

Alessandra
Di Ricco

Aspetti performativi e teorici dell'improvvisazione aulica settecentesca

Il primo problema che si pone a chi voglia studiare il fenomeno dell'improvvisazione aulica settecentesca è quello di sceverare, nelle testimonianze coeve, il mito dalla realtà. Il mito nasce quando nella *performance* dell'improvvisatore si vogliono riconoscere i tratti distintivi della teoria estetica del *furor*, che fa capo a Platone e che, dopo una lunga storia di alterne fortune, è di nuovo in auge nell'Italia del Settecento (Croce 1949: 299-311). Osservato in quest'ottica, l'improvvisatore appare la vivente incarnazione del fenomeno dell'invasamento: un nume parla in lui e gli detta i versi. Rendere omaggio al poeta estemporaneo significa allora celebrare questo suo dono divino (Di Ricco 1990).

Faccio due soli tra gli innumerevoli esempi che di questo *cliché* encomiastico si potrebbero portare, entrambi riferiti alla più celebre delle improvvisatrici settecentesche, Maria Maddalena Morelli, meglio nota col nome arcadico di 'Corilla Olimpica'. Il primo è un sonetto di Carlo Innocenzo Frugoni; il secondo, in prosa, è uno stralcio del discorso tenuto in occasione della coronazione in Campidoglio della poetessa da Luigi Godard, futuro Custode generale dell'Arcadia e all'epoca, il 1776, già ai vertici della gerarchia accademica.

Primo esempio:

Qual estro agitator mai scote e tende
tue fibre, onde il ver passa all'intelletto,
quando dal tuo bel labbro Arcadia pende,
e un improvviso Dio t'inonda il petto?

Ogni fantasma allora a sdegno prende
 nelle cellette sue starsi ristretto,
 e luminoso nel tuo dir discende
 felice creator d'almo diletto.

Io dal dì che t'udii, grido: Costei
 certo di nostra età per raro vanto
 fra noi venne dal regno degli Dei;

tanto, o Corilla, mi rapisti, e tanto
 sempre si aggira ne' pensieri miei
 la meraviglia del divin tuo canto.

(Frugoni 1779: 345)

Si noterà che Frugoni insiste nel fornire una spiegazione fisiologica dell'«estro agitator», mettendo in campo un lessico scientifico di stampo sensistico (le «fibre», l'«intelletto», le «cellette» da cui fuoriescono i 'fantasmi', ovvero le immagini della creazione poetica). Non dimentichiamo che Frugoni vive nella Parma di Condillac, ed è dunque particolarmente influenzato dall'estetica sensistica, che peraltro allora domina un po' dappertutto.

Nel secondo esempio, l'intento dell'oratore è quello di 'analizzare' «quelle forze intellettuali dell'anima, che quasi per una mappa del mondo scientifico si schierano per entro alla mente di un Poeta infiammato dall'estro». Chi ha fatto l'esperienza di ascoltare Corilla, dice Godard, l'ha vista «prender le penne e l'ali più forti e inusitate, cangiarsi in Cigno, e investita da un Nume muovere il cuore, suscitare le passioni, scuoter la fantasia, e correre impetuosamente con brio tra le angustie del metro come l'acqua levata s'alza fra i tubi delle fontane». E prosegue:

Chi allora di voi non conobbe i manifesti segni dell'entusiasmo, che è uno stato dell'anima non ordinario? Chi non la vide star cheta prima e svogliata,

incominciar languida e incerta, indi in un punto accendersi, ravvivarsi, levarsi sull'ale, affrettare il gesto e la voce, vibrare i moti, e tra l'affollamento de' concetti e delle rime, tra l'affluenza e l'ondeggiamento delle immagini pittoresche, dir cose nuove, sorprendenti, mirabili, adattare ai metri l'armonia più felice, parlare un linguaggio tutto celeste e sovrumano, e a guisa di torrente, che ferve immenso e turgido d'acque, lanciare i carmi con tanta rapidità, che il suono dello strumento potea raggiungerla a pena. Sì, Corilla cantando sa farsi più lieve, e disimpacciata levarsi sulla materia, diradar l'ombre e le tenebre, non provar l'ingombro del corpo, alzarsi ad una sfera più alta, e spirando un'aria più pura allontanarsi in certa guisa dalla condizione di mortale. (Coronazione 1779: 48-49)

Come si vede, alla metafora scontata del volo (il poeta-cigno) si intreccia quella dell'impeto dirompente dell'acqua che sprizza dai tubi delle fontane o discende a cascata nei torrenti, metafora che molto propriamente si addice al comporre all'improvviso e che è avvicicabile a un'altra, adottata da Francesco Gianni, per descrivere la qualità del proprio talento maschio e robusto, e dunque esplosivo come la polvere da scoppio:

Non rade volte si scorge da talento a talento la stessa differenza, che passa dalla polvere da toeletta a quella da guerra: l'una per far pompa della sua leggerezza ha d'uopo d'espandersi in turbinose nuvole sopra le chiome delle teste galanti; ma l'altra non fa mostra della medesima sua forza se non riconcentrata in fondo al cannone; anzi quantopiù si trova serrata e compressa, tantopiù scoppia con maggior impeto. (Gianni 1795: 7)

In particolare, sia l'immagine dell'acqua compressa nei tubi delle fontane che l'immagine della polvere da sparo premuta a forza sul fondo dei cannoni alludono al sistema di costrizioni (argomento assegnato, rime o intercalare obbligati, scelta del metro affidata al pubblico) entro le quali il poeta estemporaneo è chiamato ad esibirsi. Ma su questo tornerò tra poco.

Si potrebbe pensare che a connettere la teoria estetica (preesistente) con la prassi esecutiva (corrente) sia, negli esempi che ho citato, il contesto

celebrativo o, nel caso di Gianni, auto-celebrativo. Ma la connessione può scattare anche quando l'eccesso di amplificazione retorica non è obbligatorio. È quanto avviene nella descrizione del modo di improvvisare di Corilla che troviamo in una lettera di Giovanni Cristofano Amaduzzi ad Aurelio de' Giorgi Bertola. La lettera è del 1777. Amaduzzi è un eruditissimo letterato, profondo conoscitore delle lingue e delle culture antiche; Bertola è un raffinato poeta e prosatore, attento studioso della poesia tedesca, e in quel momento particolarmente interessato alla poesia estemporanea che egli stesso praticava, non, come Corilla e Gianni, in veste di improvvisatore di mestiere, ma, come anche era in uso, in forma amatoriale, come piacevole intrattenimento tra letterati. All'epoca Bertola stava scrivendo un saggio sulla poesia estemporanea (che poi non pubblicò) e per servirsene a questo fine aveva chiesto all'amico, che sapeva essere in confidenza con lei, di dirgli qualche cosa «sul meccanismo interno poetico di Corilla», intendendo con questa espressione «ciò che provava Corilla nell'improvvisare, ciò che sentiva, se ne soffriva molto, se era mai fuori di sé ec.» (Amaduzzi-Bertola 2005: 213). La richiesta adombra, di nuovo, un interesse scientifico che mira a indagare, potremmo dire, la fisiologia del fenomeno. La dettagliata risposta di Amaduzzi si sviluppa infatti su questo terreno, e punta soprattutto a far risaltare quanto in quella fisiologia vi sia di prettamente femminile.

Scrive Amaduzzi: «Io non avrei mai avuto idea dell'estemporaneo entusiasmo, se non avessi veduto il bel fuoco e non avessi udito i bei trasporti di Corilla». E prosegue:

Se questi pregi sieno comuni a tutte le donne poetesse per la maggiore sensibilità de' loro nervi, per la maggiore elasticità e delicatezza delle loro fibre e per qualche stravagante prodigioso rapporto dell'utero colla mente, io non so; ma so bene che Ella mi è sembrata sempre superiore ne' suoi voli, ne' suoi trasporti, nelle sue immagini e nelle sue idee a tutti gli uomini poeti, che ho sentito in suo confronto, e lungi da lei. (Amaduzzi-Bertola 2005: 215)

Vedere Corilla in azione, aggiunge, lo ha convinto «della possibilità di certe donne entusiastiche ed invasate di spirito presago, che abbia un tempo avuto l'antichità». La probabile origine uterina, e dunque fisiologica, del fenomeno moderno getta luce e rende storicamente credibile, facendolo uscire dal mito, il fenomeno antico, e a sua volta il fenomeno antico si riverbera su quello moderno con l'effetto di nobilitarlo.

La voce di Amaduzzi è in ciò rappresentativa di un'epoca e di una cultura, quella classicistica, abituata a tradurre il moderno con l'antico, e a cercare sempre nell'antico la propria autorizzazione. Così una Teresa Bandettini, celebre improvvisatrice lucchese, è comunemente chiamata «inclita Saffo», o «Etrusca Saffo», o «rediviva Sappho» (e simili) dai letterati che assistono alle sue esibizioni e la celebrano nei loro versi.¹ Allo stesso modo, la sovrapposizione del moderno entusiasmo poetico all'antico entusiasmo profetico produce un'iconografia che ritrae le improvvisatrici in atteggiamento oracolare, richiamando l'immagine della Sibilla: immagine evocata, non a caso, anche nella *Corinne* di Madame De Staël, dove lo scenario del Capo Miseno fa da sfondo all'ultima, la più vibrante e patetica, delle improvvisazioni della protagonista.²

Il fascino che i poeti estemporanei suscitano sui colti letterati del Settecento, i quali presenziano assiduamente alle loro *performances*, discende appunto in gran parte dall'occhiale esercitato sull'antico con cui questi fenomeni vengono guardati. Come avviene, ad esempio, quando Amaduzzi, nel descrivere l'infiammarsi dell'estro di Corilla, si sofferma sull'aspetto che in quei momenti assume il suo sguardo:

¹ «Inclita Saffo» è usato da Parini nel sonetto *Poi che tu riedi al vagheggiar dell'etra*; «Etrusca Saffo» da Angelo Mazza nell'ode *Dunque io cantor di Vergini*; «Rediviva Sappho» in un distico latino di Giuseppe Maria Pagnini. Ma si tratta di una designazione topica largamente diffusa.

² A questa scena del romanzo è ispirato il dipinto *Corinne au Cap Misène* (1817) del pittore neoclassico francese François Gérard (Roma 1770 - Parigi 1837).

Non si taccia come nel principio e nell'incremento di quel suo fuoco animatore acquistava negli occhi un certo truce, ma un truce amabile e graziosamente rigoglioso, che insieme rendeva intenso il suo sguardo, smaltavale il viso d'un insolito colore e le donava quella giovinezza che Tibullo assegnò eterna ad Apollo. Questo è ciò, che appunto voleva rimarcare illepido Anacreonte nel suo Batillo:³

Μέλαν ὄμμα γοργὸν ἔσω
Κεκερασμένον γαλήνη

Ciò è, come tradusse Bartolomeo Corsini, che ora ho alla mano:⁴
«L'occhio sia nero e vivace,
Sia benigno e sia feroce,
Si che quasi in muta voce
detti guerra e detti pace».

(Amaduzzi-Bertola 2005: 216-217)

Nello sforzo richiesto dal canto estemporaneo lo sguardo, i lineamenti, il colorito di Corilla si trasformano, e l'energia necessariamente ritrovata per far fronte alla prova sembra ridarle la giovinezza che ha ormai perduto (all'epoca ha cinquant'anni). Amaduzzi traduce questa esperienza evocando, con Tibullo, l'eterna giovinezza di Apollo, il dio della poesia. E altrettanto naturale è per lui trovare ritratta nei versi di Anacreonte la stessa luce speciale che ha visto brillare negli occhi della poetessa.

Si potrebbe citare qui quello che degli occhi di Corilla (che una gran bellezza non era) dice invece Giacomo Casanova (1984: 860), un testimone più interessato ad altro che all'antica Grecia: «Dicono che Corilla quando, cantando, fissa coi suoi occhi un po' strabici qualcuno della compagnia, è sicura di farlo innamorare. Grazie a Dio non mi ha fissato molto».

3 Batillo è uno dei giovani avvenenti cantati da Anacreonte.

4 Si tratta della fortunata traduzione di Anacreonte 'in verso toscano' pubblicata a Parigi nel 1672.

Grazie a queste parole irriverenti, possiamo spostarci dalla mito alla realtà, per rilevare quanto il sottoporsi all'esercizio dell'improvvisazione fosse estremamente faticoso e, alla lunga, logorante. Saverio Bettinelli, che pure è il maggior teorico settecentesco del furore poetico, racconta di essersi esercitato in gioventù «in tal giuoco» e di averne scontato le conseguenze sulla propria salute (Bettinelli 1799: 49). Nella lettera già citata, è Amaduzzi a parlarci del sudore che grondava dal viso di Corilla «e che le inondava tutto il corpo» e della «grande commozione di tutti i sensi e la dissipazione de' spiriti» che comportava la *performance*, «onde - aggiunge - [la poetessa] restava infiacchita per molte ore», senza riuscire la notte successiva a trovare il sonno compensatore di tanta stanchezza (Amaduzzi-Bertola 2005: 217). Ed era stato appunto il timore che questo, a suo avviso, inutile dispendio di forze potesse rovinarne le doti di poeta a far sì che Gravina interdicesse al suo più promettente allievo, il giovane Metastasio, la pratica dell'improvvisazione.

Per poter affermare il contrario, e cioè che la pratica del canto estemporaneo non nuocesse all'esercizio della poesia 'autentica', ovvero la poesia meditata, composta a tavolino, occorre pensare che la qualità dei versi improvvisati non fosse in nulla inferiore alla qualità dei versi scritti. Questa ipotesi non è contemplata da nessun letterato del Settecento, che pure troveremo sempre disposto a dir versi *à l'improptu* o ad esprimere ammirazione per quelli detti dagli altri, quando ciò sia richiesto, in un salotto o in un'accademia, dagli obblighi della socialità. Saverio Bettinelli, che fu tra l'altro il principale *sponsor* di Teresa Bandettini (così come Amaduzzi lo era di Corilla), nel saggio del 1769 dedicato all'*Entusiasmo delle belle arti*, saggio che parve allora il manifesto di una nuova estetica apparentemente tesa a scardinare il principio classicistico dell'imitazione, descrive anch'egli la fenomenologia dell'estro poetico, da lui ripetutamente osservata in Bartolomeo Lorenzi, il cui caso è presentato appunto come una eccezione rispetto alla regola che vuole che chi improvvisa non sia in grado di essere anche un buon poeta a tavolino. Lorenzi, infatti, congiunge a questo dono del cielo

una eccellente disciplina di lettere, onde ancora scrivendo è preclaro, il che fin ora di niuno improvvisatore dir si poté. Pregio insolito veramente, perché l'improvvisare non lascia tener lungo tempo la purità dello stile e l'eleganza, e que' che furon prodigi de' loro tempi improvvisando non lasciarono dopo sé cosa degna de' posteri. (Bettinelli 1779: 56)

Bettinelli si serve dell'esempio offerto dalle sue *performances* per illustrare il fenomeno dell'invasamento, del quale individua il caratteristico manifestarsi per gradi, da lui ordinati in una scala che ne comprende sei: elevazione, visione, passione, rapidità, mirabile, trasfusione. A ogni grado corrisponde un diverso atteggiamento del corpo e della voce, una specifica gestualità o eloquio, che vanno, lungo un percorso ascendente, dall'immobilità iniziale, nella quale l'esecutore appare «astratto da tutti gli oggetti presenti», fino al parossismo conclusivo, nel quale «il godimento, il rapimento, l'ebrietà» si ripercuotono scambievolmente dal poeta agli uditori (Bettinelli 1779: 45-48). Lo sprigionarsi per gradi costituisce anche per Amaduzzi la prova della presenza dell'autentico (non simulato) entusiasmo poetico nelle *performances* di Corilla, che proprio per questa caratteristica si distinguono da quelle offerte da «que' poeti, che improvvisano per esercizio, per facilità di rima e per passato tempo, che sono tutti effetti di arte». In coloro che improvvisano in modo meccanico, non ispirato, «non si scorge questa gradazione e quali sono nel principio, tali si conservano nel mezzo e nel fine, e danno luogo a molte cose intermedie prima di potere enunciare un pensiero, che si sono prefisso» (Amaduzzi-Bertola 2005: 217-218). Le «cose intermedie» di cui parla qui Amaduzzi sono i riempitivi e le digressioni cui ricorre l'improvvisatore quando è in difficoltà nel proseguire lo sviluppo del tema assegnatogli.

Il Lorenzi osservato da Bettinelli è un colto letterato, autore, tra l'altro, di uno dei migliori poemi didascalici di ascendenza georgica del Settecento, *La coltivazione de' monti*, ammirato anche da Parini, che di poesia ben fatta se ne intendeva. E, da poeta 'vero', quale è giudicato sia da Parini che da

Bettinelli, Lorenzi non fece quello che invece ambivano in genere fare gli improvvisatori di mestiere, cioè pubblicare i loro versi estemporanei per dimostrare che potevano superare l'esame pacato della lettura con la stessa facilità con cui erano passati attraverso il vaglio effimero dell'ascolto.

Massimo sostenitore di questa tesi fu Francesco Gianni, al quale si deve l'invenzione di una *Legislazione poetico-estemporanea* che a partire dal 1794 accompagna le edizioni dei suoi improvvisi (Di Ricco 1990: 51-66). Le 'leggi inviolabili' che Gianni promulga consentono, secondo lui, di calcolare «i gradi del vero merito», facendo piazza pulita di tutti gli istrioni che, con la loro scarsa professionalità, avevano «deturpato il decoro della poesia estemporanea». Il codice consta di otto articoli, ciascuno dei quali è accompagnato da una postilla esplicativa:

- I. *Improvvisare frequentemente*: la frequenza impedisce la ripetizione, e la uniformità.
- II. *Non escludere dalla 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 dell'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: scegliersi 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.

(Gianni 1794: 18-20)

Dalla lettura di questo codice si possono trarre varie indicazioni. Anzitutto si comprende che ha una natura 'sindacale', ossia è concepito per gli improvvisatori di mestiere, non interessa i numerosi dilettanti occasionali, e serve a garantire il più alto livello di professionalità all'interno della categoria. Alcune prescrizioni ci svelano l'esistenza di una serie di comportamenti truffaldini o comunque di *escamotages* diffusi nella pratica improvvisatoria corrente: escludere dall'udienza persone sgradite, rifiutare qualcuno dei temi assegnati, concedersi lunghe pause durante lo svolgimento di un tema (con la scusa di riposarsi, ma in realtà per meditare), prendere tempo divagando dall'argomento con lunghe digressioni e accumulo di *topoi* oppure dilazionare l'inizio vero e proprio con interminabili invocazioni alla musa o ad Apollo, invocazioni che agli occhi del pubblico possono richiamare la tipica modalità del canto degli aedi, ma che in realtà servono all'improvvisatore per raccogliere le idee.

Altre prescrizioni, invece, attengono alla tecnica. Una delle più significative è la prima: «improvvisare frequentemente». Questa norma va in senso diametralmente opposto a quello raccomandato dai paladini della poesia meditata, convinti, come abbiamo visto, che quanto più uno improvvisava più si rovinava lo stile, allontanandosi dai dettami della disciplina letteraria. Gianni, invece, consapevole della necessità di tenere ben allenate le facoltà mentali e le risorse fisiche indispensabili alla creazione estemporanea, quelle facoltà che, com'egli dice, consentono al poeta di evitare la ripetizione e l'uniformità, afferma il contrario. E si discosta ancor più dallo statuto della poesia meditata quando detta il quinto articolo: «*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*». In questo modo, il fuoco dell'attenzione si sposta dalla 'dottrina' alla abilità tecnica, dando il primato alla ginnastica gladiatoria che l'improvvisatore è in grado di ingaggiare perfino con temi a lui poco noti. E ancora al possesso

di fondamentali risorse tecniche fa riferimento l'articolo con il quale viene rimessa al pubblico anche la scelta del metro, perché impedisce all'improvvisatore di pescare nella propria memoria pacchetti di temi già preordinatamente abbinati ai metri.

L'ultimo articolo, tuttavia, smentisce clamorosamente l'ipotesi che Gianni fosse mosso dall'intenzione di dare alla poesia estemporanea uno statuto autonomo rispetto a quella meditata. «*Scrivere i versi, che si cantano*», perché «il giudizio dell'occhio è più sicuro di quello dell'orecchio», voleva dire che i versi composti all'improvviso andavano giudicati con i parametri della poesia composta 'a tavolino', con la quale potevano secondo lui reggere il confronto e alla quale apparteneva l'unico criterio valutativo sicuro: quello, appunto, «dell'occhio». Questo era il modo, secondo Gianni, per far uscire la poesia estemporanea dalla minorità nella quale era stata relegata dai letterati.

Per quanto, infatti, questi ultimi si mostrassero disposti ad apprezzare negli improvvisatori il virtuosismo con cui maneggiavano la rima, la vastità del repertorio di temi cantabili e l'affascinante spettacolarità delle *performances*, la loro sentenza conclusiva restava immutata: trasportati sulla carta quei versi si sarebbero mostrati pieni di difetti, di stonature. Perché anche l'entusiasmo, come pensava ad esempio Bettinelli, per approdare a un buon risultato letterario aveva bisogno di essere guidato e controllato: ora lanciato, ora frenato, ora concentrato ora distribuito, affinché ne risultasse «l'armonia dello strumento accordato» (Bettinelli 1779: 195-196). L'apertura ai diritti dell'*Estro* che si fa strada nelle poetiche settecentesche è sempre inquadrata nei limiti di quello che allora si chiamava (in polemica con il disordine secentesco) 'buon gusto', e 'buon gusto' voleva dire ordine e misura, esemplati sull'autorità dei classici. L'intervento dell'*Estro* è invocato non per distruggere ma per vivificare la lezione degli antichi, per darle nuova linfa. Di ciò sono prova proprio gli improvvisatori, la cui poesia non è altro che la copia (in genere la brutta copia) della poesia meditata: non differisce da questa né per gli argomenti né

per i metri, abbondando allo stesso modo nell'uso della mitologia e nei ritmi cantabili, e toccando l'attualità (per esempio per celebrare le gesta di Napoleone) quando anche l'altra la toccava (Di Ricco 1990).

Ci si potrebbe chiedere perché la poesia estemporanea aulica fiorì così rigogliosamente nel Settecento. Una prima risposta sta nella 'metromania', presa in giro da Goldoni nella commedia *Il poeta fanatico*, che caratterizza questa età, nella quale i versi sono uno strumento imprescindibile della comunicazione sociale e il loro impiego ha un riverbero nobilitante su chi li produce. Di qui il proliferare della rimeria d'occasione, che parve a Bettinelli aver trasformato la poesia in «un curioso mestiere, una nuova manifattura, un lanificio» (Bettinelli 1800: 163). Si tratta, in secondo luogo, di una 'metromania' ad alto tasso di oralità. I versi erano concepiti per essere in primo luogo declamati in pubblico, fruiti attraverso il piacere (quand'era tale!) dell'orecchio, e l'estemporaneità aggiungeva alla produzione e fruizione orale un apprezzatissimo valore aggiunto.

A rendere possibile questo uso dei versi è la natura stessa della poesia del Settecento, il suo essere in primo luogo una dimostrazione di perizia tecnica che si esercita su un repertorio fortemente strutturato e condiviso: perizia che viene enfatizzata dalla pratica estemporanea, alla quale si chiede appunto di 'ridire il già noto', rimodulando ogni volta un repertorio fatto di sedimentazioni della memoria letteraria. Nel sapere degli improvvisatori di mestiere è depositato un vasto catalogo di miti, di momenti e protagonisti celebri della storia romana e dei racconti biblici, di episodi della *Commedia* e dei poemi antichi e moderni: l'*Eneide*, il *Furioso*, la *Gerusalemme*, il *Paradiso perduto* (Di Ricco 1990). La conoscenza della mitologia continua ad essere un requisito inaggirabile, e non è un caso che le *Metamorfosi* tradotte in ottava rima da Andrea Dell'Anguillara nel Cinquecento conoscano proprio in quest'epoca un'enorme diffusione: «so tutto l'Anguillara a mena dito», dice di sé il poeta estemporaneo nella caricatura che ne fa Filippo Pananti in un suo poemetto (Pananti 1817: 102).

Ma nel ricalcare le orme della poesia meditata, che rimane il modello da eguagliare, i poeti estemporanei ne seguivano anche i mutamenti di gusto. Così, se questa si apriva alla scienza, erano pronti a cimentarsi sullo stesso terreno cantando, ad esempio, *L'origine dei colori secondo la vera dottrina di Newton*, oppure, se in quel momento piaceva Milton, *La caduta degli angioli*, oppure, se era diventata di moda la poesia sepolcrale inglese, *Young che piange sul cadavere di Narcisa sua figlia nell'atto che la seppellisce*. E lo stesso adeguamento si registra nell'uso dei metri, nel quale prevalgono, come sul versante meditato, le forme cantabili messe in voga dall'Arcadia, la modalità cosiddetta 'anacreontica', ovvero la canzonetta, in tutte le varianti rimiche e di misura versale, affiancata all'occorrenza, quando il tema le richiamasse, dalla terza rima o dall'ottava (nel caso, ad esempio, di un tema dantesco, o di una esigenza narrativa). A interferire con le scelte metriche erano poi gli aspetti costrittivi (il metro o la rima o l'intercalare obbligati) ai quali il virtuosismo estemporaneo doveva adeguarsi (Di Ricco 1990).

Da tutto questo convergere verso la poesia meditata scaturiva l'ambizione massima degli improvvisatori aulici: quella di superare l'esame degli occhi, un risultato che in verità non conseguivano neppure quando componevano a tavolino, forse perché, come osservava un letterato del tempo, Ireneo Affò, presi nello sforzo di «raffinar troppo» non lasciavano «operar l'estro», impedendo così ai loro versi «quel bello, che loro suggerisce la fantasia quando improvvisano» (Affò 1777: 220). A nulla valeva, perciò, alla fine, ritenersi ben altra cosa da quelle pastorelle e quei pastori dell'Arno e dell'Arbia che, diceva Francesco Gianni, «improvvisano tutto il dì senza esser per questo estemporanei poeti» (Gianni 1795: 21).

BIBLIOGRAFIA

- Affò, Ireneo (1777) *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Filippo Carmignani, Parma.
- Amaduzzi, Giovanni Cristofano e Aurelio De' Giorgi Bertola (2005) *Carteggio: 1774-1791* / a cura di Maria Francesca Turchetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Bettinelli, Saverio (1799) *Dell'Entusiasmo delle belle arti*, in *Opere*, t. III, Adolfo Cesare, Venezia.
- Bettinelli, Saverio (1800) *Lettere inglesi*, in *Opere*, t. XII, Adolfo Cesare, Venezia.
- Casanova, Giacomo (1984) *Storia della mia vita* / a cura di Piero Chiara e Federico Ronconi, vol. II, Mondadori, Milano.
- Coronazione (1779) *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez pistojese tra gli Arcadi Corilla Olimpica*, Stamperia Reale, Parma.
- Croce, Benedetto (1949) *Gl'improvvisatori*, in *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Laterza, Bari: 299-311.
- Di Ricco, Alessandra (1990) *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Angeli, Milano.
- Frugoni, Carlo Innocenzo (1779) *Opere poetiche*, t. II, Stamperia Reale, Parma.
- Gianni, Francesco (1794) *Versi estemporanei di Francesco Gianni raccolti da alcuni suoi amici*, t. I, Tesserà, Genova.
- Gianni, Francesco (1795) *Leda e Giove. Canto estemporaneo di Francesco Gianni con metro e rime obbligate, proposto in Siena il dì 12 agosto 1795*, Cambiagi, Firenze.
- Pananti, Filippo (1817) *Il poeta di teatro*, vol. I, Silvestri, Milano.