelle fonti antiche di un improvvisatore che

1. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, p. 44.

2. GOLDONI, *Mémoires*, I, 1787, pp. 383-384.

ora Omero, e Virgilio; or Pindaro, e Flacco; or Teocrito, e 'l Mantuano Titiro; or Catullo, e Anacreonte assimigliasse, e quasi ognun di loro creduto talora, e riputato fosse nel medesimo giorno, nel luogo istesso, e da' medesimi ascoltatori. Il che con tanta felicità nel laureato Alauro nostro addivene tutto giorno³.

In termini più allegorizzanti, ma analoghi, si era espresso qualche anno prima Crescimbeni in un sonetto contenuto nell'ottavo tomo delle *Rime degli Arcadi* (1720) in cui rappresentava Alauro circondato dalle *personae* dei grandi poeti toscani mentre, appena prima dell'avvio della *performance* (verosimilmente una di quelle cui poté assistere durante la permanenza romana dell'improvvisatore senese nel 1712), si contendono il diritto di prendere letteralmente possesso della sua «corporea salma»:

D'ogni Tosco Cantor l'illustre idea
era del Tutto alla gran Madre intorno,
quel dì, che, Alauro, ella formar volea
voi d'ogni onor Febeo chiaro soggiorno.

Di Sorga il Cigno, e quel del Po chiedea
farvi il bel velo di sé stesso adorno:
Io l'altier Savonese; Io sol, dicea
il gran Tasso, far deggio in lui ritorno.

Intanto eran di lei dubbie, e pensose
le voglie; e or miran questa, ora quell'Alma,
né per lunga ora fur di sceglier ose.

Ma, ognuna alfin mertando intera palma,
bel misto di lor tutte ella compose,
e ne informò vostra corporea salma⁴.

3. *Orazione del Signor Marchese CAMILLO DELLA PENNA detto Erillio Filippo XII Viro del Collegio d'Arcadia*, in *Atti cavati dagli Archivj Capitolino, e Arcadico*, pp. 25-29: 27.

4. ALFESIBEO CARIO [GIOVAN MARIO CRESCIMBENI], *D'ogni Tosco Cantor l'illustre idea*, in *Rime degli Arcadi tomo ottavo. All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Fra Marco Antonio Zondadari Gran Maestro della Sacra Religione Gerosolimitana*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1720, p. 25. Le "illustri idee" che circondano la "gran Madre del Tutto", cioè la natura, in gara per informare il corpo di Perfetti sono Petrarca («di Sorga il Cigno»), Ariosto («quel del Po»), Chiabrera («l'altier Savonese») e Tasso. Chi scrive ha già valorizzato questo sonetto nel quadro di una trattazione generale sul tema dell'entusiasmo poetico nell'Europa del Sei e Settecento cui ci si permette di rimandare: CAPRIOTTI, *Le dérèglement poétique*, part. pp. 8-9. Sul tema vd. anche WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes*, pp. 159-167.

In questo senso, l'improvvisazione poetica richiama piuttosto un'idea di straniamento che di autenticità. Le forme dell'improvvisazione del primo Settecento (la musica, la coerenza strutturale della *performance*, la sua presenza nelle ritualità accademiche, la sua prossimità col gioco del Sibillone ...) sono pertanto predisposte a generare l'illusione di poter davvero assistere alla rivivificazione di un *auctor* socialmente canonizzato, nel vivo dell'azione, come se gli fosse stata infusa nuova vita nel corpo vivente del *performer*. Il poeta estemporaneo di quest'epoca deve quindi mettere da parte la propria individualità, scioglierla nel canto fino a uscire da sé stesso, come avviene nel "canto fanatico", per dar spazio alla voce dell'*altro*, sia egli Pindaro, Petrarca, Ariosto, Chiabrera, Anacreonte e così via, per riportarne, attraverso il proprio stesso corpo, quello spirito nel presente. In ciò, naturalmente, egli riafferma i modelli e i valori della propria cultura e delle proprie istituzioni sociali, rendendosene un fattivo propagatore. D'altro canto, come ha scritto Lucio Felici, questa è una

caratteristica dell'*Arcadia* fin dal suo nascere [...]: il pastore applaude il compastore (in sostanza sé stesso), il suo componimento mira all'applauso (è già un applauso), in un rapporto di speculare reciprocità, in un processo di identificazione-estranamento che richiede il suo piccolo spazio teatrale: l'aula, il giardino o – come variante carica di allusioni mitiche – la piazza del Campidoglio⁵.

Il poeta estemporaneo di primo Settecento è l'*idealtipo* di questa concezione di letteratura come rito sociale di autorappresentazione. Ed è anche da qui, forse, che proviene il fermo rifiuto opposto da Perfetti alla trascrizione dei suoi canti: consapevole di star mettendo a disposizione d'*altri* il proprio corpo e la propria voce, di essere un tramite, uno strumento in mano d'*altri*, è naturale che egli non ne riconoscesse la paternità. Avrebbe perlomeno dovuto ricontrollarli daccapo, con occhio lucido e a mente fredda, nel chiuso e nella tranquillità di una camera, con studio, raziocinio e meditazione, privo dell'eccitamento generato dalla musica e dalla frenesia dei versi, liberatosi della *persona*, nel senso latino di "maschera", indossata durante la *performance*. Avrebbe dovuto, cioè, letteralmente "ritornare in sé".

5. LUCIO FELICI, *Letteratura e teatro nella Roma di Pio VI*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 155-171: 160.

I generi

Come si è già avuto più volte modo di anticipare, la poesia all'improvviso settecentesca non si discostò mai dalle forme e dal sistema dei generi vigenti nella coeva letteratura scritta. I contenuti potevano essere i più disparati: dal dilemma di tipo morale o etico-religioso¹, sul modello delle esercitazioni di eloquenza che si sostenevano nei collegi gesuitici, a descrizioni didascaliche di carattere fisico-naturalistico (la circolazione del sangue, l'aurora boreale, la generazione dei fulmini...) o idillico-gessneriano (come la *Descrizione di ridente mattino di primavera*, proposta una volta da Ubaldo Primavera a Valeriano Antonio Morgagni)². Il genere più frequentemente trattato, come si può immaginare se si pensa alla storica vocazione della poesia estemporanea, era quello narrativo. Nondimeno, sarebbe errato ritenere che, se l'improvvisazione non elaborò mai uno statuto autonomo rispetto alla letteratura scritta e si nutrì sempre di quest'ultima, l'assimilazione tra le due possa estendersi fino a una loro totale e incondizionata sovrapponibilità. Poesia "al tavolino" e poesia all'improvviso non sono, in senso assoluto, uguali. Questa dipende da quella; spesso le due si confondono, certo; e in molti casi, soprattutto a causa dell'elevata convenzionalità del lessico e dello stile, è impossibile distinguere se un componimento sia stato davvero composto all'impronta oppure se sia frutto di premeditazione; se sia stato trascritto dalla viva voce e modificato *a posteriori*

1. Ad esempio, in una seduta degli Apatisti del 1748 «gli argomenti furono: I. *Se la Virtù splenda e risalti più nell'uomo, o nella donna*. II. *Se sia più degno di lode Abramo per l'obbedienza nel sacrificare il figlio, o Giob per la pazienza nelle sue disgrazie, o David per la mansuetudine nel perdonare a Saul, o Salomone per la religione nell'edificare il Tempio*. III. *Gli affetti d'una Pastorella, la quale essendo vicina al Mar Rosso vede Mosè, che dividendo il Mare fa la strada per passare col suo esercito; e che il Mare poi riunendosi sommerge gli Egiziani*» ([GIOVANNI LAMI], *Firenze. 21 Giugno 1748*, «Novelle letterarie», VIII [IX]/25, 1748, coll. 385-[392]: 387-388).

2. PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, p. 71.

o se sia stato scritto con tale rapidità da essere paragonabile a un parto estemporaneo orale. Ciò nonostante, resta pur vero che, in linea di principio, non tutti i componimenti composti “al tavolino” avrebbero potuto essere composti all’improvviso, e viceversa. Il discorso sulla differente qualità letteraria dei versi era già nel Settecento uno dei principali argomenti di dibattito tra difensori e detrattori della poesia estemporanea; ed esso è soltanto uno degli aspetti legati alla specificità mediale di questa antica pratica, condizionata dalle inevitabili contingenze fisiche, spaziali e relazionali che intervengono nel corso del suo processo esecutivo. Pertanto, chi difendeva la poesia all’improvviso sostenendo che essa non andasse giudicata con gli stessi criteri della poesia scritta, aveva per certi versi la sua parte di ragione; che poi vi fosse o meno un effettivo interesse a fare i dovuti distinguo, tutelando l’area di legittimità di uno spettacolo d’intrattenimento che tendeva a sconfinare indebitamente nel campo della letteratura, generando talvolta notevole confusione tra le due, è un diverso discorso.

La poesia all’improvviso fu appunto una *pratica*, così come, *iuxta propria principia*, è una pratica la scrittura. Ognuna di esse ha le sue tecniche e le sue regole che è necessario apprendere e mettere a frutto: alcune sono comuni, altre no, ma messe a sistema condizionano inevitabilmente il risultato finale. Con ciò si intende che le specificità della pratica estemporanea influenzavano giocoforza la fisionomia dei suoi prodotti. La loro scarsa qualità stilistica ne è uno degli esempi più macroscopici; ma ne è un esempio anche la vitalità di una forma metrica come la zingaresca, non frequente nella poesia scritta del Settecento e invece funzionale a esprimere l’estro e l’entusiasmo del *performer*; e così via. Seguendo questa strada, è possibile ravvisare nella maggior frequenza di alcuni generi rispetto ad altri alcune delle specificità dell’improvvisazione poetica settecentesca. Anche le specifiche modalità in cui essi vennero declinati non sono, poi, le medesime tra poesia scritta e poesia estemporanea orale. È sembrato perciò a chi scrive di poter isolare almeno tre casi che esemplifichino questo discorso, senza pretese di esaustività: si tratta della poesia narrativa, del brindisi e della tragedia estemporanea.

3.1 *La poesia narrativa*

In linea generale, si può affermare che la poesia colta estemporanea di genere narrativo non sviluppa, nel Settecento, narrazioni originali, d’autore, che siano indipendenti rispetto a modelli e storie già preesi-

stenti e già ben conosciuti dall'uditorio. Gli improvvisatori settecenteschi che affrontano generi narrativi producono, di fatto, "testi" (se così si può dire nel caso di *performances* orali) di carattere derivativo: come già nel Cinquecento di Cristoforo Fiorentino, che aveva composto il suo ciclo di cantari ispirandosi alle vicende raccontate nei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino, nel diciottesimo secolo vale l'osservazione che «in un contesto di oralità secondaria, cioè in connubio con una solida tradizione letteraria scritta, l'improvvisazione si rivela fondata [...] sul rapporto con una scrittura d'appoggio»³. Ciò detto, a differenza del panorama performativo del Quattro e Cinquecento, in cui i cantari dominano la scena, nel Settecento non si osservano tendenze alla serialità narrativa. Se ci si imbatte in forme seriali, esse sono di tipo tematico: celebre fu, ad esempio, un ciclo di improvvisazioni svolte da Francesco Gianni all'indomani di alcune grandi vittorie in battaglia di Napoleone (Marengo, Ulma, Jena, Friedland ...), i cui singoli episodi erano però considerati a sé stanti, senza che fosse implicita una qualche consequenzialità narrativa (al di là, naturalmente, del loro protagonista comune e della loro consequenzialità storica)⁴. L'ambizione a formare poemi in più canti, d'altra parte, passa quasi sempre per via scritta: nel caso di Gianni ciò si traduce, ad esempio, nella stesura del *Bonaparte in Italia* (1798), poi rimasto incompleto; e si è detto della *Teseide*, poema "al tavolino" di Bandettini. L'unico caso in controtendenza rilevato è quello di Gaspere Mollo, il quale, come si apprende da un articolo pubblicato sul «Giornale delle Due Sicilie» nel 1816, fu «il primo tra i poeti estemporanei che introdusse in Italia il metodo di formare co' canti improvvisi poemi regolari»⁵. Ma si tratta di una tipica eccezione che conferma la regola. La predilezione per forme isolate è sintomo, si crede, della scarsa professionalizzazione dell'attività improvvisatoria lungo tutto l'arco del secolo, oltre che dell'occasionalità che contraddistingue la creazione poetica estemporanea; infine, rientra in una logica che vede nello spettacolo lirico *ex tempore* l'esibizione di un "processo" piuttosto che la creazione di un "prodotto".

Se la poesia narrativa estemporanea del Settecento ha carattere derivativo, è poi lecito domandarsi a quali variegate fonti essa attinga.

3. DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo*, p. 15.

4. Gianni, com'era suo abito, fece stenografare e pubblicare queste *performances*: l'elenco completo è riportato in S 121.

5. *Napoli*, 13 marzo, «Giornale delle Due Sicilie», II/62, 1816, p. 3.

Guardando alle testimonianze, si stagliano con evidenza alcuni repertori tematici: i tre principali sono la storia, la mitologia e le Sacre Scritture. Verso la seconda metà del secolo, a queste tre fonti si affianca una quarta: l'immaginario letterario (fanno cioè da spunto episodi tratti da opere come la *Commedia*, le *Notti* di Young, il *Don Chisciotte*, e così via)⁶. Ora, il trattamento dei temi estrapolati da questi repertori poteva essere alquanto diversificato. Nel caso delle improvvisazioni a tema storico, si prediligevano aneddoti e situazioni affettive dramatizzabili tratti dalla classicità: ad esempio, nei *Saggi di poesie* di Perfetti si trovano narrati i *Sentimenti di Catone che si uccide per la libertà di Roma*, *Veturia che dissuade Coriolano suo figlio dall'assedio di Roma* e *I sentimenti di Attilio Regolo nel Senato di Roma*, tre soggetti affrontati in un'esibizione tenutasi nel convento dei Carmelitani Scalzi di Firenze nel 1723. Parallelamente, vi è *Una pastorella che vede arder Roma incendiata da Nerone*, e domanda cosa sia quell'incendio, declinazione bucolica di un tema di genere narrativo a soggetto storico, utile alla quarta e ultima sezione delle *performances* dell'improvvisatore, cantata sull'"aria della follia" e dedicata ai temi pastorali⁷. Agli esempi tolti da Perfetti si può aggiun-

6. Le prime due sono menzionate tra le numerose opere letterarie su cui furono chiamati a improvvisare Francesco Gianni e Teresa Bandettini: vd. l'utile *Indice degli improvvisi citati* in DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 261-264, cui si rimanda per questi e altri esempi, narrativi e non. Il *Don Chisciotte* è tema di un sonetto estemporaneo di DOMENICO SOMIGLI, *Col soggetto dato su Don Chisciotte*, in ID., *Rime*, II, 1782, p. 158.

7. I componimenti si leggono rispettivamente in PERFETTI, *Saggi di poesie*, I, 1748, pp. 60-66, 146-151, 156-163, 104-107 (quest'ultimo è incompleto). L'allegoria pastorale, che è uno degli strumenti retorico-letterari che più corrispondono al progetto della «Ragunanza d'Arcadia» per condurre la sua opposizione al "cattivo gusto" barocco, non è certo un'esclusiva né dei componimenti a tema storico, né del genere narrativo, né della poesia estemporanea. Nondimeno, tra le testimonianze del *Catalogo* sembra di poter riconoscere un modulo ricorrente predisposto alla sua attivazione, che è quello della "pastorella che vede" una particolare scena, e di cui si descrivono gli "affetti". Tale dispositivo scopico, che si fonda sull'immedesimazione in un soggetto la cui ingenuità e semplicità risultano amplificate dall'incrocio di una caratterizzazione socio-culturale (il pastore) e una biologico-sessuale (il genere femminile), funziona da vero e proprio "commutatore" di genere letterario in direzione pastorale. Ulteriori esempi s'incontrano variamente nei *Saggi di poesie* di Perfetti; ma lo si osserva ancor più lucidamente in azione confrontando il tema di una *performance* di Pio Francesco Lucca del 1752, la «divisione [...] del Mar Rosso, e il passaggio per esso degli Ebrei, e la morte in quelle acque del Faraone, e del popolo Egizio» (*Relazione del solenne triduo*, c. 2v), con quello, svolto quattro anni prima in una seduta degli Apatisti dal «prior Morandi» e da Alberto Giuseppe Buzzegoli, riguardante «*Gli affetti d'una Pastorella, la*

gere «l'espulsione di Temistocle d'Atene sua Patria», cantata in una riunione degli Apatisti del 13 aprile 1780 da Domenico Somigli e da un certo Carlo Tassi⁸ (S 237); ma la lista potrebbe continuare a lungo. Dal canto suo, la storia moderna, come si può immaginare, rappresentava piuttosto un pretesto per componimenti che inclinassero all'encomiastico: la serie "napoleonica" di Francesco Gianni, non a caso, procurò all'improvvisatore romano il conferimento della Legion d'onore, del titolo di "improvvisatore di corte" e di una pensione annua di tremila franchi per opera di Bonaparte in persona⁹. Nulla impediva, peraltro, di mescolare le carte in maniera creativa: Metastasio, nel raccontare ad Algarotti l'improvvisazione a tre sostenuta con Rolli e Vannini nei primi anni del secolo, ricorda come Alessandro Guidi proponesse «per materia delle nostre poetiche improvvisate gare i tre diversi stati di Roma, pastorale, militare ed ecclesiastico»¹⁰, cioè le tre varianti di uno stesso soggetto storico corrispondenti al travestimento bucolico (la Roma ai tempi della fondazione), al periodo antico (la Roma repubblicana e imperiale) e al periodo moderno; l'ultimo dei quali consisteva, è evidente, in un palese invito a elogiare il potere papale.

Nel caso dei temi storici, così come di quelli derivati da altre opere letterarie, a fare da repertorio è una serie di aneddoti e di episodi implicitamente ritenuti di conoscenza diffusa, parte di un patrimonio culturale condiviso. Il discorso è analogo per i temi tratti dalla mitologia e dalle Sacre scritture; con l'unica differenza, che nelle testimonianze del *Catalogo* è attestata una pratica che attiene a queste ultime due e che restituisce l'immagine di un mondo ancora tenacemente fondato sulla conoscenza organica di due libri fondamentali per la tradizione occidentale: le *Metamorfosi* di Ovidio e la Bibbia. Si tratta

quale essendo vicina al Mar Rosso vede Mosè, che dividendo il Mare fa la strada per passare col suo esercito; e che il Mare poi riunendosi sommerge gli Egiziani ([LAMI], Firenze. 21 Giugno 1748, coll. 387-388). I due temi, di fatto identici, passano dal genere narrativo di ascendenza biblica al genere pastorale proprio grazie all'intermediazione dello sguardo della "pastorella che vede" la scena e alla descrizione dei suoi «affetti». È interessante notare, in maniera cursoria e a margine di tali rilievi, come l'immedesimazione di un performer maschile in personaggi femminili (e viceversa) sia una costante lungo tutto il Settecento, in linea, da un lato, con una solida tradizione teatrale e, dall'altro, con una concezione emozionalistica e non naturalistica della rappresentazione scenica.

8. Firenze 15 Aprile, «Gazzetta toscana», XV/16, 1780, p. 62.

9. Sul Gianni "poeta giacobino" e "poeta di regime" vd. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, pp. 88-110.

10. METASTASIO ad Algarotti, 1° agosto 1751, in METASTASIO, *Tutte le opere*, III, 1951, p. 658.

dell'abitudine a utilizzarne fisicamente una copia per imporre a caso un tema all'improvvisatore, aprendone una pagina qualunque e dando inizio al canto. In queste situazioni non era dunque una persona tra il pubblico a suggerire l'episodio – persona con la quale il poeta avrebbe potuto essersi accordato in precedenza –, ma il caso, sfidato per mezzo di una pratica che somiglia all'antica tecnica divinatoria dell'*apertio libri*. Naturalmente, si tratta di una prassi che prevedeva una conoscenza approfondita del testo, da parte sia dell'improvvisatore sia degli spettatori. L'apertura casuale del poema ovidiano, per esempio, era una pratica consolidata nelle sessioni d'improvvisazione da almeno due secoli. Lodovico Domenichi ricorda infatti che

Era già in Fiorenza non è molto tempo, una bella compagnia di virtuosi gentil'huomini, i quali dopo i loro studi ordinari delle buone lettere, et degli esercitii nobili, alle volte anchora s'esercitavano in dire allo improvviso in ottava rima sulla lira: et ciò facevano alla presentia di belle gentildonne di quella città acciocché forse la bellezza di quelle avesse a destare in loro, qualche bello spirito, et concetto di poesia. Et perché i soggetti non paressero pensati, aprivano a sorte libri d'antiche poesie, sì come sono le trasformationi d'Ovidio; et secondo il soggetto venuto a caso, così eglino cantavano all'improvviso¹¹.

Domenichi prosegue poi narrando un salace aneddoto il cui protagonista è, lira al braccio, nientemeno che Niccolò Machiavelli. A quanto pare, infatti, il Segretario fiorentino era un provetto cantore *ad lyram*, apprezzato particolarmente per la sua abilità di approntare ottave all'improvviso di fronte a qualunque passo d'autore latino – oltre che per qualche sua arguzia memorabile e decisamente colorita:

Avenne un giorno fra gli altri, che volendo udire Nicolò Macchiavelli, uno de' detti gentil'huomini, gli venne per sorte aperto il libro nella favola di Venere, et di Marte: et havendo egli brevemente raccontato ne' primi sei versi, come Vulcano accortosi dell'adulterio della moglie, et volendo ciò vendicare, fabricasse la sottilissima rete di ferro, per pigliare con essa amendue gli amanti, mentre prendevano insieme amoroso

11. *Detti, et fatti di diversi signori et persone private, i quali comunemente si chiamano Facetie, Motti, et Burle; raccolti per M. LODOVICO DOMENICHI. Al molto Magnifico e Nobilissimo Signore M. Vincentio Malpigli, Gentil'huomo Lucchese*, Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino, 1562, pp. 284-285.

diletto; conchiuse in questa guisa, dicendo:

Stese la rete pigliando a quel gitto

Venere ignuda,

Et fermatosi qui, continuando però tuttavia di sonar la lira, quasi che pensasse a ritrovare il rimanente del verso, che mancava; una di quelle gentildonne a lui più domestica, gli prese a dire: finite tosto, M. Nicolò, perché pensandoci voi tanto, non sarà poi d'improvviso. Onde subito Nicolò, senza più indugiare, ripigliando da capo la chiusa della stanza, disse:

Vulcan tirò la rete, et prese a gitto

Venere ignuda, et Marte a ritto.

O nella malhora, dissero quelle gentildonne, fatte rosse per la vergogna, che è quello, che voi dite, M. Nicolò? Alle quali egli rispose: questa Madonna m'ha con le sue parole tanto sollicitato, che io non ho considerato quello, che poco honestamente m'è uscito di bocca.¹²

Ma la testimonianza di Domenichi non è l'unica su Machiavelli cantore *ad lyram*, né sulla sua non comune capacità d'improvvisare prendendo le mosse dall'*apertio libri*. Luca Degl'Innocenti è stato in grado di restaurare la prima stesura di un passo contenuto nel manuale *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli (pubblicato tra il 1558 e il 1559) che aveva già incuriosito il Crescimbeni dei *Comentarj*, giacché nella lezione vulgata vi si leggeva il riferimento a un «Fiorentino» dalle straordinarie capacità improvvisatorie, senza però che ne fosse fatto il nome. Il testo di Ruscelli compulsato da Crescimbeni è il seguente:

[...] s'ha memoria di quel Fiorentino, il quale aprendo qual si voglia poeta Latino, et mettendoselo avanti sopr'una tavola egli sonando la lira veniva improvvisamente cantando, et volgarizzando, o traducendo quei versi di quel poeta, et facendone stanze d'Ottava Rima, con tanta leggiadria di stile, et con tanta agevolezza serbando i veri modi del tradurre, che il mio M. Francesco del Nero, il quale fu molto suo domestico, mi raccontava in Napoli, che egli con molt'altri in Fiorenza fecero

12. Ivi, p. 285. Sia questo passo che il precedente sono citati in LUCA DEGL'INNOCENTI, *Machiavelli canterino?*, in Id., «*Al suon di questa cetra*», pp. 101-151: 109-110; in questa sede sono stati riscontrati con l'originale ed è stata adottata una trascrizione più conservativa rispetto a quella offerta da Degl'Innocenti, in accordo con i criteri impiegati nel resto di questo libro e per le testimonianze raccolte nel *Catalogo*.

ogni pruova per chiarirsi a pieno, che il detto Poeta ciò facesse improvvisamente, parendo a ciascuno impossibile, che all'improvviso egli potesse far quello che molti dotti, et di sublime ingegno confessavano, che haverebbono penato a far con qualche convenevole spatio di tempo¹³.

Scorrendo il passo, il Custode d'Arcadia ipotizzava che l'ignoto personaggio corrispondesse a Cristoforo Fiorentino, detto l'Altissimo, sulle cui straordinarie capacità improvvisatorie le testimonianze cinquecentesche non mancavano:

[...] famosissimi in questa cosa [l'improvvisare] sopra tutti gli altri furono Panfilo Sasso da Modena, come vuole il Giraldi, ed un Poeta Fiorentino riferito dal Ruscelli, il quale aprendo qualsivoglia Poeta Latino, e mettendoselo davanti sopra una tavola, e sonando la lira, veniva improvvisamente cantando, e volgarizzando i di lui versi, e facendone stanze d'ottava rima con somma leggiadria di stile, e mirabile felicità e prontezza. Questo Poeta Fiorentino non sappiamo chi fusse, non avendo il Ruscelli lasciato scritto il nome di lui: può ben però essere stato Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo [...]¹⁴.

La versione del passo di Ruscelli *restituta* da Degl'Innocenti è invece esplicita; nella prima redazione del testo, il «Fiorentino» dalla identità misteriosa era apertamente chiamato per nome:

[...] s'ha memoria di M. Nicolò Macchiavelli, il quale, aprendo qualsivoglia poeta Latino e mettendoselo avanti sopr'una tavola, egli sonando la lira veniva improvvisamente cantando e volgarizzando, o traducendo, quei versi di quel poeta e facendone stanze d'Ottava Rima, con tanta leggiadria di stile et con tanta agevolezza serbandò i veri modi del tradurre che il mio M. Francesco del Nero, il quale fu molto suo domestico, mi raccontava in Napoli, che egli con molt'altri in Fiorenza fecero ogni pruova per chiarirsi che il detto Macchiavelli ciò facesse improvvisamente, parendo a ciascuno impossibile che all'improvviso egli potesse far quello che molti dotti e di sublime ingegno confessavano che averebbono penato a far con qualche convenevole spazio di tempo¹⁵.

13. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi*, pp. CVII-CVIII.

14. CRESCIMBENI, *Comentarj*, I, 1702, p. 147.

15. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, 1558/1559, pp. CVII-CVIII (si cita da DEGL'INNOCENTI, *Machiavelli canterino?*,

Ora, dalle testimonianze settecentesche si apprende che nei secoli successivi l'abitudine di avviare improvvisazioni liriche con l'*apertio libri* del poema ovidiano permane, ma ci si avvale più spesso della celebre traduzione cinquecentesca in ottava rima allestita da Giovanni Andrea dell'Anguillara (1519-1569)¹⁶, pubblicata tra il 1553 e il 1561 e rimasta «tra le poche traduzioni poetiche del Cinquecento a sopravvivere nei gusti del pubblico per almeno due secoli»¹⁷. Stilando la scheda relativa alle opere di Ovidio per la *Biblioteca degli volgarizzatori*, Filippo Argelati si dichiarava in effetti sconfitto nel tentativo di contarne le innumerevoli riedizioni sei e settecentesche: «[...] noi non andremo più avanti nel riferire le cento e cento altre edizioni di questa versione dell'*Anguillara* fatte nel secolo scorso, e nel presente ancora»¹⁸. Il suo successo editoriale aveva travalicato già nel Cinquecento gli angusti limiti del ceto colto, giungendo a coprire «un ampio orizzonte di lettori [...] dalla scuola al convento, dalla piazza alle botteghe degli artisti»¹⁹; ed è attraverso queste strade che la versione anguillariana dell'opera poté rappresentare per secoli non soltanto un potente mezzo di propagazione del poema ovidiano, ma anche, nel più ristretto campo della poesia estemporanea, un ineshausto serbatoio di narrazioni, giungendo addirittura alle soglie della nostra contemporaneità²⁰.

pp. 103-104). La vicenda che portò a cassare il nome di Machiavelli dalle pagine di *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* sono ricostruite nel saggio di Degli Innocenti, cui si rimanda *passim* anche per i dettagli di carattere filologico relativi alla ricostruzione del brano.

16. Su di lui, vd. il profilo biografico ricostruito da GABRIELE BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica nel Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 321-334 (cui si rimanda anche per la ricca bibliografia), che aggiorna quello di CLAUDIO MUTINI, *Anguillara, Giovanni Andrea dell'*, in *DBI*, 3, 1961, pp. 306-309.

17. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica nel Cinquecento*, p. 305.

18. *Biblioteca degli volgarizzatori, o sia notizia dell'opere volgarizzate d'autori, che scrissero in lingue morte prima del secolo XV. Opera postuma del segretario FILIPPO ARGELATI bolognese. Tomi IV. Coll'addizioni, e correzioni di Angelo Teodoro Villa milanese, comprese nella Parte II del Tomo IV. Tomo terzo*, Milano, per Federico Agnelli, 1767, pp. 133-134 nota y.

19. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica nel Cinquecento*, p. 303.

20. Giovanni Kezich ha parlato, ad esempio, di una «traccia concreta, iscritta, ovvero salvata nella memoria di molti [...] poeti contadini, di alcune opere a stampa di ambito tardorinascimentale, in particolar modo le *Metamorfosi* d'Ovidio di G. A. Dell'Anguillara (1563) e l'*Eneide* di Annibal Caro (1581)» che si esprime nella «capacità di alcuni di trasformare questi testi nell'oggetto specifico di cogitazioni private, elaborandone con curiosità e con grazia ingenua, ma anche talora con consapevole problematicità, gli elementi specifici e i contenuti misteriosi nel poetare come nel

Filippo Pananti dichiara infatti, nel canto XVII del *Poeta di teatro*, che «l'Anguillara ha tradotto in versi le Metamorfosi d'Ovidio, ed è molto letto dagli improvvisatori che si raggirano volentieri sopra soggetti tirati dalla favola»²¹. Secondo Bennassù Montanari, un tale Antonio Natali o Nadali (S 178), veneto, nato *ante* 1766 e morto nei primissimi anni dell'Ottocento (personaggio di grande interesse su cui torneremo di nuovo nei prossimi paragrafi), fu «ammirato qual valente improvvisatore» avendo viaggiato per tutta Italia «leggendo l'Anguillara»²². D'altra parte, il volgarizzamento anguillariano ben si prestava a essere impiegato come repertorio tematico nelle improvvisazioni, giacché accoglieva anche numerose aggiunte del traduttore rispetto al testo originale, apprezzate come arricchimenti di un'opera da sempre percepita come sostanzialmente disorganica²³.

Per quanto riguarda l'improvvisazione su temi sacri, tolti cioè dalle Scritture, l'*apertio libri* è attestata con certezza in un caso a margine dell'improvvisazione orale: si tratta di un oratorio latino di Giovanni Antonio Magnani (S 151), il *Casus Jerico sub Josue*, stampato a Roma nel 1696²⁴. Magnani, che, secondo Quadrio, «fornito essendo dalla natura d'un estro assai gagliardo in nostra Poesia, improvvisava con incredibil franchezza»²⁵ e che è forse il Rullo abilissimo nel gioco del Sibillone dileggiato da Sergardi nelle *Satyrae*²⁶, presentava il proprio

parlare, ma anche in qualche modo nel dipingere, nel sognare, nello stare al mondo» (GIOVANNI KEZICH, *L'ottava continua ancora. Per una storia di ricerca e pseudo-studi*, in *L'arte del dire*, pp. 129-137: 135).

21. PANANTI, *Canto XVII*, p. 327 nota 4.

22. *Elogio dell'abate Bartolomeo Lorenzi scritto da BENNASSÙ MONTANARI. Aggiungesi un'elegia*, Verona, dalla Tipografia di Paolo Libanti Edit., 1823, p. 6.

23. L'intervento dell'Anguillara sull'originale assunse proporzioni significative: si tenga conto che «i quindici libri dell'Anguillara non scendono mai sotto le duecento ottave [...] oltrepassando complessivamente i trentaseimila versi», cioè «tre volte la lunghezza del poema di Ovidio». Sulle strategie di «sistematica "estensione" e di "rallentamento"» attuate dal traduttore-rifacitore cinquecentesco, vd. BUCCHI, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica nel Cinquecento*, pp. 129-148 (le parole qui riportate si leggono a p. 129).

24. *Casus Jerico sub Josue Extemporaneum Drama Rhythmetrum Auctore JOANNE ANTONIO MAGNANI, Modulisque Numeris accomodatum a D. Mercurio Fatioli*, Romæ, ex Typographia Joannis Francisci Buagni, 1696. Il libretto è censito da SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 706, da cui si apprende che esso fu «eseguito all'Oratorio del SS. Crocifisso per il primo venerdì (16 marzo) della Quaresima 1696».

25. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, I, 1739, p. 164.

26. Cfr. *supra*, cap. I, par. 2.1. e nota 28.

breve libretto definendolo nel frontespizio un «*Extemporaneum Drama*»: esso era stato infatti composto all'improvviso aprendo il libro di Giosuè e traendone come tema l'episodio della caduta di Gerico (*Giosuè* 6, 1-27). Lo dichiarava l'autore stesso nell'*Argumentum*, anche per cautelarsi da eventuali reprimende da parte delle autorità religiose: «[...] celeri lectione extraximus a libro Josue, et verba sacri Textus, et si harmonico lepore fucata videantur sententiam tamen sacræ pagine servatam credimus. Quidquid in Concinnum invenitur temporis defectui, non Auctoris desidiæ adscribendum»²⁷. Ma al di là di questa peculiare occorrenza di un testo narrativo a stampa nato dall'*apertio libri*, fattispecie di cui non si è riscontrato l'uguale, vi sono le innumerevoli improvvisazioni condotte su un tema imposto dettando al *performer* un *excerptum* biblico, sia esso un versetto o un'intera frase: se ne trovano numerose dai *Saggi di poesie* di Perfetti ai *Versi estemporanei* di Gianni, senza soluzione di continuità, spaziando dal genere narrativo a quello didascalico, da quello morale a quello elegiaco.

3.2. *Il brindisi*

Il genere, o «microgenere»¹ del brindisi, come l'ha definito Gabriele Bucchi, è di certo tra i più strettamente imparentati con la poesia all'improvviso. Anzi è la sua stessa esistenza, così costitutivamente situazionistica e occasionale, a correre, fin dalle sue origini, lungo una linea sottilissima di demarcazione tra oralità e scrittura. Le finalità del brindisi, rivolte in modo pressoché esclusivo alla *performance*, restringono in effetti il processo della loro produzione a uno spazio ridottissimo, in cui premeditazione, scrittura di getto e vocalità estemporanea non sono mai davvero separabili. Questa “fluidità mediatica”, diremo così, che contraddistingue il genere si fa particolarmente evidente in un passo in cui Angelo Talassi confessa di aver scoperto la propria inclinazione a improvvisare avendo avuto modo, forse per un incarico ricevuto o forse per semplice vezzo, di produrre un gran numero di brindisi durante i convivi organizzati dalla marchesa ferrarese Maddalena Trotti Bevilacqua, celebre dedicataria del montiano *Saggio di poesie*:

27. [GIOVANNI ANTONIO MAGNANI], *Argumentum*, in ID., *Casus Jerico*, c. 2r.

1. BUCCHI, *Introduzione*, p. LVI.

Tutte le mie produzioni per esser tollerate abbisognano dell'indulgenza del Pubblico, ma più delle altre ne hanno d'uopo i brindisi fatti alla tavola della fu Sig. March. Maria Maddalena Trotti Bevilacqua, Dama fornita delle più rare qualità di cuore, e di spirito, che ha di sé lasciata ai suoi Concittadini, ed agli estranei una sempre grata, ed onorevole memoria. Questi componimenti poetici erano per lo più scritti in fretta su i differenti soggetti, che si presentavano alla giornata. Nello stesso tempo mi accorsi della disposizione sortita per la Poesia Estemporanea, che diedemi coraggio ad intraprendere lunghissimi viaggi più d'una volta accompagnati da fausti incontri².

Molti altri poeti all'improvviso produssero brindisi *ex tempore* di cui è rimasta testimonianza. Ad esempio, tra i *Manoscritti* d'Arcadia è contenuta la *reportatio* di un *Brindesi estemporaneo di Montano Falanzio, alias* Pompeo Figari, consistente in un'ode-canzonetta in ottonari e quaternari³. Vincenzo Piazza (S 197) e suo figlio Francesco Ottavio (S 196) pubblicarono alcuni brindisi estemporanei in ottonari in una raccolta stampata a Parma nel 1731⁴, mentre nel «microgenere» si cimentò anche Perfetti: nell'edizione delle sue poesie improvvisate sono raccolti otto «Brindisi estemporanei» in forma di madrigale, rivolti rispettivamente al granduca di Toscana Cosimo III, al principe Gian Gastone, alla principessa Anna Maria di Sassonia-Lauenburg, a Violante Beatrice di Baviera e ad altri illustri personaggi della famiglia e della corte medicea⁵. Il più fecondo produttore di brindisi del Settecento fu però Carlo Innocenzo Frugoni: nel nono tomo dell'edizione delle sue *Opere poetiche*, curata postuma da Carlo Castone della Torre di Rezzonico, campeggia un'intera sezione di *Baccanali, Ditirambi,*

2. ANGELO TALASSI, *A chi legge*, in *Poesie varie di ANGELO TALASSI. Tomo secondo*, Venezia, presso Antonio Zatta, 1789, pp. 3-4.

3. AA, ms. 9, c. 26r-v.

4. *Nel compiersi gloriosamente la Cesarea plenipotenza, ed amministrazione degli Stati di Parma, e Piacenza da sua Ecc.za il Signor Don Carlo Stampa, Conte del S. R. I., e di Montecastello ecc., Cav. Di Malta, del Consiglio Secreto di S. M. Ces. Cattol., suo Generale Tenente Maresciallo di Campo, Comandante Generale dell'Artiglieria nello Stato di Milano, e destinato dall'istessa S. Ces. Cattol. M. Successore nella ragguardevole carica di Commissario Plenipotenziario Imperiale in Italia. Poesie raccolte, ed umiliate a S. E. dal P. Fr. Vincenzo Corona di Firenze, Min. Conv. Maestro in Sacr. Teolog., e perpetuo Definitore P. A.*, Parma, per gli Eredi di Paolo Monti, 1731. Il *Brindisi* di Francesco Ottavio è alle pp. 97-98; due *Brindisi* di Vincenzo sono alle pp. 35-37 e 84-87.

5. PERFETTI, *Saggi di poesie*, I, 1748, pp. 263-265. I brindisi sono definiti «all'improvviso» nell'indice del volume (ivi, p. 278).

Estemporanei e Brindisi che comprende 126 componimenti⁶. Essi rappresentano soltanto una parte, quella trascritta e conservata, di un'abitudine quotidiana, una moda letteraria riservata di norma alla sola espressione orale; ed è significativo che, nella sistemazione organica dei manoscritti del maestro, Rezzonico abbia associato la categoria degli *Estemporanei* ad altri tre generi (poesia bacchica, ditirambica e brindisi) fortemente affini, come a rinsaldare non soltanto un'analogia formale e contenutistica, ma anche di tipo mediale. D'altra parte, come hanno dimostrato prima Gaetano Imbert e poi, con maggior dovizia di particolari, Gabriele Bucchi, a partire all'incirca dalle *Vendemmie di Parnaso* di Gabriello Chiabrera (1603), e poi passando per il *Polifemo briaco* di Benedetto Fioretti (1627) e le *Poesie ditirambiche* di Francesco Maria Gualterotti e Carlo Marucelli (1628), il *Ditirambo giocoso* di Nicola Villani (1634) e il *Brindisi de' Ciclopi* di Antonio Malatesti, il *Brindisi* di Piero Salvetti (1646) e gli *Scherzi poetici* di Lorenzo Panciatichi (risalenti alla metà del Seicento ma pubblicati postumi nel 1729), il ditirambo d'imitazione greca, il brindisi conviviale e la poesia enoica si sono intrecciati variamente nel corso del diciassettesimo secolo, fino a giungere a una sintesi eccellente nel celebre ditirambo rediano, il *Bacco in Toscana* (1685), che si affermò subito come rappresentante unico per l'intero genere, oscurando quasi del tutto i suoi predecessori⁷.

Dal punto di vista metrico, vi è una differenza tra il brindisi settecentesco rispetto a quello barocco. Essa consiste in una più forte, benché non esclusiva tendenza a identificarne la forma nell'ode-canzonetta chiabresca. Nel Seicento si attribuiva infatti alla polimetria, forma metrica più comunemente adottata in quel secolo per questo genere di componimenti, una funzione mimetica, intesa a rappresentare scenicamente «il delirio dell'ubriaco» e insieme a offrire «un'occasione per l'esibizione del più bizzarro sperimentalismo linguistico (onomatopée, effetti d'eco, e di frantumazione della paro-

6. *Opere poetiche del Signor Abate CARLO INNOCENZIO FRUGONI fra gli Arcadi Comante Eginetico, Segretario perpetuo della Reale Accademia delle Belle Arti, compositore e revisore degli spettacoli teatrali di S. A. R. il Signor Infante Duca di Parma, Piacenza, Guastalla ec. ec. Tomo IX*, Parma, dalla Stamperia Reale, 1779, pp. 283-537.

7. Per una trattazione nel merito di ognuna delle opere menzionate vd. BUCCHI, *Introduzione*, pp. XLIV-LXI; un primo tentativo di ricostruire la storia della poesia bacchico-ditirambica anteriore al *Bacco in Toscana* risale a GAETANO IMBERT, *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica. Con un'appendice di rime inedite del medesimo*, Città di Castello, S. Lapi tipografo-editore, 1890, pp. 3-22.

la, lingua mescolata)»⁸. Messa da parte la vocazione “teatrale” del brindisi seicentesco, quello settecentesco si concentra più sul talento retorico del *performer*, che è chiamato, in forza del suo estro poetico, a esprimere contenuti volti a rafforzare il legame sociale tra i convenuti, tessendo l’elogio dei commensali o della buona tavola, inneggiando alla bellezza di una donna presente, e così via. L’assetto formale del dettato lirico è assai più convenzionale che non negli arzigogoli metrici del secolo precedente: ma è proprio in questo sfoggio di predominio sulla forma che risiede, ad ogni buon conto, la vocazione del brindisi estemporaneo settecentesco.

Che il brindisi del Sei e Settecento fosse improvvisato o premeditato è solitamente indecidibile quando si guarda ai testi: quel che è certo, però, è che tra i *topoi* ricorrenti del genere vi è proprio l’estemporaneità, vera o simulata, del dettato lirico. Il discorso vale anche per il nucleo originario dello stesso *Bacco in Toscana*, nato forse estemporaneamente durante uno “stravizzo” dell’Accademia della Crusca nel 1666. Gli “stravizzi” della Crusca erano banchetti organizzati ogni anno in occasione delle nomine dei magistrati ed erano accompagnati da “cicalate”, cioè discorsi e lazzi in versi o in prosa, spesso improvvisati, della cui direzione era incaricato di volta in volta un differente accademico⁹. Nel 1666 toccò a Redi, il quale pronunciò uno *Scherzo anacreontico* che confluì, parzialmente ma con poche varianti significative, nel successivo ditirambo: come poi il *Bacco*, anche lo *Scherzo* mette in scena il dio del vino mentre, bevendo fino all’ubriachezza, si produce nel famoso elogio dei vini toscani¹⁰. Che il testo fosse già stato preparato in anticipo o meno, purtroppo non è dato sapere. Lo stesso Redi, narrando lo svolgimento dello “stravizzo” in una lettera inviata pochi giorni dopo ad Alessandro Segni, al tempo Segretario della Crusca, dichiarava che «il caldo della stanza, del vino, e delle preziose vivande mi aveano riscaldato in maniera che avrei fatto a cantare con un filunguello quando è stato pasciuto di lin seme e messo in

8. BUCCHI, *Introduzione*, p. xxxv.

9. Lo “stravizzo”, secondo la definizione che se ne legge alla voce *Merenda* nella prima edizione del Vocabolario della Crusca (1612), «è il mangiare, che fanno insieme le conversazioni allegre». Sugli “stravizzi” della Crusca si segnala la recente uscita del volume di FABIO RUGGIANO, *Barbassori allo stravizzo. Cicalate secentesche dalla Biblioteca e dall’Archivio dell’Accademia della Crusca*, Roma, Bulzoni, 2021, che non si è potuto consultare in tempo per questo lavoro.

10. In merito alla genesi del *Bacco* a partire dallo *Scherzo anacreontico* vd. BUCCHI, *Introduzione*, pp. xxiii-xxiv.

caldo»¹¹. Come che sia andata la vicenda, è però interessante notare come, se queste parole alludano anche a un altro *topos*, quello del rapporto tra alcool e creazione poetica, che avrebbe accompagnato non soltanto il genere del brindisi, estemporaneo o meno, per tutto il secolo successivo, ma anche l'intera pratica della poesia estemporanea in rapporto al risveglio dell'estro poetico nel *performer*. Un'allusione al nesso alcool-entusiasmo si ritrova già dall'*Arcadia* di Crescimbeni, dove compare Pompeo Figari pronto a sciogliere le sue *Stanze improvvisate* dopo aver «sorbito un sorso» da «una tazza di generoso Chiaretto», definito «poderoso vino»¹². All'incirca negli stessi anni, Anton Maria Salvini sostiene essere «il furor poetico, originato in gran parte da quello di Bacco»¹³, mentre secondo Muratori «s'agita gagliardamente la Fantasia o dal soverchio cibo, e più dal soverchio vino, o dalle febbri, o dalle frenesie, o da altre malattie, e specialmente dalla malinconia, che da' Peripatetici è stimata la principal cagione del Furor Poetico»¹⁴. Ma circa trent'anni dopo è Quadrio a canonizzare il *topos* in associazione al poetare estemporaneo. Bere un bicchiere prima di improvvisare, secondo l'erudito gesuita, è infatti un mezzo comune ai *performers* per risvegliare il proprio «Poetico Furor»:

11. FRANCESCO REDI ad Alessandro Segni, Firenze, 18 settembre 1666, in FERDINANDO MASSAI, *Lo "Stravizzo" della Crusca del 12 Settembre 1666 e l'origine del Bacco in Toscana di Francesco Redi*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1916, pp. 17-28: 23. Si copia letteralmente dalla trascrizione di Massai, non avendo potuto chi scrive riscontrarla con l'originale, conservato presso l'Archivio dei principi Corsini a San Casciano in Val di Pesa; anche se quel «con un filunguello» desta sospetto d'errore per un originario «come un filunguello».

12. CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, pp. 116-117. Anche del «chiaretto» (nella forma «claretto») si fa l'elogio nel *Bacco in Toscana*, ai vv. 31-42: «Benedetto | quel Claretto | che si spilla in Avignone, | questo vasto bellicone | io ne verso entro 'l mio petto, | ma di quel che sì puretto | si vendemmia in Artimino | vo' trincarne più d'un tino: | ed in dolce e nobile lavacro | mentre il polmone mio tutto s'abbevera, | Arianna, mio nume, a te consacro | il tino, il fiasco, il botticin, la pevera».

13. SALVINI, *Se la poesia sia più obbligata alla Natura o all'Arte*, p. 308.

14. *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni da* LODOVICO ANTONIO MURATORI *Tomo primo. All'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Sig. March. Alessandro Botta-Adorno, March. del S. R. I. di Palavicino, Prato, e Calcababio, Conte dell'uno, e dell'altro Silvano, di Castelletto Valdorba, Barone di Caprarica, Signore di Borgo, Susola, Gordona, Pareto, Torre, Campoantico, Cerendero, Cantalupo, Monteacuto, Costa di Merlasino, e della Fortezza della Pietra, Condomino di Buzzala, e d'altri Feudi Imperiali nelle Valli di Borbera, e Scrivia*, Modena, nella Stampa di Bartolomeo Soliani, 1706, p. 218. Il riferimento ai «Peripatetici» è al *Problema XXX*, 1 dello pseudo-Aristotele, dove si pongono in interdipendenza lo stato entusiastico-creativo e la produzione e circolazione dell'atrabile, causa della malinconia.

[...] usanza è [...] di tal genere di Poeti, quando a dire all'improvviso s'accingono, valersi di alcun di que' mezzi, co' quali si suole il Poetico Furor risvegliare. Ed altri alcun poco di vino frizzante e generoso si beono: altri alcun musico strumento si fanno toccare: altri altre simili cose adoperano. Nel vero questo esercizio d'improvvisare non è da mente o tarda, o ingombra, o affaticata; ma sì bene da mente pronta, libera, e vigorosa¹⁵.

È possibile che questo passo dipenda, spia l'aggettivo «generoso» attribuito al vino, proprio dall'*Arcadia* crescimbeniana; nondimeno, la topica dell'improvvisatore scaldato dal vino e ripieno di furore poetico è già parte dell'immaginario, corroborato forse da una sua effettiva frequenza nella prassi. Aurelio De' Giorgi Bertola, cui Ubaldo Primavera attribuisce un *Brindisi* estemporaneo nella sua antologia di *Versi estemporanei*¹⁶, stima il vino un fondamentale ausilio per il successo della *performance*:

l'immaginativa in istato di passione è la madre dell'entusiasmo: la musica e il vino ne sono due ben conosciuti eccitatori [...]. I nostri improvvisatori, i soli legittimi eredi del talento estemporaneo de' Greci, non bene s'accenderebbono, o accesi non potrebbero starsi così lungamente in contenzione come si stanno, senza un qualche esterno soccorso, il quale sebbene non sia sempre in tutta la sua forza riconosciuto a cagion della consuetudine, non è però che egli non operi: e prenda un improvvisatore ad analizzar sé medesimo; si accorgerà bene di non possedere nella sua immaginativa quanto gli fa d'uopo¹⁷.

Del potere dell'alcool di eccitare il furore poetico si trovano altre testimonianze di cui non è qui necessario dar conto nel dettaglio¹⁸: quel che rileva è l'utilizzo che, sulla scorta di tali associazioni, vien fatto di questo pregiudizio, poiché esso riaffiora in modo ambivalente sia

15. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, I, 1739, p. 158.

16. [AURELIO DE' GIORGI BERTOLA], *Brindisi*, in PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, pp. 68-70. Il testo riportato da Primavera non è altrove attestato; un differente *Brindisi* dedicato al Conte di Belforte si legge in [ID.], *Nuove poesie campestri e marittime*, Genova, s.e., 1779, pp. 42-44 ed è più volte riprodotto nelle opere del poeta riminese.

17. ID., *Idea della bella letteratura alemanna*, pp. 73-74.

18. Per altre testimonianze al riguardo si rimanda a CAPRIOTTI, *Le dérèglement poétique*.

come mezzo per screditare i *performers*, sia per trasfigurarne l'agire in ottica sublimante. Ad esempio, Passeroni nel *Cicerone* allude alla possibilità che molti improvvisatori da strapazzo possano essere, in realtà, niente più che semplici popolani infervorati dall'eccesso di vino:

Ed oggi ancor si sente il Vetturino,
e l'Oste, e 'l Contadin, la Contadina
improvvisar tra lor sera, e mattino,
e 'l lor fiume Aganippe è la cantina:
ond'è, che i versi lor sanno di vino,
e sieguono d'Orazio la dottrina;
e fanno versi, acceso d'estro il seno,
di quattordecì piedi per lo meno.

Io non metto però fra questi tali
molti, e molti toscani ingegni eletti,
che al gran cimento hanno le forze uguali [...]¹⁹.

Nei versi successivi Passeroni richiama i nomi di Marcantonio Zucco e di Bernardino Perfetti tra quelli dei *performers* che egli non considera degli impostori e che, pertanto, non sono da confondersi con coloro che abbisognano dell'ebbrezza alcolica per avere «al gran cimento [...] le forze uguali». In modo analogo, entrambi sono inclusi nel novero dei migliori poeti all'improvviso nel *Dialogo pastorale* di Eurasio Nocrade e Norinteo Tebano. Anche in questo caso, Eurasio-Versari ritiene necessario difendere la categoria da associazioni equivoche tra estro poetico ed eccessivo sregolamento dei sensi, tra cui quello dovuto all'ubriachezza:

E tra i nostri Pastor non men ridicola
L'opinion di coloro, che suppongono
Il fanatismo in chi a tal prova [l'improvvisazione] esponesi [...].
Come mai, Norinteo, se questo fossene
Si potria dal Cantante il verso tessere
Colla giusta armonia di metro e sillabe,
Con raziocinio, che le Menti appaghine,

19. *Il Cicerone, poema* di GIANCARLO PASSERONI. *Tomo secondo*, Venezia, nella Stamperia Remondini, 1756, p. 153.

Con argomenti, che confondan gl'emoli,
 E con citare a tempo, e Logo proprio
 A pro del preso assunto, o storia o favola
 O qualche pastoral similitudine?
 Ciò far in verun conto non potrebbesi
 Da un Vinolento, o furibondo, o stolido,
 Che tale appunto sembrami un fanatico [...]»²⁰.

D'altra parte, il tentativo di conservare una dignità al mestiere dell'improvvisatore era più che giustificato a fronte di un'aneddotica che testimonia, soprattutto nel caso di improvvisatori dilettanti in cerca di riconoscimento sociale, come l'ausilio ritenuto necessario da Bertola fosse più che abusato. Antonio Longo ricorda, nella stessa testimonianza più volte richiamata dalle sue *Memorie* e che ora si presenta per esteso, databile agli anni Ottanta del secolo, un cardinale che,

proteggendo un cavaliere assai nobile, ricco e valente giovinetto, che nell'indomani dovea essere decorato della laurea dottorale in legge, volle festeggiare questa occasione, ed invitò la sera gli uomini più illustri nelle scienze, e specialmente in poesia, che si trovavano in *Bologna*, alla di lui conversazione, dove intendeva di esercitarli a dettare alcuni versi all'improvviso, che poscia raccolti dal suo segretario, dovessero formare un volume da presentarsi manoscritto al padre del candidato, e in seguito darlo alle stampe.

Per eccitare con maggior forza gl'ingegni, dovevasi salire in Parnaso dopo una lautissima cena, ed erano destinate per premio alla più applaudita composizione sei bottiglie di eccellente liquore.

Il concorso fu numeroso, e me si volle nel numero degl'invitati [...].

Due urne stavano sopra di un tavolino, alla di cui custodia eravi il segretario di sua eminenza. In una di esse si ritrovavano i nomi di chi cantare o recitare doveva, nell'altra, in picciole schede i metri destinati. Si estraevano prima i nomi, indi i metri, e il poeta a cui toccata avea la sorte di essere estratto, dovea cantare o recitare immediatamente sull'argomento.

Il mio nome non fu de' primi a sortire, ed intanto che le Muse stavano occupate ad assistere i miei compagni, io faceva loro de' sacrificj di eccellente vino che ad oggetto di reficiare i vati, stava in alcune bottiglie

20. EURASIO NONACRIDE [VERSARI] – NORINTEO TEBANO [LUZZI], *Dialogo pastorale*, pp. 48-49.

riposto sopra d'un tavolino; sicché nel momento che intesi pronunziare il mio nome, ed invitarmi a recitare un sonetto, dalle doghe e da' cerchi in fuori, aveva in corpo tutto quello che può avere un barile.

M'alzai tosto, e fatta per riconoscenza un'invocazione a Bacco con un *centone*; terminato il quale fui assordato dagli evviva e dagli applausi, recitai il sonetto con tanta franchezza come lo leggessi stampato. Ciò che m'abbia detto non so inquanto al *centone*, lessi bensì 'l sonetto nel dì susseguente, che mi sembrò troppo ardito. Fu decretato per me il premio [...]»²¹.

Ma il *performer* più uso a cercare l'ispirazione estemporanea negli effetti del vino, almeno tra quelli censiti nel *Catalogo* e secondo le testimonianze a nostra disposizione, pare fosse Antonio Natali, il poeta già incontrato mentre viaggiava per l'Italia con l'Ovidio di Anguillara sottobraccio. Talassi, che duettò con lui nella «Sala del Magistrato di Ancona nel Giugno del 1780»²², lo definisce «famoso Improvvisante, | che di Bacco è sempre amante»²³; Primavera afferma che la sua «agagnippe», cioè la sua principale fonte di *furor poeticus*, fosse «un nappo di generoso liquore», e che «niun altro improvvisatore empì del suo nome l'Italia al pari di lui. Un intero volume richiederebbsi a far la storia de' suoi meriti, e di sue ridicolose strampalerie»²⁴. Erede della tradizione estemporanea comico-burlesca di Ghivizzani, Bindi e del conterraneo «Zuane» Sibiliato, l'improvvisatore Natali, di condizione «contadino povero»²⁵, si muove negli stessi anni di chi, come il Parini del *Brindisi*, recuperava la tradizione oraziana e anacreontea in un senso assai più dirompente e moderno. Il confronto, naturalmente, è impensabile; e Primavera, che con parole grottesche sostiene che Natali fosse «nella passione pel vivo superiore ad Anacreonte e ad Orazio»²⁶, vorrebbe dar prova di tale affermazione allegando il seguente *Epitaffio*, declamato dal *performer* per sé stesso «dopo aver altercato con un oste»:

21. LONGO, *Memorie*, II, 1820, pp. 3-5.

22. ANGELO TALASSI, *All'Illustrissimo Sig. Barone D. Giuseppe de Sperges. Ottosillabi mandatigli da Ferrara a Vienna nel Gennajo del 1781*, in *Id.*, *Poesie*, II, 1789, pp. 292-303: 302 nota 6.

23. *Ivi*, p. 297.

24. PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, p. 43.

25. MONTANARI, *Elogio dell'abate Bartolomeo Lorenzi*, p. 6.

26. PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, p. 43.

Qui giace Anton Natali, il quale un giorno
visse versi cantando all'improvviso;
ma stando ahi! troppo alle buttiglie intorno
oltraggiò un oste, e ne rimase ucciso²⁷.

Ad ogni modo, per alcuni aspetti, l'aria di famiglia è la stessa, e la figura di Natali ha un suo potenziale interesse storico anche per altri riflessi. Da un lato, infatti, egli è anche rappresentante di un gusto per il popolare destinato a una grande fortuna nel primo Ottocento; mentre dall'altro documenta il progressivo scivolamento del genere del brindisi, salutato nel Seicento da Benedetto Fioretti, Redi, e poi dai primi Arcadi come riviviscenza dell'antico spirito greco, nella ben più concreta dimensione del comico basso. Ancora una volta Primavera, che conobbe personalmente Natali, sosteneva che «il suo carattere poteva dirsi cinico del tutto», e che «era un portento pel disinteresse, e mirabile assai per le risposte, che dava all'improvviso con molta arguzia»²⁸. Di lì a poco, nel XVII canto del *Poeta di teatro*, la categoria di *performers* cui Natali appartenne sarebbe stata messa alla berlina come emblema dell'impostura: l'io lirico del canto, che si finge poeta estemporaneo popolare, schietto, verace, è sempre in *tournee* per la più remota provincia toscana con il solo scopo di farsi acclamare come un Apollo redivivo dagli ingenui paesani, e mangiare e bere a sbafo ai banchetti offerti in suo onore²⁹.

3.3. *La tragedia*

Non solo in relazione al genere narrativo mitologico e al «microgenere» del brindisi, ma anche in relazione al ben più severo genere della tragedia, benché *sub specie* estemporanea, la figura di Antonio Natali riserva un qualche interesse. Questa peculiare tipologia di *performance* è infatti notoriamente associata alla figura di Tommaso Sgricci, che raggiunse enorme fama tra gli anni Dieci e Venti dell'Ottocento nei teatri d'Italia e d'Europa. Durante le sue *performances*, Sgricci impersonava tutti i ruoli dei suoi sceneggiamenti, assumendo di volta in volta la voce, la gestualità e addirittura lo spazio fisico del personaggio da interpretare, con risultati certamente di grande effetto. Da un prezio-

27. Ivi, p. 53.

28. Ivi, p. 43.

29. PANANTI, *Canto XVII*, pp. 97-108.

so aneddoto raccontato da Primavera si viene però a conoscenza del fatto che proprio Antonio Natali

soleva spesso ne' suoi canti dialogizzare, presentando egli solo i diversi personaggi a maniera di recita teatrale: ed assegnava però la destra del luogo a un personaggio, ad altro la sinistra, il mezzo ad altro ec. ed egli collocavasi ora in questo ora in quel luogo assegnato al personaggio, che rappresentava [...]¹.

Tra le «ridicolose strampalerie» dell'improvvisatore veneto vi è quindi anche la bizzarra idea di condurre dialoghi estemporanei fittizi a due o più voci interpretando *a solo* tutti gli interlocutori. Ma c'è di più. Il passo di Primavera è tratto da una nota posta a corredo di uno «Squarcio tragico», intitolato *Fratricidio di Eteocle e Polinice*², che si trova antologizzato tra i versi estemporanei del veneziano Pier Giuseppe Casser. Il *Fratricidio* è una tragedia di derivazione alfieriana "in miniatura", composta da sole quattro scene e tre soli personaggi, Giocasta, Emone e Antigone; l'esilissima trama si limita a rappresentare il dolore di Giocasta, che sfocia nel suicidio finale, una volta venuta a conoscenza della reciproca uccisione dei suoi figli in guerra. Ma vale la pena di leggere per intero la nota al *Fratricidio* di Casser, perché vi sono ulteriori, importanti elementi da tenere in considerazione:

Alquanti anni addietro nella mia camera fra pochi amici si lesse con emola critica la bella tragedia del prestantissimo Alfieri intitolata *Polinice*. Terminata questa lettura passò il discorso agl'Improvvisatori: ed io raccontai, che Natali, il quale un mese addietro era stato per alcuni giorni amichevole ospite in mia casa, soleva spesso ne' suoi canti dialogizzare, presentando egli solo i diversi personaggi a maniera di recita teatrale: ed assegnava però la destra del luogo a un personaggio, ad altro la sinistra, il mezzo ad altro ec. ed egli collocavasi ora in questo ora in quel luogo assegnato al personaggio, che rappresentava. Appreso a tal digressione fu pregato il P. M. Casser a poetare sopra l'argomento di detta tragedia. Egli secondo il suo costume ne chiese lungamente dispensa: ma si arrese a condizione, che io improvissassi dapprima sulla inimicizia tra Polinice ed Eteocle, voglioso di udir da me cinguettare un

1. PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, p. 139 nota n.n.

2. PIER GIUSEPPE CASSER, *Fratricidio di Eteocle e Polinice. Squarcio tragico*, ivi, pp. 127-138.

centinajo di versi in ottava rima. Era condotto il canto alla disfida tra i due fratelli, allorché m'interruppe egli come sopra [cioè dando avvio al *Fratricidio*]. Due degli amici spettatori, di già stantisi al tavolino, ed adombrati dagli altri, copiarono i versi con tanta destrezza che non se ne accorse egli, il quale confessò non aver fatto mai più simile sforzo.

Lo sceneggiamento fu segnato dopo, e il più che si poté secondo la pantomima veduta del poeta, veramente perfetto nell'arte del recitare³.

Questo aneddoto costituisce finora la più antica testimonianza del genere tragico estemporaneo. Benché non sia possibile stabilire un rapporto diretto tra la figura di Natali o di Casser (che pure viaggiarono molto, esibendosi in ogni parte d'Italia) e quella di Sgricci, è un fatto che l'atto di nascita dell'improvvisazione tragica è da retrodatare almeno all'ultimo scorcio del Settecento. Sulla base delle indicazioni di Primavera è anzi possibile stabilire un termine cronologico meno approssimativo per l'improvvisazione del *Fratricidio*: la *princeps* del *Polinice*, pubblicata appena dopo che l'opera era stata letta collettivamente, secondo quanto ricorda l'autore, risale all'edizione Pazzini Carli del 1783⁴. È perciò verosimile immaginare la produzione dello «Squarcio tragico» all'indomani della pubblicazione della tragedia alfieriana, e comunque intorno alla metà degli anni Ottanta del Settecento, circa quindici, venti anni prima della pubblicazione del volume di Primavera, edito nel 1803.

Il *Fratricidio* di Casser dipende in gran parte dal modello alfieriano. La trama stessa dello «Squarcio tragico», in accordo con l'atteggiamento di «emola critica» che presiedette alla sua produzione, rappresenta una *variatio* sul quinto atto del *Polinice*, che inizia con Antigone che informa la madre Giocasta del fermento subito da Eteocle in battaglia e termina con il suicidio di quest'ultima di fronte alla morte di Polinice, causata da un ultimo, estremo gesto di vendetta del malvagio fratello. Se si eccettua il ridotto numero di personaggi e l'atto unico in quattro scene, che giustificano la sua definizione di «Squarcio», il *Fratricidio* imita Alfieri anche sul piano dello stile. Il lessico è assai sostenuto, la sintassi ricca di iperbatî, spezzata da forti inarcature:

3. PRIMAVERA, *Versi estemporanei*, p. 139 nota n.n.

4. VITTORIO ALFIERI, *Polinice. Tragedia II*, in *Tragedie di VITTORIO ALFIERI da Asti. Volume primo*, Siena, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1783, pp. [109]-216.

Le lagrime di madre estinguer l'ire
 di due fratei no non potran? Natura
 tutte smentir per me vorrà sue leggi?
 Ebben: se dato d'una madre al pianto
 non fia lo spegner di sì atroce guerra
 l'esecrabili faci; almen col sangue
 si mesca degli estinti⁵.

Così dichiara in un monologo iniziale Giocasta, con parole che ricalcano quelle pronunciate dalla madre dei fratelli in guerra all'inizio del quinto atto del *Polinice*. Il *Fratricidio* tenta inoltre di riprodurre anche i rapidi scambi di certi dialoghi franti alferiani. Il passo che segue, composto di cinque soli endecasillabi, è suddiviso in ben otto differenti battute:

Emone Giocasta.
Giocasta Che?
E. Dalla regia...
G. Quale
 t'abbuja il volto insolito pallore?
E. L'orror... de' fati...
G. Palpita la voce
 nelle tronche parole?
E. No.
G. Sì menti;
 e nel mentir parla il silenzio. Intesi⁶.

Si tratta di un vero e proprio pezzo di bravura per un improvvisatore, tenuto, lo si rammenti, non soltanto a ricoprire tutti i ruoli passando velocemente dall'uno all'altro, e intanto spostandosi fisicamente nelle loro rispettive posizioni; ma anche a non perdere nel frattempo la misura dell'endecasillabo, continuamente perturbato dall'alternarsi di brevissime sequenze sillabiche. In questo senso si noti anche l'esigenza metrica di supporre una dieresi su *regia* (o meglio, *reggia*), che rende il dettato ancor più innaturale. Sono, queste, caratteristiche che si ritrovano anche nelle tragedie sgricciane e che, per il loro grado di diffi-

5. CASSER, *Fratricidio*, sc. I, p. 128.

6. Ivi, sc. II, p. 129.

coltà performativa (giacché qui l'agonismo con il modello scritto è forse ai suoi massimi livelli), costituivano una parte non trascurabile del piacere che il pubblico poteva trarre da questo genere di esibizioni.

Non deve allora stupire il clamoroso successo della tragedia estemporanea sgricciana, spettacolo di grande virtuosismo attoriale. È fatto noto che Luigi Carrer, rimasto potentemente affascinato dopo una *soirée* dell'improvvisatore aretino tenutasi nel 1818, ne fu per qualche tempo un emulo di successo. Stendendone parecchi anni dopo la voce relativa per la *Biografia degli italiani illustri* di De Tipaldo, lo scrittore veneziano elogiava il particolare coraggio di Sgricci nell'aver affrontato i grandissimi rischi di fallimento che si annidavano in questo genere di poesia all'improvviso:

[...] è forza, a volere convenientemente apprezzare ciò ch'egli [Sgricci] primo tentò, l'aggiugnere alle difficoltà sempre compagne allo improvvisare, quelle tutte particolari dell'improvvisare tragedie [...]. Non crediamo che si possa con facilità ritrovare esperimento cui sia più vicino il ridicolo, non foss'altro per quella necessità in cui si trova l'improvvisatore di arrostarsi a ogni poco, cangiando luogo secondo il vario personaggio che interroga o che risponde; di gesticolare eroicamente senza nessuno di que' sussidii che vengono agli attori dalle vesti e dal restante corredo teatrale; di fingere lo svenimento e la morte ne' loro esteriori atteggiamenti, in quel mezzo che l'ingegno lavora a rappresentare colle parole le morali perturbazioni che le cagionano e le accompagnano; di attendere insomma continuamente a ciò che può farsi disagiata all'occhio, quando sembrerebbe che a grande stento potesse bastare la mente a schivare le sconcezze spiacevoli all'intelletto soltanto. Lo Sgricci, anche per questa parte, aveva avuto benigna la natura⁷.

In effetti, la grande novità di Sgricci fu l'azzardo di portare la tragedia estemporanea a teatro, laddove ancora all'altezza del *Fratricidio* di Casser l'improvvisazione tragica sembra essere niente più che una variante della *performance* salottiera e privata. A rafforzare ulteriormente l'idea che prima dell'arrivo di Sgricci il genere avesse una circolazione per un pubblico più ristretto, e ancora nella forma di "squarci", sta un

7. LUIGI CARRER, *Sgricci (Tommaso)*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo. Volume terzo*, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1836, pp. 404-410: 405.

altro accenno nelle *Memorie* di Antonio Longo a una tragedia improvvisata «in tre giorni» (e dunque suddivisa in più parti) da Giambattista Armani negli ultimi anni del secolo, all'ingrosso tra il 1796 e il 1801, durante un periodo di permanenza nella città di Chioggia, dal titolo *Chioggia Liberata*⁸. Infine, nel primo Ottocento, Sismondi sosteneva di aver addirittura assistito a una donna, la poetessa fiorentina Lucrezia Landi (S 140), «improviser un fragment de tragédie sur un sujet que les poètes tragiques n'ont jamais traité, de manière à faire, dans un petit nombre de scènes, sentir le nœud et prévoir un dénouement»⁹. Purtroppo, delle tragedie estemporanee di Lucrezia Landi o di quelle di Giambattista Armani nulla è noto, almeno allo stato attuale delle conoscenze, né è possibile stabilire se Sgricci ne ricevesse mai notizia. Ciò che si può arguire è che la rivoluzione alfieriana, al di là dei suoi già noti effetti sulla letteratura “al tavolino”, ebbe forse un impatto anche sul panorama dei generi e delle forme della sua “sorella minore”, la poesia all'improvviso.

8. «Egli [Giambattista Armani] [...] passò a *Chioggia*, dove in tre giorni improvvisò una tragedia, col titolo: *Chioggia Liberata*» (LONGO, *Memorie*, III, p. 158 nota 100). La *performance* si colloca tra la prima rappresentazione della tragedia composta “al tavolino” *Mehemet III*, autore l'Armani, «rappresentata per la prima volta in *Venezia* li 20 ottobre 1796 nel teatro di San Luca» (ivi, p. 157 nota 100), e la successiva permanenza del poeta presso l'amico Pietro Caenazzo, dopo essere tornato nuovamente a Venezia, dove «rimase sino all'anno 1801» (ivi, p. 159 nota 100). Il fatto che Longo non indichi un teatro per lo svolgimento della *Chioggia Liberata*, ciò che fa nei casi di tragedie “al tavolino”, fa supporre che la tragedia estemporanea fosse recitata tra i salotti e i circoli della città veneta.

9. SISMONDI, *De la littérature*, p. 98.

INDICI

Indice dei manoscritti, dei documenti d'archivio
e delle stampe rare

AREZZO

Biblioteca Città di Arezzo

Manoscritti

106: 90n

176: 92n

BOLOGNA

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

Stampati

Teatro e spettacoli

Teatro Contavalli

V.18.03: 222n

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Manoscritti

Barberiniani latini

4410: 57n

Stampati

Ferraioli

V 7320(11): 127n

FIRENZE

Biblioteca Marucelliana

Manoscritti

Gori

A.36: 80n

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Manoscritti

Magliabechiani

VIII.1416: 43, 46-47n

Targioni Tozzetti

189/5: 148n

MILANO

Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia

Fondo Malvezzi

Stampati

b. 12, fasc. 43/17: 214n

ROMA

Biblioteca Angelica

Manoscritti

Archivio dell'Arcadia

Atti arcadici, 1: 64n

ms. 1: 67n

ms. 7: 67n

ms. 8: 68n, 91n

ms. 9: 68n, 244n

ms. 11: 68n

ms. 13: 68n

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

Manoscritti

Sessoriani

333: 91n

Vittorio Emanuele

837: 213n

SIENA

Biblioteca Comunale degli Intronati

Manoscritti

A.IX.4: 147n

A.IX.5: 147n, 166n

A.IX.6: 205n

C.VI.20: 204n

E.IX.23: 191n, 207n

E.IX.24: 192n

H.X.35: 166n

Indice dei nomi*

- Abarasto Egisio: vd. Feo, Michele
Abram Polido, ps. di Polido, David Rafael ben Abraham
Abramo, personaggio biblico: 233n
Accarigi, Alfonso: 205n
Accarigi, Livia: 24n, 175, 205 e n
Acquaro Graziosi, Maria Teresa: 65n
Adami, Pietro Antonio: 227n
Addison, Joseph: 50 e n
Ademollo, Alessandro: 17 e n, 20, 121n, 190n
Adimari, Ludovico: 161n
Adriano VI (Adriaan Florisz), papa: 57n
Agamennone, Maurizio: 19n-20n, 23
Agazzari, Annibale: 88-89, 192
Aglaura Cidonia: vd. Maratti, Faustina
Agostino d'Ipbona, santo: 163
Alauro Euroteo: vd. Perfetti, Bernardino
Albani, Alessandro: 60n
Albani, Annibale: 60n
Alburnio Ripeo: vd. Vignoli, Giovanni
Alessandro IV (Rinaldo dei conti di Ienne), papa: 164n
Alessandro VII (Fabio Chigi), papa: 62n
Alfano, Giancarlo: 48n
Alfesibeo Cario: vd. Crescimbeni, Giovan Mario
Alfieri, Vittorio: 144, 201, 253-254 e n
Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara, Modena e Reggio: 53n
Alfonzetti, Beatrice: 29n, 99n, 101n
Algarotti, Francesco: 98n, 107n, 237 e n
Alidio Cerineo: vd. Martini, Giovanni Maria
Allegrini, Vincenzo: 24
Alnano Melleo: vd. Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa
Altanesi, Giovanni Francesco: 162n
Alterio Eleo: vd. Marchetti, Alessandro
Altissimo, ps. di Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo
Amaduzzi, Giovanni Cristofano (Biante Didimeo): 21 e n, 122n
Amarilli Etrusca: vd. Bandettini, Teresa
Amato, Marco: 104n, 210n
Ambrogini, Angelo detto il Poliziano: 54, 58
Amerighi, ricamatore: 151n, 188-189
Ameto Ninfadio: vd. Cenni, Jacopo Maria
Amostante Laton, ps. di Malatesti, Antonio
Anacarsi, personaggio (Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage du jeune Anarchasis en Grèce*): 33 e n
Anacreonte: 59, 111, 214n, 230-231, 251
Andersen, Hans Christian: 29
Anicio, monaco olivetano: 79n
Anna Maria Francesca di Sassonia-Lauenburg, granduchessa consorte di Toscana: 244
Annibale Barca: 167
Antigone, personaggio mitologico: 253-254
Antonelli, Roberto: 54
Apollo, divinità: 56n, 58, 75, 77, 99, 106, 113, 180, 252
Appetecchi, Elisabetta: 64n, 70n
Aquilano, Serafino, ps. di Ciminelli, Serafino detto l'Aquilano

* Il nome arcadico è indicizzato solo se menzionato almeno una volta a testo ed è collocato tra parentesi vicino al nome civile, senza ulteriori specificazioni.

- Aracri, Basile: 56n
 Archipoeta, ps. di Querno, Camillo detto l'Archipoeta
 Ardoino Ludovisi, Anna Maria (Getilde Faresia): 67n, 73
 Argelati, Filippo: 241 e n
 Arianna, Lucrezia: 24
 Arianna, personaggio mitologico: 247n
 Ariosto, Ludovico: 25, 31, 48-51n, 181, 230n-231
 Arisleo Cereatico: vd. Onorati, Francesco Maria
 Aristotele: 80 e n
 Arlecchino, maschera (Goldoni, *Il poeta fanatico*): 104
 Armaingaud, Arthur: 50n
 Armando, David Riccardo: 228n
 Armani, Giambattista: 104n, 142, 196n, 224, 257 e n
 Arnaud, François: 166n, 169 e n
 Arpalò Argivo: vd. Bonaiuti, Stefano
 Arrighi Landini, Orazio: 28 e n
 Ashmole, Elias: 227n
 Asor Rosa, Alberto: 43n, 95n, 165n
 Ateneo di Naucrati: 33
 Attilio Regolo, Marco: 236
- Bacchini, Teresa: 175
 Bacci, Lorenzo: 148
 Bacco, divinità: 61n, 245 e n-247 e n, 251
 Bach, Johann Sebastian: 208
 Bachtin, Michail: 16n
 Bacon, Francis: 123
 Bacone di Verulamio, ps. di Bacon, Francis
 Baldacchini, Lorenzo: 53n
 Baldasseroni, Giovanni Giacomo: 161n
 Baldini, Ugo: 60n, 111n
 Baldinotti, Francesco: 222
 Baldinotti, Giovanni Jacopo: 29 e n, 125n, 158-159, 161n, 196 e n, 222, 224
 Balduino, Armando: 43n
 Balestrieri, Domenico: 166n
 Ballati Orlandini, Emilia: 175
 Banchieri, Antonio (Vitauro Antigoneo): 67n
 Bandettini, Teresa (Amarilli Etrusca): 19, 22n, 27n, 125-126n, 136, 169-171, 175, 180, 193, 201, 203, 205, 216, 228n-229, 235-236n
 Baraballo da Gaeta, Cosimo: 57 e n
 Baragetti, Stefania: 102n, 135n, 174 e n, 176n
 Barberini Boromei, Camilla: 94 e n
 Barberini, Felice: 111 e n
 Barbieri, Giovanni Francesco detto il Guercino: 21
 Baretti, Giuseppe: 28n, 139 e n, 146 e n, 213 e n, 217, 223
 Bargeo Bufagiano: vd. Negroni, Niccolò
 Baroni Cavalcabò, Clemente: 166n
 Barthélemy, Jean-Jacques: 33 e n
 Bartoli, Nerina: 17 e n
 Baruffaldi, Girolamo (Cluento Nettunio): 75, 178-179n, 214 e n
 Bassi, Lorenzo Antonio: 161n
 Battelli, Giovanni Cristoforo: 70n
 Battistini, Andrea: 28n
 Battistini, Francesco: 161n
 Beco Sudicio, ps. di Somigli, Domenico
 Belli, Giuseppe Gioachino: 143 e n
 Beltrami, Pietro G.: 46n, 204n, 209n
 Bembo, Pietro: 59, 97
 Benaco Deomeneio: vd. Grazzini, Giulio Cesare
 Benassai, Silvia: 88n
 Benincasa, Bartolomeo: 162n
 Bentivoglio Calcagnini, Matilde: 175, 178-179n
 Benvoglianti, Uberto: 191n-192n, 207n
 Berardi, Matteo: 161n
 Bergalli, Luisa: 145, 173n
 Bernardino da Siena, santo: 167
 Bernieri-Terrarossa, Aurelio: 124 e n
 Bertazzoli, Raffaella: 20n
 Berti, Gianlorenzo: 86n, 162n, 164 e n
 Bettinelli, Saverio (Diodoro Delfico): 106 e n-107 e n, 114-118 e n, 121-122, 140 e n, 162n, 165 e n, 195n, 210n, 229
 Biagi, Daria: 24
 Bianchini, Giovanni: 89n-92n
 Bianchini, Giuseppe (Selvaggio Afrodisio): 70
 Bianchini, Isidoro detto Dorino: 160 e n
 Bianciflore, personaggio (*Cantare di Fiorio e Bianciflore*): 43, 46-48

- Biante Didimeo: vd. Amaduzzi, Giovanni
Cristofano
- Bilinski, Bruno: 76n
- Bindi, Giovan Battista: 88, 192, 206 e n,
208, 251
- Bindocci, Antonio: 126n, 162n
- Bini, Giuseppe Clemente: 86n
- Binni, Walter: 95 e n, 117n
- Biscioni, Anton Maria: 61n, 79n, 191n
- Boccaccio, Giovanni: 43 e n-44, 47, 59, 185
- Bodoni, Giambattista: 123 e n
- Boiardo, Matteo Maria: 48
- Bolzoni, Lina: 165n
- Bombarda, Antonio: 221
- Bonaiuti, Stefano (tra gli Aborigeni Arpalo
Argivo): 149n-150n
- Bonora, Ettore: 107n, 115n, 117n
- Borelli, Giovanni Alfonso: 60 e n
- Boromei, Giberto, ps. di Borromeo, Giberto
- Borromei, Carlo, ps. di Borromeo Arese,
Carlo
- Borromeo Arese, Carlo: 94 e n
- Borromeo, Giberto: 94 e n
- Botta Adorno, Alessandro: 247n
- Boutier, Jean: 122n
- Bracciolini, Poggio: 55-56
- Brighella, maschera (Goldoni, *Il poeta fa-
natico*): 210n
- Brizzi, Gian Paolo: 227 e n
- Broggi, Giuseppe: 114 e n
- Brunacci, Francesco (Icasto Nonacrino):
72n-73n
- Brunelli, Bruno: 98n
- Bruni, Leonardo: 55
- Bruni, Raoul: 111n
- Bruto, Marco Giunio: 119
- Bucchi, Gabriele: 61n, 241n-243 e n, 245
e n-246n
- Bufano, Antonietta: 56n
- Burman, Charles: 227n
- Burns, Jennifer: 21n
- Bury, Emmanuel: 69n
- Bustoni, giovine lodigiano: 195
- Buzzegoli, Alberto Giuseppe: 86n, 236n
- Byron, George Gordon Noel: 27 e n
- Caenazzo, Pietro: 257n
- Caesar, Michael: 132n
- Caffiero, Marina: 122n
- Calderón de la Barca, Pedro: 79n
- Caloprese, Gregorio: 143
- Camassa, Edoardo: 24
- Campanelli, Maurizio: 22n, 24, 64n, 71n,
193n, 226 e n
- Campello, Francesco Maria (Logisto Ne-
meo): 64, 75-76, 161n
- Campitelli, Tommaso: 161n
- Camporesi, Piero: 52n
- Cancellieri, Francesco: 190n
- Canettieri, Paolo: 54n
- Cangrande della Scala: 75
- Cannata, Nadia: 54n
- Cantarini, Livia: 24
- Cantarutti, Giulia: 28n
- Capodarca, Donatella: 29n
- Caprini, Sebastiano: 161n
- Capriotti, Marco: 99n, 110n, 230n, 248n
- Caputo, Simone: 101n
- Carducci, Giosue: 104n
- Carlo I, re d'Inghilterra: 227n
- Carlo VI, imperatore del Sacro Romano
Impero: 101
- Caro, Annibale: 241n
- Carrer, Luigi: 256 e n
- Caruso, Carlo: 24, 56n, 59n, 77n-78n, 130n
- Casaregi, Giovanni Bartolomeo (Eritro
Faresio): 75-76
- Casini, Francesco Maria: 97n
- Casini, Santi: 161n
- Casser, Pier Giuseppe: 164n, 205 e n, 253
e n-256
- Catena, Giovan Battista: 203n
- Caterina da Siena, santa: 206n
- Caterina II, regina di Russia: 20n
- Catone, Marco Porcio detto Uticense: 236
- Catucci, Marco: 207n
- Catullo, Gaio Valerio: 230
- Cavoni (Gavoni), Francesco (Erasto Me-
soboatico): 67n-68n, 76, 193-194
- Cecconi, Marco Antonio: 95 e n
- Cece, ps. di Giacchi, Pirro
- Cecilia, Gianfrancesco: 127 e n
- Cenni, Jacopo Maria (Ameto Ninfadio): 73n
- Cerina, Giovanna: 18n

- Cerretti, Luigi: 161n
 Cerutti, Giacinto: 21
 Cesare, Gaio Giulio: 119 e n, 190n
 Cesarotti, Melchiorre: 119 e n, 146
 Cestari, Silverio Gioseffo: 164n, 225n
 Ceva, Teobaldo: 173 e n-174
 Ceva, Tommaso: 115 e n
 Chiabrera, Gabriello: 230n-231, 245
 Chiancone, Claudio: 142n
 Cianfogni, Domenico: 85, 191n, 204n
 Ciarlantini, Paola: 28n
 Ciatti, Elisabetta: 175, 180-181n
 Cicerone, Marco Tullio: 98n, 111, 249 e n
 Cicogna, Emmanuele: 224 e n
 Cimante Micenio: vd. Godard, Luigi
 Ciminelli, Serafino detto l'Aquilano: 58 e n
 Ciottoli, Domenico: 148-150, 188 e n
 Cirese, Alberto Mario: 47 e n
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa (Alnano Melleo): 42n, 64n, 70n, 74, 78, 93, 98 e n, 203n, 209n
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa: 114n
 Clemente XIV (Giovanni Vincenzo Ganganelli), papa: 20
 Cleobolo Prosense: vd. Maffei, Giovanni Angelo
 Cluento Nettunio: vd. Baruffaldi, Girolamo
 Coleridge, Samuel Taylor: 29 e n
 Colonna, Pompeo: 62n
 Colonna, Vittoria: 22n
 Coltellini, Agostino: 79-82
 Comante Eginetico: vd. Frugoni, Carlo Innocenzo
 Condillac, ps. di de Condillac, Étienne Bonnot
 Contadinella dei Bagni di Lucca, ps. di Lena, Catterina
 Conti, Antonio: 110 e n
 Coralbo Aseo: vd. Rinaldi, Pompeo
 Corallina, personaggio (Goldoni, *Il poeta fanatico*): 104-105, 210n
 Cordara, Giulio Cesare: 141 e n
 Corebo Maloetide: vd. Trosi, Domenico
 Corelli, Arcangelo: 208
 Corilla Olimpica: vd. Morelli, Maria Maddalena
 Corinna, personaggio (Madame de Staël, *Corinne, ou l'Italie*): 22n, 29 e n, 170, 177
 Coriolano, Gneo Marcio: 236
 Corneille, Pierre: 93
 Corona, Vincenzo: 244n
 Corsetti, Francesco Maria: 211n-212n
 Corsignani, Francesco Maria: 161n
 Corsini, Bartolomeo: 111 e n
 Corsini, Jacopo: 196 e n
 Corsini, Neri: 111n
 Corvesi, Agostino: 162n, 165
 Cosimo III de' Medici, Granduca di Toscana: 244
 Cotta, Giambattista (Estrio Cauntino): 68n, 86n, 161n-162n
 Cozzi, Gaspero: 126n
 Crateo Ericinio: vd. Ottoboni, Pietro
 Cratino Emeresio: vd. Santorio, Giovanni
 Cremona, Giovanni Giuseppe (Plasone Ecatombeo): 110-111n
 Crescimbeni, Giovan Mario (Alfesibeo Carrio): 22n, 42n, 60n, 63 e n-67n, 69 e n-72 e n, 74-78n, 86-87n, 90-94n, 97 e n, 99 e n-101, 108, 152-153, 155, 194, 202 e n-203, 209n, 211 e n, 230 e n, 239-240n, 247 e n
 Criseno Elissonneo: vd. Salvini, Salvino
 Crisolini Malatesta, Francesca: 175
 Crispi, Girolamo: 72n
 Cristelli, Franco: 91n
 Cristiani, Francesco Saverio: 162n, 195n, 209n
 Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo: 53 e n-54 e n, 57, 235, 240
 Crivelli, Tatiana: 22 e n, 27, 29-30 e n, 135n, 172 e n, 177 e n, 181n-182n
 Croce, Benedetto: 17 e n-18 e n, 28n, 33 e n, 48 e n, 124 e n, 157 e n, 213-214n
 Croce, Giulio Cesare: 52
 Crotti, Fernanda: 118n
 Cunich, Raimondo: 161n-162n
 D'Agay, Frédéric: 201n
 D'Anzieri, Elena: 43n
 D'Aste, Giuseppe: 71
 D'Avenant, Enrico: 83n
 D'Elci, Cosimo: 88-89, 192
 D'Elci, Orazio (Eveno Traustio): 67n

- D'Este, Carlo Emanuele: 93 e n
 D'Intino, Franco: 24
 da Barberino, Andrea: 53, 235
 Da Ponte, Lorenzo: 25-26 e n
 Da Rabatta, Agostino: 161n
 Da Tempo, Antonio: 41
 Dafne Eurippea: vd. Viali Rivaroli, Pellegrina Maria
 Dante Alighieri: 22n, 25, 44, 54, 59, 75, 111, 181, 185
 Dareclide: vd. Gatti, Giacomo Filippo
 David, re d'Israele: 68n, 233n
 de' Angelis, Francesca Romana: 24
 De Angelis, Francesco: 24
 De Blancey, Charles-Claude: 201n
 De Brosse, Charles: 201 e n
 de Condillac, Étienne Bonnot: 115
 de Fontenelle, Bernard Le Bovier: 166n
 de' Giorgi Bertola, Aurelio: 21 e n, 128 e n, 248 e n, 250
 De Gregorio, Mario: 89n, 147n
 de la Rochefoucauld, François: 163n
 de Lalande, Joseph Jérôme Le Français: 141 e n
 De Lemene, Francesco: 115n
 De Magistris, Francesco: 145
 de' Medici, Ferdinando: 87n-88n
 de' Medici, Leopoldo: 61n, 80n
 de' Medici, Lorenzo: 61
 de' Medici, Mattias: 61
 de Montaigne, Michel Eyquem: 50 e n
 De' Mozzi, Marco Antonio: 83n, 86n, 140n, 161n
 De Patto, Angelo: 55n
 De Robertis, Domenico: 46n-47n
 de' Rossi, Niccolò d'Aristotele detto lo Zoppino: 53 e n-54n
 De Soria, Giovanni Gualberto: 111n, 139 e n, 161n
 de Sperges, Joseph: 251n
 De Tipaldo, Emilio: 256 e n
 de' Tolomei, Pia: 167
 de Vega Carpio, Félix Lope: 79n
 De Vico, Francesco: 73n
 De Vincentiis, Amedeo: 55n
 Degl'Innocenti, Luca: 52n, 54 e n, 96n, 235n, 239 e n-241n
 Degli Azzi Forti, Faustina (Selvaggia Eurinomia): 65, 90-92n, 175
 Dei Nobili, Carlo: 144n
 Dei Nobili, Filippo: 144n
 Dei Nobili, Giovanna: 144 e n-145, 175
 Del Giudice, Niccolò (Emireno Pirgense): 68n
 del Nero, Francesco: 239
 Del Teglia, Francesco (Elenco Bocalide): 64, 75-76, 161n
 dell'Anguillara, Giovanni Andrea: 241 e n-242 e n, 251
 della Penna, Camillo (Erillio Filippino): 229-230n
 Della Schiava, Fabio: 55n
 Della Torre di Rezzonico, Antonio Giuseppe: 161n
 Della Torre di Rezzonico, Carlo Gastone: 124 e n, 244-245
 Delegati Zerbini, Giustina: 175
 Democrito: 111
 Demodoco, personaggio (*Odissea*): 34, 36
 Denina, Carlo: 142 e n
 Devoti, Fabio: 111 e n, 113
 Di Bari, Cristina: 64n
 Di Battista, Flavia: 24, 35n, 129n
 Di Ricco, Alessandra: 19 e n, 24, 34 e n, 36 e n-37, 93 e n, 116n, 118n, 122n, 127 e n, 131 e n, 180 e n, 193 e n, 201n, 203 e n, 205n, 212 e n, 214 e n, 229 e n, 236n-237n
 Dini, Agostino: 150n
 Diodoro Delfico: vd. Bettinelli, Saverio
 Dionigi Orfei, Enrica: 175
 Dionisotti, Carlo: 18 e n, 20 e n, 36-37n, 43n, 104
 Dixon, Susan M.: 97 e n
 Dolci, Antonella: 28n
 Domenichi, Lodovico: 238 e n-239
 Domiziano, Tito Flavio: 56n
 Don Travertino, personaggio (*Subleyras, Il marchese di Barbanera*): 213
 Donati, Paolo: 125n
 Donato, Maria Pia: 121n, 125 e n, 177n
 Doni, Anton Francesco: 185n-187
 Dorino, ps. di Bianchini, Isidoro
 Du Tillot, Guillaume-Léon: 115

- Ebani, Nadia: 20n
 Edipo, personaggio mitologico: 212n
 Eisenstein, Elizabeth Lewisohn: 15 e n
 Elenco Bocalide: vd. Del Teglia, Francesco
 Elettra Citeria: vd. Gabrielli Capizucchi, Prudenza
 Emilia, ps. di Rachele detta Emilia
 Emireno Pirgense: vd. Del Giudice, Niccolò
 Emone, personaggio mitologico: 253, 255
 Enea, personaggio (Virgilio, *Eneide*): 167
 Erasto Mesoboatico: vd. Cavoni (Gavoni), Francesco
 Erillio Filippo: vd. della Penna, Camillo
 Erilo Cleoneo: vd. Guidi, Alessandro
 Eritro Faresio: vd. Casaregi, Giovanni Bartolomeo
 Erminia, personaggio (Tasso, *Gerusalemme liberata*): 50n
 Esterhammer, Angela: 23 e n, 27n-29n, 31 e n, 33n
 Estrio Cauntino: vd. Cotta, Giambattista
 Eteocle, personaggio mitologico: 253 e n-254
 Eugenio Libade: vd. Menzini, Benedetto
 Eugenio di Savoia Soissons: 68n, 101n
 Eurasio Nonacride: vd. Versari, Pietro Francesco
 Eurialo Liceano: vd. Savini, Pietro Bonaventura
 Eveno Traustio: vd. D'Elci, Orazio
- Fabbri, improvvisatore: 125n
 Fabbri, Moreno: 20n
 Fabiano, Andrea: 24
 Fabroni, Angelo: 60n
 Fagioli, Giovanni Battista: 79n-80n, 187 e n
 Fazioli, Mercurio: 242n
 Febo: vd. Apollo, divinità
 Felici, Lucio: 143n, 231 e n
 Femio, personaggio (*Odissea*): 34, 36
 Feo, Michele (Abarasto Egisio): 20 e n
 Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie: 192
 Ferdinando II de' Medici, granduca di Toscana: 61
 Fernow, Carl Ludwig: 27 e n, 34-36 e n, 128-129n, 213 e n-215, 228
 Ferrari, Stefano: 28n
- Ferro, Federica: 43n
 Ferroni, Sante: 125-127 e n, 159, 196n
 Ficino, Marsilio: 58
 Fidalma Partenide: vd. Paolini Massimi, Petronilla
 Fidanza, Leopoldo: 159, 196n, 222
 Figari, Pompeo (Montano Falanzio): 64-66, 68n, 74-76, 211, 244, 247
 Filelfo, Giovanni Mario: 56-57n
 Findlen, Paula: 21n
 Finnegan, Ruth: 15-16n
 Finotti, Fabio: 84n
 Fioretti, Benedetto: 80 e n-83, 245, 252
 Fiorini, Alberto: 160n
 Fiorio, personaggio (*Cantare di Fiorio e Biancifiore*): 43, 46-48
 Flora: vd. Mazzetti Forster, Maria Domenica
 Florindo, personaggio (Goldoni, *Il poeta fanatico*): 210n
 Foggini, Pier Francesco: 161n-162n
 Fontenelle, ps. di de Fontenelle, Bernard Le Bovier
 Forner, Fabio: 20n
 Fortis, Alberto: 162n
 Franceschini, Fabrizio: 42 e n
 Franceschini, Momo: 28n, 124n, 195n-196n
 Francesco III d'Este, duca di Modena e Reggio: 72n, 209n
 Francesco Maria de' Medici, governatore di Siena: 61n, 87n, 191n
 Franchi, Saverio: 208n, 214 e n, 242n
 Frugoni, Carlo Innocenzo (Comante Egipetico): 102, 106n, 115, 244-245n
 Fumaroli, Marc: 19 e n, 69n, 158n
 Fuscello, personaggio (Doni, *I Marmi*): 186
- Gabrielli Capizucchi, Prudenza (Elettra Citeria): 65-68n, 70
 Gabrielli, Mario: 126n
 Gaetani, Pierantonio: 166n
 Gagliuffi, Marco Faustino: 126n, 130n, 161n, 226n, 228 e n
 Galassi, Alfonso: 161n, 191n, 207n
 Galisio Enopeo: vd. Subleyras, Luigi
 Galt, John: 30-33n
 Galtarossa, Massimo: 146n

- Garzillo, Vincenzo: 164n, 225n
 Gatti, Giacomo Filippo (Dareclide, tra gli Accademici del Portico della Stadera Pompeo Acquavivida): 161n-162n, 164 e n, 225 e n
 Gazzeri, Teresa: 175
 Gazzola Stacchini, Vanna: 89n-92n
 Gelsindo Sepiate: vd. Stecchi, Gianlorenzo
 Gentili, Bruno: 18 e n-19, 36, 190 e n, 193
 Gentili, Sandro: 29n
 Germina: 76 e n, 93
 Getilde Faresia: vd. Ardoino Ludovisi, Anna Maria
 Ghirardini, Cristina: 22 e n, 50n, 151n, 207n, 213-214n
 Ghivizzani, Alessandro: 86n, 191 e n, 206-207n, 251
 Giacchi, Pirro: 150n
 Giacopini, Achille: 64n
 Gian Gastone I de' Medici, granduca di Toscana: 244
 Giannelli, Leonardo: 71n-72n
 Gianni, Francesco: 17 e n, 19, 22 e n, 125-127, 129, 131 e n-132, 157, 201 e n, 203, 222, 228n, 235 e n-237 e n, 243
 Gibellini, Pietro: 143n
 Gidino da Sommacampagna: 41 e n, 45 e n, 202-203
 Gigli, Girolamo: 78 e n, 88 e n-89, 99 e n, 125, 192-193n, 206 e n-209n
 Gildisto Batiense: vd. Mazzolari, Giuseppe Maria
 Giobbe, personaggio biblico: 233n
 Giocasta, personaggio mitologico: 253-255
 Giordani, Pietro: 56n, 59n, 77n-78n, 129 e n-132 e n
 Giordano, Antonella: 21n, 178n
 Giorgetti Vichi, Anna Maria: 172
 Giotti, Cosimo: 196-197n
 Giovanni VI di Braganza, re del Portogallo, Brasile e Algarve: 28n
 Giovio, Paolo: 57 e n
 Giraldi, Lilio Gregorio: 240
 Giroto, Carlo Alberto: 185n
 Giuli, Paola: 21n, 105n
 Giulianelli, Andrea Pietro: 161n
 Giuliani, Giovanni Battista Carlo: 41n
 Giuntotardi, Pietro: 161n
 Giustiniano, Geronimo: 27n
 Gizzarone, Giorgio (Oratino Boreatico): 68n
 Gobbi, Agostino: 172-174
 Godard, Luigi (Cimante Micenio): 20 e n, 122 e n-123 e n
 Goethe, ps. di von Goethe, Johann Wolfgang
 Goffredo, personaggio (Tasso, *Gerusalemme liberata*): 139
 Goldin, Daniela: 103n
 Goldoni, Carlo: 104 e n, 210 e n, 229 e n
 Gonzaga di Castiglione, Luigi: 21, 122 e n, 124
 Gonzaga, Eleonora Luisa: 87 e n, 148 e n
 Gonzaga, Ottavio: 115n
 Gonzaga, Vincenzo: 87n
 Goody, Jack: 13-14n
 Gorgia di Leontini: 98n
 Gori, Anton Francesco: 80n, 161n
 Gorni, Guglielmo: 43n
 Goudriaan, Elisa: 80n
 Gozzano, Guido: 186
 Gozzi, Carlo: 145n
 Gozzi, Gasparo: 145-146n
 Graglia, Giuseppe: 98n
 Grandi, Guido: 161n
 Gravina, Gian Vincenzo: 97-100 e n, 143, 193, 195
 Graziosi, Elisabetta: 21n, 87n, 102 e n, 176n
 Grazzini, Antonfrancesco detto il Lasca: 187-188 e n
 Grazzini, Giulio Cesare (Benaco Deome-neio): 75-76 e n
 Gregori, Carlo: 189
 Grifoni, Girolamo: 88-89, 161n, 192
 Grifoni, Teofilo: 89 e n
 Gualterotti, Francesco Maria: 245
 Guardo, Marco: 65n
 Guarino, Raimondo: 56n, 99n, 121n
 Guercino, ps. di Barbieri, Giovanni Francesco detto il Guercino
 Guidi, Alessandro (Erilo Cleoneo): 51n, 97n-100 e n, 194, 209n, 237
 Gussalli, Antonio: 129n-130n

INDICE DEI NOMI

- Hamilton, Gavin: 30
 Hemans, Felicia: 29n
 Henry, Chriscinda: 58n
- Icasto Nonacrino: vd. Brunacci, Francesco
 Ila Orestasio: vd. Somai, Angelo Antonio
 Imbert, Gaetano: 245 e n
 Irace, Erminia: 29n
 Isidori, Bartolomeo: 161n
- Javitch, Daniel: 50n
 Jonata, Alessandro: 126n
- Kauffmann, Angelica: 27 e n
 Kezich, Giovanni: 241n-242n
 Klaus Reggiani, Clara: 56n
- La Rochefoucauld, ps. di de la Rochefoucauld, François
 Lami, Giovanni: 85-87n, 140 e n, 148 e n-151n, 188n, 233n, 237n
 Lampredi, Giovanni Maria: 161n, 206n
 Lancetti, Vincenzo: 55n
 Lanci, Antonio: 60-61n
 Landi Mazzei, Lucrezia: 175, 257
 Landon, Letitia Elizabeth: 29n
 Lanteri, Giuseppe: 164n
 Lastrì, Marco: 187 e n-189, 196 e n
 Laura, personaggio (Petrarca, *Canzoniere*): 102
 Lavinio, Cristina: 18n
 Lazzeri, Alessandro: 80n
 Lemaistre de Sacy, Louis-Isaac: 163n
 Lena, Catterina: 151n, 175
 Leocle Megaridense: vd. Visconti, Sigismondo
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa: 57 e n, 59
 Leonio, Vincenzo (Uranio Tegeo): 68n, 74, 76n
 Leopardi, Giacomo: 56n
 Ligorio, Penelope: 24
 Ligorio, Tonia: 24
 Lilly, William: 227 e n
 Linco Bistonio: vd. Talassi, Angelo
 Lippi, Lorenzo: 61 e n, 187 e n, 191n
 Lisindo Tiresiano: vd. Somigli, Domenico
- Logisto Nemeo: vd. Campello, Francesco Maria
 Lorenzi, Bartolomeo: 116 e n, 118, 137, 221, 242n, 251n
 Lorenzini, Francesco Maria: 101 e n, 176
 Lorenzo de' Medici detto il Magnifico: 58 e n
 Lucca, Pio Francesco: 163n-164, 195n, 221, 223, 236n
 Lucilio, Gaio: 75
 Lucrezio Caro, Tito: 60n
 Ludovico I di Savoia, duca di Savoia: 57
 Luzzatto, Sergio: 29n
 Luzzi, Antonio (Norinteo Tebano): 105 e n, 249-250n
 Lynch Piozzi, Hester: 179 e n
- Machiavelli, Niccolò: 238-241n
 Madame de La Fayette, ps. di Pioche de La Vergne, Marie-Madeleine, contessa di La Fayette
 Madame de Staël, ps. di Necker, Anne-Louise-Germaine, baronessa di Staël-Holstein
 Maffei, Giovanni Angelo (Cleobolo Prosenso): 72n-73n
 Maffei, Scipione: 26-27n, 157 e n, 204 e n, 214, 221n
 Magalotti, Lorenzo: 61n
 Magnani, figlio di Ippolito: 72
 Magnani, Giovanni Antonio (Saliunco Fencio): 68n, 72 e n, 242 e n-243n
 Magnani, Ippolito: 72
 Malatesta, Giuseppe: 49 e n-50 e n
 Malatesti, Antonio: 61 e n, 245
 Malfatti, Sarah: 193 e n
 Malpigli, Vincenzo: 238n
 Malvezzi, Piero: 213
 Manghetti, Francesco: 86n
 Manni, Giuseppe: 61 e n
 Maratti, Faustina (Aglaura Cidonia): 51n, 70
 Marchese, Francesco: 67n-68n
 Marchetti, Alessandro (Alterio Eleo): 60n, 161n
 Marchi, Gian Paolo: 20n
 Marcialis, Maria Teresa: 107 e n, 118n
 Marcolino da Forlì, beato: 221 e n

INDICE DEI NOMI

- Marcozzi, Luca: 99n
 Maria Amalia Walpurga di Sassonia, regina di Napoli e Sicilia, poi regina di Spagna: 225
 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, regina di Napoli e Sicilia: 192
 Maria Casimira, regina di Polonia: 93n
 Maria Luisa di Borbone-Spagna, imperatrice del Sacro Romano Impero e granduchessa di Toscana: 180-181n, 205 e n
 Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice del Sacro Romano Impero e granduchessa d'Austria: 179
 Marin, Brigitte: 122n
 Marmi, Anton Francesco: 191n-192n, 207n
 Marsuppini, Carlo: 55
 Marte, divinità: 238-239
 Martelli, Niccolò, personaggio (Doni, *I Marmi*): 186
 Martello, Pier Jacopo (Mirtilo Dianidio): 97 e n, 99n, 206n
 Martinenghi, Jacopo: 161n
 Martini, Giovanni Maria (Alidio Cerineo): 68n, 91 e n
 Marucci, Valerio: 22n
 Marucelli, Carlo: 245
 Mascheroni, Luigi: 28n
 Massai, Ferdinando: 247n
 Matarrese, Tina: 142n
 Mauri, Giovanni (Peonio Anchiseo): 68n, 91 e n
 Maylender, Michele: 63 e n, 89n, 225n
 Mazza, Angelo: 161n
 Mazzei, Filippo: 189 e n
 Mazzetti Forster, Maria Domenica (Flora): 87, 149-151, 175
 Mazzetti, Giovacchino: 160
 Mazzolari, Giuseppe Maria (Gildisto Batiense): 204n, 206n, 211n-212n
 Mazzoleni, Angelo: 173n
 Mazzuchelli, Giovanni Maria: 164n, 166n
 Mazzuoli da Strada, Giovanni detto Stradino, personaggio (Doni, *I Marmi*): 186
 Mei, Cosimo: 166n
 Melani, Giuseppe: 147, 150
 Menichetti, Aldo: 43n, 45 e n, 47 e n
 Menichina, ps. di Mazzetti Forster, Maria Domenica
 Menico, personaggio (Goldoni, *Il poeta fanatico*): 210n
 Menzini, Benedetto (Euganio Libade): 60-61n, 67n-68n, 75-76n
 Merian, Johann Bernhard: 34
 Metastasio (Trapassi), Pietro: 28n, 69, 95n, 98 e n, 102, 103n, 108, 140-141 e n, 143, 179, 195, 237 e n
 Micheli, A.: 150n
 Michelini, Giuseppe: 189
 Michilli, Eusebio: 161n
 Mignon, personaggio (Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*): 177
 Milli, Giannina: 22, 126n, 132 e n
 Milton, John: 197, 210, 229
 Minucci, Paolo: 61n, 187 e n, 191n
 Mirtilo Dianidio: vd. Martello, Pier Jacopo
 Mucchetti, Francesco: 124n
 Mollo, Gaspare: 125, 222, 235
 Moneta, Benedetto: 161n
 Montaigne, ps. di de Montaigne, Michel Eyquem
 Montanari, Bennassù: 242 e n, 251n
 Montano Falanzio: vd. Figari, Pompeo
 Monti, Carla Maria: 55n
 Montini, Innocenzio: 137, 161n
 Moore, John: 141 e n, 170 e n
 Morandi, priore: 86n, 188, 236n
 Morei, Michele Giuseppe: 69, 101 e n, 105-106 e n, 114 e n, 176 e n, 204n
 Morelli, Luciana: 21n
 Morelli, Maria Maddalena (Corilla Olimpica): 17 e n, 20 e n-21 e n, 29 e n, 37, 84n, 99n, 118, 121-124, 136, 157, 169-171, 175-177, 179-180, 190 e n, 192, 215, 222
 Morgagni, Valeriano Antonio: 27n, 233
 Mosè, profeta: 233n, 236n
 Mulas, Luisa: 18n
 Muratori, Ludovico Antonio: 94, 247 e n
 Musiari, Antonio: 125n
 Mussato, Albertino: 55
 Mutini, Claudio: 241n
 Nacinovich, Annalisa: 20 e n-21, 24, 121 e n, 123n, 180n

- Napoleone Bonaparte: 235
 Nardi, Isabella: 29n
 Nardini, Pietro: 222
 Natali, Antonio: 242, 251-254
 Natali, Giulio: 18 e n
 Nausicaa, personaggio (*Odissea*): 20n
 Necker, Anne-Louise-Germaine, baronessa di Staël-Holstein: 22n, 27, 29, 170 e n
 Negroni, Niccolò (Bargeo Bufagiano): 70
 Nelli, Jacopo Antonio: 206n-207n
 Nerone, imperatore romano: 236
 Newton, Isaac: 28n
 Nitilo Geresteo: vd. Strozzi, Leone
 Norinteo Tebano: vd. Luzzi, Antonio
 Nuto, personaggio (Doni, *I Marmi*): 186
- Odam, Girolamo: 78n
 Omero: 18n, 30-35 e n, 49n, 59, 111, 197, 230
 Ondedei Albani, Maria Bernardina: 64n
 Ong, Walter Jackson: 34 e n, 44-45n
 Onorati, Francesco Maria (Arisleio Cereatico): 73n
 Oratino Boreatico: vd. Gizzarone, Giorgio
 Orazio Flacco, Quinto: 111, 141n, 230, 251
 Orfeo: 35 e n, 58 e n, 118, 189, 231n
 Orlando, personaggio (Ariosto, *Orlando furioso*): 50n, 139, 167, 186
 Orlov, Aleksej Grigor'evič: 20n
 Orsini, Domenico: 204n
 Orsini, duca: 68n
 Ottaviani, Alessandro: 226 e n
 Ottavio, personaggio (Goldoni, *Il poeta fanatico*): 104, 210n
 Ottoboni, Pietro (Crateo Ericinio): 63-64, 69-70, 93n, 191n, 202
 Ovidio, Publio Nasone: 111, 237-238, 241 e n-242 e n, 251
- P. Antinoo Rullo, ps. di Rolli, Paolo Antonio
 Pace, Antonio: 45n
 Padroni, Giovanni Agostino: 161n
 Pagnini, Luca Antonio: 163n
 Paioni, Giuseppe: 18n
 Palemone Licurio: vd. Stampiglia, Silvio
 Pananti, Filippo: 188-189n, 242 e n, 252n
 Panciaticchi, Lorenzo: 245
- Panicelli, Demetrio: 164n, 195n
 Paolini Massimi, Petronilla (Fidalma Partenide): 70
 Parini, Giuseppe: 251
 Parisotti Beati, Anna: 114 e n, 175-176
 Pascal, Blaise: 163n
 Passerini, Gaetana (Silvia Licoatide): 73
 Passeroni, Giancarlo: 249 e n
 Pastore Stocchi, Manlio: 56n
 Pecci, Giovanni Antonio: 147 e n, 166n, 205n
 Pedullà, Gabriele: 29n
 Pellegrini, Paolo: 20n
 Peonio Anchiseo: vd. Mauri, Giovanni
 Perfetti, Bernardino (Alauro Euroteo): 19 e n-20 e n, 37, 68n, 78 e n-79, 85 e n, 88-89, 97-100 e n, 103, 109-111, 129n, 151, 157, 161n, 190 e n-192, 194-195, 201, 203 e n-212n, 223, 229-231, 236 e n, 243-244 e n, 249
 Perfetti, Laurenzia: 89
 Perfetti, Pier Angelo: 89
 Perlone Zipoli, ps. di Lippi, Lorenzo
 Peruzzi, Bindo Simone: 61n
 Petrarca, Francesco: 25, 54-56 e n, 59, 99, 111, 185, 210, 229-231
 Petrocchi, Giorgio: 231n
 Petteruti Pellegrino, Pietro: 22n, 24, 193n
 Pettinelli, Rosanna: 24
 Pettinicchio, Davide: 24
 Pianigiani, Vincenzo: 86n, 164 e n
 Piazza, Francesco Ottavio: 244 e n
 Piazza, Vincenzo: 207n, 244 e n
 Picanyol, Leodegario: 228n
 Pieri Sarchi, Livia Fortunata: 175, 178
 Pieri, Mario: 142 e n, 224 e n
 Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, imperatore del Sacro Romano Impero e granduca di Toscana: 192, 205 e n
 Pignatelli, Giuseppe: 94n
 Pignatti, Franco: 57n
 Pindaro: 111, 114n, 210, 229-231
 Pio VI (Angelo Braschi), papa: 231n
 Pioche de La Vergne, Marie-Madeleine, contessa di La Fayette: 163n
 Pittaluga, Stefano: 130n
 Pizzi, Gioacchino: 20 e n, 28, 69, 122, 158
 Pizzolato, Luigi Franco: 163n

- Plasone Ecatombeo: vd. Cremona, Giovanni Giuseppe
- Polcastro, Girolamo: 149n, 205n, 221 e n
- Polido, David Rafael ben Abraham: 189
- Polinice, personaggio mitologico: 253 e n-255
- Poliziano, ps. di Ambrogini, Angelo detto il Poliziano
- Pomo, Luigi: 146n
- Pompeo Acquavivida: vd. Gatti, Giacomo Filippo
- Pope, Alexander: 34
- Prebys, Portia: 56n
- Primavera, Ubaldo: 129 e n, 161n, 165 e n, 206n, 209n, 233 e n, 248 e n, 251 e n-254 e n
- Procaccioli, Paolo: 22n
- Pseudo-Aristotele: 247n
- Puccetti, Valter Leonardo: 22n
- Pucci, Antonio: 45 e n
- Puccio Lamoni, ps. di Minucci, Paolo
- Pulci, Luigi: 54
- Punzi, Arianna: 54n
- Quadrio, Francesco Saverio: 61n, 72n, 103 e n, 195n, 208-210, 242 e n, 247-248n
- Querci, Stefano: 161n
- Querno, Camillo detto l'Archipoeta: 57 e n
- Quinto Settano: vd. Sergardi, Ludovico
- Quondam, Amedeo: 69n, 72n, 95 e n, 135 e n, 152 e n, 155-158n
- Rachele detta Emilia: 175
- Rachmaninov, Sergej Vasil'evič: 208
- Racine, Jean: 163n
- Raffaello Sanzio: 58, 77
- Recanati, Giovan Battista (Teleste Ciparissiano): 173n
- Redi, Francesco: 61 e n, 90, 245n-247n, 252
- Regaldi, Giuseppe: 126n, 132 e n
- Riccardi, Francesco: 191n
- Riccardi, Francesco Maria: 111n
- Riccoboni, Luigi: 108 e n-110
- Richardson, Brian: 50n, 58n-60n
- Ricuperati, Giuseppe: 94n
- Rigo, Paolo: 99n
- Rinaldi, Pompeo (Coralbo Aseo): 74 e n-76 e n
- Rinaldo, personaggio (Ariosto, *Orlando furioso*): 167, 186
- Ripari, Edoardo: 143n
- Ristori, Giovanni: 27 e n, 147n
- Rizzarelli, Giovanna: 185n
- Robinson, Thomas, II barone Grantham, *junior*: 30
- Rocchetti, Baldassarre: 161n
- Rolli, Paolo Antonio: 60n, 97-98n, 237
- Romanelli, Luigi: 161n
- Romani, Gabriella: 21n
- Romano, Antonella: 122n
- Romolini, Pier Casimiro: 61n
- Rosaura, personaggio (Goldoni, *Il poeta fanatico*): 210n
- Rospoche, Massimo: 52n-53n
- Rossetti, Gabriele: 104 e n
- Roster, Alessandro: 150n
- Rousseau, Jean-Jacques: 51n, 210, 229
- Rubbi, Andrea: 51n, 173 e n
- Rucellai, Giovanni: 27n
- Ruggiano, Fabio: 246n
- Rullo, personaggio (Sergardi, *Satyrae*): 71-72n, 242
- Ruscelli, Girolamo: 42n, 63, 202-203, 239-240 e n
- Russo, Emilio: 22n, 193n
- Sacchetti, Filippo: 86n
- Sacchi, Susi: 27n
- Sacy, ps. di Lemaistre de Sacy, Louis-Isaac
- Saffo: 21, 59, 229
- Salazar, Philippe-Joseph: 69n
- Saliunco Feneio: vd. Magnani, Giovanni Antonio
- Salomone, re d'Israele: 233n
- Salutati, Coluccio: 55
- Saluzzo, Diodata: 181-182n
- Salveti, Pietro: 61n, 245
- Salvini, Anton Maria: 61n, 82 e n-83 e n, 85 e n-87n, 110, 161n, 194 e n-195 e n, 247 e n
- Salvini, Salvino (Criseno Elisoneo): 85n-86n, 161n, 211
- Salvioni, Giovacchino: 86n, 162n, 228
- Salzberg, Rosa: 52n
- Sama, Catherine M.: 21n

- San Secondo, Giacomo: 77 e n
 Sanfelice, Ferdinando: 225
 Sannazaro, Jacopo: 59
 Santelli, Mariano: 162n
 Santorio, Giovanni (Cratino Emeresio):
 67n-68n, 194
 Sassi, Mario: 64n
 Sasso, Panfilo: 240
 Saul, re d'Israele: 233n
 Saurau, Franz Joseph: 130n
 Savini, Pietro Bonaventura (Eurialo Li-
 ceano): 68n
 Scano, Gaetana: 98n
 Scardicchio, Andrea: 22 e n, 132n
 Scarlatti, Alessandro (Terpandro Poli-
 teio): 65, 211
 Schippisi, Ranieri: 130n
 Seghezzi, Anton Federico: 146n
 Segni, Alessandro: 246-247n
 Sellier, Philippe: 163n
 Selvaggia Eurinomia: vd. Degli Azzi For-
 ti, Faustina
 Selvaggio Afrodasio: vd. Bianchini, Giu-
 seppe
 Sergardi, Ludovico (Quinto Settano): 71-
 72n, 242
 Serio, Luigi: 161n, 205 e n
 Sestini, Bartolomeo: 29n, 222
 Settembre, Giuseppe Paolo: 24
 Sgricci, Tommaso: 17 e n, 27n-28 e n, 129 e
 n-132n, 196, 252, 254, 256 e n-257
 Shelley Wollstonecraft Godwin, Mary: 27
 Shelley, Percy Bysshe: 27
 Sibiliato, Clemente: 146 e n
 Sibiliato, Giovanni detto Zuane: 145-146
 e n, 251
 Signorini, Maddalena: 54n
 Silvestri, Luigi: 126n
 Silvia Licoatide: vd. Passerini, Gaetana
 Simonide di Ceo: 33
 Sismonde de Sismondi, Jean-Charles-Léo-
 nard: 170-171n, 257 e n
 Sisto, Michele: 24
 Sofocle: 27n
 Sofri, Adriano: 20n
 Soldini, Fabio: 146n
 Somai, Angelo Antonio (Ila Orestasio): 68n
 Somigli, Domenico (Lisindo Tiresiano):
 86n, 149 e n-150 e n, 197, 236n-237
 Sottili, Agostino: 55n
 Spaggiari, William: 135n, 171-173 e n
 Spallanzani, Lazzaro: 28n
 Spence, Joseph: 207 e n, 213
 Spinelli, Gioseffo: 164n
 Spinelli, Leonardo: 88n, 151 e n
 Stampa, Carlo: 244n
 Stampiglia, Silvio (Palemone Licurio):
 75-76n
 Stanislaò Augusto Poniatowski, re di Po-
 lonia: 189n
 Stazio, Publio Papinio: 56 e n, 59
 Stecchi, Gianlorenzo (Gelsindo Sepiate):
 60n, 161n
 Stefani, Francesco: 145n
 Stentore, personaggio (*Iliade*): 127
 Stigliani, Tommaso: 62 e n
 Strada Janovič, Clara: 16n
 Stradino, ps. di Mazzuoli da Strada, Giovanni
 Stratico, Giandomenico: 160-161n, 163n
 Strozzi, Leone (Nitulo Geresteo): 65 e n
 Stucco, personaggio (Doni, *I Marmi*): 186
 Suard, Jean-Baptiste-Antoine: 169
 Subleyras, Luigi (Galasio Enopeo): 213 e n
 Subleyras, Pierre: 213
 Sulgher Fantastici Marchesini, Fortunata:
 22, 27n, 125, 136, 169-171, 175, 177, 179,
 181-182n, 196-197n
 Surdich, Luigi: 43n
 Susini, Pietro: 79 e n-80n
 Swinburne, Henry: 213 e n, 217
 Talassi, Angelo (Lincoo Bistonio): 28 e
 n-29 e n, 124 e n-125, 158, 195n-196 e n,
 243-244n, 251 e n
 Tambroni, Clotilde: 161n, 175
 Tanzini, Giuseppe Maria: 149
 Targioni Tozzetti, Giovanni: 148 e n
 Tartaglia, maschera: 213
 Tartaglione, personaggio (Subleyras, *Il
 marchese di Barbanera*): 213
 Tartini, Giuseppe: 213
 Tassi, Carlo: 86n, 150n, 237
 Tasso, Torquato: 25, 31, 48, 50-51n, 111, 181,
 212n, 230 e n

- Tatti, Silvia: 69n, 77n, 99n, 191n
 Teleste Ciparissiano: vd. Recanati, Giovan Battista
 Temistocle: 150n, 237
 Teocrito: 35 e n, 81-83 e n, 230
 Terlizzi, Francesco Paolo: 55n
 Terpandro Politeio: vd. Scarlatti, Alessandro
 Testoride di Focea: 127
 Tieghi, Giacomo: 124n, 195n-196 e n
 Tirsi Leucasio: vd. Zappi, Giambattista Felice
 Tissoni, Roberto: 56n
 Tito, imperatore romano: 224
 Toaldo, Giuseppe: 110
 Tonelli, Natascia: 24
 Tonino, personaggio (Goldoni, *Il poeta fanatico*): 104-105, 210n
 Torelli, Pomponio: 27n
 Trapassi, Leopoldo: 102-103n
 Trapp, Joseph Burney: 54n
 Trissino, Giovan Giorgio:
 Trosi, Domenico (Corebo Maloetide): 71 e n-74
 Trotti Bevilacqua, Maddalena: 243-244
 Turchetti, Maria Francesca: 21n

 Udeno Nisiely, ps. di Fioretti, Benedetto
 Ungarelli, Francesco: 161n
 Uranio Tegeo: vd. Leonio, Vincenzo
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa: 114n

 Vaccari, Giuseppe Antonio: 161n
 Valesè, Francesco: 62n
 Valesio, Francesco: 98 e n, 101 e n
 Vallemani, Giuseppe: 71n
 Vallotti, Giovanni Battista: 164n
 Van Der Broodt, Giorgio: 61n
 Vanneschi, Francesco: 207, 213
 Vannetti, Giuseppe: 166n
 Vannini, Paolo: 98 e n, 237
 Vannutelli, Giuseppe: 127n
 Varlungo, personaggio (Doni, *I Marmi*): 186
 Vaselli, Crescenzo: 85 e n
 Venere, divinità: 238-239
 Vera, Giuseppe: 161n
 Verdino, Stefano: 130n

 Verri, Pietro: 115n
 Versari, Pietro Francesco (Eurasio Nonacride): 105 e n, 249-250n
 Verzone, Carlo: 188n
 Veschi, Maria: 89n-92n
 Veturia: 236
 Viali Rivaroli, Pellegrina Maria (Dafne Eurippea): 70
 Vicentini, Claudio: 109n
 Vico, Giambattista: 28n
 Vigilante, Magda: 58n
 Vignoli, Giovanni (Alburnio Ripeto): 194
 Villa, Angelo Teodoro: 241n
 Villani, Nicola: 245
 Villoresi, Marco: 58n
 Viola, Corrado: 20n, 22n
 Violante Beatrice di Baviera, governatrice di Siena: 87 e n-89, 92n, 96-97, 99, 101, 151 e n, 191n-192n, 207n, 244
 Virgilio Marone, Publio: 49n, 59, 81, 106n, 111, 230
 Visconti, Sigismondo (Leocle Megaridense): 126n
 Visino, personaggio (Doni, *I Marmi*): 186
 Vitagliano, Adele: 16 e n-17 e n, 124n, 157 e n
 Vitauro Antigoneo: vd. Banchieri, Antonio
 Vittorio Amedeo di Savoia: 93n
 Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, re di Sicilia, re di Sardegna: 93n
 Vivaldi, Antonio: 208
 Viviani, Ugo: 17 e n
 Viviani, Vincenzo: 61n
 Volpi, Giovanni Antonio: 161n
 Volta, Leopoldo Camillo: 28n
 Voltaire (Arouet, François-Marie): 119 e n
 von Eichendorff, Joseph Karl Benedickt: 29
 von Goethe, Johann Wolfgang: 51 e n, 177
 Vuelta García, Salomé: 79n-80n
 Vulcano, divinità: 238

 Waquet, Françoise: 19 e n-20 e n, 24, 69n, 71n, 109, 204 e n, 207 e n, 211 e n, 227n, 230n
 Wassying Roworth, Wendy: 21n
 West, Benjamin: 30-31 e n, 33 e n
 Wilkins, Ernst Hatch: 55n
 Wilson, Blake: 43 e n-44n, 58 e n-60 e n, 77n, 141 e n

Wolf, Friedrich August: 34
Wood, Robert: 34

Young, Edward: 236

Zampi, Felice Maria: 104n, 163n
Zanetti, Giovanni: 166n
Zanetti, Girolamo: 145n

Zappi, Giambattista Felice (Tirsi Leucasio):
50-51n, 64-66, 75-76, 161n, 211

Zondadari, Marco Antonio: 230n

Zoppino, ps. di de' Rossi, Niccolò d'Aristotele detto lo Zoppino

Zucchi, Enrico: 87n

Zucco (Zucchi), Marcantonio: 166 e n-167n,
195 e n, 214, 221, 249

Marco Capriotti
L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento.
La storia e le forme

Composto in Baskerville Original (Storm Type Foundry)
e Literata (TypeTogether)

Progetto grafico e impaginazione: Rinaldo Zanone

Stampato e rilegato in Italia,
per conto dell'Accademia dell'Arcadia,
da BDprint (Roma)

31 MARZO 2022

IL BOSCO PARRASIO

5

IL FENOMENO dell'improvvisazione poetica svolse un ruolo essenziale nel panorama letterario del Settecento: i viaggiatori del *Grand Tour* accorrevano in Italia da tutta Europa per assistere alle *performances* di lirica estemporanea e non v'era accademia, corte o salotto in cui non si improvvisassero versi. Questo volume, che fa il paio con *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento. Un catalogo* («Il Bosco Parrasio», 6), ricostruisce per la prima volta in maniera organica la storia, la società, gli spazi e le pratiche che caratterizzarono questo variegato mondo a metà tra letteratura, musica e teatro, considerato dai contemporanei il segno di un nuovo Rinascimento, ritenuto degno degli allori capitolini e destinato invece, con l'avvento della modernità, a un rapido, definitivo declino.

MARCO CAPRIOTTI si è laureato presso la Sapienza Università di Roma e ha conseguito il Dottorato di ricerca in Filologia e critica presso l'Università di Siena, in co-tutela con Sorbonne Université (Paris IV). Si occupa di letteratura italiana tra Settecento e Novecento. Nel 2020 la sua tesi dottorale, *L'improvvisazione poetica nel Settecento italiano. Un catalogo (1690-1800)*, è stata insignita del premio «Arcadia – Nicola Maria de' Angelis».

