



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXX

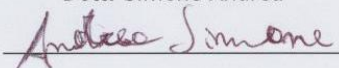
COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

DANTE IN SCENA. PERCORSI DI UNA RICEZIONE:
DALLA FINE DELL'ANCIEN RÉGIME AL GRANDE ATTORE

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

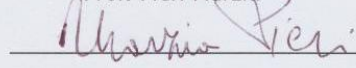
Dottorando

Dott. Simone Andrea



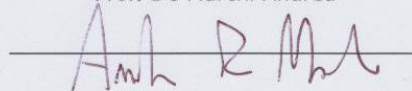
Tutore

Prof. Pieri Marzia



Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea



Anni 2014/2018

Indice

INTRODUZIONE	3
1. Culture dell'oralità e trasmissione del poema dantesco	8
1.1. La <i>Commedia</i> a viva voce: ricezione medievale	10
1.2. <i>El Dante</i> : sulle tracce di una trasmissione orale	24
1.3. I cantastorie: i casi di Antonio Pucci e Giulio Cesare Croce	30
1.4. Fra monodia e intermezzo	38
1.5. L'arte della predicazione	44
1.6. Itinerario di lavoro	53
2. Dante improvvisato: fortuna letteraria e prassi esecutiva tra '700 e '800	57
2.1. Poesia estemporanea e trasmissione del poema: modi e forme di lungo corso	65
2.2. «Nell'inizio e nel vigore del Risorgimento»	85
2.3. Teresa Bandettini: una poetessa di <i>ancien régime</i> alunna di Dante	108
2.4. Con Dante in tasca: Giuseppe Regaldi	129
2.5. Giannina Milli «improvvisatrice della redenzione italiana»	150
2.6. Dante nel consumo popolare: alcune anticipazioni	178
2.7. Il poema letto ad alta voce: pedagogia dell'oralità e processi di alfabetizzazione	188
2.8. Tra “parlar cantando” e “improvvisar recitando”	222
2.9. Una considerazione	254
3. Dante in scena fuori dai confini: percorsi d'oltremarica	255
3.1. La <i>performance</i> italiana in esilio	260
3.2. La fortuna dantesca in Inghilterra tra “italomania” e <i>revival</i>	272
3.3. <i>Italian lectures and readings</i>	289
3.4. Recitare per la patria. Recitare per sopravvivere	312
3.5. Il <i>dramatic reading</i> di Pistrucchi	326
3.6. Modena: la nascita di un <i>format</i>	345
3.7. Jannetti: un raffinato <i>entertainer</i>	362
3.8. Il Dante della Ristori: <i>one woman show</i>	381
3.9. Alcune riflessioni	397
4. Il Grande Attore e la <i>Commedia</i>	399
4.1. Il culto di Dante nel Risorgimento: invenzione e fortuna di un mito	409
4.2. Dante declamato: cantato, parlato o scandito	425
4.3. I manuali di recitazione ottocenteschi	445
4.4. Il ritorno di Modena e i suoi epigoni sulla scena italiana	457
4.5. Ristori-Rossi-Salvini: evoluzione del <i>recital</i> dantesco	472
4.6. 1865: Firenze capitale e il centenario dantesco	488
4.7. La <i>velada</i> di Giacinta Pezzana	504
4.8. Ermete Zacconi in pubblico e in privato	523
4.9. Il <i>recital</i> poetico-musicale di Ruggeri	532

APPENDICE DOCUMENTARIA E ICONOGRAFICA	541
BIBLIOGRAFIA	640
INDICE DEI NOMI	703

INTRODUZIONE

Il dantismo è un *business*. Del *business* ha gli intenti più tipici: diversificare l'offerta e mirare all'ampliamento del mercato. Ogni giorno, in qualunque parte del mondo, viene pubblicato qualcosa su Dante: articolo, traduzione o libro. Finiranno le *humanities*, finirà la lettura, ma non finirà la disponibilità di prodotti danteschi. La gente vuole Dante, così come i poeti e le accademie, specie quella anglo-americana. Se in tempi di crisi come questi vuoi trovare un posto fisso oltremarica o oltreoceano, fatti dantista e quasi certamente qualcosa salterà fuori. Dopo secoli di esegesi e di scandaglio filologico, che pure non hanno rivoltato tutte le pieghe del testo, l'indagine si sta spostando sempre di più sul campo della ricezione e della fortuna. Dante, infatti, non è solo l'autore di importanti scritture: Dante è un fenomeno, un ingrediente *cultural*, un'icona, un reagent pop: è la politica, è la metafisica, è la realtà, è il corpo, è il sesso, è quello che ti pare.¹

In questo articolo del 2015 dall'emblematico titolo *Tutto ruota attorno a Dante* Nicola Gardini coglie perfettamente la straordinaria ricezione della *Divina Commedia*, e della figura del suo autore, verificatasi a partire dalla fine del Novecento: da austero "mattoncino scolastico" a icona pop (o forse dovremmo dire *social*) del nuovo millennio; e anche la tendenza degli studi moderni a spostare la propria attenzione, finalmente, dall'ormai saturo e sterile campo filologico-esegetico a quello della ricezione del testo, indagato nelle mille sfaccettature assunte dalla sua fortuna nei più diversi ambiti artistico-culturali e sociali del nostro tempo.

La moltitudine di prodotti danteschi emersi negli ultimi anni – dalle moderne edizioni illustrate², alle *graphic novels* e ai *musicals*, dalle suggestive ambientazioni naturali (come le Gole dell'Alcantara) utilizzate per appariscenti drammatizzazioni³, alle trasposizioni cinematografiche *dark fantasy* con effetti speciali di ultima generazione, fino ai *video games* d'azione per PlayStation – palesano infatti il successo di un dantismo non più propriamente, o solamente, testuale ma aperto a molteplici piste di indagine sotto la spinta dei *cultural studies* e di una forte domanda proveniente da una platea di lettori, uditori e spettatori sempre più ampia nel mondo globalizzato e *social* dei giorni nostri.

¹ Gardini, N., *Tutto ruota attorno a Dante*, in "Il Sole 24 Ore", n. 211, domenica 2 agosto 2015, p. 21.

² Recentissima quella dell'*Inferno* (Mondadori, 2018) commentato da Franco Nembrini e illustrato da Gabriele Dell'Otto, disegnatore per la Marvel e DC Comics, considerato tra i più importanti fumettisti a livello internazionale. Cfr. Parola, E., *Matite all'Inferno come supereroi*, in *La Lettura* - "Corriere della Sera", 14 ottobre 2018, p. 58.

³ Ma si pensi anche agli accesi toni di denuncia sociale e politica della *performance* ispirata al poema dantesco, *Il cielo sopra Kibera*, che Marco Martinelli, fondatore del Teatro delle Albe e promotore di una pratica teatrale che avvicini gli adolescenti ai classici, ha messo in scena dal 3 al 6 ottobre 2018 nel più grande *slum* di Nairobi con 140 giovanissimi allievi delle scuole della baraccopoli. Cfr. Muglia, A., *Leggere (e recitare) Dante nella baraccopoli di Nairobi*, in *La Lettura* - "Corriere della Sera", 14 ottobre 2018, pp. 56-57.

Tuttavia osservando il fenomeno nella sua ampiezza e nella sua evoluzione storica emerge una costante che, più delle altre, ha accompagnato la trasmissione del poema contribuendo sostanzialmente alla sua diffusione: parliamo della comunicazione orale-aurale delle terzine che ha continuato a riscuotere un ininterrotto successo perpetuandosi fino a noi.

La *Divina Commedia* è infatti uno dei pochi testi della cultura mondiale di altissima qualità letteraria che sia sempre stato contemporaneamente, e fin da subito, anche molto popolare. Dalla fine del Trecento pubblici commenti e letture si sono moltiplicati fino ai giorni nostri in forma di cattedre libere o di esposizioni didattiche e popolari⁴. Dalla loro tradizione sono discesi alcuni degli studi più importanti sull'opera di Dante: si pensi alla *Lectura dantis scaligera*, a quella della *Casa di Dante* e alle *Lecture classensis* di Ravenna, divenute testi di riferimento critico a livello mondiale. In America ce ne sono in tutte le università – basterebbe interrogare i principali motori di ricerca *web* per farsene un'idea – oggi considerate tra le più autorevoli, grazie alla vivacità della dantistica statunitense e, più in generale, anglosassone.

Anche a limitarsi a tempi recenti, lettura d'autore-attore e commento pubblico di Dante sono documentati ovunque. Tutti ricordano le celebri interpretazioni di Carmelo Bene, Vittorio Gassman e Giorgio Albertazzi; le letture milanesi di Vittorio Sermoni e, ovviamente, quelle fiorentine di Roberto Benigni tenute per tredici sere in piazza Santa Croce nell'estate del 2006 e poi replicate fino al 2013 in tutta Italia nel fortunato spettacolo *Tutto Dante: un format* narrativo ed esegetico-satirico di grande impatto emotivo – adottato dall'attore anche per le letture commentate della Costituzione italiana e dei dieci comandamenti⁵ – che ha prodotto una lunga eco pubblicitaria e promozionale, da vero fenomeno *cult*, di cui si ricorda, per esempio, la registrazione televisiva a cura della Rai, trasmessa a più riprese negli anni con un costante *boom* di ascolti, e poi confluita nell'edizione integrale DVD *Tutto l'Inferno*.

Ma potremmo aggiornare l'elenco anche con le più recenti *performances* del duo Sandro Lombardi-David Riondino, diretto da Federico Tiezzi nello spettacolo *Inferno Novecento* – ultimamente andato in scena al Teatro Verdi di Pisa nel maggio 2018 nell'ambito della terza edizione del festival *Danteprima* – in cui alcuni canti della prima

⁴ Ultime, per esempio, quelle del prof. Franco Nembrini, cominciate a seguito dell'inatteso successo dei suoi libri *Dante poeta del desiderio* e *Di padre in figlio*, tenute in tutta Italia e all'estero (in particolare in Spagna, Portogallo, America Latina e nei paesi del mondo russofono) e poi convogliate nel cofanetto dvd *El Dante* (2012), pubblicato con la piccola casa editrice Centocanti, da lui fondata sempre nel 2012. Nembrini è stato anche il promotore della nascita dell'associazione Centocanti, fondata da alcuni studenti dell'Università Cattolica di Milano nel febbraio 2005 e composta da giovani studenti di scuole superiori, universitari e insegnanti impegnati nella divulgazione dei versi del poema dantesco attraverso *performances* letterarie: eventi pubblici di lettura e commento organizzati in particolare presso scuole ed università di tutta Italia.

⁵ Messe in scena nei rispettivi programmi televisivi intitolati: *La più bella del mondo* (2012) e *I dieci comandamenti* (2014).

cantica della *Commedia* sono accostati a brani di articoli di esimi giornalisti su personaggi emblematici e avvenimenti-chiave della storia o della cronaca del nostro tempo, con il duplice intento di attualizzare il poema, evidenziandone gli aspetti universali e i legami con la contemporaneità, e di nobilitare, attraverso il confronto fra i testi, queste moderne prose, che raggiungono a volte un alto grado di *pathos* e coinvolgimento dell'uditorio⁶.

Commento e declamazione sono sempre stati strettamente uniti nei vari approcci performativi alle terzine dantesche, facendo così affiorare la tendenza a pensare, almeno da parte degli addetti ai lavori (autorevoli lettori, attori, registi, drammaturghi) che non ci sia miglior commento del poema di Dante di una buona ed intelligente lettura ad alta voce, da intendersi come presupposto essenziale ad una proficua ed efficace trasmissione sia in termini pedagogico-divulgativi che performativo-spettacolari. Sorprende tuttavia che, pur riscontrando sporadiche indagini e autorevoli saggi disseminati soprattutto nel secondo Novecento, non esista ancora uno studio programmatico e specifico sul rapporto fra il teatro e la *Divina Commedia*; sulle letture e recitazioni dantesche in pubblico e, più in particolare (per entrare nel cuore del tema da trattare), sulla declamazione dantesca “in situazione di rappresentazione”, come direbbe Eugenio Barba.

Di sicuro, dopo due secoli di *performances*, recitare e rappresentare la *Commedia* sono diventati un fenomeno le cui proporzioni sono tali da meritare un'indagine particolare all'interno del grande paratesto critico dantesco e, curiosamente, sono stati gli anglosassoni tra i primi a scrivere di Dante in questa prospettiva: Francis Fergusson, *Idea di un teatro* (1957); Beatrice Corrigan, *Dante and Italian Theatre: A Study in Dramatic Fashions* (1971)⁷ e T. S. Eliot, *Saggio su Dante* (1986); seguiti dai più recenti studi sulla ricezione e fortuna dantesca otto e novecentesca nelle arti visive e performative di Antonella Braidà e Luisa Calè, *Dante on view. The reception of Dante in the Visual and Performing Arts* (2007)⁸ e di Nick Havely e Aida Audeh, *Dante in the long nineteenth century, nationality, identity and appropriation* (2012). Sul versante italiano invece vanno citati i contributi di Maurizio Giammusso, *Il Dante di Gassman: cronaca e storia di un'interpretazione della Divina Commedia* (1994); di Marzia Pieri, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una*

⁶ Si ricorda che il regista Federico Tiezzi aveva già affrontato i canti danteschi nel luglio del 1992 in una celebre messinscena delle tre cantiche, con la compagnia I Magazzini, per cui si era avvalso dell'autorevole consulenza drammaturgica di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici e della straordinaria cornice scenografica del centro storico di Cividale del Friuli.

⁷ Fa parte di «Dante Studies», LXXXIX, 1971, pp. 93-105.

⁸ Di cui si segnalano in particolare i saggi di Peter Armour, *The “Comedy” as a Text for Performance* (pp. 17-22); di Richard Cooper, *Dante on the nineteenth-century Stage* (pp. 23-38) e di Antonella Braidà, *Dante's Inferno in the 1900s: from drama to film* (pp. 39-51).

ricerca da fare (2014)⁹, ricco di spunti e di approfondimenti per questa ricerca, e, infine, l'articolo di Rossella Bonfatti *Performing Dante or building the nation? The Divina Commedia between dramaturgy of exile and public festivities* (2017)¹⁰, che intreccia il tema della ricezione dantesca a quello dell'esilio politico e della drammaturgia durante il Risorgimento, attraverso un'ottica al limite tra indagine storica, letteraria e teatrale.

Nonostante questi mirati e suggestivi contributi sorprende l'assenza di più ampie e panoramiche indagini che osservino il fenomeno nella sua interezza soprattutto in considerazione della moltiplicazione di lavori sulla tradizione del Grande Attore e della partecipazione di massa, in corso ormai da alcuni anni, che si verifica ogni qualvolta Dante ed il suo poema sono i protagonisti di cicli di recite, di letture, di conferenze o di trasmissioni radiofoniche e televisive che, continuando la tradizione dei grandi guitti romantici, naturalistici e primo-novecenteschi, hanno finito per costruire per via performativa una peculiare ecdotica del testo che meriterebbe un lavoro congiunto e incrociato, ancora assente, di storici del teatro, antropologi, studiosi delle tradizioni popolari e italianisti¹¹, e di cui questa ricerca vuole modestamente offrire un primo saggio.

Più fecondo invece appare un filone di studi rinascimentali, anglo-italiani, incentrato sulla performabilità e trasmissione orale dei testi – soprattutto poemi epico-cavallereschi ma anche classici come la *Commedia* o le opere del Petrarca – attraverso un'indagine volta a scandagliare il rapporto tra voce e scrittura, parola “recitata” e “cantata”, e il loro uso nella cultura testuale dell'Italia della prima età moderna¹². Il gruppo di ricerca che vi si dedica, riunito nel progetto *Italian Voices (Oral Culture, Manuscript and Print in Early Modern Italy 1450-1700)* promosso dalla University of Leeds e diretto a partire dal 2011 dal prof. Brian Richardson, vede tra i suoi più autorevoli ricercatori gli italiani Stefano Dall'Aglio, Massimo Rospocher e Luca Degl'Innocenti, ed ha già prodotto importanti aggiornamenti sulla diffusione delle terzine della *Commedia* sia nei sermoni dei predicatori religiosi del XV secolo che nei repertori di cantastorie e improvvisatori di piazza e di corte del XVI e XVII. A questo filone di

⁹ Saggio realizzato per la rivista spagnola «Dante e l'arte» (I, 2014, pp. 67-84), diretta da Rossend Arqués, impegnata in una mirabile opera di studio sulla centralità di Dante nella produzione artistica a lui coeva e dei secoli successivi, indagata nelle sue varie declinazioni (iconografia, teatro, musica, danza, arti visive, letteratura) attraverso annuali contributi di studiosi internazionali.

¹⁰ Si trova in «Mediaevalia: An Interdisciplinary Journal of Medieval Studies», *Dante Político: Ideological Reception across Boundaries*, vol. 38, 2017, pp. 37-67.

¹¹ Nel solco, per esempio, della recentissima pubblicazione di Maiko Favaro, *Dante da una prospettiva friulana. Sulla fortuna della 'Divina Commedia' in Friuli dal Risorgimento ad oggi*, Udine, Forum Editrice Universitaria, 2017.

¹² Uno dei primi esempi in materia è il saggio di John Ahern, *Singing the book: orality in the reception of Dante's Comedy*, insieme al volume collettaneo di cui fa parte *Dante: Contemporary Perspectives*, edited by A. A. Iannucci, Toronto, University of Toronto Press, 1997, pp. 214-239.

indagine bisogna aggiungere, infine, anche gli studi sulla pratica del recitare e cantare versi della musicologa olandese Elena Abramov-van Rijk, che hanno finora prodotto due saggi fondamentali in materia: *Parlar cantando: the practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600* (2009) e, soprattutto, *Singing Dante: the literary origins of Cinquecento monody* (2014).

È proprio seguendo la via dell'oralità e del consumo orale-aurale del testo dantesco che questa indagine vuole aggiungere il suo apporto tracciando i vari percorsi della fortuna e ricezione delle tre cantiche in ambito performativo; ci si focalizzerà, in particolare, sul cruciale passaggio tra i secoli XVIII e XIX, con un occhio rivolto all'indietro ad una possibile storia della trasmissione orale a partire dai secoli a torto definiti "senza teatro", e uno in avanti alle moderne declinazioni otto e primo novecentesche. L'obiettivo che ci si propone è dunque quello di uno studio che abbia come specifico oggetto di ricerca il capitolo della "recitazione pubblica" del poema nel mare *magnum* della bibliografia dantesca e nella multiforme storia della fortuna del sommo poeta; con la speranza di risultare utile per documentare l'impiego della figura di Dante sulle scene, il suo significato e, soprattutto, le modalità di fruizione e di ricezione che la massa, davvero rilevante, di recite, *performances* e rappresentazioni ha trasmesso e continua a trasmettere tutt'ora ai loro spettatori.

1. CULTURE DELL'ORALITÀ E TRASMISSIONE DEL POEMA DANTESCO.

Una delle prime questioni da affrontare con alcune precisazioni preliminari è quella relativa a cosa si intenda per “teatro” nel trattare il tema della fortuna della *Divina Commedia* a partire dalle forme di comunicazione orali tre e quattrocentesche fino ad arrivare alle *performances* grandattoriali ottocentesche, e le modalità di esecuzione e ricezione del testo ‘recitato’. Più che di “teatro”, a proposito del duraturo successo del poema durante i secoli, sarà il caso di chiamare in causa i concetti di “performabilità” e “teatrabilità”. Una carrellata che ripercorra significativi esempi di *performances* dantesche in un ampio arco temporale – dalle letture boccacciane ai *recitals* novecenteschi – non si limita a considerare soltanto la sceneggiatura in forma di “dramma a personaggi” che approda in palcoscenico, anche se questo risulta essere il versante più appariscente e documentabile, almeno in tempi recenti, dell’uso spettacolare della *Commedia*.

Per teatro, più in generale, dovrà intendersi, come giustamente osserva Piermario Vescovo, «l’intera trama dei rapporti con una dimensione drammatica del poema in atto o in potenza»¹³. Da questo punto di vista un interessante contributo è offerto dal saggio *The “Comedy” as a text for performance* in cui Peter Armour descrive come nell’Ottocento il poema dantesco abbia rilanciato un mai sopito approccio al testo: non silenzioso, privato e individuale, come quello elitario di antico regime, ma in forma di evento pubblico che coinvolge allo stesso tempo la lettura, la declamazione e il canto, nel solco della tradizione medievale delle canzoni e delle *laudi*; tutto questo a partire da un congenito spessore performativo del testo, enfatizzato dal continuo ricorso al discorso diretto, e, quindi, da una spiccata predisposizione alla sua esecuzione e fruizione orale-aurale:

The *Comedy* is full of phrases and expressions, apostrophes, exclamations and rhetorical questions that reflect its oral transmission by recitation or public reading, by Dante or by someone else, and the impact of these can easily be missed by those who read the text silently instead of hearing it in a public arena. [...] In these, and in many other ways, Dante creates a text not just for readers but also for a listening public, that is, as a “performed” text, immediate in its use of the vernacular and in the vividness of the oral expression that accompanies and even underlies it as its principal means of transmission in the first centuries.¹⁴

¹³ Vescovo, P., *Dante nel teatro del '900*, in Sandal E., *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, Antenore, Roma-Padova, 2008, p. 36.

¹⁴ Armour, P., *The “Comedy” as a Text for Performance*, in *Dante on view*, cit., Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 20-21.

Questa forte e peculiare rilevanza del discorso diretto e del parlato e la memorizzazione dei versi portarono il poema e il Dante *dramatis personae* ad assumere, soprattutto nel periodo risorgimentale, il ruolo cardine di una forma di comunicazione politica *sui generis* abilmente sfruttata su vasta scala sia dalla propaganda mazziniana e dai maggiori fautori dell'unità che, soprattutto, dal teatro nazionale, in quel determinato frangente alla ricerca di testi e di caratteri "italiani" a cui affidare il proprio contributo alla causa. In un momento cruciale della nostra storia l'identificazione con l'Alighieri caratterizzò più livelli e settori del sistema culturale, e così personaggi emblematici e luoghi celebri del poema si proposero come modelli di italianità e di patriottismo, a uso e consumo degli esuli e degli attivisti politici, e come repertorio di serate di declamazione offerte dai più valenti fine-dicitori ed esperti nell'arte del porgere la parola.

Eppure la matrice performativa della *Commedia*, legata alla parola recitata e cantata che nell'Ottocento risorgimentale e post-unitario raggiunse il suo acme, affonda le proprie radici in tempi ben più remoti e in contesti e con modalità, per certi versi, ancora non del tutto esplorati. Per indagare questa preistoria, da collocare in avvio del nostro discorso, occorrerà dunque uscire dalla sala "all'italiana" e dai recinti dei generi drammatici tradizionali che abbiamo ormai assimilato nella nostra prospettiva di spettatori moderni, per andare a sondare l'eredità sotterranea e secolare di forme di comunicazione ibride, al confine tra oralità e scrittura, lettura ad alta voce e canto, improvvisazione e dizione poetica, in cui le terzine del poema hanno trovato un'accoglienza costante e una fortuna nel tempo.

La fortuna recitativa del poema dantesco si innesta nel solco di questo percorso, che vede il linguaggio assumere svariate forme, a seconda delle epoche storiche, restando sempre contiguo a una tradizione culturale strettamente legata alla comunicazione orale-aurale e aedico-rapsodica del mondo antico piuttosto che alle nozioni aristoteliche di spazio, tempo e azione proprie della drammaturgia moderna. Si tratta di una storia che, come un fiume carsico, affiora all'improvviso durante i secoli, manifestandosi in fenomeni riconducibili alle pratiche di un teatro inteso come rapporto tra esecutore e uditore in molteplici e differenti contesti performativi, prima che tra attore e spettatore all'interno dell'edificio teatrale conosciuto dalle nostre abitudini di spettatori del XXI secolo. Andrà dunque brevemente affrontato un sintetico discorso riguardante la natura del genere drammatico in rapporto all'oggetto di studio, per poi iniziare un percorso a ritroso che individui, in diversi momenti storici, esempi e tracce dell'ininterrotta trasmissione orale e performativa dei canti danteschi.

1.1. LA *COMMEDIA* A VIVA VOCE: RICEZIONE MEDIEVALE¹⁵.

Già Platone, in alternativa ad Aristotele, alludeva a una più ampia categoria del “drammatico”, a cui afferisce tutta la produzione in cui a parlare sono i personaggi e viene meno la voce dell’autore in prima persona. Sarà utile in proposito citare le riflessioni del regista e scrittore francese Denis Guénoun, che, in un importante saggio di qualche anno fa, si è soffermato proprio sulla caratteristica più ricorrente e diffusa nei secoli che si può porre alla base della definizione di genere drammatico in rapporto alla letteratura poetica:

Le drame est donc ce poème qui fait taire la voix du poète, au moins en apparence. C’est le poème dont le poète est exclu, dans lequel sa parole est éliée-selon l’apparence, dans le régime de l’apparaître. Le drame est bien, comme on le pense souvent, marqué par la pluralité des voix, mais il faudrait dire pour être précis qu’il se caractérise par cette multiplicité sauf une. Il est ce poème de la voix interdite: celle du poète, soutenue en son nom.¹⁶

Drammatico è dunque il genere di discorso in cui l’autore non prende la parola; per contro si definisce “mista” quella forma di discorso in cui l’autore comincia a parlare e ad apparire in prima persona. La letteratura scritta per il teatro, quella che si chiama convenzionalmente drammatica, appartiene in gran parte alla landa sconfinata del genere misto. Rispetto a questa definizione il poema dantesco assume un’evidente posizione di anomalia e di eccezionalità¹⁷, riferibile piuttosto alla secolare teoria del drammatico come “genere di dizione” proprio della tradizione orale che, in varie forme nel corso dei secoli, ha fortemente contribuito alla sua trasmissione e fortuna.

¹⁵ Si allude qui, con un gioco di parole e prendendone in prestito parte del titolo, al volume di Piermario Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico* (Venezia, Marsilio, 2015), che si è rivelato molto utile per la stesura di questo paragrafo insieme ad un altro contributo dello stesso autore: *Dante e il “genere drammatico”*, in «Dante e l’arte», I, 2014, pp. 45-66, cui si rinvia per una più dettagliata trattazione dell’argomento, insieme al recente saggio di Marzia Pieri, *Teatro e letteratura in Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, 2017, pp. 15-42.

¹⁶ Guénoun, D., *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Belin, Tours, 2005, pp. 33-34.

¹⁷ È lo stesso Dante ad evidenziare l’essere sui generis della sua opera rispetto alla catalogazione in uno specifico genere narrativo; lo si legge in una delle epistole a Cangrande: «et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens» (cfr. Alighieri, A., *Epistola XIII*, cfr. <http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=7&idlang=OR>). Infatti l’“io” che nella *Commedia* assume l’istanza del discorso ha una caratterizzazione particolare, in quanto Dante non è solo colui che ha creato la *cantio* ma anche colui che si identifica come personaggio protagonista dei fatti narrati: un “io” non assumibile da altra persona che legga o esegua la *Commedia*. Dante parla in prima persona proprio mentre si serve del *genus activon*, cioè quello in cui normalmente l’autore tace per far parlare solo i personaggi. La questione dell’istanza attiva dell’enunciazione poetica è da lui risolta essendo al tempo stesso sia l’individuo che si assume la narrazione che il primo tra i personaggi introdotti a parlare e ad agire. Il controverso gioco dell’“io-Dante”, al contempo autore narrante e autore-personaggio narrato, sarà perfettamente colto da Gustavo Modena nelle sue “dantate” della metà dell’Ottocento, quando, vestito del celebre rosso luco fiorentino, interpreta Dante nell’atto di meditare e dettare ad un amanuense il suo capolavoro ma, al contempo, è ben riconoscibile dal pubblico come il grande attore Modena.

Il primo a sottolineare l'anomala relazione tra *Divina Commedia* e genere drammatico è stato anche il suo primo vero *performer*, Giovanni Boccaccio, con le pubbliche letture a viva voce del poema che tenne a mezzo secolo dalla morte di Dante per i concittadini fiorentini e poi convogliò in forma scritta nelle postume *Esposizioni sopra la Comedia*¹⁸. Delle modalità esecutive degli appuntamenti sappiamo ovviamente poco, ma sfogliandone il sunto nelle *Esposizioni* è possibile dedurre che si trattò di lezioni in cui il commento letterale si alternava a quello allegorico, condotte senza un'aderenza sistematica al testo ma assecondando un gusto narrativo molto congeniale alle doti dell'oratore; dalla stessa fonte sappiamo anche che Boccaccio cominciava dall'illustrazione del titolo rimarcando, a giustificazione della categoria scelta, il doppio ruolo di Dante: "autore che dà voce ai personaggi" e, allo stesso tempo, "personaggio" tra essi. Si tratta di un passaggio fondamentale, ma trascurato dalla critica dantesca che lo ha affrontato in termini prevalentemente stilistici senza approfondire i limiti della forma (drammatica, mista, diegetica) adottata da Dante.

La vicenda della fortuna scenica della *Divina Commedia* acquisisce dunque maggior spessore se inserita all'interno di un discorso non meramente filologico-letterario sul testo, entro la giurisdizione di quello che Piermario Vescovo chiama il "modo drammatico" della sua esposizione; nel ripercorrerla diventa perciò necessario mettere in discussione la moderna nozione di rappresentazione soprattutto per quanto riguarda l'epoca a cavallo tra l'età tardo antica e quella medioevale, in cui nacque una distinzione tra mimetico e diegetico, tra spazio della voce dell'autore e spazio del dialogo tra i personaggi.

Il genere drammatico, in relazione alla *Commedia*, appare perciò fin da subito una forma di narrazione come lettura ad alta voce del singolo lettore davanti al libro, ma anche come declamazione pubblica; l'ufficio, per l'appunto, che Boccaccio dice essere proprio del *comedo* o del *tragedo*: figure non propriamente indicanti lo scrittore di tragedie e commedie, quanto colui che le recitava pubblicamente, fin dall'antichità, nel luogo deputato al teatro¹⁹. La presunta perdita della nozione di rappresentazione nei

¹⁸ L'incarico comunale riguardava l'intera opera ma le cattive condizioni di salute impedirono al Boccaccio di andare oltre il canto XVII dell'*Inferno* e dopo una sessantina di appuntamenti rinunziò nel gennaio 1374; da quella malattia non si riprese più, spegnendosi a Certaldo il 21 dicembre 1375. Nelle sue *Esposizioni* ogni canto contiene un'esposizione letterale e un'esposizione allegorica, condotta per lo più senza un'aderenza sistematica al testo, e assecondando un gusto narrativo che era ovviamente molto congeniale al novelliere (cfr. Boccaccio, G., *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965). Curiosità da riportare è che tra gli uditori delle *lecturae Dantis* del Boccaccio assistette anche Benvenuto da Imola che sarà a sua volta autore di un commento alla *Commedia* rimasto un punto di riferimento nella letteratura critica sull'Alighieri.

¹⁹ Per approfondimenti su questa interpretazione del *comico* e *tragedo* si rimanda all'esempio che ne fornisce Piermario Vescovo analizzando alcuni versi del XXX canto del *Paradiso* (vv. 21-24); cfr. Id., "Soprato fosse comico o tragedo" (*Notarella sul titolo della*

secoli di mezzo, storicamente attribuita alla frattura nella conoscenza o comprensione della *Poetica* di Aristotele, viene invece sconfessata dall'opera di mediazione della tradizione mediolatina che ha conservato e trasmesso nei secoli il sistema platonico. Tra l'età tardo antica e il cosiddetto Rinascimento il genere drammatico non cessa di esistere né di essere trasmesso, senza soluzione di continuità, attraverso forme di narrazione legate alla pubblica recitazione, fino a quando si afferma il sistema della recita di "compagnia" con la fondamentale riscoperta quattrocentesca del corpus plautino e del commento a Terenzio di Elio Donato²⁰.

All'inizio del XIV, secolo con la rimessa in circolazione di Seneca tragico, grazie al commento di Nicolas Trevet²¹, l'interesse per la rappresentazione conosce un incremento straordinario sebbene all'interno di recinti secolari, cioè secondo l'idea tardoantica di una rappresentazione intesa come lettura pubblica a una voce sola, in uno spazio detto scena, al centro di un luogo identificato come "teatro", accompagnata da quadri mimici viventi²²; questa idea si consoliderà restando a lungo il modello rappresentativo di riferimento anche nella cultura umanista e, come vedremo, persino dopo la riscoperta di una drammaturgia dei personaggi.

È appunto dopo il commento di Trevet, più o meno nel periodo in cui Dante scriveva la *Commedia*, che si precisa il rapporto tra l'ufficio del lettore unico e la visualizzazione parallela dei mimi nel luogo del teatro. Lo confermano alcune righe di Pietro Alighieri nella prima redazione del suo *Commento* al poema del padre in cui mostra le sostanziali acquisizioni avvenute in proposito, a distanza di appena una generazione, attraverso l'esempio dell'*Hercule furens* senecano:

Commedia), in *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti et al., Roma, Bulzoni, 2014, pp. 1289-1308.

²⁰ Grammatico latino del IV sec. d.C. a cui la storiografia ha riconosciuto il merito essenziale di aver guidato il ritorno alla concreta pratica scenica rispetto alla scienza di Aristotele.

²¹ Nicholas Trevet (1265 circa-1335 circa) fu un monaco domenicano inglese, cronachista e commentatore di testi classici e medievali. Importanti dal punto di vista letterario e filosofico sono i suoi numerosi commenti a opere di grandi scrittori della classicità; Trevet fu infatti il primo a commentare le dieci tragedie di Seneca il giovane, le *Declamationes* di Seneca il vecchio e anche l'opera di Tito Livio *Ab urbe condita*, anticipando in questo gli interessi tipici dell'epoca dell'Umanesimo, pur restando ben ancorato alla tradizione scolastica del metodo tomistico-aristotelico.

²² Ne parla già Boccaccio per distinguere Dante, il cittadino illustre esiliato da Firenze, dalla schiera degli antichi istrioni prezzolati dediti a recitare, o meglio, a leggere ad alta voce le loro commedie al popolo: «Fu ne' tempi di Platone e avanti, e poi perseverò lungamente ed eziando in Roma, una spezie di poeti comici, li quali, per acquistare ricchezze e il favore del popolo, componevano lor comedie [...] e queste cotali comedie poi recitavano nella scena, cioè in una piccola casetta, la quale era costituita nel mezzo del teatro, stando dintorno alla detta scena tutto il popolo, e gli uomini e le femine, della città ad udire. E non gli traeva tanto il desiderio di udire quanto di vedere i giuochi che dalla recitazione del comedo procedevano; li quali erano in questa forma: che una spezie di buffoni, chiamati "mimi", l'ufficio de' quali è sapere contro fare gli atti degli uomini, uscivano di quella scena, informati dal comedo, in quegli abiti ch'erano convenienti a quelle persone gli atti delle quali dovevano contro fare, e questi cotali atti, onesti o disonesti che fossero, secondo che il comedo diceva, facevano». Cfr. Boccaccio, G., *Il Comento sopra la Commedia di Dante Alighieri di Giovanni Boccaccio. Nuovamente corretto sopra un testo a penna*, Tomo I, Firenze, Magheri, 1831, pp. 47-48.

Libri titulus est Comoedia Dantis Alighierii; et quare sic vocetur, adverte. Antiquitus in theatro, quod erat area semicircularis, in eius medio erat domuncula, quae scena dicebatur, in qua erat pulpitum, et super id ascendebat poeta ut cantor, et sua carmina ut cantiones recitabat; extra vero erant mimi ioculatores, carminum pronuntiantem gestu corporis effigiantes per adaptationem ad quemlibet ex cuius persona ipse poeta loquebatur; unde cum loquebatur, pone, de Junone conquerente de Hercule privigno suo, mimi, sicut recitabat, ita effigiabant Junonem invocare Furias infernales ad infestandum ipsum Herculem²³.

Si risale così alla descrizione del teatro e della rappresentazione teatrale come “lettura pubblica”, tenuta dal pulpito-scena dal *poeta ut cantor*. Attraverso l’esempio infernale dell’*Hercule furens*, attinto dal commento di Trevet a Seneca, il figlio dell’Alighieri allude proprio alla figura del poeta che sale sul pulpito per cantare agli abitanti del villaggio, rievocando così l’etimo stesso del termine *comedia* (da *kome*, “villaggio” e *odé*, “canto”) che in dialetto dorico indicava gli spettacoli e le farse mimiche che si svolgevano, appunto, nei “villaggi”. A questa altezza temporale non esiste ancora una coscienza dell’interpretazione dei personaggi attraverso la ripartizione in ruoli assegnati agli attori, ma piuttosto sussiste una distinzione tra un genere totalmente dialogico, a cui si crede spettasse in antico la visualizzazione mimica parallela, e un genere orale misto, in cui l’aedo-rapsodo, o il lettore di turno, faceva “vedere” le azioni e riportava le parole dei personaggi attraverso la propria viva voce: è questo il più ricorrente genere di esperienza rappresentativa attestata. Sarebbero molti, infatti, gli esempi di esibizioni di cantori nelle pubbliche piazze che potremmo riportare come concreto termine di paragone; una delle più citate dagli studiosi è certamente la *performance* di un cantore di materia epica sulla piazza di Treviso, a cui attorno al 1288 assistite l’umanista padovano Lovato Lovati:

Fontibus irriguam spatiabar forte per urbem, que tribus a vici nomen tenet, ocia passu castigans modico, cum celsa in sede theatri karoleas acies et gallica gesta boxante cantorem aspicio. Pendet plebecula circum auribus arrectis; illam suus allicit Orpheus. Ausculto tacitus: Francorum dedita

²³ Alighieri, P., *Super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarium*, a cura di V. Nannucci, Firenze, Garinei, 1845, pp. 8-9: «Il titolo del libro è Commedia di Dante Alighieri; e così viene ricordato. Anticamente nel teatro, che era un’area semicircolare, in mezzo ad esso, si trovava una casupola che veniva detta scena, dove era un pulpito; e su di esso saliva il poeta, non nelle sue vesti di autore ma, nelle vesti di esecutore, e recitava i suoi versi come fossero cantiones; al di fuori di tale area stavano giullari specializzati nel mimo, che raffiguravano con l’atteggiamento delle membra ciò che il poeta esprimeva con le parole dei suoi versi, adattandosi a ciascuno dei personaggi interpretati verbalmente dal poeta; per cui se, mettì caso, questi parlava di Giunone che si lamentava del figliastro Ercole, i mimi, secondo ciò che egli esprimeva, raffiguravano Giunone all’atto di invocare le Furie infernali perché perseguitino Ercole». Lo stesso brano è citato anche nel saggio di Piermario Vescovo, *Dante e il “genere drammatico”* (cit., p. 61), e in quello di Sandra Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo* (Roma, Bulzoni, 2001, pp. 234-236), proprio in merito alla ricostituzione di un’idea di teatro che si verificò ai tempi di Dante.

linguae carmina barbarico passim deformat hiatu, tramite nulla suo, nulli innitentia penso ad libitum volvens. Vulgo tamen illa placebant²⁴.

Ancor più interessante per tentare di delineare il contesto ricettivo del poema dantesco è notare la composizione dell'*audience* di queste esibizioni medievali di piazza; stando alla testimonianza, essa doveva essere costituita in gran parte dalle classi più basse della popolazione urbana, *plebucola* o *populo minuto*, sul cui coinvolgimento emotivo puntavano molto gli sforzi affabulatori del cantante-*performer* di turno. Il testo, per altro, appartiene ad un repertorio familiare, quello Carolingio, che celebra valori ed eventi intesi e identificati da tutti come culturalmente fondanti; sebbene non vi sia alcuna menzione di uno spartito per l'accompagnamento musicale, la *performance* doveva essere cantata giacché l'esecutore viene identificato con il termine di *cantor* e la sua recita con quello di *carmen*.

Tutti questi elementi ci fanno pensare al fatto che in Italia, tra il tardo XIII secolo e il XIV secolo, alcuni poemi fossero destinati al solo ascolto, altri alla sola lettura e altri ancora alla combinazione di entrambe e in questa categoria dobbiamo includere anche la *Divina Commedia*. La cultura letteraria dell'Italia comunale possedeva infatti un elevato residuo di oralità ereditato dal modo tardoantico nel considerare i testi, soprattutto di materia epico-cavalleresca, come funzionali alla *performance* orale e non come entità di per sé autonome e autosufficienti alla propria fruizione tramite la lettura solitaria e silenziosa²⁵.

La *gens idiota*, o gli *illitterati*, costituivano una categoria trasversale a tutte le classi sociali medievali; vi erano inclusi manovali, artigiani e aristocratici, probabilmente con una prevalenza delle donne sugli uomini²⁶. I semillettati o *indocti* erano per lo più artigiani non scolarizzati, membri del popolo minuto e delle arti minori, con parziali e

²⁴ «Andavo a zozzo per la città irrigata dai fiumi, che prende il nome da tre vicoli, castigando l'ozio con passo moderato, quando osservo nel luogo del teatro un cantore che declama le gesta di Francia e le imprese militari di Carlo. Il popolino intorno pende dalle sue labbra, con le orecchie tese, affascinato da quel suo Orfeo. Ascolto in silenzio. Egli con pronuncia straniera deforma qua e là la canzone in lingua francese, tutta stravolgendola a capriccio senza curare né il filo della narrazione né parte di composizione. Ma tutto ciò piaceva al popolino»; cfr. *Epistola a Bellino*, in Billanovich, G., *Lovato Lovati, l'epistola a Bellino: gli echi di Catullo*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXII, 1989, pp. 124-127. Il brano è citato sia da John Ahern in *Singing the book: orality in the reception of Dante's Comedy* (cit., pp. 219-220), che da Piermario Vescovo in *A viva voce. Percorsi del genere drammatico* (cit., p. 125).

²⁵ Anche in fase di produzione alcuni autori concepivano la pagina scritta come un insieme di parole proferite ma temporaneamente archiviate sul foglio di carta come segni grafici in attesa di essere nuovamente dette ad alta voce; si pensi, per esempio, alle modalità di composizione e di fruizione che due autori come Francesco d'Assisi e Marco Polo hanno concepito per i propri testi. Entrambi, infatti, nel dettare le loro opere hanno immaginato un pubblico largamente illetterato e più in sintonia con una lettura pubblico-collettiva ad alta voce che non individuale e in silenzio. All'estremo opposto vi erano invece i testi letterari latini, i classici, che opponevano una certa resistenza alla *performance* orale e di cui soltanto lettori preparati, e che avessero almeno un'infarinatura degli esametri virgiliani, potevano coglierne appieno il significato.

²⁶ In accordo con Giovanni Villani (*Cronica*, 9.94) essi costituivano nel 1339 il 40% della popolazione fiorentina, ma il dato reale doveva essere anche maggiore.

limitate capacità di lettura e di scrittura²⁷. Un terzo gruppo, quello dei “letterati in vernacolo”, era costituito invece da mercanti e da banchieri e anche da chi aveva ricevuto una scolarizzazione primaria e le cui attività professionali richiedevano un livello avanzato di alfabetizzazione ma non la padronanza del latino classico; costoro, corrispondenti al popolo grasso e alle arti maggiori, come quella dei Medici e Speciali cui era iscritto Dante, formavano il pubblico della letteratura vernacolare. La ristretta schiera dei *litterati* era costituita infine da quanti avessero frequentato scuole di grammatica o di logica e università: giudici, notai, avvocati canonici e laici, amministratori e insegnanti; queste figure professionali richiedevano capacità sia di reperimento che di archiviazione dell’informazione scritta in latino insieme a quella di trasmissione²⁸. Tra questi quattro gruppi intercorrono relazioni fluide, complesse e paradossali, che trovano un minimo comune denominatore nella frequentazione e fruizione di *performances* orali di ogni tipo: le relazioni tra colto e popolare, tra letterato e illetterato assumevano dunque il carattere della reciprocità e della simbiosi oltre a quello perenne dell’antagonismo.

La *Divina Commedia* penetrò ogni livello della società del Trecento, beneficiando e approfittando proprio di questa particolare e socialmente trasversale propensione culturale a recepire e memorizzare oralmente i testi; ed è questo aspetto che ci fa pensare che Dante abbia composto il poema, così come le canzoni, per essere non soltanto letti ma mandati a memoria ed eseguiti oralmente. La sua eco nei cantari popolari apparve per esempio non come allusione letteraria ma come consapevole reminiscenza: fabbri, osti, commercianti e, probabilmente, anche donne ne imparavano a memoria alcuni versi assistendo alle *performances* di canterini e improvvisatori di piazza e li citavano a braccio interpolandoli in vari contesti con una certa disinvoltura²⁹. Due decenni dopo la morte dell’Alighieri, attorno al 1341, un commerciante di cereali fiorentino, Domenico Lenzi detto il biadauolo, riportò nel proprio diario, *Lo specchio umano*, alcuni stralci del poema dantesco in un apparentemente spontaneo atto di rimembranza. Ne citiamo un frammento:

²⁷ Il fabbro e l’asinaio che nelle novelle del Sacchetti recitavano cantando i versi della *Commedia* appartengono a questa categoria. La rudimentale e pragmatica alfabetizzazione ricevuta permetteva loro esclusivamente di firmare con il proprio nome e di fare di conto con qualche difficoltà. Per operazioni più complesse si rivolgevano a professionisti come i notai.

²⁸ È lo stesso Dante del *Convivio* ad affermare che questo gruppo, ancora più ridotto rispetto agli altri descritti, produceva poveri lettori di cui soltanto uno su mille in grado di leggere un commento in latino sulle sue canzoni filosofiche (cfr. *Convivio*, 1.9., 2-4; 1.11, 10-12). In pratica la schiera di quanti fra i *litterati* erano in grado di leggere in latino si riduceva a pochissimi privilegiati.

²⁹ Cfr. Branca, V., *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del “Filostrato” e del “Teseida”*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 22; Id., *Un biadauolo lettore di Dante nei primi decenni del ‘300*, in «Rivista di cultura classica e medievale», VII, 1965, pp. 1-3; Meli, E., *Riecheggiamenti danteschi in un cantare toscano del secolo XIV*, in «Filologia Romanza», V, 1958, pp. 82-87.

Niente per questo finire gli assalimenti crudeli della fiammace Siena, ne della crudeltà si ristringono alquanto i freni scorsi: ma più orribile cose propuose di fare contra la famiglia dell'abondante misericordia, perciocchè a piuvico consillio si vinse che di Siena al postutto i poveri scacciati fossero, e che alcune sovenenza per amore di Dio più non si facesse loro:

Abi dura terra perché non t'apristi!

A la quale cosa grido di tromba uscì, e seguì umana voce, dicendo ch'a pena della persona ogni povero forestieri debbia sgombrare la città da ivi al terzo di.³⁰

Il famoso lamento del conte Ugolino (*Inf.*, XXXIII, v. 66) è interpolato al racconto della cacciata dei poveri dalle mura senesi a causa della carestia: una situazione che, per analogia di atmosfera di sventura e disagio, giustificava il riferimento al tragico episodio dantesco in polemica verso l'amministrazione senese e in ammirazione di quella fiorentina, che in quel frangente accolse gli sventurati pur provenienti dalla parte avversa. Potremmo classificare il Lenzi, secondo le categorie precedentemente individuate, tra i *volgari non litterati*, tuttavia, in considerazione della citazione, dobbiamo anche supporre che egli avesse potuto possedere una copia del poema o che, comunque, vi avesse avuto più volte accesso, considerando la sua professione di mercante, assistendo a *performances* o letture di piazza. D'altronde neanche i *litterati* potevano tener separata la lettura di un testo dalla sua trasmissione per via orale; basti pensare a quanto sia satura di reminiscenze dantesche la produzione poetica in volgare del Petrarca che, come spiega Gianfranco Contini, doveva conoscere Dante a memoria più che per trasmissione letteraria³¹.

Lo aveva probabilmente imparato non solo leggendolo più e più volte ma anche sentendolo recitare in pubblico «inter ydiotas in tabernis», come egli stesso racconta in una lettera al Boccaccio, in cui ostenta, contro i maldicenti, la propria ammirazione per l'alta poesia dell'Alighieri e la difende, alla stregua di un classico, dalle storpiature che se ne facevano nei luoghi più comuni da oratori improvvisati e popolani:

Mentiuntur igitur me illius famam carpere, cum unus ego forte, melius quam multi ex his insulsis et immodicis laudatoribus, sciam quid id est eis ipsis incognitum quod illorum aures mulcet, sed

³⁰ Domenico Lenzi, *Come fu in Firenze e nell'altre parti del mondo la grande fame: e come i Sanesi cacciarono fuori di Siena tutti li poveri, e come i Fiorentini li riceverono*, Maggio 1329, (car. 55 recto), in P. Fanfani, *Narrazioni estratte dal diario di Domenico Lenzi Biadauolo*, Firenze, Stamperia Sulle Logge del Grano G. Polverini, 1864, p. 16. Molti degli esempi citati da Vittore Branca (cfr. *Un biadauolo lettore di Dante nei primi decenni del '300*, cit.) sembrano essere per l'appunto spontanee reminiscenze dei versi danteschi interpolati in altri contesti narrativi (come dimostra la citazione tratta dal Lenzi). Si veda anche Pinto, G., *Il libro del biadauolo. Carestia e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Firenze, Olschki, 1978.

³¹ Contini, G., *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 88-90; si veda anche Santagata, M., *Presenze di Dante comico nel Canzoniere del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 146, 1969, pp. 163-211 e Trovato, P., *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nel Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1979.

obstructis ingenii tramitibus in animum non descendit. Sunt enim ex illo grege quem Cicero in Rethoricis notat: «Cum» inquit, «degunt orationes bonas aut poemata, probant oratores et poetas, neque intelligunt quare commoti probent quod scire non possunt ubi sit nec quid sit nec quomodo factum sit id quod eos maxime delectet». Id si in Demosthene et Tullio inque Homero et Virgilio inter literatos homines et in scholis accidit, quid in hoc nostro inter ydiotas in tabernis et in foro posse putas accidere? Quod ad me attinet, miror ego illum et diligo, non contemno.³²

Per i letterati la declamazione di versi poetici equivaleva alla recitazione di un testo fisso per loro facilmente accessibile e per questo tacciabile di storpiatura se l'esecuzione avesse mancato di fedeltà all'originale o di qualità compositiva; è quanto viene esplicitato nell'insofferenza di Dante-personaggio protagonista delle novelle del Sacchetti, che vedremo a breve, nei confronti delle recite a viva voce di brani della *Commedia* eseguite da semileggeri o non letterati (fabbricanti, asinai, venditori di tessuti e altri commercianti di piazza) che facevano invece riferimento a un misto di versi ereditati dalla tradizione orale, memorizzati e suscettibili di essere trasformati durante la personale riproduzione.

Alla questione della resa orale della poesia Dante stesso dedica un capitolo del *De vulgari eloquentia* (libro II, cap. 8) dove, prima ancora che nella scelta del volgare fiorentino, vedeva nel volgare illustre e nel genere sublime della canzone la strada maestra da seguire:

Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi. Sed divaricemus quod dictum est, utrum videlicet hec sit cantio prout est actus, vel prout est passio. Circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest. Uno modo, secundum quod fabricatur ab auctore suo; et sic est actio; et secundum istum modum Virgilius, primo Eneidum, dicit *Arma virumque cano*. Alio modo, secundum quod fabricata profertur, vel ab auctore, vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non; et sic est passio.³³

³² «Bugiardi dunque sono coloro, che dicono alla sua fama recarsi oltraggio da me, cui, meglio assai che alla più parte degli stolti fé smodati suoi laudatori, quello vien fatto d'intendere che gratta ad essi le orecchie, ma per le ottuse vie del pigro ingegno non trova modo di scender loro nell'anima. Ché veramente son dessi coloro de' quali Cicerone dicea nella Rettorica, "leggono carmi ed orazioni bellissime, lodano a cielo poeti ed oratori, ma non intendon pur essi perché li lodino, conciossiaché sapere non possano che sia, e come, e dove quello si stia di cui tanto, dicono che si piacciono, e si dilettono". E se questo di Tullio, di Demostene, di Virgilio, di Omero avvien nelle scuole, e fra gli uomini che di lettere fan professione, che credi tu del nostro Poeta possa accadere fra gl'idioti, nelle piazze, e nelle taverne? Lungi dal disprezzarlo, solennemente io protesto che l'amo e lo ammiro»; cfr. Francesco Petrarca, *Familiars*, XXI, 15, *Ad Iohannem de Certaldo, purgatio ab invidis obiecte calumnie*, cfr. Id., *Le Familiars*, a cura di U. Bosco, Vol. IV, Libro XXI, Lettera XV, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 15-17 (consultabile anche online all'indirizzo: http://www.classicitaliani.it/petrarca/prosa/epistole/boccaccio_dante.htm).

³³ Alighieri, D., *De vulgari eloquentia*, libro II, capitolo VIII, 2-4. «Invero "cantio", secondo il vero significato della parola, è il cantare in senso attivo o passivo, come "lectio" è il passivo o l'attivo di leggere. Ma distinguiamo ciò che si è detto, ovvero cosa sia canto come "azione" o "passione". E a questo proposito si deve considerare che "cantio" può essere inteso in due sensi: nel primo modo in quanto è fabbricata dal suo autore, e questo è il senso attivo – e secondo questo modo Virgilio nel primo dell'*Eneide* dice "Arma virumque cano" – nell'altro modo secondo che già fabbricata viene recitata dall'autore o da

Si tratta di un passo difficile, in cui la composizione e l'esecuzione poetica vengono definite dall'atto del cantare, o dell'essere cantato, messo in paragone all'atto del leggere, o dell'essere letto, secondo le modalità di *actio* e *passio*, ovvero di forma attiva e passiva³⁴. La parola *cantio*, impiegata da Dante per ogni tipo di poesia sia in volgare che latina, va qui propriamente e comunemente intesa come una delle forme del proferire un testo, quindi una declinazione della forma passiva, e non indica univocamente la modulazione canora, o strumentale, di uno spartito³⁵. Nella prospettiva dantesca, e dunque medievale, la distinzione fra *actio* e *passio* riguarda la differenza tra la scrittura e l'esecuzione di un testo e non tra le sue modalità esecutive: lettura, recitazione o canto.

Una distinzione ancor più chiara se, come fa lucidamente Piermario Vescovo, si ricorda un dato tanto fondamentale quanto spesso disatteso o sottostimato dalla critica dantesca: «nel medioevo ogni lettura di un “testo” è una “recitazione”, per il fatto di essere “lettura ad alta voce”; da cui la categoria generale», riassunta nel brano appena citato, «del “proferire” rispetto al “cantare”»³⁶.

Per Dante e i suoi contemporanei, un poema consisteva essenzialmente di dialoghi e di discorsi, ovvero del “detto”: il prodotto dell'atto del dire, attraverso la “lingua”, termine che indica allo stesso tempo l'organo deputato all'articolazione delle parole e l'idioma *tout court*. Se ne ricava che la poesia è «vocale spirito» (*Purg.*, XXI, 88) connubio di voce e respiro e, come un'arte o una professione, rappresenta la «gloria della lingua» (*Purg.*, XI, 98). La cultura medioevale non distingue nettamente tra le due arti della modulazione della voce: tra la parola “parlata” e quella “cantata” non vi è lo scarto di oggi, ed è lo stesso Dante a chiarire questo aspetto cruciale della sua cultura nel secondo libro del *De vulgari eloquentia*, quando definisce la poesia come «fictio rethorica musicaque poita» (IV, 2).

qualunque altro, sia con accompagnamento di suono oppure no, e questa è la forma passiva». Per un'ulteriore e più approfondita proposta interpretativa del brano, nella direzione di un affiancamento alle questioni del genere attivo attraverso la forma della lettura ad alta voce, si rimanda al saggio di Piermario Vescovo, *Sermo de capris. Comedia, egloga, genus activum*, in «Lettere Italiane», vol. LXVI, 2014, pp. 107-134.

³⁴ L'autore attivo è Pio che produce il discorso da dire o da cantare; mentre l'esecutore passivo è quello che narra al posto dell'autore, leggendo ad alta voce o “cantando” il testo (può essere lo stesso autore qualora reciti o canti la propria opera secondo il medesimo principio).

³⁵ Seguendo il ragionamento dantesco, nessuno usa chiamare col nome di *cantio* la modulazione musicale strumentale, a cui si usa riferirsi infatti coi nomi di *thonus*, *nota*, *melos* (da cui se ne ricava che il termine *cantio* non può implicare speculazioni sulla messa in musica di un testo). Con la frase «sive cum soni modulatione proferatur» si indica chiaramente che il modo “passivo” può comprendere o meno la musica e, quindi, per la proprietà transitiva, non è l'opposizione poesia/musica a fare la differenza tra “attivo” e “passivo”, ma quella fra la composizione e l'esecuzione. Dante, infatti, specifica che modalità del “passivo” riguarda tanto l'autore quanto un qualsiasi altro esecutore che pronunci e reciti con musica o senza musica un testo: «vel ab autore vel ab alio quicunque sit».

³⁶ Cfr. Vescovo, P., *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, cit., pp. 126.

Un testo poetico dunque è da intendersi anche in senso musicale, e più in generale “performabile”, sebbene non corredato né di armonizzazione né di spartito, e in questa prospettiva i termini detto-dire e canto-cantare sono da considerarsi a tutti gli effetti intercambiabili.

Nella società odierna la lettura è concepita essenzialmente come un atto privato, individuale, prevalentemente silenzioso e alla portata di tutti in ragione di un avanzato sistema d’istruzione pubblico. Al tempo di Dante invece soltanto le classi sociali più abbienti e determinate categorie di professionisti (ecclesiastici, avvocati e studiosi) erano i detentori effettivi della lingua ufficiale, cioè il latino, e soltanto loro, per capacità culturali acquisite, potevano avere accesso ai testi manoscritti. In questa società che favoriva un accesso elitario alla cultura scritta, il canale principale di diffusione di un testo “alto” come la *Commedia* era quello della recitazione pubblica e della lettura ad alta voce, accompagnata da commento.

Fino all’invenzione della stampa, che ha permesso l’acquisto di copie del poema anche al privato cittadino di un certo rango sociale, la maggior parte dei primi fruitori del capolavoro dantesco ne hanno avuto dunque un’esperienza come opera orale-aurale la cui recitazione assumeva il carattere di atto sociale e pubblico. Il cantare canzoni e il recitare poemi, soprattutto di materia epico-cavalleresca, appartenevano infatti alla multiforme galassia dell’intrattenimento medioevale, che comprendeva e mescolava, senza distinzioni nette, parola scritta, declamata e cantata, con o senza accompagnamento di musica e pantomima; era insomma il mondo dei *ludi* e dei *joca* – portato della tradizione latina tardoantica – che attiravano, divertivano e intrattenevano gli spettatori, pur sempre nei limiti aristotelici dell’*eutrapelia*³⁷.

Ai tempi di Dante, dunque, in parallelo al canale elitario della forma scritta si assisteva ad una diffusa circolazione di testi “alti”, rielaborati e trasmessi a memoria da parte di cantastorie e ciarlatani, del cui repertorio da *one man show* erano parte integrante come citazioni di interi brani o reminiscenze di singoli versi³⁸. Gli esempi che saranno proposti più avanti confermeranno che la *Commedia* si configurava come un’ampia

³⁷ Il termine greco era noto nel Medioevo per il tramite dell’*Etica* di Aristotele che, elencando le undici virtù, nominava appunto, l’*eutrapelia* (da εὖ + τρέπω, “mi volgo bene”, “mi comporto piacevolmente”). Virtù che consiste nel tenere il giusto mezzo riguardo al godimento dei piaceri. Aristotele (Eth. nic. II 7, 1108a, 23-24) vede in questa virtù, che i Latini chiamavano *iocunditas* (o meglio ancora *urbanitas*), la capacità di vivere in compagnia e di saper godere debitamente del piacere di stare con gli altri, offrendo in cambio un atteggiamento cordiale e affettuoso. In età medievale per la recita dei poemi epici latini esistevano dei proutari o indicazioni per il recitante che lo avvisavano degli appropriati accorgimenti da adottare durante la recitazione o drammatizzazione (espressioni facciali, tono di voce, gesti), in modo da assecondare il testo senza ovviamente fuoriuscire dai limiti del decoro.

³⁸ Cfr. Armour, P., *Comedy and the origins of Italian Theatre around the Time of Dante*, in J. R. Dashwood – J. E. Everson, *Writers and performers in Italian drama from the time of Dante to Pirandello. Essays in honour of G.H. McWilliam*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 1991, pp. 1-31.

rubrica consultabile dal *performer*-fine dicitore di turno, come i generici usati dai comici dell'arte per rimpolpare e rinfrescare il proprio repertorio³⁹, diffusa con citazioni e reminiscenze presso tutti i livelli sociali: tra i letterati, tra gli ecclesiastici e i laici, tra i mercanti e la classe media, e anche tra la *gens ydiota*⁴⁰. A questa larga fortuna all'insegna della pubblica recitazione e della lettura ad alta voce contribuivano soprattutto alcune qualità interne alla stessa struttura del poema.

Le terzine, infatti, alternando l'aulico al colloquiale – abbondano apostrofi, esclamazioni e quesiti retorici – dovevano risuonare immediatamente familiari ad un'*audience* allargata grazie all'impianto vernacolare di base e all'uso di termini e di espressioni strettamente correlati all'uso quotidiano e concreto, a maggior ragione se in più punti l'autore, come un attore con il suo pubblico, fa esplicitamente riferimento al lettore chiamandolo direttamente in causa⁴¹, e ne cattura l'attenzione sfruttando anche lo strumento del "visibile narrare" – formidabile adattamento del *visibile verbum* del *De doctrina christiana* di sant'Agostino e proprio della narrativa medievale fondata sul connubio tra immagine e testo – con un apparato di immagini evocative, soprattutto quelle infernali, che attingevano dal comune bagaglio immaginifico elaborato sulla tradizione iconografica cristiana⁴². Inoltre bisogna ricordare che, fin dall'inziale «nel mezzo del cammin di *nostra vita*» (*Inf.* I, 1), Dante instaura una stretta complicità con il suo lettore-uditore, che si rinnova nei numerosi luoghi del poema in

³⁹ Nel corso della trattazione avremo modo di osservare come questa tendenza trovi conferma anche nelle *performances* dantesche dei secoli successivi, dove il poema continua ad assolvere al ruolo di grande bacino repertoriale di personaggi, situazioni, espressioni da cui attinge un'estesa e differenziata utenza di fine dicitori e professionisti dell'arte della parola.

⁴⁰ Il termine è utilizzato da Giovanni del Virgilio per indicare quello che sarebbe stato il pubblico del poema dantesco se fosse stato scritto in vernacolo (cfr. *Egloghe*, I.10, in Alighieri, D., *Opere Minori*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo et al., Milano, Ricciardi, 1979, p. 654). Sulla subitanea popolarità di Dante, ricordato come «vulgo gratissimus auctor», e sulla sua precocissima fortuna allargata a più ceti sociali basti citare l'incipit dell'epitaffio dettato in suo onore proprio da Giovanni del Virgilio e a noi tramandato dal Boccaccio: «Theologus Dantes, nullius dogmatis expers, quod foveat claro philosophya sinu: gloria musarum, vulgo gratissimus auctor, hic iacet, et fama pulsat utrumque polum» (cfr. Boccaccio, G., *Trattatello in laude di Dante*, I e II redazione, Milano, Garzanti, 1995, pp. 36, 102).

⁴¹ Per approfondimenti sul tema della "teatralità" del poema dantesco, individuata dagli studiosi in alcuni emblematici luoghi, si rimanda ai seguenti saggi: Fallani, G., *La "Divina Commedia" come esperienza teatrale*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 18, 1960, pp. 26-41 (poi in *Dante moderno*, Ravenna, Longo, 1979, pp. 105-124); De Ventura, P., *Dramma e deissi nella "Commedia"*, in «Rivista di studi danteschi», a. II, n. 1, 2002, pp. 33-63; Id., *Gli appelli all'uditore e il dialogo con il lettore nella "Commedia"*, in «Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, a. I, 2004, pp. 81-100; Id., *Dante e Casella, allusione e performance*, in «Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», a. IX, 2012, pp. 43-58; Id., *Dramma e dialogo nella "Commedia" di Dante: il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007. Si veda inoltre Carlo, A., *La vocazione teatrale della Divina Commedia: quando la letteratura diventa dramma*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» Ausgabe, 162, (2010), pp. 334-347; e infine gli articoli di Maslanka-Soro, M., *La teatralità del disumanar nell'Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante* (pp. 11-30) e di Deirdre O'Grady, *Il Teatro in Dante: lo spettacolo dell'invidia* (pp. 31-44), entrambi contenuti nella rivista «Dante e l'arte», I, 2014.

⁴² In tal senso ne parlano sia Eduard Vilella (*Visibile narrare*, in «Quaderns d'Italià», 22, 2017, pp. 33-42) che Piermario Vescovo (*Ecfraisi con spettatore, Dante, Purg. X-XVII*, in «Lettere italiane», XLV, 3, 1993, pp. 335-360), analizzando le celebri descrizioni delle immagini intagliate nella cornice dei superbi, sulla parete e poi sulle lastre del pavimento dei canti X, XII e XVII del *Purgatorio*.

cui fa esplicito riferimento ad una dimensione condivisa⁴³; un *topos*, emblematicamente riconoscibile nell'uso reiterato della prima persona plurale, che contribuirà in maniera determinante alla straordinaria fortuna del poema nei secoli successivi, soprattutto in epoca risorgimentale.

Anche in questo senso, quindi, si può pensare alla *Commedia* come ad un *text for performance* adatto a un pubblico di lettori ma anche, e soprattutto, di ascoltatori, diretto e immediato nell'uso del volgare e nella vivacità delle espressioni orali che lo accompagnano. Con tutti i suoi dialoghi e “parti recitate”, sapientemente distribuite, si potrebbe dire che il poema è “drammatico” in senso stretto, e infatti una serie di episodi, o di interi canti, saranno fonte aperta e inesauribile di drammatizzazione nei linguaggi più disparati: dal teatro all'opera in musica fino al cinema e, più recentemente, alla televisione.

Si potrebbe affermare che la ragione fondamentale per la quale il testo della *Commedia* è diventato nei secoli così adattabile a differenti forme di comunicazione derivi dalla natura altamente “visuale” dell'immaginazione dantesca, esempio altissimo della *forma mentis* e del modo di concepire il mondo di un'intera epoca. Dante sfrutta quello che Carla Bino chiama il “dispositivo della visione” della teoria cristiana della rappresentazione, fondato sul paradosso dell'incarnazione che unisce l'invisibile al visibile: una rivoluzione teorica decisiva per comprendere il vasto capitolo del teatro cristiano fiorito nell'Europa medievale a partire dal X secolo con il presupposto cambiamento culturale nella cognizione e ricezione dei testi⁴⁴.

In questo frangente storico-culturale, infatti, *visio* e *actio* subiscono una vera e propria rivoluzione, rimandando a presupposti epistemologici nuovi rispetto alla tradizione tardo antica; questa estetica dell'incarnazione ebbe nel racconto e nell'azione concreta i suoi principali veicoli, con la conseguenza che «nel Medioevo la vista non è semplicemente uno dei cinque sensi: è un incontro fisico, un contatto tra i raggi emessi dall'occhio e quelli emessi dall'oggetto»⁴⁵; al tempo di Dante, quindi, il cristiano uditore-spettatore della vita di Cristo o di altri episodi ultraterreni, narrati nelle sacre scritture, declamati dai cantastorie o evocati dai sermoni dei predicatori, poteva vedere,

⁴³ Il rivolgersi ad una sorta di pubblico in una dimensione spazio-temporale condivisa si rende palese soprattutto in quei momenti in cui il poeta usa bruscamente il tempo presente come nel verso “Io non so ben ridir com'ï v'intrai” (*Inf.*, I, 10), oppure negli ultimi versi del *Paradiso* in cui si rammarica dell'inadeguatezza della propria parola nel raccontare e testimoniare quanto visto nel mondo ultraterreno: «Ormai sarà più corta favella, pur a quel ch'io ricordo [...] Oh quanto è corto il dire e come fioco/al mio concetto! E questo, a quel ch'ï vidi, /è tanto, che non basta a dicer poco» (*Par.*, XXXIII, 106-107, 121-123). Occasionalmente, infine, il poeta sottolinea la contemporanea condivisione con il suo pubblico di uno stesso spazio fisico: «Se di là sempre ben per noi si dice, /di qua che dire e far per lor si puote/da quei c'hanno al voler buona radice?» (*Purg.*, XI, 31-33).

⁴⁴ Cfr. Bino, C., *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze, Le Lettere, 2015, pp. 1-12.

⁴⁵ Bino, C., *Immagine e visione performativa nel Medioevo*, in «Drammaturgia», a. XI, n.s. I, 2014, Firenze University Press, p. 336.

ascoltare e fare esperienza diretta di quei fatti. In tale prospettiva anche i termini di spettacolo e dramma, spettatore e sguardo, attore e azione, rappresentare e vedere assumono un nuovo significato: se la vista è un contatto, il vedere è un'azione concreta e complessa nella quale sono coinvolti, nello stesso tempo e sinesteticamente, tutti gli altri sensi (gusto, olfatto, tatto, udito).

Ecco che, con il suo “visibile narrare”, l'Alighieri rende manifesta la nuova caratteristica del vedere, e permette al fruitore di entrare in contatto con un'immagine, di agirla, e di far parte di una scena sensibile fatta di azioni, colloqui e relazioni: «vedere è una *performance*»⁴⁶. Il poeta fiorentino condivide proprio questo modo di concepire il mondo per “far vedere” e rendere largamente accessibile lo spazio dell'oltremondano rappresentato nella *Commedia*; la grande *fictio* del viaggio altro non è che il prodotto di questa capacità di visione interna da parte dell'autore: la combinazione di immaginazione-visione, intelletto, potere della parola e talento. L'ingegno poetico, stimolato dall'immaginazione, ha prodotto un testo allo stesso tempo fortemente legato all'ascolto e alla visualizzazione, alla dimensione orale-aurale e a quella diegetico-rappresentativa: suoni, vedute, scenari riconoscibili (paesaggi, fiumi, montagne, sfere celesti) insieme a parti fortemente dialogate e all'onnipresenza di un *narrator*, personaggio-autore, che si pone come testimone diretto del mondo descritto.

Il “visibile narrare” di Dante, come accade nella rappresentazione teatrale cristiana, assegna forma concreta e reale ai prodotti del suo repertorio immaginifico, contribuendo così ad aumentare la capacità affabulatoria della narrazione e a dare vita ad una *mimesi* narrata e parlata di un universo verosimile, fondamentale sfondo dell'età di mezzo, cioè di un grande teatro del mondo dopo la morte che riflette la concezione cosmologica medievale nella messa in scena del percorso di salvezza dell'anima, all'epoca ritenuta vero e proprio *medium* e punto di congiunzione tra vivi e morti⁴⁷. Attraverso i secoli le terzine di Dante, cantate, recitate o lette ad alta voce⁴⁸ – con le dovute distinzioni fra i vari contesti storico-culturali di ricezione – hanno trasmesso e riprodotto quell'universo immaginario, costruendo uno spazio immaginifico-teatrale nelle menti degli ascoltatori e dei lettori.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Per approfondimenti sul tema si veda Bacci, M., *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma, Laterza, 2003.

⁴⁸ Il riferimento è a Richardson, B., *Recitato e Cantato: the oral diffusion of lyric poetry in Sixteenth Century Italy*, in *Theatre, opera and performance in Italy, from the Fifteenth Century to the present*, Essay in honour of Richards Andrews, Egham, Society for Italian Studies, 2004, pp. 67-82; ma soprattutto ai saggi di Abramov-van Rijk, E., *Parlar cantando: the practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Berna, P. Lang, 2009 e *Singing Dante: the literary origins of Cinquecento monody*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2014.

Sebbene non si possa far rientrare il poema dantesco in un vero e proprio genere drammatico ricerche e studi ulteriori potranno approfondire questa pista d'indagine cercando di identificare, in controluce, nelle condizioni e modalità esecutive della sua trasmissione orale le tracce di un'evoluzione di quello che modernamente chiamiamo teatro, a partire dai secoli che ufficialmente non lo riconoscevano come tale, attraverso la lettura a viva voce, la declamazione pubblica e il "parlar cantando": forme di narrazione di forte impatto popolare e spiccata "performabilità", che trovano nelle terzine dantesche un terreno fertile su cui coltivare un'attitudine drammatica foriera di fortunati sviluppi.

Vedremo infatti che, oltre a fungere da repertorio di espressioni e situazioni drammaturgiche esemplari per poeti canterini e improvvisatori, il testo dantesco si presterà anche come modello figurativo per l'allestimento di apparati scenografici e come modello di eloquenza per l'accrescimento delle abilità declamatorie di predicatori e professionisti dell'arte della parola. Nel prossimo paragrafo, con una veloce carrellata, proporremo alcune di queste tracce relative alla trasmissione orale del poema, individuate, simbolicamente e diacronicamente, a partire dalla sua scrittura e prima diffusione fino ad arrivare al contesto storico-culturale sette e ottocentesco che questa ricerca si propone di indagare.

1.2. EL DANTE: SULLE TRACCE DI UNA TRASMISSIONE ORALE.

Verso la metà del secolo scorso alcuni studi specifici, prevalentemente anglosassoni, hanno dimostrato come l'oralità giochi un ruolo fondamentale nella letteratura medievale costituendosi come parte caratterizzante la sua "alterità"⁴⁹; lo hanno fatto, in particolare, le ricerche di Milman Parry, Eric Havelock e Albert Lord sulla matrice orale della cultura classica e sulla sua influenza sulla grande epica medievale che, di conseguenza, ha beneficiato di una generale rivalutazione⁵⁰.

Più recentemente importanti studi transculturali sulla trasmissione orale della poesia hanno corretto ed esteso il raggio di tali intuizioni anche oltre il Medioevo: Paul Zumthor ha riesaminato l'intero spettro della poesia medievale di area occidentale⁵¹; mentre Ruth Finnegan ha analizzato modi, forme e contesti attraverso i quali la poesia orale, a partire dai poemi omerici, è stata trasmessa durante i secoli, individuando nella musicalità e nell'aspetto performativo, con le dovute distinzioni antropologico-culturali, alcune zone in comune e di contatto tra le epoche⁵²; Aurelio Roncaglia e Gianfranco Contini hanno acutamente mostrato che non è più possibile dare per scontato un completo divorzio tra scrittura e canto nel fare poetico italiano della metà del XIII secolo⁵³, così come Peter Evarts e Giovanni Kezich hanno documentato la continuità di alcuni aspetti della *performance* orale tra Italia medievale e contemporanea⁵⁴. Le ricerche più proficue e aggiornate in materia sono tuttavia dell'olandese Elena Abramov-van Rijk che, partendo dalla monodia ispirata al lamento del Conte Ugolino composta da Vincenzo Galilei intorno al 1580 considerata tra i primi esempi di stile recitativo, ha dimostrato l'influsso di modelli letterari alti, come la *Commedia*, sulla pratica della recitazione poetica tra XV e XVII secolo⁵⁵.

⁴⁹ Il riferimento è in particolare alle ricerche condotte da Hans Robert Jauss sull'estetica della ricezione (cfr. Id., *The alterity and modernity of medieval literature*, in «New Literary History», n. 10, 1979, pp. 367-383).

⁵⁰ Cfr. Havelock, E., *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1963; Id., *The pre-literacy of the Greeks*, in «New Literary History», n. 8, 1977, pp. 369-391; Lord, A., *The singer of tales*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1964; Parry, M., *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème du style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928 e Id., *The making of homeric verse: the collected papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

⁵¹ Cfr. Zumthor, P., *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990 e Id., *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

⁵² Cfr. Finnegan, R., *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1977.

⁵³ Si veda: Roncaglia, A., *Sul divorzio fra musica e poesia nel Duecento italiano*, in «L'ars Nova italiana del Trecento», ed. Agostino Ziino, Edizioni di Studi sull'ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, 1978, pp. 365-397 e Contini, G., *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 69-111.

⁵⁴ Cfr. Evarts, P., *The Technique of the Medieval Minstrel as revealed in the Sicilian Cantastorie*, in «Studies in Medieval Culture», 6/7, 1976, pp. 117-127; Kezich, G., *Extemporaneous Oral Poetry in Central Italy*, in «Folklore», vol. 93, n. 2, 1982, pp. 193-205.

⁵⁵ La storia letteraria che non assegna un ruolo attivo alla cultura orale e alla letteratura popolare nella trasmissione di contenuti identitari è stata da tempo screditata (cfr. Predelli, M., *Sulla letteratura popolare nella Toscana del Trecento*, in «Quaderni medievali», n. 7, 1979, pp. 57-74) e oggi possiamo affermare, con una certa sicurezza e consapevolezza, che "poeti orali" e "poeti letterari" si sono costantemente alternati e incontrati sui medesimi palcoscenici influenzandosi a vicenda e, spesso, contaminando il proprio fare poetico. Si pensi al connubio tra Poliziano e Francesco Cieco da Firenze entrambi operanti presso la corte dei

È all'interno di questa cornice di studi che è possibile esaminare, attraverso alcuni esempi illuminanti, il ruolo dell'oralità nella trasmissione e ricezione della *Divina Commedia*. Una delle prime e più forti tracce di questa fortuna è certamente quella della petizione del giugno 1373 con la quale il popolo fiorentino chiedeva a gran voce ai Priori delle arti e al Gonfaloniere di giustizia la pubblica lettura del libro «qui vulgariter appellatur el Dante» da tenersi tutti i giorni, tranne i festivi, in un ciclo di lezioni continuo. L'incarico fu assegnato a Giovanni Boccaccio, che cominciò le letture il 23 ottobre nella chiesa di Santo Stefano in Badia, con una paga «non minore centum florens auri pro anno predicto». Rileggendo il testo della petizione, conservato nel *Libro delle Provvizioni*, stupisce, a poco più di cinquant'anni dalla morte del poeta, il grado di popolarità, affezione e carica identitaria assunto dalla sua opera maggiore, diffusamente nota tra il popolo come “el Dante” prima che Boccaccio abbinasse alla *Commedia* il fatale aggettivo “divina”:

Pro parte quam plurium civium civitatis Florentie desiderantium, tam pro se ipsis quam pro aliis civibus aspirare desiderantibus ad virtutes, quam etiam pro eorum posteris et descendentibus, instrui in libro Dantis, ex quo tam in fuga vitiorum quam in acquisitione virtutum quam in orate eloquentie possunt etiam non gramatici informati, reverenter supplicatur vobis, dominis Prioribus Artium et Vexillifero Iustitie Populi et Comunis Florentie, quatenus dignemini opportune providere et facere solempniter reformari, quod vos, domini Priores Artium et Vexillifer Iustitie, possitis eligere unum valentem et sapientem virum, in huiusmodi poesie scientia bene doctum, pro eo tempore quo voletis, non maiore unius anni, ad legendum librum qui vulgariter appellatur El Dante, in civitate Florentie, omnibus audire volentibus⁵⁶

Medici, dove componevano poemi in ottava rima (cfr. Frasso, G., *Un poeta improvvisatore nella famiglia del cardinale Francesco da Gonzaga: Francesco Cieco da Firenze*, in «Italia medioevale e umanistica», n. 20, 1977, pp. 395-400); oppure, andando più avanti, alle carriere di alcuni fra i maggiori intellettuali, poeti e scrittori del XVIII e XIX secolo: Metastasio cominciò la sua carriera come poeta improvvisatore, mentre Alfieri e Manzoni erano soliti frequentare salotti aristocratici in cui abilissimi poeti estemporanei si esibivano regolarmente (cfr. Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, F. Angeli, 1990; Gentili, B., *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, 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, 1985, pp. 363-405).

⁵⁶ Questa la richiesta nell'originale latino riportata in Gaye, G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI*, tomo I, Firenze, Molini, 1839, pp. 525-526. Si propone di seguito la traduzione: «A favore della maggior parte dei cittadini della città di Firenze che desiderano, tanto per se stessi quanto per altri cittadini che desiderano aspirare alle virtù, quanto anche per i loro posteri e discendenti, essere istruiti nel libro di Dante, dal quale tanto nella fuga dei vizi quanto nell'acquisizione delle virtù quanto nella bella eloquenza possono anche i non grammatici essere informati, con reverenza si supplica voi, signori Priori delle Arti e signor Vessillifero della Giustizia del Popolo e del Comune di Firenze, che vi preoccupiate di provvedere opportunamente e di fare solennemente approvare che voi, signori Priori delle Arti e Vessillifero della Giustizia, possiate scegliere un uomo valente e sapiente, bene dotto nella scienza di questo tipo di poesia, per il tempo che volete, non maggiore di un anno, perché legga il libro che volgarmente è chiamato El Dante, nella città di Firenze, per tutti coloro che vogliono ascoltare».

La richiesta popolare di pubblica recitazione dei canti danteschi assume i contorni di un appello dal basso, espresso da pochi cittadini in rappresentanza di un'intera comunità desiderosa di fondare un'istituzione, quella che poi si sarebbe perpetrata come *lectura Dantis*, in grado di mantenere vivo e trasmettere alle future generazioni l'immenso bagaglio di virtù, eloquenza e cultura contenuto nel «libro *Dantis*» delle cui bellezze, in questo modo, potessero essere edotti anche i “non grammatici” («possunt etiam, non gramatici informari»): gli *illitterati* e la *gens idiota*. Il poema muoveva così i primi passi verso la sua fortunata storia di letture, recite e declamazioni pubbliche che ne avrebbero costantemente rinvigorito e confermato il forte spessore performativo; mentre in parallelo il suo autore cominciava a trasformarsi in personaggio mitico nell'immaginario e nella letteratura popolare.

Fondamentale in tal senso è la testimonianza fornitaci dal novellatore Franco Sacchetti che nel suo *Trecentonovelle*, lo introduce per ben due volte a muovere rimproveri prima a un fabbro e poi a un asinaio per aver “mal cantato” alcuni versi della sua *Commedia*. Le novelle in questione sono la CXIV e la CXV⁵⁷.

Nella prima l'Alighieri

passando per porta San Pietro, battendo ferro un fabbro su la 'ncudine, cantava il Dante, come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando, che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri, con che faceva l'arte: piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tenaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti. Il fabbro, voltosi con un atto bestiale, dice:

– Che diavol fate voi? Sete voi impazzito? –

Dice Dante: O tu che fai?

– Fo l'arte mia, – dice il fabbro – e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via. –

Dice Dante: – Se tu non vuoi che io guasti le cose tue, non guastare le mie. –

Disse il fabbro: – O che vi guast'io? –

Disse Dante: – Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti.

Il fabbro gonfiato, non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavoro; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il Dante.

⁵⁷ Se ne riporta la versione da Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle*, a cura di V. Pernicone, Firenze, Sansoni, 1946, pp. 254-257.

Nella seconda, invece,

Andandosi un dì il detto Dante per suo diporto in alcuna parte per la città di Firenze, e portando la gorgiera e la bracciaiuola, come allora si faceva per usanza, scontrò uno asinaio, il quale avea certe some di spazzatura innanzi; il quale asinaio andava drieto agli asini, cantando il libro di Dante, e quando avea cantato un pezzo, toccava l'asino, e diceva:

– Arri. –

Scontrandosi Dante in costui, con la bracciaiuola li diede una grande batacchiata su le spalle, dicendo:

– Cotesto arri non vi miss'io. –

Alla fine del '300 dunque l'uso di “cantare” versi del poema dantesco era diffuso nella vita quotidiana fiorentina, probabilmente sui ritmi dei canti da lavoro; dove il verbo “cantare”, come analizzato in precedenza, va inteso sia come recitazione ad alta voce che come cantilena fortemente cadenzata. La reazione del fabbro al rimprovero di Dante narrata da Sacchetti è emblematica del fatto che questa ricezione del poema da parte delle classi popolari analfabete si innesta senza soluzione di continuità nel filone epico-cavalleresco di Tristano e Lancillotto su cui immediatamente ripiega: testi, sempre in endecasillabi, conosciuti e “performati” comunemente con le medesime tecniche esecutive⁵⁸. Bisogna notare infatti che il Dante-personaggio non rimprovera il fabbro e l'asinaio per la *performance* in sé quanto piuttosto per la scarsa qualità della loro esecuzione: cattivi interpreti e usurpatori di una prassi esecutiva che, invece, è data per scontato.

Come osserva Glauco Sanga in un importante saggio sull'oralità medievale, «il rifiuto delle forme dell'oralità» e «la rivendicazione del carattere individuale del poeta» costituivano una situazione esemplare per l'epoca⁵⁹, tanto che le riscontriamo anche precedentemente alle novelle sacchettiane in quelle dello spagnolo Don Juan Manuel, sotto forma di questione tra un cavaliere, compositore di canzoni, e un calzolaio:

⁵⁸ In proposito John Ahern ricorda che nel *Decamerone* (vero e proprio *exemplum* per il *Trecentonovelle*) i protagonisti della cornice cantano brani di poemi epico-cortesi a mo' di intrattenimento tra una novella e l'altra: «E Dioneo insieme con Lauretta di Troiolo e di Criseida cominciarono a cantare» (*Decameron*, Sesta giornata, Introduzione); «Dioneo e la Fiammetta gran pezza cantarono insieme d'Arcita e di Palemone; e così, vari e diversi dilette pigliando, il tempo infino all'ora della cena con grandissimo piacer trapassarono.» (*Decameron*, Settima giornata, Conclusione). Probabilmente dovremmo immaginare che il fabbro del Sacchetti “cantasse” allo stesso modo le terzine della *Commedia*; cfr. Ahern, J., *Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's Comedy*, cit., pp. 229-230.

⁵⁹ Cfr. Sanga, G., *Modi di produzione e forme di tradizione: dall'oralità feudale alla scrittura capitalistica*, in *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, cit., pp. 31-48, qui a p. 35. Come ricorda Giovanni Papanti il *tópos* è già presente nello storico greco del III secolo d. C. Diogene Laerzio che nella sua opera *Vita di filosofi* narra di come il poeta Filosseno distruggesse i mattoni di alcuni mattonai che cantavano male i suoi versi (cfr. Papanti, G., *Dante secondo la tradizione e i novellatori*, Livorno, Vigo, 1873, p. 61).

Et yendo por la calle un día oyó que un çapatero estava diziendo aquella cantiga, et dezía tan mal erradamente, tan bien las calabra commo el son, que todo omne que la oyesse, si ante non la oyíe, ternía que era muy mala cantiga et muy mal fecha. [...] Et desque el cavallero vió su buena obra tan mal confondida por la torpedat de aquel çapatero, tomó muy passo unas tiseras et tajó quantos çapatos el çapatero tenía fechos: et esto fecho, cavalgó et fuésse.⁶⁰

Questi racconti insomma, attestano la diffusa usanza popolare di mandare a memoria e riprodurre testi tramandati oralmente e illustrano perfettamente il passaggio da una civiltà orale di autorialità condivisa, creativa e disinvolta a una civiltà della scrittura che riconosce l'autorialità come un valore e un marchio di qualità; da qui il profondo malcontento e disagio di Dante, che pretende il rispetto del testo nella sua originale forma scritta. Le novelle segnalate, che Sanga identifica come emblematici esempi per illustrare simbolicamente il passaggio dalla cultura orale feudale a quella scritta della nascente classe mercantile-borghese, sono anche una testimonianza diretta del perdurare di una comunicazione di tipo semiorale o semiletteraria e della continuità di un fenomeno che già Giovanni del Virgilio e Petrarca avevano segnalato, deprecando i danni arrecati alle terzine dantesche dai volgarizzamenti di goffi istrioni e popolani⁶¹.

Così, col passare del tempo, mentre i detrattori letterari ricavano da queste corruzioni la conferma dei loro giudizi riduttivi sulla poesia di Dante, corre parallela la sua fortuna preso una cultura popolare che, proprio perché non intende appieno il significato della sua opera, eleva l'autore al rango di saggio dotato di elementare buon senso dai tratti comuni ad altri personaggi folklorici: il siciliano Giufà, il bolognese Bertoldo, fino a Piovano Arlotto o al sacchettiano Gonnella⁶². Lo ribadisce l'italianista Andrea Battistini rifacendosi a Bachtin e puntualizzando che la *Commedia*

ha avuto una trasmissione orale piuttosto che scritta e il suo autore è diventato nel tempo protagonista di leggende popolari simili a quelle che riguardano Socrate, nelle quali, ricorda

⁶⁰ Se ne riporta la traduzione che ne dà Sanga: «E andando per strada un giorno udi un calzolaio che stava cantando quella canzone, e la cantava in modo talmente sbagliato, sia le parole che la melodia, che chiunque l'avesse udita, se non l'avesse conosciuta prima, l'avrebbe ritenuta una bruttissima canzone, molto mal fatta. [...] E quando il cavaliere vide la sua buona opera tanto rovinata dalla rozzezza di quel calzolaio, afferrò rapidamente delle forbici e tagliò tutte le scarpe che il calzolaio aveva fatto; e fatto questo, salì a cavallo e se ne andò.» cfr. Sanga, G., *Modi di produzione e forme di tradizione: dall'oralità feudale alla scrittura capitalistica*, cit., p. 34.

⁶¹ «Tartareum praeceps [...] gens idiota figuret / et secreta poli vix exsphaerata Platoni; / quae tamen in triviis numquam digesta coaxat / comicomus nebulo», *Ioannis carmen ad Dantem*, I, 10-13, in *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio e l'ecloga di Giovanni al Mussato*, a cura di G. Albin, nuova ed. a cura di G. B. Pighi, Bologna, Zanichelli, 1965, p. 36.

⁶² Per approfondimenti si rimanda alla ricerca del grande antropologo Giuseppe Pitre e, in particolare, al suo *Studi di poesia popolare*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1872, p. 143.

Bachtin, che annovera Dante, “l’eroe si trasforma in un buffone” con le sue umane debolezze, perché ritratto con una figura “carnevalizzata”.⁶³

All’interno di questa tradizione l’iconografia leggendaria di Dante si arricchisce dei *topoi* canonici che lo vogliono arguto e pronto nel motteggio, con cui replica alle invidie e alle maldicenze; di memoria prodigiosa, rapido nell’esecuzione, secondo lo stereotipo del genio; maestro di teologie e di magia; orgoglioso e superbo, perché consapevole della propria grandezza; amante dei piaceri della vita (dai peccati di gola alla libido sessuale) e, infine, maestro di eloquenza. Una somma suggestiva di caratteristiche particolarmente confacenti all’atto performativo, che fecero del sommo poeta e del suo poema materia di interesse e di consumo popolare grazie alla mediazione dei cantastorie.

⁶³ Cfr. Battistini, A., *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare*, in “Per correr miglior acque...”. *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma-Salerno, 2001, p. 448. Le citazioni bachtiniane sono state riprese da Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 466.

1.3. I CANTASTORIE: I CASI DI ANTONIO PUCCI E GIULIO CESARE CROCE.

E 'l suo parlar fu con tanta misura
che 'ncoronò la città di Firenze
di pregio onde ancor fama le dura.⁶⁴

Così scrive nel Trecento il fiorentino Antonio Pucci: campanaio, cantore di piazza, compositore di cantari e profondo cultore di Dante⁶⁵. Il suo sonetto fornisce un'ulteriore testimonianza di come il successo straordinario della *Commedia* l'abbia resa nel tempo inseparabile dal mito del suo autore. Uomo del popolo, vero fiorentino, dotato di spirito e d'ingegno straordinario, Pucci si era formato da autodidatta una cultura superficiale ma abbastanza vasta tale da permettergli di far parte di quella folta schiera di cantori che, tra la fine del XIV e il XVI secolo, affollarono le piazze e le corti improvvisando canti e poemi grazie a tecniche di memorizzazione e rielaborazione dell'abbondante materia epico-cavalleresca alle loro spalle, tra cui trovava spazio anche la *Divina Commedia*. Pur essendo scarse le notizie su di lui, la critica letteraria lo considera il poeta popolare toscano per eccellenza del secolo XIV⁶⁶, in ragione di una vastissima produzione, tra cui spicca un pingue zibaldone conosciuto con il titolo di *Libro di varie storie* – «specie di enciclopedia poetica, di repertorio di poesia dei cantastorie del tempo»⁶⁷ – al cui interno compaiono innumerevoli citazioni dantesche, più di un centinaio, che ci fanno pensare ad una conoscenza non superficiale e ad una lettura attenta e meditata dell'opera. Il *Libro* è suddiviso in più “rubriche”

troviamo in esso, raccolti l'uno dopo l'altro, argomenti svariati: Storia sacra, greca, romana, italiana; mitologia, geografia, biografia; storia naturale, astronomia, cosmografia; morale, filosofia, fisiognomia; agricoltura e viaggi e trattati sul significato delle parole, sulle costumanze, sull'amore e su molte altre cose. Vi sono compendiate i fatti di Troja, di Roma, di Alessandro, che fornivano soggetti alla poesia cavalleresca, notizie di filosofi e delle dottrine, e novelle e motti che diventavano poesia didattica e gnomica; cenni delle origini della città e dei loro fatti guerreschi, e descrizioni di paesi e di costumi remoti e strani che apprestavano materia a poemetti

⁶⁴ Pucci, A., *Questi che veste di color sanguigno*, in *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 360 (vv. 12-14). Sonetto in lode di Dante composto da Antonio Pucci intorno al 1380 per rendere omaggio all'effigie del sommo poeta, attribuita a Giotto, collocata nel Palazzo del Podestà di Firenze.

⁶⁵ Cfr. Abardo, R., *Il "Dante" di Antonio Pucci*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere, 1984, pp. 3-31.

⁶⁶ Cfr. D'Ancona, A., *Varietà storiche e letterarie*, Milano, Treves, 1883, pp. 59-60 e Flamini, F., *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Tip. Nistri e C., p. 155 e segg.

⁶⁷ Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Loescher, 1905, pp. 8-10.

storici e descrittivi: Dante, Villani, Marco Polo, Brunetto, Gualtieri, Palladio, Sidrac, Tito Livio, Virgilio, Boezio, Macrobio, Terenzio, Prisciano, Cicerone, Origene, Ovidio, Isidoro, Agostino, Pietro, Alfonso, Cecco D'Ascoli, tutti hanno una menzione ed un brano dei loro scritti in codesto Zibaldone, nel quale si accoglie così tutto un tesoro di dottrina da spicciolare in versi e distribuire agli ascoltatori.⁶⁸

La materia dello zibaldone ci fa comprendere come il cantastorie possedesse un amplissimo repertorio «da spicciolare in versi e distribuire agli ascoltatori»; i brani della *Commedia*, a sua volta 'enciclopedica' e eloquente, vi ricorrono spesso per illustrare nel modo più diretto possibile argomenti di varia natura (dalla cosmologia alla descrizione dei vizi capitali) a beneficio di un pubblico vasto e variegato. Per esempio nella rubrica III, intitolata *Del mondo e degli elementi*, si fa ricorso alla descrizione dell'antro infernale per fornire un'immagine paurosa del mondo ultraterreno:

Quando noi fummo là dove la coscia/si volge, a punto in sul grosso dell'anche, /el duca, con fatica e con angoscia, /volse la testa ov'egli avie le zanche, /e agrappossi al pel com'uom che sale, /sì che in Inferno credie tornare anche ecc.

(*Inf.*, XXXIV, 76-81)⁶⁹

Oppure nella rubrica XIII, dove si illustrano i vizi capitali e in particolare la "cupidità" e l' "avarizia", Pucci sfrutta il potenziale e la carica affabulatoria della *Commedia* citando alcune celebri terzine della seconda e terza cantica:

e della cupidità dice Dante, sommo poeta, così:

La cieca cupidigia che vi amalia/simili fatti v'ha al fantolino/che muor di fame e caccia via la balia.

(*Par.*, XXX, 139-141)

E 'l sommo poeta d'avarizia disse così:

No repitian Pignaleone allotta, /cui traditore e l'altro patricida/fece la voglia sua d'oro ghiotta, /e la miseria dell'avarò Mida, /che seguitò la sua dimanda ingorda/per la qual sempre convien che si rida ecc.

(*Purg.*, XX, 103-108)⁷⁰

Sarebbero ancora molti gli esempi di citazioni e reminiscenze dantesche presenti nello zibaldone da proporre ma ciò che ci preme sottolineare è che la figura e l'opera

⁶⁸ D'Ancona, A., *Varietà storiche e letterarie*, cit., p. 60.

⁶⁹ Pucci, A., *Libro di varie storie*, a cura di A. Varvaro, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 1957, p. 18.

⁷⁰ Ivi, pp. 99-100.

del Pucci ci testimoniano i meccanismi di appropriazione del testo dantesco da parte dei “canterini”, o cantanti in rima che, fra XIV e XVI secolo, intrattennero le piazze popolari e i palazzi signorili ottenendo grandissima fama specialmente col “dir improvviso”⁷¹.

Fortuna e trasmissione del poema, oltre che per la via colta ed elitaria di tipo filologico-commentaristica, passano infatti anche attraverso la mediazione più “bassa”, accessibile e di consumo, di questi formidabili esecutori della recitazione ad alta voce: cantastorie e poeti improvvisatori di Cinque e Seicento del cui *background* culturale, tramandato oralmente, Dante diviene parte integrante sia in forma di lettura scolastica che, più diffusamente, di brandelli e reminiscenze fissati nell’immaginario condiviso di una memoria collettiva. Da questo patrimonio culturale comune, grazie ad allenare abilità mnemotecniche, essi attingono temi, espressioni, ritmi o interi episodi, che forniscono una struttura sulla quale modulare di volta in volta le *performances*. *El Dante* diviene così per loro una fonte primaria per educare e affinare il proprio linguaggio e per rimpolpare di immagini, situazioni e personaggi il repertorio⁷².

È il caso, per esempio, del grande cantastorie e commediografo bolognese Giulio Cesare Croce, vissuto a cavallo tra Cinque e Seicento e famoso soprattutto per la raccolta novellistica che ha come protagonista il personaggio di Bertoldo⁷³. Egli può essere emblematicamente ritenuto il rappresentante di un multiforme ambiente culturale in cui letteratura popolare, oralità e stampa interagivano a stretto contatto, ed in cui parola scritta, parlata e cantata si mescolavano nelle strade e nelle piazze dando vita ad una sorta di «circularity in which all sorts of texts in numerous forms moved between heterogeneous publics»⁷⁴.

⁷¹ “Canterino”, come suona il vocabolo, vuol dire cantore o cantastorie. Costoro dovevano essere esperti in canto e nel suono di qualche strumento se, come afferma D’Ancona: «Erano costoro uomini dotati di una quanto meno generale, tanto più pregiata attitudine al suono degli strumenti, al canto melodico, e alla improvvisazione e recitazione poetica; e che di queste virtù loro servivansi a ricreare i grandi e sollazzare il popolo. Posti in un grado di mezzo fra i poeti degni di laurea ed i volgari verificatori, che non avevano con studj musicali e letterari confortata la natural vena del dire in rima, formavano essi una famiglia, che forse non è senza ragguaglio coi meistersängern tedeschi, salvo che non sembra facessero insieme casta o corporazione. In un secolo sotto molti aspetti rozzo e soro, [...] questi dicitori in rima riscuotevano generale ammirazione ed unanime applauso, e non poco conferivano a ingagliardire gli animi ed ingentilire i costumi [...] Né la signoria nel palagio né il popolo nelle piazze eran meglio contenti e soddisfatti, che quando in udir costoro potevano saziar l’innata vaghezza del dolce suono e della armonizzata parola.» cfr. D’Ancona, A., *Varietà storiche e letterarie*, cit., pp. 42-43.

⁷² Come vedremo più avanti e nei prossimi capitoli il fenomeno risulterà trasversale a più ambiti del “parlare a viva voce”: dall’improvvisazione poetica alla declamazione teatrale fino alla predicazione religiosa, accomunando idealmente, sebbene in contesti storico-culturali ben diversi, i cantastorie del Quattrocento e Cinquecento, i poeti improvvisatori di fine Settecento e i Grandi attori ottocenteschi.

⁷³ Cfr. Piero Camporesi, (a cura di), *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino*, Milano, Garzanti, 2004.

⁷⁴ Cfr. Rosa Salzberg e Massimo Rospocher, *Street Singers in Italian Renaissance Urban Culture and Communication*, in «Cultural and Social History», Vol. 9.1, 2012, p. 10. Un ampio quadro sulle relazioni tra poesia, *performance* pubblica, musica, arti visive, oralità e stampa durante la prima età moderna italiana è tracciato nel saggio di Luca Degl’Innocenti, *The singing voice and the printing press: itineraries of the Altissimo’s performed texts in Renaissance Italy*, in «The Italianist», Vol. 34, n. 3, ottobre 2014, pp. 318-335, che rintraccia nelle composizioni rapsodiche di Cristoforo l’Altissimo citazioni letterarie colte (da Dante e Petrarca a Poliziano e

Figura di per sé ibrida all'interno di un ambiente culturale eterogeneo, Croce riassume una peculiare miscela di umili origini, ambizione sociale e voracità intellettuale, esibendo inoltre una personale attitudine onnivora per la lettura, accompagnata da un ottimo bagaglio di cultura classica e letteraria⁷⁵. L'analisi dei suoi testi dimostra che le sue *performances* dovevano avere tutte le caratteristiche tecniche tipiche delle esibizioni dei cantimbanchi: prologhi sintetici e facilmente memorizzabili, riferimenti al pubblico e contenuti narrativo-popolari accompagnati da musica. Come sottolinea Anna Pergoretti in un interessante saggio incentrato sulla presenza di brani della *Commedia* nel suo repertorio:

loose expressions, as well as syntactic or rhythmic patterns and lexical reminiscences, seem to be the result not of a direct appropriation of Dante's works, but of the influence of a long-lasting tradition, which adopted, reworked and mediated Dante's language and imagination.⁷⁶

Il suo personale meccanismo di assimilazione del linguaggio del poema dantesco, che può essere assunto come paradigmatico di una più generale tendenza ricettiva del testo in quell'epoca, si traduce nel suo fare artistico in due modi: la citazione di celebri espressioni e il riferimento a indimenticabili episodi. Come per Pucci, anche per lui il vocabolario dantesco sembra assurgere a canovaccio per la descrizione del mondo ultraterreno; accade per esempio nel poema intitolato *A caso un giorno mi guidò la sorte*, dove il verso «dove mai giunse humano ingegno, od arte» (III. 6) è da confrontarsi con «tratto t'ho qui con ingegno e con arte» (Purg. XXVIII, 130); oppure «senza ragion rotte le sante leggi» (XVI. 4) con «son le leggi d'abisso così rotte» (Purg. I, 46)⁷⁷.

Altro esempio è dato dall'incipit delle *Disgratiae del Zane* (1621), che sembra ricalcare alla perfezione, ma in modo parodistico, i primi versi del secondo canto dell'*Inferno* dantesco:

Pulci) in aggiunta ai repertori ereditati dalla precedente generazione di canterini; si veda anche il volume di Richardson, B., *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁷⁵ Questo aspetto non rappresenta certo un'eccezione dato che sappiamo già di altri cantori di strada, come l'Altissimo o come l'analfabeta Divizia, che improvvisavano versi carichi di echi e riferimenti classici alla presenza del grande Montaigne (cfr. Michel de Montaigne, *Journal du voyage en Italie*, in *Oeuvres complètes*, a cura di Albert Thibaudet e Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962, p. 1279).

⁷⁶ Cfr. Pergoretti, A., *Dismembered voices and acoustic memories: Dante in Giulio Cesare Croce*, in «Italian Studies», Vol. 71, n. 2, maggio 2016, pp. 225-237, qui citato a p. 229 (traduzione mia: «espressioni perdute, motivi sintattici e ritmici, reminiscenze lessicali sembrano non essere il risultato di un'appropriazione dantesca diretta ma dell'influenza di una lunga e persistente tradizione che ha adottato, rielaborato e mediato il linguaggio e l'immaginazione dantesca»).

⁷⁷ Cfr. Croce, G. C., *A caso un giorno mi guidò la sorte. Dove si contiene la prima, e la seconda tramutazione. Con un capitolo bellissimo in lode della sua dīna, il più bello che mai sia stato vditto da nissuno*, Venezia, Frezzaria al segno della Regina, 1586 (edizione digitalizzata dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e consultabile in forma integrale all'indirizzo internet <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACNCE014336&mode=all&teca=marciana>).

Ol sol s'era cazzat in mar zo in fond,
 e in so scambi le stelle co la luna
 Compagnava la not, zelandà e brua,
 E s'oscurava in ogni part ol mond.
 Ogni hom, ogni animal se luga e scond
 Né se sentiva più cosa neguna,
 Quat che mi Zan, sbattut dalla fortuna
 (*Disgratie*, I-II)

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
 toglieva li animali che sono in terra
 da le fatiche loro e io sol uno
 m'apparecchiava a sostener la guerra
 sì del cammino e sì de la pietate
 (*Inferno*, II, 1-5)

Zane, come Dante, racconta in prima persona l'avventura di una notte trascorsa nel buio di una foresta ma l'attenzione è spostata sulle sue ironiche e viscerali avventure in contrapposizione all'eccezionale messaggio etico della *Commedia*⁷⁸. In controluce è infatti possibile cogliere molteplici somiglianze e rimandi tra i due testi; mentre uno spaventato ed esausto Dante viene guidato da Virgilio attraverso le porte dell'inferno, Zane faticosamente trascina una donna nei campi per soddisfare il proprio desiderio sessuale, che però alla fine resterà inappagato:

Ma la mia fantasia restè ingannada,
 Perquè fu bastonat da certa zent
 E tut a un temp la putta em fu levada⁷⁹

La perdita finale della ragazza richiama lo sconforto di Dante dopo l'improvvisa comparsa della lupa («ch'io perdei la speranza de l'altezza», *Inf.* I, 54)⁸⁰. L'adattamento in vernacolo bolognese dimostra un ragguardevole legame e una certa dimestichezza di Croce con il modello dantesco: la parodia è forte ma altrettanto forte e lampante è

⁷⁸ L'intenzione parodistica, o comunque umoristica, è evidente fin dal nome del protagonista del racconto di Croce: Zane sta infatti per Zanni. Il personaggio discende direttamente dalla tradizione della *Commedia dell'Arte* in quanto archetipo della figura del servo e del contadino, le cui macchinazioni e disavventure alimentano un infinito repertorio narrativo e drammatico. L'accostamento a Dante conferma l'attitudine secolare a fare di quest'ultimo un personaggio buffo, arguto, sventurato: "comico".

⁷⁹ Croce, G. C., *Disgratie del Zane narrate in un sonetto*, in *Opere dialettali e italiane: il mondo visto dal basso*, a cura di Vladimir Fava e Ilaria Chia, Roma, Carocci, 2009, pp. 184-198, qui e in precedenza citato a p. 184. L'edizione *Disgratie del Zane narrate in un sonetto*, Bologna, presso gli eredi di Bartol. Cochi, 1621, è stata digitalizzata dalla Biblioteca digitale dell'Archiginnasio ed è consultabile online all'indirizzo http://badigit.comune.bologna.it/GCCroce/reader/17_IX_167.htm#page/1/mode/2up.

⁸⁰ Questa parodistica sovversione del viaggio spirituale dantesco in una disavventura triviale ha illustri predecessori, come i poemi del poeta fiorentino quattrocentesco detto "il Za" o il *Simposio* di Lorenzo de' Medici (cfr. Stefano Tommaso Finiguerra detto il Za, *I poemetti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Zauli, 1994; Lorenzo de' Medici, *Simposio*, in *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992, pp. 172-225 e anche Simon Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005). Bisogna inoltre ricordare che la situazione narrativa e il paesaggio descritto proprio all'inizio della *Commedia* costituiscono un fortunato *background* per molte avventure narrate nei poemi cavallereschi (cfr. Renzo Cremante, *La memoria della Commedia nell'Innamorato e nella tradizione cavalleresca*, Firenze, Olschki, 1970, p. 173), mentre la lotta solitaria del protagonista è un *topos* che Dante stesso eredita dalla tradizione epica.

il riuso dell'episodio come se fosse stampato indelebilmente nella memoria del poeta-cantastorie. Indagini mirate e più approfondite hanno già dimostrato, con numerosi esempi, questa presenza di rimandi, echi e reminiscenze dantesche nel repertorio del bolognese⁸¹, ma ciò che qui preme sottolineare a questo punto è la centralità della ricezione orale in questa plurisecolare trasmissione del poema. È plausibile infatti ipotizzare che un vorace lettore come Croce possa avere letto il poema nella sua interezza; e che in opere come *Disgratie del Zane*, lo rielabori in piena e intenzionale consapevolezza.

In generale, comunque, la memorizzazione delle terzine della *Commedia* sembra incentivata da suoni, ritmi, motivi e versi emblematici per l'orecchio di un poeta-musico⁸². Il legame tra ricezione del poema e sua esecuzione orale si fonda dunque su una "memoria acustica", più e prima che su un consapevole apprezzamento dell'opera letteraria, per cui il poeta-musico passa con disinvoltura attraverso registri di differente qualità. Ecco che, come sottolineato e argomentato in modo convincente da Brian Richardson per spiegare il fenomeno della diffusione orale della poesia lirica nell'Italia del XVI secolo, l'influenza esercitata dalla ricezione orale, dalla memoria e da un apprezzamento primariamente fonico della poesia è un fenomeno di decisiva importanza:

in the context of a culture where there were still opportunities for verse to make an impression not only through its themes and images but also through its oral-aural qualities, the sonorities of its vowels and consonants, its rhythms and rhymes.⁸³

Dobbiamo dunque immaginare che, in ambienti culturali al confine fra oralità e scrittura abitati da un pubblico avvezzo a fruire della versificazione poetica ad alta voce, la fortuna del poema dantesco, con le sue intrinseche e peculiari caratteristiche di "performabilità", passa anche dalla sua assimilazione e rielaborazione da parte di eccezionali esecutori della parola: professionisti dell'espressione efficace e di getto fondata sulla combinazione performativa tra mimica, parola, canto e musica.

⁸¹ Per approfondimenti si rimanda all'esauriente saggio di Anna Pergoretti, *Dismembered voices and acoustic memories*, cit.

⁸² Ricordiamo infatti che il Croce, così come tanti poeti-cantastorie e improvvisatori di strada della sua epoca, era al tempo stesso suonatore, improvvisatore e cantante. Suonava dunque uno strumento e si dice fosse molto abile nel suono della lira tanto da essere soprannominato "Giulio Cesare dalla lira".

⁸³ Segue la mia traduzione: «nel contesto di una cultura in cui era ancora possibile che il verso potesse impressionare non solo attraverso tematiche e immagini evocate ma anche grazie alle sue qualità orali-aurali, alla sonorità delle sue vocali, delle sue consonanti, dei suoi ritmi e delle sue rime». Cfr. Richardson, B., *Recitato e Cantato: The Oral Diffusion of Lyric Poetry in Sixteenth-Century Italy*, in *Theatre, Opera and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present: Essay in Honour of Richard Andrews*, a cura di B. Richardson, Simon A. Gilson e C. Keen, Egham, Society for Italian Studies, 2004, pp. 67-82, qui citato a p. 78.

Un altro canale importante in questa vicenda è quello della scuola⁸⁴. È interessante notare infatti che lo studio di Dante era visto dal Croce come una legittima aspettativa nella propria educazione di ragazzo; il dato trapela, in controluce, dalla sua autobiografia. Ad una prima esperienza positiva promossa dal padre e supportata da un buon insegnante, segue infatti dopo la morte del genitore la delusione di dovervi rinunciare:

Così da un valentissimo Pedante mandommi [suo zio],
il qual in vece d'insegnare ai discepoli suoi Vergilio e Dante,
in man la striglia ci faceva pigliare.⁸⁵

L'annotazione confermerebbe che la pratica della lettura dantesca fosse data per scontato all'interno di un programma formativo; così come gli esempi citati in precedenza del Boccaccio, del Petrarca e del Sacchetti avevano dimostrato che la recitazione pubblica della *Commedia* era pratica consueta. L'insegnamento di Dante passava prima di tutto dalla lettura del poema che, per l'appunto, rientrava tra i libri «tanto antichi quanto moderni» più frequentemente visitati dal cantastorie e per questo elencato ne *La libreria*:

Gli Asolani del Bembo una mattina
Fero un Convito a la Canzon del Caro,
E l'Arcadia ivitar del Sannazzaro; [...]
Le Satire arrivar de l'Ariosto,
Che le Rime del Tasso haveano accosto:
Nè fava a lor discosto
Di Dante la Comedia, e con gran fretta
Del Boccaccio vi gionse la Fiammetta;⁸⁶

La *Commedia* – insieme alle *Satire* dell'Ariosto, alle *Rime* del Tasso e al *Decameron* del Boccaccio – figura insomma nella biblioteca formativa del canterino bolognese e, almeno per quanto riguarda Bologna e dintorni, nella seconda metà del Cinquecento

⁸⁴ L'impatto che genera l'educazione soprattutto sulla memoria dei giovani studenti sarà un tema che verrà ampiamente trattato nel prossimo capitolo, che vedrà come suo focus, proprio a partire dall'esempio anticipatore del Croce, la presenza della *Commedia* in manuali ottocenteschi ad uso di giovani attori principianti, di studenti e famiglie per l'esercizio della declamazione e della lettura ad alta voce.

⁸⁵ Croce, G., C., *Descrizione della vita di Giulio Cesare Croce bolognese e La libreria convito universale dove s'invita grandissimo numero di libri tanto antichi che moderni*, Verona, per Francesco Antonio Marozzi, 1737, p. 4.

⁸⁶ Ivi, pp. 43-45. Si cita dall'edizione settecentesca che comprende sia *Descrizione* che *La Libreria*; ma di quest'ultima è stata recentemente digitalizzata l'edizione del 1617 dalla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, consultabile online all'indirizzo internet http://badigit.comune.bologna.it/croce/sfoglia.aspx?Num_Lib=54.

era inclusa nei programmi delle scuole primarie⁸⁷. Tutte tracce che lasciano ipotizzare che il testo assurge, nella sua formazione di *performer*, a libro mastro da consultare alla bisogna per tenere allenata la memoria e viva la propria sete di conoscenza: una funzione non dissimile da quella svolta dai “generici” nella formazione del repertorio dei Comici dell’Arte.

Gli esigui ma paradigmatici esempi presentati mostrano l’utilità di questo approccio e confermano che ad una diffusione colto-elitaria avvenuta soprattutto attraverso innumerevoli edizioni accompagnate da commenti e glosse, spesso vendute anche nelle piazze e nei mercati⁸⁸; se ne affianca un’altra, forse più forte e persistente nel corso dei secoli sebbene di gran lunga meno tracciabile, legata a filo doppio con la tradizione orale: quella dell’effimera pratica del recitare e cantare il verso poetico propria di una cultura della parola che accomuna trasversalmente differenti strati sociali (aristocrazia, borghesia e popolo minuto) abituati ad ascoltare i testi dalla viva voce di professionisti dell’arte del dire.

⁸⁷ Il fatto che Croce menzioni Dante accanto a Virgilio lascia presumere che avesse frequentato scuole di grammatica e non scuole vernacolari in cui si insegnava esclusivamente il *Furioso* dell’Ariosto, fortemente adatto all’umile contesto sociale, mentre l’insegnamento di Dante, insieme a quello di Petrarca e Boccaccio, non riscuoteva altrettanto successo soprattutto a causa del linguaggio considerato astruso e metafisico (cfr. Paul F. Gendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 304-305). Sono invece molti gli esempi di insegnanti di grammatica che leggevano Dante in pubblico (o che usano versi danteschi come proverbi) documentati dallo studioso Robert Back nel suo libro *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century* (Cambridge, Cambridge University Press, 2001); si tratta per esempio di Nofri di Giovanni da Poggiazzi di Colle Valdelsa che «legge Vergilio, Lucano et tucti altori, rector[ic]a et anche lo Dante, a chi volesse udirlo» (ivi, p. 202, altri esempi ricorrono alle pp. 237, 322, 428, 430, 432). Si veda anche Bacci, O., *Maestri di grammatica in Valdelsa nel secolo XIV*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», anno III, fasc. 2, 1895, pp. 88-95 (in particolare a p. 89 si fa riferimento a letture dantesche).

⁸⁸ Come testimonia lo stesso Croce descrivendo il fermento degli strilloni di un mercato pubblico in una piazza di Bologna: «Tre lir al bel cullet! / A chi doia st’abitin forn d’arzent? / Chi vol un Dant con al so cument?» (cfr. Croce, G. C., *Chiacchiaramenti sopra tutti i traffichi e negotii che si fanno ogni giorno su la piazza di Bologna*, in *Opere dialettali e italiane*, cit., p. 57). Nello specifico l’autore fa una lista degli articoli più cari esposti al pubblico nel mercato. Tra di essi spicca il poema dantesco e la sua presenza in questa fascia medio-alta di articoli ci fa supporre che non fosse esattamente il tipo di libro che sia il Croce che la maggior parte dei suoi lettori-ascoltatori potevano permettersi di comprare e di apprezzare. Infatti, durante il XVI secolo, una copia della *Commedia* di Dante era generalmente composta da un complesso apparato critico e dal pesante e altamente filosofico commento di Cristoforo Landino, e poteva contenere anche illustrazioni ed incisioni. Il compratore ideale di un simile manufatto doveva, dunque, essere un uomo colto, un professore di *studia humanitatis*. Sulle edizioni della *Commedia* tra XV e XVII secolo si veda in particolare il saggio di Brian Richardson, *Editing Dante’s Commedia 1472-1629*, in Theodore J. Cachey, *Dante Now: Current Trends in Dante Studies*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 237-262.

1.4. FRA MONODIA E INTERMEZZO.

Il testo dantesco nel corso dei secoli è stato materia di recitazioni pubbliche e *performances* estemporanee di cantastorie e saltimbanchi, ma anche di importanti composizioni musicali; e aprì persino la via all'opera in musica. Intorno al 1580 il tragico lamento di Ugolino del canto XXXIII dell'*Inferno* fu infatti musicato per voce singola con accompagnamento di viola da Vincenzo Galilei, fervente dantista e membro di spicco, insieme a Giulio Caccini e al conte Giovanni de' Bardi, della celebre Camerata Fiorentina⁸⁹.

Il principale intendimento di questo sodalizio di nobili, letterati e musicisti era quello di riportare ai fasti di un tempo lo stile drammatico degli antichi greci nel solco del "recitar cantando", sforzandosi di unificare senso poetico e musica. Questa sperimentazione li indusse a inventare uno stile recitativo in grado di cadenzare la parlata corrente ed il canto, inizialmente applicato a semplici monodie o a intermedi e poi a forme drammatiche più articolate. Il primo a tentare questa strada fu appunto Galilei con Dante, poi seguito da Giulio Caccini con le *Nuove Musiche* (1601) per voce sola e con l'accompagnamento del basso continuo.

Lo sforzo di amalgamare espressivamente parola, suono e canto lo portò a scegliere il brano di Ugolino ritenuto, non a torto, particolarmente adatto alla *performance* canora. Ce lo ricorda una lettera del dicembre 1634 di Pietro de' Bardi a Giovan Battista Doni, che gli aveva chiesto di condividere i suoi ricordi sul sodalizio nato nella casa del padre Giovanni:

egli dunque sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce, e intellegibile, fece sentire il lamento del Conte Ugolino di Dante. Tal novità, siccome generò invidia in gran parte ne' professori di musica, così piacque a coloro ch'eran veri amatori di essa. Il Galileo seguitando sì bella impresa compose parte delle Lamentazioni e responsi della Settimana santa, cantate, nella stessa maniera, in devota compagnia.⁹⁰

⁸⁹ Per Camerata de' Bardi, o Camerata Fiorentina, si intende quel gruppo di nobili che alla fine del XVI secolo si incontravano per discutere, in maniera del tutto informale ma con passione ed impegno, di musica, letteratura, scienza ed arti. È nota per aver elaborato i principi che avrebbero portato alla nascita del melodramma o "recitar cantando". Il sodalizio prende il nome dal conte Giovanni Bardi, nel cui palazzo in Via de' Benci, si tenevano le riunioni. La prima assise della *Camerata* di cui si ha notizia si tenne il 14 gennaio 1573. Non si sa con esattezza chi e quanti furono i partecipanti a quella riunione. Si sa però che del gruppo avrebbero fatto parte da allora in avanti, oltre al conte Bardi, intellettuali, drammaturghi e musicisti come Girolamo Mei, Vincenzo Galilei (liutista, padre di Galileo e confidente del conte), Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri, Francesco Rasi, Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi.

⁹⁰ La lettera è riportata da Solerti, A., *Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca, 1903, p. 145.

Questa nuova maniera si affidava alla collaudata performabilità del testo dantesco e alla certezza di una positiva ricezione da parte di un uditorio colto e competente. Nonostante la perdita dello spartito musicale che lo accompagnava, oggi «we may be sure that its style, and especially its rhythmic design, would have to fit the accepted manner of reciting verses and especially of epic poetry»⁹¹, come osserva Elena Abramov van Rijk, a maggior ragione se consideriamo che, dopo questo *exploit*, nel 1581, Vincenzo Galilei pubblicò il *Dialogo della musica antica et della moderna* in cui la sua personale estetica dell'esecuzione monodica della poesia “alla maniera antica” viene definita teoricamente, grazie anche al recente esperimento dantesco che l’aveva testata con successo:

nel cantare l’antico musico qualsivoglia poema esaminava prima diligentissimamente qualità della persona che parlava, l’età, il sesso, con chi e quello che per tal mezzo cercava operare, i quali concetti vestiti prima dal poeta di scelte parole a bisogno tale opportune, gli esprimeva poscia il musico in quel tuono con quelli accenti e gesti con quella quantità e qualità di suono e con quel ritmo che conveniva in quell’azione a tal personaggio.⁹²

L’uniformità tra parola, suono e canto è, come sappiamo, cruciale per la nascita del dramma in musica moderno che prende le mosse da questo episodio di Ugolino e che conoscerà uno straordinario sviluppo nei secoli successivi⁹³. Alla Camerata de’ Bardi è legato anche un’altra tessera del mosaico che andiamo componendo sulle ricadute spettacolari dell’immaginario dantesco, in particolare relativamente alla prima cantica. Alcuni passi dell’*Inferno* furono infatti utilizzati nell’apparato musicale e scenografico della commedia *La Pellegrina* rappresentata nel 1589 presso il teatro mediceo degli Uffizi in occasione delle nozze fra il Granduca Ferdinando I de’ Medici e Cristina di Lorena.

⁹¹ Cfr. Abramov-van Rijk, E., *Singing Dante: the literary origins of Cinquecento monody*, cit., p. 95 (per approfondimenti si veda in particolare la parte terza del volume *Galilei’s monody*, pp. 91-127).

⁹² Galilei, V., *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna*, Firenze, Marescotti, 1581, p. 90 (digitalizzato dalla Bibliothèque Nationale de France al sito <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58216v/f97.image>).

⁹³ Vedremo infatti che nell’Ottocento, il secolo del teatro in musica per eccellenza, il canto del Conte Ugolino sarebbe stato messo in musica, con testo e titolo identici a quelli usati da Vincenzo Galilei, anche da Francesco Morlacchi, Gaetano Donizzetti e Nicola Zingarelli. Inoltre l’*Inferno* dantesco era stato anche fonte d’ispirazione e pietra di paragone per quella che è stata definita come “l’opera delle opere”: *Il dissoluto punito. O sia il Don Giovanni*. L’autore del libretto, Lorenzo Da Ponte (Ceneda 1749 – 1838 New York), tra i primi a diffondere l’opera di Dante oltre l’Atlantico e più in generale nel mondo anglosassone, nelle sue memorie (1823) ricorda di aver detto all’Imperatore Giuseppe II: «scriverò la notte per Mozart e farò conto di legger l’inferno di Dante» (cfr. *Dante in Musica*, in *Una sera in Camerata E dell’Arno alto tesoro per celebrare la prima adunanza documentata della Camerata de’ Bardi il 14 gennaio 1573*, a cura del Museo Nazionale del Bargello e della Rinnovata Accademia dei Generosi, Studium Fæsulanium e Don Juan Archiv Wien, Greve in Chianti, Tipografia grevigiana, 19 gennaio 2013, pp. 13-17. Sui riadattamenti per musica di questo e di altri episodi danteschi si veda la voce *Musicografia dantesca* in *Bibliografia dantesca compilata dal Sig. Visconte Colomb de Batines*, Tomo I, Tipografia Aldina Editrice, Prato, 1835, pp. 350-351.

La direzione musicale dell'evento fu infatti affidata a Giovanni de' Bardi, che volle attorno a sé i suoi più fidati collaboratori per le composizioni dei sei intrattenimenti previsti; mentre per le scenografie ci si avvale del genio di Bernardo Buontalenti. Fu una cooperazione di alto profilo che produsse una proposta artistica d'eccezione. In particolare, per quel che ci riguarda, le scenografie, lo spartito recitativo e le musiche del quarto intermezzo, *La regione de' demoni*, ebbero come modello le atmosfere e i versi del XXXIV canto dell'*Inferno*, dove si descrive l'ingresso del pellegrino nella Giudecca e la visione di Lucifero.

Con questo intermedio, infatti, la scena, dopo iniziali canti celebrativi e di encomio, si spostava nell'antro infernale, dove i demoni, profetizzando l'arrivo di una nuova età dell'oro in seguito allo sposalizio Medici-Lorena, si lamentano perché così non avrebbero più avuto anime dannate da tormentare. Il riferimento dantesco è direttamente richiamato sia nella cupezza delle musiche di Giulio Caccini, altro esponente di spicco della Camerata, che nei testi di Giovan Battista Strozzi e nelle scene del Buontalenti. La descrizione di Bastiano De' Rossi ci aiuta a ricostruire questi passaggi in cui avremmo visto furie e diavoli che «con una musica malinconica e lamentevole (opera del nostro poeta) cominciarono, cantando, sopra arpi, viole e cetere a lamentarsi con tai parole del bene che n'avevan pronosticato i demoni della nugola»:

*Miseri abitor del cieco Averno,
Giù nel dolente regno
Null'altro scenderà, che 'nvidia, e sdegno
Sarà l'orror, sarà 'l tormento eterno.
Duro carcere inferno,
A te non più verrà la gente morta,
Chindi in eterno la tartarea porta.⁹⁴*

Nel madrigale sono evidenti le reminiscenze dantesche soprattutto nel riuso di alcune espressioni come “dolente regno” da correlare a “per tutt'i cerchi del dolente regno” (*Purg.*, VII, 22) e “gente morta” che cita, invece, “va per lo regno de la morta gente” (*Inf.*, VIII, 85); ma ancor più netti sono i riferimenti ad alcuni brani seguiti alla lettera per la ricostruzione del punto più basso dell'antro infernale, dove spiccano le orribili figure di Caronte, Lucifero e Minosse.

⁹⁴ *Intermedio quarto* in De' Rossi, B., *Descrizione dell'apparato e degli'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana*, Firenze, per Anton Padouani, 1589, pp. 49-54, qui citato a p. 52 (consultabile online all'indirizzo: <https://archive.org/details/descrizione della00ross>).

La scena, strutturata su tre livelli, ricalca la forma del cono rovesciato ideata da Dante: i demoni più “altolocati”, schierati in cerchio su una nuvola, sono chiamati a raccolta dal canto di una maga che, in posizione mediana, guida un carro d’oro trainato da draghi; nella zona sottostante, corrispondente al proscenio, stanno invece i dannati, afflitti dalle pene di una grotta infuocata. L’ingegno e le macchine del Buontalenti permisero la realizzazione di un così complesso apparato, di cui proponiamo un’illustrazione:

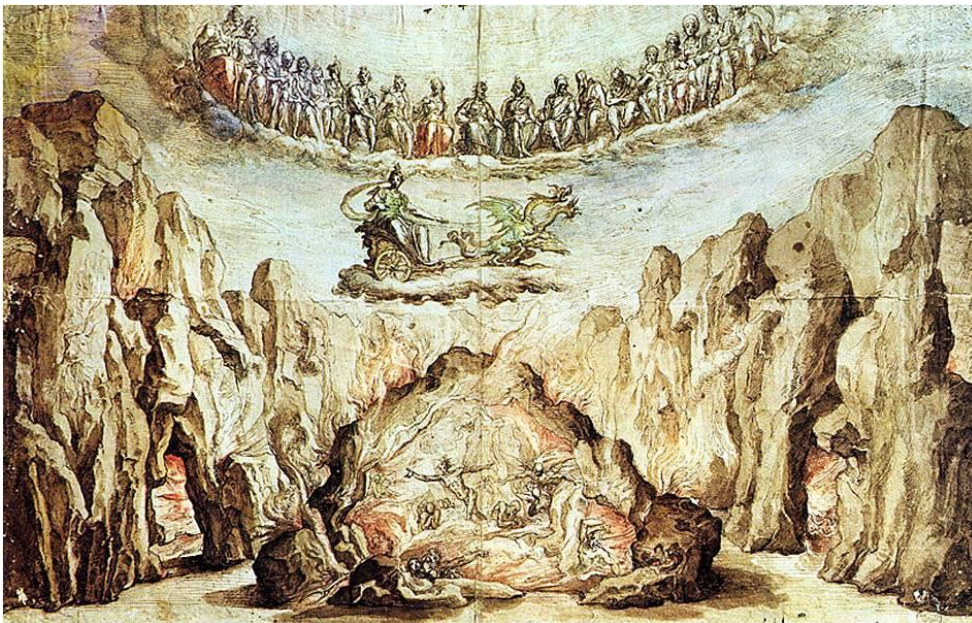


Fig. 1. Scena di Bernardo Buontalenti per il quarto intermedio: *La regione de' demoni* (1589).

Il racconto di De' Rossi richiama più volte il testo dantesco come canovaccio dell'allestimento citando direttamente le terzine a cui si ispira la raffigurazione dei più celebri personaggi degli inferi tra cui, in particolare, Caronte, Lucifero (come in Dante posto sul lago ghiacciato di Cocito) e Minosse:

L'inferno apparia tutto fuoco e fiamma e per i fuochi, e per quelle fiamme si vedevano infinite anime tormentate da grandi schiere di Diavoli, [...] All'entrar dell'Inferno si vedeva il vecchio Caronte, con la sua barca, come par che 'l dipinga Dante, con barba lunga, e canuta [...] Per tutto l'Inferno, come è detto, infinite schiere di brutti Diavoli, e d'anime tormentate, e specialmente intorno a Lucifero: il quale tra quei fuochi, che finti ve n'erano e naturali, [...] stava in un lago, a guisa di cerchio, tutto ghiacciato [...] La sua testa aveva tra facce, quella dinanzi, come vuol Dante, vermiglia, quella a man destra tra bianca, e gialla e la terza nera. [...] ne con minor mestria gli era dall'artefice stata messa un'anime in ogni bocca: e quelle bocche in guisa fattegli dimenare che pareva che avesse voluto gareggiar nel mostrato in fatto col poeta che lo descrive, il qual dice:

*Da ogni bocca dirompea co' denti
Un peccatore, a guisa di maciulla,
Si che tre ne faceva così dolenti.
A quel dinanzi il mordere era nulla
Verso 'l graffiar, che tal volta la schiena
Rimanea della pelle tutta brulla.⁹⁵*

Allo stesso modo si riporta il verso dantesco relativo alla descrizione di Minosse, collocato al fianco di Lucifero, non appena il personaggio appare in scena:

Dopo questi Minos con vesta lunga di porpora, ma affumicata, corona reale in capo e coda lunghissima, che tutto quanto lo ricingeva e d'orribil vista e in modo fu contraffatto che di lui poteva ben dirsi:

Stavi Minòs orribimente, e ringhia.⁹⁶

Musiche, canti e scenografie si fondono all'unisono in questo esemplare “intermezzo infernale” di fine Cinquecento, rendendo uno straordinario omaggio al poema nel contesto di un evento spettacolare di altissimo valore simbolico e politico: un'altra traccia della trasversale ed eterogenea fortuna della *Commedia* presso le cerchie popolari, dei cantastorie, e quelle raffinate e altolocate della festa cortigiana.

In questi esempi il testo costituisce un modello di rielaborazione, con ampi margini possibili di sperimentazione e con una libertà che è da ritenersi strettamente collegata ad una trasmissione del poema che ha fissato e tramandato nell'immaginario collettivo molte suggestioni per via scritta – in massimo grado, ovviamente, con l'introduzione della stampa a caratteri mobili⁹⁷ – ma soprattutto per via orale-aurale: ciò ha permesso un massiccio fluire di motivi, immagini ed espressioni dantesche nella più variegata produzione artistica.

Affiora così in superficie, e con contorni sempre più marcati, l'idea di un Dante *multitasking*, diremo oggi, ossia operante e produttivo in contesti socio-culturali disparati e attraverso eterogenee prassi esecutive; sebbene la cifra che sembra ricorrere come una costante delle sue molteplici declinazioni appaia soprattutto quella del verso parlato, recitato e agito attraverso la *performance*.

⁹⁵ Ivi, p. 53-54. La citazione dantesca di Bastiano de' Rossi è da *Inf.*, XXXIV, vv. 55-60.

⁹⁶ Ivi, p. 54. La citazione dantesca di Bastiano de' Rossi è da *Inf.*, V, v. 4.

⁹⁷ Si ricorda qui, a titolo informativo, che il primo volume in volgare edito in Italia fu proprio la *Divina Commedia* la cui prima copia fu stampata a Foligno l'11 aprile del 1472 dal prototipografo maguntino Johannes Numeister, concittadino e allievo di Johann Gutenberg, insieme al tipografo Evangelista Angelini di Trevi e all'orafo folignate Emiliano Orfini.

Lo vedremo nel prossimo paragrafo, incentrato sul rapporto tra lo studio e la lettura della *Divina Commedia* e la pratica della predicazione religiosa, che ci condurrà alle soglie del XVIII secolo.

1.5. L'ARTE DELLA PREDICAZIONE.

Sondando le tracce della fortuna dantesca sulla pista della comunicazione orale-aurale dobbiamo spingerci oltre il laico-profano contesto di corte e di piazza, verso il mondo ecclesiastico, da sempre particolarmente sensibile al tema dell'affabilità della comunicazione. Nell'ambito della Chiesa, infatti, il prete che "sa ben leggere" ha la possibilità di raggiungere un vasto pubblico attraverso le prediche farcite di materiali ricavati da leggende e poemi, esercitando un forte influsso sulla fantasia di chi ascolta e rendendosi così mediatore dei testi sacri in modo più profondo e proficuo⁹⁸. Una tra le prime testimonianze in materia sono certamente i "sermoni danteschi" di Gabriele Barletta, predicatore domenicano della seconda metà del Quattrocento.

Nonostante le molteplici proibizioni di leggere il poema diffuse all'epoca tra gli ordini mendicanti, sappiamo tuttavia che la *Commedia* influenzò profondamente lo stile e i contenuti delle prediche religiose specialmente dal XV secolo in poi, a cominciare dalla cruciale figura del francescano Bernardino da Siena, al quale fa capo la diffusa abitudine di citare brani di poesia laica vernacolare⁹⁹. Lo conferma anche Erasmo da Rotterdam che, tracciando il profilo del perfetto predicatore, rimarca la specifica proibizione dell'uso dell'opera dantesca nelle prediche, confermando indirettamente quanto larga ne fosse invece la diffusione nella preparazione culturale dei prelati, che usavano citarne interi brani al punto che la *Commedia* era ritenuta lettura più proficua di quella del Vangelo per gli uomini di fede:

nonnulla pars dabatur Danti aut Petrarchae, quorum rythmi voce canora plenisque, ut aiunt, tibiis et insigni corporis gesticulatione pronunciabantur. Dixisses aliquid dici sacratius Evangelio. Huiusmodi commenticiis novitatibus magis indulgent qui religionis titulo commentatur quam ii quos ideo seculares appellant¹⁰⁰

⁹⁸ Per una panoramica più ampia e dettagliata sull'arte della predicazione religiosa tra Cinque e Settecento si rimanda a Cavazza, S., *Predicazione e propaganda religiosa*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 735-748.

⁹⁹ Per approfondimenti sul tema, qui limitati per ragioni di spazio, si rimanda al paragrafo "Bernardino: Reader of Dante", in Santa Casciani, *Dante and the Franciscans*, Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 85-111; a Oriana Visani, "Citazioni di poeti nei sermoni medievali", in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI, Atti del Seminario di studi (Bologna 15-17 novembre 2001)*, a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti e Carlo Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 123-145 e, infine, ai saggi di Carlo Delcorno, "Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco", in «Lettere Italiane», vol. 37, n. 3, luglio-settembre, 1985, pp. 299-320 e Id., "Dante e il linguaggio dei predicatori", in «Lecture classensi», 25, *Intertestualità dantesca*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 51-74.

¹⁰⁰ Cfr. Erasmo, *Ecclesiastes*, III, in *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, v. 5, Amsterdam, North-Holland, 1994, p. 14. Segue la mia traduzione: «nessuno spazio dovrebbe essere dato a Dante e a Petrarca, le cui rime sono dette ad alta voce con l'accompagnamento di fragorosi flauti e di una mimica appariscente. Si potrebbe dire che qualcuno li consideri più sacri del Vangelo. Queste persone, gli orgogliosi possessori del titolo di uomo di religione, indulgono più dei cosiddetti laici in questo tipo di esercizio».

Nel corso del XIV secolo il poema rimpiazzò gradualmente le fonti tradizionalmente rivali di Virgilio e Ovidio fino a divenire nel Rinascimento l'opera in vernacolo maggiormente citata nei sermoni. Tracce evidenti di questa capillare penetrazione in forma di citazioni, allusioni e reminiscenze si ricavano dal repertorio di Gabriele Barletta, venuto alla luce grazie ad un recente saggio di Nicolò Maldina¹⁰¹. Nelle sue prediche troviamo in particolare interi passi del poema citati come affidabili documenti e attestazioni della concreta esistenza dell'al di là. È noto infatti che i predicatori del dodicesimo e tredicesimo secolo allo scopo ricorressero già al sesto libro dell'*Eneide* ed è altrettanto risaputo che, a un certo punto, Dante sostituisce Virgilio come autorità di riferimento per illustrare la geografia del mondo ultraterreno, e Gabriele Barletta non fa eccezione a questa consuetudine rinascimentale¹⁰². Molti passaggi dei suoi sermoni lo confermano come, per esempio, la citazione di alcune terzine del III dell'*Inferno* in una predica quaresimale, dall'emblematico titolo *De penis inferni*, sulle sofferenze dei dannati esposte ai fedeli in toni cruenti, con evidenti e immediati riusi della fonte dantesca:

O miseri. Dantes in III can. Inferni. Hinc suspiria luctus et profunda miseria per aera tenebrosa resonabat. Propter ego lachrymari cepi varie lingue et horride loqle dolentiu iram representantia voces sublimes exorbitates pariter frequens manuu complosio.

(Gabriele Barletta, sermo XXXV, *De penis inferni*)¹⁰³

Quivi sospiri, pianti e alti guai/risonavan per l'aere senza stelle, /per ch'io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle, /parole di dolore, accenti d'ira, /voci alte e fioche, e suon di man con elle / facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, /come la rena quando turbo spira.

(*Inf.*, III, vv. 22-30)¹⁰⁴

¹⁰¹ Cfr. Maldina, N., "Dantean devotions: Gabriele Barletta's 'oral' *Commedia* in context", in *Voices and texts in early modern Italy society*, a cura di Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson e Massimo Rospocher, London, Routledge, 2017, pp. 185-199.

¹⁰² In proposito Oriana Visani allude all'uso di alcuni brani della *Commedia* per esemplificare la durezza delle pene infernali e la beatitudine del paradiso (cfr. Visani, O., "Citazioni di poeti nei sermoni medievali", cit., p. 124). Invece per l'utilizzo omiletico dell'opera virgiliana tra Trecento e Quattrocento si veda Jacques Berlioz, *Virgile dans la littérature des exempla (XIII-XV siècles)*, in «Lectures médiévales de Virgile», 80 (1985), pp. 67-70 e per un simile utilizzo di Ovidio si veda Nicolò Maldina, *Predicare l'Aldilà: osservazioni sul Quaresimale di Giordano da Pisa (Firenze, 1305-1306)*, in «Italianistica», 43, 2014, pp. 11-29.

¹⁰³ *De penis inferni*, in *Sermones fratris Gabrielis Barlete sacre professoris divi Ordinis fratrum predicatorum*, Feria tertia quarte dominice, Sermo XXXV, fol. LXXXII, 1514 (consultabile online su archive.org e su google books).

¹⁰⁴ Si cita da Vittorio Sermonetti, *L'Inferno di Dante*, supervisione di Gianfranco Contini, Milano, BUR, 2001, p. 87.

La citazione dantesca è collocata solitamente dal predicatore a conclusione del sermone, come un'indiscussa autorità, per rinforzare il discorso teologico con un'enfasi cupa e terrorizzante. L'esempio, tutt'altro che isolato nel repertorio sermonistico di Barletta¹⁰⁵, ci suggerisce che il poema costituiva una lettura efficacemente introiettata e memorizzata che gli forniva un bagaglio di immagini ed espressioni da riutilizzare durante le *performances ex pulpitu*m. Ancora un caso di come la *Commedia* fosse usata come una sorta di repertorio di esempi (*summa exemplorum*) che trasformava la predica canonica in un atto interpretativo personalizzato: un'affidabile risorsa, soprattutto per affrontare il tema dei vizi e delle virtù, che coniugava alla perfezione l'utile del suo contenuto al dilettevole della sua fruizione e che avrebbe avuto infatti lunga fortuna nell'ambito della predicazione religiosa.

La stessa tecnica dell'*utile cum dulci* applicata al riuso del poema dantesco riemerge nella predicazione cattolica dei secoli XVII e XVIII quando la Chiesa, dopo la controriforma tridentina e sotto l'influenza dell'apostolato gesuitico, era più che mai alla ricerca del "bel parlare" per affascinare e fare proseliti tra le folle. Siamo ormai nel primo Settecento e osserviamo che la fortuna del poema, mai sopita, si insinua ancora una volta nel meccanismo della comunicazione orale-aurale senza conoscere eclissi e segnalando un rinnovato apprezzamento che avrebbe portato al trionfo di Dante nel secolo successivo. La sua lettura, per la forte carica comunicativo-espressiva, viene consigliata da letterati e accademici ai prelati per accrescere la loro facondia nei sermoni domenicali caratterizzati da passaggi di accesa performatività. È quanto ci rivela una lettera del 1718 dell'accademico Giuseppe Bianchini di Prato «ad un religioso suo amico»¹⁰⁶:

Io ho assai volte udito dire per modo di proverbio, che il discorrere fa discorrere; ond'è, che a' giorni passati, mentre insieme ambedue passeggiavamo per diporto, [...] a ragionar finalmente si prese della buona maniera di predicare; alla qual cosa, riguardo alla professione vostra di religioso, vi siete dato interamente [...] E perché io, dopo aver molte cose considerate, vi affermai, che a un Predicatore di molto profitto sarebbe la lettura del gran Poema di Dante Alighieri, voi ve ne meravigliaste [...] Or dunque ho voluto adesso scrivervi, per dirvi, e

¹⁰⁵ Ulteriori citazioni dantesche sia da *Inferno* che da *Purgatorio* son state individuate da Nicolò Maldina nel saggio già citato, *Dantean devotions: Gabriele Barletta's 'oral' Commedia in context*, cui si rimanda per approfondimenti.

¹⁰⁶ Bianchini, G., *Lettera del dottore Giuseppe Bianchini di Prato, Scritta da esso ad un religioso suo amico, Nella quale si dimostra che la lettura Dante Alighieri è molto utile al Predicatore*, in Id., *Difesa di Dante Alighieri. Lezione del Dottor Giuseppe Bianchini di Prato Accademico Fiorentino. Detta da esso pubblicamente nell'Accademia fiorentina L'Anno MDCCXV. Nella quale si mostra che lo stile della Divina Commedia non è rozzo ed incolto, ma bensì Leggiadro e Gentile*, Firenze, nella Stamperia di Giuseppe Manni, 1718, pp. 61-79. L'opera è citata anche da Andrea Battistini nel saggio *Il modello e le suggestioni letterarie* (in "Per correr miglior acque...". *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del convegno, Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma-Salerno, 2001, pp. 443-483, p. 465) poiché ritenuta come uno tra i più rilevanti «segni settecenteschi di un rinnovato apprezzamento per Dante» (cfr. Battistini, A., *Il modello e le suggestioni*, cit., p. 464).

dimostrarvi più diffusamente [...] Io non m'affaticherò a dimostrare, che il Predicatore fa di mestiere, che sia *Vir bonus dicendi peritus*; poiché se tale giudicò saggiamente Cicerone, che dovesse essere il suo Oratore, [...] quanto sarà cosa maggiormente necessaria che alla forbitezza dell'eloquenza la bontà dei costumi nel Predicatore vada congiunta, il quale non già le cause forensi maneggiar dee, ma bensì spiegare i dogmi altissimi della nostra sacrosanta Cristiana Religione, correggere il vizio, muovere gli Ascoltatori suoi a porre il freno alle passioni, e al bello, e soave amore della virtù gli animi altrui finalmente infiammare?¹⁰⁷

Nell'incipit della sua lettera Bianchini, rifacendosi ad una fonte illustre come il *De oratore* di Cicerone, sottolinea che al predicatore non basta essere un *vir bonus* per educare gli animi altrui col messaggio evangelico, ma deve essere anche un *dicendi peritus* in grado di suscitare l'interesse dell'ascoltatore attraverso l'arte della parola. Per questo occorre esercitare quotidianamente le proprie capacità di affabulazione attraverso letture mirate; non solo i classici dell'oratoria, ma anche la grande Poesia, con la "p" maiuscola e, in particolare, la *Commedia*:

né meno perderò il tempo a far conoscere, quanto abbisogni una buona intelligenza della Morale e della Filosofia; perciocché ciò vedere si puote dal solo aprire i Libri di Cicerone, di Quintiliano, e la Rettorica di Aristotele. [...] E finalmente nulla dirò di quanto obbligato sia il Predicatore ad essere profondamente istruito nella Teologia più sublime; poiché senza questa facoltà Cicalatore farebbe, ma non mai Predicatore. Affermerò solo bensì, per venire all'inteso mio ragionamento, che a un Predicatore molto utile sia la lettura della *Commedia* di Dante: e per ciò evidentemente mostrare, comincerò in primo luogo a ricordarvi, che la lettura dei Poeti è non meno da' grandi Oratori praticata, di quello che insegnata e comandata sia da' primi Maestri di quest'Arte.¹⁰⁸

A supporto della tesi si citano due fondamentali opere, le *Istituzioni Oratorie* di Quintiliano e i dialoghi del *De Oratore* di Cicerone, e, soprattutto, un passaggio dell'orazione ciceroniana in difesa del poeta Archia (*Pro Archia poeta*), da cui si ricava che il grande autore latino proprio dalla «lettura de' Poeti molto per formare la sua grande eloquenza, egli apparò: perciocché non d'altronde, che da quel fonte, la leggiadria, la maestà, ed il numero sonoro, per vero dire, trarre potea»¹⁰⁹. Si comprende allora l'allusione del Bianchini al poema dantesco, inteso come prontuario di stile, di espressioni, di sonorità e di vocalismi: una sorta di manuale per la declamazione da utilizzare come supporto alla predicazione religiosa.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 473-474.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ivi, p. 475.

In questa prospettiva vengono chiamati in causa anche i padri della Chiesa, da Sant'Agostino a San Girolamo, i quali «non hanno così disprezzata la lettura de' Poeti» come esercizio tra i più edificanti per la formazione di un buon predicatore cristiano¹¹⁰. Nello specifico proprio la lettura della *Divina Commedia* è indicata quale esempio di rettitudine per la pratica del buon eloquio:

or dunque se al Predicatore per gl'insegnamenti degli antichi Maestri dell'Oratoria, per le autorità, e per gli esempi degli Apostoli, e de' più solenni Dottori della Chiesa, si conviene l'osservare le Opere de' Poeti per acquistare, oltre a molti altri vantaggi, spirito nelle parole, grandezza ne' sentimenti, emozione negli affetti; con maggior facilità il Predicatore dalla lettura di Dante queste cose apparerà; perciocché cosa alcuna torcere, e piegare al suo bisogno, e di profana sacra renderla, col darle la sua aria, e il suo vestimento, non dee, ma tutto gli si farà incontro nudo, e schietto, e a quello stesso lume posto, col quale adoperare lo deve. Quante volte sarà di mestiere al Predicatore far vedere che rozzo ceffo abbia il peccato della Lussuria, come deforme sia l'Ira, come abominevole l'Avarizia?¹¹¹

Il testo dantesco è infatti carico di immagini ed espressioni in grado di accrescere enormemente la facondia e le capacità di affabulazione e, contemporaneamente, di mediare e rendere accessibili al fedele-uditore passaggi fondamentali, ma difficili da spiegare, della concezione cosmologica cristiana, come la tripartizione dei regni dell'oltretomba, con in testa la descrizione dell'inferno, oppure l'illustrazione di concetti astrusi quali i peccati capitali, che invece Dante ha magistralmente e sinteticamente rappresentato attraverso il suo “visibil parlare” e le metafore animalesche:

ma quanti pensieri ancora bellissimi, quante espressioni parole, e quante frasi probissime gli potrà l'Alighieri somministrare, acciocchè le divisate cose dipinga, e agli Ascoltatori suoi vive e risaltanti le mostri? Se vorrà far concepire con qualche giustizia l'orribile veramente Caverna d'Inferno, e i tormenti grandissimi, per li quali i Peccatori gastigati vi sono, chi meglio di Dante aiuto porgere gli potrà, il quale di queste verità eterne fa nel Poema suo meraviglioso dipintore? Se dell'ampiezza, e lucentezza dei Cieli, se del Beato Regno, se della Fruizione d'Iddio gli tornerà in acconcio di discorrere, quanto spirito, quanta maestosa leggiadria, quanta espressione, ed evidenza potrà ricavare dalla lettura dell'Alighieri per adeguatamente far parole di materie così sublimi, delle quali il nostro Poeta, con felice e meraviglioso canto abbondevolmente trattò? E

¹¹⁰ «Leggasi S. Agostino ne' Libri *de Civitate dei*. [...] Si veda S. Cipriano nel piccolo Trattato *Quod Idola Dii non fiat*. [...] Si dia un'occhiata alle fecondissime *Omellie* di S. Girolamo Grisostomo, il quale è il principe dei Santi Oratori. [...] Si considerino le opere del gran S. Girolamo, *Cuius eloquium*, dice S. Agostino, *ad instar Lampadis, ab Oriente ad Occidentem resplenduit*, e si verrà bene in cognizione di quanto l'opinion mia francheggiata, e confermata rimanga». Ivi, p. 476.

¹¹¹ Ivi, pp. 478-479.

se tutto ciò è vero, come egli è verissimo, chi potrà negare, essere utilissima al Predicatore la lettura della *Commedia* di Dante?¹¹²

Infine, dopo aver chiamato a supporto il pensiero dei Padri della Chiesa e facendo leva sulla vocazione cristiano-cattolica della *Commedia*, si attribuisce a Dante il posto d'onore tra i poeti eloquenti, in un canone che lo vede primeggiare su Petrarca, Tasso, Ariosto e Boccaccio:

e Dio volesse, che per formare, ed acquistare nella nostra Lingua l'eloquenza, da' Predicatori si leggesse, e si osservasse di continuo tra i Poeti Dante Alighieri in primo luogo, Francesco Petrarca, il Tasso, l'Ariosto; e tra molti nobilissimi Prosator, così antichi, come moderni, il Boccaccio¹¹³

La *Lettera* dell'accademico Bianchini è un documento autorevole che attesta la fortuna settecentesca della *Divina Commedia* intesa come lettura utile alla pratica della predicazione religiosa. Non bisogna dimenticare, infatti, che anche nella trasmissione della letteratura sacra valgono le stesse regole di comunicazione che caratterizzano il rapporto lettore-uditore o performer-spettatore in ambito profano. Il compito principale di chi parla dal pulpito è la predicazione dei dogmi e questa forma di comunicazione ha influenzato in modo decisivo norme, valori e ideali di intere generazioni: i testi delle grandi comunità religiose, trasmessi oralmente, hanno fortemente accresciuto e sviluppato il repertorio narrativo di milioni di ascoltatori. A questo proposito è interessante sottolineare il legame che la studiosa Françoise Waquet stabilisce tra le accademie retorico-poetiche gesuitiche e il contemporaneo rifiorire del fenomeno della poesia estemporanea emblematizzata dalla figura del senese Bernardino Perfetti, il più famoso tra gli improvvisatori del primo Settecento¹¹⁴.

Nei collegi gesuiti tutte queste tecniche messe a punto nel corso dei secoli erano metodicamente coordinate per fare degli alunni gli eredi dell'antica arte della parola. Tirocini di mnemotecnica legata alle immagini; padronanza di una vasta enciclopedia comprendente i *loca* classici e cristiani capaci di nutrire i diversi generi di discorso; controllo della voce e dei gesti, grazie anche alla pratica del teatro, erano punti

¹¹² Ivi, p. 479.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Secondo la studiosa fu proprio nelle accademie retoriche organizzate dai gesuiti per i migliori scolari che il Perfetti ebbe modo di arricchire il proprio bagaglio culturale e di coltivare il suo talento per l'improvvisazione. Si veda l'introduzione di Marc Fumaroli a Waquet, F., *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, Firenze, Olschki, 1992, p. 12. Sulla fortuna della *ratio studiorum* in Italia si rimanda a Brizzi, G. P., a cura di, *La «Ratio studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1981.

qualificanti della cosiddetta *ratio studiorum*: un programma in cui apprendistato scritto e orale si sovrapponevano completandosi a vicenda. Oltre a utilizzare le immagini, la Chiesa cattolica post-tridentina seppe infatti far propria la forza persuasiva della parola ritmata e cantata al fine di indottrinare i fedeli e stabilire contemporaneamente un rapporto con gli illetterati nel solco dell'antica consuetudine secondo cui la destinazione ultima della poesia non era tanto la fruizione individuale della lettura, quanto l'ascolto della dizione ad alta voce: un atto in cui la fedeltà alla lettera del messaggio si accompagnava alla ricerca di un coinvolgimento emotivo del lettore-uditore. La lirica religiosa veniva spesso declamata o cantata traendo ispirazione sia dal modello colto della musica sacra intessuta sui Salmi, che dal patrimonio laudistico popolare; ma le commistioni erano frequenti anche con il repertorio profano, in virtù di un'accorta strategia volta a fagocitare i *media* più efficaci¹¹⁵.

Il fatto che, grazie alla recita, il testo uscisse dal libro raggiungendo analfabeti e incolti, costituiva un'opportunità che la Chiesa, forte di una plurisecolare esperienza pedagogica, riuscì a sfruttare appieno¹¹⁶; ed è per questo che bisognerebbe intendere le

¹¹⁵ Per approfondimenti si veda Zardin, D., *L'arte dell'apprendere «soave». Poesie e canti religiosi nell'Italia del Cinque-Seicento*, in Id., *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, Roma, Ibis, 2001, pp. 695-740; Bianconi, S., *Lettura e scrittura nelle classi popolari dell'arco alpino tra Cinque e Settecento*, in *Lesen und schreiben in Europa 1500-1900*, a cura di Roger Chartier, Alfred Messerli, Basel, Schwabe, 2000, pp. 189-200; ma si veda anche Roggero, M., *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, in particolare il capitolo VI, "L'arte degli improvvisatori", Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 154-155: «La preminenza accordata all'insegnamento di una retorica formale, combinandosi nel Settecento con l'inclinazione arcadica a una poesia intesa come dovere sociale, favorì l'ulteriore radicamento di una consuetudine parallela all'improvvisazione: quella di scrivere e stampare rime di circostanza» per le occasioni più disparate. In questo percorso di avvicinamento tra alto e basso della scala sociale, per il tramite della parola cantata e recitata, troveranno spazio anche alcuni episodi del poema dantesco (lo vedremo nel prossimo capitolo), soprattutto quando a fine Settecento, avvertendosi la necessità di diffondere tra il popolo messaggi radicalmente nuovi, sarebbe balzato prepotentemente alla ribalta lo iato tra lettura rituale o meccanica (lo studio mnemonico dei testi non accompagnato da un'adeguata riflessione consapevole su di essi) e la lettura interpretativa, che la precedente età aveva accettato con indifferente naturalezza. Su tutto ciò gioca il fatto, fondamentale, che per secoli il fulcro dell'insegnamento rimase legato alla memoria e alla recita, associato a forme di oralità secondaria (sulla questione, proposta e analizzata per il mondo anglosassone, si rimanda a Barry, J., *Literacy and literature in popular culture*, in *Popular culture in England, c. 1500-1850*, a cura di Tim Harris, London Macmillan, 1995, pp. 69-94).

¹¹⁶ Il vantaggio mnemonico del ritmo e della rima, frequentemente usati a sostegno di letture e recite collettive, spiega perché il clero si adoperasse tanto a volgere in versi non solo effimeri prodotti di devozione, ma anche opere di più alta caratura. Da questo punto di vista appare esemplare la diffusissima versione del catechismo *Dottrina cristiana breve per insegnar in pochi giorni per interrogazione, a modo di dialogo, tra il maestro e il discepolo* (1569) del religioso Diego Ledesma (1519-1575), docente di teologia al Seminario romano e autore di un manuale per catechisti ricco di informazioni sulla didattica della musica, *Modo per insegnar la Dottrina cristiana* (1573). Come osserva Marina Roggero, il gesuita, per ovviare alla complessità concettuale del testo e allargarne al contempo il bacino di utenza, suggeriva di far largo uso della musica nel corso delle lezioni, modellando le principali sezioni testuali su melodie orecchiabili: «L'accorgimento risultava a suo dire particolarmente efficace con i fanciulli, con "i rozzi d'ingegno, i rustici et le donne", perché nel caso dei borderline bisognava rafforzare "la memoria co 'l canto", si da rendere "più soave l'imparare". L'esperienza provava invece che trascurando rime e canzoni si ottenevano progressi più lenti e minor coinvolgimento, e nella dottrina si procedeva "freddamente, [...] et con assai manco frutto"» (cfr. Roggero, M., *Le carte piene di sogni*, cit., pp. 29-30, i passi in virgolette alte sono stati tratti da *Modo per insegnar la Dottrina cristiana* nella versione fornita da Giancarlo Rostitola, *Laudi e canti religiosi per l'esercizio spirituale della Dottrina cristiana al tempo di Roberto Bellarmino*, in Zardin, D., *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 298, 301). Sebbene fosse largamente diffuso tra il popolo, imposto in tutte le classi della dottrina cristiana e utilizzato come sillabario per i fanciulli, il catechismo, essenziale per la formazione del buon cattolico, rischiava di disorientare i fedeli per la complessità dei suoi concetti e del suo linguaggio, frustrando anche i più volenterosi sforzi di memorizzazione; da ciò il prodigarsi dei gesuiti per trovare il modo di una sua più facile comprensione («trattasi di un libro che dalla metà del popolo si sa a memoria; questo è il primo libro che si comincia a leggere da' fanciulli nelle scuole di lettere, sentesi dichiarare nelle scuole della Dottrina cristiana, s'impara a memoria dalla più tenera

letture religiose e profane come pratiche e modelli complementari, tessere che si incastrano perfettamente a vicenda entro la medesima cornice: di una pedagogia fondata su voce e memoria che, seppur caratterizzata da un sovrapporsi disordinato di accidentati percorsi d'alfabetizzazione, perdura incessantemente nel corso del tempo. La trasmissione secolare della *Commedia* si innesta, dunque, anche nel solco della rinnovata retorica religiosa tridentina, prestandosi, come ripetutamente sottolineato nella *Lettera* di Bianchini, ad essere utilizzata come canovaccio da cui attingere immagini, espressioni o interi episodi estremamente utili per trasmettere efficacemente e sinteticamente contenuti sacri ma anche per accrescere le qualità vocali e performative del predicatore-*orator*.

A conferma di questo grande valore del testo dantesco si ricorda un'altra testimonianza di Bianchini che nel 1715 tiene un'accademia pubblica in cui, schierandosi in difesa di Dante nell'annosa diatriba linguistico-stilistica che lo riguarda, mette in evidenza lo stile "leggiadro" e "gentile" del sommo poeta contro l'accusa di rozzezza formulata dai suoi detrattori:

Non vi ha dubbio che Dante avendo la varietà dello stile alle materie, e all'occasioni giudiziosamente accomodata, rinnalza per tal maniera la Divina Commedia, e bella e leggiadra la rende [...] Ma procedendo più avanti nella difesa del nostro Alighieri, forse saravvi ancora chi dirà, che egli ne' suoi Versi assai volte un numero crudo adopera, e malagevole, e che non poche parole Egli usa rancide, e mal graziose. A queste due critiche io così rispondo. Per ben giudicare del numero dei Versi fa d'uopo avere un ingegno musico, cioè di sapergli ben leggere, di prender respiro, e di fermarli su quelle sillabe, dove e' bisogna; e così operando, si troverebbe che quei Versi, che sul principio di crudo numero sembravano, e prosaici, armoniosi poi, e galanti sarebbero. Ond'è, che ben faceano i Lirici Greci, i quali componevano ancora l'aria musicale che pe' Componimenti loro abbisognava: e i Provenzali Trovatori e Musica, e Poesia in loro stessi univano, ed accoppiavano. [...] quindi è che Dante, pieno della grande Idea del suo Poema; e non già amorosi argomenti, e delicati, ma dottrinali materie, forti e sublimi, poeticamente trattare dovendo, sospinto da quello interno fuoco, formò entro la sua Mente una armonia non per certo di smoderata dolcezza ripiena, ma sonora, gagliarda e grave, e finalmente alla grand'Opera, che e' faceva, conveniente, e su quella i suoi Versi architettò, e distese;¹¹⁷

età»; riflessioni della curia vescovile di Pavia, 1780 c., citate da Paolo Vismara Chiappa, *Educazione religiosa e educazione «politica». La funzione del catechismo nella Lombardia austriaca*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 1, 1994, pp. 37-58, qui a p. 43). Sulle scuole di dottrina cristiana si veda Turrini, M., «Riformare il mondo a vera vita cristiana». *Le scuole di catechismo nell'Italia del Cinquecento*, in «Annali dell'Istituto italo-germanico di Trento», 1982, pp. 407-489 e anche Toscani, X., *Catechesi e catechismi come fattore di alfabetizzazione in età moderna*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 1, 1994, pp. 17-36.

¹¹⁷ Bianchini, G., *Difesa di Dante Alighieri*, cit., pp. 36-38.

Bianchini attribuisce al fattore “buona lettura” un valore cruciale, che annulla lo spartiacque tra l'accusa di rozzezza dei detrattori e l'elogio di melodia e soavità dei promotori. Inoltre è interessante per il nostro discorso notare la similitudine instaurata tra le modalità di composizione della *Commedia* e quelle dei lirici greci e dei trovatori provenzali, tutti testi di cui soltanto la buona lettura di un “ingegno musicale” restituisce appieno la musicalità prosodica attraverso la possibile e praticabile esecuzione ibrida del “parlar cantando”:

a chi ben gli sa leggere, e a chi ben considera le cose, che e' contengono, sembreranno certamente forti sì, fieri, e robusti, ma nello stesso tempo belli, e dolci, e di numero armoniosissimo ripieni.¹¹⁸

La duttilità del testo dantesco come esercizio funzionale alla performatività della parola e del gesto espressivo di cui abbiamo seguito sinora le tracce sarà suffragata nei prossimi capitoli da nuovi documenti e testimonianze che, riemergendo carsicamente, rinnovano il portato di una tradizione orale mai estinta del tutto e ci condurranno a sondare più da vicino le varie declinazioni assunte dal fenomeno tra la fine del XVIII e il XIX secolo per giungere infine al nuovo assetto politico dell'Italia unita e agli albori del Novecento.

¹¹⁸ Ivi, p. 39.

1.6. ITINERARIO DI LAVORO.

Ben lontana dall'essere un testo fruito solo a livello 'alto', la *Commedia* cattura dunque da sempre l'attenzione e l'interesse di spettatori-ascoltatori interclassisti attraverso i vari canali di trasmissione. La *lectura dantis* boccacciana del 1373; le novelle sacchettiane; il repertorio e le fonti linguistico-poetiche di alcuni canterini tre, cinque e seicenteschi; la predicazione religiosa del Quattrocento e del primo Settecento; i poeti improvvisatori tra Settecento e Ottocento; il grande attore ottocentesco; la tradizione dei Maggi e la circolazione di fogli volanti; i manuali di declamazione ad uso di attori, studenti e famiglie a supporto dell'unificazione nazionale del nuovo regno d'Italia; queste declinazioni della trasmissione orale del poema, già individuate o che analizzeremo in seguito, non sono altro che tracce di alcuni dei *medium* attraverso i quali le terzine di Dante hanno rinnovato la propria fortuna attraverso i secoli. È possibile fornire una prima e orientativa classificazione dei macrocontenitori al cui interno collocare queste differenti modalità di esecuzione e trasmissione dell'opera sotto la comune matrice dell'oralità:

- ✓ La lettura ad alta voce → declamazione pubblica e privata, cominciata col Boccaccio nel 1373, che imbrocherà la via accademico-erudita della *lectura dantis* e quella più di consumo di evento popolare.

- ✓ Il "parlar cantando" → introdotto dalla Camerata de' Bardi e riproposto dalla poesia estemporanea tardo settecentesca attraverso due declinazioni:
 - erudita → accademie arcadiche
 - popolare → poesia "a braccio" in ottava rima, leggende e maggi (supportati da una fortunata editoria di fogli volanti illustrati).

- ✓ La declamazione o lettura drammatizzata → *recital* grandattorico pre e post-unitario.

All'incrocio tra *performance* orale, accademie elitare, stampa popolare e memoria collettivamente condivisa, il fenomeno della fortuna performativa sette e ottocentesca del poema convoglia in sé due fattori fondamentali: il primo è legato al culto della figura del suo autore, attorno al quale, fra Sette e Ottocento, messa da parte la secolare e sterile diatriba stilistico-linguistica che lo oscurava, si sarebbe stretta l'intelligenza risorgimentale assegnandogli un cruciale ruolo identitario per la Nazione da costruire; il secondo è invece da ricollegare alla fortunata pratica della declamazione del testo, soprattutto di alcuni episodi emblematici che ne convogliano la straordinaria carica immaginifico-rappresentativa. Tante differenti fruizioni, esecuzioni e trasmissioni del poema hanno contribuito in egual modo a creare un canone che, paradossalmente, pur smantellando l'unità dell'intera opera – della quale infatti vengono memorizzati, ripresi e rielaborati soprattutto singoli episodi o magari soltanto pochi versi – ne ha allo stesso tempo accresciuto e diffuso enormemente la popolarità¹¹⁹.

Le modalità attraverso le quali le terzine dantesche riescono a sopravvivere per un così ampio lasso temporale, pur essendo soggette ad una trasmissione e riformulazione tanto parcellizzate, richiamano il concetto di “semiosfera” elaborato dal semiologo Jurij Lotman¹²⁰ per descrivere quella zona liminare dell'interazione umana in cui hanno origine lo scambio e la costruzione dei saperi:

Ad avere un ruolo primario non sarà allora questo o quel mattone, ma il ‘grande sistema’ chiamato semiosfera. La semiosfera è quello *spazio* semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi.¹²¹

Concetto chiave in questo senso è quello di confine. Inteso però come un limite “poroso” che, al pari della guaina di una cellula, è permeabile e dal punto di vista culturale va pensato come luogo di continui processi di traduzione: «il confine semiotico è la somma dei ‘filtri’ semiotici di traduzione. Passando attraverso questi, il testo viene tradotto in un'altra lingua (o lingue) che si trovano fuori dalla semiosfera data»¹²².

¹¹⁹ Qualcosa di molto simile, seppure in proporzioni minori, riguarda anche la fortuna/sfortuna cinquecentesca dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro. Per approfondimenti si rimanda a Marzia Pieri, *La pastorale*, estratto da *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 274-292.

¹²⁰ Lotman, Jurij Michajlovič, teorico russo della letteratura (1922 - 1993). Titolare della cattedra di storia della letteratura russa presso l'Università di Tartu, è da considerarsi uno dei maggiori rappresentanti della scuola semiotica dell'URSS. Ha definito il concetto di “semiosfera” in un saggio del 1985 intitolato *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (Venezia, Marsilio, 1985).

¹²¹ Ivi, p. 58.

¹²² Ivi, p. 59.

La permeabilità del confine si lega inoltre all'instabilità della periferia, per sua natura bilingue, che tendenzialmente si oppone al centro in cui, almeno per tutto il XIX secolo, si organizzano le strutture culturalmente dominanti, ad esempio nell'organizzazione urbana. Da questo punto di vista il confine si configura in maniera ancor più decisa come vero e proprio spazio in cui la commistione dei linguaggi, passando attraverso una loro destrutturazione, può portare a quei processi di creolizzazione e ri-denominazione di sé che favoriscono la nascita di nuovi linguaggi e nuove comunità¹²³.

Seguendo la teorizzazione di Lotman ci si accorge che è ai luoghi di confine tra le culture che prendono forma le fondamentali interazioni sociali e, di conseguenza, si instaurano i processi di conoscenza; allo stesso modo risulta plausibile che in queste zone di confine – tra differenti generi artistici e letterari, tra cultura ufficiale e periferica e, addirittura, tra società di diverse epoche – si possa verificare che flussi carsici di saperi fissati in un immaginario condiviso, come appunto alcuni brani o episodi della *Divina Commedia*, riemergano in determinati punti storico-sociali¹²⁴ e, seguendo un percorso fatto di costanti, varianti e rielaborazioni formali, vengano “tradotti” – nell’accezione latina *trans* (“oltre”) e *ducere* (“portare”), “portare oltre” – nel nuovo codice culturale della società destinataria, lasciando tracce, non sempre evidenti, del proprio passaggio.

Il tentativo di questa ricerca è appunto quello di individuare ed illustrare alcune di queste tracce cercando di ricostruire, almeno in parte, la sotterranea fortuna orale e “in situazione di rappresentazione” del poema, a partire dal suo contesto di origine, accennato in questo capitolo introduttivo, per poi approfondirla attraverso tappe successive comprese tra la fine dell'*ancien régime* e la comparsa del Grande Attore sulla scena italiana ed europea.

¹²³ Per approfondimenti si veda Fabbri, P., *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2003.

¹²⁴ A tal proposito lo stesso Lotman, negli scritti che vanno dagli anni Sessanta al 1975, parla di “cultura come memoria”. La cultura è concepita come la registrazione mnemonica di quanto è già stato vissuto dalla collettività e più precisamente può essere definita quale «memoria non ereditaria della collettività» (cfr. Lotman, Jurij M. e Uspenskij, Boris A., *Sul meccanismo semiotico della cultura*, in Id., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 43). Pensata in questi termini, la cultura si delinea come un potente meccanismo per la conservazione dell'informazione che può includere testi scritti, immagini, strutture architettoniche, spazi urbani, ecc...; tuttavia Lotman afferma chiaramente che essa non è un deposito statico d'informazione. La cultura conserva l'informazione e ne riceve di nuova in un continuo processo di codifica e decodifica di testi, messaggi, oggetti e pratiche che provengono da culture altre. Ne consegue che la cultura funziona sullo sfondo della non-cultura, dove quest'ultima indica uno spazio culturale altro, dotato di codici diversi. L'attività culturale, secondo Lotman, consiste nel tradurre porzioni della non-cultura in una delle lingue della cultura, trasformandole in testi e introducendo questa nuova informazione nella memoria collettiva. Nei suoi aspetti dinamici la cultura assimila testi, li traduce nei suoi linguaggi e dialoga continuamente con la “non-cultura” producendo nuova informazione.

Riflettere sui processi di mediazione culturale e ricostruire i fondamentali snodi antropologico-culturali attorno ai quali si sono costruiti i contesti performativi e ricettivi che hanno permesso la trasmissione e la fruizione plurisecolare del poema dantesco ci porterà a sondare, in controluce, anche una parte della storia artistica, culturale e politica del nostro paese. Le varie forme di comunicazione a cui faremo riferimento sono infatti legate ad una storia della fortuna e della ricezione dell'opera di Dante che rimette in gioco come elementi essenziali gli strumenti performativi della parola "recitata" e "cantata" nelle diverse declinazioni individuate: dalla lettura ad alta voce al motteggio e alle composizioni poetiche di piazza e di corte, fino alla predicazione religiosa; dalla poesia estemporanea arcadica ed erudita e quella giacobino-filonapoleonica, fino a quella popolare "a braccio" in ottava rima; dall'opera in musica alla declamazione del Grande Attore e del mattatore.

2. DANTE IMPROVVISATO: FORTUNA LETTERARIA E PRASSI ESECUTIVA TRA SETTE E OTTOCENTO.

Dante come era naturale e necessario, ritornava, sì, in onore come un poeta grande; non però l'arte sua piaceva comunemente se non in alcuni episodi famosi; né lo stile sembrava scevro di barbarie nei bruschi passaggi da tono a tono e nel temerario realismo; né la macchina complessiva dell'opera massima era valutata in relazione con le minori e con le sue parti; né le altre opere venivano studiate bene, in sé, e in raffronto e in sussidio di quella; né la cognizione dei tempi danteschi si aveva tale e tanta da illustrare l'uomo e il suo pensiero e i suoi libri.¹²⁵

Ogni età si arroga il diritto di rileggere e reinterpretare la tradizione secondo le proprie esigenze e competenze. Riflettere sul modo in cui poeti, e soprattutto poetesse, estemporanei a cavallo tra Sette e Ottocento si appropriarono di Dante può diventare una delle chiavi per rivelare l'insospettata produttività del modello della *Divina Commedia* nell'Italia agli albori della modernità. Questa riflessione si prefigge di delineare due percorsi: il primo ci porterà a sondare la fortuna di temi e personaggi danteschi in un ambiente colto ed elitario quale fu quello della settecentesca Accademia dell'*Arcadia*¹²⁶; il secondo, invece, a verificare la presenza di moduli danteschi nei repertori della poesia estemporanea, sia in ottava che in terza rima, di tradizione popolare, spingendoci fino alle soglie dell'Unità in un parallelo tra suggestioni letterarie e spinte patriottiche. Vedremo, infine, come la fortuna di alcuni episodi danteschi venne supportata lungo tutto l'Ottocento da un'intraprendente editoria di stampe e illustrazioni che promuovevano la diffusione di composizioni e narrazioni in ottava rima, ispirate proprio a celebri brani della *Commedia*, su scala nazionale a costi contenuti e per un bacino d'utenza allargato anche alle classi popolari.

Prima di passare all'esame di alcune testimonianze, e per coglierne appieno la valenza, sarà necessario tratteggiare almeno per sommi capi i principali assunti che, nel panorama della storia letteraria italiana, qualificano la ricezione settecentesca dell'opera dell'Alighieri. Come accade per molti aspetti della storia letteraria dell'Italia settecentesca, il rapporto che il secolo dei lumi intrattenne con Dante soggiace ad una lettura contrastiva, risultando profondamente ipotecato dalla straordinaria fortuna del poeta nel secolo successivo, che gli riservò una produzione critica di ampie

¹²⁵ Mazzoni, G., *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento*, paragrafo I., *Il ritorno a Dante nel Settecento. Dal padre Venturi al "Babbo" Alfieri*, in D'Ovidio, F., *Dante e l'Italia: Nel VI centenario della morte del Poeta MCMXXI*, Roma, Soc. An. Poligrafica Italiana, 1921, pp. 347-380, qui a p. 348.

¹²⁶ Un'ampia e approfondita discussione del canone letterario fra Sette e Ottocento, fondata sullo studio di testi poetici soprattutto di autrici dell'*Arcadia*, si può leggere nel recente volume di Tatiana Crivelli, *La donzella che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli, 2014.

proporzioni. La lettura risorgimentale e romantica dell'opera e della figura storica del poeta fiorentino costruisce quell'efficace modello di *exul immeritus* in cui molti patrioti costretti all'esilio furono pronti ad identificarsi; ma contemporaneamente lo trasforma anche in «un mito storico, utile in quanto attualizzato, ma perciò anche storicamente 'falsato'»¹²⁷. Di fronte alla constatazione ottocentesca (ma ripresa e condivisa almeno fino agli anni Ottanta del Novecento) che «solo con l'Ottocento Dante ha la sua naturale perfezione e il suo naturale commento nella vita pubblica»¹²⁸, la critica letteraria ha esitato a valutare l'importanza del Dante settecentesco.

Gli studi sulla fortuna dantesca nell'Italia del XVIII secolo sono quasi unanimemente diretti a segnalare quanto scarsa sia stata la considerazione riservata in questo periodo al sommo poeta, e tendono a classificare eventuali testimonianze di vitalità della sua opera come casi d'eccezione: o per l'importanza di coloro che le producono, oppure per il tipo di attenzione, essenzialmente stilistica, dedicata al testo¹²⁹. Come osserva Dionisotti:

La letteratura italiana del Settecento fu per tutto il secolo scossa da ricorrenti e crescenti ondate nazionalistiche, ma la competizione era di lingua e di generi letterari, piuttosto che di uomini, e la teoria del genio, che in quel tempo veniva sviluppandosi rapidamente [...] bastava sì, nel presente, a stimolare prepotentemente l'impresa di Alfieri, ma, in quanto si riflettesse sul passato, approdava, per lo stesso Alfieri, all'ideale aristocratico e gerarchico di una, sia pur alta e ristretta, accademia. Onde il canone che allora si venne costituendo, dei quattro maggiori poeti: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Pare oggi un canone ovvio, e così già parve a più generazioni, fra il Sette e l'Ottocento. Di fatto esso fu il risultato di un lungo, aspro e confuso travaglio critico. Fra i quattro, l'uomo nuovo era naturalmente l'antico, Dante.¹³⁰

«L'antico, Dante» finì dunque per prevalere sugli illustri concorrenti nel canone letterario nazionale ormai in via di definizione al tramontare del XVIII secolo, ma soltanto dopo essere passato per «un lungo, aspro e confuso travaglio critico».

¹²⁷ Come recentemente sottolineato da Ida De Michelis nel saggio *Dante nel Risorgimento italiano: letture riformate*, in «Dante, Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. IX, 2012, pp. 153-160, qui a p. 153.

¹²⁸ De Marchi, E., *Dante e il Romanticismo al secolo XVIII*, in Id., *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII: lezioni fatte al Circolo filologico milanese*, Milano, D. Briola, 1882, pp. 204-243, a p. 214. Per approfondimenti si veda Vallone, A., *L'età del purismo*, in *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Firenze, Vallardi, 1981, tomo II, pp. 715-733.

¹²⁹ «Il Settecento è il secolo in cui si forma, del resto, quell' "esercito di scrutinaparole infinito, inevitabile, e sempre all'erta" messo alla gogna nel 1816 dal Berchet della *Lettera semiseria*», cfr. Crivelli, T., «*Me fida alunna tua*». *Dante riletto dalle poetesse arcadiche*, in «Lectura Dantis Lupiensis», Vol. 4, 2015, a cura di Marucci, V., e Puccetti, V., L., Ravenna, Longo, 2015, p. 45 (per la citazione da Berchet si veda anche Berchet, G., *Opere edite e inedite*, pubblicate da Cusani, F., Pirotta e comp., Milano, 1863, p. 210).

¹³⁰ Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, p. 256.

Infatti, nella maggior parte dei casi, le posizioni della critica novecentesca circa la fortuna del poeta nel Settecento ondeggiavano tra una negazione, cauta o decisa, dell'esistenza di un culto dantesco anteriore alla *fin du siècle* e i tentativi, molto più sporadici¹³¹, di anticiparne una rinnovata attenzione ai primi decenni del secolo, ma solo attraverso casi isolati: Michele Barbi connetteva l'inizio dell'attenzione settecentesca per Dante all'operato di Alfieri, indicando il 1790 come data *post quem* della sua vera e propria ricezione critica e negando al secolo dei lumi un autentico interesse per l'autore della *Commedia*¹³²; oppure, a metà Novecento, Luigi Russo rifiutò drasticamente di trovare nel XVIII secolo tracce plausibili di un'attenzione per Dante¹³³. Questo atteggiamento ha origini antiche e risale alle posizioni di un autore che più di altri tenne a marcare l'unicità del suo rapporto con Dante, «un autore che sulla vicenda biografica dantesca modellò la creazione del proprio mito di esule»¹³⁴: quell'Ugo Foscolo che nel *Discorso sul testo e opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, del 1825, dichiarò:

Per tutto il secolo scorso, la poesia di Dante non trovò giudici competenti, se non quando la gioventù crebbe preparata allo studio della *Divina Commedia*, sì per le nuove opinioni che cominciavano a prevalere in Europa, e sì per l'educazione che gl'ingegni di Vittorio Alfieri e di Vincenzo Monti desunsero in guise diverse da creatore della poesia e della lingua italiana.¹³⁵

Si delinea così chiaramente quella trinità che ancora oggi fa di Alfieri, Monti e Foscolo i punti di riferimento più significativi per definire la ricezione di Dante nel Settecento: Alfieri e Foscolo vi entrano di diritto per il loro operare nel segno di un'esaltazione di Dante come grande poeta e insieme come uomo magnanimo, in un afflato già tutto rivolto verso la ricezione romantico-risorgimentale; Monti, invece, assurge a punto di riferimento essenzialmente stilistico, sia per la sua adozione della terza rima, sia per la particolare attenzione critica alla componente linguistica della *Commedia*.

¹³¹ È il caso di Guido Mazzoni negli anni Quaranta (Mazzoni, G., *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento*, in Id., *Almae lucis malae cruces: studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 59-88), preceduto negli anni Trenta da Giulio Natali con il suo indispensabile volume sul Settecento (Natali, G., *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1936, 1a ed. 1928, pp. 545-549).

¹³² Cfr. Barbi, M., *Problemi di critica dantesca*, prima serie 1893/1918, Firenze, Sansoni, 1975, p. 471.

¹³³ «L'avversione del Settecento a Dante è integrale, perché fondata su una concezione geometrica della poesia, [la] quale era influenzata da tutta la filosofia di Cartesio ripugnante non solo alla poesia dantesca ma a tutta la poesia in genere», cfr. Russo, L., *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, in «Belfagor», IV/6 (1949), pp. 621-637, poi in Id., *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1950, pp. 154-183.

¹³⁴ Crivelli, T., *Dante riletto dalle poetesse arcadiche*, cit., p. 45.

¹³⁵ Foscolo, U., *Saggi critici*, a cura di E. Bottasso, Torino, UTET, 1995, (1a ed. 1950), pp. 239-587, p. 446.

Attraverso questa connessione, operata dal Foscolo, la ricezione dantesca del Settecento viene circoscritta entro chiari limiti cronologici, alla fine del secolo, e messa in relazione con una precisa tipologia culturale, impregnata di classicità e spesso di esplicito orientamento antifrancesese e antitirannico¹³⁶. Eppure l'interesse per la *Commedia* fu scatenato *in primis*, in Italia, da un evento che doveva aver per forza preceduto l'impeto foscoliano ed anzi esserne fra le motivazioni più profonde: la Rivoluzione francese. A fare chiarezza nell'intricata questione ci vengono ancora una volta in soccorso le illuminanti argomentazioni di Dionisotti:

La rivoluzione che portò la letteratura italiana in piazza e ne fece l'insegna di una religione civile e nazionale, e che per altro verso trasformò il quadrumvirato dei poeti maggiori in un principato dantesco fu indipendente affatto dal Vico [...] e di giusta misura precedette il Foscolo, o più esattamente si impose a lui giovinetto, durante il suo noviziato letterario. Fu insomma una rivoluzione conseguente a quella politica che di Francia si ripercuoteva fortemente sull'Italia.¹³⁷

Dante riapparve d'un colpo in tutta Italia non più come il remoto e venerando progenitore, ma come il maestro presente e vivo della nuova poesia e letteratura (così come accade nella *Basvilliana* del Monti, che dava voce alla reazione antifrancesese provocata dal Terrore). In quella particolare congiuntura storica – quando le speranze rivoluzionarie furono prima corroborate dall'entusiasmante presa della Bastiglia e poi stroncate dalla giacobiniana “politica del terrore” e, allo stesso modo, le altrettanto avvincenti conquiste napoleoniche già severe verso i tanti focolai insurrezionali sorti un po' ovunque in Europa furono infine travolte con la sconfitta di Waterloo e la restaurazione operata dal Congresso di Vienna – la figura dell'Alighieri si caricò di inedite valenze attualizzanti:

fu il poeta che in quei frangenti, onde erano mutate le condizioni di vita e le speranze di sopravvivenza degli uomini di ogni parte, fornì le parole e gli accenti di una eloquenza insolita, aspra, veemente, quale pareva richiesta, e di fatto era, dalle circostanze straordinarie e dai compiti nuovi che la letteratura si trovava ad assumere. Si spiega che il quadrumvirato poetico, al quale l'Alfieri aveva sperato di potersi aggiungere, cominciasse allora a scompaginarsi, e la lezione di

¹³⁶ Le opere del Monti (autore che attraversò indenne diversi cambiamenti di regime) che per il discorso dantesco possono essere inserite in questa area di riferimento sono la *Basvilliana* o *In morte di Ugo di Bassville* (1793, quattro canti in terzine dantesche in cui Monti esprime la propria contrarietà alla violenza rivoluzionaria attraverso la vicenda del diplomatico francese da poco assassinato a Roma, Nicolas-Jean Hugou de Bassville protagonista dell'opera) e la *Mascheroniana* (1801, opera incompleta in cinque canti in terzine dantesche, scritta in occasione della morte dell'amico scrittore, sacerdote e naturalista illuminista Lorenzo Mascheroni in un clima di sopraggiunta disillusione verso la spinta rivoluzionaria di Napoleone in Italia amaramente sconfessata dal trattato di Campoformio del 1797).

¹³⁷ Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 258.

Dante, che sempre era stata facoltativa e marginale, a prevalere su quella, che in Italia sempre era stata fondamentale, del Petrarca, dell'Ariosto e del Tasso. Non è che questi si fossero allontanati; ma Dante solo si era fatto incomparabilmente più vicino.¹³⁸

Dante, per il suo linguaggio “aspro” e l'insolita eloquenza con cui parlava alle masse, fu un vero e proprio catalizzatore d'attenzione e divenne l'emblema di una letteratura militante di cui si sentiva tanto bisogno. Ed è così che si assiste, sul finire del secolo, ad una ragguardevole quantità di stampe della *Divina Commedia* e di elogi per il suo autore, sia in veste di poeta che, soprattutto, di uomo politico. In tal senso Andrea Rubbi¹³⁹ dimostrò grande fiuto circa il mutamento dei tempi prima con la pubblicazione della tragedia *Ugolino Conte de' Gherardeschi* (Bassano, 1779) e poi, nel 1783, integrando ai suoi *Elogi italiani* (Venezia, Marcuzzi, 1782) – tra cui spiccava l'elogio alla figura del Metastasio – anche quello del poeta fiorentino, a firma di uno sconosciuto veneziano, Giuseppe Fossati (fra gli arcadi Artemisio Dedaleo). La polemica antidantesca, che era stata al suo culmine a metà Settecento in favore dell'eleganza stilistica del Petrarca e della melodia metastasiana, si era nel frattempo esaurita per la forza stessa degli eventi:

Non già che fossero venuti meno i pregiudizi avversi a Dante. Perduravano bellamente e avevano ancora in serbo una lunga vita. Ma a dispetto di quegli intatti pregiudizi sulla stravaganza e rozzezza gotica, come allora si diceva per dispregio, dell'opera di Dante, un crescente numero di lettori mostrava curiosità e desiderio di conoscere più a fondo quell'opera e si entusiasmava in essa a tratti più di quanto facesse leggendo altri testi superiori a ogni controversia e levigati da una ammirazione secolare.¹⁴⁰

Si spiega così come un grande detrattore dantesco quale fu Saverio Bettinelli si trovò nella condizione di dover giustificare e difendere proprio quella sua ormai remota stroncatura delle *Lettere Virgiliane*, al cospetto di una nuova moda poetico-politica e di costume, quando, nel 1801, pubblicò a Venezia il tomo XXII delle sue opere: al suo

¹³⁸ Ivi, p. 259.

¹³⁹ Letterato e tragediografo, Rubbi (Venezia 1738 – ivi, 1817) insegnò da gesuita nei collegi della Compagnia e dopo la sua soppressione (nel 1773) si dedicò all'attività giornalistica e letteraria. Fu in Arcadia col nome di *Florideno Acrocorno* distinguendosi come autore di tragedie (*La presa di Rodi*, 1773) e poemetti didascalici (*Il bello letterario*, 1787; *Il bello sepolcrale*, 1796). Curò fortunate iniziative editoriali, in particolare le collezioni *Parnaso italiano* (56 voll., 1784-91) e *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione, trasportati in lingua italiana* (41 voll., 1793-1803).

¹⁴⁰ Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 260. È quanto accade per esempio con le *Lettere sopra Dante* pubblicate a Venezia nel 1797 da Giambattista Brocchi. In esse l'autore, fingendo di spiegare la *Divina Commedia* a una signora inglese, non indugiava a rimandare l'allieva alla stroncatura operata dal Bettinelli sul poema dantesco nelle sue *Lettere virgiliane* (Venezia, 1758) quarant'anni prima; salvo poi evidenziare le peculiarità della *Commedia* che attraevano un lettore moderno, dando così seguito e impulso al nuovo corso filodantesco inaugurato dalla *Basvilliana* del Monti.

interno, una *Dissertazione accademica sopra Dante*, ribadendo per certi versi in modo anacronistico le posizioni passate, conferiva, paradossalmente, legittimazione alla parte avversa.

Avendo più volte scritto di Dante dopo le lettere di Virgilio agli Elisj, e vedendomi ognor più accusato qual critico ingiusto, qual novatore, qual nimico dell'uomo grande, e della gloria quindi del Parnaso italiano, permettetemi, accademici pregiatissimi, di dirvi le mie ragioni facendo quasi il mio testamento letterario, poiché corsa l'età di ottantadue anni e più nelle lettere son vicino a quel punto in cui domina la verità, e l'uom brama lasciar di se buon nome.¹⁴¹

Dall'enfasi autodifensiva del Bettinelli, ansioso di difendere la propria autorità e di rispondere alle critiche sopraggiunte nel corso degli anni, si evince il montare di una tendenza di proporzioni davvero massicce e ormai impossibile da contrastare con gli argomenti del buon gusto. Ce lo confermano ancora le acute riflessioni di Dionisotti:

Era di fatto una moda, che non temeva di essere offesa né si preoccupava di difendersi dai contrari argomenti e principi. [...] Insomma i difetti di Dante e del suo secolo ancora erano quelli, inaccettabili dall'illuminato buon gusto dei moderni; ma sulla bilancia le virtù di lui pesavano ormai incomparabilmente più dei difetti.¹⁴²

Era stata aperta la strada che avrebbe condotto all'indimenticabile e solenne momento in cui Ugo Foscolo poté iscrivere nei suoi *Sepolcri* (1807) – e dunque nel nuovo canone letterario italiano – l'opera del «Ghibellin fuggiasco», ormai considerata patrimonio di una tradizione comune. Bisogna pensare dunque che il nuovo canone Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, oggi fin troppo acclarato, fu nel Settecento il risultato di un'operazione ben più complessa, perché

l'apoteosi dell'antico Dante aveva preteso la cacciata del moderno Metastasio e la conseguente riduzione dello strapotere del regolarismo classicista. Dopo quattro secoli l'opinione del popolo fiorentino che cantava Dante è confluita nella riflessione dei letterati post-illuministi. È la visione di un passato che si propone come energia del presente.¹⁴³

Il quadro della ricezione dantesca che emerge in questa prospettiva risulta più o meno volontariamente in linea con il prevalente modello risorgimentale e romantico,

¹⁴¹ *Dissertazione accademica sopra Dante*, in Bettinelli, S., *Opere edite e inedite in prosa e in versi dell'abate Saverio Bettinelli*, Tomo XXII, Venezia, Cesare, 1801, p. 153.

¹⁴² Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 261, 263.

¹⁴³ Cfr. Capaci, B., (a cura di), *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Carocci, 2009, p. 138.

come sottolineato anche da Tatiana Crivelli: «il fenomeno di Dante settecentesco viene pertanto, ancora una volta letto in funzione di ciò che seguirà, in un'interpretazione critica tutta proiettata in avanti, più o meno volontariamente teologica»¹⁴⁴. Eppure – assecondando il discorso della Crivelli – non si dovrebbero sottovalutare alcuni nodi cruciali del fenomeno: «perché allora non sottolineare, ad esempio, che sia Alfieri che Monti non furono soltanto precursori di tendenze a venire, ma anche due membri di spicco di quella così settecentesca Accademia dell'Arcadia – di cui si ricorda spesso e volentieri, appunto, la sola antipoesia – e pienamente uomini del razionalista secolo dei Lumi?»¹⁴⁵.

Allargando dunque il campo di indagine oltre questi consueti riferimenti, per esplorare un'eventuale diffusione del modello su più larga scala e in una prospettiva meno rigidamente storicistica, ci si potrà rendere conto di una ricettività verso il modello dantesco che si estende ben al di là dello stereotipo del Dante risorgimentale “Padre della Patria” e che, sia dal punto di vista cronologico che da quello dei generi letterari, le aree di influenza dantesca sono ben più ampie di quanto convenzionalmente si sarebbe portati a credere¹⁴⁶. Seguendo le tracce meno note della fortuna dantesca si può dunque tentare di ricostruire una diffusione di “tono minore” del poema – parallela e anteriore ai tre grandi apporti di Alfieri, Monti e Foscolo – che riguarda il contributo offerto alla causa dalla poesia estemporanea, ritornata fortemente in auge soprattutto fra Sette e Ottocento nei salotti aristocratico-borghesi italiani e anche europei, nell'ambito elitario del movimento letterario dell'Accademia dell'Arcadia.

Del modello dantesco diffuso al suo interno – solo parzialmente in linea con quello delle tre corone di fine Settecento – esamineremo qualche frammento poco noto, rimasto al margine del canone tradizionale; per poi ripercorrere un processo che, a partire sempre dall'esibizione poetica all'improvviso, ci condurrà a scoprire, attraverso vari protagonisti e canali di trasmissione, i legami profondi della *Divina*

¹⁴⁴ Crivelli, T., *Dante riletto dalle poetesse arcadiche*, cit., pp. 46-47.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Importanti contributi in tal senso sono: Barbi, M., *La fama di Dante nel Settecento*, in Id., *Problemi di critica dantesca*, Prima Serie, 1893-1918, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 455-472; Battistini, A., *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella tradizione popolare*, in «Per correr miglior acque . . .», Atti del Convegno internazionale di Verona- Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 443-484; Vallone, A., *La critica dantesca nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1961; Nagy, J., *L'interpretazione vichiana di Dante*, in «Quaderni Danteschi», 5 (2009), pp. 155-180; Battistini, A., *Dante in giudizio: requisitorie e apologie*, in Capaci, B., (a cura di), *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII-XVIII)*, cit., pp. 11-32; il paragrafo *Il Settecento e Dante* sempre in Capaci, B., (a cura di), *Dante oscuro e barbaro*, cit., pp. 135-138; Ghidetti, E., *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento*, in *Culto e mito di Dante dal risorgimento all'unità*, Atti del convegno di studi, Firenze, Società dantesca italiana, 23-24 novembre 2011, «La rassegna della letteratura italiana», 9, anno 116 (2012), pp. 379-408.

Commedia con una sotterranea tradizione di oralità diffusa sia a livello colto che popolare, pressoché in tutti gli strati sociali, giungendo viva e vibrante fino ai giorni nostri. Prima però effettueremo nel prossimo paragrafo un breve *excursus* storico sulla poesia estemporanea, *tout court*, entro un più ampio discorso legato alla produzione e al consumo recitativo dei grandi poemi della nostra letteratura (*in primis* i capolavori di Dante, Ariosto e Tasso) per delineare le caratteristiche e le prassi esecutive specifiche che, fra Sette e Ottocento, ne fecero un importante vettore di trasmissione di ‘pezzi’ canonici del poema dantesco.

2.1. POESIA ESTEMPORANEA E TRASMISSIONE DEL POEMA: MODI E FORME DI LUNGO CORSO.

La poesia estemporanea è la più antica apparsa nel mondo: essa dovette esistere nell'infanzia dell'umanità, nella fanciullezza di tutte le civiltà e di tutti i popoli ma specialmente del greco, il popolo artistico e musicale per eccellenza, come l'espressione indistinta dell'entusiasmo, del giubilo, della meraviglia, come riproduzione, imitazione delle mille voci ritmiche e armoniche dell'universo. Le sue origini si confondono con quelle della poesia in genere, ossia con le origini del canto e del ritmo. Il quale ci appare logicamente anteriore sia alla poesia che al linguaggio stesso¹⁴⁷.

Così Adele Vitagliano, in un volume d'inizio Novecento che ricostruisce per sommi capi l'intera storia del genere, giudica il canto all'improvviso alla base della nostra cultura legata a doppio filo con quella greca arcaica e classica; a cominciare dal mito di Orfeo «che incarna l'ideale d'un cantore primitivo, bello, magico, incantatore; che simboleggia la lirica e la musica fuse insieme. E poi la memoria corre subito alla schiera dei rapsodi omerici, sui quali tanto si è scritto, ma di cui tanto poco sappiamo»¹⁴⁸. Di questa storia sappiamo poco, ma quel che ci è stato tramandato finora rafforza l'idea di un genere strettamente connesso alla poesia popolare: «trattarsi cioè di elaborazione orale, lenta, collettiva, trasmettentesi e perfezionantesi di generazione in generazione, di alcuni nuclei epici nazionali, piuttosto che di vera e propria poesia estemporanea»¹⁴⁹. Dopo la caduta dell'impero romano infatti vediamo rinascere il genere soltanto con il sorgere del volgare: d'oltralpe erano venuti in Italia i cosiddetti *Trovieri*¹⁵⁰, i quali trovarono ottima accoglienza in Sicilia presso la corte di Federico II,

¹⁴⁷ Si veda l'incipit del paragrafo 1. "Le origini della poesia estemporanea.", in Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Loescher, Roma, 1905, p. 1. Per approfondimenti sul peso della poesia d'improvvisazione nel Settecento si vedano soprattutto gli storici contributi di Croce, B., *L'Arcadia e la poesia del Settecento*, in *Scritti di storia letteraria e politica*, XXXVII, *La letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 1-14; Id., *Gli improvvisatori*, in *La letteratura italiana del Settecento*, cit., pp. 299-311; e il più recente saggio di Raimondo Guarino, *L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», vol. 5, 2016, pp. 169-193.

¹⁴⁸ La prima notizia certa di poesia estemporanea presso i greci ce la dà Strabone nel Libro IV della sua *Geografia*, in cui narra che in Tarso fioriva una accademia dove convivevano ad improvvisare gli ingegni più svegliati e più pronti» (per approfondimenti cfr. <https://it.scribd.com/doc/180587878/Strabone-Geografia-Vol-2-Libri-I-IV-pdf>).

¹⁴⁹ «Orazio parla di un certo Lucilio, il quale era capace di gettar giù cento non spregevoli versi su due piedi. Cicerone (orat. *Pro Archia*) magnifica Archia e ne implora l'assoluzione dai giudici, in grazia della sua meravigliosa facoltà d'improvvisatore. Svetonio (Annali) loda Quinto Rennio Fannio Palemone e, infine, Ovidio scrive di sé stesso: "Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos / Et quod tentabam scribere versus erat". (Ovidio, *Lib. Trist. Eleg. X*). Di Lucano si afferma che improvvisasse una tragedia, l'Orfeo, e poeti estemporanei dicesi fossero gli imperatori Augusto, Adriano, Gallieno, Nerone, nonché il filosofo Seneca». Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 3.

¹⁵⁰ Poeti-musicisti nella Francia dell'epoca cavalleresca. Con i termini *trovatori* e *trovieri* (dal francese *troubadours* e *trouvères*) si indicano quei poeti-musicisti attivi rispettivamente nella Francia meridionale e settentrionale dalla fine del XII alla fine del XIII secolo. Solitamente di nobile famiglia, essi componevano ed eseguivano raffinate e intellettuali *chansons* di soggetto per lo più amoroso. Il termine italiano *trovatore* deriva dal francese *trouvadour*, che ha origine dal verbo *trobar*, a sua volta connesso

ed ebbero un seguito di imitatori italiani. Successivamente, abbattute le nobiltà feudali e stabilite in loro luogo le libertà comunali, il verso estemporaneo ritornò più schiettamente popolare grazie ai giullari, che raccolsero e diffusero, rielaborandola in nuove forme, tutta la viva produzione del repertorio folkloristico: contrasti burleschi, favolette e monologhi di soggetto familiare, nenie, parodie sacre e preghiere a mo' di farsa. La fortuna della poesia estemporanea tra XIV e XV secolo, invece, può essere distinta in due fasi: la prima, che occupa il Trecento e la prima metà del Quattrocento, è prevalentemente lirica, mentre la seconda è epica. I generi più frequentati sono le laudi religiose, le canzoni da ballo, le canzonette (o frottole) e gli strambotti d'amore; tutte forme poetiche che venivano cantate, spesso sulla pubblica piazza (palcoscenico popolare alternativo, e allo stesso tempo contiguo, a quello elitario delle corti), su arie musicali popolari e prestabilite¹⁵¹. Il procedimento di comunicazione e trasmissione era attuato da veri e propri "mediatori professionali", come li chiama Camilla Cavicchi, attraverso meccanismi di proposta singola e accettazione collettiva sulla base di consolidate tecniche di composizione orale¹⁵²:

L'interprete-mediatore da un lato propone delle *microvarianti inconsce* che per gradi impercettibili portano a prodotti diversi dal modello di partenza; dall'altro lato egli elabora delle *macrovarianti consce*, tese a presentare al pubblico delle novità. Il fine è di rispondere ad una richiesta di mercato e alla curiosità d'artista. In tale modo il pubblico di piazza è reso partecipe delle mode dell'egemonia e quest'ultima delle mode di piazza. Questi processi di trasmissione favorirono passaggi di repertori fra ambiti e contesti diversi e fra tradizioni orali e scritte.¹⁵³

al termine tardo-latino *tropare*, con cui si indicava l'arte di inventare rime su una melodia già esistente o, al contrario, di rivestire un testo poetico di una nuova melodia.

¹⁵¹ È noto infatti che il canto costituiva quasi sempre un necessario accompagnamento, sussidio indispensabile della poesia estemporanea (in proposito si veda il saggio di Franchi, S., *Prassi esecutiva musicale e poesia estemporanea italiana. Aspetti storici e tecnici*, 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, 1985, pp. 409-424); e che tale doveva essere in sostanza tutta la lirica popolare tre e quattrocentesca, ce lo conferma anche Giosuè Carducci: «è lirica di sentimento, e, più che di sentimento, di senso, con tutti i rapimenti e le delicatezze ma anche con le volgarità ed i travimenti, del senso: esclamazione enfatica, più che espressione; improvvisazione abbondante in cui il sospiro si smarrisce tra le parole, l'affetto tra i colori.» Cfr. Carducci, G., *Discorsi letterari e storici*, Bologna, Zanichelli, 1899, p. 136). Molta parte di questa lirica popolare, collettivamente estemporanea, fu elaborata, affinata e fissata in forma letteraria specialmente dal Poliziano e da Lorenzo il Magnifico.

¹⁵² Sull'argomento si veda Pianta, B., *Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare*, in Franco Della Peruta, Roberto Leydi, Angelo Stella (a cura di), *Milano e il suo territorio*, Milano, Silvana, 1985, Tomo 2, pp. 7-31; e Id., *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, in «La Ricerca Folklorica», n. 15, 1987, p. 11-14.

¹⁵³ Cfr. il saggio di Camilla Cavicchi, *Musica, consenso e ordine in piazza: alcune considerazioni*, in *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII-XVI siècle)*, Actes de la conférence organisé à Rome en 2009 par la LAMOP en collaboration avec l'École française de Rome, sous la direction de Patrick Boucheron et Jean-Philippe Genet, Paris-Rome, Publications de la Sorbonne, École française de Rome, 2013, pp. 419-437, qui citato a p. 427. A supporto della sua tesi la Cavicchi elenca vari esempi di musiche popolari quattro e cinquecentesche, eseguite in occasione di importanti feste religiose, entrate successivamente nei repertori ufficiali: «Si pensi, per esempio, alle musiche degli zampognari per le Novene di Natale, eseguite per strada, davanti edicole con la Madonna e il bambino, [...] Nel corso del Seicento, queste musiche entrarono nel repertorio organistico. Per primo, Girolamo Frescobaldi, utilizzò nel *Capriccio pastorale* una nota melodia popolare costruita sul linguaggio musicale idiomatologico delle zampogne d'Italia centro-meridionale che il compositore ferrarese aveva molto probabilmente ascoltato per

Venditori, frati predicatori, cantori e suonatori sono solo alcune delle categorie di “mediatori professionali” che permisero il riverbarsi nei secoli del verseggiare all’improvviso, in forme di volta in volta differenti in base al variare del contesto socio-culturale di riferimento. Certo è che in questa vicenda furono i cantastorie di piazza – cantimpanchi e poeti canterini tra i quali l’Altissimo – ad assumere un ruolo centrale, soprattutto nel veicolare e diffondere la cultura dell’egemonia: opere poetiche e musicali legittimanti il potere (su tutti: i poemi cavallereschi ispirati al ciclo carolingio). Attraverso il loro contributo infatti, a metà fra esercizio di erudizione e composizione poetica, il canto all’improvviso mutò verso la fine del ‘400 da lirica in epica e, pur mantenendosi popolare nella materia, cominciò ad aprirsi una via più propriamente letteraria. Decadde così l’impersonalità, l’inconscia collaborazione comunitaria: i poeti estemporanei di questo tempo, ricercati e acclamati, avevano piena coscienza dell’importanza della loro opera e, improvvisando sulla pubblica piazza, nelle feste e nelle solennità, portavano a compimento una funzione sociale richiesta dai gusti dei tempi. Funzione che, con i dovuti distinguo storico-culturali, si avvicina per alcuni versi a quella che vedremo assumere alle accademie estemporanee del ‘700 quantunque queste abbiano un diverso carattere aulico¹⁵⁴. Seduti o in piedi su un banco, in piazza o nelle strade, i cantastorie eseguivano canzoni e composizioni poetiche in rima, accompagnandole al suono della lira da braccio o di un liuto, illustrando il racconto con l’aiuto di un cartellone; ed il guadagno era garantito dalla vendita di opuscoli e di fogli volanti sui quali erano impressi un’immagine e il testo del brano eseguito¹⁵⁵. Alle improvvisazioni dei canterini non mancavano molti dei tratti peculiari della poesia estemporanea vera e propria (come l’uso di prodursi in pubblico), ma difettava ancora la garanzia principale di “onestà”: il tema proposto sul momento dall’uditorio¹⁵⁶.

le strade di Roma.» Ivi, p. 428. Per approfondire quest’ultimo argomento la stessa autrice rimanda a Staiti, N., *Angeli e pastori. L’immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1997, pp. 125-162.

¹⁵⁴ Questo carattere, oltre che dall’occasione e dal luogo, è attestato dai temi prescelti. La preferenza, infatti, veniva data alla trattazione di racconti già anteriormente resi popolari e di opere in prosa universalmente note, che venivano rimaneggiati per renderli piacevoli e fruibili al pubblico. È il caso della divulgazione di opere come *I Reali di Francia*, in cui la materia cavalleresca italianizzata dall’Altissimo e dai suoi collaboratori venne adattata al gusto popolare. La storia dei Reali di Francia di Andrea da Barberino, autore anche del *Guerin Meschino* (1ª ed., Padova 1473, diffusosi fino all’Ottocento grazie ad edizioni illustrate e ai fogli volanti, cfr. F. Rocchi, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Firenze, Parenti, 1961) era stata scritta circa un secolo prima (*Reali di Francia* 1a ed., Modena 1491).

¹⁵⁵ Da questo punto di vista il frontespizio del *Lamento dei poveretti i quali stanno a casa a pigione e la convengono pagare* (1614), componimento del bolognese Giulio Cesare Croce, è esemplare in quanto si può dedurre, essendovi illustrata, la sostanziale strumentazione da lavoro di questi compositori estemporanei. Nell’immagine infatti il performer è ritratto seduto su un banco mentre canta, accompagnandosi con la lira da braccio, per uno spettatore solitario e sullo sfondo si intravede il profilo della città di Bologna con le sue torri. Si veda il frontespizio di Croce, G., C., *Lamento dei poveretti i quali stanno a casa a pigione e la convengono pagare*, Bologna, Bartolomeo Cochi, 1614, consultabile online, grazie alla Biblioteca comunale dell’Archiginnasio di Bologna, al seguente indirizzo: http://badigit.comune.bologna.it/GCCroce/reader/G_205.htm#page/1/mode/2up.

¹⁵⁶ Come vedremo in seguito, sarà il poeta improvvisatore settecentesco Francesco Gianni a stilare un formulario di precetti da seguire per il poeta improvvisatore a garanzia dell’originalità e creatività delle performances.

Al fianco della lirica ed epica improvvisa e popolareggiante si sarebbe consolidata, verso la seconda metà del Quattrocento, un tipo di improvvisazione poetica più colta ed aristocratica secondo modelli classici ed umanistici. Tuttavia il passaggio dai canterini piazzaioli a quelli aulico-cortigiani è molto lento, quasi impercettibile¹⁵⁷. Si tratta di una specie di *élite* della classe dei cantastorie, fra professionismo e diletterismo che, col decadere della poesia popolare, si adattavano ai gusti mutati del tempo, assumendo sempre più i connotati di mediatori culturali in costante dialogo tra la piazza, che restava comunque il loro palcoscenico di riferimento, e il palazzo:

Although some cantastorie found success in palaces and courts, their primary stage was the urban piazza, where they captured the attention of a variegated public, from merchants and artisans to peasants, nobles and men of letters, women as well as men. These seemingly marginal and shadowy figures held a place at the epicentre of Italian Renaissance civilization, and moved fluidly between different cultural and social spheres, acting as crucial mediators in the dynamic continuum of learned and popular, oral and literate, Medieval and humanistic cultures that characterised that era. They were, symbolically, a focal point where the culture of the piazza and the culture of the palazzo collided and intermingled.¹⁵⁸

A studiare l'argomento vi è oggi un fecondo filone di ricerca che – soprattutto in seguito alla ricezione degli studi pionieristici di Walter Ong e Paul Zumthor¹⁵⁹ sulla “presenza della voce” nella cultura dell’età medievale e della prima età moderna – superando la dicotomia stampa/manoscritto e scrittura/oralità e focalizzandosi sulle interazioni e le intersezioni tra questi processi comunicativi¹⁶⁰, ha constatato, in particolar modo per l’Italia rinascimentale, la trasversalità e carsicità del fenomeno della

¹⁵⁷ Abbiamo visto nel capitolo precedente come i canterini stipendiati dal comune di Perugia dovessero, oltre che il popolo, dilettere anche i signori. Si tratta già dunque di un’istituzione privilegiata, aristocratica, e non più popolare come quella dei canterini di S. Martino. Vittorio Rossi parla di una schiera di cantastorie che improvvisavano novelle in versi durante adunanze signorili in case, ville e giardini di Firenze e dei colli fiesolani (cfr. V. Rossi, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d’Italia*, Milano, Vallardi, p. 171).

¹⁵⁸ Luca Degl’Innocenti & Massimo Rospoche, *Street Singers: An Interdisciplinary Perspective*, in «Italian Studies», vol. 71, n. 2, May 2016, pp. 149-153, qui citato a p. 150.

¹⁵⁹ Zumthor, P., *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, Bologna, 1990 (ed. orig. Paris, 1987) e, dello stesso autore, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il mulino, 1984 (ed. orig. Paris, 1983); Ong, W.J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il mulino, 1986 (ed. orig., New York 1982).

¹⁶⁰ Per l’Italia del Rinascimento si veda: F. de Vivo - B. Richardson, edited by, *Scribal Culture in Italy, 1450-1700*, in «Italian Studies», vol. 66, n. 2, 2011; Richardson, B., *Manuscript culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; Id., “Recitato e cantato”: *The Oral Diffusion of Lyric Poetry in Sixteenth-Century Italy*, in B., Richardson, G., Simon, and C., Keen, (eds.), *Theatre, opera, and performance in Italy from the fifteenth century to the present: essays in honour of Richard Andrews*, Leeds, Society for Italian Studies, 2004, pp. 67-82; Salzberg, R., *In the mouths of charlatans. Street performers and the dissemination of pamphlets in Renaissance Italy*, in «Renaissance Studies», vol. 24, n. 5, 2010, pp. 638-653; Degl’Innocenti, L., “Al suon di quest cetra”. *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016; L., Degl’Innocenti, B., Richardson and C. Sbordoni, *Interactions between orality and writing in early modern Italian culture*, Routledge, London-New York, 2016; S., Dall’Aglio, B., Richardson and M., Rospoche, edited by, *Voices and texts in early modern Italian society*, Routledge, London-New York, 2017.

circolazione orale e performativa del testo letterario, sia a livello colto che popolare¹⁶¹. Le osservazioni appena riportate di Rospocher e Degl'Innocenti confermano tale indirizzo di studi sottolineando come l'inesorabile farsi avanti di una poesia sempre più cortigiana e letteraria, privilegio di dotti e umanisti che adoperavano il distico latino, non decretò affatto la definitiva scomparsa di figure all'apparenza marginali (i cantastorie) ma in realtà portavoci di un'intera cultura, quella popolare, la cui letteratura andò in crisi a fine Cinquecento in favore di quella cortigiana¹⁶²; bensì esse si fecero interpreti del cambiamento socio-culturale in atto, ricalibrando il proprio repertorio sulla cifra aulico-riflessiva richiesta e raggiungendo così «the epicentre of Italian Renaissance civilization» che ebbe il suo maggiore luogo deputato all'esibizione estemporanea nella corte di papa Leone X¹⁶³. Più che di vera poesia estemporanea a tema dato, o semplicemente di rifacimenti poetici di materia storica ed epica, si trattava di epigrammi o di distici adulatori e buffoneschi.

Tali poeti, veri cortigiani venali, stipendiati dai principi e dai papi, ne rallegravano le mense e i banchetti, le cacce e le riunioni letterarie.¹⁶⁴

Al cantore di piazza si affiancava dunque l'intrattenitore stipendiato dalla corte dei signori e le due figure non si escludevano a vicenda; anzi esse erano parte integrante di uno stesso contesto di relativa apertura culturale in cui l'*oral performer/street singer* – approfittando di una fluidità dei testi che potevano essere stampati in formati a basso costo e venduti sulla pubblica piazza senza dover rispettare diritti di autorialità¹⁶⁵ – si fece partecipe della divulgazione letteraria (in particolare rielaborando i poemi

¹⁶¹ Tale approccio ha poi valicato i confini dell'ambito puramente letterario e si è esteso anche alla storia sociale e culturale dell'Europa moderna, rivelandosi particolarmente fruttuoso per lo studio della comunicazione politica e religiosa dell'Italia rinascimentale, soprattutto con i contributi di P., Burke and R., Porter, edited by, *The social History of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 e di H., Horodowich, *Speech and Oral Culture in the Early Modern Europe and Beyond*, in «The Journal of Early Modern History», vol. 16, n. 4-5, 2012, pp. 301-313. Ma si rimanda anche al volume italiano curato da Massimo Rospocher, *Oltre la sfera pubblica. Lo spazio della politica nell'Europa moderna* (Bologna, Il Mulino, 2013), raccomandando soprattutto il saggio del curatore dal titolo *La voce della piazza. Oralità e spazio pubblico nell'Italia del Rinascimento* (ivi, pp. 7-29).

¹⁶² Ma che tuttavia, come vedremo più avanti, sarebbe sopravvissuta insieme all'epica estemporanea dei canterini, fino all'Ottocento (e oltre) soprattutto nelle zone rurali e nei contadi dell'Italia centrale, grazie alla tradizione orale-aurale del canto a braccio perpetrata nel tempo dai poeti-pastori e contadini. Contributi illuminanti in merito sono: Rajna, P., *I "Rinaldi" o i cantastorie di Napoli*, in «Nuova Antologia», II serie, 12, (1878), pp. 557-579; Premoli, B., *Spettacolo d'attori e cantastorie. Edizioni viterbesi del Seicento tra letteratura e tradizione popolare nella biblioteca della Fondazione*, Fondazione Marco Besso, Roma, Pedanesi, 1996 e, in particolare, Roggero, M., *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna* (Bologna, Il mulino, 2006) cui, proseguendo, faremo più volte riferimento.

¹⁶³ Colui che eccelse su tutta questa schiera di improvvisatori e che acquistò maggior fama e onori presso intellettuali e letterati del calibro del Bembo e dell'Ariosto, fu Bernardo Accolti di Arezzo. Così come Cristoforo l'Altissimo personifica il tipo dell'improvvisatore popolare epico-cavalleresco, l'Accolti rappresenta, nel più alto grado, il bizzarro tipo dell'improvvisatore cortigiano del Cinquecento: adulatorio, epigrammatico, burlesco.

¹⁶⁴ Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 40.

¹⁶⁵ Sull'argomento si veda, in particolare, Rozzo, U., *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine, Forum, 2008.

cavallereschi e producendo, in formato *pamphlet*, una quantità enorme di commedie, canzoni “disoneste” e lascive e versi in vernacolo)¹⁶⁶ e infranse le barriere tra differenti sfere socio-culturali fin quando la censura post-tridentina non impose una più ferrea regolamentazione che, condannando interi generi popolari¹⁶⁷, finì per relegarlo ai margini della scena. Rosa Salzberg descrive bene questo passaggio dichiarando:

The growing restrictions on the performers' contribution to print publishing and selling, on their movement and performative activity, had helped to push them further towards the margins of cultural life. With them, the vibrant and frenetic interchange between oral and literate, learned and popular cultures that had characterized the early period of Italian printing declined.¹⁶⁸

Il XVII secolo ereditò sostanzialmente questo tipo di condizioni socio-culturali che avevano provocato l'isolamento in senso elitario del “poetar cantando”, sebbene con le dovute eccezioni¹⁶⁹, fin quando l'Arcadia, grazie alla capillare diffusione delle sue accademie sul territorio nazionale, diede nuova luce e spessore alla *performance* orale e all'improvvisazione poetica a partire da pratiche letterarie e recitative di elitarie congregazioni emulatrici della classicità¹⁷⁰, che col tempo, come vedremo, si fecero

¹⁶⁶ Utili esempi di stampe popolari dei *performers* cinque e seicenteschi sono contenuti nei seguenti cataloghi e volumi: A. Segarizzi, a cura di, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Repubblica nazionale di S. Marco di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913; Angeleri, C., *Bibliografia delle stampe popolari a carattere profano dei secoli XVI e XVII conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, Sansoni antiquariato, 1953; Santoro, C., *Stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Castello Sforzesco, 1964; Baldacchini, L., *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI-XVII secolo. Biblioteca Vaticana, Alessandrina, Estense*, Firenze, Olschki, 1980; Di Mauro, A., *Bibliografia delle stampe popolari profane dal Fondo Capponi della Biblioteca Vaticana*, Firenze, Olschki, 1981; Premoli, B., *Spettacolo d'attori e cantastorie. Edizioni viterbesi del Seicento tra letteratura e tradizione popolare nella biblioteca della Fondazione*, cit.

¹⁶⁷ Sul tema si veda: Fantini, M. P., *Censura romana e orazioni: modi, tempi, formule (1571-1620)*, in *L'inquisizione e gli storici: un cantiere aperto* (Conferenza annuale della ricerca, Roma, 24-25 giugno 1999), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000, pp. 221-243; Caravale, G., *Censura e pauperismo tra Cinque e Seicento. Controriforma e cultura dei “senza lettere”*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», n. 1, 2002, pp. 39-77; Rozzo, U., *I fogli volanti a stampa e la censura libraria nel secolo XVI*, in V. Bonani, G.G. Cicco e A. M. Vitale, (eds.), *Dal torchio alle fiamme. Inquisizione e censura: nuovi contributi dalla più antica biblioteca provinciale d'Italia*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Salerno 5-6 novembre 2004), Salerno, Biblioteca provinciale di Salerno, 2005.

¹⁶⁸ Salzberg, R., *In the mouths of charlatans. Street performers and the dissemination of pamphlets in Renaissance Italy*, cit., p. 653.

¹⁶⁹ Non è però da credere che il genio dei poeti estemporanei e dei cantastorie si spegnesse del tutto a cavallo tra Cinquecento e Seicento. Una straordinaria eccezione è da rintracciarsi nella figura del cantastorie e commediografo bolognese Giulio Cesare Croce, nel cui repertorio, come osservato nel capitolo precedente, si riscontra la presenza di brani e reminiscenze della *Commedia* dantesca. Sull'argomento (che evidentemente non può essere qui approfondito e sviluppato) si rimanda al libro di Piero Camporesi, *Il palazzo e il cantimbanco: Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti, 1994.

¹⁷⁰ Pensando le compagini accademiche in termini di sociologia dei gruppi e delle istituzioni letterarie, gli studi sull'Arcadia degli ultimi decenni ci hanno addestrato a leggere forme e occasioni di aggregazione delle comunità dei colti come rituali comunitari di autodefinizione. Come afferma Raimondo Guarino: «Le occasioni per cui si componeva e si recitava poesia assumevano significati decisivi per esprimere all'interno e all'esterno il patto tra la comunità, i suoi membri, i suoi contesti. I rituali arcadici prevedevano, con la celebrazione a cadenza quadriennale dei Giochi Olimpici dal 1693, un cerimoniale di declamazione che racchiudeva il rapporto di imitazione e superamento del retaggio classico» (cfr. Id., *L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*, cit., p. 170). La celebrazione dei Giochi Olimpici moderni sostituiva alle prestazioni atletiche un nuovo pantheon basato su esercizi e contrasti di abilità metrica e metaforica. Gli studi hanno individuato in queste formule e metriche ludiche la trasfigurazione dei poeti contemporanei che solennizzava la sintesi di classicità, ortodossia cattolica e riforma del gusto letterario. Per approfondimenti si vedano: Tatti, S., *I Giochi Olimpici in Arcadia*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 62-80 e Quondam, A., *Gioco e società letteraria nell'arcadia del Crescimbeni. Ideologia dell'istituzione*, in «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», III, vol. VI, fasc. 4, 1975-1976, pp. 165-195.

promotrici di dialogo e interscambio tra professionismo e diletterantismo poetico, tra letterati colti e referenziati e autodidatti di più modesta estrazione socio-culturale, permettendo così anche a questi ultimi l'accesso ai capisaldi della nostra letteratura, la *Commedia* su tutti.

In effetti, per trattare della poesia estemporanea del Settecento non si può fare a meno di partire da quell'erudita congrega di dotti ed intellettuali votatisi all'amore per la poesia e il bel canto. L'Arcadia ebbe origine nell'ultimo decennio del '600, quando a Roma sorse un'Accademia di improvvisazione dall'incontro di quattordici letterati legati al circolo della Regina Cristina di Svezia. Principale promotore e teorico ne fu Giovanni Mario Crescimbeni che, cavalcando un gusto regolato dal criterio della semplicità, della chiarezza e della naturalezza, si richiamava al mondo pastorale che Virgilio aveva consacrato a simbolo della poesia bucolica. L'utopia di una ritrovata innocenza era la prima ragione del successo della pratica dell'improvvisazione cui si dedicavano sin dall'inizio del Settecento adunanze poetiche: «la poesia doveva ritrovare l'equilibrio tra cultura e ispirazione, tra tecnica e spontaneità, e le sfide tra gli improvvisatori ricreavano l'illusione di tornare nell'età dell'oro, quando i pastori si sfidavano in tenzoni poetiche, lasciandosi guidare dal fiume rapido e senza indugi dell'estro»¹⁷¹. Secondo l'ambizioso progetto degli *studia humanitas* e attraverso la pratica dell'*extemporanea oratio*, si mirava ad un'educazione teorico-pratica volta all'integrazione tra erudizione e potenza creativa per non relegare la memoria della tradizione letteraria a inerte deposito libresco; tutto ciò si riflette nelle parole del maggiore teorico dell'Arcadia:

a' nostri tempi l'improvvisare molto si è avanzato di stima e di reputazione, perciocché [...] ci ha di nobilissimi Personaggi e de' Letterati nullameno 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 si erudita, come dottrinale; anzi il glorioso Principe Cardinale Pietro Ottoboni Vice Cancelliere di Santa Chiesa, il cui ingegno, e la cui prontezza è mirabile in ogni cosa, e particolarmente nelle materie letterarie, istituì gli anni passati una conversazione privata di lettere, la quale ogni Lunedì si adunava nel suo Palagio, [...] e 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 perfino a comporvi corone perfette, ed a stendersi le disfide de gli improvvisatori per quattro, e sei ore continue.¹⁷²

¹⁷¹ Finotti, F., *Il canto delle Muse: improvvisazione e poetica della voce*, in Moreno Fabbri, a cura di, *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, Pistoia, Maschietto, 2002, p. 31.

¹⁷² Crescimbeni, G., M., *Dell'istoria della volgar poesia*, vol. I, libro III, Venezia, Basegio, 1731, p. 220. Il sodalizio di cui parla Crescimbeni fu una costola dell'Arcadia e fu detta Accademia Ottoboniana, dal nome del suo fondatore il cardinale Pietro Ottoboni (in Arcadia Crateo Ericinio). Le due istituzioni si integravano a vicenda, ma quella ottoboniana, d'indole privata e aristocratica, col fiorire dell'Arcadia, finì per esserne assorbita. Quest'ultima, con le sue infinite colonie («Le colonie sono

Il profilo della poesia estemporanea settecentesca che ne viene fuori è quello di uno strumento condiviso e praticato da un ceto letterario aristocratico in una fitta serie di letture e di recite poetiche: un fenomeno che, capillarmente diffuso sul territorio nazionale e fondato su un linguaggio comune e su un repertorio fortemente canonizzato di stilemi e metafore, si riallacciava ad una tradizione umanistica che già a partire dal Quattrocento gli aveva riconosciuto un ruolo di primo piano. La coscienza di questa continuità era ben presente nel Settecento¹⁷³ quando, nella poesia musicata e nell'improvvisazione risolta in esecuzione musicale da parte degli arcadi, giungeva a compimento quella che Finotti definisce «una “poetica della voce” che innervava le origini del melodramma moderno»¹⁷⁴ e che costituiva il punto di arrivo di un processo culturale orale-aurale di tipo colto – fondato sulla fusione tra linguaggio poetico e melodico attraverso la formula del “recitar cantando”¹⁷⁵ – iniziato nel Rinascimento

Adunanze d'Arcadi in altre città, le quali benche [sic] facciano i recitamenti e le congregazioni, nondimeno si regolano colle leggi della Ragunanza di Roma. Hanno elleno un vicecustode per ciascuna, che presiede al governo; e prendono il nome, o dalle città ove sono fondate, o dalle principali Accademie, o altre ragioni di esse; e vacando i luoghi in esse colonie, si surrogano altri cittadini, o accademici», cfr. G. M. Crescimbeni, *Storia dell'Accademia degli arcadi*, T. Becket Pall-Mall, stamperia di Bulmer e Co. Cleveland-Row St. James's, Londra, 1804, p. 17) divenne ben presto la più vasta associazione letteraria del Paese, ed ebbe il merito, soprattutto sociale, di congiungere ingegno e cultura con nobiltà e censo, impartendo maggior sociabilità alla vita letteraria e affratellando, col suo carattere nazionale ed universale, i cittadini delle diverse regioni italiane; in una embrionale forma di coscienza e di appartenenza 'italiana'.

¹⁷³ Crescimbeni, in proposito, scrisse: «Ora l'uso d'improvvisare Toscanamente noi stimiamo, che sia stato sempre vivo, dal tempo, che nacque la nostra Poesia: contuttociò per la scarrezza delle notizie intorno a questo particolare, siamo costretti d'incominciarlo dal secolo XVI, nel quale, come afferma il Ruscelli fu assai frequentato; ed il metro, che universalmente allora in ciò s'adoperava, era l'ottava rima, benchè secondo il Doni si solesse improvvisare d'ogni sorta Poesie. Famosissimi in questa cosa sopra tutti gli altri furono Panfilo Sasso da Modena, come vuole il Gibaldi ed un Poeta Fiorentino riferito dal Ruscelli il quale aprendo qualsivoglia poeta Latino, e mettendoselo avanti 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 [...] può ben essere stato Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo, il quale fu laureato particolarmente per la felicità dell'improvvisare.» Crescimbeni, G., M., *Dell'istoria della volgar poesia*, vol. I, libro III, cit., p. 219.

¹⁷⁴ Finotti, F., *Il canto delle Muse: improvvisazione e poetica della voce*, cit., p. 35.

¹⁷⁵ Anche il Poliziano accenna al “recitar cantando” (a metà strada tra parola parlata, lettura e canto) descrivendo, in una lettera, le piacevoli sensazioni prodotte dalla polifonia di una soave e giovane voce esibitasi in un a solo durante un convito, offerto nello specifico dal gentilizio romano Paolo Orsini: «Non appena ci sedemmo a mensa [Fabio] comandato a cantare insieme a qualche altro esperto alcuni di quei canti che son messi per iscritto con quei tali segnucci della musica, subito si insinuò in siffatto modo nelle nostre orecchie, anzi nel nostro petto, con una soavissima voce, che me quasi tolse a me stesso, e senza dubbio mi toccò con la sensazione tacita di una voluttà affatto divina. [...] Fu la voce non del tutto di uno che leggesse e non del tutto di uno che cantasse, ma avresti potuto sentirvi l'uno e l'altro e pure non distinguere l'uno dall'altro; era tuttavia o piana o modulata, ora sedata ed ora veemente, ora rallentata ed ora accelerata, sempre precisa, sempre chiara e sempre godevole; e il gesto era né indifferente né torpido, ma nemmeno smorfioso e affettato. Avresti detto che un Roscio adolescente desse spettacolo sulla scena.» Cito dalla traduzione di Pirrotta, N., *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 36; la lettera (in *Angeli Politiani operum epistolarium*, libros XII ac Miscellaneorum Centuriam I, complectens, Gryphius, 1546, pp. 351-354) è indirizzata a Pico della Mirandola ed è da riferire al viaggio a Roma compiuto dal Poliziano nel 1488 per le nozze di Piero dei Medici con Alfonsina Orsini. Il brano è stato citato più recentemente anche da Elena Abramov-van Rijk a sostegno dei suoi studi sulla pratica del recitare versi in Italia tra XIV e XVII secolo (cfr., Id., *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Lang, 2009, p. 363). Dalla testimonianza del Poliziano si percepisce una ben radicata dimensione scenica, insieme vocale e gestuale – che l'improvvisazione poetica settecentesca avrebbe ereditato dal Rinascimento esaltandola al massimo grado – in cui l'uditore veniva conquistato dal performer capace di integrare equamente (a seconda del testo mediato) recitazione, tono della voce, atteggiamenti, gesti e mimica facciale. Su quest'ultimo punto è suggestiva la testimonianza autobiografia del Casanova che fa riferimento, con molta ironia, alla capacità seduttiva dello sguardo della celebre improvvisatrice Maria Maddalena Morelli, in arte Corilla Olimpica: «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

con il tentativo di emulare la poesia e la tragedia classica¹⁷⁶. L'orizzonte culturale era però radicalmente mutato; l'orfismo e il platonismo erano ormai lontani, soppiantati dal sempre più vigoroso impulso di una poetica del sublime "preromantica" che, inoltrandosi nel secolo dei lumi, trovava ampio riscontro in una «civiltà della conversazione»¹⁷⁷, sedotta dall'esteriorità melata e dall'artificio, per la quale la declamazione in pubblico era sempre più identificata come una moda elegante e la sola presenza scenica dell'improvvisatore diventava emblema vivente di una sorta di teatrale invasamento divino: un divertimento a cui era difficile rinunciare. Così concepita all'interno di una società frivola, elegante e sfaccendata, la composizione poetica d'occasione divenne un evento mondano e sociale in cui la lode e il corteggiamento primosettecenteschi, ben presto lasciarono spazio ad altri temi legati agli avvenimenti quotidiani, in forma di "declamazione elegante" eseguita da fini dicitori a beneficio di un'*audience* competente sia di prosodia che di musica. Non vi furono battesimi, cresime, nozze, vestizioni, lauree d'università che non ebbero il loro vate, il loro sonetto o il loro canto improvviso:

Non vi furono nascite di arciduchi, elezioni di Papi, giorni di Santi protettori della città, morti di Arcadi celebri, che non ebbero una solenne adunanza di Arcadia con lodi, commemorazioni, auguri, esaltazioni, in parte improvvisate [...] chi non riusciva ad improvvisare s'ingegnava di scrivere versi, e chi non sapeva scriverli non sdegnava di farseli scrivere, o anche di rubacchiarli qua e là.¹⁷⁸

L'improvviso poetico era diventato un elegante strumento di lusso, uno svago e un passatempo galante. A fomentare questa tendenza contribuirono anche i poeti di teatro e i librettisti che praticavano l'opera in musica, il genere più amato della società del tempo. Lo spazio usuale in cui far valere il proprio estro per un poeta, o poetessa, estemporanei tra la fine del Settecento e gli albori dell'Ottocento era quello del cimento in "accademia". Il termine (nell'accezione che qui interessa) stava a indicare una riunione, convocata a vario titolo, nel corso della quale uno o più intrattenitori davano

ha fissato molto». Casanova, G., *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, vol. II (1756-1763), Milano, Mondadori, 1984-1989, p. 860.

¹⁷⁶ Fu soprattutto la mediazione rinascimentale a rendere plausibile quella continuità tra poesia orale settecentesca e poesia greca classica di cui parla Bruno Gentili nel suo saggio *Cultura dell'improvviso. Poesia orale e colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del convegno internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980, a cura di Bruno Gentili e Giuseppe Paioni, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 143-173.

¹⁷⁷ Riprendendo il titolo del libro di Benedetta Craveri, *La civiltà della conversazione* (Milano, Adelphi, 2001) in cui si identifica proprio nei riti esoterico-elitari della conversazione, che avvenivano principalmente nei salotti sei e settecenteschi, la cifra di una società europea oziosa, spregiudicata ed esigente.

¹⁷⁸ Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 77.

sfoggio delle proprie capacità vocali e performative. Quello di “tenere accademia” era il modo tradizionale attraverso il quale semplici privati, sodalizi letterari-scientifici o impresari teatrali ricordavano e solennizzavano le più svariate ricorrenze. Le accademie potevano essere di vario tipo: poetiche, musicali, in prosa, oppure la combinazione di tutti questi generi all’interno del medesimo evento. Inoltre potevano essere sia di carattere pubblico che privato, a seconda del luogo deputato e dell’occasione: teatri, piazze, salotti. Tra le più diffuse vi erano quelle richieste da anniversari che celebravano uomini illustri, e che prendevano il nome di “parentali”¹⁷⁹. Dobbiamo, infatti, pensare che questi divulgatori orali della parola scritta spesso non avevano proventi fissi e vivevano quasi sempre della protezione e della liberalità di personaggi facoltosi per censo e tradizione familiare. Molto spesso essi improvvisavano nei teatri di tutt’Italia davanti ad un pubblico che, richiamato dalla rinomanza del poeta di turno, pagava regolare biglietto d’ingresso; lo dimostra, per esempio, il caso della poetessa Rosa Taddei, che andò in scena esibendosi in varie accademie di poesia estemporanea presso il Teatro del Corso di Bologna tra l’ottobre del 1834 e il gennaio del 1835¹⁸⁰. Efficaci testimonianze del concreto dipanarsi di queste speciali rappresentazioni sono alcune convenzioni stipulate tra impresari e poeti improvvisatori, così come altrettanto illuminanti circa le proporzioni del fenomeno sono le disposizioni delle autorità (e della “sorveglianza ecclesiastica” in particolare) che regolamentavano questa pratica di “tenere accademie”; come quelle emanate dal Tribunale criminale del Vicariato di Roma nel 1857 per il controllo dell’ordine pubblico in previsione di un’esibizione della poetessa Giannina Milli:

1° Che in detta sala non vi sia alcuna decorazione o vestiario teatrale, né alcuno altro spettacolo o divertimento di qualunque specie abbia luogo [...] 3° Che tutti i temi raccolti debbano o no essere imbussolati per l’estrazione, siano prima assoggettati all’ispezione del prefato Sr. Revisore il quale non permetterà che siano imbussolati, o molto meno che si trattino quelli che convenissero secondo le istruzioni del suo ufficio; 4° Che nello sviluppo dell’argomento, tessitura, estensione e declamazione di qualunque tema non segua mistura di sacro e profano; tutto sia coerente alla religione, e buona morale e sotto questo aspetto veramente istruttivo; [...]

¹⁷⁹ Caso esemplare da questo punto di vista è quello della poetessa Giannina Milli (1825-1888) che, nella prima metà del XIX, non mancò di dare dimostrazione delle sue abilità di composizione estemporanea sia in salotti privati, sia su invito di sodalizi letterari, che quasi sempre la insignirono di riconoscimenti e la iscrissero tra i propri affiliati d’onore. Approfondiremo più avanti il personaggio.

¹⁸⁰ La notizia è così riportata nell’*Inventario* del volume curato da Patrizia Busi, *In scena a Bologna. Il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna, 1761-1864; 1882*, con saggio storico e bibliografia di Marina Calore, Bologna, Comune, 2004, pp. 390-391: «OGGETTO: *Accademia di poesia estemporanea di Rosa Taddej, in Arcadia Licori Partenopea*. DATA SPETTACOLO: 20, 27 ott. 1834; 14, 28 nov. 1834; 26 dic. 1834; 2, 16 gen. 1835. COLLOCAZIONE: VI.19.234; VI.19.235; VI.19.236; VI.19.237; VI.19.238; VI.19.239; VI.19.240. TIPOGRAFIA: Tipografia Sassi, Bologna».

5° Che sia provveduto bastantemente che nel locale e per relazione immediata di tale accademia non accadano scandali o inconvenienti di sorta alcuna, e tutto proceda nella dovuta decenza e modestia, e sicurezza...¹⁸¹

Le accademie dunque non erano solo manifestazioni poetiche d'*élite*, ma appuntamenti, se non popolari, certamente aperti ad un ampio pubblico e, come nel caso delle esibizioni di Giannina Milli, potevano caratterizzarsi sia per un elevato livello culturale che, avvicinandosi ai convulsi anni risorgimentali, per un alto tasso di propaganda politica; configurandosi, anzi, come uno dei più efficaci strumenti di comunicazione e di diffusione di idee patriottiche fuori e dentro i confini nazionali. Il fenomeno dell'improvvisazione – di antica data ma mai come nel Settecento cresciuto in estensione e in risonanza – aveva trovato nel gusto letterario e nei modi di fruizione della poesia diffusi dall'*Arcadia* il terreno fertile della sua enorme fortuna¹⁸². Oltre al fascino esercitato dalle esibizioni in sé – la cui esperienza costituì di certo per il colto pubblico settecentesco un forte incentivo alla “riscoperta” della poesia Greca classica e di tutto il mondo legato all'oralità aedica antica¹⁸³ – «non emergono differenze di gusto letterario tra ciò che gli improvvisatori proponevano alle loro platee e ciò che l'*Arcadia* aveva provveduto a insinuare con capillare penetrazione nelle abitudini culturali di pastori e pastorelle di tutte le province d'Italia»¹⁸⁴.

Così, quando ci si imbatte in qualche resoconto settecentesco di accademie di improvvisazione¹⁸⁵, colpisce la frequenza con la quale gli osservatori coevi parlavano di “novità” a proposito di *performances* poetiche in cui noi moderni non scorgiamo altro che materiale già logorato dall'uso. Tuttavia, a ben vedere, si trattava della stessa novità gradita al pubblico dei melodrammi, compiaciuto, come afferma Fubini, di una «poesia senza mistero», delle «verità antiche e di ogni tempo» riproposte con varianti tali da

¹⁸¹ Tribunale criminale del Vicariato di Roma e dintorni, *Disposizioni preventive per una accademia di Giannina Milli*, Manoscritto, Roma, 15 aprile 1857, Biblioteca Provinciale “Melchiorre Delfico” Teramo, Fondo Milli, qui estratto da *L'Ottocento di Giannina Milli*, Catalogo della Mostra, Istituto magistrale statale Giannina Milli, Teramo, 6 ottobre-5 novembre 1989, Teramo, Deltagrafica, 1989, pp. 35-36.

¹⁸² Sin dalle origini d'altronde nei consessi della prestigiosa Accademia si diede spazio a forme orali di recita e improvvisazione; le sedute avevano il loro *clou* nella dizione di poesie o testi drammatici e la medesima tendenza si riproponeva in molti salotti mondani, in cui si coltivava d'abitudine la rappresentazione, o intrattenimento performativo, accanto alla “gentil conversazione”, usanza dell'epoca. Si vedano i casi analizzati in Betri, M. L., e Brambilla, E., a cura di, *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2004.

¹⁸³ Cfr. Gentili, B., *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, cit., pp. 143-173.

¹⁸⁴ Di Ricco, A., *L'improvvisazione poetica nel Settecento*, in *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, a cura di Moreno Fabbri, 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, Pistoia, Maschietto, 2002, pp. 56-57.

¹⁸⁵ «La Fantastici nell'*Ero*, e *Leandro* disse: Serbami quella face/ Che nella notte bruna, /Invece della luna, /Mi segnerà il sentier. Pensiero proprio alla circostanza, - commenta il Piccoli – grazioso, nuovo, e anacreontico. Questo sorprese». Cfr. Di Ricco, A., *L'inutile e maraviglioso mestiere, poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, F. Angeli, 1990, pp. 11-32, p. 17.

non risultare «come cosa del tutto inaudita o inaspettata»¹⁸⁶. L'orizzonte d'attesa era insomma il «ridire il già detto» senza uscire dai canoni accettabili della consueta misura; variando il tema allo stesso modo delle variazioni musicali di celebri composizioni. È, infatti, a questo gusto variegato e condiviso – legato a doppio filo con una letteratura fondata su canoni forti e con la capacità di memorizzazione e di recitazione degli esecutori – che si riallaccia il rinnovato culto dantesco tra Sette e Ottocento. In primo luogo era la *variatio* che il pubblico ricercava dopo aver assegnato il tema da improvvisare – pescandolo a caso in un repertorio certamente vasto, ma comunque circoscritto – che si rifaceva ad un immaginario collettivo in cui rientravano certamente alcuni episodi della *Divina Commedia*. Come osserva Alessandra Di Ricco:

L'improvvisazione poetica di fine Settecento si giova proprio dell'omologazione arcadica del gusto e dell'abitudine all'esercizio del poetare, visto – secondo Fubini – come «una prova di cultura, un gradevole intrattenimento, un ornamento d'obbligo»¹⁸⁷, e, insieme, una dimostrazione di perizia tecnica ancor più che di originalità creativa.¹⁸⁸

Pronto ad adeguarsi alle mode più in voga, l'improvvisatore sette e ottocentesco era in grado di adattare il proprio canto ai lamenti di innumerevoli Arienne abbandonate con la stessa facilità con la quale metteva in versi il patetico dantesco de *La prigionia del Conte Ugolino* o aveva presente Virgilio a proposito della *Morte di Didone*. Ma sapeva anche adeguarsi alle contingenze politiche, rassicurando un uditorio nobiliare nel cantare *I Rimproveri dell'Onnipotenza a Robespierre*, quando questi si presenta al tribunale celeste (è il caso di un *improptu* di Teresa Bandettini, in arcadia Amarilli Etrusca¹⁸⁹); oppure se aveva legato la propria sorte al mecenatismo di un grande sovrano come Napoleone (è il caso di Francesco Gianni), era capace di tradurne estemporaneamente le gesta, raccogliendo dalle pagine del «Monitore» le cronache delle sue formidabili campagne militari¹⁹⁰. L'affinità letterario-sociologica tra la figura dell'improvvisatore e quella del poeta tradizionale è confermata dal fatto che in Italia, intorno agli anni Ottanta del Settecento, la riscoperta delle culture dell'oralità e lo studio del ruolo della poesia colta nelle società senza scrittura – in particolare quella greca arcaica – aveva

¹⁸⁶ Fubini, M., *Introduzione a Lirici italiani del Settecento*, a cura di Bruno Maier, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. XXIX.

¹⁸⁷ Ivi, pp. XII-XV.

¹⁸⁸ Di Ricco, A. *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 17.

¹⁸⁹ Ivi, p. 206.

¹⁹⁰ Francesco Gianni (1750-1822), come vedremo a breve, fu un poeta giacobino, nonché abile improvvisatore che, attratto dalla causa rivoluzionaria, si esibì e compose per il Bonaparte durante il suo passaggio in Italia. Si ricordano di lui molti titoli di improvvisi dedicati al grande condottiero transalpino spesso integrati con i resoconti cronachistici delle battaglie: *La battaglia di Marengo*, *La battaglia di Austerlitz*, *La battaglia di Jena*, *La presa d'Ulma*, *La presa di Vienna*, ecc... Cfr. Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 144-155.

finito per estendere i nuovi canoni interpretativi anche alla coeva poesia estemporanea. In tal modo, pur sulla base di una impropria equivalenza tra aedo antico e cantore moderno (come ha più tardi chiarito con fermezza Eric Havelock)¹⁹¹ fu stabilita una connessione accattivante tra le due figure e i due mondi, che assicurò al fenomeno una grande fortuna e ne moltiplicò la suggestione e il prestigio. La continuità tra aedo antico e improvvisatore moderno sussisteva soltanto sul versante fenomenologico e dalla prospettiva di un coinvolgimento collettivo:

- ritualità della *performance*
- mitologia del poeta ispirato dalla musa/nume
- impiego di tecniche mnemoniche
- accompagnamento musicale

La ritualità, l'ispirazione, la competenza tecnica, il supporto musicale, sono tutti elementi che, per quanto appariscenti e affascinanti, non cambiano la funzione della poesia e del poeta estemporaneo nella società a cavallo tra antico e nuovo regime, e cioè quella di un intrattenimento elitario eseguito da un abile *performer*. L'orecchiabilità, la riproducibilità e, in un certo senso, la fissità della lingua poetica italiana¹⁹² che ne facilita la memorizzazione – le terzine dantesche sono da questo punto di vista un esempio mirabile ancor più se trasferite e riprodotte nel metro egemone del canto all'improvviso: l'ottava rima – si uniscono nel Settecento alla vocazione inequivocabilmente sociale della poesia, strumento indispensabile di comunicazione e di *bon ton*¹⁹³.

¹⁹¹ Il filologo inglese (Londra, 1903-New York, 1988) infatti ha sostenuto che la funzione dell'aedo nella società senza scrittura è cosa ben diversa da quella del poeta orale nella civiltà che affida alla scrittura il potere normativo: nel primo caso, all'aedo è affidata la trasmissione di tutto il sapere comunitario; nel secondo invece il cantore sconta necessariamente la propria subalternità alla poesia scritta e «diventa perciò in primo luogo un intrattenitore, e di conseguenza le sue formule sono dirette alla facile improvvisazione», cfr. Havelock. E., *Cultura e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Bari, 1973, pp. 78-80. È anche per questo motivo che molti poeti estemporanei di fine Settecento cercano a tutti i costi di raggiungere lo status di poeta "da tavolino" compositore di poesia "meditata", passando attraverso l'incoronazione arcadica. Per approfondimenti sul rapporto tra oralità e scrittura in relazione alla poesia estemporanea del Settecento si veda il paragrafo conclusivo di Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 189-197.

¹⁹² Punto su cui insiste Dionisotti. Si veda il paragrafo *Per una storia della lingua italiana*, in Dionisotti, C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., pp. 89-124.

¹⁹³ Per approfondimenti sul tema si veda il saggio di Di Ricco, A., *Poesia ed etica del pubblico nel «Caffè» e dintorni*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di Santagata, M., e Stussi, A., Pisa, ETS, 2000, pp. 375-391. Dobbiamo infatti tenere in considerazione che la poesia in questo secolo rappresenta quasi sempre un orpello, un di più, ma di cui non si può fare a meno. Essa abita di preferenza i salotti e le accademie, i luoghi, cioè, che più di tutti ospitano gli improvvisatori, li esibiscono e se ne entusiasmano, fino ad illuderli circa le prospettive di quello che viene considerato un "inutile" quanto "maraviglioso mestiere". Si fa qui riferimento all'aleatorietà inscritta nelle carriere di molti tra questi formidabili improvvisatori (come vedremo a breve, è il caso di quelle di Francesco Gianni e di Teresa Bandettini, ma anche della grande Corilla Olimpica e di tanti altri protagonisti di questo fenomeno, di cui proporremo una breve carrellata in relazione alla fortuna dantesca), sintomo di un'emarginazione inevitabile quando la poesia diventa espressione dell'individualità romantica.

Proprio questa ampia “sociabilità” dei fenomeni letterari, caratteristica precipua di quella società, contribuì a formare un pubblico di salotti, accademie e teatri, estremamente abituato all’ascolto della parola recitata o cantata e per questo motivo particolarmente disponibile e familiare ai meccanismi di composizione orale¹⁹⁴. Ecco che, rispetto all’aedo antico, l’intrattenitore moderno si trova di fronte un pubblico “qualificato”, per il quale il verseggiamento estemporaneo assume i connotati di divertimento occasionale di letterati di vario rango, oppure di improvvisazione a braccio popolare. È anche per mantenere questi legami di sociabilità che il repertorio degli improvvisatori restava strettamente connesso alle dinamiche del tempo e si ricalcava sui moduli della coeva poesia scritta, di cui seguiva mode e inclinazioni; per cui essi non si fecero mai antagonisti della “cultura ufficiale”, da cui cercavano, al contrario, di farsi accettare¹⁹⁵.

Ce lo conferma la già citata lettera dei *Comentari* del Crescimbeni, che, alludendo ad una conversazione letteraria – convocata nel palazzo del cardinale Pietro Ottoboni e durante la quale «si operava improvvisamente con eruditi discorsi, e con poesie d’ogni genere tessendosi, anche talora col suono, e talora senza, poemetti d’ottave»¹⁹⁶ – vi riconosceva il simbolo dell’avvenuta nobilitazione culturale e sociale della poesia estemporanea in ambito arcadico. Nasce da qui l’emancipazione in chiave colta dell’improvvisazione poetica settecentesca, come fenomeno “nuovo” che vide l’incontro tra la secolare tradizione della poesia “a braccio” – conservatasi soprattutto a livello popolare – con la formalità nobilitante dell’Arcadia¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Il pubblico, specialmente nei teatri, partecipava attivamente alla rappresentazione sottolineando con applausi e incitamenti i passaggi più riusciti e viceversa disapprovando rumorosamente le cadute di stile e di tono. Si trattava di una partecipazione che poteva essere paragonata all’odierno “tifo da stadio”, in occasione di duelli poetici fra più improvvisatori che si chiudevano inamovibilmente con il trionfo del poeta vincitore e la disapprovazione o addirittura lo scherno per lo sconfitto. Un appassionamento, dunque, che ben sottolinea gli aspetti di costume che sottintendevano tali manifestazioni.

¹⁹⁵ Cfr. Di Ricco, A., *L’inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 193. Come osserva la studiosa, sono gli stessi poeti (nel caso specifico Teresa Bandettini e Francesco Gianni) a porsi il problema del rapporto con la poesia meditata, vista senza discussione come il modello privilegiato cui fare riferimento: «Sono essi stessi, dunque, i primi ad avere interiorizzato il criterio di giudizio “estetico”, di cui si vorrebbe fare una colpa ai soli “detrattori”. Tant’è vero 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 “a tavolino”, mentre il naif Gianni risolve il medesimo problema più sbrigativamente, convincendosi che “il buon poeta sarà sempre a sé medesimo uniforme, o scriva, o canti estemporaneo” (Prefazione a *Leda e Giove. Canto estemporaneo di Francesco Gianni con metro e rime obbligate, proposto in Siena il dì 12 agosto 1795*, Cambiagi, Firenze, 1795, p. 20)». Sia che l’accettino, sia che tentino goffamente di negarla, la subalternità della poesia estemporanea è un dato presente alla coscienza degli stessi protagonisti.

¹⁹⁶ Crescimbeni, G., M., *Dell’istoria della volgar poesia*, cit., p. 220.

¹⁹⁷ Il problema maggiore che gli improvvisatori di mestiere si pongono nei riguardi del pubblico fu, infatti, quello di distinguersi non dai pastori accademici, ma – come diceva il Gianni – «dalle pastorelle e dai pastori dell’Arno e dell’Arbia, che improvvisano tutto il dì senza esser per questo estemporanei poeti» (cfr. *Leda e Giove*, cit., p. 21). Il fatto che a pronunciare un simile giudizio fosse «un popolano, che si era cominciato a far conoscere per i versi improvvisati per strada e nelle taverne» (Di Ricco, A., *L’inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 195) è indicativo di come fosse recepita dai mestieranti l’eccezionale trasformazione del fenomeno estemporaneo, da momento elitario a raffinato evento *culti* di cui parlava il Crescimbeni.

Gran parte della prassi estemporanea non superava peraltro la semplice esercitazione letteraria, sempre ancorata a temi convenzionali e in genere del tutto estranei alla realtà contemporanea, ma, proprio per questo, più facili da affrontare utilizzando formule e cadenze tradizionali assai codificate; per questo, se una parte dell'intelligèntia elogiava patriotticamente l'unicità italiana del fenomeno, altri ne sottolineavano invece l'approssimazione e il carattere effimero¹⁹⁸. Non a caso i più convinti ammiratori e sostenitori degli improvvisatori italiani – anche per una questione di attrazione e gusto per l'esotico – furono gli stranieri in visita nel nostro Paese durante i loro viaggi di formazione nella rinnovata moda del *Grand Tour*, che ne parlano spesso in carteggi e diari¹⁹⁹. Ecco perché il successo della poesia a braccio e, più in particolare, della ricorrenza dei temi danteschi al suo interno, vanno valutati non tanto nell'ambito della tradizione letteraria più stretta del nostro paese, quanto all'interno del clima culturale e socio-politico che ne permise e favorì lo sviluppo²⁰⁰.

¹⁹⁸ Si fa qui riferimento agli elogi riservati dal Manzoni e dal Foscolo all'improvvisatore Tommaso Sgricci. Si tratta di alcune quartine del Foscolo (d'ora in avanti si segnala che le sottolineature all'interno dei testi citati, in nota e nel corpo della tesi, sono state da me apportate per evidenziare parole chiave e passaggi ritenuti fondamentali): «Al tragico tuo carne stupor nuovo mosse, Pombra immortal si scosse, dell'Astigian Cantor...» (cfr. Viviani, U., *Un genio aretino, Tommaso Sgricci. Poeta tragico improvvisatore*, Arezzo, Scuola tipografica aretina, 1928, p. 188) e di un sonetto del Manzoni: «Magnanim'ombre [...] rompete il sonno eterno ed ascoltate del grande italo spirito il flebil canto [...] La meraviglia sol dell'età nostra il dite» (cfr. Manzoni, A., *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954, p. 120). Entrambi i componimenti sono stati ripresi da Gentili, B., *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, cit., pp. 146-148. Si rimanda, inoltre, agli apprezzamenti espressi al genere anche dal Goldoni nei *Mémoires* (1784-1787), in cui elogia il grande poeta estemporaneo del primo Settecento Bernardino Perfetti (cfr. Goldoni, C., *Memorie*, pref. e trad. di E. Levi, Torino, 1967, parte I, cap. 48, p. 218). Ammirazione che, come osserva giustamente la Di Ricco, «risulta amplificata dall'intento di magnificare al pubblico francese quel fenomeno tipicamente italiano» (Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit. p. 190). Si ricorda infine che anche Vittorio Alfieri fu particolarmente coinvolto dal genere estemporaneo: nel sonetto CXI elogia il “bel parlare” dei senesi fra i quali scelse la sua dimora la dea Cortesia («Ma dei Senesi il bel parlare le fea/Forza così, che non più innanzi andando,/Tempio e culto fra loro ebbe qual Dea», cfr., *Opere di Vittorio Alfieri*, vol. I, Italia, 1805, p. 111, consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/stream/operedivittorio02alfigoog#page/n133/mode/2up>); mentre dedica ben due componimenti delle sue *Rime*, intitolati rispettivamente *Ad una improvvisatrice* e *Ad un improvvisatore* (cfr. sonetti CLXX e CLXXI, in Alfieri, V., *Rime*, a cura di R. Guastalla, Firenze, Sansoni, 1912, pp. 171-173), agli improvvisatori Teresa Bandettini e Francesco Gianni (ne parleremo più avanti).

¹⁹⁹ A testimonianza della tradizione secolare su cui poggia il genere della poesia all'improvviso si vedano, per esempio, alcuni appunti di Montaigne scritti durante le cure termali ai Bagni di Lucca fra il 7 maggio e il 21 giugno 1581 (qui ripresi dal diario del suo *voyage en Italie* citato da Giovanni Kezich): «...Feci mettere a tavola Divizia. Questa è una povera contadina, vicina duo miglia dai bagni. [...] La gola gonfiata, non sa né leggere né scrivere. Ma nella sua tenera età, avendo in casa del padre uno zio che leggeva tuttavia in sua presenza l'Ariosto et altri poeti, si trovò il suo animo tanto nato alla poesia che non solamente fa versi di una prontezza la più mirabile che si possa, ma ancora ci mescola le favole antiche, nomi delli dei, paesi, scienze, uomini clari, come se fusse allevata agli studi. Mi diede molti versi in favor mio. A dir il vero, non sono altro che versi e rime. La favella, elegante e speditissima» (Kezich, G., *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 41-42; ma si veda anche Montaigne, M. de, *Journal du voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580-1581*, ed. it., prof. Alessandro D'Ancona, *Giornale del viaggio di Michel de Montaigne in Italia nel 1580 e 1581*, Nuova edizione del testo francese ed italiano, Città di Castello, Lapi, 1889, p. 435, consultabile online sulla piattaforma “gallica” della Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102055b/f2.item>).

²⁰⁰ In tale prospettiva va anche ricordato che il trionfo della poesia estemporanea si riconnette a quella concezione affatto romantica del “furore poetico” che prendeva particolari individui e in cui si vedeva il segno del genio e di una assoluta e immediata sincerità espressiva.

Non è immediato rintracciare nel repertorio di questi poeti tardo settecenteschi un riuso delle terzine della *Commedia*, all'interno della più vasta e consolidata fortuna dei poemi epico-cavallereschi che ne fondavano il bagaglio culturale dell'improvvisatore. Boiardo e Ariosto lasciano presto spazio ad altri temi in età barocca:

Dopo l'*Orlando Innamorato* del Boiardo e il *Furioso* dell'Ariosto, vien man mano spegnendosi nel pubblico e nei letterati l'interesse per l'epopea cavalleresca, che aveva trovato in quei due lavori la sua forma perfetta e definitiva. I tardi cantastorie della seconda metà del secolo XVI e XVII preferiscono invece lamenti, canzonette e barzellette: [...] infilzano ottave su ottave che non hanno più di poesia che la rima e il ritmo, quando pur l'hanno!²⁰¹

In questo contesto singoli episodi, brani e reminiscenze di classici letterari, fra cui Dante, sopravvivono nel tempo e rinverdiscono i repertori sia della tradizione popolare che di quella colto-elitaria, degli improvvisatori arcadici. Questa particolare trasmigrazione di colte conoscenze da un secolo all'altro per il tramite della tradizione orale ruota essenzialmente attorno a due nodi cruciali che un attento conoscitore dell'oralità quale fu il grecista Bruno Gentili schematizza in questi termini:

- la tecnica compositiva / lo stile ➡ Tecnica formulare in ottava rima / Declamazione
o Canto con accompagnamento musicale
- il rapporto tra spontaneità e tradizione ➡ Lettura e memorizzazione del testo scritto
(classici letterari)

Come osserva lo studioso, la possibilità della trasmissione dei classici nel repertorio dei poeti improvvisatori poggia tutta sul rapporto spontaneità-tradizione all'interno di una cultura e di una società «nella quale le manifestazioni della poesia orale fioriscono parallelamente alla letteratura scritta»²⁰². Per cui

il repertorio su cui poggia la «spontaneità» dell'improvvisatore è offerto dalla assidua lettura e dalla memorizzazione dei testi scritti della tradizione poetica: per i poeti estemporanei del Settecento era offerto soprattutto dal poema dantesco, dai poemi epico-cavallereschi del Quattro e del Cinquecento e dalla lirica rinascimentale e arcadica, come può desumersi da un'analisi puntuale del lessico e degli stili.²⁰³

²⁰¹ Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 40.

²⁰² Gentili, B., *Poesia orale colta nel Settecento*, cit., p. 167. Per approfondimenti sul confronto tra cultura orale e cultura scritta riguardo all'affermazione del fare poetico si veda anche Havelock, E. A., *The Alphabetization of Homer*, in *Communication Arts in the Ancient World*, New York, Hastings House, 1978.

²⁰³ *Ibidem*.

È dunque proprio l'elaborazione orale il veicolo che sembra aver permesso la penetrazione dei maggiori esempi della letteratura poetica, fra cui in primis la *Commedia*, sia in ambito erudito che, come vedremo, popolare; palesando un sistema di produzione e diffusione della conoscenza di tipo fluido, permeabile e dai labili confini tra alto e basso. Indagando questa zona liminare in cui avviene l'interazione, lo scambio e la costruzione dei saperi – identificata da Jurij Lotman nel concetto di “semiosfera”²⁰⁴ – al confine tra oralità e scrittura, tra consumo popolare e colto, sarà possibile verificare come “spezzoni” di classici riescono a propagarsi forzando il passaggio tra consolidate barriere culturali per il tramite di canto, recita, lettura, illustrazioni e, come vedremo più avanti, vere e proprie *performances* di intrattenimento teatrale (*recitals* e letture drammatizzate).

Ricostruendo i passaggi fondamentali del percorso della fortuna recitativa dantesca, tra la fine dell'*ancien régime* e gli albori del secolo risorgimentale ci si imbatte dunque nella poesia estemporanea arcadica, epigona di una tradizione secolare, che da questa indagine viene identificata come il motore primo di quella fortuna, in quanto riconoscibile mediatrice culturale nella raffinata società dell'etichetta e del buon gusto, promotrice del *revival* della declamazione ad alta voce di testi letterari, che riporta in auge a fine Settecento la figura di Dante e la sua opera più celebre e celebrata. A conferma di questa tesi si propongono due rilevanti testimonianze critico-letterarie. Nel 1753 un importante critico letterario italiano emigrato in Inghilterra, Giuseppe Baretti²⁰⁵, in un saggio esemplare per la difesa dell'italianità – travolta in quel periodo dalla polemica anticlassicista volteriana – sottolineava l'importanza dello stile e del linguaggio del poema dantesco, ritenuto strettamente affine a quello della lingua latina²⁰⁶, collocandolo in posizione privilegiata accanto a quello dei maggiori poeti (Ariosto e Tasso) i cui versi venivano ricordati e cantati a memoria per le strade del nostro Paese:

I have said enough upon the Article of Dante to prove, [...] that the *Italian Poets* are not so bad as they have been represented; and if this Discourse of mine is favourably received, it will encourage me to resume the Subject, and treat of some other of our Epic Poets who in Italy are not thought inferior to Dante in their several Ways; among whom are Bojardo, Pulci, and Tasso.

²⁰⁴ Cfr., Lotman, J., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia, 1985.

²⁰⁵ Ne ripareremo più diffusamente durante il capitolo dedicato alla fortuna scenica degli episodi danteschi in terra inglese.

²⁰⁶ «Another of his peculiar Beauties I must take notice of; and that is, his having interspersed in his Poem several Words, Phrases, and whole Lines and Triplets in pure Latin. [...] in Italian, and particularly in Dante's Poem it has a beautiful Effect, and adds great Force and Dignity to his Stile, not only because Dante knew well how to select. those Latin Words and Phrases which have a Similitude of Sound with the Tuscan but also because no other of the living Languages hath so much Affinity with the Latin Tongue as ours hath.», cfr. Baretti, G., *A Dissertation upon Italian poetry*, London, Dodsley, 1753, pp. 61-62.

But I shall enlarge particularly upon Ariosto who [...] is generally allowed among us to be the greatest of our Poets; and we deservedly confer the fame Honour on his Orlando that Greece did on the Iliad, learning it by heart, and sing it in the Streets both Day and Night.²⁰⁷

Baretti cita alcuni episodi infernali del poema (il Conte Ugolino su tutti) per dare conto, nello specifico al lettore inglese, della complessiva eccezionalità dell'opera:

The Episodes of the Poem in this Part called Hell, are made up of several Stories related by the Damned, one of which I will transcribe. Dante meets with a Florentine Count, named Ugolino, who is furiously gnawing the Scull of a human Body. [...] I have cited these few Passages of Dante not only to give the English Reader, who is not acquainted with him in the Original, some Idea of his Poetry;²⁰⁸

e sottolinea come la mediazione di un “fine dicitore” delle terzine sia fondamentale per farli comprendere, anche ad un pubblico straniero, più e meglio della loro stessa traduzione:

The Verses I have transcribed are so little effeminate, that everyone who hears them read by a Person who gives them their proper Emphasis, although they do not understand them, will be convinced by the Sound, that they are as strong and sonorous as those in any other Language.²⁰⁹

Ai convinti apprezzamenti del Baretti nei confronti della poesia dantesca si contrappongono le riserve di Saverio Bettinelli, che, nelle sue celebri *Lettere Virgiliane* del 1758, immaginava che Virgilio rendesse conto all'Accademia degli Arcadi della propria lettura della *Commedia*, da lui effettuata in compagnia dei maggiori poeti dell'antichità radunati negli Elisi. I giudizi sono a dir poco sferzanti, a cominciare dal titolo del poema, giudicato incoerente rispetto al tema trattato; per non parlare della sua struttura:

Quanto più si leggeva, tanto meno se n'intendeva, benché ad ogni parola fosse un richiamo, e ad ogni richiamo un commento più oscuro del testo, ma pur così lungo, che il tomo era in foglio. Oh un poema in foglio, e bisognoso ad ogni verso di traduzione, di spiegazione, d'allegoria, di calepino, è un poema ben raro, diceva Orazio, se egli è vero che la poesia debba recare utilità insieme e diletto. Lucrezio stesso sbadigliava, i greci lo nauseavano, alcun non vedea di che si

²⁰⁷ Ivi, pp. 75-77.

²⁰⁸ Ivi, p. 41.

²⁰⁹ Ivi, p. 50.

parlasse, e rideva tra tutti Ovidio, dicendo esser quello un caos di confusione maggiore che il descritto da lui.²¹⁰

Soltanto la maestria di alcune terzine isolate e la forza di specifici episodi destano l'attenzione e addirittura commuovono i grandi dotti. Sono i casi di Paolo e Francesca e del Conte Ugolino:

Pur de' bellissimo versi, che a quando a quando incontravansi, mi facean tal piacere che quasi gli perdonava. Ma giunto poi, saltando assai carte senza leggerle, a Francesca d'Armino, al conte Ugolino, a qualche altro passo siffatto: oh che peccato, gridai, che sì bei pezzi in mezzo a tanta oscurità e stravaganza sian condannati! Amico caro diss'io rivolgendomi verso Omero, guai a noi se questo poema fosse più regolare e scritto tutto di questo stile. Si lesse più d'una volta Ugolino; chi piangea, chi volea metterlo in elegia, chi tentò di tradurlo in greco od in latino; ma indarno. Ognun confessò, che uno squarcio sì originale e sì poetico, per colorito e per passione, non cedeva ad alcuno d'alcuna lingua, e che l'italiana mostrava in esso una tal robustezza e gemeva in un tuono così pietoso che potrebbe in un caso vincere ogni altra.²¹¹

Salvo poi riprendere le critiche alla lunghezza e all'ostilità del testo:

Tutto il resto ci fastidì. Il Purgatorio, e il Paradiso molto peggio si stan dell'Inferno, che neppur una di tali bellezze non hanno, la qual si sostenga per qualche tempo con nobile poesia. Oh che sfinimento non fu per noi lo strascinarci, per cento canti e per quattordici mille versi, in tanti cerchi e bolge, tra mille abissi e precipizi con Dante, il qual tramortiva ad ogni paura, dormiva ad ogni tratto, e mal si sveglava, e noiava me, suo duca e condottiere, delle più nuove e più strane dimande che fosser mai!²¹²

Persino il più aspro detrattore dell'Alighieri ci offre dunque un quadro molto lontano dall'immagine a cui siamo abituati di un secolo disinteressato all'opera dantesca. Il sarcasmo di Bettinelli attesta semmai, al contrario, che già a metà Settecento il modello della *Commedia* era tanto diffuso da suscitare una detrazione così indispettita verso un consenso di «giovani e vecchi poeti imitatori di lui»²¹³ che al Bettinelli appare acritico. Ma le proposizioni appena esposte sono ancor più interessanti e funzionali al nostro discorso perché ci confermano che alcuni specifici episodi del poema godevano già di molta popolarità, rientrando sia nei repertori

²¹⁰ Bettinelli, S., *Dieci Lettere di Publio Virgilio Marone dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, Venezia, Fenzo, 1758. Si cita, qui e in seguito, da Bettinelli, S., *Lettere virgiliane e inglesi, Lettera Seconda – Agli Arcadi*, a cura di E., Bonora, Torino, Einaudi, 1977, pp. 10-15.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

performativi dei poeti estemporanei colti che in una più ampia tradizione orale di tipo popolare. Saranno proprio il Conte Ugolino e Francesca da Rimini ad avere più ampia udienza, insieme alla Pia de' Tolomei, grazie anche all'editoria illustrata di leggende, narrazioni e composizioni in ottava rima che pervade l'intero XIX secolo e giunge fino al Novecento. Dalle discordi testimonianze del Baretti e del Bettinelli emerge il vivido interesse per il poema dantesco, che già a metà Settecento si fondava sul particolare fascino attribuito a specifici episodi del poema e sul ruolo fondamentale che la qualità del *performer*-fine dicitore ricopriva nella sua trasmissione.

È proprio la combinazione tra espressività intrinseca del testo e capacità comunicativa di abili fine-dicitori a veicolare la fortuna recitativa dei versi danteschi traghettandola dal Settecento arcadico all'Ottocento romantico. Potrebbe sembrare bizzarro che proprio nel secolo dei lumi, della ragione assurta a regina sovrana dell'agire umano, un'arte perigliosa e così strettamente legata alla contingenza come quella della poesia estemporanea possa aver contribuito in maniera rilevante alla fortuna dell'opera del poeta fiorentino in concorrenza (forse vincente) con la miriade di commenti e glosse erudite prodotte dagli studiosi.

A smentire dunque una critica moderna che a quel secolo attribuisce un generale venir meno della familiarità con la *Commedia*, i «poeti improvvisatori fioriti in gran numero in quel tempo, autodidatti e senza troppe pretese, ne fecero invece uno dei loro cavalli di battaglia, quanto mai confacente alla loro cultura, semipopolare, vicina a quella dei cantastorie»²¹⁴. Ne passeremo ora in rassegna alcuni tra i più rilevanti, e nei cui repertori è più costante e manifesto l'uso-riuso di episodi o di interi canti del poema, soffermandoci, in particolare, su modi e forme della loro prassi esecutiva e sui contesti ricettivi in cui si misurarono.

²¹⁴ Battistini, A., *Dante a chiaroscuro. Requisitorie e apologie settecentesche*, in Cofano, D., et al (a cura di), *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006, p. 127.

2.2. «NELL'INIZIO E NEL VIGORE DEL RISORGIMENTO»²¹⁵.

Il Settecento vede dunque la poesia d'improvvisazione affermarsi come importante fenomeno di costume finendo per interessare anche la storia letteraria e culturale ufficiale. Fra i numerosi protagonisti di questa vicenda (per la maggior parte toscani)²¹⁶, che tra la fine del XVIII e il XIX secolo trovarono onori e guadagni nelle corti, nelle Accademie, nei salotti e nei teatri, basterà qui ricordare: la pistoiese Maria Maddalena Morelli (1727-1800), celebrata arcade col nome di Corilla Olimpica e alla quale si ispirò Mme de Staël per il romanzo *Corinne ou l'Italie* (1807); la livornese Fortunata Sulgher Fantastici (1755-1824); la lucchese Teresa Bandettini (1763-1837), in Arcadia Amarilli Etrusca; il romano Francesco Gianni (1750-1822); il bolognese Filippo Pistrucchi (1782-1859); il fiorentino Tommaso Sgricci (1788-1854); la napoletana Rosa Taddei (1799-1869), in Arcadia Licori Partenopea e, infine, il novarese Giuseppe Regaldi (1809-1883) e la teramana Giannina Milli (1825/27-1888); dopo i quali il fenomeno andò esaurendosi repentinamente.

Il loro successo, come abbiamo visto e vedremo più approfonditamente a breve, ha anche a che fare con una peculiare antropologia sociale contraddistinta da sviluppate e diffuse forme di socialità e di comunicazione²¹⁷, che gli stranieri in visita nel nostro Paese ammirano, con entusiasmo sincero e incondizionato, come una facoltà che aveva ai loro occhi del miracoloso²¹⁸. Sulla scorta dei loro resoconti si delinea un panorama, allargato oltre i confini nazionali, in cui le richieste di esecutori italiani di *impromptu* cominciarono a giungere anche dall'estero, principalmente dalle corti europee:

²¹⁵ Ci si riferisce qui, prendendolo in prestito, al titolo del saggio di Guido Mazzoni, *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento*, in D'Ovidio, F., *Dante e l'Italia: Nel VI centenario della morte del Poeta MCMXXI*, Roma, Soc. An. Poligrafica Italiana, 1921, pp. 347-380.

²¹⁶ Volendo cominciare da lontano, toscani erano quasi tutti i canterini di S. Martino, l'Unico e il Perfetti; così come toscani furono, tra Sette e Ottocento: Corilla, la Fantastici, la Bandettini, lo Sgricci e Beatrice di Pian degli Ontani. Anche la poesia popolare e campestre ebbe in Toscana una particolare fioritura, colta dal Tommaseo nei *Canti popolari toscani* in cui si fa cenno alla poetessa a braccio Beatrice di Pian degli Ontani da Cutigliano, di cui parleremo più avanti.

²¹⁷ Tale contesto contribuì a far assumere ben presto al fenomeno dell'improvvisazione poetica i caratteri di vera e propria epidemia. Sappiamo infatti che il Metastasio cominciò come improvvisatore e come lui anche il Monti. Ma si sa anche di Pellico e del Maroncelli che in questo modo rompevano la tristezza e la solitudine della prigionia; così come Parini, Alfieri e Manzoni non lesinarono all'improvvisazione le loro lodi e il loro entusiasmo.

²¹⁸ Il momento storico era favorevole a tale genere di poesia, ma la tendenza preesisteva nell'indole dell'ingegno italiano, pronto ed elastico, così come nella lingua, agile, armoniosa e di per sé ricca di linguaggio poetico. Tuttavia, il merito non spetta tutto a quest'ultima, come vollero credere alcuni stranieri. Infatti il Foscolo diede, durante il suo esilio in Inghilterra, diverse accademie e letture pubbliche sia in inglese che in italiano, molte delle quali su tematiche dantesche («Nessuno rammenta che Ugo Foscolo, in Inghilterra, improvvisò in inglese, per provare che non è essenziale la lingua, l'istrumento espressivo, ma l'indole dell'ingegno che l'adopera» cfr. Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 178). La questione verrà approfondita nel prossimo capitolo.

Regnanti, principesse, cardinali, generali, tutti facevano a gara per accaparrarsi qualche nostro improvvisatore, tanto che quest'arte divenne un genere tutto italiano di esportazione, come la musica.²¹⁹

Tommaso Sgricci fu l'artefice principale dell'uropeizzazione del fenomeno²²⁰. Egli coltivò seriamente le sue doti, studiò il latino ed il greco e venne presto in possesso di una vastissima erudizione mitologica, assimilando, nel contempo, anche i classici: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso. Nell'emergenza del 1815 – quando Napoleone era caduto e con lui tutti i mecenati di lettere e di belle arti suoi seguaci e i rivolgimenti politici distraevano il pubblico dagli spettacoli – Sgricci tentò una grande innovazione, dette una svolta: si propose come improvvisatore di intere tragedie, emulando eccelsi predecessori greci, come Bione e Diogene Tarsene; con questa novità in repertorio tra il 1823 e il 1824 si imbarcò in una *tournée* europea, culminata sulle scene di Parigi e di Londra, che lo avrebbe incoronato tra i maggiori esponenti dell'arte dell'improvvisazione poetica. Anche grazie alla sua opera si assisterà, soprattutto in Inghilterra, ad un rinnovato interesse per la cultura, la letteratura e l'arte italiana, e al decollo internazionale di Dante.

Le ragioni del successo del *format* estemporaneo risalgono anche al contributo che l'Arcadia aveva fornito al gusto e alla sensibilità per l'ascolto presso un pubblico che gradiva condividere una specifica competenza di determinati moduli ritmico-stilistici e di orpelli retorici di facile cantabilità. Questa attitudine sociale, radicatasi in tanti appuntamenti accademici, rimase in gran parte inalterata per buona parte dell'Ottocento, coinvolgendo la poesia patriottica, e causò un sovrabbondare di nuove generazioni di aspiranti *performers-improvvisatori*, non più soltanto colti e raffinati accademici ma anche autodidatti (e perfino d'estrazione popolare) che, pur in assenza di un bagaglio tecnico e culturale particolarmente attrezzato, si reputavano in grado di eseguire versi poetici all'impronta, puntando sulle proprie capacità menemoniche, allenate da una forte passione per la lettura *in primis* dei classici Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Infatti, per quanto talvolta ostica da comprendere fino in fondo, la *Divina Commedia* costituiva tuttavia «la prediletta lettura fin anche dei più modesti rimatori, che nelle loro povere copie ne parlano degradando ad anemici settenari i poderosi endecasillabi del remotissimo originale»²²¹.

²¹⁹ Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 172.

²²⁰ Dello Sgricci e del suo ruolo di mediazione nell'esportazione del suo *format* di poesia estemporanea parleremo ampiamente nel prossimo capitolo dedicato alla fortuna dantesca sulle scene inglesi.

²²¹ Battistini, A., *Dante a chiaroscuro. Requisitorie e apologie settecentesche*, in Cofano, D., et al (a cura di), *Dante nei secoli*, cit., p. 128.

Ne è un esempio un componimento della poetessa Teresa Bandettini, in cui vengono elencati, a mo' di riepilogo da recitare a chiusura di un'esibizione (da qui il titolo *L'addio*), i finali dei suoi migliori improvvisi, tra cui ritroviamo quello relativo a *La prigionia del conte Ugolino*:

Il divin Dante Alighieri
Nella sede dannata,
Ove son le peccata,
E l'orrido dolor,
Vedeste che piagneva
Sovra il crudo destino
Del misero Ugolino
Che il teschio lacerò!²²²

Al di là dei risultati poetici, che potrebbero deludere i palati più raffinati, quanto più modesto è in genere il livello culturale di questi verseggiatori *sui generis* tanto più profonda risulta l'adesione a Dante, ricercato per l'energia e la passione che universalmente trasmette senza alcun bisogno di una particolare preparazione linguistica, metrica o retorica. È proprio a partire da «questa sorta di milite ignoto della letteratura italiana»²²³, come Battistini definisce il verseggiatore estemporaneo, che sul finire del Settecento cominciano a sollevarsi quelle proteste «contro i pedanti che pretendono di promuovere a legge i loro cavilli e le loro sterili obiezioni»²²⁴ che sarebbero poi culminate – passando per le fondamentali rivisitazioni alfieriane e foscoliane – nel folgorante invito mazziniano a studiare Dante «non su' commenti, non sulle glosse ma nella storia del secolo in ch'egli visse, nella sua vita, e nelle sue opere».²²⁵ Fu così che, alla vigilia del Romanticismo e del Risorgimento, si diffuse la convinzione che gli uomini di gusto che cercavano e trovavano in Dante il bello, il sublime, il patetico, il pittoresco, l'armonioso, non avessero alcun bisogno delle fatiche degli eruditi e degli antiquari.

²²² Teresa Bandettini, *L'addio*, in Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 247. Nella prima parte di questo componimento sono epilogati i seguenti improvvisi: *Medea*, *Il Pianto di Psiche*, *La prigionia del conte Ugolino*, *L'incontro del Petrarca con D. Laura negli Elisi*, *L'incontro di Agamennone con Clitennestra nell'Inferno*, *La cena di Baldassarre*. Sempre la Di Ricco, come vedremo a breve, conferma la diffusa familiarità di molti improvvisatori di fine Settecento con il poema dantesco, la cui frequente lettura, seppur avvertita come molto ostica (come ammette la Bandettini, cfr. p. 231), era considerata un utile strumento – a mo' di generico dell'Arte – per l'ampliamento del proprio bagaglio culturale e, di conseguenza, del proprio repertorio. È il caso anche del poeta Giannetti (cfr., ivi, p. 219), oltre che di Francesco Gianni, invitato niente meno che da Vincenzo Monti a dirozzarsi con Dante (cfr., ivi, p. 124, nota 34).

²²³ Battistini, A., *Dante a chiaroscuro. Requisitorie e apologie settecentesche*, in Cofano, D., et al (a cura di), *Dante nei secoli*, cit., p. 128.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ *Dell'amor patrio di Dante*, in G. Mazzini, *Scritti*, Edizione nazionale, vol. I, cap. I, p. 22. Editto originariamente in «Subalpino, Giornale di Scienze, lettere ed arti», anno II, vol. I, 1837, pp. 359-377 (consultabile online sulla piattaforma archive.org all'indirizzo: <https://archive.org/stream/subalpinogiornal01suba#page/358/mode/2up>).

Tesi sostenuta anche dal Fossati dell'*Elogio di Dante Alighieri* in cui si avvertiva che Dante doveva essere imitato «né dove fu rozzo ed inegual nello stile», ma per

le viste sublimi, i pensieri grandiosi, i quadri terribili, e pittoreschi, le variate tinte del musico stile, che caratterizzano la superiorità d'un'anima grande, saranno i titoli luminosi onde accordargli quella durevole stima che deesi senza superstizione alle squisite bellezze.²²⁶

Tutte doti («titoli luminosi») riconosciute come fondamentali caratteristiche di un'opera che si colloca alla radice di una preveggente lotta contro la barbarie («onde accordargli quella durevole stima»), nonché motore primo della costruzione di un'identità nazionale:

In queste parti egli prevenne la nazionale coltura, e fu più quello ch'era il suo genio, di quel che fosse il suo secolo, ad onta d'essersi, come Omero, addormentato sovente.²²⁷

Questa di Fossati è una testimonianza rilevante di un passaggio generazionale in corso, per cui il modello dantesco comincia a scalzare la lunga egemonia del paradigma petrarchesco. Alfieri ne fu, insieme al Foscolo, uno dei maggiori promotori, ricorrendo «all'asprezza di Dante facendone utile medicina per chiunque volesse guarire dall'esile delicatezza del linguaggio metastasiano»²²⁸. Le tragedie alfieriane infatti traggono spesso spunto da suggestioni dantesche, soprattutto infernali: la cupa vicenda del conte Ugolino è avvertibile in controtuce tanto nella *Mirra* «dove al protagonista, dialogando con Ciniro, ripropone drammaticamente il legame di sangue tra padre e figli»²²⁹ («Tu questa vita misera, abborrita, / davi a me già; tu me la togli», IV, 5, vv. 223-224); quanto nell'*Oreste* («Quindi nel cor gli rinnovella il duolo», II, 2, v. 203) in cui, rispetto alle terzine del canto XXXIII dell'*Inferno*, è il figlio che soffre al ricordo della morte del padre Agamennone e non viceversa come nelle parole di Ugolino²³⁰.

L'astigiano risulta tra i primi a porre l'Alighieri ai vertici della poesia: per lui dai massimi poeti «si può imparar anche dal loro cattivo; ma chi ben si addentra nei loro

²²⁶ Fossati, G., *Elogio di Dante Alighieri*, in *Elogi italiani*, a cura di Rubbi, A., Venezia, Marcuzzi, tomo XI, 1782, p. 35.

²²⁷ Ivi, p. 30.

²²⁸ Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 258.

²²⁹ Come osserva Andrea Battistini in *Dante a chiaroscuro*, cit., p. 132.

²³⁰ Alfieri considera l'episodio del conte Ugolino uno fra i più «teatralizzabili», tanto da ricopiarlo quasi per intero nell'*Estratto di Dante* e trattarlo come soggetto di una tramelogedia dal titolo, per l'appunto, *Conte Ugolino*, non giunta mai sulle scene ma arrestatasi nella fase iniziale di ideazione. Sull'*Estratto di Dante*, compilato da Alfieri tra il 1776 e il 1777, si veda Camerino, G. A., *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 69-94 (in cui si rintracciano altri echi del canto dantesco di Ugolino nella tragedia *Filippo*). Per approfondimenti sul rapporto Dante-Alfieri si veda anche Bianchi, D., *Dante e Vittorio Alfieri*, in Accademia delle scienze di Torino, *Dante e il Piemonte*, Torino, Bocca, 1922, pp. 325-342.

motivi e intenzioni: cioè chi, oltre l'intenderli pienamente e gustarli, li sente»²³¹; nel 1783, il pellegrinaggio alla tomba ravennate del sommo poeta è l'ultima tappa del suo *Grand Tour* letterario durante il quale aveva venerato ad Arquà e a Ferrara anche i sepolcri di Petrarca e di Ariosto. Ma davanti alle ceneri del fiorentino si intrattenne per un giorno intero «fantasticando, pregando, e piangendo»²³²

tra i primi a innalzare i poeti al rango di santi della nuova religione laica, dai contenuti civili e patriottici, officiando un rito che sarà ripetuto tante volte lungo tutto il Risorgimento, allorché il «Ghibellin fuggiasco» incarna l'antecedente più famoso di tanti esuli. Saranno gli anni in cui finalmente Dante, dopo aver subito fino allora l'indiscussa supremazia lirica di Petrarca, si prenderà la rivincita²³³

in un confronto, quello tra Dante e Petrarca, che sarebbe culminato con la lucida esposizione data dal De Sanctis nel 1870, tra il poeta (Dante) che volta il «mondo intellettuale in natura vivente» e l'artista (Petrarca) nel quale «la chiarezza e lo splendore dello stile, la fusione delle tinte, l'arte de' chiaroscuri, la perfetta levigatezza e armonia della dizione, la sobrietà nel ragionamento» vanno a scapito della profondità del sentimento²³⁴.

Insomma, i tempi stavano cambiando. Finché l'Italia era stata dominata da potenze straniere, il linguaggio di Petrarca fu sentito come più consono al decoro richiesto dalle norme del galateo e da una civile conversazione, fu annoverato fra le caratteristiche necessarie alla vita di relazione e ai vari riti di passaggio propri della società d'*ancien régime*); nel tempo in cui, invece, cominciarono ad affiorare i primi sintomi di passioni nazionaliste lo stile di Dante, insolitamente espressivo per i tempi con l'ardore e l'asprezza dei suoi accenti, si rivelò certamente più funzionale. Ma se ciò fu possibile fu anche grazie alla maturazione critica che lungo il Settecento aveva affrancato a poco a poco il vate fiorentino dalla fama di poeta rozzo e "gotico" cucitagli addosso per secoli.

²³¹ Alfieri, V., *Vita*, a cura di G. Dossena, Torino, Einaudi, 1967, p. 209. Dante viene citato nell'autobiografia dell'astigiano tra i luminari accanto Boccaccio e Macchiavelli.

²³² Ivi, p. 208. La visita alla tomba di Dante, divenuta quasi d'obbligo dai tempi di Alfieri e Foscolo è già consuetudine, sia pur sporadica, di stagioni precedenti. Citiamo qui, riprendendola dal testo di Battistini, una lettera del 3 luglio 1667 di Lorenzo Magalotti, scritta mentre si accingeva a «fare un poco di raccoglimento di spirito, prima di adorare la gran tomba, e siorre il voto davanti alle benedette ossa del divino poeta» (*Delle lettere famigliari*, Firenze, Cambiagi, 1769, I, p. 174), cfr. Battistini, A., *Dante a chiaroscuro*, cit., p. 134, nota 42.

²³³ Battistini, A., *Dante a chiaroscuro*, cit., p. 134.

²³⁴ Le citazioni sono state tratte rispettivamente dal cap. VII. La «Commedia» e dal cap. VIII Il «Canzoniere», in De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana*, vol. I, 1870, nuova edizione a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1912, pp. 180, 248-249 (consultabile online l'indirizzo: <https://archive.org/details/031DeSanctisStoriaDellaLetteraturaItaliana1Si098>).

Il fenomeno della poesia estemporanea può essere considerato come una sorta di vettore²³⁵ all'interno di questo percorso, che condusse al grande *revival* ottocentesco degli studi e degli interessi danteschi; e Vittorio Alfieri – personaggio cruciale nel passaggio tra XVIII e XIX secolo – fu tra i primi a coglierne la carica propulsiva²³⁶. Sono suoi infatti gli orgogliosi versi, ispirati dalle esibizioni del poeta-improvvisatore Francesco Gianni, in quello che viene ritenuto l'elogio più diretto della poesia estemporanea, come fiore all'occhiello per dimostrare «ben ampiamente ai barbari», «quanto divina sia la lingua nostra»:

“Quanto divina sia la lingua nostra”
 Ch'estemporanei metri e rime accozza,
 Ben ampiamente ai barbari il dimostra
 Più d' una etrusca improvvisante strozza.

Nasce appena il pensiero, e già s'innocetra
 Di poetico stil; né mai vien mozza
 La voce, o dubitevole si prostra,
 Né mai l'uscita rima ella ringozza.

Più che diletto, meraviglia sempre
 Destami in cor quest'arte perigliosa
 Che sragionar fa l'uomo in vaghe tempere.

Pare ed è quasi sovraumana cosa:
 Onde è forza, che invidia l'alme stembre
 D' ogni altra gente a noi laudar ritrosa.²³⁷

²³⁵ Ma, come vedremo durante la trattazione, anche di mediatore tra gli strati sociali soprattutto per la penetrazione di contenuti alti in ambienti popolari caratterizzati da analfabetismo.

²³⁶ Nella Firenze di fine secolo, in cui il divertimento scientifico è una piacevole consuetudine, anche l'astigiano trova occasione per esibirsi in un «nuovo perditempo, quello del recitare», e le sue “strionate” si svolgono negli stessi ambienti, spesso case private di signori, che ospitano le *performances* dei professionisti della poesia estemporanea («Trovati in Firenze alcuni giovani, e una signora, che mostravano genio e capacità da ciò, si imparò il *Saul*, e si recitò in casa privata, e senza palco, a ristrettissima udienza, con molto incontro, nella primavera del '93. [...] Questo perditempo mi tenne ancora molto indietro nelle mie occupazioni per tutto quell'anno, e quasi anche il seguente '95, in cui poi feci la mia ultima strionata, recitando in casa mia il *Filippo*, in cui feci alternativamente le due così diverse partie di Filippo, e di Carlo; e poi da capo il *Saul*, che era il mio personaggio più caro, perché in esso vi è di tutto, di tutto assolutamente. Ed essendovi in Pisa in casa particolare di signori un'altra compagnia di dilettranti, che vi recitavano pure il *Saul*, io invitato da essi di andarvi per la luminara, ebbi la pueril vanagloria di andarvi, e là recitai per una sola volta, e per l'ultima, la mia diletta parte del Saul, e là rimasi, quanto al teatro, morto da re.» (cfr. Alfieri, V., *Vita, Rime e Satire*, a cura di G. G. Ferrero e M. Rettori, intr. di L. Fassò, Torino, UTET, 1965, pp. 366-367). Come vedremo, il grande tragico sarà del resto proprio a Firenze tra gli spettatori delle esibizioni della poetessa Bandettini: le darà temi da improvvisare e le esprimerà pubblicamente il proprio plauso. La sua presenza in tali contesti va intesa anche come “partecipazione di uno scrittore illustre ad un rito in voga”, quindi come dovere sociale e manifestazione di divismo (per un'analisi degli anni fiorentini di Alfieri si rimanda al saggio di Marzia Pieri, *La Firenze di Alfieri fra la Crusca e il Cocomero*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», Università di Firenze, anno III, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 117-132).

²³⁷ Alfieri, V., *Rime*, cit., sonetto CLXXI, *Ad un improvvisatore* (1795), pp. 172-173. Riportato anche da Luigi Rossi fra le annotazioni de *Elogio di Teresa Bandettini letto nel serbatoio di Arcadia dal dott. Luigi Rossi il dì 11 di maggio 1837*, in «Giornale Arcadico di scienze lettere ed arti», Tomo LXX, Gennaio-Febbraio-Marzo, 1837, Roma, Stamperia delle belle arti, 1837, p. 251.

Il sonetto coglie in pieno il peso culturale che il fenomeno estemporaneo aveva assunto sottolineandone, con esplicito orgoglio nazionalistico, le qualità creative e vocalistiche richieste da un'arte «perigliosa» che destava «maraviglia» nell'ascoltatore. Per fare un paragone – ritornando al discorso introduttivo di questo capitolo – il clima culturale, sociale e politico che si creò in Italia tra la fine del Settecento e il primo Ottocento favorì un modo di comunicare proprio di quelle culture orali-aurali che hanno nella parola “recitata” e “cantata” la propria massima espressione. Agli albori del secolo risorgimentale, quindi, si ricrearono condizioni socio-culturali e antropologiche analoghe a quelle che avevano assicurato la fortuna performativa e la trasmissione orale della *Divina Commedia* fin dalla sua nascita e poi ancora nei secoli cosiddetti “senza teatro”:

- Performabilità del verso: sia nella tradizionale terzina che nella più “cantabile” ottava rima.
- Fortuna popolare soprattutto di alcuni personaggi ed episodi: Conte Ugolino, Francesca da Rimini e Pia dei Tolomei.
- Mito e culto del personaggio Dante, sia in chiave politico-ideologica (patriottismo mazziniano) che letteraria (revival gotico-medievale sostenuto dagli ambienti romantici).

Più ci si inoltra nel secolo XIX, più si avvertirà come alla *Commedia* venne sempre più spesso assegnato – accanto all'indiscusso apprezzamento legato al *revival* medievale romantico e al patriottismo risorgimentale – anche un alto valore didattico-pedagogico ad opera di un'illuminata schiera di intellettuali “impegnati”. Se ne trova traccia in un invito rivolto da Vincenzo Monti a correggere il lessico e lo stile alquanto rozzo del poeta-improvvisatore Francesco Gianni (un po' come accadde, con le dovute proporzioni del caso, al Manzoni che si recò nell'estate del 1827 a Firenze per “sciacquare i panni in Arno” prima della stesura definitiva de *I Promessi Sposi*)²³⁸:

Aggiungo però che se il Gianni rinunciando alla ciurmeria dell'improvvisare, siccome io stesso mille volte lo consigliava, si fosse dato allo studio dell'idioma latino, primo elemento del

²³⁸ Com'è noto, in quell'anno Manzoni, dopo l'uscita della prima edizione de *I Promessi Sposi*, la cosiddetta “Ventisetтана”, profondamente insoddisfatto della sua opera dal punto di vista linguistico, aveva deciso di trasferirsi per un breve periodo di tempo a Firenze con la propria famiglia per studiare la lingua locale e correggere il suo romanzo in fiorentino, da cui la famosa frase “risciacquare i panni in Arno”. Infatti egli voleva che il romanzo fosse destinato ad un pubblico vasto, il che richiedeva l'utilizzo di una lingua scritta che fosse la più vicina possibile a quella parlata. La penisola italiana del tempo era però divisa in numerosi stati indipendenti ognuno con la propria lingua o dialetto; così Manzoni individuò nella lingua fiorentina, che grazie a Dante aveva svolto nella storia italiana una sorta di egemonia culturale, quella adatta al suo scopo. Una targa posta all'entrata del palazzo Gianfigliuzzi Bonaparte sul Lungarno Corsini, in cui lo scrittore soggiornò durante la sua permanenza fiorentina, recita: «Alessandro Manzoni / qui nell'estate del 1827 / ebbe soggiorno di pochi mesi / sulle rive di questo Arno / “nelle cui acque risciacquai i miei cenci” / volle scrivere egli / dando veste toscana al romanzo immortale / dove la lingua il dolore le speranze d'Italia / trionfano. --- Questa memoria il Comune / MCMXIX.»

linguaggio nostro poetico, onde formarsi uno stile casto e severo; [...] avrebbe potuto cogliere senza contrasto uno de' più scelti allori del Parnaso Italiano. L'unica cosa che fa mezzo alle *Iunghiane* vertigini e alla mania d'improvvisare, potei ottenere dal Gianni, fu di addomesticarlo un poco con Dante.²³⁹

Quella di Francesco Gianni è figura importante²⁴⁰, non solo per ritrovare nel repertorio di un improvvisatore a cavallo fra i secoli tracce di questa crescente fortuna dantesca, ma per ricostruire le modalità esecutive dell'esibizione, secondo uno schema consolidato che partiva dalla scelta estemporanea del tema e dei ritmi da seguire (ad esempio con intercalare e rime obbligate, oppure con ritornello e rime obbligate). Fu proprio lui infatti a stendere nella *Legislazione poetico-estemporanea*, posta come premessa a quasi tutte le edizioni dei suoi versi, i precetti-base di questa tecnica e le avvertenze da rispettare:

- I. Improvvisare frequentemente: la frequenza impedisce la ripetizione e la uniformità.
- II. Non escludere dall'udienza verun letterato: l'accettazione di persone è figlie 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 di impostura.
- V. Se il tema proposto fosse ignoto al poeta, dimandarne 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 dall'udienza: questa scelta esclude un'antecedente preparazione, distingue l'ottimo, il mediocre, l'infimo nell'arte metrica.
- VII. Non ricorrere a 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.²⁴¹

²³⁹ Lettera di Vincenzo Monti al Sig. Abate Saverio Bettinelli, Cav. Della Corona di Ferro, Membro dell'Istituto Italiano, Milano, Da Cairo e Comp., 1807, pp. 19-20.

²⁴⁰ Tanto che la sua voce figura nel vallardiano *Dizionario del Risorgimento Nazionale* (Vol. III, *Le Persone*, E-Q, Vallardi, Milano, 1933, p. 218). Francesco Gianni (Roma, 1750 - Parigi, 1822), nato in una famiglia di bassa estrazione, fu costretto fin dall'infanzia a lavorare come sarto in una piccola bottega. Lì cominciò a manifestare straordinarie doti di memoria ed estro nell'improvvisazione, che attrassero i passanti e furono ben presto conosciute in città. Col tempo affinò i suoi strumenti su popolari classici della letteratura (specialmente l'*Orlando furioso*), fino ad attrarre l'attenzione di personaggi qualificati del mondo letterario romano quali l'accademico F. Battistini, poeta estemporaneo egli stesso, che lo fece esibire nell'Accademia dei Forti, e mons. L. Tangarini, che lo sostenne finanziariamente. Costoro tentarono d'indurlo a studi regolari (su Dante e Tasso) a cui il Gianni preferiva i facili successi ottenuti in piccoli spettacoli d'improvvisazione, nelle bettole o nelle strade. Tuttavia a volte frequentava l'Arcadia e i suoi protettori riuscirono a farlo ammettere all'Accademia dei Forti, dove conobbe Vincenzo Monti e dove, soprattutto, cominciò a cimentarsi in tenzoni poetiche, allora in voga, con improvvisatori affermati. Vi riportò qualche successo che lo rese noto fuori di Roma. La sua fama si diffuse così in tutta la penisola tanto da destare l'attenzione di Napoleone I che nel 1797, durante la campagna d'Italia, lo nominò membro del Consiglio legislativo della Repubblica Cisalpina e, successivamente, suo improvvisatore di corte con un salario di 6.000 franchi. Da allora Gianni visse a Parigi dove morì il 17 novembre 1822. Per approfondimenti sulla figura del Gianni si veda la voce "Francesco Gianni" in Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., pp. 116-130.

²⁴¹ Gianni, F., *Legislazione poetico-estemporanea*, in *Leda e Giove Canto estemporaneo di Francesco Gianni con metro e rime obbligate, proposto in Siena il dì 12 agosto 1795*, Cambiagi, Firenze, 1795, pp. 3-4. Il testo è citato anche in Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 123, nota 1.

La *Legislazione* è di grande interesse poiché ci offre uno spaccato sul modo di improvvisare di quel tempo. In caso di esibizione pubblica, come illustrato, la scelta dei temi doveva sottostare all'approvazione delle autorità di polizia e di censura; in genere, ma la pratica tende a diminuire, il poeta veniva accompagnato con una musica, che seguiva e sottolineava con calando e crescendo le varie fasi della rappresentazione²⁴². La *performance*, così precisamente strutturata e normata, esigeva da parte degli improvvisatori uno sforzo mentale e fisico non indifferente. Lo testimoniano alcuni carteggi della poetessa Giannina Milli, che dopo ogni esibizione risentiva per giorni dello *stress* subito con febbre e spossatezza; la sua amica e confidente Costanza Arconati, moglie del marchese Giuseppe Arconati Visconti, se ne preoccupa, raccomandandole in una lettera di risparmiarsi:

desidererei che lasciaste per ora il pensiero di dare altre accademie [...] Abbiate pietà di voi medesima. Non siate troppo esigente [...] Poiché mi scrivete che non vi sarà possibile continuare a lungo questa vita che menate, io vi consiglio di rivolgervi senza indugio a quell'altro partito che vi accennai come più confacente al bisogno di tranquillità che provate ogni giorno maggiormente²⁴³.

Fu Francesco Gianni a far uscire la poesia estemporanea dalla cerchia circoscritta dei temi biblici, storici e anacreontici, riuscendo a staccarla dall'*Arcadia* e a condurla in mezzo alla vita contemporanea, nell'attualità degli avvenimenti giornalieri che registravano le vittorie e i trionfi napoleonici. Un tentativo di rinnovamento repertoriale che tuttavia si produce senza incidere sulle costanti ormai canonizzate della pratica performativa, come quella dei versi danteschi. Lo afferma in un passaggio Adele Vitagliano:

Fecondo, ininterrotto, agile, audacissimo, egli salta le staccionate de' vecchi ostacoli, rompe i recinti della tradizione; ringagliardisce, vivifica e rinnova, a gara con la poesia meditata, che si sforza di emulare. Non mancano, è vero, i difetti inerenti alla poesia subitanea, tra i quali, più evidenti, le reminiscenze, i versi danteschi e d'altri grandi poeti, intercalati; e poi una sonorità rimbombante [...] l'enfasi, la retorica, [...] ma queste mende, oltre all'essere in gran parte comuni

²⁴² Quello dell'accompagnamento musicale è un elemento ricorrente nella fortuna scenica degli episodi danteschi sia a livello tecnico di supporto alla voce del poeta (allo stesso tempo attore, declamatore e improvvisatore) che a livello estetico-scenografico nella concezione più generale di un intrattenimento variopinto che integrava vari generi tra di loro. Lo vedremo più avanti affrontando il tema delle penetrazioni dantesche nei repertori dei poeti a braccio popolari e anche nel prossimo capitolo sulla fortuna dantesca d'oltremarina.

²⁴³ Costanza Arconati, *Lettera a Giannina Milli*, Manoscritto autografo, Lenno, Como, 31 agosto 1863, Biblioteca Provinciale di Teramo, Fondo Milli, in *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 91. Per approfondire il tema delle fatiche fisico-psicologiche legate all'esibizione estemporanea si veda Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., pp. 74-76.

a tutti i poeti del tempo, si attenuano e quasi scompaiono sol che si pensi al largo compenso che dovevano avere dalla dizione subitanea e dalla viva voce del poeta improvvisante.²⁴⁴

L' "addomesticamento dantesco" auspicato dal Monti doveva aver dato i suoi frutti se, scorrendo gli improvvisi del poeta, vengono a galla evidenti reminiscenze dantesche e una costante ricerca di accenti coloriti in chiave di ossianismo lugubre. Questo tipo di 'riscrittura' si riscontra, per esempio, nella cantica *In morte di Drusillo Italico*²⁴⁵: curiosa ripresa del viaggio dantesco nell'oltretomba, descritto però senza la salvifica prospettiva cristiana e con accenti di una spiritualità del tutto pagana. La scena dello svenimento riprende del tutto il «com'io morisse» del quinto canto dell'*Inferno* (v. 141) e si conclude con un'immagine di orrore sepolcrale:

Giù per l'orror de' rovinosi abissi
Piombammo, e tosto l'ultimo ribrezzo
Legommi i sensi, come allor morissi:
Dove, e quanto non so; ma so che un pezzo
Giacqui, fin che riscosso altro non vidi,
Che tombe infrante con lo spettro in mezzo²⁴⁶

Oltre che nel metro impiegato (terzina e endecasillabo a rima alternata), la eco del testo dantesco è viva anche nell'esplicito richiamo alle tipiche atmosfere infernali che generano nei versi un senso di smarrimento:

Così ristretti con sembianza incerta,
Or d'un lato guardando e larve, ed ossa,
Or d'un altro la via sterile ed erta, [...]

E giunto al sommo della costa antica,
All'egre luci di lontan sorrise
Un dolce balenar di luce amica: [...]

Non altrimenti el superno loco
Spandesi il lume, che vestir pareo
Altri cerchi di luce a poco a poco;²⁴⁷

²⁴⁴ Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., pp. 124-125. Si ribadisce qui, e valga anche per il prosieguo, che le sottolineature all'interno dei testi citati nel corpo della tesi (così come anche in quelli citati in nota) sono state da me apportate per evidenziare i passaggi cruciali.

²⁴⁵ *In morte di Drusillo Italico. Cantica dedicata al Ch. Sig. Avvocato Giuseppe Cambiaso*, in *Poesie di Francesco Gianni*, Tomo I, Firenze, Presso Leonardo Ciardetti, 1827, pp. 161-168. La raccolta, per l'appunto, riporta sul frontespizio una terzina dantesca: «L'acqua, ch'io prendo, giammai non si corse: / Minerva spira, e conducemi Apollo, / E nuove Muse mi dimostrar l'orse. Dante» (*Paradiso*, II, vv. 7-9).

²⁴⁶ Ivi, p. 162.

²⁴⁷ Ivi, p. 164.

La risalita dall'inferno per una «via sterile ed erta», conduce il poeta – *alter ego* di Dante lungo un percorso simile – al sommo di una «costa antica», e in quel «superno loco» si spande il «dume» che lo trae in estasi, come nella “risalita” dell’erta del Purgatorio. I riferimenti logistici, le atmosfere e financo alcuni termini («come allor morissi», Gianni / «com’io morisse», Dante, *Inf.*, V, 141) sono in diretto contatto con un immaginario tipico che soltanto il possesso sicuro del testo avrebbe potuto tradurre liberamente, attraverso interpolazioni e versi intercalati, in declamazione improvvisata²⁴⁸. Il Gianni infatti non è l’unico a ricalibrare il modello dantesco con tanta disinvoltura. Al suo fianco – in un tempo in cui «Tasso, Metastasio sono recitati a memoria da molti: Dante lo è da pochi»²⁴⁹ – spiccano soprattutto le protagoniste femminili a rinfoltire il numero degli interpreti estemporanei delle terzine dantesche. Fra di esse va citata la livornese Fortunata Sulgher Fantastici, conosciuta in Arcadia col nome di Temira Parasside. Anche Temira²⁵⁰, come il Gianni, conferma l’importanza del poeta fiorentino nella biblioteca arcadica e fa pubblicare, oltre a diverse improvvisazioni in terza rima dantesca (come l’elegia *Saffo a Faone*²⁵¹), anche sonetti (come in *Tideo* e *Capaneo fulminato*) a tema infernale²⁵².

²⁴⁸ Sempre di Francesco Gianni (restando in tema di fortuna dantesca) si ricorda anche un pometto, ritrovato di recente, in cui si anticipa, con sensibilità e chiarezza, la lettura che, a partire dal Foscolo, la critica romantica avrebbe fatto del V canto dell’*Inferno*, attribuendo alla passione un carattere di onnipotenza, libera da ogni discorso moralistico. L’opera s’intitola: *Francesca di Armino, argomento obbligato proposto in Siena a Francesco Gianni dal N. U. il sig. cavaliere Pierantonio Gori e dedicato all’ornatissima signora Teresa Fabbroni*, stampata a Firenze presso Giuseppe Lucchi nel 1795 ed è composta da trentasei strofe di versi quaternari d’intonazione anacreontica a rima baciata nel terzo e quarto verso. Siamo nel 1795, a soli sei anni dalla presa della Bastiglia ed abbiamo a che fare con la Francia e Parigi ancora in preda alla furia dei sanculotti, con echi e venti di rivoluzione sempre più vicini ad un Bel Paese alla ricerca di nuove idee e di nuove strade e, soprattutto, con un giacobinismo disincantato, dissacratore e determinato a far piazza pulita degli orpelli e dei dogmi ideologici che una cultura di *ancien régime* aveva imposto anche nei confronti del sommo Dante. Sull’argomento si veda Farina, F., *Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795*, in «Romagna arte e storia», n. 73, 2005, pp. 17-40, (il saggio riporta in calce il componimento del Gianni).

²⁴⁹ *Poesie di Francesco Gianni*, Tomo I, Napoli, Tipografia San Giacomo, 1806, p. 140.

²⁵⁰ Le cui principali fonti poetiche vanno ricercate principalmente nei *Poems of Ossian* (pubblicati da James Macpherson tra 1762 e 1763 raccogliendo, a suo dire, antichi canti gaelici da lui tradotti, attribuiti ad un leggendario cantore bardo chiamato Ossian, subito ridefinito come “l’Omero del Nord?”; ma, come noto, tattasi di un abile falso letterario che rielabora antichi canti popolari, inserendoli in una struttura inedita ed inusuale), nella traduzione di Melchiorre Cesarotti (prima traduzione parziale nel 1763, intitolata *Poesie di Ossian* cui fece seguito nel 1772 quella dell’intero *corpus* dei canti), a cui si ispira tra l’altro anche la versificazione di Francesco Gianni, come visto in precedenza. Per approfondimenti cfr. Broggi-Wuthrich, F., “Bello” e “Sublime”, “femminile” e “maschile” tra Ossian e l’Arcadia. Un esempio di interazione culturale, in *Höfe-Salons-Akademien: Kulturtransfer un Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, a cura di Stedman, G., e Zimmermann, M., Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2007, pp. 255-270.

²⁵¹ Sulgher Fantastici, F., *Poesie di Fortunata Sulgher Fantastici fra gli Arcadi Temira Parasside Accademica Fiorentina*, Livorno, Masi, 1794, pp. 162-164. Come osserva l’italianista Tatiana Crivelli, «nel testo sono palesi le riprese dantesche, sin dal v. 5 che, con evocazione del finale del canto di Ulisse, vede Saffo “infernalmente” disperata»: «Odi lo stato mio, stato dolente, [...] Io grido: apriti, o terra, e l’empio inghiotti». Cfr., Crivelli, T., *Dante riletto dalle poetesse arcadiche*, in «Lectura Dantis Lupiensis», Vol. 4, 2015, cit., p. 66.

²⁵² Si vedano i sonetti *Tideo* e *Capaneo Fulminato*, in Sulgher Fantastici, F., *Poesie*, Livorno, Masi, 1794, pp. 191-192. Versi, quelli della Sulgher, riecheggianti da una parte il “fier pasto” di Ugolino del XXXIII canto infernale («Menalippo vogl’io, lurida e guasta/Vo’ quella spoglia onde saziarmi almanco. / Già Capaneo la reca: ei surto rugge / Quasi leon, rabido il teschio afferra, / Addenta il cranio, e le cervella sugge.», cfr. Sulgher Fantastici, F., *Poesie*, cit., p. 191); e dall’altra la punizione di Capaneo narrata, sulla scorta della *Tebaide* staziana, in *Inferno* XIV, vv. 43-72 («Allor che Capaneo d’ardire insano, / Ebro di sdegno, e

Nell'edizione a stampa che nel 1794 raccoglie i suoi versi, dedica un'intera canzone al tema della sepoltura di Dante (*Se d'Alighieri l'anima immortale*)²⁵³. La poetessa compiangere Firenze²⁵⁴, rea, a suo dire, di non aver saputo apprezzare il suo celebre figlio e, per questo, da lungo tempo alla ricerca di una redenzione, quanto meno nel tentativo, vano per altro, di riavere da Ravenna le sue spoglie per onorarle tardivamente come meritano:

E ridonarci Dante!
Ah ma il tentasti indarno
Se ognun lo niega all'Arno!
Misera Flora, a gran ragion ti pesa
La perdita farai per cui non hai
Più di sua cuna, e di sua tomba il vanto!
La felice rivale esulta e gode,
Parte usurpando di tua bella lode.²⁵⁵

Mettendo a confronto le città di Firenze e Ravenna, Temira ripercorre nel dettaglio l'annosa questione dell'attribuzione del luogo di sepoltura dantesco, accompagnando i versi con ampie spiegazioni storico-artistiche poste in nota. Il componimento denota l'ormai vivo e rinnovato interesse di fine secolo per Dante, in funzione patriottica («Laddove è dolce cosa/D'un figlio della fama/Mostrare allo stranier l'ossa onorate»), oltreché commemorativa:

Ella che pria fastosa andò dei spenti
Goti tiranni, e gli additava altrui,
Ma valevan sovente
A ridestarle in mente
Dei proprj mali la memoria acerba,
La tirannia superba,
Laddove è dolce cosa
D'un figlio della fama
Mostrare allo stranier l'ossa onorate.²⁵⁶

dal furore acceso / [...] Scagliava i massi con robusta mano, [...] L'udiro irati i Numi, e il gran Tonante / Lo fulminò con sì fatal saetta, / Ch'arse le membra, e sciolse l'ossa in polve.», cfr. Sulgher Fantastici, F., *Poesie*, cit., p. 192).

²⁵³ Cfr. Sulgher Fantastici, F., *Poesie*, cit., pp. 211-218. A corollario della canzone vi sono dettagliate note a piè di pagina sulla vita di Dante e su personaggi e vicende storiche del suo tempo.

²⁵⁴ Città in cui era di casa, soprattutto dopo le nozze con il gioielliere Giovanni Fantastici, e dove tenne uno dei salotti più frequentati e apprezzati di fine secolo. Della Fantastici e dei frequentatori del suo salotto fiorentino parleremo più avanti in modo specifico; per ora si rimanda a Palazzolo, M., I., *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli* (Milano, F. Angeli, 1985) per una panoramica sul ruolo del "salotto" tra Sette e Ottocento.

²⁵⁵ Cfr. Sulgher Fantastici, F., *Poesie*, cit., p. 213.

²⁵⁶ *Ibidem*.

L'amor di patria comincia pian piano ad emergere all'interno dei repertori degli improvvisatori arcadici, fomentato anche da una classe intellettuale che a cavallo fra i due secoli si fa sempre più "impegnata" e attenta ai contenuti della versificazione poetica. Ecco perché saltano all'occhio, all'interno dei rispettivi epistolari, gli apprezzamenti dell'illustre poeta Giulio Perticari²⁵⁷ e di uno dei protagonisti di primo piano del nostro Risorgimento, quale fu Silvio Pellico, alle abilità di un'altra poetessa estemporanea, la napoletana Rosa Taddei, in Arcadia Licori Partenopea²⁵⁸, nel cui repertorio trovano ampio spazio le tematiche dantesche.

Così il Perticari:

Al sig. conte Andrea Gabrielli. Fano.

(senza data)

Fa ragione che le nove muse vengano di persona a salutarti: perch' elle ti mandano la Rosina Taddei loro amica e compagna. Ricevila dunque con quel buon viso, che quelle dee ti fanno quando ti spirano que tuoi nobili canti. Ed avrai fatto cosa dolce anche all'amico tuo, cui preme assai l'onore e la gloria di quella brava ragazza. Non vado in più parole, perché so a che anima cortese io scrivo: e perché una bella giovinetta che canta versi soavissimi, non ha bisogno di commendazione. A Dio.²⁵⁹

E così il Pellico:

A due cultrici del bello.

8 marzo 1834

Pensa, leggiadra Ottavia, / Quanto al risorto vate / Nuove sien cure amate / L'arte ch'ei sempre amò! [...] E tu Rosina amabile, / Pensa quest'alma quanto / Al tuo celeste canto / S'inebrii di piacer. [...] E qua la dolce Ottavia / E là la pia Rosina / Coll'arte lor divina / Di me riparleran.²⁶⁰

²⁵⁷ Ricordiamo che il Perticari (1779-1822), coinvolto direttamente nel patriottismo di inizio Ottocento, fu autore di molti scritti danteschi tra cui citiamo il trattato dottrinale *Dell'amor patrio di Dante Alighieri e del suo libro intorno al volgare eloquio* in cui difese l'eloquio dantesco promuovendolo in chiave moderna e riconoscendovi la matrice prima della lingua italiana: «il più grande cittadino d'Italia, e l'ottimo e certissimo maestro della nostra nobile favella» (cfr. *Dell'amor patrio di Dante Alighieri e del suo libro intorno al volgare eloquio. Apologia composta dal Conte Giulio Perticari*, Milano, Destefanis, 1848, p. 10).

²⁵⁸ Rosa Taddei (1799-1869, il luogo di nascita è in dubbio tra Napoli, Trento e Corato, ma lei si considerava napoletana), nacque in una famiglia di attori: il padre Francesco era stato per trent'anni capocomico e il fratello Luigi (1802-1866) fu attore, pittore e poeta. Dopo aver debuttato all'età di 17 anni, Rosa si affermò successivamente come una delle più belle e talentuose attrici tragiche in Italia, oltre che come poetessa estemporanea, dopo essere stata accolta a Roma nell'Accademia degli Arcadi. Andò in sposa nel 1832 ad un uomo colto e raffinato di nome Vincenzo Mozzidolfi. Cfr. la voce "Taddei Mozzidolfi, Rosa" in *Enciclopedia Biografica e Bibliografica "Italiana."* Serie VI, "Poetesse e scrittrici.", 2 voll. Roma, E.B.B.I. Istituto Editoriale Italiano, 1941.

²⁵⁹ Cfr., *Lettere varie a' suoi amici*, Lettera XXIX, *Al sig. conte Andrea Gabrielli. Fano.*, in *Opere del Conte Giulio Perticari*, Vol. II, Milano, Silvestri, 1823, p. 416.

²⁶⁰ *A due cultrici del bello. 8 marzo 1834*, in *Epistolario di Silvio Pellico. Raccolto e pubblicato per cura di Giulio Stefani*, Firenze, Le Monnier, 1856, *Appendice letteraria*, pp. 459-460. Si veda anche Contilli, C., *Scrittrici italiane e straniere amiche e corrispondenti di Silvio Pellico*,

Il Dante-personaggio, *exul immeritus*, insieme ai suoi personaggi colpiti da ingiusta sorte o vittime di nefaste macchinazioni, offrivano un materiale pronto a confluire nei versi all'improvviso. La Taddei ne diede prova in più occasioni, rivisitando soprattutto gli episodi del Conte Ugolino e della Francesca da Rimini, a conferma delle doti tanto apprezzate sia dal Peticari («una bella giovinetta che canta versi soavissimi») che dal Pellico («la pia Rosina/Coll'arte lor divina»). Nel 1825, presso il Teatro di Foligno, all'interno di un variegato programma di carattere biblico, storico e mitologico²⁶¹, proponeva due argomenti di stretto interesse dantesco: *Ugolino* e *Calliope presso l'urna di Dante*. Il tema *Ugolino* fu richiesto dal pubblico e in particolare dalla «Ch.sma Signora Teresa Dini Piermarini²⁶²», come dimostra il trafiletto che ne incornicia la trascrizione:

Dato dalla Ch.sma Signora Teresa Dini Piermarini

L'improvvisatrice, riproponendo i nodi drammaturgici più noti dell'episodio dantesco, svolse l'argomento in forma di canzone restando sorprendentemente fedele alla fonte (evidente nella chiusa che cita i versi «ahi dura terra, perché non t'apristi?» e «Poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno», di *Inf.*, XXXIII, vv. 66, 75) seppur ricostruita “a braccio”:

Raleigh, North Caroline (USA), Lulu.com, 2012, pp. 38-39. I versi del Pellico sono riportati in appendice all'edizione dell'epistolario edito nel 1856 e sono tratti dall'album della contessa Ottavia Masino di Mombello. L'identificazione della Rosina citata in questi versi con Rosa Taddei è stata fatta da Enzo Bottasso nel volume *Le edizioni Pomba 1792-1849* (Torino, Biblioteca civica, 1969). Silvio Pellico aveva conosciuto l'improvvisatrice Taddei nel 1834 proprio nel salotto della contessa Ottavia di Masino. Quest'ultima sua amica fu conosciuta a Torino sia per il suo salotto che per la sua abilità di ritrattista e pittrice di paesaggi. Lo stesso Pellico in una lettera la ringrazia per il ritratto da lei realizzato, riuscito bene non grazie alla bellezza dello scrittore, ma alla bravura della Masino.

²⁶¹ Alcuni esempi sono i temi: *La strage degl'Innocenti* (pp. 56-58); *Camillo al Campidoglio* (pp. 61-63); *Le smanie di Achille pel rapimento di Briseide* (pp. 68-70), in *Accademia data nello stesso Teatro di Fuligno. La sera degli 11 Dicembre 1825*, in *Nuovi estemporanei di Rosa Taddei, tra le pastorelle d'Arcadia Licori Partenopea, Raccolti senza l'ajuto di Stenografia da G. B. Trabalza di Fuligno*, Spoleto, Bassoni, 1826, pp. 49-73.

²⁶² Colta nobile donna dell'epoca; fu socia dell'Accademia Latina di Roma, dell'Accademia Arcadica e di quella delle Belle Arti di Pisa. A lei l'editore dedica la raccolta degli improvvisi della Taddei: «Alla Chiarissima Signora Teresa Dini Piermarini Socia dell'Accademia Latina di Roma, Dell'Accademia Arcadica e delle Belle Arti di Pisa ec. ec. L'Editore [...] Fuligno 20 Gennajo 1826», cfr. *Nuovi estemporanei di Rosa Taddei*, cit., pp. 3-4.

I.

Ugolino.

Oh! de' partiti
Il genio pera
Che in cruda fiera
Cangia il mortal.
Veggio Ugolino
Co' figlj oppresso
Mirar se stesso
Ne' volti lor.

[...] Sta nella carcere
Che li rinserra,
Ove sol' erra
Morte, ed orror.
[...] Quando un silenzio
Di morte intese,
I nomi imprese
A richiamar

[...] Richiama i figlj
Ad uno ad uno
E più il digiuno
Del duol potè.
Ahi dura terra
Agli atti tristi
Che non ti apristi
Per la pietà!²⁶³

Il tema *Calliope presso l'urna di Dante* fu svolto sempre in forma di canzone (con schema ABBC e, stavolta, con aggiunta di ritornello, in corsivo), come orgoglioso elogio patriottico del vate fiorentino («Creator dell'Italico suono»), rimpianto per l'altezza poetica mai più raggiunta dopo la sua morte:

II.

Calliope presso l'urna di Dante.

Creator dell'Italico suono,
[...]
Esser grande, sublime ed immenso
E' il primiero d'ogn'altro tuo vanto
E' pur tuo quell'altissimo canto
Che d'Italia fa il nome eternar.

[...] Tanti secoli sono che attendo,
Che natura un'eguale produca,
Ma un'eguale che tanto riluca
Questa etade ahi che mai non avrà!
Al sparir del tuo spirto magnanimo
Di tal speme è sparito l'incanto.
E' pur tuo quell'altissimo canto
*Che d'Italia fa il nome eternar.*²⁶⁴

²⁶³ *Accademia data nello stesso Teatro di Fuligno. La sera degli 11 Dicembre 1825, I. Ugolino*, in *Nuovi estemporanei di Rosa Taddei*, cit., pp. 49-52.

²⁶⁴ *Accademia data nello stesso Teatro di Fuligno. La sera degli 11 Dicembre 1825, II. Calliope presso l'urna di Dante*, in *Nuovi estemporanei di Rosa Taddei*, cit., pp. 53-55.

Particolare interesse è rivolto agli episodi del V e del XXXIII canto infernale, considerati i vertici dell'«opera sublime» di Dante nonché in grado, da soli, di rivitalizzarne la memoria:

Tutto è grande nell'opra sublime
Che a ragione divina chiamasti,
Ma Francesca, e Ugolin fia che basti
L'alt' idea per serbarci di te.²⁶⁵

Lo spunto ritorna nel repertorio messo in scena dalla poetessa qualche anno dopo, nel 1830, durante una *tournée* torinese in cui si esibì sui palcoscenici dei Teatri D'Angennes e Sutera, raccolto poi da uno stenografo²⁶⁶. Il soggetto dantesco, con il titolo *Francesca da Rimini*, venne svolto in questo caso nel metro dell'ottava, uno dei più usuali per la poesia all'improvviso, con rima obbligata a richiesta dell'uditorio²⁶⁷:

PRIMA ACCADEMIA
NELLA SERA 24 SETTEMBRE

FRANCESCA
DA RIMINO

O tu che cuor gentil ti apprendi, *Amore*.
Porgi triste materia al tristo canto;
Ma ti ricopra il velo del pudore,
Che adorna il sesso debil mio pur tanto.
Dimmi l'ardor che acceso in doppio core
Usurpar ti lasciò pur anco il vanto
Della ragion su l'uno e l'altro sesso;
Ma non mi dir quel che venne appresso.

Al cuor non si comanda: ardente *affetto*
Vi nasce a un punto solo ed è gigante;
Francesca lo ignorava, e avealo in petto,
Non lo pensava, ed era fatta amante.
Conversa col suo ben nel proprio tetto,
E lo vede ad ogni ora, ad ogni istante;
Con gli scherzi il rigor sovente mesce,
E fra gli scherzi e rigor gl'incendi accresce.

Dopo un'iniziale invocazione alla musa («*Amore*») la poetessa narra in terza persona la tragica vicenda dei due amanti, focalizzandosi soprattutto sui sentimenti contrastanti di Francesca – il cui agire è combattuto tra il dovere di donna sposata e la travolgente

²⁶⁵ Ivi, p. 54.

²⁶⁶ Cfr. *Improvvisi di Rosa Taddei, Fra gli Arcadi Licori Partenopea, Cantati in Torino nei Teatri D'Angennes e Sutera. Raccolti e scelti dallo stenografo Filippo Delpino*, Torino, Giuseppe Pomba, 1830.

²⁶⁷ Come espressamente riportato nella trascrizione dell'improvviso: «Le parole in carattere corsivo sono le rime obbligate, che in questo e nei seguenti argomenti le furono date dagli ascoltanti.», cfr. *Francesca da Rimini*, in *Improvvisi di Rosa Taddei, Fra gli Arcadi Licori Partenopea, Cantati in Torino nei Teatri D'Angennes e Sutera*, cit., p. 7.

passione amorosa verso il cognato, che inevitabilmente prevale (indice dell'ormai impellente temperie romantica) – e assolvendo il semplice compito di assecondare ad ogni strofa la parola da rimare su richiesta del pubblico. La trascrizione ne attesta l'abilità (sublime nella rima *tremante-avante*) e le allenate capacità mnemoniche aiutate da frequenti interpolazioni che affiorano anche qui in modo evidente direttamente dal testo dantesco («come quel giorno più non lesse avanti» / «quel giorno più non vi leggemmo avanti», *Inf.*, V, v. 138):

E ad Alighier narrò tutta *tremante*
 La funesta cagion del suo tormento;
Come quel giorno più non lesse avanti,
 Con cento cose abbominose e cento,
 Poscia volgendo al suo fedel le piante
 Si offerì dolorosa al suo tormento,
 Paga che nell'Averno il crudo fato
 La congiungesse almeno al suo Cognato.²⁶⁸

Avvicinandoci a grandi passi alla data cruciale del 1865 che, come un giro di boa, suggella allo stesso tempo la nascita del Regno d'Italia e l'incoronazione di Dante sull'altare della patria, possiamo osservare come ai più noti episodi della *Commedia* – rivisitata in chiave politico-ideologica dai fautori risorgimentali e letteraria dai romantici sostenitori del *revival* di atmosfere gotiche e medievali – venga sempre più spesso assegnato anche un alto valore didattico ad opera di un'intelligenza illuminata che si avvale con disinvoltura dell'eccezionale canale comunicativo offerto dalla poesia estemporanea. Ce lo conferma un componimento, dal non casuale titolo *Dante Alighieri in esilio*²⁶⁹, a firma di un intraprendente e politicamente schierato avvocato e giornalista senese – datosi per diletto e per bravura alla poesia estemporanea – tale Antonio Bindocci²⁷⁰.

²⁶⁸ Ivi, p. 9.

²⁶⁹ Cfr. *Versi estemporanei del dottore Antonio Bindocci da Siena*, Napoli, Fernandes, 1835, pp. 129-134.

²⁷⁰ L'avvocato Antonio Bindocci (1796-1869) non aveva mai fatto mistero del suo fervido spirito liberale, che gli aveva pure creato non pochi problemi con la giustizia. In Corsica, ad esempio, improvvisando il 20 novembre 1829 a Bastia su argomenti attinti alla storia isolana (*Cesare e Bonaparte agli Elisi; Paoli e i Genovesi*), aveva usato espressioni sediziose e smosso ardori autonomistici, che gli erano valsi subito la reclusione. Processato presso il tribunale correzionale della cittadina francese, se la cavò con una brillante difesa in versi (endecasillabi sciolti), «recitata in causa propria» a chiarimento delle ragioni del poeta distinte da quelle dell'attivista politico (*Difesa in Versi recitata in causa propria nella pubblica udienza del Tribunale correzionale di Bastia il 9 dicembre 1829 dal dottore Antonio Bindocci di Siena poeta estemporaneo*, in *Versi estemporanei del dottor Antonio Bindocci da Siena*, Napoli, Dalla Tipografia di F. Fernandes, 1835, pp. 220- 232; sorta di centone poetico, ricco di citazioni e reminiscenze dagli autori classici, quali Dante, Foscolo e Manzoni, che il Bindocci dimostrava così di conoscere in buona parte a memoria tanto da riportare in frontespizio proprio una terzina dantesca: «Per corre miglior acqua alza le vele/Omai la navicella del mio ingegno,/Che lascia dietro a se mar sì crudele», *Purg.*, Canto I, vv. 1-3). Aveva viaggiato non soltanto in Italia ma anche in molti paesi europei (Spagna, Portogallo, Austria), e dato prova coi suoi voli estemporanei di una vigile attenzione nei riguardi dello scenario contemporaneo, sempre con partecipe slancio europeistico e malcelato impulso nazionalistico (si vedano ad

La sua figura e la sua opera testimoniano la vasta influenza dei temi danteschi, in chiave patriottica, soprattutto nelle “imprese di penna” e nelle *performances* dei tanti improvvisatori – spesso sconosciuti – che affollarono il passaggio tra Sette e Ottocento. In tal senso sarà ancor più interessante citare il caso di una *performance* dantesca, tutta al femminile, che si svolse a margine delle feste per il centenario dantesco del 1865 in un colto e impegnato salotto fiorentino, all’ombra delle celebrazioni ufficiali. Protagonista dell’evento fu la poetessa e giornalista veneziana Erminia Fuà Fusinato che, in esilio a Firenze al seguito del marito patriota²⁷¹ – invitata dalla Municipalità ma non coinvolta nel programma ufficiale dei festeggiamenti che in quei giorni prevedeva un’accademia letteraria con in cartellone i nomi dei più celebri attori del momento quali Ristori, Rossi e Salvini²⁷² – organizzò un autonomo evento a casa di Teresa Pulszky²⁷³, recitando versi dedicati al poco frequentato personaggio dantesco di Gemma Donati. Ce ne dà notizia la prefazione alla sua raccolta di versi estemporanei edita nel 1874:

Nel centenario di Dante, mentre in prosa e in rima furono arsi al Divino Poeta incensi d’ogni qualità, molti dei quali sicuramente non esalavano profumo aromatico, la Fusinato cantò di quella povera ed ignorata Gemma Donati, che fu compagna amorosa dell’esule e madre dei suoi figliuoli, appena nominata dai biografi dell’Alighieri. In quel peana trionfale, chi se non una donna avrebbe pensato a Gemma Donati?²⁷⁴

esempio i componimenti *L’Assedio di Anversa*, riguardante i fatti storici del 1595 sul conflitto franco-spagnolo della Guerra di Fiandra e *Lo stato di Europa nel 1832*, presagente un prossimo sconvolgimento dello scenario europeo, cfr. Bindocci, A., *Versi estemporanei*, cit., pp. 33-36 e 167). Per una biografia completa del Bindocci si veda Bustico, G., *Un giornalista improvvisatore del Risorgimento. Antonio Bindocci*, in «Rassegna Nazionale», gennaio 1934, XII, pp. 3-23.

²⁷¹ Erminia Fusinato (1834-1876), fu moglie del poeta e patriota Arnaldo Fusinato (1817-1888) nella cui compagnia teatrale (Società filodrammatica di Castelfranco) recitò come prima attrice. Tra il 1862 e il 1864, insieme al marito, tenne i contatti tra i comitati segreti veneti e il Comitato centrale antiaustriaco di Torino. Il suo ruolo fu cruciale, dato che il marito era da tempo sorvegliato dalla polizia austriaca, nell’opera di intermediazione tra Torino e i comitati veneti di cui amministrava anche le modeste risorse. Negli anni in cui rimase a Castelfranco compose poesie patriottiche come *Venezia a Milano* e *Grido di madre dopo la pace di Villafranca* (entrambe del 1859). Quando, nel 1864, Arnaldo, sospettato dalla polizia, fu costretto all’esilio, la Fusinato lo raggiunse a Firenze. Qui frequentò illustri letterati e politici di diverso orientamento Niccolò Tommaseo, Gino Capponi, Benedetto Cairoli, e raccolse fondi per le famiglie degli esuli. I suoi scritti pedagogici (Fuà Fusinato, A., *Scritti educativi*, Milano, Carrara, 1880) così come i brevi cenni biografici, delineano il profilo di una donna anticonformista e lontana dal modello femminile dell’epoca. Per approfondimenti sulla Fusinato *femme de lettres* ed educatrice, cfr. Leuzzi, M., C., *Erminia Fuà Fusinato. Una vita in un altro modo*, Roma, Anicia, 2008 e il saggio di Bonfatti, R., *Dante e il Risorgimento educatore delle donne: percorsi anglo-italiani*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso ADI (Roma, Università La Sapienza 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonsetti, G. Baldassarri- F. Tomasi, Roma, ADI Editore, 2014, pp. 1-8.

²⁷² Alle *performances* della celebre triade in occasione del centenario dantesco del 1865, così come al centenario stesso, sarà dedicato ampio spazio nel quarto e ultimo capitolo di questo lavoro.

²⁷³ La notizia di un «Dante party» in casa Pulszky è riportata già nel saggio di Bonfatti, R., *Dante e il Risorgimento educatore delle donne: percorsi anglo-italiani*, cit., p. 4. Teresa Pulszky era moglie del dissidente politico ungherese Ferenc Pulszky, amico e segretario del patriota ed eroe nazionale ungherese Lajos Kossuth (1802-1894), noto per essere stato a capo dell’ala democratico-radicalista dei nazionalisti ungheresi che conquistò l’indipendenza dell’Ungheria dall’Impero austriaco durante i moti del 1848 e che durò fino all’agosto del 1849, quando la giovane repubblica fu invasa dai russi.

²⁷⁴ Dalla prefazione di M. Tabarrini (intitolata *Ai lettori*) ai *Versi di Erminia Fuà Fusinato*, Firenze, Le Monnier, 1874, p. VIII.

I versi celebravano la virtù italiana dimenticata e quella di Gemma Donati nella sua duplice veste di madre e sposa, e dunque di incarnazione degli affetti domestici della nazione alla cui causa la Fusinato si era votata da tempo:

Dio, la patria e la famiglia, sono tre concetti, sui quali si fonda tutta la parte morale di queste poesie. Nei dolori suoi o d'altrui, la Fusinato leva gli occhi al Cielo e vi trova consolazioni e speranze immortali. Verso la patria più che affetto ella sente passione; la vuole libera, gloriosa, concorde, felice; nessun sacrificio le pare grave, purché basti a redimerla; ogni gloria d'ingegno vuole consacrarla a lei.²⁷⁵

Mentre le prime ottave a rima incatenata del componimento celebrano la famiglia e la fedeltà coniugale, le successive ci riportano direttamente alle contingenze politiche:

Città dei fiori, oh! sei pur bella e lieta
Or che fra il plauso dell'accolta gente
Festeggi il tuo Poeta,

[...] Ma non perciò discara
Ti sia la donna ch'ei per sua si prese,

[...] Ma pensa che, rinchiusa
Nei domestici sacri penetrati,
Quanto poteva dar tutto ella ha dato
A quell'unico amato,
E umilmente sommessa
Visse per lui della sua vita istessa.²⁷⁶

La poetessa si identifica con il personaggio di Gemma, spesso accantonato da un mondo²⁷⁷ che «pria t'offese vilmente, ed or t'oblia» – a vantaggio della più celebrata Beatrice – così come accade alla Fusinato, rifugiata politica a Firenze per seguire il marito in fuga da Venezia, dov'era ricercato dalla polizia austriaca, che viene relegata ai margini degli onori in pompa magna resi al sommo poeta in quel fatidico mese di maggio del 1865:

No, non piangere, o Gemma, e a te sia noto
Che, mentre ai carmi il nome dell'amata
Affida il Vate, ignoto
Brama il nome di lei cui fè ha giurata;
Questo ei scrive del cor nell'ima parte,
Non sovra dotte carte,
E quel cor per te vale
Più del poema suo, benchè immortale.

²⁷⁵ Ivi, p. IX.

²⁷⁶ *Gemma Donati. Nell'occasione delle feste pel centenario di Dante*, in *Versi di Erminia Fuà Fusinato*, cit., pp. 159-160.

²⁷⁷ Così riporta la nota in calce al componimento riguardante il titolo *Gemma Donati. Nell'occasione delle feste pel centenario di Dante*: «...meglio d'ogni altra cosa valse a distrarlo la simpatia che lo prese per una donna giovane e bella — la Gemma di messer Donati, che avea la casa a tergo di quella di Dante, la quale divenne sua moglie nel 1292. Della nobiltà dei Donati stimo inutile di parlare, troppo è nota nelle istorie nostre, ecc... — Luigi Passerini, *Della famiglia di Dante*.» Cfr. *Versi di Erminia Fuà Fusinato*, cit., p. 162.

Ma intanto il mondo, che intender ricusa
 Questa d'amor pudica ritrosia,
 D'una bugiarda accusa
 Pria t'offese vilmente, ed or t'oblia;
Talchè nel giorno consacrato al rito
Di chi ti fu marito,
 Ah! Per te il mondo intero
Un accento non ha, non ha un pensiero.²⁷⁸

Ecco spiegato il successivo incitamento, fatto pronunciare dalla personificazione di Venezia alle città sorelle, a rendere omaggio al poeta («Ei che pel primo l'Italo paese/ Pensò unito nei guadi e nel dolore») e a riscoprir in nome della sua poesia l'amor di patria («tormento e luce») lasciandosi alle spalle tristi vicende politiche («le promesse bugiarde e i disinganni») che hanno costellato la storia nazionale:

No! Il mio povero ingegno non s'attenta
 Di quel Sommo cantar che a'sommi è duce;
 Ma il gran subietto, che sì mi sgomenta,
 Amor di patria a meditar m'induce.
 Tal voce che a seguir non mai son lenta,
 Ch'è dell'anima mia tormento e luce,
 La cara voce di Vinegia bella
 Sì mi parla in mestissima favella:

[...] « — Con le città sorelle a me si vieta
 Dar culto all'ombra d'Alighier nel suolo
 Che a lui fu culla. — Oh almen non sia segreta
 L'empia condanna che m'addoppia il duolo!²⁷⁹

La vicenda biografica dell'autrice, nelle parole della madre patria Venezia ancora irredenta (e costretta a spingere «alle guerre e negli esigli, /Perchè schiavi non fossero, i miei figli!»)²⁸⁰, si intreccia con quella della moglie del grande poeta fiorentino e, per estensione, anche con quella di quest'ultimo, in cui riconosce la propria condizione di *exul immeritus*: la fedele moglie-Fusinato come Gemma; l'esule politica-Fusinato come l'Alighieri. Così infatti prosegue il componimento:

²⁷⁸ Ivi., p. 161.

²⁷⁹ Ivi., p. 163.

²⁸⁰ Ricordiamo infatti che il Regno Lombardo-Veneto cessò di esistere soltanto nel 1866 con l'annessione del Veneto, della provincia di Mantova e del Friuli al Regno d'Italia sancita dal Trattato di Vienna.

«Tu ben lo sai di quale amor cortese
 Mi amò quel Grande, cui si presta onore,
 E pur t'è chiaro che per me si rese
 Largo ricambio al suo fecondo amore.
 Ei, che pel primo l'Italo paese
 Pensò unito nei gaudii e nel dolore,
 Non chiegga perch' io sol manchi alla festa
 Che la redenta Italia oggi gli appresta.

«Tutta gli narra la mia trista sorte,
 Le promesse bugiarde e i disinganni;
 Di' quante volte ho scosso le ritorte
 Che a' polsi m'annodar da cinquant' anni.
 Di' che ne' dritti miei sicura e forte
 Guardo impavida in faccia a' miei tiranni,
Di' che spinsi alle guerre e negli esigli,
Perchè schiavi non fossero, i miei figli!²⁸¹

Gli assunti di “donna-sposa” fedele; di madre dedita alle faccende domestiche, (colonna portante di una nazione) e di donna-*exul immeritus* (per di più poetessa ignorata e rimossa dagli ufficiali tributi danteschi e perciò sofferente di un dolore doppio: «a me si vieta/Dar culto all'ombra d'Alighier nel suolo/Che a lui fu culla./[...] m'addoppia il duolo!») costituiscono per la Fusinato gli assi cartesiani di uno schema politico-ideologico architettato dai più agguerriti e strenui sostenitori della causa patriottica (uno su tutti, Giuseppe Mazzini) che vedeva l'opera letteraria e la vita politica dell'Alighieri strettamente intrecciati con la lotta risorgimentale. In questo schema vedremo riconoscersi un'intera generazione di patrioti – poeti, improvvisatori, attori, intellettuali e politici di lungo corso – soprattutto se costretti alla straniante condizione dell'esilio politico²⁸². Nell'ottava che chiude il componimento si riformula l'equiparazione iniziale tra la famiglia e la patria, stavolta nelle parole di Dante, che dal cielo ringrazia l'autrice per l'omaggio poetico rivolto a Gemma:

Ed Arte ei sorride e alla Famiglia
 Con pari affetto e con egual sorriso;
 Poi, quasi padre e figlia,
 A me parla così dal Paradiso:
 “Fra i mille fior dell'immortal corona
 Che Italia oggi mi dona,
 Porrò l'umil tuo fiore,
 Sol perché alla mia donna hai fatto onore”.

*Maggio, 1865.*²⁸³

²⁸¹ Cfr. *Gemma Donati. Nell'occasione delle feste pel centenario di Dante*, in *Versi di Erminia Fuà Fusinato*, cit., pp. 162-163.

²⁸² Sarà infatti il caso del poeta-improvvisatore bolognese Filippo Pistrucci durante il suo forzato soggiorno inglese, di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

²⁸³ *Gemma Donati. Nell'occasione delle feste pel centenario di Dante*, in *Versi di Erminia Fuà Fusinato*, cit., p. 162. L'accendersi nella penisola del sentimento di virilità politica e civile che porterà all'Unità si riverbera anche sui palcoscenici lirici: sia

Come abbiamo potuto appurare dopo questa preliminare e sintetica carrellata di esempi, quella dantesca diviene, avvicinandosi sempre più alle date cruciali della nostra lotta per l'indipendenza, una vera e propria *scholarship* – declinata soprattutto al femminile da parte di patriote, poetesse, giornaliste, attrici ed educatrici simboli di una quinta emergente di cultura ottocentesca politicamente impegnata, che assegna alle “imprese di penna”, così come alle esibizioni performative, il compito educativo di forgiare i contenuti identitari capaci di accompagnare la vita di un nazione nascente. L'esempio della Fusinato è da questo punto di vista emblematico, dato che al forte impegno politico attraverso l'estro poetico estemporaneo abbinò anche un forte progetto pedagogico-educativo. Dopo l'esilio fiorentino, «quando maturarono i destini, cantò con entusiasmo, non accattato, la liberazione di Venezia e quella di Roma e consacrò gli ultimi versi di un suo volume (1875) alla liberazione di Trento»²⁸⁴ e, come ci ricorda il *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, successivamente fu capace di aggiornare in un nuovo ambito la propria militanza:

Cessate le agitazioni politiche, si diede tutta al compimento di un altro dovere, cioè all'educazione delle giovinette, [...] fondò e presiedette quella Scuola superiore femminile che mirava a rialzare il livello dell'educazione morale e civile delle nostre donne, e che porta ancora oggi il suo nome.²⁸⁵

Accanto al rinnovarsi della poesia improvvisa, fattasi col tempo ambasciatrice degli ideali nazionali, c'è un altro fenomeno che matura in parallelo, e foriero di promettenti e duraturi sviluppi: come il poetare estemporaneo si discosta poco a poco dall'elitarismo arcadico e dal *bon ton* di un ovattato mondo settecentesco d'*ancien régime* – senza mai peraltro abbandonarlo del tutto²⁸⁶ – per farsi portavoce di un appassionato patriottismo²⁸⁷; così, le veementi terzine dantesche finiscono per soppiantare nel gusto del pubblico l'eleganza petrarchesca, finché, in pieno Ottocento, l'invito mazziniano

nell'intendimento patriottico dei soggetti musicati, sia nella definizione sessuale e sociale dei ruoli vocali. Del legame indissolubile tra *performance* e impegno politico e del ruolo svolto dalla poesia e dal canto, soprattutto melodrammatico, nella costruzione e lotta identitaria risorgimentale si occupa il recente volume di Simonetta Chiappini, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le lettere, 2011.

²⁸⁴ Cfr. voce “Fusinato Fuà Erminia”, in *Dizionario del Risorgimento Nazionale. Dalle origini a Roma capitale*, Vol. III, *Le Persone, E-Q*, Vallardi, Milano, 1933, p. 156.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Infatti la letteratura poetica del '700, essenzialmente formale, esteriore, musicale, con un linguaggio alla portata di tutti, favoriva straordinariamente l'improvvisazione, indirettamente promossa anche dalla musica.

²⁸⁷ Ricordiamo qui che quasi tutti fra i finora citati esempi di poeti estemporanei, e anche quelli che saranno analizzati a breve, hanno meritato una voce nel *Dizionario del Risorgimento Nazionale* (Vallardi, 1933); a testimonianza di un concreto contributo alla causa nazionale riconosciuto all'“impegno” del loro poetare all'improvviso. Tra di essi, in particolare, sono compresi nel *Dizionario*: Bandettini, Teresa (Vol. II, *Le Persone, A-D*, p. 163); Fusinato Fuà Erminia (Vol. III, *Le persone, E-Q*, p. 156); Gianni, Francesco (Vol. III, *Le persone, E-Q*, p. 218); Milli, Giannina (Vol. III, *Le persone, E-Q*, p. 591); Pistrucchi, Filippo (Vol. III, *Le persone, E-Q*, p. 912-914); Regaldi, Giuseppe (Vol. IV, *Le Persone, R-Z*, p. 36-39).

ad una rilettura di Dante ne rivoluziona la lettura in chiave moderna. La *Divina Commedia* si configura allora come inatteso riferimento per l'immaginario poetico in aree già considerate aliene dalla sua influenza: dalla forma lirica del sonetto del primo Settecento, alle composizioni poetiche – soprattutto al femminile – e all'effimera arte della poesia estemporanea della fine del secolo e della prima metà di quello successivo. È la storia originale di un'appropriazione del modello dantesco da parte di una classe di “pseudo poeti”, che spesso balza agli onori della cronaca ufficiale grazie al plauso dei più illustri spettatori.

Per entrare più nello specifico e analizzare nel dettaglio da questa prospettiva questo mutato uso di temi danteschi dal Settecento arcadico al vitalistico primo Ottocento – quando cominciano a fare capolino i primi sintomi di un patriottico tentativo di stravolgere lo *status quo* – può risultare utile soffermarci sul caso particolare di un'altra pastorella d'Arcadia, autodidatta e cultrice dantesca, vissuta proprio a cavallo fra i due secoli, Teresa Bandettini, celebrata niente di meno che dal grande Vittorio Alfieri²⁸⁸, solitamente avaro di elogi e di entusiasmi nei confronti dei contemporanei:

Ad una improvvisatrice.

Ed io pure, ancorchè dei fervidi anni
Semi-spena languisca in me la foga;
Io pur la lira, onde alto cor si sfoga,
Chieggo, e fremendo sciolgo all'aura i vanni.

Quai mi fan forza al cor magici inganni?
Chi un tal poter sul canto mio si arropa?
Donna, (I) il cui carne gli animi soggioga,
Rimar mi fa, benchè tai rime io danni.

Ma immaginoso poetar robusto
Pregno di affetti tanti odo da lei
Scaturirne improvviso e in un venusto;
Ch'io di splendida palma or mi terrei
Pe' suoi versi impensati andarne onusto,
Più ch'io mai spero dai pensati miei.²⁸⁹

(I) Teresa Bandettini

²⁸⁸ La poetessa non mancherà di sottolineare l'importanza di tale prestigiosa consacrazione in una lettera ad un confidente: «Alfieri, l'indocile Alfieri, lui nega le sue lodi a chiunque; spontaneo si è mosso a farmi un sonetto; lo troverà accluso. Nissuna improvvisatrice, alcun poeta può vantare altrettanto», Lettera a Tommaso Trenta del 2 gennaio 1795, qui ripresa da Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 14, ma si veda anche Id., *Un'accademia di improvvisazione di fine Settecento*, in «Rivista di Letteratura Italiana», vol. III, 1985, pp. 424-431.

²⁸⁹ Alfieri, V., *Rime*, cit., sonetto CLXX, *Ad una improvvisatrice* (1795), pp. 171-172.

2.3. TERESA BANDETTINI: UNA POETESSA DI *ANCIEN RÉGIME* ALUNNA DI DANTE²⁹⁰.

Sulla figura di Teresa Bandettini, in Arcadia Amarilli Etrusca, ci soffermeremo brevemente per sondare più da vicino influenze e ripercussioni della fortuna di personaggi ed episodi della *Divina Commedia* nei repertori e nelle pratiche performative dei poeti improvvisatori a cavallo tra Sette e Ottocento, facendo riferimento alla più ampia raccolta dei suoi improvvisi e alle testimonianze sulla sua vita artistica offerta dal memoriale del suo concittadino Tommaso Trenta²⁹¹. La Bandettini nacque a Lucca nell'agosto del 1763 da famiglia modesta e povera. Nello stesso anno muore il padre e le sostanze della casa diminuiscono considerevolmente a causa dei debiti ereditati e della cattiva amministrazione del fratello inesperto, che abbandonò poco dopo la famiglia. A consolazione di tante disgrazie si pone la piccola Teresa, con la sua voglia di conoscenza, la sua innata curiosità, il suo precoce interesse per la poesia e il suo talento nell'apprendere, sostenuto anche da una memoria prodigiosa.

La poesia è nata con me, crebbe con gli anni e con le cognizioni; il mio maestro, a cui tutto debbo, fu il mio genio, e un assiduo studio. La lettura de' buoni libri, un certo gusto nella scelta delle frasi, delle bellezze e delle voci, mi acquistaron degli amici, de' letterati.²⁹²

La ragazza iniziò presto a comporre versi, imitando i testi letti e diletandosi a improvvisare insieme alla madre, su una linea di trasmissione del sapere tutta matriarcale:

²⁹⁰ «Me fida alunna tua ...» è il primo emistichio, che ritroveremo in seguito nel corso della trattazione, dell'endecasillabo di una delle terzine conclusive del sonetto *Amarilli alla tomba di Dante* in cui la poetessa esprime la propria rispettosa ammirazione e il debito formativo-culturale nei confronti dell'Alighieri. Il componimento, conservato in forma manoscritta presso la Biblioteca Statale di Lucca, è presente nell'edizione *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, tomo I, per Francesco Berini Tipografo Ducale, Lucca, 1835, p. 137 e consultabile online all'indirizzo: <https://books.google.it/books?id=URgM10C1sowC&pg>.

²⁹¹ La raccolta manoscritta compilata dall'erudito lucchese Tommaso Trenta nato nel 1745 e conosciuto in Arcadia come Artinio Dionisiade (in gran parte pubblicata da Franca Caspani Menghini nel recente volume *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta, 1794-1799*, Lucca, Accademia lucchese di scienze, lettere e arti, 2011, cui faremo d'ora in avanti riferimento insieme al libro già ricordato di Alessandra Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*), comprende la trascrizione di 366 testi poetici di cui 125 sono improvvisi della Bandettini. I testi sono accompagnati da ricche annotazioni del raccoglitore. Ritenuto irreperibile a partire dalla fine dell'Ottocento e ritrovato da Tatiana Crivelli nel 2003, il documento rappresenta una testimonianza fondamentale dell'arte improvvisatoria negli anni a cavallo tra Sette e Ottocento. L'importanza di una silloge di produzioni estemporanee, per definizione inclini piuttosto alla fruizione immediata a scapito della registrazione storica, da conservare nella città natale della poetessa, venne evidenziata più volte dallo stesso Trenta nei vari carteggi che intrattenne sia con l'autrice che con altre personalità coeve. In primo luogo la raccolta rappresentava un tributo alla fama e un riconoscimento all'onore della concittadina da parte dell'accademia lucchese. Inoltre essa doveva servire all'allestimento di un fondo degli improvvisi bandettiniani, al quale sia la poetessa che altri interessati avrebbero potuto attingere.

²⁹² Dalla lettera di Teresa Bandettini a Tommaso Trenta del 2 gennaio 1795, pubblicata in Paganini, P., *Notizie autobiografiche inedite di A. Etrusca*, estratto da Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, vol. XXXII, Lucca, Giusti, 1904, pp. 10-11.

Sull'aria di questa, o di quella canzonetta, che udiva cantar per strada, vi adattava all'improvviso versi di mia invenzione con gran sorpresa di mia Madre la quale era sempre il subietto delle mie rime. Ella per mia fortuna sapeva pur anco improvvisare in ottava rima, né sempre si ricusava a rispondermi quand'io la invitava a cantare. Questo era il miglior dono, che potesse farmi, poiché anteponeva ad ogni divertimento il piacere di improvvisare.²⁹³

Eppure l'avvio ai palcoscenici di improvvisazione fu preparato da un'altra scelta, effettuata per rimediare alla difficile situazione economica familiare, quando Teresa fu scritturata come prima ballerina al teatro corso di Bastia, accompagnata dalla sorella maggiore. I primi contatti col pubblico le fecero conoscere personaggi colti ed eruditi come Adamo Fabbroni, giovane studioso di fisica naturale; Tarsizio Rivera, medico del teatro di Bologna, che la introdusse nelle case dei suoi clienti incitandola a prodursi in estemporanei dopo averle fornito conoscenze di fisica, botanica e storia naturale che le sarebbero in seguito tornate utili per la composizione dei suoi improvvisi; o come il tragediografo Giovanni Pindemonte che, come vedremo a breve, la sorprese a leggere Dante durante le prove di uno spettacolo. Emerge la forte personalità di un'artista che univa il fascino della ballerina a quello dell'erudizione, esercitando un forte ascendente sui suoi ammiratori attraverso i quali ebbe la capacità di costruirsi una vasta rete di utili e preziose conoscenze. Le varie esperienze nei teatri italiani, da Firenze a Bologna e da Modena a Milano, tracciarono dunque il percorso artistico e intellettuale della Bandettini, contraddistinto dalla sua ambizione a primeggiare nelle due attività di ballerina e di improvvisatrice, pur preferendo la seconda alla prima:

È vero che mal volentieri esercitavo [la professione di ballerina] perché mi toglieva a miei diletti studj, ma è vero altresì ch'io sponata sempre dal desiderio di primeggiare in tutto, non avrei sofferto rimanermi inconsiderata.²⁹⁴

L'esercizio della professione di improvvisatrice implicava un notevole dispendio di energie; in questo Amarilli fu aiutata dall'enorme bagaglio di esperienze raccolte sul palcoscenico come prima ballerina, che le fornivano certamente un repertorio di movimenti adatti a catalizzare l'attenzione del pubblico senza sforzi eccessivi (aspetto che conferma lo stretto rapporto tra erudizione, pratica scenica e doti mimico-

²⁹³ Bandettini, T., *Autobiografia*, conservata autografa presso la Biblioteca Statale di Lucca, ms. 638, cc. 1-12 e pubblicata in Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Angeli, Milano, 1990, pp. 229-246, (data Lucca 21 maggio 1825), qui a p. 232.

²⁹⁴ Ivi, p. 238.

espressive dell'interprete in questo genere di *performance*). Ce lo ricorda la testimonianza di Francesco Franceschi, suo contemporaneo, che la descrive nell'atto di improvvisare:

Riceve intrepida il propositole argomento, e già l'estro divino, che l'anima le invade, e comprende, trasfuso ancora nelle membra si rende visibile negli atteggiamenti della persona: agli occhi scintillanti di tremula fiamma, al volto, che cangia ad ogn' istante colore, alle braccia, che a vicenda incominciano, e sospendono i lenti lor moti, alle chiome sparse sulla fronte e sul petto anelante, Ella sembra, qual già nell'antro di cuma la fatidica Sibilla, farsi maggiore di se stessa, e nulla aver di mortale.²⁹⁵

Riproponiamo di seguito anche un'immagine della poetessa fissata in una delle sue "pose estemporanee", in cui «alle braccia, che a vicenda incominciano, e sospendono i lenti lor moti, alle chiome sparse sulla fronte e sul petto anelante, Ella sembra [...] farsi maggiore di se stessa».



Fig. 1. Angelika Kauffmann, *Portrait of the Impromptu Virtuoso Teresa Bandettini-Landucci of Lucca*, 1794.

Le esibizioni di poesia estemporanea, dalle quali dipendeva il successo e l'affluenza di pubblico pagante, necessitavano inoltre di una rete ben articolata di promotori, del continuo interesse delle accademie e, non da ultimo, della disponibilità

²⁹⁵ cfr. Franceschi, F., *Elogio della Signora Teresa Bandettini*, in *Saggio di prose diverse*, Lucca, Bertini, 1806, pp. 47-48.

degli stessi *performer* a continui spostamenti. Infatti la Bandettini si era associata a diverse accademie italiane²⁹⁶, e le conoscenze acquisite con l'aiuto dei suoi celebri precettori la misero nella condizione di poter mantenere la sua famiglia; così come gli introiti provenienti dalla nuova professione di letterata le permisero di abbandonare infine il teatro. A questo bisogna aggiungere il favorevole matrimonio, avvenuto nel 1789, con il concittadino Pietro Landucci, capitano di cavalleria del duca di Modena e ballerino di teatro. Il nuovo statuto di donna sposata, nonché la fine della sua carriera di ballerina, la misero al riparo dai corteggiamenti degli ammiratori. Nonostante il regime rigido di subordinazione e lo scetticismo dell'epoca nei confronti degli studi femminili, Teresa poté godere di una libertà impensabile per molte donne sue contemporanee; peraltro fu supportata e incoraggiata allo svolgimento della sua professione di poetessa dal marito, legato a sua volta al mondo dello spettacolo²⁹⁷. Nel periodo 1786-1790 si confermò la vocazione di Amarilli per la poesia d'improvvisazione, che la portò di fronte al pubblico in varie città italiane, a cominciare da quelle lombarde, facendole riscuotere ovunque successo e ammirazione. Di questo periodo esaltante e frenetico parla la poetessa stessa in una lettera al Trenta datata Firenze, 2 gennaio 1795:

Da quest'epoca in poi [1786] sempre ho scritto e improvvisato, come improvvisato avevo dall'età di sette anni, stupore di mia madre e di chi poteva udirmi, perché io non poteva vincere la soggezione. Alfine le mie circostanze, [...] vollero che io mi risolvessi a vincere ogni ripugnanza, mio marito mi fece forza [...] io mi produssi in una scelta conversazione, riscossi gli applausi e il compatimento per l'estremo timore che in me traspariva; a poco a poco questo si dissipò. Le

²⁹⁶ Elencate nella sua autobiografia, segnatamente: «all'Arcadia, alla colonia Varenia d'Imola ed a Filoponi di Cesena»; oltre che alla bolognese accademia dei Fervidi. Cfr. Bandettini, T., *Autobiografia*, in Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 244.

²⁹⁷ Soprattutto per la spinta del gesuitismo, nell'Italia del Seicento le donne erano state confinate alle sole cure domestiche. Nel Settecento, anche grazie all'influsso della moda francese e con l'apertura alla vita sociale soprattutto in seguito alle istanze rivoluzionarie del 1789, le donne vennero invece ammesse alle accademie e alle conversazioni pubbliche. Per una più ampia panoramica sulla partecipazione femminile alla vita sociale, delle letterate in particolare, si vedano il capitolo *Gli studi delle donne*, in Natali, G., *Il Settecento*, Vallardi, Milano, 1944, p. 127 segg.; lo studio di Ricaldone, L., *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1996 e lo studio di Chemello, A., e Ricaldone, L., *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000. In generale si può riassumere il generale dibattito sull'utilità degli studi femminili in alcuni atteggiamenti molto distanti tra loro. Mentre da una parte si riteneva che il privilegio dello studio, che avrebbe di conseguenza fatto trascurare i lavori casalinghi, poteva essere concesso alle nobili ma non alle donne del ceto medio-basso; dall'altra si era più permissivi nel permettere studi limitati a tutte le donne il tanto che sarebbe bastato per procurare loro le conoscenze del "buon governo della casa". Vi era infine una tendenza, più illuminata e in linea coi tempi, a favore degli studi femminili nella convinzione che uomini e donne fossero dotati di pari doti intellettuali, battendo sul tasto che una donna colta sarebbe stata in grado di educare al meglio la propria prole. La questione veniva dibattuta pubblicamente anche all'interno delle accademie: all'Accademia dei Ricovrati di Padova nell'anno 1723 si interloquì ad esempio sul tema *Se le donne si debbano ammettere allo studio delle scienze, e delle arti nobili* (cfr. a questo proposito i volumi di Guerci, L., *La sposa obbediente. donna e matrimonio nella discussione nell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988 e *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento: aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987).

città di Lombardia mi udirono, Mantova sopra tutte mi applaudì e incoraggiò [...] e a palmo a palmo misurai la Lombardia con una costante poetica fortuna.²⁹⁸

Grazie alle esibizioni pubbliche la sua fama di improvvisatrice crebbe fino ad essere addirittura sugellata dalle composizioni di celebri poeti quali Monti, Parini e Alfieri²⁹⁹. Nel 1794 la poetessa fu a Roma per improvvisare davanti ai pastori arcadi; qui ricevette grandi onori da personaggi illustri³⁰⁰ ed il suo ritratto a opera della pittrice svizzera Angelica Kaufmann venne appeso nel serbatoio dell'accademia. Quell'anno fu davvero memorabile per la Bandettini poiché vide la sua fama di brillante compositrice estemporanea accrescersi e consolidarsi (dopo la parentesi romana) durante un entusiasmante *tour* della Toscana – culminante con il soggiorno nella sua Lucca e a Firenze – in cui destò grande ammirazione presso i suoi concittadini e la popolazione toscana tutta. I canti prodotti durante quella faticosa annata, come pure quelli degli anni precedenti, furono raccolti da Tommaso Trenta, il quale, in veste di segretario dell'Accademia degli Oscuri³⁰¹, si impegnò come si è detto a procurare un ricco memoriale delle esibizioni di Amarilli da destinare al deposito dell'accademia. Una delle prime testimonianze della presenza di temi danteschi (in particolare quello del Conte Ugolino) nel repertorio della poetessa ci viene offerta dalla cronaca di un'accademia tenuta a Pistoia nel settembre del 1794:

Nella mattina seguente tenne una pubblica Accademia nella Libreria della Sapienza, e cantò i seguenti temi: La statua di Pigmalione; Alceste, ed Ammeto; Il Conte Ugolino; Il giudizio di Paride. Nel primo tema dopo aver posto in bocca all'appassionato Pigmalione una vivissima preghiera a Venere, che sembrò un'ode oraziana, cominciò a descrivere il prodigioso animarsi della Statua con tal gradazione e vivacità, che parve

²⁹⁸ Paganini, P., *Notizie autobiografiche inedite di A. Etrusca*, cit., p. 10.

²⁹⁹ Bandettini ricevette omaggi dai più grandi poeti del suo tempo. Nel 1793 a Milano il Parini le dedicò il sonetto *Poi che tu riedi a vagheggiar dell'etra* (in Parini, G., *Opere scelte*, Torino, UTET, 1977, I ed. 1842, pp. 617-618); di altri riconoscimenti ci dà invece notizia il Natali (in *Il Settecento*, cit., p. 153): «Corilla [Maria Maddalena Morelli] dedicò l'ultimo suo canto, come alla sua più degna erede, a Teresa Bandettini». Sempre il Natali (ivi, p. 154) ci informa che «un altro sonetto nello stesso anno [1793] le dedicò il Mascheroni, che la udì improvvisare a Pavia sul Conte Ugolino». Nel 1794 a Roma il Monti le dedicò un'ode saffica [in *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Lucca, Per Francesco Bertini Tipografo Ducale, 1835, p. XIV]. Nel 1795 a Mantova, il Bettinelli la onorò con una simbolica corona olimpica. Fin l'Alfieri, nello stesso anno, a Firenze, uscì dal suo riserbo, dettando per lei il sonetto «Ed io pure, ancorché de' fervid'anni» (sonetto riportato in *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, cit., p. XV).

³⁰⁰ Tra i personaggi famosi che lodarono il talento della poetessa dopo le sue improvvisazioni romane Tommaso Trenta annovera il cardinale Flangini (il conte Lodovico Flangini, 1733-1804, noto prelato, politico e letterato veneziano); don Baldassarre Odescalchi (1748-1810), duca di Ceri, che mise a disposizione il suo salotto romano per le esibizioni della Bandettini e, nell'anno 1795, le promise una rendita per il suo mantenimento; il perugino monsignor Cesarei, che, dopo averla conosciuta, ne diventa mecenate.

³⁰¹ L'Accademia degli Oscuri, fondata a Lucca nel 1584 da un gruppo di giovani eruditi intorno a Giovan Lorenzo Malpighi sul modello dell'Accademia degli Intronati di Siena, rappresenta il nucleo originale dell'attuale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti. Il sodalizio sosteneva inizialmente attività letterarie e filosofiche, più tardi si aggiunsero pure le scienze naturali. Nel 1805 e fino al 1814, sotto il governo di Felice Baciocchi e di Elisa Bonaparte, all'Accademia degli Oscuri subentrò l'Accademia, da Napoleone poi ribattezzata Accademia Lucchese. Nel 1816, quando Lucca fu sotto la reggenza dei Borboni, si aggiunse alla sua denominazione il titolo di Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti. Per approfondimenti cfr. Caspani Menghini, F., *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artino*, cit., pp. 467-468.

di vedere il primo respirar della medesima, il primo muoversi, il primo andare incerto, e mal sicuro, come quello dei fanciulli, si udirono le prime parole tronche. Si vide lo stupore, il primo contatto, e il giubilo finalmente, e l'abbracciarsi del fortunato Artefice. Dopo questo si sentì l'affetto Coniugale d'Alceste spinto fino all'inaudito Eroismo di sacrificarsi per lo sposo, e il suo canto, e le immagini non furono minori del tema, nel quale riuscì mirabilmente coll'intercalare di rima abbligata. Fece poi sentire tutto il patetico, e il terribile della morte del Conte Ugolino con le parole, e i colori di Dante. Lo seguì a passo a passo, lo parafrasò, e (se è permesso di dir tanto) lo rischiarò specialmente nel racconto del sogno. Questa sola Poesia avrebbe potuto formare il nome, e assicurare il credito di un gran Poeta, a cui fosse costata tempo, studio e lima; detta poi all'improvviso sembrò cosa quasi sopra naturale.³⁰²

La cronaca dell'esibizione ci restituisce il profilo di un'artista a tutto tondo: preparata sia tecnicamente che culturalmente e dotata anche di brillanti doti attoriali nel passare da stati emotivi differenti («cominciò a descrivere il prodigioso animarsi della Statua con tal gradazione e vivacità, [...]». Si vide lo stupore, il primo contatto, e il giubilo finalmente [...] Dopo questi si sentì l'affetto Coniugale d'Alceste [...] Fece poi sentire tutto il patetico, e il terribile della morte del Conte Ugolino con le parole, e i colori di Dante»³⁰³). Soprattutto colpisce il suo ricco bagaglio culturale che le permette di variare dal tema mitico a quello romantico-amoroso, passando da una ferma conoscenza dei classici. In particolare il modo in cui riesce a “spiegare” Dante, rispettando le sue «parole» e i suoi «colori» e riuscendo addirittura a sciogliere e far comprendere i passaggi più oscuri («Lo seguì a passo a passo, lo parafrasò, e lo rischiarò specialmente nel racconto del sogno»³⁰⁴) è registrato come qualità degna (se non superiore) di un «gran Poeta», a cui sarebbe costato «tempo, studio, e lima» per arrivare ad una parafrasi così dettagliata e chiara del brano dantesco. Il carattere estemporaneo dell'esibizione ne moltiplica naturalmente il prestigio: «detta poi all'improvviso sembrò cosa quasi sopra naturale»³⁰⁵. Il fortunato tema dantesco viene ripreso dalla versatile improvvisatrice anche nelle accademie date a Livorno sempre nell'autunno del 1794:

Ricantò nuovamente Amarilli nella Casa del Sig. Valle la sera della Domenica antecedente alla di Lei partenza in una privata accademia a numerosa, e coltissima udienza ove intervenne il prelodato Sig. Governatore, e la valorosa Amarilli che in detta sera può dirsi che superò se stessa, e maggiormente attirasse l'universal meraviglia ed acclamazione. I Temi che le venner proposti in detta sera furono: 1° Apollo, e Dafne. In Settenarij; 2° Allocuzione di Virginio alla Figlia in atto di ucciderla in Ottave con Rime del Tasso obbligate; 3° Il Cantico degli Isdraeliti dopo il

³⁰² *Accademie di Pistoia (Settembre-Dicembre 1794)*, Archivio di stato di Lucca, *Carte Tommaso Trenta*, filza 18, n. 31, qui ripreso da Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 202-203.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Ibidem.

passaggio del mar Rosso. In Ottonarj; 4° Vetturia ai piedi di Coriolano con Rime ed intercalare obbligato «Così spietato Figlio Così ritorni da me»; 5° Il Conte Ugolino di Dante in Ottonarj; L'Esaltazione d'Imeneo per lo sdegno di Amore con Venere. In Senarj; 7° L'origine dei colori secondo la vera Dottrina di Newton. In Settenarj; 8° Inno a Nettuno con Rime, ed intercalare obbligato «Rendi tranquille l'Onde propizio Dio del mar». ³⁰⁶

Lo stupore e l'ammirazione della «coltissima udienza» vengono suscitati in particolare dall'interpretazione del brano dantesco e dalla professionalità dimostrata dall'interprete, come sembra suggerirci una testimonianza raccolta dal Trenta nel suo memoriale:

Arrecò poi stupor maggiore che in ogni altro canto con l'Istoria del Conte Ugolino tratta da Dante in cui trasportò Amarilli questo più bel pezzo della Cantica di quel Divino Poeta in versi Ottonarj senza scostarsi dalla descrizione che esso ne da, e facendo uso costantemente del Robusto Stile, e delle immagini di Esso. In questo Tema ebbe la delicatezza la gentile Amarilli di evitare tutto quel che di spiacente dice il Dante dei Pisani e non fece menzione del Monte «Perch'è Pisani veder Lucca non ponno». Nel modo stesso che nell'allocuzione di Virginio schivò tutte quelle espressioni sonanti Libertà, e Patriottismo, che ai nostri giorni son sentimenti equivoci perché portati al fanatismo.³⁰⁷

Una tale professionalità implica anche un sagace e sottile senso del pubblico, che la porta ad esempio ad evitare – cantando in giro per la Toscana il tema del Conte Ugolino – «tutto quel che di spiacente dice Dante dei pisani», e a non far menzione «del Monte “Perch'è Pisani veder Lucca non ponno”»³⁰⁸. Lo stesso “senso del tatto” è rilevato dal relatore livornese a proposito dell'*Allocuzione di Virginio alla Figlia*, in cui l'esecutrice, con “delicatezza”, «schivò tutte quelle espressioni sonanti Libertà, e Patriottismo, che ai nostri giorni son sentimenti equivoci perché portati al fanatismo»³⁰⁹.

³⁰⁶ Cfr. *Dettaglio delle accademie tenute in Livorno nell'autunno del 1794 dalla celeberrima Sig.ra Teresa Bandettini Poetessa Incomparabile*, Archivio di Stato di Lucca, *Carte Tommaso Trenta*, filza 28, n. 15, qui ripreso da Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 212-213. Per approfondimenti sugli spostamenti in toscana della Bandettini durante il 1794 si veda anche *Il Soggiorno di Amarilli Etrusca In Lucca sua Patria e in altre Città della Toscana nel 1794 Descritto da Artinio Dionisiade P. A. e Accademico oscuro*, in *Manoscritto Vittorio Emanuele 676*, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, p. 136. Il testo dell'improvviso livornese non è stato reperito, perché probabilmente non fu mai trascritto, come si può dedurre dal *Dettaglio delle accademie tenute in Livorno*: «Abbiam da dolersi, che quantunque i canti di questa divina Poetessa sien restati come un dolce sogno impressi nelle menti degli Uditori più intelligenti, poco o nulla sia restato in Lor memoria delle belle espressioni di Lei poiché per la rapidità con cui succedevansi un'idea fugava l'altra; e che nulla siasi posto sulle carte mentre i più geniali eran così meravigliati ed estatici, che niun volle diminuirsi il piacer Sommo di starla immobile ed attento ad ascoltare per prender la penna, e furargli tante bellezze» (in Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 209-210).

³⁰⁷ *Dettaglio delle accademie tenute in Livorno nell'autunno del 1794*, ivi, p. 214. L'ammiratore si riferisce ad un improvviso prodotto durante un'adunanza nella casa del Valle a Livorno, nel novembre 1794. Le sottolineature all'interno del testo sono mie.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Ibidem.

La Bandettini, insomma, da navigata interprete e intrattenitrice, seppe fiutare l'aria del momento, intuendo che il clima di reazione termidoriana che si respirava intorno non era certo favorevole agli alfieriani eroi di libertà. Per questo, sapientemente, tenne a bada lo spirito libertario e gli slanci indomiti che il celebre passo dantesco sulla tragica fine di Ugolino lasciava intravedere in controluce in determinati contesti. Lo spettatore delle accademie livornesi mette in luce infine il merito del suo stile «tratto ad imitazione dei migliori Classici in relazione dei Temi»:

Possiamo concludere che Essa assolutamente primeggi per tutti i rapporti fra i Poeti Estemporanei, e viventi o si abbia riguardo al Suo Stile sempre elevato in proporzione, mai fiacco, o basso, e tratto ad imitazione dei migliori Classici in relazione dei Temi, o si abbia in considerazione la Condotta ed ordine de' Suoi canti la vivacità, e la bellezza delle immagini, le vaste cognizioni dei migliori autori di ogni Età Poeti sì greci che Latini, Italiani, Inglesi, e Francesi, o si faccia rapporto al possesso in cui è dell'Istoria Antica e moderna e della Mitologia, della morale, della fisica, e metafisica ancora, in quelle parti nelle quali può campeggiare un Poeta Estemporaneo.³¹⁰

Il *tour* toscano la condusse poi nella sua città natale, dove fu chiamata nuovamente ad esibirsi su temi richiesti al momento e l'adunanza accorsa ad ascoltarla, memore dei recenti successi, la esortò nuovamente all'improvvisazione sul tema del Conte Ugolino preceduta stavolta da un sonetto. Ne riproponiamo di seguito la trascrizione, così come riportata nell'edizione Caspani del *Memoriale Trenta* alla voce "Improvvisi cantati da Amarilli Etrusca nell'anno 1794":

[XXIX]

Il Conte Ugolino

Sonetto

Del Sig.re Cesare Lucchesini

Questa è la torre del dolore. Immote
Ira e vendetta alle ferrate porte
Stanno: La cruda falce aggira Morte
Desiosa di sangue in ampie rote.
Infelice Ugolin! Scarne le gote
Fame ti addita al tuo dolo consorte
La pargoletta Prole, e intanto il forte
Petto con man di gel l'agita e scote.
Solo in tuo core avvien che i vanni accoglia
Pietà tremando, e la fuggente speme

³¹⁰ Ivi, p. 215.

Lungi trasvoli dall'infame Soglia.
Segno ai carmi egli sia: Tue voci estreme
Al pianto sacre vuol l'acerba doglia,
Che al tuo partir, Donna, ne fiede e preme.

Ove bolle ognor la colpa,
Ove il lutto ognor s'avvolge,
D'Acheronte entro le bolge
Ugolin rintraccerò. (a)

Siam intanto Duce e scorta
Nell'ardito gran viaggio
Dante Alghier, colui che saggio
Cinse in Pindo il primo allor.

Se ne va col gran Virgilio
Ove il gelo si costipa:
Arrivato sulla ripa
D'una bocca s'aggriccio

Ivi vide duo Dannati,
L'un dell'altro assai più fello,
Che facevagli cappello,
E il mordeva con furor.

Curioso Dante allora,
Disse a lui: qual è tua pecca?
Se la lingua non mi secca
I' di te ragionerò.

L'ascoltò quel peccatore
Fra tant'Anime diverse,
E all'inchiesta orecchio offerse
Dell'egregio buon Cantor.

Sollevò la bocca immonda
Dall'arrendo fero pasto,
E del capo retro guasto
La forbì col raro crin. (b)

Ah! Dicendo, chi mai sei
Che l'affanno rinnovelli?
Se anche pria di me favelli
Mi si spezza in seno il cor.

Ma se il mio parlar soltanto
Può d'infamia essergli seme,

Saper dei ch'?' sono il Conte,
E cotesto qui è Ruggieri:
I suoi perfidi pensieri
Ah! Non giova a me ridir.

I' mi stava entro la torre,
Ch'or per me s'appella Fame (c)
Quando a me squarciò il velame
Egro sogno di terror.

Era desto palpitando
Anche innanti alla dimane,
E sentia chieder del pane
Dai Figlioi nel sonno ancor.

Non parlai, né al lor sermone
Diedi ascolto, o feci motto;
Si serrò l'uscio di sotto,
E il mio cor me l'anunziò.

I' guatava i miei Figliuoli
Con turbati e mesti rai:
Anselmuccio a me: cos'hai?
Tu mi guati sì, e perché?

Non parlai. Qual vista, o cielo,
Al dolor mio fero offrisci?
Dura terra! E non t'apristi
Inghiottendo un Genitor

Gaddo al fin piangendo vidi
Stramazarsi a me da piedi:
Come tu quivi mi vedi,
Così i Figli miei cader!

Assai più che il mio dolore
Vinse alfin l'egro digiuno: (d)
Cieco allor sopra ciascuno
I' mi diedi a branco lar

Sì dicendo, al teschio intanto
Fissò i guardi irati e torti;

Ragionar, piangere insieme,
Se m'ascolti, egli mi udrà.

Come denti di un Can forti
Furo i suoi sull'osso allor.

P non so già chi tu sia
Qui venuto, e perché modo,
Fiorentino, a quel ch'i' m'odo
A me sembra il tuo sermon

Gelò il Vate mio divino
All'idea d'un tal pensiero;
E col saggio Condottiero
Nelle bolge s'internò.

- a) Ugolino de' Conti della Gherardesca di Fazion Guelfo.
- b) Ugolino mordeva il teschio di Ruggiero degli Ubaldini Arcivescovo di Pisa, a istigazione di cui era stato imprigionato dal Popolo con quattro Figli.
- c) Fu detta Torre della Fame per esservi morto di fame Ugolino co' Figli.
- d) Ha preteso alcuno che Ugolino mangiasse i Figli morti già da tre giorni, ma l'espressione di Dante indica essere egli morto di fame anzi che di dolore.³¹¹

Il testo, riportato come “canto numero XXIX” tra gli improvvisi bandettiniani trascritti nel *Memoriale Trenta*, sembra liberamente ispirato al tragico personaggio dantesco. L'argomento venne proposto ad Amarilli tramite un sonetto «Del Sig.re Cesare Lucchesini» e la poetessa lo svolse in quartine di ottonari – dunque adottando un metro con ritmo e struttura molto differenti da quelli della terzina e dell'endecasillabo danteschi. Eppure, ad un'analisi più approfondita, è possibile rintracciare numerose analogie tra i versi dei canti XXXII-XXXIII dell'*Inferno* e l'estemporaneo bandettiniano. Vedremo di seguito come il parallelo denoti una evidente aderenza, a volte letterale, dell'improvviso alla fonte, lasciando trapelare il sicuro possesso da parte della poetessa dell'opera dell'Alighieri. Osserviamo alcuni passi essenziali dei due testi messi a confronto nello schema seguente, in particolare i versi che descrivono l'incontro tra Dante e il conte Ugolino della Gherardesca, e la presentazione di quest'ultimo:

Il conte Ugolino (improvviso, Bandettini)

[...] *Ini vide duo* dannati,
L'un dell'altro assai più fello,
che facevagli *cappello*,
E il mordeva con furor.

Canti XXXII-XXXIII (*Inf.*, Dante)

Canto XXXII
(vv. 124-126) Noi eravam partiti già da ello,
ch'*io vidi due* ghiacciati in una buca
sì che *l'un capo a l'altro* era *cappello*;

³¹¹ Il testo, con le note annesse, è la trascrizione dell'esibizione della Bandettini a cura di Tommaso Trenta, cfr. *Improvvisi cantati da Amarilli Etrusca nell'anno 1794*, in Caspani Menghini, F., *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio*, cit., pp. 139-140.

Curioso Dante allora,
Disse lui: qual è tua pecca?
Se la lingua non mi secca
F' di te ragionerò.

L'ascoltò quel peccatore
Fra tant'anime diverse,
E all'inchiesta orecchio offerse
Dell'egregio buon Cantor.

Sollevò la bocca immonda
Dall'orrendo fero pasto,
E del capo retro guasto
La forbì col raro crin.

Ah! Dicendo, chi mai sei
Che l'affanno rinnovelli?
Se anche pria di me favelli
Mi si spezza in seno il cor.

Ma se il mio parlar soltanto
Può d'infamia esserli seme,
Ragionar, piangere insieme,
Se m'ascolti, egli mi udirà.

I' non so già chi tu sia
Qui venuto, e perché modo,
Fiorentino, a quel ch'è m'odo
A me sembra il tuo sermon.

Saper dei ch'è sono il Conte,
E cotesto qui è Ruggieri
I suoi perfdi pensieri
Ah! Non giova a me ridir.

F' mi stava entro la Torre,
Ch'or per me s'appella Fame
Quando a me squarcò il velame
Egro sogno di terror.

(vv. 136-139) che se tu a ragion di lui ti piangi,
sappiando chi voi siete e la sua pecca
nel mondo suso ancor io te ne cangi,
se quella con ch'io parlo non si secca.

Canto XXXIII

(vv. 1-3) La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.

(vv. 4-6) Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

(vv. 7-9) Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'è rodo,
parlare e lagrimar vedrai insieme.

(vv. 10-12) Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembra veramente quand'io l'odo.

(vv. 13-16) Tu dei saper ch'è fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri
or ti dirò perché i son tal vicino.
Che per l'effetto de' suo' pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso. [...]

(vv. 22-24) Breve pertugio dentro da la muda
la qual per me ha 'l titol de la fame, [...]
(v. 27) che del futuro mi squarcò il velame. [...]³¹²

³¹² Si cita da Vittorio Sermoni, *L'Inferno di Dante*, supervisione di Gianfranco Contini, Milano, BUR, 2001, pp. 646-647, 663.

Il confronto documenta la perfetta conoscenza mnemonica dei canti della *Commedia* da parte della Bandettini e la sua tecnica di riuso: difficilmente la poetessa si staccava dal suo modello nel contenuto o nelle scelte lessicali³¹³. Il mestiere dell'improvvisatore richiedeva un buon livello di professionalità insieme al possesso di una vasta erudizione, che venivano sempre còlti e messi alla prova dagli ascoltatori più attenti. Quello nutrito e coltivato dalla Bandettini era un vero e proprio culto per i classici, con l'Alighieri in posizione predominante, che ben si confaceva al gusto filologico di stampo illuministico d'*ancien régime*. Fedele alla linea del classicismo, senza prestare troppo ingenuamente il fianco ai pericolosi entusiasmi legati alla ventata rivoluzionaria transalpina e ai moti del primo Romanticismo, Bandettini affrontava nei suoi canti i temi scelti dal pubblico senza intenzionalmente variarne i contenuti, senza mutare i tratti dei personaggi di spicco e senza neanche rivisitare gli archetipi della mitologia e della tradizione letteraria.

Io antepongo, e meco l'anteporrà chiunque ha fior di senno, le poesie usate sin qui da esimj scrittori [...]. Ed in vero, non è tutto calore e vita nei poemi che a noi tramandarono le età più remote?³¹⁴

Con queste parole, nel breve trattato *Ragionamento sulla poesia*, richiamava all'ordine quegli «imitatori, ai quali manca quell'originale carattere»³¹⁵ fornito dai modelli classici e, al contempo, condannava categoricamente la poesia che non se ne alimentava:

Mi rincresce, che voi piena come lo dimostrate di tanta dottrina, foggiate vi siate al romanticismo anzi che seguire i Classici [...] forse io m'inganno, ché mal si disputa in materia di gusto, ma mi sarebbe piaciuto, che cangiato non aveste metro fossero ottave o terzine.³¹⁶

³¹³ Si ritrova in questo contesto la stessa coerenza presentata nell'opera meditata *La Teseide*, dove Bandettini si rifiutò di ammodernare la fonte come per esempio le consigliava in una lettera Saverio Bettinelli: «Arrivo dunque alla *Teseide*, e pensandola argomento tanto trattato, e ribattuto in poemi italiani, oltre agli antichi, e di favola antica ognor decadente eccovi un capriccio. Chi sa dich'io che colei cui non costan le rime, né i bei versi, mutando alcune parti, o facendo allusione dell'antico al moderno non ami intitolarlo *Il Nuovo Teseo*, o *La Nuova Teseide*? E qui vedete il domator de' mostri Francesco II, o anche Krai, ucciso il minotauro francese, superare il labirinto politico. Istituisce i Giuochi Olimpici, fonda nuovi governi felici, amico di Piritoo il Russo ecc. ecc. Parvi ella una pazzia? Non dico altro, ma mi par che meriti uno sforzo pel gran viaggio vostro». Lettera datata Mantova, 19 dicembre 1799, citata in Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 181-182 e in Bandella, M., *Il Carteggio tra Saverio Bettinelli e Teresa Bandettini Landucci, 1793-1808*, tesi di dottorato, Università di Salisburgo, 2006.

³¹⁴ Bandettini, T., *Ragionamento sulla poesia*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese», VIII, 1831, pp. 249-259, p. 257.

³¹⁵ Ivi, p. 256.

³¹⁶ Estratto dalla lettera inviata da Teresa Bandettini alla poetessa torinese Diodata Saluzzo (1775-1840) da Lucca il 2 maggio del 1829, cfr. Nay, L., «*Sofisticarie*» e «*cose donnesche*», *Diodata Saluzzo e la 'sorellanza' letteraria*, in ... *Come l'uom s'eterna, Studi in onore di Riccardo Massano*, a cura di P. Luparia, Dipartimento di scienze letterarie e filologiche, Università degli studi, Torino, 2006, p. 165.

Questa fermezza antimodernista è documentata sia in diverse missive indirizzate ai letterati del suo tempo, sia nella sua produzione letteraria; chiara testimonianza di forti convinzioni poetiche: una migliore conoscenza dei classici avrebbe, secondo il suo pensiero, contribuito a incrementare la qualità del suo lavoro, e, per questo, aveva concentrato i suoi studi sui modelli antichi, provocando in più occasioni, sin da fanciulla, lo stupore dei suoi ammiratori: «Ella possiede i Classici in una maniera sorprendente. D'Omero Ella non ignora una bellezza. Insomma restai incantato»³¹⁷. Le sue fonti di ispirazione, sia per le opere meditate che per quelle improvvisate, erano dunque da una parte i classici antichi e dall'altra i classici italiani, segnatamente Dante, Goldoni, Metastasio, Petrarca e Tasso, ricordati come tali nell'autobiografia:

Cresceva intanto e a misura ch'io cresceva si sviluppava in me un vivo desiderio di imparare e una curiosità inestinguibile; tal che frequentissime erano le inchieste mie sopra ogni obietto, e talvolta tanto sottili, che mia Madre, che da me sempre veniva consultata ben sovente si trovava costretta a non sapere, adeguatamente a rispondermi. Il genio però della madre mia portato alla lettura, e il vederla io in tutte l'ore che rubar poteva al lavoro leggere assiduamente svegliava in me la brama di saper leggere, e quindi l'esempi ch'ella mi raccontava di persone devote a Dio, le canzoni spirituali alle quali qualche volta cantando si piaceva alternare con altre storie in ottava rima, [...] Per ottener però tal grazia d'uopo mi era ripetere devote orazioni e non pochi passi del catechismo e della dottrina cristiana. Purch'ella consentisse a cantarmi un istoria in ottava rima, o una canzonetta in altri versi tutto otteneva da me. [...] Chi il direbbe? Nell'età di cinque anni, e forse meno io leggeva speditamente senza aver appreso a congiunger le lettere con alcun metodo: ciò sembra a me pur anco impossibile, ma pure è vero ond'io giurar posso di non aver avuto altro maestro, che me stessa. Proprietaria de libri di mio fratello trovai in esso scaffale e il leggendario de' santi, e le opere di Metastasio e alcune commedie di Goldoni e un Dante e un Petrarca e un Tasso ed altri libercoli o superiori al mio intendimento, o non di mio genio. [...] La Poesia però mi piaceva sopra tutto e in modo da dimenticare persino la merenda, e spesse volte tant'era assorta in ciò che leggeva, che non udiva le replicate chiamate di mia madre e delle mie sorelle che m'invitavano al nostro parco desinare cosichè loro era forza condurmivi.³¹⁸

In questa ricca biblioteca da *accomplishment* che fu alla base della sua formazione di “letterata autodidatta”, e curiosa, non mancava mai la *Divina Commedia*, la cui lettura era cominciata già in piena adolescenza, durante il periodo di iniziazione all'arte della danza. Un incontro, quello con Dante, che – seppur condizionato dall'abitudine alla musicalità metastasiana – fu reso intrigante ai suoi occhi dall'asprezza delle terzine, percepite come il massimo esempio nella prospettiva di una formazione di ampio respiro culturale:

³¹⁷ Così scriveva un ammiratore, poi identificato in Luigi Piccoli, in una lettera non datata, ma presumibilmente intorno al dicembre del 1794, e non firmata indirizzata a Monsieur Jean Rosini di Pisa. Cfr. Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 221.

³¹⁸ cfr. *Autobiografia di Teresa Bandettini* in Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 230-232.

Allora si fu che la mia povera Madre credette poter dare orecchio alle insinuazioni del nostro Maestro di ballo, che le prometteva in poco tempo di far di me una brava ballerina [...] Non è però che abbandonassi la lettura, per la quale il solo mio genio mi fu guida a farmi apprezzare in singolar modo la divina commedia di Dante. In molti libri scontrati avea de' passi di cotesto insigne poeta; possedeva il libro tanto decantato, ma allorché volli occuparmi di lui mi parve alla prima rozzo ed espro [*sic*] spesso inintelligibile [*sic*], così che mi cadde più volte il libro dalle mani. Ciò far non dee meraviglia; usata all'armonia, e alla facilità del Metastasio, aspri i versi ed oscuri parere a me dovevano del più grande de' poeti; Pure quell'istessa asprezza aguzzava in me l'appetito di intenderlo, tal che giunsi, non solo a far d'esso la mia prediletta lettura ma sino a trascriverne gli alti concetti, e a farne una specie di analisi come far solea d'ogni libro che degno credessi di tal mia fatica.³¹⁹

L'«appetito d'intendere» il poema dell'«insigne poeta» veniva soddisfatto anche durante le pause delle prove degli spettacoli quando, ancora giovanissima, aveva già raggiunto il grado di prima ballerina³²⁰:

Da Firenze passai a Bologna sempre col grado di prima ballerina. [...] Nel tempo delle prove, che lunghissim'era in cui le prime parti rimangono in ozio e il più viene impiegato ad instruire il corpo del ballo, che così chiamati vengono i figuranti ed i ballerini di concerto, io usava per non annojarmi portar meco un libro e appartata dagli altri leggere sin tanto che a me non toccasse venire in scena. Un giorno mentre ch'io era intenta nella mia favorita lettura di Dante una maschera dietro di me senza ch'io me ne accorgessi fissando gli occhi sul mio libro: cospetto, gridò: voi leggete Dante! L'intendete poi? Mi voltai spaventata, e quindi offesa dalla villana domanda che piccava il mio amor proprio, credo intenderlo, risposi, e per ciò lo leggo. Era questa maschera Giovanni Pindemonte noto non meno per le sue Tragedie che pel suo bizzarro umore. Egli mandò in burla scusandosi l'imprudenza, che aveva commessa dicendo: ch'era io la prima giovinetta e quel che più ballerina, che si diletta di tale oscura Commedia prese meco a far conversazione ed io m'industriai di mostrargli che digiuna non era di cognizioni né straniera nella provincia delle belle lettere così che ne rimase incantato.³²¹

La *Divina Commedia* è dichiarata dunque una delle sue letture preferite, nonostante l'iniziale difficoltà di destreggiarsi fra quei «aspri versi ed oscuri», e dovette infatti influire profondamente sul suo immaginario acuendo una predilezione per alcuni episodi e soggetti divenuti col tempo suoi cavalli di battaglia. A chiusura del nostro *excursus* sulla *tournée* toscana dell'improvvisatrice lucchese ricordiamo il successo entusiastico riscosso dalla sua *performance* dantesca durante il passaggio fiorentino nel

³¹⁹ Ivi, pp. 235-236.

³²⁰ Professione che, come si è visto, avrà risvolti positivi per la sua carriera di improvvisatrice; abituandola ad una vita errabonda, le fornirà occasione di molteplici contatti umani, e, soprattutto, sarà la palestra in cui imparare a sostenere il rapporto con il pubblico e a muoversi in scena disinvoltamente.

³²¹ Ivi, p. 239.

dicembre del 1794, promosso dal mecenatismo del Marchese Nicolao Santini³²². A raccontarcelo è Tommaso Trenta nei suoi appunti in merito ad alcune serate d'intrattenimento tenute dalla Bandettini presso la casa del Santini, alla presenza addirittura di Vittorio Alfieri³²³; la prima delle quali seguì di pochi giorni un memorabile agone poetico che la vide a confronto con la temibile livornese Fortunata Sulgher Fantastici³²⁴ (in Arcadia, Temira Parasside):

Fu bello infatti il vedere nel convenuto giorno entrar generose in Campo le due esperte Rivali. Fean loro cerchio Personaggi illustrissimi come Giudici della poetica tenzone, meritevole d'averle a spettatrici le Muse. [...] Proposto fu dal Sig.re Conte Alfieri il tema da trattarsi a vicenda. Pendettero incerti gli Astanti, cui appartenesse la palma, tanto comparve grande in quell'incontro Temira. Giunsero solo a presagire la vittoria di Amarilli quei pochi Ingegneri capaci di giudicare della sublimità de' pensieri, della vaghezza delle immagini, della diversità dello stile proprio, terso, e sempre poetico. Né mal si opposero. Invitata in appresso dal Sig.re Conte Alfieri a cantare a solo Amarilli, disse allora cose veramente sorprendentissime e quasi divine, per cui vintasi dagli estatici Ascoltatori ogni prevenzione, le accordaron l'onore del trionfo.³²⁵

Bandettini uscì vincitrice dalla «tenzone poetica» – che tra l'altro fu piacevolmente intercalata dall'esibizione dantesca di un altro cantore estemporaneo (tale Giannetti) a ulteriore testimonianza dell'imprevedibilità e del partecipato consenso che richiamava intorno a sé il fenomeno dell'improvvisazione³²⁶ – e lo fece dopo essere stata incalzata

³²² Inviato straordinario della Repubblica presso la Reale Corte, come testimonia il carteggio Bandettini-Trenta: «Arrivò Amarilli in Firenze il giorno 13 Dicembre [1794]. Mi scrisse ella in data de' 16: "Io giunsi felicemente il Sabato alle 3 dopo mezzo giorno. S. E. Sig.re Inviato Santini si dette la gentil premura di venire a informarsi delle mie nuove. Trovai in esso tutti quei pregi, ch'ella mi aveva descritti, ma una cordialità inesprimibile"». Cfr., Trenta, T., *Memorie per servire all'Istoria Poetica di Amarilli Etrusca P[astorella] A[rcade]*, in Caspani Menghini, F., *L'estro di Amarilli*, cit., p. 54.

³²³ «Lunedì Sera, (mi scrisse Amarilli) fu l'Accademia in Casa Santini, ed essendosi combinata la nascita di un Reale Arciduca, riuscì una delle più splendide e brillanti sì per la gala di tutte le Cariche di Corte, come per la splendidezza, con cui il Sig.re Santini regolò la Festa, servendo tutti di squisiti rinfreschi, e trattandoli con magnificenza corrispondente a se stesso, ed agli illustri Spettatori. Io ebbi la fortuna d'incontrare l'altrui godimento, e il difficil compatimento del Sig.re Conte Alfieri, che si degnò di mostrarmelo con cortesissime espressioni.» Ibidem.

³²⁴ Fantastici Sulgher, Fortunata (Livorno 1755 – Firenze 1824), fu poetessa e improvvisatrice che, accolta nel 1770 nell'Accademia dell'Arcadia con lo pseudonimo di Temira Parraside, recitò quasi tutte le sue composizioni poetiche alla *Reale Accademia Fiorentina di Belle Lettere*, accrescendo sempre più la sua fama nel mondo salottistico-letterario di fine Settecento: godette dell'amicizia, oltre che di Vincenzo Monti, di celebri poeti del suo tempo come il Cesarotti e i due Pindemonte; recitò con la Mazzei, la Benedettini, la Biamonti, il Duca Mollo, il Lorenzi e con il principe degli improvvisatori d'Italia, Francesco Gianni; il suo salotto, a Firenze, fu frequentato dall'Alfieri, dal Monti e dalla Staël. Morì improvvisamente di apoplezia a Firenze il 13 giugno 1824. Tra le sue opere ricordiamo: *Componimenti poetici*, 1794; *Versi*, 1796; un poemetto, *Ero e Leandro*, 1802; una tragedia, *La morte di Abele*, 1804. Sulla Fantastici, cfr. Giommi, C., *Elogio di Fortunata Sulgher Fantastici Marchesini, poetessa estemporanea fra gli Arcadi Temira Parasside*, Magheri, Firenze, 1824; Dentoni, G., V., *Elogio della celebre poetessa Fortunata Sulgher Fantastici*, Ferrari, Parma, 1845; Ferrai, L., A., *Lettere inedite di Vincenzo Monti a Fortunata Sulgher Fantastici*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1885, vol. V, fasc. 15, pp. 370-382.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ «Poi la Bandettini cantò Ecuba, che schiava di Ulisse rammenta tutte le sciagure della Casa di Priamo, tema bellissimo, come tu vedi, dato dalla Fantastici. Lo cantò bene, ma in questo non fù sempre uguale. Ma tornò però grande nell'imprecazione fatta da Ecuba a Ulisse, colla quale finì il tema, e fù questo un pezzo divino. S'era chiesto il secondo tema per la Fantastici, e si sentì una voce: "L'Amore d'Esiodo o sia Amore Creatore dell'Universo." Immagina chi mai era? Era Giannetti. Sentì la voce la Fantastici corse gridando, viva Giannetti, che fa lezione! Tutti fecero plauso all'oscuro Poeta. Egli s'infiammò, e fece delle

dall'Alfieri a mostrare le sue migliori doti e a continuare nell'esibizione, riuscendo così a tener testa ad una delle più abili e applaudite potesse estemporanee dell'epoca, quale fu Fortunata Sulgher³²⁷. Ma la conferma delle sue formidabili doti la ottenne successivamente, in data 27 dicembre 1794 e sempre in casa Santini, proprio grazie all'interpretazione del soggetto dantesco, come riportato da un testimone della serata:

Il Sig.re Abate Domenico Moreni scrisse al Rev.do Jacopo Chelini in data 27 Dicembre: “Ho finalmente sentita la divina Amarilli, e sono rimasto sbalordito, siccome tutti gli altri che vi si trovarono. Cinque furono gli Argomenti, fra i quali il Conte Ugolino. Quest'argomento fu dato dal nostro Proposto Fossi, il quale è stato uno di quelli, che avanti di udirla dubitava del suo valore. Adesso poi la pensa diversamente, e dice di non aver mai sentita l'uguale.”³²⁸

E ancora, sempre su questa *performance*, leggiamo:

In data de' 30 Dicembre mi scrisse il Sig.re Santini: “Martedì sera improvvisò per la seconda volta la Bandettini in più ristretta compagnia in mia casa. Il dotto proposto Fossi, che le dette ad argomento la *Morte del Conte Ugolino*, ne restò sorpreso e incantato. A preghiere di trenta fra dame e cavalieri improvvisò pure in una sala di persona particolare superiormente ad ogni altra volta. Giovedì improvvisò in casa Corsini, ma disgraziatamente in quella sera, o fosse per essere affaticata dal canto delle due antecedenti, o per effetto del caldo eccessivo, aveva quasi totalmente perduto la voce, onde uguale alla sua fu la pena degli ascoltatori.”³²⁹

L'opzione dantesca come 'generico' di riferimento prosodico è verificata anche dalla ricorrenza di rime provenienti direttamente dal rimario della *Commedia* così come dall'uso, anch'esso molto ricorrente, dell'endecasillabo. Come sottolineato dall'accurata analisi di Franca Caspani – che ha effettuato un confronto tra il rimario

Ottave tutte fuoco. Fù dato da esso *Dante agli Elisi*. Lo cantò in terzine molto forti, Dantesche, ma col ripieno di Borra, quantunque tutti ammirassero il tutto senza distinzione. Rivoltò all'ultimo il Suo Canto alla Fantastici, e alla Bandettini. La Fantastici rispose, e pregò la Bandettini a lodare Giannetti. La Bandettini fece un'ode Saffica Bellissima. Erano tutti quasi per partire quando fù dato l'ultimo tema alla Bandettini, *Inno d'Ifigenia a Diana per la sua liberazione*», cfr. *Accademie di Firenze (Dicembre 1794)*, Accademia di Stato di Lucca, *Carte Tommaso Trenta*, filza 18, lettere 53-55, in Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 219.

³²⁷ Dopo aver saputo delle intenzioni della Bandettini di sfidare la Fantastici, il Santini scrisse al Trenta: «In data de' 20 Dicembre mi scrisse il Sig.re Inviato Santini: “La nostra Bandettini se mi avesse domandato consiglio, prima d'impegnarsi a cantare con la Fantastici in sua Casa, credo che le avrei insinuato di dispensarsene, non perché credessi che non potesse emularla, e anche superarla, ma perché l'Udienza dovendo essere composta nella maggior parte di Parziali della Fantastici, avrei temuto che gli applausi dovessero essere tutti suoi. L'effetto mi ha tolto d'inganno, perché furono uguali per tutte due, quantunque la Fantastici elettrizzata dalla Bandettini cantasse in una maniera molto superiore ad ogni altra volta”», Ivi, p. 55.

³²⁸ Cfr. Trenta, T., *Memorie per servire all'Istoria Poetica di Amarilli Etrusca*, in Caspani Menghini, F., *L'estro di Amarilli*, cit., p. 56. L'estratto è contenuto nella lettera dell'abate Domenico Moreni a Jacopo Chelini. L'improvviso fu cantato in data 27 dicembre 1794 in casa di Niccolò Santini a Firenze.

³²⁹ Ibidem.

bandettiniano e quello della *Commedia*³³⁰ – «su un catalogo di 361 rime che ricorrono al massimo in una o due serie rimiche nella *Commedia*, ben 91 si ritrovano anche in Bandettini»³³¹. A volte vengono ripresi i rimanti della *Commedia*, in alcuni casi recuperando addirittura la serie rimica completa (*acerbe-erbe-superbe*); altre volte invece viene ripresa la combinazione di due rimanti della terna dantesca. Degni di interesse sono anche i casi in cui la combinazione dantesca viene reimpiegata più volte nei testi bandettiniani, ad esempio: la serie *sangue-langue* oppure la combinazione *pasto-guasto* che avevamo visto ripetersi nel canto ispirato alla morte del Conte Ugolino. Per quanto riguarda la forma metrica usata dalla poetessa, la più frequente è l’ottava rima, legata al genere epico dei poemi cinquecenteschi di Ariosto e Tasso, e dunque facente esplicitamente parte del suo bagaglio letterario³³².

La misura dell’endecasillabo – obbligatoria per l’ottava rima e senza dubbio più complessa di altre misure – poteva essere direttamente ripresa senza ulteriore adattamento dalle fonti più familiari ad Amarilli, in particolare dalle terzine dantesche o dalle ottave dell’Ariosto. Tale misura, che per lunghezza si avvicinava più di altre alla forma prosastica, fu giudicata «facile», «armoniosa» e «armonica» dalla stessa Bandettini nel componimento meditato in terza rima dal titolo *L’endecasillabo*³³³: l’opera di Dante lavora in modo sotterraneo e persistente nella sua tessitura del verso, sia nei casi in cui improvvisi direttamente in terza rima, sia, soprattutto, quando abbia bisogno di impiegare rime “rare”. L’ennesima conferma della sua ammirazione nei confronti del sommo poeta è contenuta infine in due sonetti che hanno per soggetto la sua visita alla tomba di Dante. Il primo, già ricordato e intitolato *Amarilli alla tomba di Dante*³³⁴, nei versi conclusivi, dalla forte eco dantesca, mette appunto in evidenza i comuni riferimenti linguistici:

³³⁰ Curato da Arianna Punzi e pubblicato nel 2001. Cfr. Caspani, F., *Rime frequenti e rime rare*, in *L’estro di Amarilli*, cit., pp. 497-498.

³³¹ Ivi, p. 498. Le combinazioni più ricorrenti sono: *sangue-langue* (dieci volte in Bandettini); *pasto-guasto* (due ricorrenze in Bandettini); *belve-selve* (cinque volte in Bandettini, mentre nella *Commedia* i termini sono abbinati alla forma singolare); *sempre-tempre* (nove volte in Bandettini); *acerbe-erbe-superbe* (due volte in Bandettini); *cime-rime* (quattro volte in Bandettini).

³³² «Aliena però da mostrarsi servile imitatrice, si astenne Amarilli dal seguire ciecamente le tracce altrui. Per lo che messasi a spogliare i più celebri Poeti, con lunga e profonda meditazione pervenne a conoscere l’occulto artificio, eccitator di quel magico incanto, che si rende arbitro della mente, e del cuore. Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso osservati da lei intimamente con occhio investigatore la guidarono al ritrovamento del vero Buongusto della Poesia: l’ho udita io stesso più volte dire, che se non è ella che una copia imperfetta di quei gran Maestri, da loro però unicamente confessa d’aver apparato [sic] “Lo bello stil che le fa tanto onore.”» cfr. Trenta, T., *Memorie per servire all’Istoria Poetica di Amarilli Etrusca*, in Caspani, F., *L’estro di Amarilli*, cit., p. 46.

³³³ Cfr. *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Tomo III, Per Francesco Berini Tipografo Ducale, Lucca, 1835, pp. 263-265, consultabile all’indirizzo <https://books.google.it/books?id=i4gHAAAAQAAJ&pg=PA263&lpg#v=onepage&q&f=false>.

³³⁴ Biblioteca Statale di Lucca, ms. 640, c. 155. Pubblicato in *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Tomo I, 1835, cit., pp. 135-139.

Me fida alunna tua, che a infiorar vegno
Tua tomba accogli, né il sermon mio toscò
Desti nell'alma tua subito sdegno.

Nel secondo sonetto, invece, si fa strada un ulteriore tema che accomuna le loro reciproche biografie, cioè l'esperienza dell'esilio. *Al sepolcro di Dante*, pubblicato nel 1788³³⁵, descrive infatti, soprattutto nella terzina conclusiva, il martirio personale della poetessa in quanto artista vagante e senza patria:

Ombra onorata dell'avello in seno
(Se il mio martire impietosir ti puote)
Teco mi chiama, e t'assomiglio appieno.

Siamo ormai agli albori del secolo “romantico”, seppur con un piede ancora in un mondo legato a consuetudini e riti d'*ancien régime*, e nel calibrato quanto ricorrente riuso dantesco operato dalla Bandettini si avvertono già le eco foscoliane e mazziniane che, dagli scritti dell'esilio inglese, avrebbero portato, da qui a pochi anni, ad una rinnovata lettura del vate fiorentino in chiave libertaria e patriottica, fino a farlo assurgere a primo e indiscusso “padre della patria”. La poetessa lucchese aveva insomma fiutato il cambiamento dei tempi – sull'onda entusiasmante delle idee rivoluzionarie che facevano il giro d'Europa grazie all'avanzata napoleonica – e con esse anche quello delle modalità di intrattenimento di un pubblico colto e borghese. Come osserva Giulio Natali:

La canzonetta metastasiana diventa la canzonetta patriottica del Mascheroni (*All'Italia*) e del Monti, la quale fa presentire la lirica fremente e ruggente del Rossetti del Berchet del Mameli. Non per nulla, infatti, il *Parnaso Democratico* fu ristampato nel 1831, aggiuntevi le poesie del Berchet e del Rossetti.³³⁶

Ad avvalorare la tesi di un consapevole uso “politico” del mezzo estemporaneo da parte della Bandettini, bisogna segnalare che, proprio sul principiare del nuovo secolo, il suo nome appare insieme a quelli di altri illustrissimi poeti e verseggiatori, quali Vincenzo Monti, Francesco Gianni, Giovanni Pindemonte e lo stesso Foscolo, tra i protagonisti del *Parnaso Democratico* (1801, poi ripubblicato nel 1831)³³⁷, raccolta della

³³⁵ Cfr., *Poesie diverse di Teresa Bandettini*, 1788, p. 39.

³³⁶ Natali, G., *Il Settecento*, vol. II, cit., p. 83.

³³⁷ Bernasconi, G., (a cura di), *Il parnaso democratico ossia Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, Bologna, 1801, 2 voll., ristampato a Bologna nel 1831 con aggiunte e con il titolo di *Antologia repubblicana*.

miglior lirica rivoluzionaria che vale qui più come referenza di documento storico che artistico. Amarilli “entra nel *Parnaso*” degli intellettuali impegnati del tempo anche con il componimento *La Pace - Inno*, in cui si augura una pace prospera per l’Italia tutta, devastata ormai da anni dal sanguinoso, seppur auspicato, intervento napoleonico, a seguito della battaglia di Marengo³³⁸:

Dolce Pace secreto sospiro
E di spose, e di giovani amanti,
Troppo ancora di sangue, e di pianti
Tuo bramato venir ne costò;
[...] Sol, tu PACE, tu sola far puoi,
Che respiri la vedova terra;
Troppo il grido inamabil di guerra
Replicarla nud’ Eco s’udì;

Sorgeranno nel canto gli Eroi,
Che la Pace col sangue mercaro,
E s’alzaro – ne’ fasti di gloria,
Quando loro la tomba s’apri.
Fama il prode consegna all’Istoria
Di sua vita nell’ultimo dì.³³⁹

Con il contributo di Teresa Bandettini si comincia a delineare anche l’apporto dei poeti-improvvisatori alla causa patriottica³⁴⁰ che – se in una prima fase fu contrassegnato dallo spirito repubblicano cui si ispiravano tutti quei popoli seguaci delle idee rivoluzionarie filo-francesi per via bonapartista – in pieno XIX secolo si sarebbe sviluppato con connotazioni democratiche all’insegna di un Dante rivisitato a beneficio della causa italiana, andando ad incidere sulla vita artistico-culturale di un’intera generazione.

³³⁸ La prima campagna d’Italia di Napoleone (1796-1797) aveva prodotto grandi entusiasmi fra la popolazione italiana fino almeno allo sciagurato trattato di Campoformio del 17 ottobre 1797, che aveva definitivamente consegnato all’Austria la repubblica veneziana. Ora nel 1801, in coincidenza con la prima pubblicazione de *Il parnasso*, si stava concludendo la seconda campagna italiana (6 aprile 1800 - 15 giugno 1800) del primo console francese, dopo la caduta, nel 1799, delle repubbliche sorelle filo-francesi per mano dell’esercito austriaco e il suo ritorno dalla trionfale campagna d’Egitto (1798-1801). L’atto conclusivo di questa seconda venuta in Italia, dopo il fulmineo attraversamento delle Alpi, fu la battaglia di Marengo (14 giugno 1800), uno degli eventi fondamentali per la costruzione della leggenda napoleonica, che ebbe un’influenza decisiva sia dal punto di vista militare, ripristinando il predominio francese nell’Italia settentrionale, sia da quello politico, consolidando definitivamente il prestigio e il potere del console Bonaparte in Francia, dopo il colpo di Stato del 18 brumaio. Oltre al componimento bandettiniano anche quelli di Giovanni Pindemonte (*A Bonaparte ritornato dall’Egitto*); di Ugo Foscolo (*Bonaparte Liberatore*); di Vincenzo Monti (*La Pace, Canzone cantata alla tavola del Direttorio per solennizzare la Pace di Campo Formio*) e di Francesco Gianni (*La Battaglia di Marengo - Terzine estemporanee*) rappresentano di riflesso il delicato e cruciale passaggio storico.

³³⁹ Teresa Bandettini, *La Pace – Inno*, in Bernasconi, G., (a cura di), *Il parnasso democratico*, cit., pp. 115-120.

³⁴⁰ Tanto che ritroviamo anche la sua voce fra quelle del *Dizionario del Risorgimento Nazionale*: «Le sue poesie, abusano di frequente della mitologia, come voleva il gusto del tempo. Però sono ispirate a forti affetti e non mancarono d’efficacia per elevare l’ambiente di quella società ch’era largo d’applausi» (voce “Bandettini, Teresa”, a cura di Sardi, C., Vol. II, *Le Persone, A-D*, Vallardi, Milano, p. 163).

L'elogio alfieriano con il quale avevamo introdotto il personaggio della poetessa lucchese si fece, al contempo, anche indice di un cambiamento repentino che avrebbe investito la poesia estemporanea tutta agli albori del nuovo secolo. Fu, infatti, l'astigiano, con la sua restaurazione della tragedia classica in forme austere e col suo stile aspro e sprezzante, intriso di etica politica e civile, a sterminare in modo definitivo le vacue galanterie idilliche e sentimentali degli arcadi, facendo riacquistare alla poesia invenzione, dignità e pensiero in vista di una rigenerazione morale e civile della patria. Il canto all'improvviso, per sua natura futile, melodico, superficiale e arcadico, non poteva più reggere il confronto con la rinnovata poesia in cui la sostanza tornava a riprendere il predominio sulla forma; e quando quest'ultima, cessata d'essere un elegante esercizio di stile, si accese tutta di ideali, il canto estemporaneo restò anacronisticamente "arcadico" e "settecentesco". Ma prima di morire del tutto, almeno per ciò che riguarda il filone accademico-elitario, avrebbe conosciuto – in parallelo con le lotte risorgimentali – una breve stagione di spontanea e gloriosa rifioritura in chiave politico-patriottica.

A questo colpo di coda è strettamente legato il perpetuarsi della fortuna di episodi e personaggi della *Divina Commedia* che, proseguendo poi nel vigore del Risorgimento, trovò spazio trasversalmente sia nella declinazione di un esercizio elegante, formale e arcadico, che in quella popolare di autodidatti "poeti a braccio" eredi di una secolare tradizione legata alla trasmissione orale-aurale della conoscenza; fino a giungere e a superare, con questi, le soglie del Novecento. Seppur in assenza di studi specifici sull'influenza dantesca nell'ambito della tradizione poetica prodotta e fruita al di fuori del canale elitario dell'*intelligenza* letteraria settecentesca, è legittimo presumere, dopo gli esempi proposti, che l'esemplare caso di Teresa Bandettini non possa considerarsi isolato, e che si debba ipotizzare una circolazione del modello dantesco più pervasiva di quanto si sia finora creduto studiando soltanto gli ambienti poetici eruditi elitari.

Il percorso a ritroso alla ricerca di brani danteschi nei repertori dei "pastori" e delle "pastorelle" d'Arcadia ci ha condotto – attraverso una carrellata fra i due secoli, quasi tutta al femminile, e qualche anticipazione sul VI centenario della nascita del poeta – dalle attestazioni risalenti alla seconda metà del XVIII secolo fino alla svolta politico-ideologica che travolse anche il genere poetico estemporaneo durante la fase romantico-risorgimentale.

È proprio su caratteristiche e protagonisti di questa estrema propaggine raggiunta dall'arcadico genere nel pieno delle cruciali fasi risorgimentali, che adesso ci soffermeremo; in particolare attraverso l'analisi congiunta dell'impegno politico e delle interpretazioni dantesche che animarono i repertori e le carriere di due acclamati improvvisatori di generazioni successive: il novarese Giuseppe Regaldi e la teramana Giannina Milli.

2.4. CON DANTE IN TASCA: GIUSEPPE REGALDI.

Le lodi crescevano e s'alzavano come un coro armonioso attorno a lui: alle voci della folla anonima s'andavano a mano a mano mescolando quelle di patrioti e di scrittori come il Brofferio, il Borghi, il Fornaciari, il Montanelli, lo Sterbini, il Grossi e poi anche il Manzoni. Ovunque recitava i suoi versi si sentiva la patria e s'amava in lui e a lei si plaudiva, applaudendolo, tanto più quanto lo si conosceva bonario e giulivo e per nessun altro motivo che per la patria lo si sapeva scacciato dalle province soggette allo straniero.³⁴¹

Così il vallardiano *Dizionario del Risorgimento Nazionale* introduce la figura di un versatile e impegnato poeta-improvvisatore di metà Ottocento, ammirato in tutt'Italia soprattutto per il patriottismo dei suoi versi: Giuseppe Regaldi³⁴². Novarese di origine, fu mandato dal padre avvocato a Torino per avviarlo alla carriera giurisdizionale. Gli studi intrapresi – vissuti per altro con svogliatezza («nessuna passione ebbe mai il Regaldi per il diritto e fu quindi sempre scolaro neglimentissimo, amante più assai dei divertimenti e delle muse che delle aule universitarie»³⁴³) – non costituivano l'unico pensiero della sua mente; la poesia piuttosto era nelle sue corde. Un evento in particolare stimolò in lui il particolare interesse per il verseggiare all'improvviso:

E il 6 agosto '32, tornatovi da Novara, il Regaldi riuscì a superare discretamente gli esami di licenza. Una combinazione curiosa gli additò in quell'anno la sua vita. Trovavasi una sera a Novara in un'accademia di poesia estemporanea data da un tal Giustiniani d'Imola, quando si propose all'imolese di trattare il tema: *L'incontro dei Monti col Gianni agli Elisi*. Il soggetto richiedeva il dialogo perché lo svolgimento riuscisse animato, ma dove trovare chi osasse contendere col Giustiniani? D'un tratto il Regaldi, conosciuto appena come cantore incipiente, si profferse di

³⁴¹ Voce "Regaldi Giuseppe", in *Dizionario del Risorgimento Nazionale. Dalle origini a Roma capitale*, Vol. IV, *Le Persone, R-Z*, Vallardi, Milano, 1933, pp. 36-39, p. 37. Apprezzamenti al Regaldi furono esternati anche dal Carducci nei suoi componimenti (cfr. Carducci, G., *Ceneri e faville*, Bologna, Zanichelli, 1902 e Id., *Al feretro di G. Regaldi. Parole dette al feretro il 16 febbraio 1883*, Bologna, Zanichelli, 1883) così come nella prefazione (firmata: Bologna, 21 ottobre 1878) a *Storia e letteratura. Prose di Giuseppe Regaldi con Prefazione di Giosuè Carducci*, Livorno, Vigo, 1879, pp. VII-XVI.

³⁴² Giuseppe Regaldi (Novara, 1809-Bologna 1883) letterato, poeta-improvvisatore e, poi, insegnante universitario, fu attivo nel processo risorgimentale, subendo persecuzioni a Parma e a Napoli. Viaggiò a lungo in Europa, ma anche in Asia e in Egitto. Insegnò prima nel liceo di Parma, poi all'Università di Cagliari e infine ebbe la cattedra di Storia antica all'Archiginnasio di Bologna, città in cui morì nel 1883. Si specializzò in poesie d'argomento scientifico, tra le quali si ricordano *Il Traforo delle Alpi* (1871), *L'Occhio* (1871) e *L'Acqua* (1878). Dopo l'Unità ottenne cattedre universitarie a Cagliari, Napoli e Bologna. Membro di numerose accademie e socio onorario di istituti scientifici stranieri, fu tra l'altro in rapporti di amicizia con Giosuè Carducci. Per un profilo bio-bibliografico di Giuseppe Regaldi, si vedano almeno Scarlatti, A., *Gli ultimi improvvisatori*, in ID., *Et ab hic et ab hoc*, vol. I (*Amenità letterarie*), Torino, Utet, 1932 (1a ed. Roma, Società editrice laziale, 1902), pp. 77-84; Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, cit., pp. 204-218; Gallo, G., *Della vita e delle opere di Giuseppe Regaldi*, Novara, G. Cantone, 1922; Bustico, G., *Saggio di una bibliografia di Giuseppe Regaldi*, Novara, La Tipografica, 1922 (poi in «Rassegna storica del Risorgimento», VII, 1940, pp. 275-301 e 416-426); Caira, R., *Nota sulla poesia di Giuseppe Regaldi*, in «Critica letteraria», IV, 2, 1976, pp. 295-305. Sul patriottismo del repertorio regaldiano si veda innanzitutto il saggio di Nosenzo, D., *La poesia patriottica e civile di Giuseppe Regaldi*, Varallo, Tip. Camaschella & Zanfa, 1900.

³⁴³ Voce "Regaldi Giuseppe", in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 37.

sostenere lui una parte nel contrasto cortese: accettato, ne uscì con tanto onore che l'avversario ebbe a lodarlo pubblicamente augurandogli lieto l'avvenire.³⁴⁴

Fin da giovane, dunque, si dedicò all'attività di poeta estemporaneo, con grande successo, riscuotendo apprezzamenti dovuti anche alla prestanta fisica e ad una voce stentorea:

Era biondo, era bello, era di aspetto gentile. Era presso ai ventiquattro anni; il suo sguardo era di fuoco, l'occhio vivo e ceruleo, la fronte spaziosa, ben composta la persona, decoroso il portamento.³⁴⁵



Fig. 2. Giuseppe Regaldi da giovane in un ritratto d'epoca.³⁴⁶

Così doveva apparire Giuseppe Regaldi la sera del 2 agosto 1833, quando a Torino salì sul palco del Teatro D'Angennes per una delle sue prime accademie pubbliche, ormai remote dalle esibizioni offerte in forma privata per la ristretta cerchia familiare e amicale:

Egli solo, in atto rispettoso, ma risoluto, sicuro di sé, preparato all'ardua prova, vi si accingeva senza audacia e senza trepidazione. [...] Ora non più in un crocchio familiare, ma in un teatro affollato, dove pochi sanno chi egli sia, e gli uditori sono a lui presso che tutti nuovi; non più per

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi. Premessovi il discorso inaugurale di Carlo Negrone*, Novara, Miglio, 1888, p. VIII.

³⁴⁶ Immagine reperita dal sito de *La Nuova Regaldi Associazione Culturale Diocesana, Novara* e reperibile all'indirizzo internet www.old.lanuovaregaldi.it

breve ora e per uno o due componimenti, ma per una lunga serata, e per tutti i temi che dalla sorte cieca gli saranno offerti.³⁴⁷

Il debuttante si dimostrò pronto e abile nel guadagnarsi il favore dell'uditorio. L'imperante gusto teatrale apprezzava particolarmente l'abilità nel verseggiare sui temi dati al momento, in una modalità tale da fugare qualsiasi dubbio sulla sua originalità e da azzittire l'accusa di «ciurmeria» solitamente rivolta al genere estemporaneo:

Con tutto ciò vedetelo! Egli sereno in volto, e senza verun turbamento di spirito, piega il capo a un reverente saluto; legge gli argomenti che gli sono proposti, e letti li ripone in un'urna; li agita, e poi a caso ne tare quel numero che gli potrà bastare per la durata dell'accademico esperimento. E senza por tempo in mezzo, senza alcuno di quegli apparati scenici, che talvolta han fatto dubitare che l'improvvisazione più che ingegno non fosse ciurmeria, piglia l'argomento che è da svolgere per il primo; muove in preda a' suoi pensieri e alle sue fantasie qualche passo ora lento e ora concitato; e incomincia.³⁴⁸

Senza troppi orpelli retorici o supporti scenografici Regaldi stupisce per la prontezza d'ingegno, per velocità e lucidità nella versificazione e per il possesso di un vasto repertorio tematico sorretto da un'allenata memoria e da uno stile "animato", che sottintende importanti capacità mimico-espressive e nei movimenti scenici:

Le immagini gli vengono forti e rapide alla mente; i concetti sono alti, lo stile animato. Nessuno artificio di retorica volgare; nessuna di quelle frasi e di quegli emistichii, a cui facevano ricorso gli altri improvvisatori; nessuna esitanza, nessuna pausa, nessuna incertezza. L'uditorio stupisce; dallo stupore va al plauso; dal plauso all'ammirazione. L'accademia è terminata ma ne rimane grata la memoria, per la rivelazione di un nuovo e vero poeta.³⁴⁹

La padronanza di strumenti e di tecniche, unita ad un dinamico e assortito repertorio, gli permisero di farsi improvvisatore a svantaggio degli studi d'avvocatura, che tuttavia saranno in seguito portati a termine in ossequio al volere paterno («Allora dette l'addio alla legge, sebbene il poeta non disdegnasse in seguito di far stampare spesso il titolo d'avvocato accanto al suo nome»³⁵⁰). Il suo sostegno alla causa risorgimentale si fece ancora più risoluto quando, tra il 1834 e il 1838, il giovane intraprese una *tournée* nazionale in cerca di fortuna:

³⁴⁷ Ivi, pp. VIII-IX.

³⁴⁸ Ivi, p. IX.

³⁴⁹ *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi*, cit., p. X.

³⁵⁰ Voce "Regaldi Giuseppe", in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 37.

All'inizio del viaggio gli parve giusto visitare il Piemonte, dove riscosse plausi e corone, poi nel '34 si diresse a Milano. L'immagine della patria viva in ogni sua poesia, impensieri il Governo austriaco che lo rimandò al confine. [...] Per nulla scoraggiato inseguì altrove la fortuna: Modena, Lucca, Bologna, Firenze, Perugia, Spoleto, Roma ascoltarono con amore i suoi versi.³⁵¹

I suoi temi prediletti erano quelli più scottanti – ricordiamo tra i tanti: *La sventura*, dedicato a Silvio Pellico e *La Guerra*³⁵², insieme ad alcune declamazioni patriottiche come *Vaticinio*³⁵³ – e, forse era proprio per questa sfrontatezza nei confronti di un'agguerrita censura reazionaria che il giovane Regaldi attirava l'attenzione del pubblico. Ma gli apprezzamenti si susseguirono vorticosamente anche all'estero, soprattutto in Francia, dove si recò nel 1839 tentato dai prestigiosi onori tutti da conquistare presso quel parigino circolo di intellettuali gravitante attorno a personalità del calibro di George Sand, Alphonse de Lamartine e Victor Hugo:

Nei primi mesi del 1839 parti per la Francia. Traversò la Provenza, la terra dei trovatori, «errante come Omero e biondo come Apollo», e nell'aprile dello stesso anno improvvisò a Marsiglia *Il salice di S. Elena*, per primo invocando il trasporto delle ceneri del grande Napoleone nella sua Francia amatissima. Da Marsiglia si recò a Parigi, ove l'accolsero con simpatia ed ammirazione il Lamartine, l'Ozanam, G. Sand, ecc. che lo intesero cantare di Dante e di Colombo, dell'Italia e dell'Oriente che il pellegrino andava sempre sognando.³⁵⁴

Dopo gli applausi ricevuti nel precedente passaggio in Provenza, Regaldi restò a Parigi fino al 1840 («la metropoli immensa; dove a quel tempo le grandi rinomanze, o confermate dal giudizio di lei si facevano mondiali, o reiette si annichilivano e morivano»³⁵⁵), riscuotendo elogi entusiastici dalle firme più illustri:

Là vi sono uomini ad ascoltarlo, la cui fama andò già per tutta Europa e fuori [...] Alfonso Lamartine esce dalla sala stupefatto, ed esclama quello essere stato il più bello improvviso che mai egli avesse udito; e poi sull'album del Regaldi scrive: *I versi tuoi zampillano, i miei scorrono; i tuoi camminano, i miei riposano; tu sei il torrente, io sono il lago*. E Vittorio Hugo scrive alla sua volta: *In voi è l'anima, in voi è la voce; coraggio, o poeta; la poesia è un soffio, ma è un soffio che scuote il mondo*.³⁵⁶

³⁵¹ Voce "Regaldi, Giuseppe", in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 37.

³⁵² *Canto lirico con alcune poesie estemporanee*, Torino, Stamperia Reale, 1833.

³⁵³ Canto improvvisato a Torino nel 1853 e dedicato al futuro re d'Italia Vittorio Emanuele II di Savoia: «l'aspettato Alessandro» (v. 36) di cui si profetizzava una prossima azione redentrice delle sorti italiane («degnata stirpe dei prenci Sabaudi / degna prole d'Alberto già viene / ei d'Italia a spezzar le catene, / e Vittoria il suo nome gli dà», vv. 37-40). Cfr. Regaldi, G., *Canti*, Torino, Tipografia Scolastica di Sebastiano Franco e figli e Comp., decima edizione corretta e accresciuta, 1858, pp. 445-447.

³⁵⁴ Voce "Regaldi, Giuseppe", in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 37.

³⁵⁵ *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi*, cit., pp. XV-XVI.

³⁵⁶ Ivi, p. XVI.

Proprio durante la *tournée* transalpina il magistero dantesco affiora per la prima volta in superficie nel suo repertorio con la declamazione di alcune terzine della *Divina Commedia* durante una serata dai forti accenti patriottici. Prima di approdare sulla scena parigina aveva già conquistato il pubblico di Marsiglia in quello stesso 1839 che vedeva Dante messo in scena anche su un altro palco al di là dei nostri confini – l’Her Majesty’s Theatre di Londra – dal grande attore Gustavo Modena, mazziniano costretto all’esilio per aver parteggiato ai moti del ’30. Paradossalmente, e verrebbe da dire anche ironicamente, a darci un puntuale resoconto della *performance* marsigliese del Regaldi è uno “spione”; cioè un informatore per conto della polizia austriaca sugli spostamenti all’estero di un noto personaggio attivo nella lotta risorgimentale: il Conte Federico Confalonieri. Così recita il rapporto:

Nella scorsa settimana è qui giunto di ritorno da Algeri il Conte Confalonieri; l’ho veduto ieri l’altro ad un’Accademia estemporanea d’improvvisazione data da un certo Regaldi, giovine piemontese, alla quale io pure ho assistito, perché il poeta mi è stato raccomandato. Confalonieri, perfettamente ristabilito da’ suoi incomodi e con un’apparenza di robusta salute, era in compagnia di Castiglia, ed erano pressoché accerchiati da varj altri italiani, fra quali ho distinto Fontana, Zaccheroni, Petrucci e Sterbini.³⁵⁷

Una tale cornice di pubblico non poteva che far presagire un repertorio di livello. Al Confalonieri si accompagnava infatti un altro dissidente politico di spicco quale Salvatore Castiglia³⁵⁸, insieme a un nutrito gruppo di altri patrioti, carbonari e cospiratori mazziniani³⁵⁹.

³⁵⁷ XXVI. *Spionaggio intorno al Confalonieri fuori d’Italia.*, 109. – *Confidente da Marsiglia alla Direzione generale di Polizia*, in D’Ancona, A., *Federico Confalonieri. Su documenti inediti di archivi pubblici e privati*, Seconda Edizione, Milano, Treves, 1898, pp. 455-456.

³⁵⁸ Castiglia (Palermo, 1819 – Napoli, 1895) fu abile marinaio, devoto alla causa risorgimentale italiana. Entrato nel 1847 nella Società di navigazione calabro-sicula in qualità di comandante di una nave, che gestiva fra l’altro il servizio tra Napoli e Palermo, fece da collegamento fra i comitati rivoluzionari delle due città. Nel ’48 prese parte attivissima alla rivoluzione. Fu membro del Comitato provvisorio nella sua città natale e, insorta Messina, con la nave “Palermo” vi portò soccorsi di armi e munizioni. Partecipò alla presa di Castellammare (roccaforte borbonica di Palermo) trasportando a Milazzo le truppe che dovevano impadronirsi di quella fortezza. Lo si ricorda soprattutto per essere stato tra gli organizzatori dell’impresa dei Mille per la liberazione del Mezzogiorno, nonché tra coloro che nella notte del 6 maggio 1860 s’impadronirono dei due piroscafi che avrebbero dovuto trasportare i garibaldini in Sicilia. Nominato comandante dell’imbarcazione “Piemonte”, indicò a Garibaldi, con valide considerazioni, Marsala come il punto migliore e più sicuro per lo sbarco. Formata poi con gli uomini dell’equipaggio dei due piroscafi una compagnia di cui ebbe il comando, partecipò con valore alla battaglia di Calatafimi.

³⁵⁹ Fra di essi ricordiamo il patriota e scrittore Pietro Sterbini (1795-1863) autore della tragedia *La vestale* (1827, vietata dalla polizia pontificia); affiliato alla Carboneria, prese parte ai moti del 1831 dopo i quali si rifugiò prima in Corsica e successivamente a Marsiglia nel 1835; nel 1840 circa entrò a far parte della Giovine Italia e, ritornato a Roma dopo l’amnistia di Pio IX, venne eletto deputato nel maggio 1848. Ma si ricorda anche il rivoluzionario avv. Giuseppe Zaccheroni di Imola (1800-1876), che proprio durante il soggiorno marsigliese, a seguito dei moti del ’30, pubblica «un *Comento sopra la prima Cantica della Divina Commedia* scritto da Guiniforto delli Bargigi, bergamasco, uno de’ primi chiosatori dell’Alighieri. La quale opera, finora del tutto ignota, l’ha il Zaccheroni cavata da due manoscritti del quattrocento», come riferito da Ruggieri, G., *Lo Inferno della Divina Commedia di Dante Alighieri Fiorentino col comento di Mr. Guiniforto delli Bargigi, Marsiglia, 1838*, in «Il Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti», *Rivista scientifico-letteraria*, n. 37, vol. 19-21, gennaio-febbraio, 1838, p. 263.

Per l'occasione Regaldi seppe astutamente scegliere, tra tanti temi proposti, i più adatti a toccare le corde emotive di questo uditorio: le *Prigioni dello Spielberg*, una declamazione sull'Alighieri e un improvviso sul condottiero e patriota albanese Marcos Botsaris, comandante-eroe delle forze greche durante la Guerra d'indipendenza contro l'impero ottomano. Stando alla testimonianza dell'informatore, la *performance* fu così intensa da provocare la commozione dello stesso Confalonieri – memore forse dei disperati momenti di prigionia trascorsi nel carcere austriaco dello Spielberg insieme al Pellico e al Maroncelli – mentre Regaldi «faceva una esagerata descrizione delle pesanti catene, del vile nutrimento, ecc.». Così infatti prosegue il racconto dello spettatore/spia:

Quando il poeta, fra i varj temi che gli erano stati dati, si è accinto a trattare quello delle *prigioni dello Spielberg*, tutti gli sguardi della numerosa assemblea si sono rivolti verso i suddetti due individui, ed una lunga salva di battimenti di mano e di prolungati evviva gli hanno salutati ed hanno coronato il più che mediocre canto del poeta. Mi è stato asserito da un francese amico mio che, mentre il Vate faceva la esagerata descrizione delle pesanti catene, del vile nutrimento, ecc., ecc., Confalonieri ha più volte portato il fazzoletto bianco agli occhi, come per asciugare le lagrime, che tali dolorose rimembranze faceagli cadere; io però non ho ciò. Del resto, questo improvvisatore, che non è del tutto privo di meriti, ha dato prova di avere un'anima pienamente imbevuta di quelle massime ultra liberali, che pur troppo hanno preso piede fra la gioventù de' nostri giorni, e specialmente fra quella di questi paesi. Ne' seguenti argomenti da lui trattati, cioè nel *Dante*, nel *Galileo*, nel *Marco Botzari*, nel *ritorno dell'esule ai suoi lari*, ha fatto risuonare con voce e gesti da energumeno l'odio ai tiranni, il sacro amor di patria, l'insurrezione contro l'oppressione dello straniero, la libertà: cose tutte che gli hanno prodotto un'infinità di applausi. Questo va benissimo in Francia, ma quando ritornerà in Italia, voglio credere che seguirà un'altra strada.

Marsiglia, 9 aprile 1839

Pietro Svegliati
(Atti segreti, ecc. CCXXVIII)³⁶⁰

Un repertorio, dunque, esplicitamente politico, frammisto di celebri brani letterari, intenzionalmente ed efficacemente comunicato, che premeva sul tasto del coinvolgimento emotivo del pubblico. Ecco rivelato uno dei segreti del largo successo di questo eccezionale artista della parola e del canto all'improvviso, avvezzo al tema patriottico: quello di interpolare a tematiche di strettissima e pungente attualità spezzoni di classici – sulla cui lettura aveva fondato la propria formazione di scolaro, prima, e di improvvisatore poi – che, come nel caso di alcuni brani del poema dantesco (quello di Ugolino su tutti), ben si confacevano ai temi «ultra liberali» dell'«odio ai

³⁶⁰ XXVI. *Spionaggio intorno al Confalonieri fuori d'Italia.*, 109., cit., p. 456.

tiranni, del sacro amor di patria e della libertà dall'oppressione»³⁶¹. Il frequente ricorso al testo dantesco come ad uno zibaldone di pensieri e di appunti – a mo' di generico da Commedia dell'Arte – da cui attingere idee e invenzioni adatte alla circostanza come da un prontuario di formule versificate, ripropone il *modus operandi* di Teresa Bandettini, che adottava l'impianto metrico e tematico del poema dantesco perfettamente posseduto e continuamente riletto come traliccio e fondamento del proprio repertorio. Allo stesso modo Regaldi dichiarava di rifarsi al poeta fiorentino, come ad un pilastro della letteratura mondiale accanto alla Bibbia e ad Omero:

Il segreto è tutto nei libri che assiduamente egli ha per le mani, e nella lira alla quale i suoi canti si sposano. Tre sono, egli dice, i miei libri: la Bibbia, Omero e Dante: La Bibbia è Dio; e veggio in lei l'infinito, l'incomprensibile, l'eterno. Omero è l'uomo, fedelmente ritratto colle sue passioni, colle sue virtù, co' sentimenti suoi buoni o perversi. Dante è ancora l'uomo, ma è l'uomo che s'india; è l'uomo che conosce i suoi falli, li detesta, e se ne purga, e si avvia sul sentiero della virtù. E come tre sono i miei libri, tre sono ancora le corde della mia lira. La prima corda è la Fede, che manda profumo d'incensi; la seconda è la Speranza, che olezza come una rosa; la terza è l'Amore, potenza ignita e ardente, come striscia di lava.³⁶²

Un Dante, beninteso, riletto in chiave mazziniana come solitario e straziato rivoluzionario cosciente dei propri «falli» (la miriade di fallite azioni insurrezionali) di cui si pente amaramente, e che tuttavia prosegue ostinato e rinsavito sulla perigliosa via della virtù, senza venir meno a se stesso, sorretto dalla «potenza ignita e ardente dell'Amore»³⁶³ (qui inteso come l'amor-patrio). L'importanza identitaria di questa triade per il suo lavoro è esplicitamente ribadita dal Regaldi in un componimento dal titolo significativo *I tre libri*, dove il poema dantesco assume un ruolo egemone come alta sintesi degli altri due, tra «Cielo che allegra» e «abisso che tormenta», grazie alla genialità alchemica del suo autore («L'Italo-greco biblico poeta»).

I Tre Libri

Bacio tre libri – BIBBIA, OMERO e DANTE,
E in quei tre libri crede, spera ed ama
Nelle tempeste sue l'anima anelante

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi. Premessovi il discorso inaugurale di Carlo Negrone*, cit., p. XVIII.

³⁶³ Ibidem.

Sorge da quei volumi e si dirama
Del bello il fonte, alla cui vivid'onda
Suol dissetarsi ogni onorata brama.

[...]

Il Ghibellin Cantor mi rappresenta
Bibbia ed Omero a un tempo, anima e creta,
Cielo che allegra, abisso che tormenta.

L'Italo-greco biblico poeta
Simbolo è dell'amor che gli elementi
Discordi accoppia e lor battaglie acqueta.

O sovrani volumi, o tre possenti
Consorti di mi vita, in voi s'inizia
Tutta eccellenza di canori accenti.³⁶⁴

Una devozione dantesca e patriottica che – con buona pace della spia austriaca³⁶⁵ – non viene meno dopo il suo ritorno in patria dove, tra il 1840 e il 1849, «viene corteggiato e bramato da salotto a salotto»³⁶⁶ nel Regno delle Due Sicilie in cui risiede. Il repertorio del poeta novarese si impregnò di tematiche dantesche soprattutto durante la *tournee* nel Mezzogiorno quando – osannato per impareggiabile estro creativo, versatilità d'ingegno e fluidità d'eloquio – si fece straordinario interprete dell'inno patriottico-risorgimentale; funzione nella quale fu sempre più spinto a specializzarsi dalla tumultuosa cavalcata unitaria in atto. In particolare a Napoli, nel dicembre del 1840, viene ricordato da un recensore per il modo in cui trattò «all'improvviso» l'argomento *Dante che scrive la Divina Commedia*:

Il chiarissimo poeta Regaldi liberava domenica 27 di questo mese la parola data al pubblico, ed il pubblico conveniva la seconda volta, come la prima, ad ascoltarlo nella Sala della Esposizione delle manifatture. Dignitosa fu quell'adunanza per la qualità e pel numero di persone, tra le quali non avresti potuto notar un individuo solo che non porgesse intento l'orecchio al valoroso Improvvisante. Il qua'è fra tanti plausi quivi riscossi potrebbe andar superbo di quel solo che

³⁶⁴ *Canti e prose di G. Regaldi*, Decima edizione corretta ed accresciuta, Vol. I, Torino, Tip. Scolastica di Sebastiano Franco e figli e comp., 1858, pp. 107-108.

³⁶⁵ «Questo va benissimo in Francia, ma quando ritornerà in Italia, voglio credere che seguirà un'altra strada», XXVI. *Spionaggio intorno al Confalonieri fuori d'Italia.*, 109., cit., p. 456 (cfr. anche *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi. Premessovi il discorso inaugurale di Carlo Negroni*, cit., p. XVIII).

³⁶⁶ Voce «Regaldi, Giuseppe», in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 37.

surse contemporaneo al suo primo mostrarsi: segno non dubbio dell'amore e della stima che qui generalmente si porta al suo bellissimo ingegno. Gli argomenti tratti a sorte furono trattati dal Regaldi con la solita sua maestria, massime l'*Inno a Petrarca in Arquà*, *Dante che scrive la Divina Commedia*, *le Rovine di Pompei* e *l'Iride*.³⁶⁷

È curioso sottolineare come, proprio nello stesso periodo, anche Gustavo Modena, rientrato in Italia da Londra, si esibisse nelle sue celebri “dantate” in cui metteva in scena Dante nell'atto di dettare ad un amanuense le terzine del suo poema. L'affinità dell'improvviso regaldiano con la drammaturgia modeniana elaborata durante l'esilio londinese è palese e viene confermata anche in tre successivi sonetti a rima obbligata dal titolo, per l'appunto, *Dante che medita la Divina Commedia*, recitati dal novarese nella città di Chieti nel 1848. Ne parlano sia Paolo Bellezza in *Curiosità dantesche*³⁶⁸ che, prima di lui, Antonio De Nino, riproponendone i testi a margine di una conferenza dantesca tenutasi a Sulmona nell'aprile del 1900:

Giuseppe Regaldi, poco prima e poco dopo del 1848, peregrinava nell'Abruzzo, cantando estemporaneamente e riscotendo applausi da per ogni dove. Il tema di Dante non mancava mai nelle sue improvvisazioni. Poetò a Teramo, poetò a Sulmona, poetò a Chieti, dove, fra l'altro, improvvisò tre sonetti a rime obbligate, sul tema: «Dante che medita la Divina Commedia». Piacquero e furono trascritti, e poi trasmessi da amico ad amico; [...] e, in ultimo, piombarono nella oscurità del mio studio. Oggi, dopo circa mezzo secolo, rivedono la luce; e voi dovrete apprezzarne la sentita ispirazione, sottoscrivere l'omaggio che io fo alla memoria di Giuseppe Regaldi, [...] e compatire me che non so elevare alla dovuta altezza questi ricordi.³⁶⁹

Di seguito ripropongo i sonetti a rima obbligata, riemersi dopo tanto tempo, così evidentemente ‘militanti’ nel segnare un connubio tra impegno politico e tematica dantesca:

³⁶⁷ Filippo Cirelli, *Poesia estemporanea*, in *Il Lucifero*, giornale scientifico, letterario, artistico, industriale, Anno III, n. 47, mercoledì 30 dicembre 1840, p. 380.

³⁶⁸ «Del Regaldi sono pure da ricordarsi gli entusiasmi che suscitò quando intorno al 1848 peregrinava nell'Italia meridionale improvvisando canti patriottici, notevoli tra i quali tre sonetti a rime obbligate recitati a Chieti sul tema: *Dante che medita la Divina Commedia*», cfr. Bellezza, P., *Curiosità dantesche*, Milano, Hoepli, 1913, p. 113.

³⁶⁹ De Nino, A., *Rettitudine, sdegno e amor patrio di Dante e sonetti inediti del Regaldi su Dante. Conferenza tenuta in Sulmona il 16 aprile 1900 (Con tre sonetti inediti)*, in «*Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*», Vol. XV, Fasc. V, maggio, 1900, pp. 218-230, qui a p. 229.

SONETTI DEL REGALDI

I.

Ecco Alighieri al vertice *sublime*
 Degli Appennini tutto sdegno e *pianto*.
 Cerca la patria con dolenti *rime*,
 Ma non temprà il suo duol flebile *canto*.
 Un angiol scende dalle empiree *cime*,
 In cui splende dei cieli eterno il *vanto*;
 E con lo sguardo alto messaggio *esprime*
 Dell'esule Cantor sul capo *santo*.
 È il Cherubin che, con divini *accenti*,
 Spirò a Giovanni, nell'arcano *sdegno*,
 Quanto scrutava ne' futuri *eventi*.
 Quel Figlio alato del celeste *regno*,
 Raccolse il volo e i gravi detti *intenti*
 A ragionar col Ghibellino *ingegno*.

II.

Scrivi quanto io ti spiro, e 'l tuo *sublime*
 Carne sospingi alla magion del *pianto*;
 Dipingi gli empj con ultrici *rime*,
 Abbian nuova condanna entro il tuo *canto*.
 Scrivi quanto io ti spiro, e alle alte *cime*
 Della speranza ergi dei canti il *vanto*;
 E canta i giusti e quell'amor ch'*esprime*
 Dei Serafini il patrocinio *santo*.
 Al suon di questi generosi *accenti*,
 Tutto compreso del suo patrio *sdegno*,
 Svelò i tartarei ed i celesti *eventi*.
 Quindi, volando per diverso *regno*,
 Sempre con versi al patrio suolo *intenti*,
 Versò le fiamme del robusto *ingegno*.

III.

Poi riguardò la pagina *sublime*
 Del gran Volume e la bagnò di *pianto*;
 E, ripetendo le sdegnose *rime*,
 Stampò la patria entro il robusto *canto*.
 E, del genio poggiando in sulle *cime*,
 Strinse il Volume con sovrano *vanto*;
 E quel Profeta che alte cose *esprime*,
 Disse alla patria con linguaggio *santo*:
 Patria, fui segno a' tuoi funesti *accenti*,
 Tu mi fai giuoco d'un ingiusto *sdegno*
 Nella battaglia di civili *eventi*.
 Ed io, maggior de' miei nemici *regno*.
 In questo libro stanno i tempi *intenti*,
 Ond'io ti eterno con l'ardito *ingegno*.³⁷⁰

Dante è immaginato al lavoro sul suo poema sotto la supervisione/dettatura di un cherubino celeste³⁷¹ che lo esorta a dipingere «gli empj con ultrici rime» e a cantare «i giusti e quell'amor che esprime dei Serafini il patrocinio santo»³⁷². I versi del sommo poeta – così come, in controluce, quelli del Regaldi – sono sempre «al patrio intenti» a ribadire l'ingiustizia della punizione subita e a difendere il partito preso e la propria visione del mondo, nella consapevolezza di scontare un amaro esilio dalla terra natia e per questo soffrire di immenso dolore.

³⁷⁰ Ivi, pp. 229-230.

³⁷¹ Del resto i riferimenti narrativo-iconografici sul tema non mancavano. La mente va subito alla più ricorrente tradizione iconografica cristiana in cui è l'angelo a dettare il Vangelo agli evangelisti. Si pensi al celebre dipinto di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, *San Matteo e l'angelo* (1602, olio su tela) conservato nella cappella Contarelli della chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma.

³⁷² De Nino, A., *Rettitudine, sdegno e amor patrio di Dante e sonetti inediti del Regaldi su Dante.*, cit., pp. 229-230.

Questa suggestiva invenzione poetica proposta dal Regaldi risulta dunque diametralmente opposta a quella drammaturgicamente escogitata da Gustavo Modena pochi anni prima per il pubblico inglese; che prevedeva in scena la presenza di un amanuense (ruolo spesso ricoperto dalla moglie Giulia Calame) cui Dante (interpretato dal grande attore) dettava le terzine pensate sul momento³⁷³. Resta invece comune, tra i due, il reimpiego in chiave politica del personaggio-Dante, la cui vicenda storico-biografica, è attualizzata mazzinianamente a beneficio della causa risorgimentale: «a quel Sommo [...] A lui dobbiamo arrestarci, a lui gloria suprema e ritratto fedele e sublime del nostro Medio Evo e della italianità in tutti i secoli»³⁷⁴. Con questo punto di riferimento dantesco, Regaldi continuò ad esibirsi in giro per l'Italia, durante gli anni cruciali delle insurrezioni che avrebbero forgiato e segnato tragicamente la generazione artefice della futura unità nazionale.

Il *tour* proseguì nelle Puglie, più precisamente nel tacco salentino, dal 1844 al 1846. Anche qui il poeta non lesinò la propria *verve* patriottica, e sempre «tra un improvviso e una passeggiata lavorò per la libertà d'Italia»³⁷⁵; a seguire vi fu un secondo passaggio a Napoli, durante il quale le festose accoglienze del pubblico non gli evitarono la prigionia borbonica³⁷⁶. Siamo ormai nel pieno della fatidica “primavera dei popoli” e il nostro poeta, ramingo per il Regno Borbonico, si ritrovò nel cuore dell'insurrezione; vi prese parte con indomito trasporto, vestendo addirittura i panni del sobillatore *ex pulpitu* del popolo in rivolta, durante i concitati ed entusiastici frangenti in cui re Ferdinando II di Borbone aveva acconsentito all'esperimento costituzionale:

Trovavasi a Potenza nel gennaio del '48. Nel giubilo della costituzione strappata al re di Napoli, la folla che assiepava la cattedrale in presenza del Vescovo, spinse Regaldi ch'era là esultante con essa a salire sul pulpito donde egli, improvvisando, invocò sulle armi liberali le benedizioni del

³⁷³ «At the end of first part he appeared in the character of Dante (with appropriate costume), and represented that poet in the act of composing his *Inferno*.» Cfr. *Signor Modena's Concert*, in *The Times*, Saturday, 18 May, 1839, p. 5. Delle messe in scena dantesche londinesi del Modena e di altri esuli attori italiani d'oltremarina verrà trattato ampiamente nel prossimo capitolo; preme qui evidenziare in un parallelo l'evidente somiglianza dei soggetti posti in versi e in scena dai due autori – Dante che lavora alla composizione della *Divina Commedia* – durante il medesimo lasso temporale, negli anni '40 dell'Ottocento. Ricordiamo infatti che Gustavo Modena rientra in Italia da Londra nel 1840 e continuerà a lungo a portare in scena Dante.

³⁷⁴ *Il Medio Evo, prolusione all'insegnamento della letteratura italiana e della storia, nella R. Università di Cagliari, 1864-1865*, in *Storia e letteratura. Prose di Giuseppe Regaldi*, cit., p.70.

³⁷⁵ Cfr. Palumbo, P., *Gl'improvvisatori a Lecce (Un capitolo di storia letteraria napoletana)*, Lecce, Stabilimento Tipografico Giurdignano, 1906, p. 21 (poi in Id., *Lecce vecchia*, nuova edizione a cura di P. F. Palumbo, Lecce, 1975, pp. 173-228). Sul soggiorno regaldiano in Puglia utili e dettagliate informazioni ricorrono in Magno, S., *Giuseppe Regaldi e la Puglia*, in *Taranto. Pel varo della nave «Puglia»*. Numero unico illustrato, Napoli, Tip. Salvati, 1898, pp. 53-54; Beltrani, G., *Un sonetto di Regaldi, ricordo della dimora in Puglia nel 1845*, in «Rassegna Pugliese», XXIV, 1908, 1-3, pp. 53-54; Malcangi, G., *Il poeta Regaldi ultimo dei rapsodi in Puglia*, Roma, Tip. Editrice Italia, 1971; Id., *Personaggi del '700 e dell'800 in Puglia*, in Paone, M., (a cura di), *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina, Congedo, 1977, vol. VI, pp. 7-43.

³⁷⁶ Infatti, complice il troppo libero e allusivo poetare, rimase in carcere dal 26 ottobre al 13 novembre 1849. L'episodio è ricostruito in Nagari, M., *Il Regaldi prigioniero politico a Napoli (26 ottobre - 13 novembre 1849)*, Novara, Tip. La Cupola, 1986.

Dio degli eserciti, mentre «il popolo – narra Nicola Sole presente – rispondevagli come a coro: e quando egli con voce concitata disse dell'Italia – Sarà dell'Alpe al mar libera ed una! – il popolo ripeté da basso col rumore del tuono: – Una! – Avreste detto che la poesia italiana, tornata finalmente libera, si ribattezzasse sulla tribuna di Dio».³⁷⁷

Costretto perciò alla fuga dall'Italia, stava per salpare da Napoli verso Gerusalemme quando il 25 ottobre 1849 fu arrestato. Ci soffermiamo ora su questo momento. Infatti proprio la minuziosa descrizione del suo fermo conserva un episodio che da solo basta a farci comprendere quanto familiare gli fosse la *Divina Commedia*, «che doveva aver tutto imparato a memoria e che con la sua voce pastosa e coloritrice di dicitore inarrivabile doveva anche declamare meravigliosamente in pubblico»³⁷⁸. Ecco i fatti:

Nel 1849 egli si trovava nel Regno delle Due Sicilie. I tempi erano torbidi e difficili. Sui primi d'ottobre, a Barletta, dopo una serata di recitazione estemporanea, gli vien imposto dal Signor Sottointendente della città di sospendere senz'altro le sue pubbliche accademie. Perché mai? ... Ne' suoi versi vibravano concitati fremiti d'amor patrio che allora faceva paura. Fatto subito uscire da quel Reame, si reca a Napoli. Ma anche qui soffiava un vento infido. Che fare? Si decide a partire per Gerusalemme: ottiene il passaporto, saluta gli amici, i pochi amici scampati dalle carceri e dall'esilio, ed è sulle mosse per partire col postale francese alla volta di Malta. Ma, alto là! Non si parte più! È giunto, invece, l'ordine di perquisirlo. Ecco, gli si fruga e rovista nelle valige, e fra le altre cosucce pericolose gli si trova un piccolo Dante, che soleva prendere con sé, insieme con Omero e con la Bibbia, ne' suoi viaggi. Per bacco! Il libro è proibito! E gli viene tosto sequestrato con male parole. Ma il fiero improvvisatore, sorridendo osserva:

«Questo è un Poeta che per voi è morto.

Prendetelo! Con me vivo lo porto.»

E provò, com'era naturale, l'amara sorpresa di diciotto giorni di prigionia! ...³⁷⁹

³⁷⁷ Voce "Regaldi, Giuseppe", in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 38.

³⁷⁸ «Così lo rievoca il compianto amico mio A. Rizzetti, che spesso volte lo udì recitare intieri canti della Div. Comm. o improvvisare intorno a Dante», cfr. Strigini, P., *Dante e Regaldi*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, vol. XX, fasc. 3, 1926, Novara, Cattaneo, 1926, p. 274.

³⁷⁹ Cfr. Strigini, P., *Dante e Regaldi*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, cit., p. 274. L'episodio era già stato riportato in Stampini, E., *G. Regaldi*, Torino, Bona, 1910, nota 2, p. 30. Sulla detenzione del Regaldi si veda anche *La prigionia del Regaldi*, in *Almanacco-Guida della Valsesia*, a. 1910, pp. 108-112. Sul *topos* del detenuto politico intento alla lettura del poema, o meglio del Dante (come si usava chiamare il testo a partire dal Medioevo), si sofferma non a caso anche il regista Mario Martone in una scena del grande affresco risorgimentale, che segue le vicende di tre fratelli affiliati alla carboneria e mazziniani, rappresentato dal film *Noi credevamo* (2010): dopo incessanti richieste viene restituito al detenuto Domenico Lopresti (interpretato da Luigi Lo Cascio) un piccolo Dante, che gli era stato sequestrato al momento dell'arresto; nella sua lettura egli si rifugera per giorni isolandosi addirittura dai compagni di cella consolato soltanto dalle terzine. La somiglianza tra questa scena e la descrizione del fermo del Regaldi è palese: a conferma di un'identificazione totale – instaurata durante il Risorgimento, soprattutto a opera del Mazzini – tra la condizione dei perseguitati politici e quella dell'esule Alighieri che, seppur a distanza di secoli, continuava ad assolvere il ruolo di padre-guida e luce consolatoria e salvifica nei momenti più bui.

Regaldi non era il solo a tenere sempre «un piccolo *Dante*» a portata di mano; quella di portarsi dietro un'edizione tascabile della *Divina Commedia* era abitudine diffusa tra i carbonari, gli esuli e i cospiratori mazziniani. Il testo rientrava infatti nella lista nera della censura controrivoluzionaria, e perciò si preferiva il pratico formato ridotto in modo da poterlo nascondere più facilmente in caso di perquisizione o di arresto³⁸⁰. Con Dante in tasca, e dopo aver scontato la pena, Regaldi riuscì comunque a partire, costretto dalle circostanze a misurarsi come improvvisatore anche nelle più esotiche mete internazionali: da Malta, all'Egitto; risalendo fino all'Asia Minore, al Libano e a Gerusalemme, «dove alzò preghiere al “divino Martire del Calvario” per la libertà d'Italia»³⁸¹; quindi proseguì per le isole dell'Egeo e, attraversato il Bosforo, giunse a Costantinopoli, «ricercando ovunque le orme di Omero, degli Apostoli e della rivoluzione»³⁸². Ultima tappa del giro orientale fu la Grecia, «che egli voleva risorta e unita fraternamente all'Italia libera»³⁸³: nel 1851 presso l'aula magna dell'Università di Corfù ricevette pubblicamente le lodi in versi del poeta Dionysos Solomos³⁸⁴, araldo della guerra d'indipendenza ellenica contro l'impero ottomano. Rivide finalmente il

³⁸⁰ Ce lo fanno desumere varie testimonianze riportate da Paolo Bellezza nel paragrafo “Dante confortatore nelle carceri”, in *Curiosità dantesche*, cap. IV. – *Dante nella storia del Risorgimento italiano*, cit., pp. 126-127: «E non basta: ai prigionieri politici non era consentita la lettura di Dante. A Gabriele Rosa rinchiuso nello Spielberg il Poema fu sottratto dopo un mese di carcere, “per decreto di Vienna – come narra egli stesso – che lo escludeva dai libri a noi consentiti” (cfr. Vannucci, A., *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848. Memorie raccolte da Atto Vannucci*, Milano, Bortolotti, 1880, p. 117). “A Napoli soprattutto e a Milano – riferisce Giuseppe Ricciardi descrivendo i fatti che preludevano ai moti del '48 – la censura passava ogni termine di ragione, ch'è giunse fino a menare le forbici nei sacri volumi dei nostri classici, a mutilare la *Divina Commedia* e l'*Orlando Furioso*, ad alterare il testo del Machiavelli e del Sarpi” (cfr. Ricciardi, G., *Cenni storici intorno agli ultimi casi d'Italia*, Italia, 1849, p. 21). Si infierì persino contro un modesto dantofilo, il gondoliere Antonio Maschio [...]. Nel '65 volle egli recarsi a Firenze per assistere alle feste del centenario, e vi raccolse una quantità di annotazioni, citazioni e memorie relative al Poeta e all'opera sua. Nel ritorno alla patria Venezia, si ebbe dall'occhiuta Polizia disdetto un passaporto, cosicché, dopo aver presa la strada di Padova e Rovigo, fu costretto a dare indietro per tentar quella di Chioggia. Fu un viaggio disastroso: tra le altre peripezie dovette passare un fiume a nuoto. Carico di due grossi fardelli contenenti le proprie vesti, nonché molte carte e vari libri danteschi, giunto che fu a metà del corso, gli parve venir meno, perché le sue forze non erano sufficienti al peso che sosteneva. Abbandonò questo e, con un volumetto di Dante in mano, poté finalmente toccar la riva. A Ferrara fu imprigionato: quando a Dio piacque giunse a Venezia dopo ventotto giorni di affanni» (cfr. Prof. Alberto Errera, *Un gondoliere dantofilo*, Venezia, febbraio 1873, *Illustri popolani viventi in Italia*, I., in *La Rivista Europea*, Anno V, Vol. II, Fasc. I, Firenze, 1 marzo 1874, pp. 62-65). Si ricorda infine che anche Garibaldi era solito portarsi dietro una copia del poema dantesco (ritrovato persino nella sua dimora di Craprerà), di cui doveva conoscere a memoria e saper recitare alcuni episodi: «Tra i pochi volumi che si conservano in un angolo della stanza dove morì Garibaldi e ch'egli amava avere tra le mani, è anche la *Divina Commedia*. Giuseppe Guerzoni, che fu ospite di lui a Caprerà, narra d'avergli udito declamare degli episodi del Poema (G. Garibaldi, Firenze, 1882, I, 16)» cfr. Bellezza, P., *Curiosità dantesche*, cit., p. 165.

³⁸¹ Voce “Regaldi, Giuseppe”, in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 38.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ Ibidem.

³⁸⁴ Nativo di Zante, come il Foscolo, Solomos (1798-1857) è considerato tra i maggiori poeti della Grecia moderna nonché sostenitore attivo della sua indipendenza soprattutto dopo la composizione dell'*Inno alla libertà* (1824) che, musicato dal Manzaros, diventò l'inno nazionale ellenico e lo è rimasto fino ad oggi. Regaldi, poco tempo dopo, ricambiò gli onori ricevuti elogiando il coraggio del poeta greco e sottolineandone il culto per Dante testimoniato proprio dall'*incipit* dell'*Inno*: «Fra i rami delle verdi solitudini nel maggio del 1823 intonò un inno o ditirambo, che si voglia chiamare, *alla Libertà*, la prima e sino ad ora la più splendida pagina della nuova ellenica poesia, in capo a cui il Solomos scrisse i due versi dell'Alighieri: *Libertà vo cercando, ch'è sì cara / Come sa chi per lei vita rifiuta*; quasi da essi pigliasse le mosse alle sue 158 strofe, nelle quali la patria, la religione e la libertà fra le pugne di Tripolizza, di Corinto e Missolungi, e fra le stragi di Bisanzio ispirarono al poeta il canto nazionale della Grecia, ripetuto nei conviti e nelle battaglie.» cfr. *Il Conte Dionisio Solomos (Genova, 1855)*, in *Storia e letteratura. Prose di Giuseppe Regaldi*, cit., pp. 348-349.

Piemonte nel 1853 e, stanco del continuo peregrinare, si dette, senza gran fortuna, alla “poesia meditata”³⁸⁵ finché non gli venne in soccorso la pensione elargitagli da Vittorio Emanuele II nel 1860, e poi la cattedra di letteratura italiana, come professore straordinario, presso l’Università di Cagliari, che detenne fino al 1865, quando venne trasferito a Bologna in qualità di professore ordinario di storia antica e moderna. Durante questo periodo di allontanamento dalle scene, le sue doti di improvvisatore si riciclarono in quelle di sapiente divulgatore, pedagogista ed educatore e Dante continuò ad essere la sua stella polare. Molte citazioni del poema continuano a punteggiare gli scritti e, soprattutto, i discorsi del Regaldi professore universitario più volte acclamato e richiesto conferenziere su tematiche di ampio respiro e di generale interesse. Sul suo dantismo così versatile e peculiare riflette Pietro Strigini in un già più volte utilizzato saggio dall’emblematico titolo *Dante e Regaldi*³⁸⁶, pubblicato cinque anni dopo il centenario dantesco del 1921:

Se per *dantisti*, infatti, (*dantofili* o *dantologi*) si devono intendere non solo quei letterati che han fatto oggetto dei loro studii la collazione critica dei varii codici delle opere dantesche ed il commento esegetico ed estetico di esse, e particolarmente della *Divina Commedia*, ma anche, come io credo, quei prosatori e poeti che le pagine stupende della *Visione* sublime hanno lette e studiate con commossa crescente ammirazione, traendone vital nutrimento alla loro dottrina ed alle loro ispirazioni, tale nome ben si conviene a Giuseppe Regaldi che di Dante serbò sempre fervidissimo nel suo grande cuore ardente il culto più devoto di poeta cristiano ed umanitario.³⁸⁷

Una predilezione esistenziale, ideologica, professionale lontana anni luce dalla «collazione critica dei varii codici delle opere dantesche»³⁸⁸, legata al vorticoso cambiamento dei tempi e aderente all’esortazione mazziniana a studiare Dante e a riscoprirlo «nella storia del secolo in ch’egli visse»³⁸⁹:

Ed io fedele al culto verso l’Alighieri, verso il profeta e indirizzatore supremo della nostra coltura ed autonomia, commenterò nelle lezioni di letteratura italiana la seconda cantica della Divina Commedia, [...] col discorso proemiale Il Medio Evo, che porrò sempre innanzi alle mie lezioni

³⁸⁵ «coll’animo di conquistarsi fama più duratura di quella che già sentiva declinare al tramonto» sebbene [...] «non gli dava più le glorie e i denari d’un tempo la poesia specialmente quella pensata, [...] il povero vate visse alcuni anni stentatamente», cfr. la voce “Regaldi, Giuseppe”, in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, cit., p. 38.

³⁸⁶ Si rimanda a questo saggio per un approfondito elenco delle citazioni, reminiscenze e ricorrenze dantesche all’interno del vasto repertorio regaldiano: discorsi, scritti, versi in prosa e improvvisi. Cfr. *Dante e Regaldi*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, cit., in particolare alle pp. 270-277. Per approfondimenti si vedano anche il breve cenno al Regaldi come “cantore di Dante”, espresso da Bustico, G., in *Dantisti e Dantofili in Novara*, Novara, Cattaneo, 1921, pp. 40, 98 insieme al pregevole volume *Dante e Novara: nel sesto centenario della morte*, Novara, Cattaneo, 1921.

³⁸⁷ Cfr. *Dante e Regaldi*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, cit., in particolare alle p. 270.

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ Cfr. *Dell’amor patrio di Dante*, in G. Mazzini, *Scritti*, Edizione nazionale, vol. I, cap. I, p. 22.

intorno al divino poema; perché senza l'intima conoscenza dell'età medioevale non si entra con sicuro intelletto nei tre regni della Divina Commedia.³⁹⁰

Il diretto interessato conferma questo stretto legame, sottolineando l'importanza di valorizzare un Dante "popolare", "attuale" e "italiano" (cioè non di parte) nei discorsi e nelle lezioni durante il suo servizio di docenza presso le Università di Parma e di Cagliari, nell'ottica di plasmare un modello unificatore, la mameliana «Unica Bandiera», intorno a cui stringere e affratellare un popolo da secoli diviso in fazioni³⁹¹, per colpa di ingerenze e di occupazioni straniere. Di seguito alcuni significativi estratti dei discorsi universitari del novarese dove i forti accenti patriottici si intrecciano a un altrettanto vibrante invito pedagogico-divulgativo allo studio-lettura della *Divina Commedia*.

Per un Dante "popolare":

(*Storia e poesia, discorso letto nell'alula universitaria di Parma il dì 6 dicembre 1860*)

Non altrimenti che nella *Divina Commedia*, si sentono nelle leggende e nei canti popolari i dolori e le speranze delle nazioni e si trovano preziose notizie, trascurate nei poderosi volumi dei gravi scrittori; perché la poesia popolare è la storia narrata dal popolo, il quale si riflette ne' suoi canti; né v'ha grande avvenimento o grand'uomo che la poesia popolare non ricordi; né la storia si rende popolare senza poesia.³⁹²

Per un Dante "italiano":

(*Il Medio Evo, prolusione all'insegnamento della letteratura italiana e della storia, nella R. Università di Cagliari, 1864-1865*)

Cantando i tre regni misteriosi, giudice ispirato del passato e del presente, divinò l'avvenire, [...] e alla patria nostra desiderando unità e grandezza, invocava un impero a strumento più che altro del fine supremo, un impero così alto che le passioni e i bassi pensieri delle fazioni discordanti sino a lui non giungessero. Udite come di esse parla e giudica:

L'uno (*il Guelfo*) al pubblico segno i gigli gialli
Oppone, e l'altro appropria quello a parte,
Sì ch'è forte a veder qual più si falli.
Faccian gli Ghibellin, faccian lor arte
Sott'altro segno, chè mal segue quello
Sempre chi la giustizia e lui diparte.

(*Parad.*, c. VI).

³⁹⁰ Cfr. *Introduzione alle lezioni di letteratura italiana e di storia fatte alla Università di Cagliari nel MDCCCCLXV*, in *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi premessovi il discorso inaugurale di Carlo Negrone*, cit., pp. 5-6.

³⁹¹ Come recita la seconda strofa dell'inno di Mameli, *Il Canto degli Italiani* (147): «Noi siamo da secoli/Calpesti, derisi/Perché non siam Popolo, /Perché siam divisi/Raccolgaci un'Unica/ Bandiera, una Speme/Di fonderci insieme/ Già l'ora suonò». Scritto dal Mameli e musicato da Michele Novaro nel 1847 il canto fu molto popolare durante le fasi risorgimentali e venne pubblicato nel 1860 con il titolo *Inno Nazionale. Il Canto degli Italiani* (Milano, Ricordi).

³⁹² *Storia e poesia, discorso letto nell'alula universitaria di Parma il dì 6 dicembre 1860*, in *Storia e letteratura. Prose di Giuseppe Regaldi*, cit., p. 9.

Dal che si fa manifesto che il cantore della *Divina Commedia* in fondo dell'anima non era né guelfo né ghibellino: era intimamente ed altamente italiano, ed accettando la tradizione allora sacra del romano impero [...] ei non voleva il nuovo Cesare della sua monarchia fuori della patria nostra; ma lo voleva italiano e sedente in Roma, onde nel suo poema fa che Roma esclami

Cesare mio, perché non m'accompagne?

(*Purg.*, c. VI).³⁹³

Per un Dante “attuale”:

(*Il Medio Evo, prolusione all'insegnamento della letteratura italiana e della storia, nella R. Università di Cagliari, 1864-1865*)

O magnanimo Allighieri, il Cesare da te invocato nel Medio Evo or finalmente congiunge sotto lo scettro di mite imperio la sparsa famiglia italiana. Egli non da sangue straniero, ma ci venne per lungo ordine di guerrieri e monarchi da antica italica schiatta, Vittorio Emanuele. Soldato e re, forte e leale, poich'ebbe con senno e valore rinvigorita la nazione appiè dell'Alpi nella metropoli guerriera, ora trasporta il regal seggio nella città dell'arti e della poesia, nella tua redenta Firenze; e prima di avviarsi al Campidoglio, da te viene a prendere lieti auspici, da te, cantore e profeta dell'unità nazionale, mentre i Toscani, anzi gl'Italiani tutti si preparano ad onorare in te sé medesimi, festeggiandoti con solennità straordinaria. Nel sacro nome di Dante Allighieri chiudo il mio dire, raccomandando lo studio de' mezzi tempi, non infecondo studio di cose morte, ma che vivamente si rannodano all'età presente.³⁹⁴

Il riferimento alla figura di Vittorio Emanuele II identificato con il Veltro della famosa profezia del primo canto infernale non è affatto casuale né tantomeno isolata³⁹⁵. Già il poemetto *L'armeria reale di Torino* del 1861, dedicato proprio al Savoia, è dominato infatti da questa equazione³⁹⁶, ormai ricorrente nell'immaginario popolare di quei concitati frangenti immediatamente successivi all'unità. L'allusione si fa ancora più cogente ed esaltante dopo che il Savoia approda a Firenze, «mentre i Toscani, anzi gl'Italiani» si preparavano a festeggiare la nascita del «cantore e profeta dell'unità nazionale», per ottenere da lui i «lieti auspici [...] prima di avviarsi al Campidoglio»³⁹⁷ a guidare il neonato Regno d'Italia.

³⁹³ *Il Medio Evo, prolusione all'insegnamento della letteratura italiana e della storia, nella R. Università di Cagliari, 1864-1865*, in *Storia e letteratura. Prose di Giuseppe Regaldi*, cit., pp. 70-71.

³⁹⁴ Ivi., pp. 71-72.

³⁹⁵ Soprattutto a ridosso del centenario dantesco del 1865 sono diffusissimi sonetti, componimenti e stornelli che enfatizzano il tema; a titolo esemplificativo: *l'incipit* di uno stornello di Giovanni Prati in cui è la personificazione della Toscana a parlare: «Emanuel si chiama l'amor mio/ Che vuol dire inviatomi da Dio;/ E perch'io gli son cara, ei galantuomo, Jer m'ha giurato la sua fede in Duomo» (cfr. Bellezza, P., *Curiosità dantesche*, cit., p. 112); oppure i versi di Bernardino Zandrini: «Or che il Veltro, l'atteso dei secoli / È venuto, il Magnanimo, alfine/ Del volume immortal non più i margini, / Ma avrem l'Alpi ed il mar per confine.» cfr. XIV. *La patria nel libro*, in *Per il centenario di Dante. Ghirlanda di Canti di Bernardino Zandrini*, Milano, Editori della Biblioteca Utile, 1865, p. 104.

³⁹⁶ L'equazione è la seguente: Emanuele (“messo di Dio”) – Veltro – Vittorio Emanuele II. Così Regaldi nel componimento apostrofa il “Re Galantuomo”: «L'ombra fremea del Ghibellin poeta/Sdegnosamente, ed ora la prima volta/Dappresso all'odorifera pineta, /Ove si giace sua polve sepolta, /Innanzi a te l'austero viso allieta, /Però che Italia dai tiranni hai sciolta;/ E ben sei tu quel profetato Veltro, /Che patrio amor cibò, non terra o peltro.» Cfr. il sonetto XXVI in *L'armeria reale di Torino. Cantica di Giuseppe Regaldi. A Vittorio Emanuele II immortale esempio di lealtà e prodezza per voto degli italiani re d'Italia*, Torino, Scolastica Franco e figli, 1861, p. 61.

³⁹⁷ Cfr. *Il Medio Evo, prolusione all'insegnamento della letteratura italiana e della storia, nella R. Università di Cagliari, 1864-1865*, in *Storia e letteratura. Prose di Giuseppe Regaldi*, cit., pp. 71-72.

In questo clima nel maggio del 1865 Giuseppe Regaldi, in qualità di rappresentante dell'Università di Cagliari, venne convocato dal comitato organizzatore a partecipare alle gloriose celebrazioni dantesche nella Firenze capitale, di cui testimonia il vivido ed esaltante ricordo ai suoi studenti cagliaritari:

Ed oggi mi piace dar principio alle lezioni, riportando in quest'aula il vessillo della nostra Università, che io, rappresentandola, ebbi l'onore di stringere in Firenze nelle bene adorna piazza di Santa Croce il mattino del 14 maggio, quando fra i rappresentanti dei Municipi italiani, delle Accademie scientifiche e letterarie, nostre e straniere, degli Atenei, delle fratellanze artigiane e di altre associazioni, accompagnati dalle loro bandiere, celebrandosi il sesto centenario di Dante Alighieri, fra i suoni delle campane e delle musiche, e i plausi de' spettatori, in cospetto di S. M. il Re venne solennemente discoperta la colossale e maestosa statua del massimo nostro poeta. Le feste del Centenario furono su l'Arno [...] le feste della coltura e della concordia nazionale. Colà le genti italiane, coll'ufficio de' loro rappresentanti congregate, ricordarono nell'aspetto sdegnoso dell'Alighieri i tempi delle antiche discordie e della lunga servitù; e celebrarono nella presenza del magnanimo Vittorio Emanuele i trionfi della risorgente nazione, concorde libera ed una. Quel tripudio cittadino di tutta Italia entrerà nella memoria della più tarda posterità; onde se ne deggiono conservare i preziosi ricordi ad esempio delle presenti e future generazioni.³⁹⁸

In questa circostanza giunse al culmine l'idilliaco rapporto Dante-Regaldi e contemporaneamente trovò nuova linfa il Regaldi improvvisatore, la cui feconda vena estemporanea non si era affatto affievolita durante gli anni³⁹⁹. A quel «tripudio cittadino» – al cospetto del Re in persona e in mezzo alle più rinomate Accademie scientifico-letterarie e «fratellanze artigiane» – Regaldi fu infatti chiamato a prender parte, non tanto come apprezzato docente di storia e di letteratura italiana, quanto, piuttosto, come famoso improvvisatore nazionale, degno di un posto d'onore accanto ai più affermati nomi del panorama artistico italiano – quali Enrico Mayer, Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi – per rendere omaggio all'ormai unanimemente eletto padre e cantore della Patria in un'affollata accademia letterario-musicale tenutasi presso la Società Filarmonica Fiorentina:

Jeri poco dopo le undici ebbe luogo la grande accademia letterario-musicale, già annunciata per il secondo giorno delle feste di Dante. Dire che la vasta sala della Società Filarmonica ribucava

³⁹⁸ *Introduzione alle lezioni di letteratura italiana e di storia fatte alla Università di Cagliari nel MDCCCLXV*, in *Lezioni inedite di G. Regaldi*, cit., pp. 3-4.

³⁹⁹ «Passato il periodo della tumultuosa improvvisazione, il canto si farà più calmo e misurato; ma gli ideali civili e patriottici non si offuscano nell'anima del poeta, che anzi trovano costantemente nell'opera di lui uno spontaneo e vivido riflesso. Lo spettacolo di un'Italia divisa ed oppressa rattristò l'animo del bardo errante. Da Dante a Petrarca, da Alfieri a Foscolo aveva in Italia il verso sferzato gli stranieri e scosso il petto agli spiriti desiderosi di libertà coi ricordi gagliardi della antica gloria.» cfr. Nosenzo, D., *La poesia patriottica e civile di Giuseppe Regaldi*, cit., p. 40.

di invitati è poco; [...] una folla immensa, desiderosa di prender parte alla festa delle due arti sorelle. [...] Una scelta e numerosa orchestra, diretta dall'egregio maestro Mabellini aprì l'Accademia, eseguendo maestrevolmente la sinfonia del *Reggente* di Mercadante. [...] primi ad udirsi furono i frutti d'ingegno del sesso gentile, e i versi della signora Francesca Luti e della signora Laura Mancini. Ernesto Rossi lesse quindi con quella perizia che gli è propria una poesia di G. Carcano ed una sua propria; e si l'una che l'altra meritavano singular favore. Dopo alcune ottave del sig. Cimino, pregevoli per certa spontaneità, fu cantato un inno a Beatrice musicato dal maestro Camucci. [...] Successero due Sonetti di Enrico Mayer e di Giovanni Raffaelli, e i loro nomi ci dispensano dal far elogio dei versi che fecero udire.⁴⁰⁰

Un ricco ed eterogeneo programma intrecciava le «due arti sorelle» della musica e della poesia⁴⁰¹ grazie all'apporto di eccelse maestranze musicali e di fini dicitori d'occasione, fra cui Regaldi non sfigurava affatto:

Presentatosi poscia il sig. Regaldi fu salutato con una salva di applausi, i quali lo interruppero ripetutamente mentre cantava di Dante e d'Italia, e cuoprivano spesso la sua voce franca, simpatica e sicura. Piacque poi sommamente l'inno del sig. Costetti, intitolato *Il ritorno di Dante a Firenze*. Venuta la volta degli autori stranieri la signora Adelaide Ristori lesse col magistero d'arte ond'è famosa, la lettera di Victor Hugo che pubblichiamo più sotto.⁴⁰²

⁴⁰⁰ *Cronaca Fiorentina*, in "La Nazione", Anno VII, N. 150, Martedì, 16 maggio 1865. L'utilizzo della tematica dantesca non era nuovo nei programmi di intrattenimento della Società Filarmonica Fiorentina. Un avviso ritrovato nel Fondo del Teatro Niccolini presso la Biblioteca dell'Archivio storico del Comune di Firenze risalente al 1860, ci restituisce ad esempio la memoria di una serata di intrattenimento vocale e strumentale nel cui programma spicca la declamazione delle terzine iniziali del canto XI del *Purgatorio* (vv. 1-24) – in cui Dante fa recitare alle anime la sua versione del *Padre Nostro* (O padre nostro, che ne' cieli stai, /non circumscriitto, ma per più amore/ch'ai primi effetti di là su tu hai ...) – con accompagnamento musicale: «Società Filarmonica Fiorentina – Esercizio vocale e strumentale del di 29 gennaio 1860 a ore 1 pom. [...] PARTE SECONDA: Mayerbeer, Sinfonia, Il perdono di Plermel; Thalberg, Introduzione e variazioni per Pianoforte sulla Barcarola dell'opera L'Elisir d'Amore Sig. Bonamici; Biagi Prof. Aless., *Padre Nostro*, Poesia di Dante Alighieri, eseguito dalla Signora Chapman. Per la Direzione Musicale, Leto Puliti. Il Segretario, Cesare Salvi.» La locandina, che riporta in calce il testo dantesco, è consultabile nell'*Appendice documentaria* del presente elaborato.

⁴⁰¹ Nel prossimo capitolo, sulle tracce dell'improvvisatore Filippo Pistrucci, vedremo come fosse abitudine, nel secolo XIX, mescolare differenti generi artistici all'interno di un unico intrattenimento, soffermandoci in particolare sul genere della poesia d'improvvisazione indagata nelle sue fortune, intrecciate a quella dantesca, oltre i confini italiani. Il fenomeno conferma le caratteristiche di "eterogeneità" e "teatralità" dei ritrovi mondani più in voga, peculiari di quel secolo e su cui riflette lucidamente J. M. Lotman in un saggio fondamentale: *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del XIX secolo*, Id., *Da Rousseau a Tolstoj: saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 137-163).

⁴⁰² *Cronaca Fiorentina*, in "La Nazione", cit. Victor Hugo era stato invitato dal Gonfaloniere fiorentino a partecipare alle feste dantesche ma, impossibilitato a muoversi dall'esilio politico, che ne aveva fatto una figura mitica di arista-esule "Padre della patria in esilio", esempio per i popoli europei in rivolta, scrisse un messaggio – poi letto in pubblico dalla Ristori e riportato in calce all'articolo citato de "La Nazione" in cui evidenziò l'alto valore morale e politico assunto dalla figura di Dante nel processo di identificazione nazionale del popolo italiano: «Victor Hugo, Hauteville house, 1 Mai 1865 [...] Italiens! Aimez, conservez et respectez vos illustres et magnifiques cités et rénérez DANTE. Vos cités ont été la patrie. DANTE a été l'âme [...] L'Italie a vécu en Alighieri, homme lumière.» (cfr. *Cronaca Fiorentina*, in "La Nazione", Martedì, 16 maggio 1865, cit.). Il pubblico reagì con commozione e trasporto alle parole del proscritto francese affettuosamente associato al «più grande proscritto nazionale», Dante: «Non è a dire qual commozione si suscitasse nel pubblico all'udire lo splendido linguaggio del primo onore della musa francese: non è a dire come la sua voce trovasse eco profonda nel cuore di tutti, i quali convenuti ad onorare il più grande proscritto nazionale, associavano con espansione di affetto alla sua imperitura memoria il ricordo dell'illustre proscritto straniero [...] la Ristori fu ripetutamente chiamata all'onore dell'unanime applauso». Ibidem.

Acclamato dalla folla tanto quanto i blasonati Grandi Attori Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi, Giuseppe Regaldi giunse con la partecipazione alle feste fiorentine del 1865, all'apice del suo impegno artistico e politico all'insegna di Dante e, declamando i versi di un componimento appositamente scritto per l'occasione, colse il meritato plauso dell'uditorio. La sua «voce franca simpatica e sicura» fu ripetutamente interrotta dagli applausi nei passaggi della *Cantica a Dante*⁴⁰³ di marcato accento patriottico da parte di un uditorio euforico per l'indipendenza nazionale da poco raggiunta. Proponiamo di seguito due strofe particolarmente emblematiche di questo dantismo libertario e patriottico:

Or Italia rinacque, baciando
 Del tuo sacro volume le carte;
 Pria si fece concorde nell'arte
 Coll'unanime culto per te;
 Poi coll'armi di Micca e Ferruccio,
 Disfidando l'avversa fortuna,
 Seppe farsi in te libera ed una,
 Nelle leggi concorde e nel Re.⁴⁰⁴

Il «sacro volume» (così è profanamente definita la *Commedia*) e l'«unanime culto» per l'Alighieri sostanziano il risveglio morale delle coscienze, in abbinamento al ricordo di due figure storiche simbolo degli ideali libertari quali Pietro Micca⁴⁰⁵ e Francesco Ferrucci⁴⁰⁶, che avevano mazzinianamente sfidato l'«avversa fortuna». Nel disegno del Regaldi l'unità da poco raggiunta ha alle spalle una lunga e spesso tragica storia costellata di tentativi falliti, di cui il motore primo è riconosciuto nella grandiosa opera di impegno civile realizzata da Dante con la coraggiosa scelta del volgare che ne ha consentito l'ampia diffusione:

⁴⁰³ Titolo riportato nell'indice di *Canti e prose di G. Regaldi* (vol. II, Torino, Tipografia Scolastica di Sebastiano Franco e Figli, 1861, pp. 536-539); mentre nel corpo del testo il componimento è denominato: XXXIV. *Nel Sesto Centenario di Dante Alighieri celebrato in Firenze*.

⁴⁰⁴ *Cantica a Dante*, XXXIV. *Nel Sesto Centenario di Dante Alighieri celebrato in Firenze*, in *Canti e prose di G. Regaldi*, vol. II, Torino, Tipografia Scolastica di Sebastiano Franco e Figli, 1861, p. 537.

⁴⁰⁵ Pietro Micca (1677-1706), arruolato come soldato minatore nell'esercito del Ducato di Savoia è storicamente ricordato per l'episodio di eroismo in cui facendo brillare una mina perse la vita ma consentì alla città di Torino di resistere all'assedio francese del 1706, durante la guerra di successione spagnola.

⁴⁰⁶ Noto anche come Francesco Ferruccio (Firenze, 1489 – Gavinana, 1530) è stato un patriota e condottiero fiorentino al servizio della Repubblica di Firenze durante la guerra contro Carlo V che ne decretò la fine con l'avvento del principato mediceo. Si distinse per coraggio nello scontro noto come «L'assedio di Volterra», per poi perdere la vita nella successiva battaglia di Gavinana. Ferruccio, tra l'altro, è citato nella quarta strofa dell'*Inno* di Mameli: «Dall'Alpi a Sicilia/Dovunque è Legnano, /Ogn'uom di Ferruccio/Ha il core, ha la mano, /I bimbi d'Italia/Si chiaman Balilla, /Il suon d'ogni squilla/I Vespri suonò./Stringiamci a coorte/Siam pronti alla morte/L'Italia chiamò».

Ebbe alfin questa degna parola
Delle muse la gloria suprema,
Dal civile tuo sacro poema
Suggellato d'eterna virtù;
Ed espresse fra gli odi fraterni
La bontà dell'ingegno latino,
Viva sì ne' tuoi carmi, o Divino,
Che per tempo scemata non fu.⁴⁰⁷

L'unità linguistica precede, dunque, quella politico-territoriale, e Dante – nel canone risorgimentale di riferimento – non può che esserne il padre nobile: allo stesso modo in cui Roma era riuscita a dominare il mondo anche grazie all'imposizione della lingua latina; così la lingua italiana, da lui creata e nobilitata, si propone come nobile strumento di liberazione e di affratellamento nella nazione appena nata. Dopo aver omaggiato l'Alighieri alle feste fiorentine⁴⁰⁸, Regaldi tornò all'insegnamento universitario continuando a mietere successi con composizioni poetiche di carattere prettamente scientifico-divulgativo⁴⁰⁹, fino alla morte, avvenuta a Bologna nel febbraio del 1883. Il suo percorso così fortunato di poeta-improvvisatore prima e poi di fine dicitore-divulgatore dell'identità italiana avrebbe lasciato un'importante eredità per l'evoluzione dello stesso genere estemporaneo, che ormai affrancatosi dalle sue elitarie origini arcadiche, sotto la spinta risorgimentale, si era aperto ad un ampio pubblico di estrazione medio-alta e di acclarata cultura, nei cui salotti si erano seguite da vicino le fasi cruciali della lotta per l'indipendenza italiana.

Vedremo a breve come tale teatralizzazione del genere estemporaneo⁴¹⁰ insieme al suo intrecciarsi con le tematiche dantesche risultino evidenti anche nella carriera della poetessa che conclude convenzionalmente il fenomeno della poesia d'improvvisazione di matrice arcadica, la teramana Giannina Milli⁴¹¹, conosciuta e folgorata dal Regaldi

⁴⁰⁷ *Cantica a Dante, XXXIV. Nel Sesto Centenario di Dante Alighieri celebrato in Firenze*, in *Canti e prose di G. Regaldi*, cit., p. 538.

⁴⁰⁸ Ulteriori dettagli sul contributo di Giuseppe Regaldi al centenario dantesco del 1865 si possono leggere in Canepa, M., *Giuseppe Regaldi per il sesto centenario dantesco*, estratto dal «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», Anno LVI, n. 2, 1965, Tip. Pietro Riva & C., Novara, 1965; saggio redatto in occasione del VII centenario della nascita del poeta.

⁴⁰⁹ Negli ultimi anni della sua vita infatti si interessò alle meraviglie della scienza e compose poesie come *L'occhio* (Bologna, 1871) *Il traforo delle Alpi Cozie* (Bologna, 1871) e *L'acqua* (polimetro letto nella regia Università di Torino nei giorni 5, 8, 12 settembre 1878).

⁴¹⁰ Che nel caso dell'improvvisatore Filippo Pistrucci vedremo sfociare nella "lettura drammatizzata" di brani ed episodi tratti dai classici della letteratura nostrana (la *Divina Commedia* su tutti).

⁴¹¹ «Il Perfetti, quantunque a cavallo fra i due secoli, è già, per l'elezione di argomenti pastorali e per la semplicità dello stile, un vero settecentista, sebbene immune dei più gravi difetti che si riscontrano in Arcadia. Egli apre la schiera celebrata degli improvvisatori di mestiere quali, incoronati sul Campidoglio, ricercati da sovrani e da principi, acclamati da tutta la società aristocratica, culta, intellettuale del tempo, non si chiuderà che ai nostri giorni col Regaldi e con la Milli» cfr. Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 78.

proprio durante la sua trionfale *tournée* in Italia meridionale, tra gli anni '40 e '50 del secolo, a ridosso del fatidico 1848:

E a Napoli e nel Regno manda in luce altri libri di poesie, che sono grato pascolo di ogni mente.
Incontra la giovane Giannina Milli, e ne suscita quasi per incanto il genio improvvisatore.⁴¹²

Con il paragrafo dedicato alla poetessa teramana si concluderà l'*excursus* incentrato sulle ripercussioni e sugli influssi della fortuna del poema dantesco nei repertori dei maggiori poeti estemporanei arcadici tra Sette e Ottocento. Si passerà poi a indagare il filone parallelo, altrettanto diffuso e apprezzato, attraverso il quale l'opera dell'Alighieri è giunta fino ai giorni nostri: parliamo della tradizione popolare promossa da semileggeri e, addirittura, illetterati e autodidatti poeti a braccio, che divulgano le famose terzine in contesti contadini, e della contemporanea fortuna di narrazioni e leggende in ottava rima di materia dantesca edite in fogli volanti spesso corredati da illustrazioni che ne veicolano la popolare diffusione, dopo la raggiunta unità nazionale.

⁴¹² *Discorso inaugurale*, in *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi. Premessi il discorso inaugurale di Carlo Negroni*, cit., p. XXI.

2.5. GIANNINA MILLI «IMPROVVISATRICE DELLA REDENZIONE ITALIANA»⁴¹³.

Come Giuseppe Regaldi, anche Giannina Milli⁴¹⁴ meritò una voce nel *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, per la sua infaticabile coniugazione tra impegno artistico e politico:

Ricca di spirito poetico, esaltò in versi l'Italia, tormentata dalle vicende che seguirono alla rivoluzione del 1848. Accompagnata dalla madre, peregrinò nelle regioni centrali e meridionali d'Italia, tenendo convegni accademici, nei quali, sfrenando la sua fantasia liberamente mise in chiaro con versi improvvisati i dolori presenti della patria e l'antica gloria. Più volte fu ammonita dalla polizia, specialmente in Firenze poetando sul Foscolo, e in Messina sugli ideali del Leopardi. Il suo pellegrinaggio, più che poetico può essere definito una congiura contro la reazione.⁴¹⁵

Sebbene il suo peregrinare per il sud Italia “improvvisando” in modo audace e sprezzante nei confronti del potere costituito, ricordi molto quello del Regaldi, la sua formazione da autodidatta, ancora una volta con un forte incentivo materno, ci rimanda più da vicino a quella di Teresa Bandettini. Giuseppe Rigutini fornisce le prime notizie sulla sua formazione: «nata in Teramo nel 1827 in mediocrissima condizione»⁴¹⁶ trova nella madre un importante stimolo:

⁴¹³ Con questa roboante perifrasi Raffaello Barbiera identifica la poetessa estemporanea Giannina Milli in un articolo, dal titolo *Giannina Milli*, redatto nel 1888 per «L'illustrazione Italiana rivista settimanale degli avvenimenti e personaggi contemporanei sopra la storia del giorno, la vita pubblica e sociale, scienze, belle arti, geografia e viaggi, teatri, musica, mode», n. 46, 4 novembre 1888, Milano, Treves, p. 321 (cfr. http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id_testata=1). L'articolo è citato anche in Rigutini, G., *Giannina Milli Improvvisatrice. Lettura fatta al Circolo Filologico Fiorentino la sera del 21 gennaio 1889*, Firenze, G. Barbèra, 1889, p. 37.

⁴¹⁴ Oltre alle biografie redatte da Oreste Raggi (1861) e da Giuseppe Rigutini (1889), cui faremo più volte cenno, fondamentale riferimento bibliografico e punto di partenza per ogni indagine sulla poetessa abruzzese è anche la voce redatta da Raffaele Aurini nel 1952: *Milli, Giannina*, in *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, vol. I, *ad nomen*, Teramo, Ars et Labor, 1952 (ripubblicata nella recente riedizione del *Dizionario*, a cura di Fausto Eugeni, et. al., Colledara, Andromeda, Vol. IV, 2001, *ad nomen*). Va segnalato poi l'importante aggiornamento realizzato in occasione del centenario della morte della poetessa: *Giannina Milli. Bibliografia*, a cura di Nadia Di Luzio, et. al., Teramo, Edilgrafital, 1989. In quell'occasione videro la luce anche il *Catalogo della mostra* organizzata dalla Biblioteca provinciale di Teramo (a cura dello stesso gruppo di studio che aveva curato la *Bibliografia*) presso il locale Istituto Magistrale intitolato alla Milli: *L'Ottocento di Giannina Milli*, Teramo, Deltagrafica, 1989; e il volume *Giannina Milli nel primo centenario della sua morte*. Atti del Convegno nazionale, Teramo, 1989. Le iniziative del Centenario manifestarono un rinnovato interesse per la figura della teramana, che trovò riscontro in altre pubblicazioni, tra cui segnaliamo: Becchi, B., «La virtù femminile può migliorar l'età». *Il Risorgimento, la riflessione politica e culturale, le relazioni sociali e la vita quotidiana nei carteggi di donne italiane e Giannina Milli (1859-1881)*, Tesi di Laurea, Teramo, Facoltà di Scienze Politiche, a. a. 1990-1991; Pagano, E., *Ottocento al femminile. Lettere di Luigia Codemo*, in «Critica letteraria», a. XIX, n. 72, fasc. III, 1991, pp. 567-588; Becchi, B., *L'Italia risorgimentale "colta e gentile". Lettere a Giannina Milli*, in «Notizie dalla Delfico», n. 2, 1992, pp. 4-13; Scardicchio, A., *L'improvvisatrice Giannina Milli a Lecce (1854-1855)*, in «Kronos», n. 1, 2000, pp. 53-60. Vanno segnalati infine, per la Milli ma anche per altri esponenti della poesia estemporanea dell'Ottocento italiano, i siti internet <http://www.abruzzoinmostra.it> e <http://www.letteraturadimenticata.it> ricchi di spunti bio-bibliografici e iconografici.

⁴¹⁵ «Venuto il 1860, ella sorrise di lieta compiacenza, e, tralasciata la carriera d'improvvisatrice, si ridusse a Firenze, fortificò il suo ingegno con ardui studi, e lasciò memoria bella di sé con la pubblicazione di poesie edite dai Successori Le Monnier.» Cfr. Guardione, F., Voce «Milli, Giannina», in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, Vol. III, *Le Persone, E-Q*, cit., p. 591.

⁴¹⁶ Rigutini, G., *Giannina Milli Improvvisatrice. Lettura fatta al Circolo Filologico Fiorentino la sera del 21 gennaio 1889*, G. Barbèra, Firenze, 1889, p. 6.

Dirò subito come alla fortuna dell'ingegno di lei non poco conferisse la diligente cura materna, che incominciando fin da quei teneri anni sempre circondò e sostenne l'amata figliola. Io mi ricordo bene di avere, molto tempo dopo, più volte veduta questa donna, che non priva di cultura e assai ricca di buon giudizio, accompagnava nelle sue peregrinazioni poetiche la Giannina, facendo per l'alta statura e per le forme faticce non picciol contrasto con la gracile e delicata persona di lei.⁴¹⁷

La «diligente cura materna»⁴¹⁸ le trasmise i primi rudimenti che si sarebbero rivelati straordinariamente utili per la sua carriera di poetessa (un'assidua lettura ad alta voce di racconti e storie; la recitazione di poesie e la scrittura), potenziando fin dalla tenera età l'innata ispirazione poetica e la naturale propensione alla versificazione all'improvviso. Lo conferma un emblematico episodio:

La signora Regina (ché tale era il suo nome) aveva scorto nella fanciullina una singolar grazia d'ingegno, e come poteva, lo andava accortamente crescendo ed educando, ora con recitarle delle poesie, ora con racconti di storie fatti a viva voce, ora con apprendere i rudimenti della lettura e della scrittura. Io me la figuro quella vispa bambina dagli occhi neri e scintillanti pendere tutta intenta dai labbri materni e riceverne avidamente le parole. Raccontano che un giorno, avendo udito la storia dell'amore infelice di Piramo e Tisbe, tutta accesa di entusiasmo esclamasse: Oh mamma! Mamma! Sono anch'io poetessa, e dicesse a un tratto questi piccoli versi:

Di Tisbe infelice
Udite gli accenti,
udite i lamenti
Che fanno pietà.

Apri le luci, o Piramo,
In te ritorna e mira:
È Tisbe che delira,
Caro, vicino a te.

La cruda belva irata,
Causa di tua ferita,
Che tolse a te la vita,
Il caro sposo a me...⁴¹⁹

⁴¹⁷ Ivi, p. 7.

⁴¹⁸ La madre, figlia di libraio, di estrazione modesta, non era certo una colta letterata eppure si prodigò in tutti i modi per fornirle un'adeguata educazione soprattutto garantendole un'enciclopedica libreria: «La signora Regina non è certamente, né presume essere letterata, ma chiunque la conosca non può negarle un certo buon gusto nelle lettere, un certo natural senso del bello, a cui la continua lettura di buoni libri, che aveva a suo bell'agio per essere figliuola di uno dei principali librai del paese, l'ha pure educata. Ella pertanto e non altri insegnava il leggere alla sua Giannina, addestrandola a sillabare le parole prima anche di mostrarle le lettere, e poi baloccandosi con lei, le veniva recitando qualche sonetto o canzoncina, che, uditi due o tre volte, la fanciulletta ripeteva con molta intelligenza e con una particolare soavità di voce.», cfr., Raggi, O., *Biografia con alcune poesie inedite di Giannina Milli Improvisatrice*, Firenze, Le Monnier, 1861, p. 7.

⁴¹⁹ Di questo suggestivo avvenimento parla Giovanni Frassi nella prefazione a *Poesie di Giannina Milli*, Le Monnier, Firenze, vol. I, 1862-1863, p. IV.

Quei versetti (come accadde anche per la precocissima Bandettini) uscivano dal petto e dalle labbra di una bambina di pochi anni⁴²⁰. Un altro episodio dell'adolescenza conferma questo precoce talento, oltre a farci presumere che fra i «buoni libri»⁴²¹, fornitile dalla madre, ci doveva essere senz'altro anche la *Divina Commedia*, perché nel programma della sua prima esibizione pubblica spicca l'episodio di Francesca da Rimini. Per ragioni economiche la famiglia si era spostata a Chieti, dove Giannina aveva in poco tempo guadagnato «le lodi di quei cittadini per la rara prontezza dell'ingegno, per la felicità della memoria, per l'avvenenza del porgere e per la soavità delle maniere»⁴²².

Contemporaneamente era giunta in città anche «una di quelle magre compagnie di comici che fanno così scarsi guadagni, da non sapere, poverine, come cavarsi più di un paese, se non ricorrono alla carità altrui»⁴²³ e Giannina venne in soccorso dei malcapitati salvando il loro incasso. I suoi genitori infatti, mossi a compassione dalle preghiere del capocomico, venuto intanto a conoscenza delle straordinarie capacità della fanciulla, acconsentirono che andasse in scena con loro, per una sera, «a recitare fra atto e atto alcune poesie nel pubblico teatro»⁴²⁴, in particolare: «Recitò tra le altre cose, la *Francesca da Rimini* di Dante, e l'*Erminia* del Tasso»⁴²⁵. I pubblici avvisi «dicevano come una fanciulla chietina di cinque anni avrebbe in quella sera recitate alcune poesie»⁴²⁶ ed ella, per la prima volta, si presentò innanzi a un uditorio «ignara di quanto l'avvenire le riserbava, ignara di quali altri uditori, di quali altri plausi, di quali altre soddisfazioni ella sarebbe stata degna»⁴²⁷, recitando, applauditissima, il V canto della *Divina Commedia* e il III della *Gerusalemme Liberata*. Gli umori, le reazioni e l'accoglienza dell'uditorio presente durante al Teatro Marrucino di Chieti in quel 1832, furono raccolti da Oreste Raggi, un altro importante biografo della teramana:

La folla straordinariamente grande fu ad udire la piccola poetessa, com'era soprachiamata fin d'allora. La quale in candida veste, fattasi fuori delle scene, tutta giuliva e sicura cominciò:

⁴²⁰ Il dibattito sulla data di nascita della Milli è stato sciolto dalle ricerche approntate da G. Pannella, come riferito da Adele Vitagliano, «il quale, rovistando l'archivio comunale di Teramo, ha potuto stabilire con documenti che la nascita di Giannina avvenne nel 1825 e non nel '27, come, copiandosi l'un l'altro, riportano tutti i biografisti» (cfr. *Giannina Milli*, in Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 220). Perciò la bambina-prodigio avrebbe esordito come improvvisatrice a sette e non a cinque anni come riportato dai suoi biografisti.

⁴²¹ Raggi, O., *Biografia*, cit., p. 7.

⁴²² Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., pp. 8-9.

⁴²³ Raggi, O., *Biografia*, cit., p. 8.

⁴²⁴ Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., p. 9.

⁴²⁵ Ivi, *Note*, nota 4, p. 57.

⁴²⁶ Raggi, O., *Biografia*, cit., pp. 8-9.

⁴²⁷ Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., p. 9.

Ferma, diceva Apollo, o Dafne bella,

e via di seguito questo sonetto del Regnier, e poi il Canto della Francesca da Rimini nella *Divina Commedia* e quello di Erminia nella *Gerusalemme*. Gli applausi moltissimi, quasi presaghi di quelli avrebbe avuti un giorno tanto più meritati, perché a versi propri. I signori e le gentildonne si strappavano l'un l'altro la piccola poetessa, che correva di palco in palco ricolma di cortesie, di baci, di confetti; si che la madre ricercava, né sapeva più dove trovare la sua Giannina.⁴²⁸

Una raffigurazione d'epoca ci aiuta a ricostruire l'evento, lasciandoci intuire le capacità affabulatorie e prossemiche di una talentuosa poetessa che, nonostante la giovanissima età, si dimostrò già in grado di appassionare il pubblico, che rapito pende dalle sue labbra: si osservino in particolare il suggeritore, e in prima fila l'uomo con la bocca spalancata dallo stupore con a fianco una donna con un piccolo binocolo che cerca di non perdere nemmeno un dettaglio dell'esibizione:

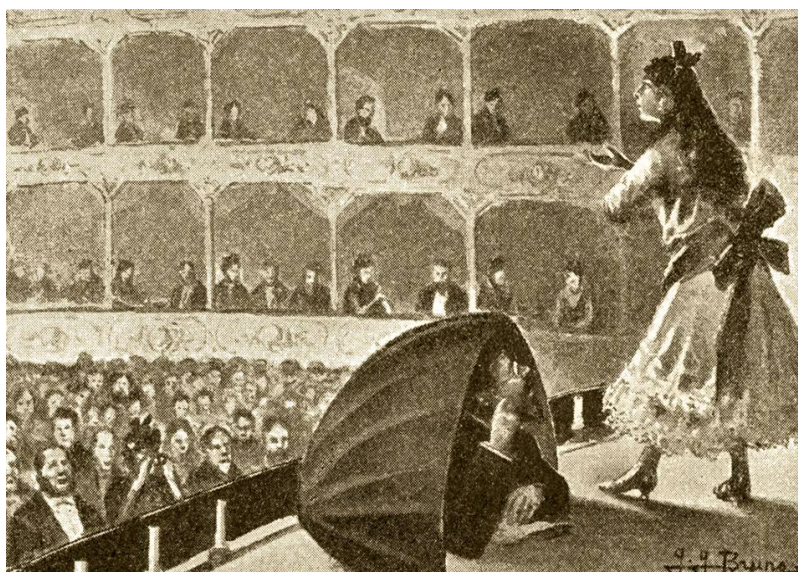


Fig. 3. Giannina Milli, bambina, declama versi nel Teatro Marrucino di Chieti, 1832 circa⁴²⁹

Quel folgorante esordio all'insegna di Dante non le aprì subito le porte del successo, come si potrebbe pensare; la famiglia decise di ritornare a Teramo e fu soltanto l'interessamento di un'alta personalità ad avviarla alla carriera. Ce lo spiega ancora il Rigutini:

Così cresceva la Milli sempre sotto la disciplina della buona madre, confermando ogni giorno più le speranze concepite del suo ingegno. Ma la tenuissima fortuna domestica non avrebbe

⁴²⁸ Raggi, O., *Biografia*, cit., p. 9.

⁴²⁹ Dall'archivio Teramo fotografie, cfr. <https://www.facebook.com/teramo.fotografie/posts/1140489232678011>

consentito alla famiglia d'incontrare spese per la maggiore educazione della figliuola; [...] Finché non arrivò a Teramo il re Ferdinando II a cui fu presentata la piccola Giannina. Il sovrano concesse che venisse gratuitamente accolta nell'Istituto delle famiglie militari. Andò dunque a Napoli, ma quantunque ben voluta, per la salute gracilissima ed anche per non trovarvi il cibo sostanzioso, del quale era famelica, il tempo che vi stette, e furono quattro anni, andò quasi perduto.⁴³⁰

L'intervento, fortunato e opportuno, del re Ferdinando II, e il successivo trasferimento a Napoli presso l'Istituto delle figlie dei militari dove rimase per quattro anni decretarono la svolta decisiva della sua vita. Purtroppo il colera, già dilagante in Europa fin dal 1830 e scoppiato nella capitale borbonica nel 1836, costrinse i genitori a far rientrare a casa la gracile e cagionevole figlioletta, che intanto aveva sviluppato una voce dolcissima e un finissimo orecchio, e a Teramo fu avviata al canto, con la speranza di futuri guadagni anche per sopperire alla difficile condizione economica in cui versava la sua famiglia. Riuscì così a coniugare e intrecciare al meglio le due doti, quella canora e quella poetica:

Quel po' di educazione musicale non mancò di produrre i suoi benefici frutti: d'allora in avanti ella improvvisò quasi sempre cantando, con voce morbida e melodiosa, offrendo al pubblico duplice diletto.⁴³¹

A rinvigorire la vena estemporanea contribuirono anche le assidue letture dei classici che riempivano il suo tempo libero, finché maturò in lei una vocazione poetica propria:

Difatti un giorno, il 27 febbraio del 1845, non potendo più reggere alla piena dell'affanno e sentendo dentro di sé una voce arcana che le andava ripetendo scrivi, scrivi, tolse in mano e in un sonetto alla sorella, significò le intime battaglie del suo cuore e la propria vocazione.⁴³²

Cominciò così un intenso lavoro di scrittura, aiutandosi con la lettura di grandi opere⁴³³, alla conquista della miglior forma possibile. Fortuna volle che sui suoi primi

⁴³⁰ Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., pp. 9-10.

⁴³¹ *Giannina Milli*, in Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 221. Ritorna ancora il parallelo con la formazione della giovane Teresa Bandettini, il cui esordio come ballerina le fu prezioso poi per la carriera di improvvisatrice, sia per una certa familiarità con la scena e con il rapporto con il pubblico che per la stessa prossemica attoriale, necessaria per la resa interpretativa degli argomenti, da improvvisare, estratti di volta in volta.

⁴³² Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., pp. 12-13.

⁴³³ A cui aveva accesso grazie al fondaco di uno zio libraio, che le mise a disposizione il suo magazzino: «Tornata la giovinetta alle domestiche pareti riprendeva l'antico costume di leggere, anzi di divorarsi libri per giornate intiere, ma senza guida né regola alcuna, prendendo dal fondaco dello zio, il quale aveva ereditato dall'avo materno, dei libri il primo che le venisse a

componenti posò gli occhi il prof. Stefano De Martinis⁴³⁴, che ne riconobbe le qualità e si offrì come suo educatore:

e se i suoi versi sono ammirati per l'ordine e la compostezza delle idee, per la verità e la proprietà delle espressioni, e il frutto, a chi non lo sapesse, del paziente studio fatto col suo De Martinis per un anno e mezzo, dal momento che egli prese ad ammaestrarla fino a che ella non si cimentasse pubblicamente ad improvvisare. Ché non solo a scrivere pensatamente, ma ad improvvisare altresì vide per tempo il maestro poter riuscire Giannina Milli, in cui vagheggiava rinnovati i portenti della Bandettini e della Taddei.⁴³⁵

Un altro importante incoraggiamento ad intraprendere con convinzione la carriera di poetessa estemporanea le arrivò, come si è detto, dallo stesso Regaldi:

E a volgersi alla poesia estemporanea le fu pure di grande eccitamento la venuta in Teramo dell'amico nostro Giuseppe Regaldi. Il novarese improvvisatore, udito a parlare di questa giovane poetessa, fu a visitarla, lesse ed ammirò i suoi Versi, la incoraggiò alla poesia estemporanea ma se le parole di lui ve la stimolarono, la riteneva intimidita lo averlo ascoltato in un suo esperimento. «Non sarà mai che io mi esponga in pubblico a quell'agitazione, a quei movimenti e a quelle torture di un Improvvisatore», diceva la Milli. D'altra parte gli applausi, i fiori che riportava il Regaldi, le lodi pubbliche e private, le lasciarono una forte e lusinghevole impressione. Di quei fiori ebbe in dono dal poeta una rosa, e la conservò; né senza ragione io noto questo, come si vedrà poi.⁴³⁶

«Il biondo trovatore italico la consigliò a proseguire, a dedicarsi tutta intera alla poesia estemporanea»⁴³⁷ e grazie all'addestramento del De Martinis, l'ingegno della Milli si disciplinò senza tradire sé stesso: «Il cor favella: la mia Musa è questa»⁴³⁸. Il maestro la fece esercitare nell'arte dell'improvvisazione, dapprima in forma privata con lezioni in cui le proponeva vari argomenti da svolgere; poi, al cospetto di altri uditori

mano; ma fra tanti e così diversi, le restava sempre de' più cari, e de' più frequenti leggeva la *Gerusalemme Liberata* del Tasso.» cfr. Raggi, O., *Biografia*, cit., p. 10.

⁴³⁴ De Martinis faceva parte di un circolo di artisti e intellettuali teramani avversi al regime borbonico, che si riuniva nel salotto della contessa Marina Delfico (discendente di una tra le più antiche e nobili casate teramane, quella dei Delfico, che conobbe con Melchiorre, 1744-1835, e Orazio, 1769-1842, il suo massimo splendore) la quale aveva già in passato ospitato alcuni liberali implicati in varie rivolte e sedizioni. Le tendenze liberali della pronipote fondano le proprie radici nell'avo Melchiorre che era stato sostenitore degli ideali libertari della Rivoluzione francese, nonché, per tali motivi, esule a San Marino tra il 1799 e il 1806. La Milli dovette dunque assorbire, tramite il professore De Martinis e la frequentazione di questi ambienti, quel sentimento liberale che l'avrebbe poi resa un'appassionata sostenitrice del Risorgimento.

⁴³⁵ Raggi, O., *Biografia*, cit., p. 15.

⁴³⁶ Ibidem. Si veda anche il racconto di Adele Vitagliano: «Fu così che, essendosi già diffusa nelle province d'Abruzzo la sua fama, passando il Regaldi per Teramo, volle conoscerla di persona; e poté assistere, ammirato, ad una sua accademia d'improvvisazione. Il biondo trovatore italico la consigliò a proseguire, a dedicarsi tutta intera alla poesia estemporanea [...]», cfr. *Giannina Milli*, in Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 222.

⁴³⁷ Ivi, p. 222.

⁴³⁸ Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., p. 18.

ammessi alle prove. Così la giovane si esercitava per assuefarsi a vincere la paura del palcoscenico:

Nulladimeno all'esporsi veramente in pubblico ella sentiva una certa avversione, sia perché temesse l'incertezza del successo, sia perché non volesse cimentar la salute a troppo gagliarde commozioni, sia infine perché le ripugnasse il dare spettacolo di sé, sapendo, inoltre, come intorno ai poeti improvvisatori sieno gravi i giudizi degli uomini letterati, gravissimo quello che aveva su loro pronunziato il più autorevole scrittore di quei tempi, Pietro Giordani.⁴³⁹

Questi timori verso il giudizio della critica erano fondati su una pesante condanna che gravava da tempo sul genere estemporaneo in seguito ad uno scritto del 1816 a firma del famoso Pietro Giordani, che ancora ipotecava il dibattito in materia negli anni '40 del secolo in cui la poetica romantica non cessava di fare i conti con i postulati del neoclassicismo. Egli infatti, scrivendo di Tommaso Sgricci e degli improvvisatori in generale, li aveva paragonati ad astuti e ingannevoli funamboli della parola (recitata o cantata sul momento), sostenendo la validità del solo "carne meditato" come l'unico in grado di apportare incremento sensibile di creatività e di ingegno alla letteratura e contestando così le qualità inventive degli improvvisatori⁴⁴⁰. Qualche anno dopo, con le ottave *A Pietro Giordani sopra il suo scritto sullo Sgricci* (Lecce, 25 dic. 1854), la stessa Milli avrebbe respinto come «mordace ghigno» frutto di «bile»⁴⁴¹ questo giudizio fortemente limitativo, invitando a non generalizzare e difendendo la poesia estemporanea in quanto portatrice di solidi valori etico-civili e capace di accendere gli ideali patriottici. In risposta alle critiche giordaniane il Rigutini sottolineava a sua volta che questa pratica aveva una sua specifica dignità professionale, frutto di un ampio ventaglio di letture e di faticosi esercizi di memoria strutturatisi via via in una vera e propria metodologia d'apprendimento:

⁴³⁹ Ivi, p. 19

⁴⁴⁰ «La professione degli improvvisatori, a nostro parere, non è altro che LUDUS IMPUDENTIAE. Impudentissimi, perché vi promettono un assoluto impossibile. E, quello che non crederebbe mai chi nol vedesse ogni dì, tale promessa vien buona accettata dal Pubblico [...] Diciamo assolutamente e in ogni maniera impossibilissimo parlare d'ogni cosa, improvviso, e bene. Diciamo bene, perché male si può facilmente. [...] E qui vi ripetiamo che una successione ordinata di buoni pensieri; che è proprietà d'ingegno non volgare, ed acquisito di molte fatiche; non potrà mai (cheché ne dicano i ciurmatori) ottenersi per un *subitaneo furore*, per una *repentina ispirazione*. Non v'è altro furore che l'ingegno; non altra ispirazione che dallo studio. Ora quale ingegno, quale studio hanno comunemente gl'improvvisatori? E n'avessero quanto Omero e Dante: non v'è ingegno, non v'è studio, che possa operare senza tempo.» cfr. *Dello Sgricci e degli improvvisatori (1816)*, in *Opere di Pietro Giordani*, edizione condotta sopra un esemplare corretto dall'autore e notabilmente accresciuta, Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1846, p. 452.

⁴⁴¹ «V'è (chi nol sa?) l'ingannator, procace/Stuol che illude, e mentisce estro e fatica;/E quel che inutil grida, e stolto, e audace, /Lo studio e l'arte a chi ha la Musa amica;/ A costor ben si addice il tuo mordace / Ghigno, e la bile che il tuo dir nutrica: /Ma, perché inetti son molti, o bugiardi, / Tutti proscriver tu vorresti i bardi? ...» *A Pietro Giordani sopra il suo scritto sullo Sgricci*, in *Poesie di Giannina Milli*, Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1862, p. 293.

Certo egli [*il poeta estemporaneo*] non si presenta con piccola provvista di cognizioni; che prima di avventurarsi alla prova, ha coltivata la mente con larghe e profonde letture, ha fatto tesoro delle storie, ha suscitato spesso dentro di sé quei sentimenti che lo soccorreranno al bisogno, ha reso con gli esercizi prontissime la fantasia e la memoria, ha osservato, meditato, scritto, per venir preparato, come Tullio voleva l'oratore, al cimento della parola improvvisa. Onde l'antico dettato, che il poeta nasce e l'oratore si fa, non è del tutto vero; perché e l'uno e l'altro nascono, e l'uno e l'altro han bisogno di farsi.⁴⁴²

Professionalità e meticolosi allenamenti giornalieri erano dunque alla base delle abilità della giovane poetessa; ma più di tutto dovette giovarle l'esempio di Giuseppe Regaldi⁴⁴³, che con le sue *performances* suscitò nel pubblico teramano un delirio di entusiasmi e nel suo animo la brama di emularlo nelle vesti di girovaga improvvisatrice interprete di temi politicamente impegnati, soprattutto quando erano incentrati su soggetti derivati dal poema dantesco. Sulle orme del novarese infatti (“con Dante in tasca”) anche lei tentò la fortuna artistica in giro per l'Italia, prima nel meridione e poi spostandosi a nord.

Tra il 1851 e il 1855 vari viaggi la portarono a poetare in numerose città del Regno borbonico, chiamata da privati estimatori o da sodalizi letterari: la prima tappa fu Napoli, in compagnia della madre, dove a più riprese tenne diverse accademie grazie alle quali, dopo un iniziale spaesamento, si guadagnò l'entusiasmo del pubblico e della critica⁴⁴⁴. Nell'estate del 1851 tenne accademia in Avellino; l'anno seguente visitò la Sicilia, dando saggi delle sue capacità a Palermo e Acireale; quindi, tornata sul

⁴⁴² Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., pp. 22-23.

⁴⁴³ Ecco come la stessa Milli, nel 1860, già all'apice della fama, narra dell'incontro con Giuseppe Regaldi in una graziosa poesia meditata: «Un dì, romita giovinetta oscura, /Te nel favor dei sacri estri ammirai, /E dai conforti tuoi fatta sicura/Al vol dei carmi anch'io mi abbandonai. /Ma tra' bei sogni di miglior ventura/Con che il rigore del destin sfidai/Quello non ebbi che il mio poco ingegno/Fosse a tue laudi un dì di pubblico segno.» *Ad un egregio poeta estemporaneo*, in *Poesie di Giannina Milli*, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1863, p. 69.

⁴⁴⁴ Di lei scrissero infatti numerosi e autorevoli periodici napoletani («Omnibus», Poliorama Pittoresco», «L'anonimo» di Palermo, la «Gazzetta musicale di Napoli», «L'Iride», «Il Tempo»), ma su tutti vale il racconto della sua prima accademia nella capitale borbonica riferitoci dalla Vitagliano che riporta, aggiornata, la biografia della poetessa curata da Oreste Raggi: «Le due povere donne, sole, senza commendatizie, si sentirono al primo giungere sperdute in quel vorticoso oceano di popolo, in quel frastuono assordante di città tumultuosa. Difficile sembrava all'esordiente poetessa il poter attirare l'attenzione del pubblico di quella grande metropoli, sicché credette meglio girare al largo la posizione, annunciando a Portici la sua prima accademia. All'ora stabilita s'apre la sala, ma le povere donne avevano un bell'aspettare: nessuno veniva. La madre diede ordine allora di fare entrare gratuitamente quanti volessero; ma appena una quarantina di persone si lasciarono attrarre, tra cui de' spiritosi impertinenti che tentarono confondere o mettere in imbarazzo la giovinetta dandole per rime le parole *seccatura*, *jettatura* e simili. Ma la Milli, di nobile e virile animo, si fa in quel momento arguta ed altera, e canta che la jettatura non potrà mai su di lei [...]. Inizia un secondo canto sul cattivo tempo: in quel momento pioveva. Ma non appena ella ebbe incominciato, un provvido raggio di sole fende le nuvole e [...] illumina il capo della giovinetta. Ella trae occasione dall'inattesa luce, per fare una descrizione così viva del tempo, che gli uditori attenti, meravigliati, salgono perfino sui banchi per applaudirla. In breve la sua fama corse per tutta Napoli, talché soltanto quindici giorni dopo, ella poteva annunciare una seconda accademia nella di Monteoliveto, prendendosi una meritata rivincita con l'affluenza di un pubblico numeroso ed elettissimo. Il giorno seguente [...] l'alta società faceva a gara per averla nei suoi salotti». Cfr. *Giannina Milli*, in Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 223.

continente, visitò la Puglia, soggiornando a Foggia, Trani, Lucera, Lecce e Brindisi. Gran parte dei componimenti poetici meditati o improvvisati del periodo abruzzese, e del primo periodo napoletano, erano già stati pubblicati a Napoli nel 1852, mentre una raccolta del 1855, intitolata *Nuovi canti*⁴⁴⁵, riunì canti estemporanei e poesie meditate composti durante il suo peregrinare tra le altre città del Regno delle Due Sicilie. Di questo primo periodo di vita “da giro” della poetessa sono emblematici due componimenti, che fra tutti spiccano per la capacità di combinare la carica patriottica con la tematica dantesca, dimostrando una fine sensibilità nel toccare gli argomenti più urgenti e i sentimenti più vivi negli animi dei tanti uditori che ad ogni fermata le si presentavano innanzi.

Essi sono: il canto *Dante che da lontano guarda Firenze*⁴⁴⁶ (recitato a Portici il 19 ottobre 1851) e l'improvviso *Dante che muore in esilio* (eseguito il 27 gennaio 1855 a Brindisi). Di quest'ultimo analizzeremo di seguito alcune strofe in cui la tematica dantesca si fa palesemente emblema dell'afflato patriottico che caratterizzava, come un basso continuo, l'intero repertorio tematico della Milli:

*Dante
che muore in esilio*

Oh come è duro chiudere	L'esilio! Oh quale iliade
Al sonno eterno il ciglio	Di angosce e di tormenti
Lungi da i lidi patrii	È per color che a nobili
In doloroso esiglio;	Pensier' nudrir' le menti!
Come è tremendo a l'ultima	Ah sol per quei che ontarono
Ora bramare invan,	L'onor del proprio suol
Che terga il sudor gelido	Dovrian le fonti schiudersi
Di morte, amica man!	Di così acerbo duoll! ⁴⁴⁷

Ovviamente l'esilio era un tema di stretta attualità (il componimento, non a caso, segue quello intitolato *Ugo Foscolo. Nato in Grecia, divien poeta in Italia, muore in Inghilterra*⁴⁴⁸ dedicato ad uno dei volti-simbolo dell'esilio politico), sentito, sofferto e vissuto sulla propria pelle, oltre che dai tanti proscritti mazziniani, anche dai numerosi rivoltosi antiborbonici che, spesso riuniti in assembramenti faziosi, affollavano di certo anche le assemblee in cui era protagonista l'indomita Giannina.

⁴⁴⁵ *Nuovi Canti di Giannina Milli*, Napoli, Del Vaglio, 1855.

⁴⁴⁶ *Dante che da lontano guarda Firenze. Portici, il giorno 19 Ottobre dell'anno 1851*, in *Poesie di Giannina Milli*, Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1862, pp. 163-166.

⁴⁴⁷ *Nuovi Canti di Giannina Milli*, cit., p. 137.

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 133-136.

La teramana si cala nei panni del sommo poeta e ne sfrutta altezza morale e vicende biografiche per esaltarne il mito nell'ottica di un'evidente propaganda risorgimentale:

Fiorenza! il vel de i secoli
Che vi trascorser sopra
Non fia che la memoria
Del fallo tuo ricopra.
Eterno, come il cantico
Che Dante tuo vergò,
Fia l'onta de la patria
Che un figlio tal scacciò.

[...] È il libro in cui trasfusesi
Tutto il suo nobil sdegno
Contro color che Italia
Fean di sciagura segno;
È il libro in cui dipingere
Seppe con stil novel
Quanto di orrendo ha il tartaro,
Quanto di bello ha il ciel:⁴⁴⁹

La poetessa punta a «destare nel cuore degli italiani l'amore alla terra natale»⁴⁵⁰, insistendo sul motivo della morte in terra straniera che accomunava il fiorentino *exul immeritus* («Qual m'ebbi ingiusto premio») ai tanti cospiratori contemporanei costretti a vivere lontano da una patria – rappresentata da Firenze, nell'immedesimazione dantesca – che da madre diventa crudele matrigna:

E tu, madrigna rabida,
Del figlio tuo più amante,
Fiorenza! a te ogni ingiuria
Perdono in questo istante.
Possan del pari i posterì
Amarti, ed obliar
Qual m'ebbi ingiusto premio
A l'alto mio pensar.

E se sdegnasti accogliere
Me vivo, fra tue mura,
Morto mi avrò tra stranie
Genti la sepoltura;
E pentimento inutile
Avrai tu udendo un dì:
Dante non ebbe il tumulo
Dove il natal sortì!
Brindisi 27 gennaio 1855⁴⁵¹

Questa dolorosa rettitudine etico-politica e l'instancabile operosità a beneficio della causa patriottica rappresentano i *leitmotiv* del poetare della Milli, centrato su Dante e i suoi personaggi, sempre scelti per spessore morale e purezza d'animo⁴⁵².

Niuna poetessa improvvisatrice destò mai intorno a sé tanto plauso; perché nessuna operò i morali e civili effetti della Milli. Ella non cantò il madrigale, l'anacreontica, il sonetto, le terzine o le ottave su futili o vaporosi argomenti; né recò all'ara delle Muse le corone appassite di una fiacca e inutile poesia; ma soggetti precipui del suo canto furono Dio, la famiglia e la patria, le

⁴⁴⁹ Ivi, pp. 138-139.

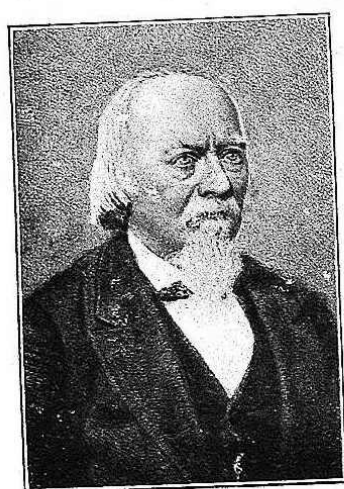
⁴⁵⁰ *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 27.

⁴⁵¹ *Nuovi Canti di Giannina Milli*, cit., p. 140.

⁴⁵² Lo vedremo più avanti con gli improvvisi incentrati sui personaggi danteschi di Pia dei Tolomei e Pier delle Vigne.

grandezze, i dolori, le speranze d'Italia; fu come la chiama Raffaello Barbiera, la *improvisatrice della redenzione italiana*; e perciò il suo canto parve degno del nobile fervore che ovunque suscitava, e dal quale, più che gli altri uditori, erano accesi i giovani, soprattutto i giovani delle Università italiane.⁴⁵³

Come per il Regaldi, così anche per il repertorio della Milli vigono i tre imperativi: «Dio, la famiglia e la patria»⁴⁵⁴; li ritroviamo entrambi quali esponenti di spicco della poesia patriottica italiana, in uno dei salotti più liberali e mondani di Milano, quello della contessa Clara Maffei⁴⁵⁵, che ne ospitò le *performances* e ne raccolse le effigi:



GIUSEPPE REGALDI.
poeta estemporaneo liberale.



GIANNINA MILLI, la poetessa improvvisatrice della Redenzione d'Italia.

Fig. 4. Giuseppe Regaldi e Giannina Milli nel salotto Maffei⁴⁵⁶

⁴⁵³ Rigutini, G., *Giannina Milli Improvisatrice*, cit., pp. 36-37.

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ Animatrice del famoso salotto milanese – frequentato tra gli altri da Manzoni, D'Azeglio, Cattaneo e Tenca – la contessa Clara Maffei (Milano, 1814 – 1886) fu unita da profonda amicizia alla Milli che in lei trovò sostegno materiale e guida morale, come si riscontra dal fittissimo carteggio (oltre 200 lettere) che intercorsero tra le due donne. Significativo da questo punto di vista è il seguente estratto da una lettera della contessa all'amica abruzzese: «Amatissima figlia mia, ebbi oltre la copia che gentilmente mi donasti, 31 libretti delle bellissime tue poesie e te ne mando l'importo, con molti ringraziamenti per avermi offerta l'opportunità, per me dolcissima, di potermi occupare di una cosa tua. I tuoi versi non piacquero soltanto alla mamma tua che di nulla può giudicare ma anche a Manzoni, li lesse ad alta voce alla sua Società senza balbettare, egli mi disse però ad eccezione ben inteso di quelli ove parli di Lui. Ti saluta cordialmente, ed è lieto quanto me di più è impossibile, di vederti presto» (*Clara Maffei a G.M.*, senza data, pubblicata in Becchi, B., *L'Italia risorgimentale "colta e gentile". Lettere a Giannina Milli*, in «Notizie dalla Delfico», 1992, n. 2, p. 15 e qui ripresa da *Didascalie delle tavole*, in Eugeni, F., a cura di, *Scatti d'Epoca. Fotografie della collezione Milli*, Teramo, Edigrafital, 2002, p. XXIII. La collezione Milli è conservata presso la Biblioteca provinciale Melchiorre Delfico di Teramo). Va ricordato anche il giudizio di Raffaello Barbiera: «La sua potenza consisteva nell'arte così ardua, di ricevere bene, di riunire nobili elementi; di essere centro di un ordine d'idee civili, liberali, senza farne mostra. [...] L'arte del ricevere (diceva) è l'arte di sacrificarsi» cfr. Barbiera, R., *Il salotto della contessa Maffei*, Sesto San Giovanni, Madella, 1914, p. 8 (I ed., Milano, Treves, 1895).

⁴⁵⁶ Cfr. Barbiera, R., *Il salotto della Contessa Maffei*, edizione rinnovata con 108 ritratti e 11 illustrazioni, Milano, Treves, 1925, p. 250. Per approfondimenti sulla presenza della Milli nel salotto Maffei e sullo stretto rapporto intessuto con la padrona di casa si veda oltre al già citato sito internet <http://www.letteraturadimenticata.it/Milli.htm>, anche l'articolo di Spezi, P., *Giannina Milli nel salotto della contessa Maffei*, in «La Rivista Abruzzese di scienze, lettere ed arti», fasc. II, anno XI, febbraio 1896, pp. 49-54.

La carica eversiva delle terzine dantesche fu spesa dalla Milli andando sempre al passo coi tempi: i suoi pellegrinaggi per l'Italia, spostatisi sull'asse centro-settentrionale a partire dal 1857, coincisero con gli avvenimenti politici più importanti a cui sempre alludevano le sue esibizioni⁴⁵⁷: la spedizione dei Mille, la “guerra regia”, i plebisciti, la proclamazione dell'Unità. I protagonisti Garibaldi, Mazzini, Vittorio Emanuele II, Cavour e la fitta schiera di patrioti che resero possibile l'unità e l'indipendenza tanto desiderata trovarono in Giannina Milli una cantrice infaticabile, soprattutto all'insegna di Dante. Ella glorificò, solennizzò, spronò, condannò, e le sue pubblicazioni vennero spesso piegate ai “doveri” del momento: indirizzi, sottoscrizioni per la guerra, aiuti ai profughi la videro protagonista.

I contatti e gli scambi epistolari con gli ambienti democratici furono per lei altrettante occasioni per chiedere, informare, prendere iniziative in favore dell'unità italiana e in questo contesto ricoprirono un ruolo fondamentale anche le *performances* incentrate su personaggi della *Commedia*, rievocati per la loro indole libertaria o per le loro tragiche e inique sorti. A tal proposito possiamo citare alcuni componimenti e improvvisi che la poetessa recitò in vari teatri e salotti, soprattutto dell'Italia centrale. Un articolo del periodico fiorentino «Lo Spettatore», dell'agosto del 1857, ci offre ad esempio il resoconto di un'accademia di poesia estemporanea, svoltasi presso la sala degli Accademici Rozzi di Siena, in cui la Milli vestì i panni della sventurata senese Pia dei Tolomei – protagonista delle celebri terzine del V canto del *Purgatorio* (vv. 130-136) – in una lirica dal titolo *Pia dei Tolomei*⁴⁵⁸ in versi endecasillabi con intercalare obbligato:

Raro e sorprendente sopra ogni altro è il dono della poesia estemporanea, e tanto più ammirabile perché solo proprio degli Italiani; difficile però è l'incontrare fra i tanti poeti estemporanei dei veramente buoni, e di merito tanto eminente da innalzarsi sopra la schiera comune. Uno di questi è la poetessa Giannina Milli che avemmo la fortuna di udire in una pubblica Accademia data in Siena il 16 agosto. Accolta da applausi numerosi presentossi la giovane nella sala degli

⁴⁵⁷ Nell'aprile del 1857 la Milli arrivò a Roma dove le vennero tributati onori e riconoscimenti non solo dall'ambiente colto e aristocratico della capitale pontificia, ma anche dal pubblico più vasto. Il 21 aprile improvvisò all'Accademia Tiberina che le fece dono della prima di numerose medaglie. Da Roma, dirigendosi alla volta della Toscana, la poetessa si fermò a Perugia dove tenne esibizioni che le valsero una lapide commemorativa da parte degli Accademici Filédoni. In Toscana, tra il 1857 e il 1858, visitò Firenze, Siena, Pisa, Livorno, Pistoia, Lucca tenendovi accademie che ebbero vasta risonanza; riviste e periodici come «Lo Spettatore» e «L'imparziale fiorentino» (di Firenze) e «L'Osservatore» (di Pisa), ne diedero ampi e lusinghieri resoconti. Tra il 1858 e il 1859 si portò nelle Legazioni pontificie dove tenne ancora numerosi e fortunati improvvisi. Ai primi del 1860 un viaggio a Milano le aprì le porte del salotto della contessa Maffei; e dopo un breve soggiorno a Torino, divenuta nel frattempo capitale del nuovo regno unitario, la Milli tornò nella sua Napoli finalmente redenta. Nel clima concitato e pieno di fervore la casa della Milli divenne il ritrovo di una folta schiera di intellettuali e uomini politici meridionali (Poerio, Scialoja, Mancini, De Sanctis, Settembrini) la cui amicizia si aggiunse alla fitta trama di conoscenze e relazioni che si era creata durante il peregrinare per l'Italia e che l'avevano sostenuta fin dall'esordio napoletano.

⁴⁵⁸ L'edizione del 1863 delle poesie della Milli riporta il testo di un componimento eseguito successivamente a Ferrara e ancora intitolato *Pia de' Tolomei nel castello delle maremme. Ferrara il giorno 25 aprile dell'anno 1859* (cfr. *Poesie di Giannina Milli*, Vol. II, *Canti improvvisi*, Firenze, Le Monnier, 1863, p. 298-301). Molto probabilmente si tratta dello stesso canto estemporaneo.

Accademici Rozzi, onde sviluppare quei temi a lei dati dagli uditori accorsi in gran numero; e che sarebbero stati assegnati dalla sorte. [...] La *Pia dei Tolomei*, bellissima lirica in versi endecasillabi con intercalare obbligato fu dalla Milli cantata dopo il sonetto.⁴⁵⁹

Riconosciuta «fra i tanti poeti estemporanei dei veramente buoni, e di merito tanto eminente da innalzarsi sopra la schiera comune», la Milli è soprattutto abile nelle scelte di repertorio a seconda del pubblico che di volta in volta le sta davanti. In questo caso la tragica vicenda della senese Pia dei Tolomei, vittima della gelosia del marito e collocata dall'Alighieri fra i “morti per forza” che nell'Antipurgatorio attendono di essere ammessi in Paradiso, si confaceva perfettamente alla partecipe e campanilista piazza senese che apprezza lo svolgimento dell'improvviso e la fine interpretazione di Giannina, giudicata addirittura alla stregua di una pittrice («la pittura degli infelici casi della Pia»):

Ammirabile in questa poesia fu l'andamento, e l'ordine con cui fu condotta; la pittura degli infelici casi della *Pia* fu sì commovente che faceva involontariamente sgorgare le lacrime dagli occhi degli uditori; vi era una tal qual novità di pensieri collocati con grazia e delicatezza estrema; una fluidità ed armonia di verso sorprendente; e la chiusa poi, nella quale alludendo alle ultime parole della *Pia*; che non le mancasse chi narrasse ai posteri le sue disgrazie, essa nominò l'Alighieri qual suo cantore, fu felicissima.⁴⁶⁰

L'uditore dall'orecchio fine e dall'occhio ammaestrato era in grado di cogliere le sfumature e le novità della *variatio* su un tema largamente noto; la Milli in questo si dimostrava davvero abile interprete («vi era una tal qual novità di pensieri collocati con grazia e delicatezza estrema; una fluidità ed armonia di verso sorprendente»)⁴⁶¹. Traspare insomma dalle sue esibizioni la qualità della sua preparazione, abbinata alla capacità di far emergere, quando è il caso, il sostrato civile e nazionale dei soggetti:

La principale sua qualità è d'afferrar bene il concetto generale, [...] il suo stile è buono e puro; fluidità di verso; non ampollosità; grazia e forza; ci si conosce il buono studio dei classici e l'educazione sui libri di Dante, Ariosto, e Petrarca; quando le se ne offre il destro non tralascia di far rilevare nel soggetto l'importanza della parte civile e nazionale, e lo mostrò nell'*Amicizia*, e nell'*Ispirazione artistica e poetica*.⁴⁶²

⁴⁵⁹ *Notizie Letterarie – Accademia di Poesia Estemporanea data in Siena il 16 agosto dalla sig. Giannina Milli.*, in «Lo Spettatore. Rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale», Anno III, n. 35, Firenze, domenica 30 agosto 1857, p. 415.

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² Ibidem. Altri apprezzamenti nei confronti dell'originalità, novità e bontà di repertorio e stile della Milli sono contenuti nell'articolo di Ugolini, F., *Giannina Milli*, in «L'Imparziale Fiorentino», a. I, n. 47, 8 gen. 1858, pp. 373-374.

Soprattutto durante il suo passaggio in Toscana, la Milli insistette a verseggiare su temi danteschi, sfruttando l'affinità con le protagoniste femminili del poema (all'esordio Francesca da Rimini e poi, come visto, Pia de Tolomei) e l'uso politico del Dante-personaggio, vero punto fermo della sua poetica. Lo conferma tra l'altro una *performance* tenutasi nel dicembre del 1857 presso il Teatro del Cocomero di Firenze (oggi Niccolini). La poetessa era in città fin dal settembre precedente come evidenziato da un avviso teatrale:

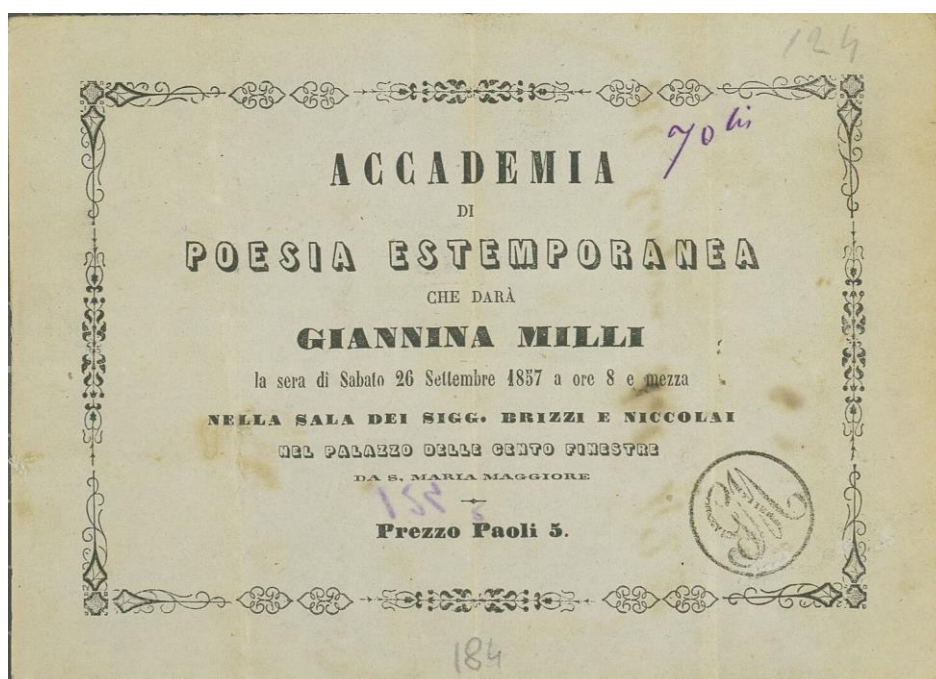


Fig. 5. Annuncio di un'accademia estemporanea in programma per il 26 settembre 1857⁴⁶³

Andò in scena impersonando Dante che inneggia al desiderio di libertà, in un sonetto improvvisato con rima obbligata:

*Quai parole volgerebbe Dante Alighieri
agl' Italiani del secolo decimonono.*

⁴⁶³ L'avviso, conservato nel Fondo Niccolini della Biblioteca dell'Archivio storico del Comune di Firenze, parla di un'accademia estemporanea da svolgersi presso il cosiddetto "Palazzo delle cento finestre" presso piazza S. Maria Maggiore. L'edificio, appartenente alla nobile famiglia degli Strozzi, è noto sia con la denominazione che fa riferimento alle sue molte finestre (di poco inferiori a cento), sia con quella che lo indica come palazzo del Centauro, dato che la facciata settentrionale guarda il quadrivio dove era sistemato il gruppo di Ercole e il Centauro del Giambologna, rimosso nel 1789 e dal 1841 posto sotto la loggia de' Lanzi in piazza della Signoria. L'edificio fu costruito ai primi del Settecento e mantenne la caratteristica di abitazione privata sino alla fine del secolo scorso, quando divenne sede di negozi e uffici; ospitava eventi musicali nella sala "Brizzi e Niccolai" (dal nome di Enea Brizzi, trombettista Gigliese, che fondò nel 1844 a Firenze insieme al collega Giovanni Niccolai una fabbrica di pianoforti, il cui principale punto vendita era ubicato proprio in una delle sale del Palazzo che davano sul lato di via de' Cerretani, come testimonia anche una foto dell'Archivio Alinari consultabile al sito <https://www.alinari.it/it/dettaglio/846222>) e l'esibizione della Milli, in questo contesto, conferma la sua assidua frequentazione dei salotti aristocratico-borghesi e, in generale, la particolare affinità del genere poetico estemporaneo con ambienti culturalmente elitari, perdurante retaggio della tradizione arcadica settecentesca.

Ed obliaste voi l'immenso *amore*
 Che sublimommi in sua virtù *severo?*...
 Ah! più non veggio il popolo, che *austero*
 Un dì brillò ne la città del *Fiore!*
 A' miei carmi plaudiva il mondo *intero*;
 Or de la patria mia sento *rossore*;
 E voi saetta sol l'alato *Arciero*
 Che ogni forte sentir quasi ha in *orrore*.
 Vergognando di un popolo di *stolti*
 Di patria carità nel bel *disio*
Grido: Oh non siate più si molli e *incolti!*
 E or che torno al fulgor del seggio *mio*
Grido ancora: Oh non sian con me *sepolti*
 I vanti onde quì in terra e in ciel m'indio!⁴⁶⁴

Come per l'improvviso *Dante che muore in esilio*, anche stavolta la Milli impersona il poeta e ne attualizza la passione civile facendo da una parte largo uso di stilemi appassionati e coinvolgenti come “disio”, “patria”, “popolo”⁴⁶⁵; e dall'altra reimpiegando, soprattutto in considerazione di un uditorio fiorentino, termini desunti direttamente dal vocabolario dantesco, ad esempio «m'indio»⁴⁶⁶. Le reazioni della critica furono più che positive:

Ascoltala mentre fervida immagina le *parole che Dante redivivo direbbe al secolo nostro*; e, grandissima meraviglia! e' ti pare veramente che altre non avrebbero potuto pronunziarne il grande Alighieri⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ *Qual parole volgerebbe Dante Alighieri agli Italiani del secolo decimonono*, in *Componimenti poetici improvvisati da Giannina Milli di Teramo, Poesie improvvisate nel Teatro del Cocomero, la sera del 7 dicembre 1857*, Firenze, Tip. Calasanziana, 1858, p. 19. Il sonetto, insieme ad altri componimenti a tematica dantesca della Milli (DL., *La Beatrice di Dante*, 1857, pp. 143-145; DLL., *La casa di Dante*, 1857, pp. 146-148; DLXXV., *Dante e l'unità d'Italia*, sonetto a rima obbligata, 1862, p. 510; DLXXVII., *L'ombra di Dante in cima alle Alpi*, 1863, pp. 519-521) sarà poi pubblicato, a testimonianza della sua rilevanza stilistica e della sua importanza contenutistica, nella celebre raccolta di Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri, raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo Del Balzo*, Vol. XI, Roma, Forzani, 1906, DLVII, p. 175.

⁴⁶⁵ A conferma del profondo risvolto politico delle esibizioni milliane segnaliamo l'improvviso dedicato al rivoluzionario Pietro Micca (non a caso citato, come già analizzato, anche da Giuseppe Regaldi nella *Cantica a Dante* pensata per essere declamata durante le feste per il centenario dantesco del 1865, cfr. *Canti e prose di G. Regaldi*, vol. II, cit., p. 537), dall'omonimo titolo, che l'abruzzese interpretò sempre a Firenze, ma stavolta nel Teatro della Pergola, nel marzo del 1858; cfr. *Pietro Micca*, in *Componimenti poetici improvvisati da Giannina Milli di Teramo, Poesie improvvisate nel Teatro della Pergola, la sera del 28 Marzo 1858*, pp. 32-36.

⁴⁶⁶ “Indiarsi?” (cfr. *Enciclopedia Dantesca*, <http://www.treccani.it/vocabolario/indiare/>) è vocabolo espressamente usato da Dante nel suo poema per indicare l'avvicinarsi a Dio attraverso la contemplazione, l'addentrarsi nella visione di Dio o il divenire partecipe della beatitudine divina: «D'i Serafin colui che più s'india» (*Paradiso*, canto IV, v. 28).

⁴⁶⁷ Così si legge in un articolo intitolato *Giannina Milli*, in «Lo Spettatore» (Anno IV, n. 3, Firenze, domenica 17 gennaio 1858, pp. 33-35), che riporta integralmente una lettera di tale V. Meini spettatore delle improvvisazioni fiorentine della Milli.

Come nella tradizione del genere il suo talento era quello di ricondurre “all’improvviso” frammenti di testo stratificati nella memoria in un discorso ben chiaro e comprensibile all’uditorio, che riconosceva con piacere la fonte e ammirava le abilità interpretative di navigata poetessa estemporanea all’altezza di un’ottima scrittrice di “poesia meditata”⁴⁶⁸:

hanno le sue poesie quella nettezza, quel filo non interrotto d’idee dovuto ad una mente rettilissima, la quale chiamata al vero creare, non trascurando le singole parti, più accuratamente si occupa di formare un unico, universale concetto; il quale, essendo estrinsecato a svolto da idee fra loro rispondenti e tutte mosse da un centro esclusivi, non può se non riuscire un tutto bellissimo. Per questa ragione, se volentieri udiamo improvvisare la Milli, non siamo meno contenti se le sue poesie leggiamo attentamente e nella massima quiete, locché se molto è da attribuire al concetto, non meno si deve alla forma elegantissima, alla purità e sceltezza della lingua, non mai deturpata per la giovane abruzzese da frasi e modi, che non fossero nostrali; [...] ma formata invece alla vera scuola, che, incominciata sui classici latini, non si compie se non su quelli italiani, e della letteratura d’oltre monte impara soltanto ciò che ignorare senza vergogna non si potrebbe.⁴⁶⁹

I suoi spettacoli furono altrettante occasioni di partecipazione condivisa al movimento di emancipazione nazionale, sempre censura permettendo⁴⁷⁰, per il tramite delle vicende biografiche di Dante e di molti personaggi della sua *Commedia* rivisitati in chiave risorgimentale. Emblematici da questo punto di vista furono i versi recitati a Bologna nel dicembre del 1858 (prima di essere raggiunta dall’interdizione pontificia) nei panni stavolta di un altro eroe del poema, integerrimo e vittima del potere: Pier delle Vigne. Ed è proprio sulla bontà d’animo e sull’onestà intellettuale del personaggio

⁴⁶⁸ Quello di raggiungere consenso e legittimazione nelle vesti di scrittore di “poesia meditata” era un cruccio di quasi tutti gli improvvisatori, soprattutto se donne, data la precarietà economica e lo scarso riconoscimento del loro mestiere.

⁴⁶⁹ *Giannina Milli*, in «Lo Spettatore», Anno IV, n. 3, cit., pp. 34-35.

⁴⁷⁰ Giannina Milli conobbe infatti l’ordine di espulsione dalle Legazioni pontificie. Se ne parla in una lettera del 1859 inviata alla poetessa dalla confidente Maria Teresa Serego Allighieri Gozzadini (1812-1881). La nobile veronese (nipote, tra l’altro, di Dante Serego, discendente proprio di Dante Alighieri), animata da una forte passione patriottica (nel 1848 incitò i giovani ad arruolarsi volontari per combattere contro l’Austria e nel “decennio di preparazione” continuò ad aborrire tutto quanto era dominio straniero in Italia: «si faceva chiamare Nina in odio al nome che le richiamava quello dell’Imperatrice d’Austria.», cfr. *L’Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 46) sposò nel 1840 il cugino conte Giovanni Gozzadini, insigne storico e archeologo, con cui andò ad abitare l’anno successivo a Bologna. Il salotto dei coniugi diventò un punto di riferimento della vita intellettuale felsinea, ritrovo dei risorgimentali militanti. La democratica Milli quando si trovò in *tournee* in Emilia, allora legazione pontificia, entrò ovviamente in contatto con la Serego. Nella lettera in oggetto si può notare il riferimento all’ordine di espulsione della Milli giunto direttamente da Roma e il tentativo dell’amica di risolvere la difficile situazione, per via diplomatica, attraverso una vasta rete di conoscenze altolocate: «La Principessa Simonetti e Donna Maria Ercolani, la prima in persona, l’altra con lettera hanno insistito col Cardinale perché Ella potesse liberamente rimanere in Bologna; il Cardinale disse che l’ordine veniva da Roma, che dentr’oggi avrebbe telegrafato, alfine di ottenere ciò che tutti desideriamo. Ella vede che non è affare di bassa polizia, ma onorevolissimo divieto venuto dall’alto. Me ne rallegro con Lei e ponendole sul capo questa civica corona le sono con tutto il cuore [...]», cfr. Serego Allighieri Gozzadini, M., T., *Lettera a Giannina Milli*, Manoscritto autografo, s.d., Bologna, 1859, Biblioteca Provinciale di Teramo, Fondo Milli, in *L’Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 46.

dantesco («d'alti sensi onesti») che si sofferma l'improvviso della Milli, marcando più volte che le sue nobili qualità vadano ricondotte direttamente alla sua indole "italiana" di cultore e fondatore della nostra lingua, cui soltanto le terzine dantesche resero piena giustizia:

PIER DELLE VIGNE.

E te fra i mille, a cui fugace e vano
Sorrise il raggio delle fauste sorti,
Vittima illustre del livor profano
Che occhio non torce dalle inique corti;
Te non appien compreso, italiano
Spirito eccelso, che con saggi, accorti
Modi potesti un di volger soavi
Del cor di Federigo ambo le chiavi;

L'itala poesia!... la gloriosa
Figlia dell'armonia greca e latina,
Che di propria brillò luce amorosa
Sull'Arno poi coll'Allighier divina;
Quella che Laura fè chiara e famosa
Sulla terra, e del ciel poi cittadina;
Che cantò l'armi, i cavalier, le donne,
E poi redenta pel Buglion Sionne;

Te il pronto verso inneggerà; chè amore,
Immenso amor, me stringe alla memoria
Di ognun che attese coll'ingegno e il core
Il lustro a crescer della patria gloria.
E te ben degno d'immortale onore
De' tempi tuoi ne rivelò la storia,
E più l'accento che Allighier ti volse,
E d'ogni accusa il biasmo a te ritolse.

Te, fra i primi cultori ebbe, o infelice,
Che per propria virtù solo ascendesti
Là dove raro ad uomo aggiugner lice
Di stirpe umile, e d'alti sensi onesti.
Capua de' padri tuoi culla si dice;
Ma qui povero e oscuro un di giungesti,
E di scienza e d'empito eloquente
Fregiasti qui la giovinetta mente.⁴⁷¹

L' "italianità" di Pier delle Vigne è sottolineata utilizzando ancora una volta il verso dantesco in chiave politica e con un chiaro intento propagandistico per la causa unitaria. Infatti il componimento, così come l'intera edizione fiorentina degli "esperimenti" dati a Bologna tra il 1858 e il 1859, è preceduto da una didascalia che recita:

Negli attuali solenni bisogni della patria, che combatte per la sua redenzione, non mi è concesso offrire altro che un tenue prodotto della mia povera mente. Valga questo solo a dimostrazione di buona volontà. La piccolezza del dono potrà essermi di dolore, non mai di vergogna.

Firenze, 9 Giugno 1859.
GIANNINA MILLI.⁴⁷²

Il canto prosegue poi con la narrazione della triste vicenda del personaggio dantesco – non senza rinunciare a parallelismi, riferimenti e ammonimenti circa l'Italia del presente divisa da guerre fratricide come ai tempi di Federico II di Svevia –

⁴⁷¹ Cfr. *Pier delle Vigne*, in *Versi improvvisati da Giannina Milli nei tre esperimenti dati in Bologna nelle sere del 5 e 23 dicembre 1858 e 7 febbraio 1859*, Bologna, 25 Dicembre 1858, Firenze, Tip. Calasanziana, 1859, pp. 32-35.

⁴⁷² *Versi improvvisati da Giannina Milli nei tre esperimenti dati in Bologna nelle sere del 5 e 23 dicembre 1858 e 7 febbraio 1859*, Bologna, 25 Dicembre 1858, Firenze, Tip. Calasanziana, 1859, p. V.

celebrato come martire della patria, essendosi suicidato, seppur innocente, per confermare fino alla fine la fedeltà al proprio sovrano:

[...] Oh i tempi tuoi! Tetra, feral procella
Incrudelia sull'itale regioni;
Di Piero perigliar la navicella
Fea vento d'avarizia e ambizioni;
Fra la barbarie d'ogni ben rubella
Contesi i dritti fra la Chiesa e i troni,
E inique parti, in fraticida guerra,
Empian di stragi e di terror la terra!

Nè te, grande e fedel, l'inferna e truce
Congiunta rabbia risparmiar potea:
Ecco che un dubbio nel monarca induce
Che un traditor vigliacco in te gli crea,
Onde ingiusto, con te giusto, tu reso,
Di propria man fine a' tuoi di ponevi.
Pur se notizia giunse ove al sospeso
Allighier del tuo fato ti dovevi,

[...] Oh incauto incauto chi nel grato affetto
Fida dei grandi, e in lor balia si resta!
Vigile accanto a lor stassi il sospetto,
E la calunnia sempre ai buoni infesta.
La bieca invidia dal livido aspetto
Col dito scarno ogni più degna testa
Accenna, e basta, perchè infamia e morte
Colpiscan quei che ognor fu giusto e forte.

Orbo fatto ei di mente, orbi di luce
I miserandi tuoi occhi rendea,
Nè pago ancora in rei ceppi t'avvolse
E l'aere aperto di spirar ti tolse.
Che vendicato appien spirito offeso
Eri nel crudo fin dei regi svevi,
Di gaudio no, ma un grido di dolore
Pensando a Italia ti fuggi dal core!

Bologna, 23 Dicembre 1858⁴⁷³

Oltre alla capacità di intrecciare la fonte letteraria alla contingenza storica, salta all'occhio come il testo dantesco, seppur con sapienti *variationes*, lascia sempre evidenti tracce nella memorizzazione e nella prassi esecutiva della poetessa:

Milli, G., *Pier delle Vigne*:

Spirito eccelso, che con saggi, accorti
Modi potesti un dì volger soavi
Del cor di Federigo ambo le chiavi;

Che un traditor vigliacco in te gli crea,
Onde ingiusto, con te giusto, tu reso,
Di propria man fine a' tuoi di ponevi.

Dante, *Inf.*, XIII, vv. 58-60 e 70-72⁴⁷⁴:

Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sí soavi,

L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.

⁴⁷³ Cfr. *Pier delle Vigne*, in *Versi improvvisati da Giannina Milli nei tre esperimenti dati in Bologna nelle sere del 5 e 23 dicembre 1858 e 7 febbraio 1859*, Bologna, 25 Dicembre 1858, Firenze, Tip. Calasanziana, 1859, pp. 32-35. Da notare l'iscrizione che compare in calce sul frontespizio di questa edizione: «Il sig. Cesare Volpini, pregato dall'Autrice, graziosamente ha assunto la direzione della stampa, e vendita di questo Libretto; il cui prodotto sarà versato nella Cassa del Comune Fiorentino per le spese della Guerra». A sottolineare, ancora una volta, l'impegno profuso dalla poetessa nella lotta per l'unificazione nazionale.

⁴⁷⁴ Dall'edizione Vittorio Sermoni, *L'Inferno di Dante*, cit., pp. 286-287.

Con la Milli l'arte dell'improvvisazione, sulla strada tracciata dal maestro Giuseppe Regaldi, offre un contributo fondamentale alla creazione di un comune sentire che aveva come obiettivo la redenzione italiana («negli attuali solenni bisogni della patria, che combatte per la sua redenzione, non mi è concesso offrire altro che un tenue prodotto della mia povera mente.»)⁴⁷⁵. Ciò avvenne soprattutto attraverso la mediazione e la messa in scena di quei personaggi-mito, come lo stesso Dante e alcuni protagonisti del suo poema, accanto a un pantheon – che come visto si stava costituendo intorno a Pietro Micca, Ugo Foscolo, Vittorio Alfieri ecc... – destinato a incidere in profondità e lungamente nella cultura politico-letteraria e nell'immaginario comune dell'Italia risorgimentale. Il connubio Alighieri/impegno politico/poesia estemporanea trovò il suo apice nella carriera di Giannina – nelle vesti di improvvisatrice ma, ancor più, di donna emancipata e politicamente impegnata – soprattutto in due momenti: nell'accademia data nella sua Teramo nel 1863 al rientro dall'estenuante girovagare per i salotti e i teatri di tutt'Italia; e con la sua attiva presenza a Firenze nel 1865, anno dei festeggiamenti danteschi e dell'assegnazione alla città del ruolo di capitale. In occasione del suo ritorno in patria, il 17 ottobre 1863, la Milli tenne un'accademia estemporanea presso il Teatro Corradi, durante la quale, vestendo ancora una volta la parte dell'Alighieri, incitò i presenti con ottave di fuoco a riconoscere in Vittorio Emanuele II la personificazione del “veltro” liberatore. Eccone la traduzione in versi estemporanei, in cui si immagina il Divin Poeta come un'ombra celeste fare capolino dalle cime alpine per osservare la sua amata terra finalmente redenta:

*L'OMBRA DI DANTE IN CIMA ALLE ALPI*⁴⁷⁶

<p>[...] Pur la mente presaga intravedeva, Con la virtù che le concesse Iddio, Il Veltro audace che alla Lupa rea Scontar farebbe di sue colpe il fio. Altri quel veltro intraveder credea In tal che visse e oprò nel secol mio, Ma pria ch'ei fosse, sul tuo lungo duolo Cinque secoli ancor stesero il volo.</p>	<p>Alfin t'apparve il nobil Veltro: altero. Ei sol, tra i rei mancipi tuoi sovrani, Propugnò l'onor tuo, prence e guerriero. Primo tra i primi su i lombardi piani. O dolce Italia, or compì il mio pensiero. Poi che ai dubi proposti e ai sogni vani Rinunzi, e affisi con voler tagliardo A certa meta impertubato il guardo.</p>
--	---

⁴⁷⁵ *Versi improvvisati da Giannina Milli nei tre esperimenti dati in Bologna nelle sere del 5 e 23 dicembre 1858 e 7 febbraio 1859*, cit., p. V.

⁴⁷⁶ Si citano di seguito soltanto due delle nove strofe che compongono l'improvviso *L'ombra di Dante in cima alle Alpi*, in *Il ritorno in patria di Giannina Milli e la sua accademia del 17 ottobre 1863*, Teramo, Tip. Marsili, 1863, pp. 21-24, qui a p. 23. «L'Imparziale fiorentino» (Firenze, 1 ottobre 1863, presso B. P. Te, Fondo Milli) contiene il resoconto del ritorno di Giannina Milli a Teramo; mentre «Il Corriere della Marche. Giornale politico» (Ancona, 20 ottobre 1863, presso B. P. Te, Fondo Milli) contiene il resoconto della citata accademia tenutasi il 17 ottobre. L'improvviso destò immancabilmente gli animi dei concittadini: «Ella, dopo 14 anni, tornava fra noi, e ci faceva sentire l'inno, che primi udimmo, e che tanto ci piacque; ma ci presentò un inno nuovo, splendido per la forma, come le ottave – L'ombra di Dante in cima alle Alpi –; forma che ritraeva con la castigatessa di Raffaello e il sublime di Michelangelo: tanto ne sono belle, e grandi le immagini!» Ivi, p. 6.

Fu un successo; l'ennesima conferma della *verve* affabulatoria della Milli e della sua tendenza ad attualizzare la materia dantesca intrecciandola ad un repertorio segnato dall'impegno civile e politico:

L'accademia che la Milli ha dato a Teramo è il compendio di tutta la sua filosofia morale e civile; presenta tutto il carattere della esimia cittadina, della nobile poetessa: è il momento più sacro del sacerdozio da lei esercitato a prò di questa nostra sventuratissima Italia. [...] Molte accademie ne scrissero il nome nell'Albo dei loro Socii: Roma, Perugia, Firenze, Pisa, Lucca, Bologna, Milano. Le coniarono medaglie, per tacere di tutte quelle altre immense e infinite dimostrazioni, che ebbe ovunque, ispirate dalla stima e dalla riverenza.⁴⁷⁷

Le eccelse e innate qualità di poetessa "civile" le erano valse insomma una moltitudine di apprezzamenti e di elogi durante il suo peregrinare per l'Italia pre e post unitaria, sui palcoscenici di elitarie accademie arcadiche e di popolari ridotti teatrali, ma soprattutto nei salotti⁴⁷⁸: vere e proprie vetrine, borghesi e liberali, in cui Giannina spese al meglio il suo orientamento democratico e patriottico nel clima di speranza attesa e di attiva operosità di quell'epoca, soprattutto durante il biennio 1848-1849⁴⁷⁹. Le platee più esigenti si lasciarono conquistare dalla deliziosa improvvisatrice, capace di sconfiggere ogni possibile prevenzione circa le sue origini provinciali e l'aspetto fisico modesto.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 7.

⁴⁷⁸ I salotti di cultura dell'Ottocento trovarono nel nostro paese un particolare sviluppo che si differenziò da molti punti di vista dalla tradizione francese sei e settecentesca. In Italia i famosi salotti di Clara Maffei a Milano, di Emilia Peruzzi a Firenze, di Olimpia Savio a Torino, di Lucia de' Thomasis a Napoli, testimoniano di una diffusione sostanzialmente uniforme su tutto il territorio nazionale interna agli ambienti aristocratici, dove la mondanità e l'educazione all'intrattenimento si mescolavano al gusto e alla vivacità della discussione politico-letteraria. Il luogo dell'intrattenimento era appunto il salotto, ma l'intera casa signorile si configurava come luogo d'accoglienza, in cui signore della nobiltà, uomini politici, letterati e poeti si avvicendavano spesso nella stessa giornata con un continuo ricambio: le discussioni e le conversazioni si sovrapponevano, mutavano d'argomento contribuendo a rendere vivace il clima degli incontri. Talvolta la serata acquistava particolare effervescenza per la presenza di un personaggio illustre o di uno straniero di passaggio, o in occasione di avvenimenti che diventavano oggetto predominante di conversazione. La *causerie* poteva variare dal tema mondano al pettegolezzo, dalla discussione politica a quella letteraria; e qui risaltava la capacità della padrona di casa di svolgere un ruolo di *trait d'union* grazie alle proprie doti di buona educazione, di gusto, di gentilezza, insomma di *savoir faire*. È l'insieme di questi caratteri a fare dei salotti uno dei luoghi chiave dell'Ottocento italiano nei quali si andò formando, in mancanza di adeguati strumenti istituzionali, una coscienza democratica basata sull'omogeneizzazione aristocratico-borghese dei ceti sociali destinati ad essere classe dirigente nel nuovo stato. Essi ebbero dunque un ruolo importante di diffusione e propagazione di orientamenti culturali e politici, oltre che di costume, in un contesto in cui: la parola "parlata" contava ancora molto di più della parola "scritta". È chiaro che quando, con la fine del secolo, videro rafforzandosi altri luoghi, momenti e strumenti di aggregazione sociale e politica come il Parlamento, i quotidiani d'opinione e i partiti politici, venne meno la funzione sociale aggregante che i salotti avevano svolto per tutto il secolo XIX. Per approfondimenti sul tema si rimanda a Maria Iolanda Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Milano, F. Angeli, 1985.

⁴⁷⁹ Questi anni rappresentarono per lei un periodo di intenso apprendistato conclusosi con la pubblicazione della sua prima raccolta (*Poesie varie*, Teramo, Marsili, 1848) in cui la giovane poetessa, accanto ai sentimenti, cantò le fervorose attese suscitate dagli avvenimenti legati al nuovo governo costituzionale e le speranze democratiche di quei mesi: *Il 29 gennaio 1848*; *Alle donne italiane*; *La costituzione data ai Romani*; *La rivoluzione di Vienna*; *Agli Italiani*; *L'Italia rigenerata* sono alcuni tra i titoli del suo magistero risorgimentale.

Una ricca collezione fotografica conservata nell'album *Fotografie della collezione Milli*, che raccoglie riproduzioni in formato “biglietto da visita” della Milli e di molti suoi illustri conoscenti nella cerchia dei salotti liberal-borghesi alla moda frequentati durante le sue *tournées*, ce ne consegna l'immagine piuttosto dimessa. Ecco la poetessa ritratta in posa in una di queste fotografie formato *carte de visite*⁴⁸⁰:



Fig. 6. Un raro ritratto fotografico della poetessa⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Il ritratto fotografico, già diventato di moda con l'invenzione del dagherrotipo (1839), raggiunse un grandissimo sviluppo intorno al 1860 fino a diventare industria nei decenni successivi. Nel 1854 il fotografo parigino André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), depositando il brevetto della *photo-carte de visite*, introdusse una vera rivoluzione nel campo del ritratto fotografico (immagine di 8,5 cm x 6 cm): permettendo la ripresa simultanea di otto fotografie sulla stessa lastra in un formato agile e a basso costo che ne sancì l'impiego commerciale. Così i ritratti, fino ad allora appannaggio della borghesia e dell'aristocrazia che potevano permettersi il lusso di pagarseli in forma di dipinti, si diffusero anche alla piccola borghesia ed al popolino, che finalmente con pochi soldi potevano accedere all'ambita rappresentazione di se stessi consegnandola definitivamente alla storia. Le *cartes de visite* di cui si compone tutta la collezione fotografica di Giannina Milli, rappresentano un veicolo di conoscenza sia per esplorare il mondo storico-fotografico (nello specifico quello degli *atelier* italiani del secondo Ottocento); sia l'ambiente culturale di cui le immagini sono testimonianza. Molti di questi ritratti sono infatti di personaggi di spicco del mondo letterario e politico del tempo – è il caso del famoso editore Felice Le Monnier (tav. 66) e del fondatore dell'omonimo gabinetto fiorentino Gian Pietro Vieusseux (tav. 67). Raccolte con sistematicità dalla poetessa, documentano la vasta rete delle sue relazioni mondane e intellettuali strette nelle città dell'Italia post-unitaria: per questo possiamo anche affermare che Giannina Milli fu inconsapevolmente testimone e protagonista della svolta economica e sociale apportata dalla nascita e dalla diffusione dell'immagine fotografica. Per approfondimenti cfr. *Fotografie della collezione Milli*, cit., pp. IX-X, XVIII, in cui si trovano le tavole citate.

⁴⁸¹ *Giannina Milli*, (fotografo sconosciuto), Tav. 142, in *Fotografie della collezione Milli*, cit., p. XXXIII. In questo stesso testo, a corredo della didascalia riguardante la foto, si può leggere una lettera inviata dalla Milli alla contessa Maffei, per il Natale 1884,

A compensare tuttavia le proprie modeste doti fisiche, la Milli poteva disporre di un'innata energia comunicativa, affiancando alla "grazia" naturale una straordinaria creatività e non comuni abilità nella recitazione. Sia che si tenessero in teatri pubblici o in salotti privati, quegli incontri si caratterizzavano per una collaudata "liturgia" – forse derivata anche dai suoi lunghi soggiorni napoletani dove ebbe di certo modo di osservare la secolare tradizione popolare dei riti scaramantici e apotropaici – in grado di creare atmosfere quanto mai coinvolgenti. L'ispirata concentrazione, quasi una *trance* in cui la poetessa sembrava cadere e di cui lo sguardo "di fiamma" era il segno più evidente, risultava elemento centrale nel rapporto con il pubblico. Gli spettatori, da parte loro, entravano in contatto con l'artista proponendo i temi e lasciandosi soggiogare dall'esecuzione. Di particolare interesse è la testimonianza di Grazia Mancini Pierantoni, che nel suo diario riferisce di un'accademia tenuta dalla Milli a Torino sul finire degli anni Cinquanta in cui l'esecutrice si mostra vulnerabile, oblativa e persino consapevole di star correndo personali rischi politici a beneficio degli astanti:

È in Torino da qualche tempo la giovane improvvisatrice Giannina Milli [...] Ella improvvisa abilmente accompagnata da una melopea in tono minore, all'uso dei cantori dell'antica Grecia. Prima d'incominciare, si fa il segno della croce, prega la Madonna, e fa dei voti e delle promesse ai santi protettori; porta sempre un amuleto che mi fa vedere. L'altra sera le assegnarono soggetti patriottici per vari sonetti. La poverina si guardava attorno alquanto smarrita, poiché teme di non poter entrare negli stati napoletani se vi saranno rapporti sui temi cantati.⁴⁸²

Dopo aver lasciato la Toscana nell'ottobre del 1859, Giannina fu in Piemonte, quindi in Lombardia, in Emilia e, infine, nella nativa Teramo nel 1863. Dopo questa data tenne accademie ancora per alcuni anni soprattutto nelle città e nelle province da poco liberate, continuando ad essere partecipe del clima di impegno civile e di fervoroso attivismo per il nuovo stato unitario, di cui fu uno dei cantori più richiesti: «Da Napoli dove si era recata non appena la città tanto amata era stata liberata, la poetessa tornò in Toscana, improvvisando nuovamente a Siena, Livorno, Pisa. [...] Nel 1867 ella si mosse ancora alla volta delle province venete liberate dal dominio austriaco. Il 15 maggio improvvisò nel Teatro Gallo a Venezia davanti a foltissimo

in cui la poetessa, non ancora sessantenne, ma che da vent'anni aveva abbandonato le improvvisazioni, si lasciava andare ai ricordi: «Oh quanto è lontano quel tempo in cui mi sgorgavano dal cuore più che dal labbro le fervide armonie impensate! ... Quei giorni di entusiasmo e di fede robusta mi sembrava un sogno ... e dove sono que' tanti illustri e benedetti amici la cui semplice approvazione mi valea infinitamente più delle fragorose testimonianze di lode? ... Spariti quasi tutti ...». (G. M. a Clara Maffei, da Bari, 22 dicembre 1884, pubblicata in Alex Casella, *G. M. e la Contessa Carina Maffei. Epistolario*, Napoli, Ricciardi, 1910, pp. 116-118).

⁴⁸² Cfr. Grazia Mancini Pierantoni, *Impressioni e ricordi, (1856-1864)*, Milano, L. F. Cogliati, 1908, p. 368.

pubblico; il 26 dello stesso mese tenne altra “accademia” a Verona.»⁴⁸³. Questi furono i suoi ultimi improvvisi. Nel 1867 infatti decise di ritirarsi dai *ludi poetici* spinta dall’aspirazione, espressa in tante occasioni, di trovare tranquillità e sicurezza economica dopo circa venti anni di successi prestigiosi ma anche di pesanti fatiche sopportate insieme alla madre Regina. Come ricorda una lettera, già in precedenza citata, di una sua stretta confidente:

Poiché mi scrivete che non vi sarà possibile continuare a lungo questa vita che menate, io vi consiglio di rivolgervi senza indugio a quell’altro partito che vi accennai come più confacente al bisogno di tranquillità che provate ogni giorno maggiormente [...]. Dopo Teramo, conviene pensare ai quartieri d’inverno. Fissateli in Firenze [...] provatevi a dare questo corso di letteratura e di storia per le giovinette o donne che amassero di coltivare l’intelletto.⁴⁸⁴

La vita errabonda e la costante apprensione per un’arte che richiedeva continui e faticosissimi sforzi mentali e fisici ne avevano messo alla prova, se non lo spirito, di certo il corpo. La Milli prese dimora, dunque, a Firenze, intanto divenuta capitale, e, seguendo il consiglio dell’amica e il percorso di tanti ex-attori dal Morrocchesi in poi, si dedicò all’*ars educandi*. Restò in città dal 1865 al 1872⁴⁸⁵, ritrovando amici ed estimatori soprattutto all’interno di uno dei salotti più alla moda, politicamente “impegnati” e culturalmente referenziati, quello della famiglia Peruzzi, di seguito riproposto in una immagine d’epoca:

⁴⁸³ cfr. *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 86.

⁴⁸⁴ Costanza Arconati, *Lettera a Giannina Milli*, Manoscritto autografo, Lenno, Como, 31 agosto 1863, Biblioteca Provinciale di Teramo, Fondo Milli, in *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 91. Per approfondire il tema delle fatiche fisico-psicologiche legate all’esibizione estemporanea si veda Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., pp. 74-76.

⁴⁸⁵ Quando fu chiamata a Roma, dal ministro della Pubblica Istruzione Antonio Scaloja, per ricoprire la carica di direttrice della *Scuola Normale per le allieve e le maestre* e insegnare “i principi di storia e di morale e letteratura italiana” in alcuni corsi superiori: «Ministero della Istruzione Pubblica, *Nomina a direttrice e maestra della Scuola Normale di Roma conferita a Giannina Milli*. Roma, 9 ottobre 1872» (Manoscritto, presso Biblioteca Provinciale Teramo, Fondo Milli, qui ripreso da *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 93). Con la nomina la Milli coronava un’antica aspirazione a lavorare in favore dell’istruzione e dell’educazione della gioventù, raggiungendo allo stesso tempo la sicurezza economica tanto cercata. In questo periodo, come aveva sempre fatto anche durante le *tournées* da poetessa estemporanea, coniugò il suo impegno come organizzatrice didattica a quello di insegnante portando un proprio personale contributo al dibattito pedagogico molto intenso negli anni post-unitari. Lo testimoniano i tanti inviti di partecipazione ai Congressi pedagogici: «Comitato promotore dell’XI Congresso Pedagogico Italiano, *Invito a Giannina Milli ad intervenire in qualità di giurata*. Roma, 4 settembre 1880» (Manoscritto, presso B.P.Te., Fondo Milli, qui ripreso da *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 94); «*Atti dell’XI Congresso Pedagogico Italiano e della VI Esposizione didattica*, Roma, Tip. di E. Sinimberghi, 1881» (presso B.P.Te., Fondo Milli, qui ripreso da *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., p. 94). Per approfondimenti sull’attività scolastico-pedagogica della poetessa si rimanda a Righetti, M., *Giannina Milli poetessa ed educatrice. Conferenza tenuta in Teramo il 13 marzo 1948 nella sala dei professori del Liceo M. Delfico*, Teramo. Coop. Tip. Ars et Labor, 1949.



Fig. 7. Il salotto fiorentino della famiglia Peruzzi in una fotografia dei Fratelli Alinari⁴⁸⁶

Le esibizioni di Giannina in tale contesto dovevano essere familiari e ricorrenti, a giudicare dalla descrizione che ce ne offre la firma prestigiosa di Edmondo De Amicis:

Poche signore si vedevano in quel salotto, dove la cronaca mondana, la moda e altri argomenti soliti dei discorsi femminili erano quasi affatto banditi dalla conversazione; e quelle poche erano amiche intime della padrona di casa, d'indole e di gusti simili ai suoi. [...] Di due sole delle signore che vidi in quel salotto m'è rimasta l'immagine viva: della vedova di Massimo D'Azeglio [...] e della poetessa Giannina Milli, coi suoi capelli neri lisciati sulla fronte, coi suoi occhi neri mobilissimi, con quella pallidezza monacale e quei rossori improvvisi di giovinetta, per cui mostrava molti anni meno che n'avesse.⁴⁸⁷

Il suo resoconto è molto preciso e si inoltra nei particolari, tentando di catturare il segreto della prossemica e delle modalità interpretative della *performer*, di cui lo colpisce il vastissimo repertorio tematico e l'immediata flessibilità rispetto all'udienza: «discorreva di ogni attinenza con l'arte sua, anche di umili faccende domestiche, con la sensatezza d'una buona donna borghese che non avesse avuto mai un grillo poetico per la testa». Un'eccellenza che lo induce a rivedere la propria idea *standard* di “donna-poetessa” «sempre librata per aria come una creatura sovrumana», essere immacolato non immischiato nelle basse faccende della quotidianità⁴⁸⁸:

⁴⁸⁶ Tratta da *Emilia e Ubaldino Peruzzi e il loro salotto (1865-1870)*, in De Amicis, E., *Nuovi ritratti letterari ed artistici*, Milano, Treves, 1908, pp. 1-122, qui a p. 5.

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 65, 67.

⁴⁸⁸ In questo senso la vicenda umana e artistica di Giannina Milli è paradigmatica della presenza e del ruolo che le figure femminili, in special modo le poetesse, ricoprono negli ambienti culturali dell'Italia risorgimentale, dando vita ad un vivace

Ricordo d'averla intesa dire gli affanni e i terrori che l'agitavano ogni volta che entrava in scena a improvvisare, e come nell'atto dell'improvvisazione fosse in uno stato quasi di rapimento e di delirio, nel quale non aveva più coscienza né di difficoltà né di pericoli, non vedeva e non sentiva più nulla, e si sarebbe ridestata come da un sonno profondo se qualcuno l'avesse scossa per un braccio. A udirla parlare, pareva di vederla ringiovanire: aveva una grande semplicità, certe uscite ingenuie, dei gesti scattanti di bambina: non un'ombra d'orgoglio o di vanteria. Ma paesana del suo paese, come dicevano, fin all'ultima goccia di sangue: guai a toccarle un napoletano! Del rimanente, discorreva di ogni attinenza con l'arte sua, anche di umili faccende domestiche, con la sensatezza d'una buona donna borghese che non avesse avuto mai un grillo poetico per la testa. Ciò nondimeno, poiché mi pareva ancora in quegli anni che una poetessa dovesse viver sempre librata per aria come una creatura sovrumana, rimasi alquanto stupito, il giorno dopo che l'avevo conosciuta in casa Peruzzi, e anche un po' deluso, vedendola uscire con un pacco in mano da una bottega di mercerie di via Calzaioli.⁴⁸⁹

Molto probabilmente è proprio una sala di casa Peruzzi, o comunque un ambiente di pari livello socio-culturale, a fare da sfondo ad una *performance* immortalata su tela – un cimelio emblematico e simbolico che ci restituisce lo spessore del soggetto – da un pittore che la ritrae in azione al cospetto di un uditorio altolocato della Firenze nuova capitale del Regno d'Italia, a cui allude il tricolore che fa capolino dalla finestra⁴⁹⁰, nell'anno delle celebrazioni del VI centenario della nascita dell'Alighieri:

dibattito che prelude alla nascita di un maturo movimento femminista ed emancipazionista. La presenza e il ruolo di primo piano delle donne nei salotti e negli ambienti patriottici le avrebbe condotte alla rivendicazione di diritti quali l'istruzione e il filantropismo sociale; salvo poi vedersi scavalcare dalla compagine maschile al momento di mettere in pratica le scelte politiche elaborate. Il dibattito sui diritti civili e politici che accompagnò la formazione dei nuovi codici nel giovane stato unitario, la discussione sull'accesso all'istruzione e alle professioni, infine la ridefinizione di un concetto di donna che tenesse conto di tali esigenze e mutamenti, furono i cardini attorno ai quali si sviluppò il femminismo emancipazionista tardo-ottocentesco. Naturalmente le posizioni su queste tematiche erano articolate, sia contro le tendenze maschiliste, sia all'interno stesso del mondo femminile, e i periodici del gentil sesso di allora ne sono una vivace testimonianza: a Genova «La Donna» (rivista fondata nel 1855 e diretta da Giulia Colombini) sollecitava una maggiore attenzione all'istruzione femminile facendosi portavoce di un emancipazionismo moderato; viceversa ne «La Donna» diretta da Alaide Bèccari e pubblicata tra Venezia e Bologna, trovò maggior spazio la tendenza socialista; a Firenze – divenuto dal 1865 il centro più vivo del dibattito culturale e politico nazionale e, con esso, dell'orientamento moderato delle rivendicazioni emancipazioniste – la Milli, insieme alla già ricordata poetessa estemporanea Erminia Fuà Fusinato, fu membro attivo del movimento che trovò nel salotto Peruzzi e nella rivista «La Cornelia» (fondata nel 1872 e diretta da Aurelia Folliero) i principali luoghi di discussione e irradiazione. Per approfondimenti e riferimenti bibliografici si veda *L'Ottocento di Giannina Milli*, cit., pp. 70-76. Altro esempio emblematico di attivismo culturale e politico risorgimentale al femminile è quello della nobile patriota, giornalista e scrittrice Cristina Trivulzio di Belgiojoso, 1808-1871, che, soprattutto negli anni parigini, diede vita ad un salotto cosmopolita, frequentato dalle più note *élites* letterarie e culturali del tempo (ingegni del calibro di Victor Hugo, Alfred de Musset, Chopin, Liszt, Bellini, Rossini, Tommaseo, Gioberti, Federico Ozanam) rendendosi al contempo partecipe del movimento insurrezionale mazziniano. Per approfondire la sua figura si veda Barbiera, R., *La principessa Belgiojoso, i suoi amici e nemici, il suo tempo*, Milano, Treves, 1903.

⁴⁸⁹ *Emilia e Ubaldino Peruzzi e il loro salotto (1865-1870)*, in De Amicis, E., *Nuovi ritratti letterari ed artistici*, cit., pp. 67-68.

⁴⁹⁰ In seguito alla cosiddetta “convenzione di settembre” stipulata con Napoleone III a Fontainebleau il 15 settembre 1864 e che prevedeva il ritiro entro due anni delle truppe francesi che presidiavano Roma in cambio di un impegno da parte dell'Italia a non invadere lo Stato Pontificio, a proteggerlo in caso di attacchi esterni, a consentire la costituzione di un corpo di volontari cattolici a difesa di Roma e a farsi carico di parte del debito pubblico pontificio; a garanzia dell'accordo l'imperatore richiese il trasferimento entro sei mesi della capitale italiana, per cui il governo presieduto da Marco Minghetti decise di trasferire la capitale da Torino ad un'altra città più centrale e protetta, nell'imminenza della terza guerra d'indipendenza contro l'Impero austriaco (scoppiata infatti nel 1866) e in attesa che Roma potesse essere annessa, come avvenne con la “breccia di Porta Pia” nel settembre del 1870. La scelta ricadde su Firenze che fu capitale per sei anni: dal 3 febbraio 1865 al 30 giugno 1871.



Fig. 8. Giannina Milli improvvisa in un salotto della Firenze capitale, nell' "anno dantesco" 1865⁴⁹¹

Quell'anno segnò una tappa importante per la storia della fortuna scenica dantesca. Sul palcoscenico della capitale del neonato regno si succedettero, ad onorare la memoria dell'Alighieri, i maggiori esponenti della poesia estemporanea e del teatro di prosa italiana: Giuseppe Regaldi e Giannina Milli per l'improvvisazione; Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini per la recitazione. Nell'eccezionale e generale clima di festa si poteva misurare il definitivo tramonto dell'elitismo letterario di marca arcadica e l'impetuosa affermazione, segnata da una nutrita presenza di volti femminili, di una cultura letteraria affatto diversa efficacemente comunicata da una variegata e intraprendente editoria e dallo sviluppo di nuovi mezzi di comunicazione⁴⁹²; sebbene la trasmissione orale dei testi, e dell'informazione in generale, fosse sempre (e tale sarebbe stata ancora a lungo) la modalità più in uso per raggiungere i ceti meno abbienti in cui imperversava l'analfabetismo.

Che la poesia estemporanea di tipo arcadico fosse ormai impraticabile era ben chiaro ad alcune delle sue più lucide cultrici, come la già ricordata Erminia Fuà Fusinato che si esibì in un periferico salotto fiorentino interpretando il personaggio di Gemma Donati. In un articolo del maggio 1871 pubblicato sulla «Gazzetta d'Italia», in risposta al giornalista conservatore Guelfo Civinini, Erminia difese appunto il ruolo delle letterate, per la formazione di una moderna coscienza nazionale, alla luce di una

⁴⁹¹ Tela dipinta da Gennaro della Monica per il ridotto del teatro Comunale di Teramo. Foto tratta dall'archivio Teramo fotografie; cfr. <https://www.facebook.com/teramo.fotografie/posts/1140489232678011>

⁴⁹² Cfr. Colaiacomo, C., *Crisi dell'ancien régime: dall'uomo di lettere al letterato borghese*, in *Letteratura Italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 363-412 e Roche, D., *La cultura dei Lumi. Letterati, libri, biblioteche nel XVIII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

“educazione del cuore” fondata sul libero arbitrio e sulla possibilità di accesso delle donne all’insegnamento e, in generale, al sapere; certificando così la fine di un mondo negli stessi termini in cui lo prefigurava argutamente De Amicis:

L’Arcadia è morta, grazie a Dio; la letterata fa la calza, quando occorre, non posa più, ma sente, pensa, divide le aspirazioni della patria, esercita modestamente un sacerdozio sublime. Altri paesi possono vantare donne più dotte, ma non sia discaro agli Italiani il sapere che quante sono tra le migliori scrittrici nostre sono tra le figlie, le spose, le madri migliori. Oh, signor Forsitan dove vi sono una Milli, una Lutti, una Percoto, una Ferrucci, e molte molte altre meno note forse, ma non meno degne di stima e di ammirazione, dove le vediamo conciliare con tanta armonia le doti dell’intelletto con quelle del cuore, gli uffici più alti della letteratura coi più umili ma non meno graditi alle domestiche mura, non si deve in alcun modo temere che l’istruzione tolga alla donna i pregi dell’indole sua, ma credere invece che li sviluppi ed accresca. Lo ripeto col cuore, lo ripeto come un dovere: le donne italiane pare si siano fatte dell’ingegno e dello studio uno scudo, una bandiera sacra ad ogni virtù, e sarebbe giusto che anche coloro che avversano l’istruzione femminile convenissero in questa verità, che onora la donna insieme e l’Italia.⁴⁹³

Soprattutto per loro, le patriote-letterate, Dante fu il poeta civile d’Italia, il poeta dell’umanità; chiave di volta del nuovo alfabeto educativo femminile che prevedeva ottimisticamente una riforma degli studi e un risanamento dei luoghi scolastici (in particolare, dei collegi femminili per orfane e giovani indigenti) all’insegna dell’ideale laico risorgimentale, erede legittimo di quello cattolico-conservatore:

L’istruzione intellettuale letteraria è da minor tempo, e solo da poco incominciò ad avere ordine e dare qualche buon risultato. Conviene però pensare alle tenebre del recente passato, per contentarsi del presente e sperare nell’avvenire. Qui bisogna cercare di incoraggiare, di eccitare, di far sentire il soffio della vita nuova anche fra queste vecchie mura, anche sotto i cappelloni bianchi delle suore; ma bisogna tener conto di tutto, pensare cosa erano, di dove vengano queste bambine, pensare come pensano (dovevo dire non pensano!), come parlano (sembrano turchel!), e fra quali e quanti pregiudizi son nate!⁴⁹⁴

⁴⁹³ Fuà Fusinato, E., «Gazzetta d’Italia», maggio 1871. Nello stesso filone legato all’emancipazionismo femminile è collocabile la figura di un’altra protagonista della scena teatrale italiana post-risorgimentale: Giacinta Pezzana (1841-1919). La sua identità ottocentesca è segnata infatti da passioni e pratiche di sorprendente modernità: dall’Amleto recitato *en travesti* alle *Serate Dantesche* concepite come un laboratorio personale, fino all’attività pedagogica e al ruolo fondativo ricoperto oltreoceano, nel teatro del Rio della Plata. Ne parleremo approfonditamente, soffermandoci soprattutto sulle sue interpretazioni dantesche, nel quarto capitolo di questo lavoro; intanto rimandiamo al volume di Laura Mariani *L’attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Firenze, Le Lettere, 2005) per un ritratto a tutto tondo dell’attrice.

⁴⁹⁴ Fuà Fusinato, E., *Scritti educativi*, Milano, Carrara, 1880, p. 152. Questi scritti, pubblicati sul «Giornale delle Famiglie» a partire dal 1860, documentano una fase importante del pensiero educativo dell’Italia risorgimentale che ha già trovato un principio di studio nell’indagine di Genovesi, G., *Donne e formazione nell’Italia unita: allieve, maestre, pedagogiste*, Milano, Angeli, 2003.

Seppur segnato ancora dal conservatorismo dei ruoli sociali, retaggio dell'*ancien régime*, dopo l'unità stava nascendo un pensiero educativo avanzato (diremmo oggi "progressista" oppure "riformista"), elaborato su un'idea di istruzione letteraria e morale e, soprattutto, sul magistero dantesco. La nuova nazione delle scrittrici, dei poeti e degli attori si affacciava al dibattito pubblico forte di una recente e ancora precaria legittimazione sociale fondata su una missione educativa all'insegna di Dante che dalle radici democratico-repubblicane d'impronta mazziniana, durante le convulse e tragiche fasi insurrezionali di preparazione all'unità, si era adattata in forme borghesi e filomonarchiche nell'Italia post-unitaria. I protagonisti di questa vicenda, lo abbiamo visto, sono spesso di estrazione sociale medio-bassa e persino autodidatti, ma il loro contributo a fare l'Italia, che era stato significativo a partire dalla settecentesca Arcadia fino a giungere alla poesia civico-patriottica esplosa a ridosso dell'unità, presto sarebbe stato rimosso dalla cultura ufficiale del nuovo regno.

Una seconda pista di indagine, a ben vedere strettamente connessa con questa vicenda degli improvvisatori accademici, ci porterà a verificare la presenza di moduli danteschi nei repertori dei cantori di composizioni in ottava rima della tradizione popolare, lungo lo stesso percorso cronologico fra fine Settecento e unificazione. Alle loro esperienze si intreccia un'ininterrotta trasmissione orale del testo dantesco che giunge fino ai giorni nostri; anche perché supportata da un'esuberante editoria illustrata che promosse la diffusione di narrazioni in ottava rima, a costi contenuti per un bacino d'utenza allargato anche alle classi popolari.

2.6. DANTE NEL CONSUMO POPOLARE: ALCUNE ANTICIPAZIONI.

Je ne veux point parler ici de ces hommes qui font profession d'être savants et exercent leur art dans les cercles et salons, mais de ces improvisateurs hommes du peuple, vivant avec le peuple, qui parcourent, avec une guitare ou un mandoline, les villes et les villages, et chantent dans les cafés et les cabarets.⁴⁹⁵

L'arte degli improvvisatori fu un fenomeno singolare, peculiarmente italiano e che, come evidenzia il documento, colpiva fortemente gli stranieri. Sebbene a volte i resoconti di questi cultori del Bel Paese⁴⁹⁶ fossero limitati da un accentuato bozzettismo e gusto per il pittoresco, tra le pieghe delle loro descrizioni, fortemente tipizzate, è possibile comunque trovare alcune tracce di pratiche culturali altrimenti destinate ad essere cancellate dal tempo: una folta schiera di «canteurs et ménétriers ambulans» individuati dai viaggiatori come tratto caratteristico di un paese che «par sa position géographique comme par son climat» ospitava «le peuple le plus naturellement organisé pour la musique»⁴⁹⁷. La vastità delle proporzioni dell'improvvisazione poetica pone alcuni quesiti che investono sia la sua genesi che la sua funzione. A prima vista il fenomeno, che raggiunse il punto più alto della sua curva tra il tardo Settecento e il primo Ottocento, appare essenzialmente radicato su circuiti d'ascolto elitari e su una poesia colta e formalmente accurata, che non sembrerebbe avere punti di contatto, se non di genere, tra forme cittadine e forme periferiche o marginali. Ma le differenze tra i due poli sembrano ridursi, tanto da far intravedere la possibilità di un percorso in discesa del genere in direzione degli strati più poveri e meno colti della società tardo settecentesca, se, nel merito, un conoscitore della cultura orale come Bruno Gentili afferma che

La multiforme varietà della poesia estemporanea che, come si è visto, toccava temi mitologici e storici, etici e civili, didascalici e scientifici, rivela la complessità di un fenomeno, non riducibile a mero diletto privo di motivazioni culturali. Tutte le testimonianze coeve mostrano come essa rispondesse alle attese di un vasto pubblico, che non era soltanto quello dei salotti aristocratici, ma anche quello più eterogeneo e variegato delle piazze, dei teatri, degli oratori e degli ospedali. Si dovrà semmai rilevare che proprio questo movimento di poeti improvvisatori intuì in qualche modo il problema fondamentale, eluso dalla coeva letteratura accademica, di fare della poesia

⁴⁹⁵ Mainzer, J., *Musique et chants populaires de l'Italie*, in «Revue des deux mondes», gennaio-marzo 1835, p. 517 (pp. 449-522). Così si esprimeva un testimone d'oltralpe. Nel 1830 Joseph Mainzer (1801-1851), cultore di musica, attivista politico e seguace dell'utopista socialista Charles Fourier, aprì a Parigi una scuola di canto e musica riservata alle classi operaie.

⁴⁹⁶ Idealmente guidati da Goethe e da Madame de Staël.

⁴⁹⁷ Mainzer, J., *Musique et chants populaires de l'Italie*, cit., p. 500.

uno strumento di mediazione culturale, attraverso il rapporto vivo e diretto con i più diversi ceti sociali.⁴⁹⁸

L'indagine sulla fortuna performativa del testo dantesco ci ha condotto a scoparne le tracce in un territorio al confine tra oralità e scrittura, tra consumo colto e popolare dei testi, in cui spezzoni di classici riescono a propagarsi forzando il passaggio tra consolidate barriere culturali e facendoci così misurare una insospettabile porosità tra il mondo elitario dei salotti borghesi e arcadici e quello degli strati sociali più bassi, costituiti essenzialmente da semillettati o illetterati che, a dispetto di una precaria o inesistente educazione scolastica, riuscivano comunque ad accedere al sapere e a farsene addirittura divulgatori. Vedremo come tra i due mondi, caratterizzati da usi e costumi profondamente diversi, si instauri un rapporto di interscambio e di reciproco interesse più che una netta demarcazione. Caso emblematico da questo punto di vista è quello della pistoiese “poetessa-pastora” Beatrice di Pian degli Ontani⁴⁹⁹, la cui foto, non casualmente, figura tra quelle dell'album, su citato, in cui la “poetessa della redenzione italiana” Giannina Milli – idolo dell'alta e impegnata società italiana ottocentesca – collezionava i ritratti dei personaggi più illustri e influenti conosciuti durante la propria carriera:



Fig. 9. Carte de visite di Beatrice di Pian degli Ontani, 1873⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Gentili, B., *Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, cit., p. 165.

⁴⁹⁹ Beatrice Bugelli, detta di Pian degli Ontani (Cutigliano, Pistoia, 1802-1885) fu molto nota ai suoi tempi per la capacità di improvvisare versi, nonostante fosse analfabeta, che le valse l'interessamento di Niccolò Tommaseo e John Ruskin. Si vedano: Tommaseo, N., *Gita nel Pistoiese*, in «Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti», Firenze, vol. XLVIII, ottobre-novembre-dicembre, 1832, pp. 12-33 e Bellucci, P., *Poetessa pastora. La storia e i canti di Beatrice di Pian degli Ontani scoperta dal Tommaseo e amata dal Ruskin*, Firenze, Medicea, 1986.

⁵⁰⁰ Tav. 14., *Beatrice Bugelli "di Pian degli Ontani"* (foto: Schemboche, Turin, Florence), sul verso: «Beatrice di Pian degli Ontani Marzo 1873. Beatrice Bernardi [sic., ma: Bugelli], contadina improvvisatrice di versi e illetterata di Pian degli Ontani.», in Eugeni, F., a cura di, *Scatti d'Epoca. Fotografie della collezione Milli*, cit., p. XXIV.

Per quanto analfabeta, grazie ad una innata vena poetico-creativa e ad uno spirito acuto, Beatrice divenne una celebrata protagonista nella storia della poesia di improvvisazione otto-novecentesca. Eminentissimi filologi, letterati ed estimatori di poesia popolare iniziarono a recarsi nel cutiglianese per conoscerla e ascoltarla. Il primo tra di essi fu Niccolò Tommaseo, che la incontrò nel 1832 durante un viaggio letterario in Toscana⁵⁰¹. Grande fu la sua sorpresa nello scoprire un raffinato modo di verseggiare fondato su impressionanti doti comunicativo-espressive («donna di circa trent'anni, non bella, ma con un volger d'occhi ispirato»)⁵⁰² e su un repertorio di qualità («insospettato nelle vesti di una moglie d'un pastore, che bada anch'essa alle pecore, che non sa leggere, ma sa improvvisare ottave»)⁵⁰³. Un giacimento testuale costituitosi nel tempo con la memorizzazione di formule, versi e brandelli di testo di classici letterari (Petrarca e Dante *in primis*) assorbiti, interpolati e rimodellati per il tramite della tradizione orale e dell'abitudine all'ascolto e alla rielaborazione ad alta voce. Lo stesso Tommaseo, con le sue annotazioni, ci fornisce alcune tracce di questo affascinante fenomeno osservato di persona:

A Cutigliano ho trovata ricca vena di canzoni che non ho in un sol giorno potuta esaurire. Feci venire da Pian degli Ontani una Beatrice, moglie di un pastore, che bada anch'essa alle pecore, che non sa leggere, ma sa improvvisare ottave; e se qualche sillaba è soverchia, la mangia pronunziando, senza sgarrare verso quasi: donna di circa trent'anni, non bella, ma con un volger d'occhi ispirato, quale non l'aveva Madame de Sade; [...] Ma che cosa mirabile a chi non nacque toscano il sentire dalla bocca d'un'alpigiana [...] *lamentare* per *lamentarsi* (2) [...] Né Francesco da Barberino vanta fra' suoi molti versi migliori di questi:

E gran sollazzo ci verremo a dare
 Che di scrittura non posso imparare
 La montagna l'è stata a noi maestra;
 La natura ci venne a nutrire
 E 'l sole se ne va via là pian piano (4);
 Ch'io ne debbo partir da Cutigliano.

(2) Petrarca: *Se lamentar angelli ...*

(4) Dante: *E 'l balzo via là oltre si dismonta*.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ In seguito si recarono nella sua modesta casa, tra gli altri, lo studioso di "poesia popolare" e poeta Giuseppe Tigri, i letterati Massimo D'Azeglio e Giuseppe Giusti, il filologo Michele Barbi, il linguista Giambattista Giuliani ed Enrico Mayer.

⁵⁰² Tommaseo, N., *Canti popolari toscani corsi illirici greci, raccolti e illustrati da N. Tommaseo*, Vol. I., Venezia, Tip. Girolamo Tasso, 1841, p. 5.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 6.

Il verso infernale (XI, 115) insieme a quello del *Canzoniere* petrarchesco (*Se lamentar augelli, o verdi fronde*, CCLXXIX, v. 1) sono suggestivamente identificati dal Tommaseo come remoti brandelli di poesia alta approdati sul terreno di coltura dell’ottava rima proprio di questi straordinari artefici di qualsiasi tipo di verso e di rima, ascoltato o letto, e riproposto in diverse modalità metriche (dallo “stornello” al “maggio”⁵⁰⁵), all’interno di una lunga tradizione legata alla trasmissione orale-aurale dell’informazione:

La poesia pare che que’ poveri montagnuoli sia come bisogno. Leggono Tasso, che forse vivrà più a lungo sotto gli alberi che tra le gondole; [...] e persona degna di fede mi attesta d’aver trovato un pastore dell’Alpe con l’Adone del Marino tra mani. [...] Badano alle pecore, per passar tempo o isfogare l’affetto, cantano i versi che impararono da bambini: e v’è chi ne ha la memoria piena. Molti me ne disse la Beatrice [...] la Beatrice diceva strambotti, come li chiamava Matteo Spinello e re Manfredi; e nel pistoiese li dicono, come a Firenze, stornelli. [...] usavano inoltre i canti de’ maggiuoli, o, come li chiamavano, i maggi; canti amorosi o storici o sacri. De’ maggi il metro pare sia l’ottonario: quattro versi rimati, e talvolta il primo ripetuto per intercalare al fin della strofa.⁵⁰⁶

Canzoni, racconti, rispetti, mottetti e detti erano i passatempi privilegiati delle serate e delle veglie del contado durante le quali i vecchi del paese assumevano il ruolo di esperti intrattenitori e i bambini quello di un affascinato e divertito pubblico, pronto a memorizzare ogni loro espressione. Un’illustrazione estratta dalla biografia della poetessa di Cutigliano redatta da Francesca Alexander, che ebbe modo di stringere con lei una profonda amicizia⁵⁰⁷, ci aiuta a fissare nella mente questa comune prassi di intrattenimento popolare:

⁵⁰⁵ Pare che Beatrice eccellesse nel contrasto in ottava rima; cioè il suo estro creativo si esprimesse al meglio nell’agone poetico con altri improvvisatori, che di solito sgominava velocemente con le sue ottave, impressionanti per rapidità ed eleganza. È lo stesso Tommaseo a parlarcene: «Nel contrasto di chi le risponda, la Beatrice s’infiamma; e bada ore intere a cantare parole eleganti e soavi con quel po’d’idee che le è dato, sempre ripigliando la rima de’ due ultimi versi cantati dal suo compagno» Ibidem.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 7.

⁵⁰⁷ Francesca Alexander era una gentildonna americana, illustratrice e traduttrice, innamorata della Toscana e delle sue tradizioni popolari, che aveva instaurato un rapporto di amicizia con Beatrice. Nel 1885, in collaborazione con l’editore John Ruskin, pubblicò in Inghilterra la biografia della poetessa, corredata dei canti raccolti ed illustrati (*Roadside songs of Tuscany*) ma soltanto nel 1976 il volume è stato pubblicato, in estratto, in edizione italiana con il titolo *Storia del Popolo, Beatrice di Pian degli Ontani*, vol. I. (Quaderni d’Ontignano, Fiesole, Firenze).



Fig. 10. *Old People's Sayings. Detti dei Vecchi*⁵⁰⁸

Proprio in questo modo la stessa Beatrice si creò un ampio bagaglio di temi che, unito ad una straordinaria facilità nel verseggiamento estemporaneo, le avrebbero poi garantito generali e prestigiosi riconoscimenti. A parlarcene è la sua biografa Francesca Alexander, riproponendo, con il titolo *Old people sayings Detti dei Vecchi*, alcuni versi cantati dalla stessa poetessa, a cui aggiunse in calce una didascalia che recita:

Questi versi li appresi tutti da Beatrice di Pian degli Ontani. Tutto quello che riuscì a dirmi di loro fu che li aveva imparati nei vecchi tempi e che erano versi che i vecchi insegnavano ai bambini. Lei conosceva frammenti di molti altri di uguale bellezza, ma con mio estremo dispiacere non mi poteva dire abbastanza perché io li potessi usare.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Illustrazione tratta dal paragrafo "Rispetti (di Beatrice)", in Alexander, F., *Storia del Popolo, Beatrice di Pian degli Ontani*, vol. I., traduzione dall'inglese e riadattamento di G. Pucci, Quaderni d'Ontignano, Fiesole, Firenze, 1976, p. 49 (estratto da Alexander, F., *Roadside songs of Tuscany*, Ed. J. Ruskin, Orpington, Kent, ed. G. Allen, 1885).

⁵⁰⁹ Ivi, p. 50.

La testimone sottolinea il ruolo di persone come Beatrice nel contesto di diffuso analfabetismo contiguo ai salotti borghesi e alle accademie letterarie; oltre a offrire svago e divertimento, cementando la socialità e la cultura contadina, costoro assolvevano anche una fondamentale funzione educativa, diffondendo fra i loro ascoltatori un'infarinatura, seppur parziale e circostanziale, di grammatica e lessico della lingua di uso comune, come veri e propri maestri elementari⁵¹⁰, e introducendo così la montagna e i contadi alle «cose gentili» della città:

Non erano sempre ottave di circostanza quelle che uscivano dalla sua bocca, ma rispetti appassionati e, stornelli vispi, i quali ripetuti chissà quante volte dalla poetessa nella serenità dei monti, educarono alle cose gentili tutta la montagna pistoiese e servirono a coltivare il prezioso tesoro della cultura contadina.⁵¹¹

La fama di Beatrice Bugelli superò i confini ristretti delle montagne pistoiesi e non tardò a giungere fino a Firenze, dove fu richiesta di esibirsi nei salotti buoni cittadini, in cui sicuramente incontrò la teramana Milli⁵¹², e dove incrociò per caso anche il re Vittorio Emanuele II, che volle saggiarne il talento:

Infatti Beatrice possedeva in altissimo grado la stima e la venerazione dei suoi compaesani. Ma neppure i signori rimanevano indietro e la chiamavano nelle loro case per farla improvvisare in grandi e scelte assemblee. [...] Erano quindi frequenti gli inviti e non di rado la vedova lasciava i monti per recarsi a far contenti gli amici qua e là e specie in quella Firenze, [...] Degli studiosi fiorentini quello che più la frequentava e la voleva a casa sua per le feste di Natale e di Pasqua era l'Abate Giuliani. Trovandosi Beatrice a Firenze, ospite del Giuliani, una sera uscirono a spasso insieme come facevano sempre, arrivati vicino al palazzo Pitti vedono scantonare la

⁵¹⁰ Figura introdotta ufficialmente nel 1859 con la Legge Casati sebbene in funzione di un'educazione sostanzialmente d'élite, non diffusa agli strati sociali meno abbienti, secondo i dettami di una riforma, ispirata al modello prussiano fortemente gerarchizzato e centralizzato, che intendeva, con l'introduzione dell'obbligo scolastico, affiancare e, se possibile, sostituire il ramificato impianto organizzativo degli istituti religiosi cattolici, detentori da secoli del monopolio dell'istruzione in Italia.

⁵¹¹ Alexander, F., *Storia del Popolo, Beatrice di Pian degli Ontani*, cit., p. 92.

⁵¹² Come racconta Paolo Bellucci, la Milli aveva voluto conoscere Beatrice di persona e l'incontro fra le due poetesse era avvenuto all'Abetone nel 1865, quando la teramana si era trasferita stabilmente nella Firenze capitale (cfr. Bellucci, P., *Poetessa pastora. La storia e i canti di Beatrice di Pian degli Ontani scoperta dal Tommaseo e amata da Ruskin*, cit., p. 80). Alcune ottave che le due si scambiarono a distanza per il tramite di Francesca Alexander, assidua frequentatrice del salotto fiorentino della Milli, confermano la loro amicizia e, tra le righe, il differente approccio tematico all'improvvisazione che nel caso di Beatrice, come sottolineano i versi di Giannina, appare strettamente connesso alla vita campestre e alla tematica amorosa: «Cara Giannina, i' ti vo' salutare,/Perché sento che fai un gran patire;/Hai male a un dito, e non si può negare,/Ma presto spero di voler guarire./Un'ottava di tua tu m'ha' a mandare./Perché la mente mia non può più dire. La mia musa e la tua son sì lontano/Quanto è il Nilo dal fiume Giordano/Manda un saluto a me, cara mia stella, /Ch'io ti risponderò da vecchierella». La risposta della Milli non tardò ad arrivare con dedica *Alla Beatrice del Piano degli Ontani* (ne riportiamo soltanto una strofa): «Ambo noi dall'infanzia, o Beatrice, /Privilegiò il Signor d'estro divino! /Sentimmo fin da quell'età felice/Ch'era il canto per noi vita e destino. /Ma a te, ingenua dei boschi abitatrice, /Musa e teatro è il tuo Appennino,/E tema unico Amor che esprime pura/La severa beltà della natura». I componimenti furono trascritti da Felice Bernabei e si possono leggere in Bernabei, F., *Giannina Milli e Francesca Alexander*, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», anno LV, vol. CCV, sesta serie, fasc. 1152, marzo-aprile, 1920, pp. 180-182.

carrozza reale. «Ecco il re» fa l'Abate Giuliani «Chi re? Vittorio?» «Proprio lui» «Allora sentite, bisogna che gli dia un'ottava» Giuliani cercò di trattenerla, ma non ci fu verso. La vecchia, nel rozzo e semplice costume della montagna, tutt'accesa nel volto fiero e con lampi giovanili nei grandi occhi grigi, si avvicinò al re che riconosciuto l'Abate Giuliani aveva fatto fermare, e senza riguardarsi dei curiosi che s'affollavano intorno schiaffò una bella ottava. Il re la complimentò con molta festevolezza, cosa che le parve la più naturale del mondo.⁵¹³

Anche la poetessa-pastora, dunque, si trovò spesso di passaggio a Firenze durante gli anni dell'investitura a capitale, eppure il suo repertorio, diversamente da quello della Milli, non risentì affatto del clima politico dei tempi (lo si intuisce anche dalla sua risposta «Chi re?» all'esclamazione del Giuliani «Ecco il re»); né tantomeno l'uso di stilemi e rime dantesche, piuttosto esiguo per altro, è in lei direttamente collegabile con un qualche intento ideologico-politico risorgimentale. Piuttosto le reminiscenze dantesche della Bugelli sono più verosimilmente da ricollegare a quel sostrato cultural-popolare che non aveva mai cessato di tramandare oralmente singoli episodi o frammenti della *Divina Commedia*, forse utilizzata, insieme ad altri classici, anche come manuale scolastico⁵¹⁴. Ancora una volta è la Alexander a proporci sinteticamente una visione dei due piani paralleli e sovrapposti di un Risorgimento “borghese”, vissuto dalle classi alte con entusiastico patriottismo, e di un Risorgimento “popolare”, vissuto invece dai meno abbienti con trepidazione e ansia per il domani:

Scoppiato il «vigore d'Italia» (così i montanari chiamano le guerre del Risorgimento del 1859), la nostra Beatrice non trovò nei suoi carmi il sentimento che rispondeva al generale entusiasmo di quei giorni. Un gran timore la dominava: nel movimento del 1848 («che il popolo chiama il tempo della civica») aveva visto indossare la divisa militare a due suoi figlioli, e si era accigliata, mezzo in prosa e mezzo in versi, con un sergente dei volontari [...] e trepidava che i grandi

⁵¹³ Alexander, F., *Storia del Popolo, Beatrice di Pian degli Ontani*, cit., pp. 92-94; cfr. anche Ciampi, P., *Beatrice. Il canto dell'Appennino che conquistò la capitale*, Sarnus, Firenze, 2008.

⁵¹⁴ Conferma ne sono due testimonianze del tardo Cinquecento. La prima ci viene riferita da Michelle de Montaigne, che nel suo *Journal de voyage* scrive di una *performance* di cui fu spettatore in Lucchesia nel 1581; a intrattenere una folta platea non era che una povera contadina analfabeta la cui vigorosa vena poetica, tuttavia, fu tale da travolgere ogni barriera di ceto e di dottrina: «Nella sua tenera età, avendo in casa del padre uno zio che leggeva tuttavia in sua presenza l'Ariosto et altri poeti, si trovò il suo animo tanto nato alla poesia che non solamente fa versi di una prontezza la più mirabile che si possa, ma ci mescola le favole antiche, nomi delli dei, paesi, scienze, uomini clari, come se fosse allevata alli studi» (cfr. *Journal de voyage de M. Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Città di Castello, Lapi, 1895, p. 280). La seconda testimonianza, per bocca del filologo Vincenzo Borghini, ci ricorda che nella Firenze del Cinquecento per imparare a leggere «si è usato sempre il Boccaccio, Petrarca e Dante, ove non è casa dove non e' siano, e sono i libri che a me ricorda avere veduti, benché in molte e quasi tutte le case il Boccaccio, ove erano fanciulle, si tenne con qualche riguardo, e io per me imparai a leggere in sul Petrarca» (cfr. Borghini, V., *Scritti inediti o rari sulla lingua*, ed. by J. R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1971, p. 225). Per approfondimenti si rimanda a Bruni, F., *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET, 1984 e a Richardson, B., *Varie maniere di parlare: aspects of learning Italian in Renaissance Italy and Britain*, in «The Italianist», n. 30, 2010, pp. 78-94 (on line: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/02614340.2010.11917479>). Ma, come visto nel capitolo introduttivo di questo lavoro, già le trecentesche novelle del Sacchetti (le numero CXIV e CXV del *Treccentonovelle*), alludono a una diffusa conoscenza popolare della *Commedia*.

mutamenti del '59 non avessero le stesse conseguenze. Ma non fu così, [...] e quando lo stesso anno aspettava invano notizie di uno dei suoi figlioli sui campi lombardi, si mise un giorno a pregare all'aperto, dinanzi alla porta della Pieve di Cutigliano, improvvisando una pietosa invocazione elegiaca in mirabili ottave, che scese nell'anime commossa di tutti i presenti. Il suo patriottismo non andava oltre, perché «lo scoppio del gran vigore» rimaneva per il popolo una bella parola più che un gran fatto.⁵¹⁵

Un solco profondo tra le classi si va tracciando non appena si affronta il tema della lotta per l'unità, di cui il volgo appare impassibile spettatore, distante dalla diplomazia e dalla politica e molto legato invece alla quotidianità delle cose e degli affetti, nella quotidiana lotta per la sopravvivenza. A differenza della Milli – autodidatta che mette a frutto una forte passione per la lettura dei classici e l'accesso ad un'aggiornata libreria – la Bugelli, analfabeta, veniva ammirata e sfruttata come un fenomeno *sui generis* nei colti ambienti cittadini, che ne sollecitavano la presenza soprattutto in occasione delle festività natalizie e pasquali. Lei stessa era conscia dell'abisso che la separava dalla collega ma senza crucciarsene più di tanto: ne ammirava le esibizioni, e allo stesso tempo andava fiera delle proprie origini poiché in fin dei conti erano accomunate da una stessa arte che entrambe praticavano con consapevolezza, abilità ed un certo successo: «sotto la superficie l'acqua era la stessa»⁵¹⁶. Eppure, nonostante la notorietà acquisita col suo girovagare tra salotti cittadini e piazze del contado toscano, Beatrice continuò a fare il suo mestiere di pastora e contadina per tutta la vita, vivendo sempre in modo estremamente semplice, come scrissero le sue prime biografe⁵¹⁷.

⁵¹⁵ Ivi, pp. 88-89.

⁵¹⁶ Come sottolinea Paolo Ciampi in *Beatrice. Il canto dell'Appennino che conquistò la capitale*: «Un giorno incontrai pure Giannina Milli, la poetessa che da tanto tempo donava il suo ingegno al mondo, chiamando l'applauso dei re e dei signori. [...] Era più giovane di me, d'una ventina d'anni, ma si dice che donasse i suoi versi da quando era bimbetta, senza timore nemmeno dinanzi alle storie più antiche e complicate [...] A improvvisare era un incanto, però non come me, che sono ignorante: Giannina sapeva leggere e scrivere. Mentre io passavo le mie primavere sui pascoli lei i libri li divorava. Portava sempre con sé la Gerusalemme liberata, aveva perfino un buon maestro di canto, anzi tanti buoni maestri. In tutto questo eravamo diversi, eppure [...] sotto la superficie l'acqua era la stessa.» (cfr. Ciampi, P., *Beatrice. Il canto dell'Appennino che conquistò la capitale*, cit., p. 104). Nel libro l'autore immagina una Beatrice ormai anziana che rievoca in prima persona la sua vicenda biografica per un giornalista: quel Renato Fucini critico e scrittore ottocentesco che, come tanti letterati dell'epoca affascinati dalla figura della Bugelli, andò a intervistarla e, in particolare, fu testimone delle sue ultime ore di vita (raccontate poi in un articolo scritto per il quotidiano "Domenica del Fracassa").

⁵¹⁷ «Nella cameruccia a soffitto inclinato, buia, annerita dal fumo, povera, e tanto piccola, pregando si è fredda a un tratto. Reggeva il rosario: quando smise di sgranellar la corona era morta. Un'immagine della Madonna pendeva dalla rete affumicata. Di fronte a questa, nella parte più bassa della camera, era un cassone di antico noce ad angoli rozzamente scolpito. Codesto, ed una panca di legno, formavano tutta la mobilia di quella camera. Dinanzi alla casa un bel sorbo selvaggio.» cfr. il paragrafo "Storia di Beatrice raccontata da chi la conobbe", in Alexander, F., *Storia del popolo*, cit., p. 103. Oltre a quella della Alexander un'altra biografia della "pastorella" fu stilata nel 1888 da Carla Schubert col titolo di *La pastorella poetessa. Beatrice di Pian degli Ontani*, pubblicata in vari numeri in «L'Illustrazione Italiana», Treves, Milano, 1888, n. 31, pp. 51-52; n. 32, pp. 71 e 74; n. 34, pp. 108-109 e 112; l'articolo, nato verosimilmente da una conferenza dal titolo *Beatrice di Pian degli Ontani, poetessa montanina* che la stessa autrice tenne al Circolo Filologico di Firenze l'8 maggio 1887, contiene tra l'altro alcuni rispetti cantati da Beatrice nel 1873 a Pistoia in casa Rossi Cassignoli.

Il caso di Beatrice Bugelli risulta emblematico all'interno di un quadro europeo in cui oralità e scrittura rimanevano strettamente interconnesse, mescolate e sovrapposte⁵¹⁸ e rispetto al quale la peculiarità italiana consistette proprio nella messa in circolo di un patrimonio letterario che si fa largo oltre le pagine dei libri, forzando i confini del censo e della cultura sino a raggiungere la frangia socialmente e culturalmente periferica degli illetterati; e tutto ciò per il tramite di mediatori che sfruttavano un'abitudine allenata nel tempo alla parola cantata e recitata.

D'altra parte, va detto che, da un punto di vista strettamente comunicativo, era cruciale la scelta dell'argomento per destare l'attenzione dell'uditorio; infatti le letture ad alta voce, le recite o le improvvisazioni su canovaccio, erano capaci di innescare contatti emotivi e frammentari con materiali di opere poetiche e romanzesche, o di classici come la *Commedia*, ma risultavano di ben poca utilità quando si passava a contenuti meno accattivanti o di più complessa tessitura, come saggistica e letteratura tecnico-scientifica, di cui per l'appunto non risulta traccia in questa letteratura effimera prodotta e tramandata fino a noi. Il campo che viene così a configurarsi risulta estremamente instabile, dato che i capolavori vi vengono trattati con la stessa disinvoltura riservata a materiali "meno nobili", con adattamenti, semplificazioni, tagli e ricuciture che prescindono da qualsiasi gerarchia o canone e di cui si deve supporre una ricezione altrettanto contingente e mutevole⁵¹⁹.

Per indagare il fenomeno della diffusione, trasmissione e fruizione di brani del poema dantesco si è reso necessario dunque fare riferimento a un variegato e complesso mondo testuale all'incrocio tra esecuzione orale e composizione scritta, tra destinazione popolare e colta, cui forse non è stato dato finora il giusto peso: una «letteratura di svago, che l'uso intenso e la precaria veste editoriale hanno condannato a un silenzioso naufragio bibliografico»⁵²⁰. Eppure l'ampia diffusione di simili prodotti, e la loro straordinaria capacità di penetrare anche in ambienti abitati generalmente da povertà e analfabetismo, e dove i libri sono assenti, li rendono degni di attenzione. La storia della Pia de' Tolomei; la prigionia e morte del Conte Ugolino e dei suoi figli; la vicenda di Paolo e Francesca – insieme alle tante storie d'armi e d'amore, ben

⁵¹⁸ Si segnalano qui a titolo esemplificativo di un contesto allargato a oltre i confini nazionali: per l'Inghilterra Cressy, D., *The environment for literacy. Accomplishment and context in seventeenth century England and New England*, in *Literacy in historical perspective*, a cura di Daniel P. Resnik, Washington, Library of Congress, 1983, pp. 23-42; il capitolo "Orality, literacy and print", in Reay, B., *Popular cultures in England, 1550-1700*, London-New York, Longman, 1998 e Fox, A., *Oral and literate culture in England, 1500-1700*, Oxford, Clarendon Press, 2000; per la Francia, invece, Furet, F., Ozouf, J., *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Ferry*, 2 voll., Paris, Editions de Minuit, 1977.

⁵¹⁹ Sui limiti del concetto di "corretta comprensione" si veda Burke, P., *Eyewit-nessing. The uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Books, 2001, p. 210 (trad. it., *Testimoni oculari*, Roma, Carocci, 2002).

⁵²⁰ Cfr. Roggero, M., *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, cit., p. 11.

conosciute e amate per secoli nelle corti come nelle locande, lette nelle veglie contadine o narrate dai cantastorie e diffuse attraverso edizioni popolari o fogli volanti – offrivano da questo punto di vista, come vedremo a breve, un accattivante bacino narrativo, pronto per l'uso, che permetteva di spaziare dal racconto in prosa alla narrazione in versi.

Ecco che diventa necessario abbandonare i consueti circuiti editoriali, che da soli non bastano a restituire ragioni e ampiezza del successo di questo fenomeno, per oltrepassare i confini della storia della lettura e seguire la circolazione orale delle ottave del *Furioso*, della *Liberata*, della *Genoveffa*, del *Guerin Meschino* e delle terzine dantesche a cui ci stiamo riferendo, mettendo in luce, per un verso le singolari interferenze e i disinvolti procedimenti che portavano a mescolare spezzoni di “letteratura nobile” alle “storielle” dei fogli volanti; e sottolineando, per l'altro, il ruolo pedagogico-divulgativo della voce, del canto e della *performance* che diffondevano lacerti della poesia alta anche tra un pubblico di illetterati.

Per trovare una risposta, seppur parziale, si focalizzerà l'attenzione sulle figure dei cantori, poeti e improvvisatori “a braccio” che affollavano le piazze dell'Italia moderna, traendo sovente spunto tanto dalla materia epico-cavalleresca, quanto dalla *Commedia*, supportati dalla diffusione per iscritto, in fogli volanti. Le loro *performances*, che rielaborano le fonti originali con tanta libertà e attraverso così numerosi passaggi, mediano tra un livello alto di produzione e un livello basso di fruizione e consumo dei testi – fondato sulla pedagogia della voce e della memoria, corroborata dall'accompagnamento musicale – e rivestono un ruolo fondamentale anche per l'alfabetizzazione popolare che si produce lentamente fra Sette e Ottocento.

2.7. IL POEMA LETTO AD ALTA VOCE: PEDAGOGIA DELL'ORALITÀ E PROCESSI DI ALFABETIZZAZIONE.

Come osserva l'etnomusicologo Bruno Pianta, la circolazione del materiale orale e musicale nel mondo popolare è garantita da una serie di operatori ben precisati e ben individuabili – Beatrice di Pian degli Ontani, come osservato in precedenza, ce ne ha fornito un esempio lampante – che possono essere riassunti attraverso il seguente schema:

- 1) *Professionisti*, che ricavano per intero il loro introito dalle performances pubbliche (cantastorie e cantori mendichi; burattinai e marionettisti, nonché teatranti e gente da circo; in passato declamatori di poemi cavallereschi, ecc.; in genere tutti legati a momenti di esibizione pubblica, di strada o di piazza);
- 2) *Semiprofessionisti*, che integrano il loro introito (a volte anche in termini di puri e semplici benefici materiali, quali vitto e alloggio) con una seconda attività saltuaria (musicisti da ballo e da matrimonio; musicisti da festa calendariale; cantori di serenate; ambulanti narratori di favole nelle veglie; “lettori” di stalla, ecc.);
- 3) *Leaders culturali*, che non ricavano introito, né diretto né indiretto, ma utilizzano le loro attitudini esecutive per imporre una leadership moralmente gratificante sulla comunità (cantori da osteria; intrattenitori e fabulatori; stornellatori e improvvisatori di vario genere; ballerini; attori di rituali calendariali ecc.);
- 4) *Esecutori familiari*, che esplicitano il loro repertorio (canoro, favolistico, drammatico, ludico, pedagogico) principalmente all'interno della famiglia, al massimo entro una ristrettissima cerchia amicale, vuoi a beneficio delle giovani generazioni – genitori a figli, nonni a nipoti – vuoi con scambi orizzontali rispetto all'età: narrazione di barzellette fra adulti, recitazione di filastrocche e conte, nonché apprendimento di regole ludiche fra bambini, ecc.⁵²¹

Questi esperti nell'uso della parola cantata e recitata si proponevano come dei veri e propri mediatori culturali a beneficio degli strati sociali più bassi nella duplice veste di innovatori (quando diviene necessaria una produzione nuova da imporre alla collettività, magari in competizione con una concorrenza come nel caso, per esempio, dei contrasti o agoni poetici in ottava rima) o di garanti della continuità culturale (occorrendo la necessità di rivolgersi alla comunità, rassicurandola attraverso meccanismi rituali, tecniche di comunicazione e contenuti tematici immediatamente riconoscibili). Per quanto riguarda invece i modi e i luoghi attraverso cui e in cui avvenivano tali comunicazioni orali è lo studioso tedesco di letteratura popolare Rudolf Schenda a fornirci le coordinate,

⁵²¹ Pianta, B., *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, in «La Ricerca Folklorica», n. 15, aprile (1987), *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, Grafo, pp. 11-14, (qui a p. 14).

individuando nella “lettura ad alta voce” l’oggetto principale attorno al quale impiantare un’indagine sull’acquisizione semiletteraria, o semiorale, di un sapere letterario in ambito incolto-analfabeta: «il problema della istruzione letteraria (acquisizione di un sapere scritto) senza alfabetizzazione»⁵²². Infatti, tenendosi alla larga dalle descrizioni troppo idilliache e dalla romanticizzazione della vita popolare, per il Sette e l’Ottocento possediamo un buon numero di fonti (autobiografie, descrizioni topografiche di territori e letteratura di viaggio) utili a focalizzare il fenomeno nei suoi presupposti e nelle sue caratteristiche principali (elencatici di seguito dallo stesso Schenda):

1. Per leggere ad alta voce non è necessaria soltanto una persona che sappia leggere, ma la persona deve saper leggere correntemente e forte, deve essere insomma esercitata, non solo alla lettura, ma proprio alla lettura a voce alta, intesa come atto di controllata decodificazione del testo. [...] La lettura ad alta voce richiede dunque, per quanto ci possa apparire banale, conoscenze di testi e talvolta anche linguistiche.
2. Per poter leggere a lungo è necessario anche un locale appropriato, che non soltanto offra lo spazio sufficiente per il pubblico, bensì anche calore, posti a sedere, luce per lo meno per il lettore. Il luogo delle letture non sarà stato sempre il locale d’osteria tramandato in letteratura (che c’è solo nelle grandi località), non solo il pulito soggiorno rappresentato nei quadri d’epoca, ma, più spesso, un’aia o una stalla. La *veillée* nell’italiano del nord si dice «da stalla», [...] Leggere ad alta voce dunque, soprattutto nelle serate d’inverno, presupponeva anche un minimo di cultura dell’abitare.
3. La lettura a voce alta deve costituire un comportamento culturale accettato. Le innumerevoli restrizioni nella storia del leggere in generale permettono di affermare con sicurezza che anche la lettura pubblica era sottoposta, in molti luoghi, a sanzioni negative. In particolare era proibita laddove risultava incompatibile con le vigenti concezioni di laboriosità e di ozio; veniva proibita anche dove già la lettura silenziosa poteva essere esercitata soltanto di nascosto; inoltre questo o quel genere di letteratura veniva censurato, ove dominava la morale cattolica, quella protestante o quella ebraica⁵²³. Produrremo una falsa immagine del passato, se volessimo

⁵²² Schenda, R., *Leggere ad alta voce: fra analfabetismo e sapere libresco. Aspetti sociali e culturali di una forma di comunicazione semiletteraria*, in «La Ricerca Folklorica», n. 15, aprile (1987), *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, Grafo, pp. 5-10, qui a p. 5.

⁵²³ Basti pensare, a titolo esemplificativo, al ruolo determinante nella politica della censura letteraria svolto dalla Chiesa Cattolica controriformista, che tra il 1559 e il 1564 mise all’*Indice*, tra gli altri, Dante, Boccaccio, Machiavelli, Aretino, Pulci, Berni, Della Casa (cfr. Rozzo, U., *Linee per una storia dell’editoria religiosa in Italia: 1465-1600*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1993, p. 63 e seguenti) e nei decenni successivi non si attenuò l’atteggiamento di severa repressione nei confronti di «storie, commedie et altri libri volgari d’innamoramenti» (cfr. Rotondò, A., *Nuovi documenti per la storia dell’Indice dei libri proibiti, 1572-1638*, in «Rinascimento», serie II, 3, 1963, pp. 145-211, qui pp. 155-156). Anzi, l’apice della parabola fu toccato a fine Cinquecento, 1596 precisamente, quando l’*Index* di papa Clemente VIII ampliò largamente i margini discrezionali dei censori precedenti (del 1558 è l’“Indice paolino”, sotto l’egida dell’Inquisizione; del 1564 è la tridentina bolla papale di Pio IV e, infine, al 1571 risale la creazione ufficiale della *Congregazione dell’Indice dei libri proibiti* per opera di papa Pio V); così caddero sotto l’occhio inquisitorio, estremamente zelante, opere letterarie non sempre espressamente condannate nei decreti generali, come l’*Orlando innamorato* del Boiardo, i *Cinque canti* e il *Negromante* dell’Ariosto e il *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino, per menzionare alcuni casi significativi del filone epico-cavalleresco. La diffidenza della Chiesa nei confronti della lettura e di tutte le operazioni connesse con la parola scritta, modificava progressivamente le forme della produzione e del consumo dei testi installando un senso di incertezza nel lettore che si accostasse al libro con fini diversi da quelli dell’edificazione o della preghiera (si vedano in proposito i volumi di Fragnito, G., *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005 e Id., *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997.

proiettare la libertà odierna di lettura sui secoli scorsi. Gli atti di lettura presuppongono dunque la presenza in certa misura del pensiero liberale.

4. Il materiale per la lettura era raro e caro. [...] Innanzitutto bisognava trovarlo, quindi pagarlo. Di qui la grande importanza delle piccole e piccolissime biblioteche circolanti [...] le letture pubbliche presuppongono dunque anche la presenza di un minimo di senso della collettività o della proprietà collettiva.⁵²⁴

Ancora nell'età della Restaurazione la Chiesa – in Italia ma anche in altre regioni dell'Europa cattolica – sosteneva il valore della “santa ignoranza”, ammettendo senza remore che gli analfabeti costituivano la *sanior pars* del proprio uditorio. Il controllo del mercato editoriale e la promozione delle stampe sacre rispetto a quelle profane – fenomeni consolidati nel nostro paese almeno fino alla metà del XVII secolo⁵²⁵ – sancivano la pervasiva capacità degli istituti religiosi di orientare le forme di comunicazione in virtù di un condizionamento profondo che si radicava negli animi⁵²⁶.

La situazione era ancora più pesante per i gruppi ai margini della cultura istituzionalizzata, come *indocti, pueri et mulierculae* (appartenenti a quella stessa *gens idiota* criticata dal Sacchetti, da Giovanni del Virgilio e dal Petrarca per aver trattato in malo modo le terzine dantesche recitandole sguaiatamente in piazza e modificandole a piacimento) al cui disagio nell'avventurarsi su una strada impervia si aggiungeva il biasimo per il tempo sprecato e sottratto al lavoro: quella incompatibilità con «le vigenti concezioni di laboriosità e di ozio»⁵²⁷ di cui ci parla Schenda. Basti pensare – sempre nell'ottica di una scelta della Chiesa funzionale al contenimento sociale dei ceti privilegiati e al controllo educativo del volgo – che fino al primo Ottocento molti tra i più umili continuarono a preferire per i propri figli i rassicuranti abbecedari latini, a costo di scontrarsi con i maestri più illuminati, ormai convinti che di *Salteri* e *Santecroci*, «venduti in tutti i paesi e li mercati dai piccoli negozianti di mercerie», i fanciulli «non arrivavano mai a capire una parola sola»⁵²⁸.

Per approfondimenti sul tema si vedano anche Infelise, M., *I libri proibiti*, Roma-Bari, Laterza, 2001; il capitolo “Censure e letture”, in Roggero, M., *Le carte piene di sogni*, cit., pp. 15-31 e, sulla censura controriformista dei testi poetici, il recente volume di Helm, J., *Poetry and censorship in Counter-Reformation Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2015.

⁵²⁴ Schenda, R., *Leggere ad alta voce: fra analfabetismo e sapere libresco.*, cit., p. 6.

⁵²⁵ Ancora nel Settecento la produzione religiosa copriva una fetta molto significativa del mercato nazionale, si veda Pasta, R., *Centri e periferie. Spunti sul mercato librario italiano nel Settecento*, in «La bibliofilia», vol. CV, 2003, pp. 175-200 (qui pp. 187-188).

⁵²⁶ Cfr. Quondam, A., *Tasso, Controriforma e classicismo*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. I, pp. 535-595 e Prosperi, A., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.

⁵²⁷ Schenda, R., *Leggere ad alta voce: fra analfabetismo e sapere libresco.*, cit., p. 6.

⁵²⁸ Cfr. *Il maestro instruito nelle varie classi delle scuole primarie dell'Accademia di Torino, dalla cognizione delle lettere, dal compitare, e sillabare giusto, al leggere con giusta pronunzia, e scrivere con ortografia la lingua italiana, e la francese, ed al calcolare. Del sacerdote G.B. Sassetti*, manoscritto redatto nel 1813. Per approfondire la figura di questo maestro schierato in favore dell'innovazione didattica e, più in generale, i temi dell'alfabetizzazione si rimanda a Roggero, M., *L'alfabeto conquistato. Apprendere e insegnare nell'Italia tra Sette e Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1999 (il passo citato è a p. 168) e a Morandini, M., C., *Scuola e Nazione. Maestri e istruzione popolare nella costruzione dello Stato unitario (1848-1861)*, Milano, Vita e Pensiero, 2003. *Santecroci* e *Salteri* erano alcuni dei nomi attribuiti a libretti di poche pagine, contenenti l'alfabeto, una breve serie di sillabe, preghiere in latino e il modo di servire messa.

L'accesso al piccolo corredo di testi ammessi e utilizzati avveniva perciò per vie traverse, o in modo informale, grazie a pratiche di lettura familiare e amicali attingendo a una rete di discorsi e di immagini appartenenti ad una secolare tradizione orale o semiorale. Il problema rimaneva tuttavia insoluto, dato che il controllo della lingua e la piena comprensione del testo restavano ben lontani dalla portata della stragrande maggioranza della popolazione (ivi compresi maestri e alunni) che abitava le zone rurali e periferiche. Soltanto a fine Settecento, quando si cominciò ad avvertire la necessità di diffondere tra il popolo messaggi radicalmente nuovi – soprattutto in conseguenza dell'ondata di pensiero liberale propagatosi con la Rivoluzione francese – si manifestò palesemente lo scarto abissale tra lettura rituale e lettura interpretativa, che la società d'*ancien régime* aveva diffusamente accettato senza rimostranze, e fu possibile che la “biblioteca” degli strati meno abbienti – attraverso forme di oralità secondaria fondate su recita e memoria – potesse accogliere accanto ai più popolari racconti tramandati anche elementi “alti” e colti⁵²⁹.

Nella nostra penisola, con maggiore evidenza soprattutto nelle regioni centrali e nelle aree urbane, la trasmissione della letteratura alta – materia cavalleresca o epica che fosse, interpolata a reminiscenze e riferimenti alla più bassa e feconda produzione di stornelli e leggende popolari – si alimentava di varie pratiche di oralità secondaria, mai del tutto indipendenti dal testo scritto. La recita di cantari manoscritti e a stampa da parte di cantastorie; la *performance* di poesie estemporanee in ottava rima da parte di improvvisatori; la dizione ad alta voce di poemi cavallereschi con eventuale accompagnamento musicale e le rappresentazioni epico-drammatiche del teatro popolare formavano quel «tessuto fitto e familiare in cui si iscrivevano e potevano radicarsi le forme letterariamente nobili di un Ariosto, di un Tasso»⁵³⁰ e, possiamo aggiungere, anche di un Alighieri.

Infatti, oltre alla citata testimonianza del filologo seicentesco Vincenzo Borghini – secondo la quale già nella Firenze della fine del Cinquecento si ricorreva alla triade Boccaccio-Petrarca-Dante per imparare a leggere («si è usato sempre il Boccaccio, Petrarca e Dante, ove non è casa dove non e' siano») ⁵³¹ – un'ulteriore conferma della familiarità del popolino con il maggiore poema della letteratura italiana ce la fornisce,

⁵²⁹ Sull'infondatezza del tracciare nette linee di demarcazione, a proposito della ricezione e consumo di testi, fra cultura “alta” (nobilis-borghese) e “bassa” (popolare), tra antico regime e età contemporanea, riflette il recente volume a cura di Braidà, L. e Infelise, M., *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Torino, UTET, 2010. Il testo lascia intravedere ampie aree di contaminazione fra le due aree di ricezione favorite dalla circolazione di una letteratura di svago e di intrattenimento adatta tanto ai più esperti e colti lettori d'alto bordo quanto ai più ingenui uditori popolari.

⁵³⁰ Roggero, M., *Le carte piene di sogni*, cit., p. 131.

⁵³¹ cfr. Borghini, V., *Scritti inediti o rari sulla lingua*, cit., p. 225.

a metà Ottocento, Giovanni Giannini nella prefazione del suo volume dedicato al teatro popolare lucchese:

Nei giorni di festa o la sera quand'han terminato il lavoro, entrando nelle loro casupole annerite dal fumo, non è raro il caso di trovarli tutti assorti nella lettura di qualche libro che li commuova o ecciti la fantasia. Né fra i libri che più spesso rallegrano le lunghe veglie d'inverno e gli ozii domenicali dei nostri contadini vanno del tutto esclusi i capolavori della nostra letteratura; chè anzi alcuni di essi sono abbastanza conosciuti fra noi, come la *Gerusalemme liberata* che molti sanno a memoria ed anche l'*Orlando innamorato*, il *Furioso*, i melodrammi del Metastasio, le satire del Giusti. Non si crederebbe! Eppure in qualche rustico casolare dei nostri monti ho trovato perfino le traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odisea*, e qui a Tereglio nell'inverno dell'anno passato una pastora leggeva ogni sera in mezzo a un crocchio di popolani la '*Divina Commedia*', aiutandosi a interpretarla col commento del Camerini.⁵³²

Il poema dantesco spunta, nella descrizione del Giannini, come il fiore all'occhiello, o comunque la prestigiosa eccezione, all'interno di un articolato repertorio affollato dalle più frequentate leggende cavalleresche quali *Guerino Meschino* e *Reali di Francia*, ma anche *Bertoldo* e *Genoveffa*⁵³³:

Più noti ancora e più diffusi sono gli antichi romanzi cavallereschi, come i *Reali di Francia* e *Guerrino il Meschino*, i quali esercitano tanta attrattiva sull'animo dei nostri campagnuoli, che spesso e volentieri essi traggono perfino i nomi da mettere ai propri figliuoli (Per es.: *Fioravante*, *Dusolina*, *Gisberto*, *Rinaldo*, *Fiore*, *Rizieri*, *Lisetta*, assai comuni specialmente nella Val di Serchio inferiore). Che dire poi di quei poemetti romanzeschi, di quelle leggende religiose, di quei contrasti morali, di quelle storie meravigliose di miracoli e di delitti, stese per la massima parte in ottave, che si vendono dai merciai o dai cantastorie ne' giorni di fiera, in rozzi libercoli di poche pagine? Questa povera *Letteratura a un soldo* – come la battezzò Arturo Graf⁵³⁴ – accolta da tempo

⁵³² Giannini, G., *Teatro popolare lucchese*, Torino-Palermo, Clausen, 1895, pp. IX-X.

⁵³³ Tra le innumerevoli edizioni ottocentesche dei testi qui ricordati segnaliamo, a titolo esemplificativo, attingendo dalle versioni in rima censite da Giovanni Giannini (*La poesia popolare a stampa nel XIX secolo*, voll. 1-2, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1938): *Bellissima istoria del Guerrino detto il Meschino quale fece molte battaglie contro i Turchi e Saraceni*, Napoli, Avallone, 1849; *Astuzie sottilissime di Bertoldo. Con l'aggiunta del suo testamento ed altri detti sentenziosi. Opera di Giulio Cesare Della Croce*, Firenze, Formigli, 1856; *I Reali di Francia ovvero Storia degli imperatori, re, duchi, principi, baroni e paladini [...] da Costantino imperatore ad Orlando conte d'Anglante*, Milano, Guglielmini, s. d., 1860 c. (sulla lunga fortuna dei *Reali di Francia* cfr. Infelise, M., *Il libro a stampa*, in *L'italiano nelle regioni*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTET, 1992, vol. I, pp. 957-977. Infine citiamo la leggenda romantica *Genoveffa, Storia degli antichi tempi recentemente esposta per gli uomini dabbene e specialmente per le madri e pei fanciulli dal canonico Schmid*, traduzione dal tedesco del cavaliere Abate Giuseppe Maffei, Milano, Fontana, 1832 (successivamente pubblicata in edizione illustrata nel 1906 con il titolo *Genoveffa, storia degli antichi tempi raccontata dal canonico Schmid*, con 23 illustrazioni di Adolfo Bongini, Firenze, Salani, 1906, consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/details/genoveffastoriad00schm>). Per approfondimenti si veda Jacini, S., *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia*, Milano-Verona, Civelli, 1856, in cui viene annotato che «i contadini, quando sanno leggere, ricorrono volentieri al loro *Pescatore di Chiaravalle*, al *Guerino Meschino*, al *Bertoldo*, ai *Reali di Francia*» (Ivi, p. 80).

⁵³⁴ Arturo Graf (Atene, 1848 – Torino, 1913) è stato un poeta, aforista e critico letterario italiano. Cofondatore, nel 1883, del *Giornale storico della letteratura italiana* e collaboratore assiduo della *Nuova Antologia*, coniugò nei suoi studi metodo rigoroso e sensibilità romantica (*Attraverso il Cinquecento*, 1888; *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, 1898). La sua complessa personalità si riflette soprattutto nella sua poesia, improntata a un pessimismo fra romantico e positivista, che tuttavia, dalle tenebrose visioni, dai

immemorabile con gran favore fra noi, prospera e fiorisce tuttora quassù nel Lucchese, dove ha trovato non solamente i suoi lettori più assidui, ma perfino tipografi e autori.⁵³⁵

Di questa perdurante presenza delle cantiche dantesche nel più comune e frequentato repertorio popolare della tradizione orale ci parla anche l'italianista Andrea Battistini in un importante saggio sulla fortuna della *Commedia* nei secoli, in cui viene osservato che

anche la *Commedia*, oggetto oltre tutto di letture pubbliche anche per incolti, ha avuto una trasmissione orale piuttosto che scritta e il suo autore è diventato nel tempo protagonista di leggende popolari [...]. La stessa *Commedia*, inserita nella tradizione del *Poszzo di san Patrizio* o del *Guerin Meschino*, assurge a soggetto privilegiato di novelle in cui l'autore la difende dagli scempi delle deformazioni alle quali la sottopongono gli artefici di questa tradizione orale, labile quanto si vuole ma tenace nella sua persistenza.⁵³⁶

Tracce di questa persistenza ci sono pervenute anche attraverso la produzione, soprattutto ottocentesca, di "letteratura effimera": i fogli volanti. Alcuni di questi, estratti dalla raccolta novecentesca curata da Francesco Rocchi, supportano palesemente l'appena accennata teoria di una penetrazione e interscambio tra alto e basso nella stratificazione socio-culturale di contenuti letterari colti, per il tramite della trasmissione orale. Ci troviamo spesso di fronte, con le illustrazioni proposte, alla compresenza, nella medesima pagina, di episodi danteschi accanto a narrazioni popolari (di lungo e accertato corso) protagoniste indiscusse di questa diffusissima «*Letteratura a un soldo*», edita e illustrata a partire dalla seconda metà del XIX secolo, ma già ben presenti nei repertori novellistici e cantastorici che le avevano fissate nella memoria e nell'immaginario popolare fin dagli albori dell'epoca moderna:

titanici miti, dall'iperbolico simbolismo delle prime liriche (*Medusa*, 1880), si andò sempre più aprendo ad aneliti di speranza, di fede (*Dopo il tramonto*, 1893) e a un interesse vivo per la natura e la realtà. Fu infine autore di un cospicuo numero di opere di critica letteraria che risentono del tentativo di partecipare alla filologia della scuola storica e rivelano la sapienza di un lettore sensibile.

⁵³⁵ Giannini, G., *Teatro popolare lucchese*, cit., pp. X-XI.

⁵³⁶ Battistini, A., *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare*, in "Per correr miglior acque...". *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma-Salerno, 2001, p. 448.

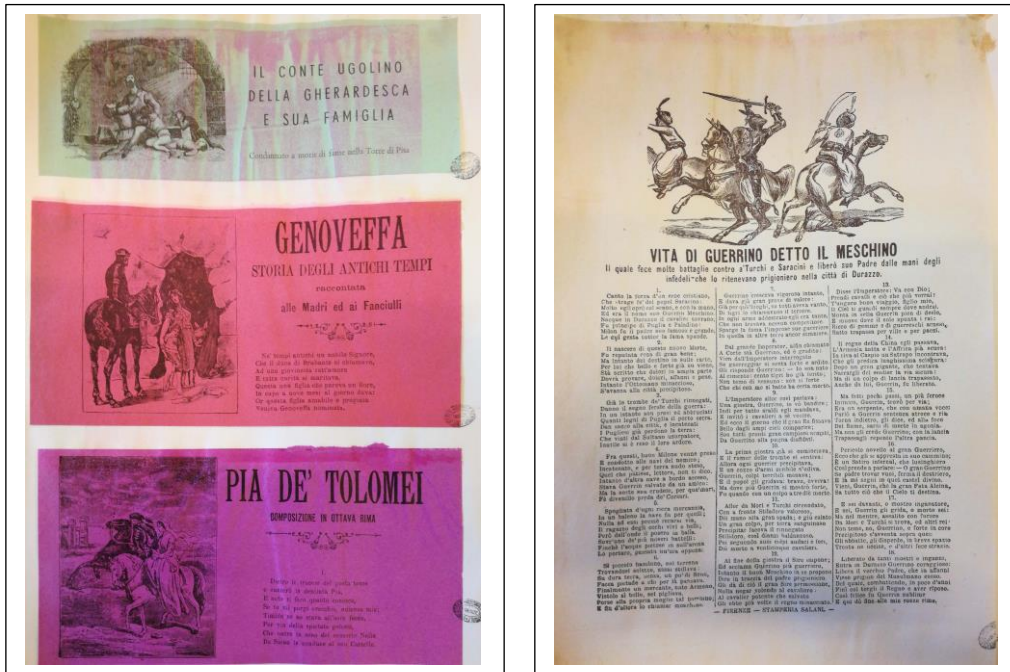


Fig. 11. *Il Conte Ugolino della Gherardesca e sua famiglia condannato a morir di fame nella Torre di Pisa; Genoveffa, storia degli antichi tempi raccontata alle Madri ed ai Fanciulli; Pia de' Tolomei, composizione in ottava rima; Vita di Guerrino detto il Meschino, Il quale fece molte battaglie contro a Turchi e Saracini e liberò suo Padre dalle mani degli infedeli che lo ritenevano prigioniero nella città di Durazzo.*, Firenze, Stamperia Salani, in Rocchi, F., *Un secolo di Canzoni*, cit., pp. 66, 68.

Nello specifico, gli episodi danteschi sono riportati, all'interno della collezione, nella sezione dedicata a canzoni, composizioni e narrazioni che avevano accompagnato il nostro Risorgimento⁵³⁷; fra di esse se ne trova una intitolata *Puisia di lu Vespru Sicilianu* la cui didascalia sottostante recita:

Alle canzoni dettate dagli avvenimenti del momento si mescolavano spesso componimenti e novelle in rima riecheggianti le gesta, gli amori, le sventure di personaggi appartenenti ai poemi cavallereschi, alla storia antica, alla mitologia. Né era infrequente il caso di trovare in foglio volante brani di autori squisitamente colti, quali ad esempio il canto dantesco sulla tragica fine del Conte Ugolino della Gherardesca.⁵³⁸

⁵³⁷ La sezione (preceduta da uno scritto di Max David, *Le canzoni che non cantarono*, p. 37, incentrato sui motivi intonati dai garibaldini durante la spedizione dei Mille) è introdotta dall'autore con il seguente cappello: «basta infatti sfogliare le raccolte di fogli volanti del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, della Biblioteca del Castello Sforzesco di Milano e di altri istituti, per rendersi conto della vitalità della poesia popolare a stampa. Questa, che nel periodo risorgimentale seppe esprimere nella emotività delle immagini poetiche il sentimento e l'ethos degli umili, ci doveva infatti cantare ancora le prime scoperte sensazionali, le innovazioni della moda, la guerra di Libia, i grandi uomini, le canzonette più belle a cui il foglio volante deve fama. [...] Iniziando con l' "Omaggio a Napoli" si sono volute riconoscere le doti canore della città, ma anche e soprattutto il valido contributo dato da questa, sin dai primi momenti del sec. XIX, alla produzione e diffusione di canzonette famose e non famose in foglio volante. Dopodiché ci si trova di fronte al coraggioso fervore popolare per la conquista della libertà ed abbiamo l'epopea risorgimentale durante la quale si ebbe una copiosa fioritura di tali stampati.» cfr. F. Rocchi, *Introduzione ai "Fogli Volanti"*, in Id., a cura di, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, cit., pp. XII-XIII.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 67. Per visualizzare il documento si veda l'*Appendice documentaria*. Anche un altro foglio volante presente nella raccolta riporta un componimento d'ispirazione dantesca il cui titolo è *La Marcia di Barattieri all'Inferno con l'amico don Ciccio* (Nuova Canzonetta di Cesare Picchi detto il Moro di San Gallo, Firenze, Ducci, 1901, in Rocchi, F., *Un secolo di canzoni*, cit., p. 108)

Il processo di introduzione e assimilazione di contenuti “alti” in contesti “bassi” si svolge su diversi livelli e comprende diversi fenomeni della semioralità – cioè della mediazione di contenuti letterari, attraverso le *performances* di un intermediario letterato o semiletterato, a un destinatario illetterato – che hanno variato la propria forma a seconda dei differenti contesti storici. Bisogna pensare, come afferma anche Rudolf Schenda, che la comunicazione orale – nient’altro che la parola passata di bocca in bocca, “recitata”, “cantata” e accompagnata da un vasto repertorio di gesti e di mimica – è stata il principale metodo di comunicazione umana, almeno fino all’invenzione della stampa. Nelle società illetterate il patrimonio culturale veniva infatti tramandato in tre modi differenti:

- Trasmissione materiale di risorse naturali;
- Trasmissione per apprendimento imitativo di metodi operativi e di abilità pratiche
- Trasmissione orale di fatti culturali (significati, valori, immagini del mondo, desideri e bisogni)

In tale contesto è l’uso pratico della lingua ad assicurare la continuità dei beni culturali e spirituali di una comunità. Si tratta di un linguaggio fondato sulla parola “parlata”, al cui estremo opposto, nella storia dell’umanità, va collocato il saper leggere e scrivere; attività non usuali, ma privilegio di una *élite*, e spesso utilizzate impropriamente come strumento di potere. L’invenzione della scrittura fu un passo avanti significativo sulla via della differenziazione nella società tra quelle che Schenda definisce, citando Cirese, «cultura egemonica» e «culture subalterne»⁵³⁹. Chi voleva

ispirato al canto infernale dei cosiddetti “barattieri” (*Inf.*, canto XXI, vv. 1-21): i dannati incontrati da Dante nella V Bolgia del VIII Cerchio, colpevoli di aver usato le loro cariche pubbliche per arricchirsi attraverso la compravendita di provvedimenti, permessi, privilegi, che commisero insomma l’odierno reato di concussione (la stessa accusa, falsa, rivolta a Dante dai Guelfi Neri di Firenze al momento del suo esilio). Il riferimento dantesco è svolto con forte allusione alle vicende legate alle prime campagne d’Africa intraprese dal Regno d’Italia che, dietro gli entusiastici e vitalistici incitamenti monarchici alla fondazione di una nuova Italia dall’altra parte del Mediterraneo nascondevano cinici interessi economico-imperialistici, che avrebbero avuto poi tragici risvolti con la guerra di Abissinia, nota anche come prima guerra italo-etioptica o campagna d’Africa orientale, combattuta contro l’Impero d’Etiopia tra il dicembre del 1895 e l’ottobre del 1896 (si veda lo scritto di Luciano Cirri, *Africa nostro amore*, in F. Rocchi, *Un secolo di canzoni*, cit., p. 99, che precede il componimento). Per la consultazione di questo e degli altri fogli volanti d’ispirazione dantesca recuperati si rimanda all’*Appendice documentaria* allegata al presente lavoro.

⁵³⁹ Seguendo il ragionamento di Schenda: «Nel tardo medioevo, soprattutto a partire dal Trecento e Quattrocento, una prima ondata di alfabetizzazione da una parte portò a una migliore istruzione della borghesia mercantile e dominante, dall’altra servì agli interessi di diverse fazioni all’interno del ceto alto: lotte di parte di ogni genere, politiche, economiche e religiose, resero necessaria una più veloce divulgazione di informazioni. Così l’introduzione della stampa a caratteri mobili verso la metà del Quattrocento fu una necessità storica, causata dal crescente bisogno di comunicazione indiretta all’inizio dell’era moderna. Le comunità complesse, nelle loro strutture, si servivano di stampati per l’amministrazione: editti, calendari, elenchi dei mercati; le fazioni si scambiavano *pamphlets*; cattolici e protestanti si combattevano aspramente in forma scritta; cortigiani, ecclesiastici, nobiltà cittadina e borghesia benestante avevano bisogno sia delle notizie che di letture di svago», cfr. Schenda, R., *Canali e processi di circolazione della letteratura scritta e semiorale tra gli strati subalterni europei nel ’700 e ’800*, in Gentili, B., Paioni, G., (a cura di), *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del convegno internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980, cit., p. 51. Si veda anche, per approfondimenti, Cirese, A., M., *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1973.

competere o trarre profitto doveva imparare a leggere, ma tale possibilità rimaneva privilegio delle classi superiori a enorme svantaggio, ovviamente, degli abitanti delle campagne; i quali rimasero analfabeti, a seconda del grado di industrializzazione del paese, sino al pieno Ottocento. Le loro uniche ancore di salvezza per l'acquisizione di informazione restavano le forme orali e semiorali di comunicazione⁵⁴⁰. Eppure è lo stesso Schenda ad affermare:

Ma la ricezione della letteratura scritta non è avvenuta nel corso della storia solo attraverso la pura lettura con gli occhi, e la trasmissione di racconti popolari per diversi secoli non è immaginabile altro che attraverso la mediazione di testi scritti.⁵⁴¹

Dunque è plausibile ipotizzare che un supporto scritto (come quello di fogli volanti, avvisi a stampa e libretti) sia stato sempre indispensabile per nutrire la curiosità degli *indocti* rurali e rinsaldarne l'identità comunitaria, soprattutto a partire dalla fine del Settecento, quando prese piede l'idea che un primo tentativo, seppur fiavole, di istruzione popolare potesse venir guidata da operatori professionisti, semiprofessionisti o appartenenti alla sfera familiare e amicale, attraverso «letture adeguate»⁵⁴². Così subentrò un nuovo e indiretto modo di trasmissione del sapere:

il contadino allarga le sue conoscenze non solo direttamente attraverso una comunicazione orale, ma anche indirettamente attraverso informazioni stampate, provenienti non solo dal *suo* ambiente e dalla *sua* classe, ma anche da fuori e dall'alto.⁵⁴³

Suggerzioni in tal senso ci sono venute, negli ultimi decenni, da ricerche di taglio antropologico-etnografico incentrate soprattutto su fatti otto-novecenteschi⁵⁴⁴. È stato infatti rilevato che negli scritti autobiografici di un nutrito numero di emigranti «fra le gesta del *Guerin Meschino* e dei *Reali di Francia*», si insinuavano «spesso e volentieri reminiscenze di Dante e Manzoni, ma anche di Carducci e di altri scrittori della tradizione “alta”»⁵⁴⁵. Dunque già dalla fine del XIX secolo studiosi di tradizioni

⁵⁴⁰ «Per il 90% della popolazione europea il sapere viene tramandato ancora nel Settecento oralmente. Per l'abitante della campagna la stessa lettura di immagini rimane un'esperienza rara.», cfr., Schenda, R., *Canali e processi di circolazione della letteratura scritta e semiorale tra gli strati subalterni europei nel '700 e '800*, cit., p. 52.

⁵⁴¹ Ivi, p. 50.

⁵⁴² Come le chiama Rudolf Schenda, ivi, p. 54.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ Per una panoramica e un inquadramento storico sul tema dei nuovi lettori affacciatisi alla ribalta della società post *ancien régime*, e della prima industrializzazione, si veda Lyons, M., *I nuovi lettori nel XIX secolo. Donne, fanciulli, operai*, in Giorgio Cavallo e Roger Chartier, a cura di, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 371-410.

⁵⁴⁵ Cfr. Franzina, E., *Scritti autobiografici di emigranti italiani in America Latina. Il caso brasiliano*, in «Materiali di lavoro, bollettino per la storia della cultura operaia e popolare nel Trentino», n.s., n. 1-2 (1990), pp. 185-222, qui a p. 195.

popolari avevano sottolineato questa curiosa mescolanza: «né fra i libri che più spesso rallegrano le lunghe veglie d'inverno e gli ozj domenicali dei nostri contadini vanno del tutto esclusi i capolavori della nostra letteratura» accanto ai racconti epico-cavallereschi, «i quali esercitano tanta attrattiva sull'animo dei nostri campagnuoli»⁵⁴⁶. Per entrare più nello specifico e ricostruire esempi concreti circa la fortuna del testo dantesco, corre l'obbligo di fare riferimento a un utile saggio della fine del Novecento – sulla “linea d'ombra” (per citarne il titolo) tracciata dall'alfabetismo nel nostro Paese – in cui Giorgio Raimondo Cardona invitava a non sottovalutare i punti di intersezione tra i vari livelli culturali nella produzione e fruizione dei testi letterari e, per esemplificare lo strano impasto tra alta e bassa letteratura e il consumo di testi apparentemente incongrui, richiamava il racconto autobiografico di un pastore abruzzese:

Prima del 1860 nel nostro paese – scrive in un suo diario il pastore abruzzese Francesco Giuliani del Monte – imparare a leggere era la cosa più difficile ... non c'erano libri né quaderni ... e pure tanti riuscivano a imparare. I nostri vecchi pastori in tutto che vivevano otto mesi nelle Puglie e il resto dell'anno sulla montagna, pure non erano tutti analfabeti. Nelle sere d'inverno, riuniti intorno a un gran foco si leggeva, e tutti ascoltavano attentamente, e i libri preferiti erano l'*Orlando innamorato*, l'*Orlando furioso*, la *Gerusalemme liberata*, i *Reali di Francia*, il *Guerrino Meschino* e la *Storia dei paladini di Francia* e *Paris e Vienna*. Ce n'era qualcuno che poteva far concorrenza a Silvio Pellico e a Tommaso Grossi, nel sapere a memoria parecchi canti della *Gerusalemme liberata* ... Dal 1890 per un ventennio fra i pastori che tutti sapevano leggere, si contavano molti lettori dei romanzi di Carolina Invernizio. Anche la *Divina Commedia* contava molti lettori fra i pastori parlando – chi aveva letto i poemi d'Omero e l'Eneide riusciva a capire qualche terzina dell'inferno, il resto era come non averlo letto. Erano anche molto letti i romanzi storici. *I Promessi sposi*, *Margherita Pusterla*, *Marco Visconti*, la *Battaglia di Benevento* ed altri. Dal 1920 venne dei lettori la decadenza⁵⁴⁷.

Testimonianze analoghe si hanno anche in tempi recentissimi, a conferma della sopravvivenza etnografica, della memoria storico-culturale e di un comportamento abitudinario fatto di assidue frequenze dei luoghi di ritrovo e di una mai cessata ritualità e capacità di improvvisare in ottava rima e del cantar poesia. Tali fattori, messi insieme, hanno contribuito al tramandarsi nei secoli della recita di brani della *Divina Commedia*,

⁵⁴⁶ Giannini, G., *Teatro popolare lucchese*, 1895, cit., pp. IX-X.

⁵⁴⁷ cfr. Cardona, G., R., *La linea d'ombra dell'alfabetismo. Ai confini tra oralità e scrittura*, in Maria Rosaria Pelizzari, a cura di, *Sulle vie della scrittura: alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno di Studi Salerno, 10-12 marzo 1987, Napoli, ESI, 1989, pp. 39-54, qui citato a p. 48. La citazione, tratta dal diario di Francesco Giuliani, fa parte di una testimonianza che è stata raccolta in Battista, V., Nanni, L., *La cultura degli oggetti* (L'Aquila, Consiglio regionale d'Abruzzo, 1984, pp. 87-88) e si riferisce agli anni 1860-1870.

della *Gerusalemme Liberata* o dell'*Orlando Furioso*. Durante un'intervista per una ricerca svolta alla fine degli anni '80 del XX secolo tra le frazioni di Pian del Novello e Pian degli Ontani nel comune di Cutigliano – luoghi di origine di Beatrice Bugelli – un'anziana signora, interrogata proprio sulla questione della trasmissione orale dei classici, dichiarava:

- E del Cappel d'Orlando?
- Niente. Al di fuori di questa pietra dove c'è l'impronta di questi zoccoli che, per sentito dire, erano gli zoccoli del cavallo d'Orlando che di lì spiccò un gran salto e venne giù nel Prato della Peschiera.
- Chi gliele ha riferite queste vicende?
- Si conosceva qui l'*Orlando Furioso*?
- Tutti, molti dei nostri vecchi conoscevano questi poeti, addirittura anche la *Divina Commedia*. Se le raccontavano a veglia: chi le leggeva, chi le raccontava a memoria.
- Conosce nessun pezzo?
- Conosco i passi più importanti della *Divina Commedia*.⁵⁴⁸

Queste testimonianze – che concordano nel mostrarci una partecipazione molto più diffusa di quanto si possa immaginare alla lettura da parte di analfabeti – vanno tenute ben presenti per valutare la fruizione del sapere che fa capo alla tradizione del «sentito dire» e del racconto a braccio. Una prima osservazione in proposito riguarda lo stesso termine “lettura”. Qui da intendersi come l'atto di leggere ad alta voce; il che presupponeva, oltre a doti prossemiche ed espressivo-comunicative, anche un'esercitata abitudine alla decodificazione dei testi⁵⁴⁹. Capacità che – una volta venuti meno i suoi possessori (gli esperti anziani) – col passare del tempo, degli usi e dei costumi, diventava sempre più difficile da tramandare, a maggior ragione in un contesto rurale contraddistinto da diffuso analfabetismo («dal 1920 venne dei lettori la decadenza»⁵⁵⁰).

⁵⁴⁸ Intervista del 5 aprile 1987, a Marisa Ceccarelli (Pian di Novello, Pistoia) nata a Firenze il 6 marzo 1939, maestra di scuola materna, cfr. Buonomini, A., *Sul cappel d'Orlando e su quanto si ricorda dei Reali di Francia in alcune località dell'Appennino Tosco-Emiliano. Repertori di tradizione orale*, in Galletti, A., e Roda, R., a cura di, *Sulle orme d'Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. Una proposta storico-antropologica*, Ferrara, Centro etnografico ferrarese, 1987, p. 163. In un'altra intervista (11 aprile 1987) tale Bartolomeo Ceccarelli (nato a Cutigliano il 9 febbraio 1928) «Recita la strofa della Durlindana e parla delle bottigliine di cervello (il senno) depositate sulla luna. *I Reali di Francia, Divina Commedia*, il Tasso. Ricorda che tra di loro si rappresentavano le vicende epiche ed alcuni impersonavano dei personaggi ad esempio della *Divina Commedia* e si misuravano (contrastavano) con altri personaggi dell'*Orlando Furioso* o di altri», cfr. Buonomini, A., *Sul cappel d'Orlando*, cit., p. 165 (copia integrale delle registrazioni effettuate da Anna Buonomino e Sergio Gargini risulta depositata presso l'Archivio delle fonti orali del Centro Etnografico Ferrarese).

⁵⁴⁹ Sempre nel saggio citato Cardona sottolinea, come da dizionario italiano, che con il termine “oralità” si debba intendere: «la modalità dell'esprimersi a voce, ma anche l'insieme dei mezzi espressivi, o la peculiare scelta dei mezzi espressivi adottata per questo fine», Cardona, R., *La linea d'ombra dell'alfabetismo. Ai confini tra oralità e scrittura*, cit., p. 39.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 49.

Una riflessione ulteriore, dalla testimonianza offerta, scaturisce poi dal fatto che nella lettura della *Commedia* – di cui alcuni conoscevano a memoria interi brani che riuscivano a declamare e raccontare a braccio seguendo il testo; c’era dunque «chi le leggeva, chi le raccontava a memoria»⁵⁵¹ queste vicende – si cimentavano, in particolare nella prima cantica, soprattutto quanti avessero almeno un’infarinatura generale dei poemi omerici e dell’*Eneide* virgiliana. Qui veniva trattato a fondo il tema della discesa negli inferi, che, per suggestioni immaginifiche e ambientazioni particolarmente suggestive, e per questo più facilmente fissabili nella memoria, doveva renderla più attrattiva del Purgatorio e del Paradiso («chi aveva letto i poemi d’Omero e l’*Eneide* riusciva a capire qualche terzina dell’Inferno, il resto era come non averlo letto»⁵⁵²). Anche il ruolo degli anziani nelle comunità in oggetto a cui si fa riferimento non è affatto secondario.

I “vecchi” erano i veri operatori e mediatori culturali (soprattutto attraverso quegli *Old people sayings*, i “detti dei vecchi” che tanto avevano colpito l’immaginario della giovane Beatrice Bugelli⁵⁵³); erano loro i detentori di un secolare patrimonio letterario trasmesso oralmente e i responsabili principali della sua trasmissione alle nuove generazioni. La lettura ad alta voce, resa possibile anche grazie al supporto cartaceo di edizioni a buon mercato, e l’improvvisazione di testi (molto spesso mandati interamente a memoria) il più delle volte nel metro dell’ottava rima erano gli strumenti di una prassi esecutiva che sembra aver assunto e perpetrato nel tempo il rango di una vera e propria pedagogia della voce e della memoria, soprattutto a partire dall’Ottocento, quando queste pratiche secondarie di comunicazione, di tipo fluido e versatile, palesarono la porosità e la caducità delle frontiere socio-culturali nell’Italia di antico regime⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ Buonomini, A., *Sul cappel d’Orlando*, cit., p. 163.

⁵⁵² Cardona, R., *La linea d’ombra dell’alfabetismo. Ai confini tra oralità e scrittura*, cit., p. 48.

⁵⁵³ «Questi versi li appresi tutti da Beatrice di Pian degli Ontani. Tutto quello che riuscì a dirmi di loro fu che li aveva imparati nei vecchi tempi e che erano versi che i vecchi insegnavano ai bambini», Alexander, F., *Storia del Popolo, Beatrice di Pian degli Ontani*, cit., p. 50.

⁵⁵⁴ Nel prossimo paragrafo avremo modo di analizzare più approfonditamente come il processo peculiarmente italico per cui Guerin Meschino e gli altri eroi senza macchia del genere epico-cavalleresco – e, insieme ad essi, anche alcuni personaggi noti del poema dantesco, su tutti il Conte Ugolino e la Pia de’ Tolomei e Francesca da Rimini – presero gradualmente ad essere narrati in nuova veste rispetto all’originale, soprattutto nella stanza di otto linee con schema ABABABCC: l’ottava – non significò, come osserva Marina Roggero, «che le forme antiche del racconto venissero abbandonate. Il sovrapporsi di opere in prosa e componimenti poetici che trattavano la medesima materia valse piuttosto a rafforzarne reciprocamente la capacità di penetrazione e, [...] a consolidarne il successo nel tempo lungo» (cfr. Roggero, M., *Le carte piene di sogni*, cit., p. 49). Per un generale esame delle edizioni ottocentesche si vedano Giannini, G., *La poesia popolare a stampa nel XIX secolo*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1938 (tra cui spiccano anche i personaggi danteschi citati: *Conte Ugolino*, pp. 147-148; *Francesca da Rimini*, p. 219; *Pia de Tolomei*, pp. 418-419) e Melzi, G., e Tosi P., A., *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa*, Milano, Daelli, 1865.

Alle cerchie sociali privilegiate, che non smisero di rivolgersi a letture cosiddette “popolari” in cerca di svago o di assicurazione⁵⁵⁵, si aggiunsero gruppi di lettori periferici, con risorse e strumenti limitati, che ebbero comunque una certa dimestichezza con testi di produzione alta e con i generi della comunicazione formalizzata in modo diretto o mediato; e questo anche grazie ad un primo, seppur debole, processo di alfabetizzazione che, nel corso del XIX secolo, trasformò in profondità i modi di trasmissione della cultura, delle idee, dei valori e delle nozioni tecniche. In Italia l’alfabetizzazione delle classi subalterne ha avuto un corso molto differente rispetto agli altri paesi europei nell’era moderna, per un serie di motivazioni: sia per la forte prevalenza dei dialetti nelle comunità rurali, ostacolo non facilmente aggirabile nel tentativo di un’espansione immediata della lingua italiana⁵⁵⁶; sia per la scarsa omogeneità di un sistema scolastico che cominciò ad essere seriamente organizzato soltanto dopo l’unificazione⁵⁵⁷. Il cruciale passaggio dal mondo umanistico-illuminista imperniato su elitari schemi di fruizione del sapere e su rigide gerarchie sociali di accesso al potere; all’alto ceto romantico-risorgimentale, formatosi sulle ambiziose possibilità aperte dal pensiero liberale, causò, collateralmente, una relativa apertura dell’orizzonte contadino, esponendolo per la prima volta a influenze esterne oltre la ristretta cerchia comunitaria di riferimento. Tuttavia, anche se «le barriere di comunicazione tra sapere borghese e “semi-sapere” agrario vengano eliminate»⁵⁵⁸, forze e poteri non vennero affatto ridistribuiti in proporzione e il

⁵⁵⁵ Per questa tesi si rimanda a Burke, P., *Popular culture in early modern Europe*, London, Temple Smith, 1978 (trad. it. *Cultura popolare nell’Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980).

⁵⁵⁶ Cfr. De Mauro, T., *Storia linguistica dell’Italia unita*, vol. I, Bari, Laterza, 1976, pp. 40-43. Il nostro Paese infatti, soprattutto rispetto a quelli nordici, è stato più a lungo strutturato secondo un modello agrario.

⁵⁵⁷ Certamente pesarono, come pesano tuttora, le enormi differenze tra città e campagna e tra nord e sud: se era possibile paragonare le città del settentrione, per il loro grado di alfabetizzazione, al livello medio di altri stati europei, nel complesso l’Italia contadina e meridionale ha mantenuto cinquanta anni più a lungo di altri paesi un alto grado di analfabetismo. Ancora nel 1861 il 78% della popolazione non sapeva leggere, nel 1871 il 73%, nel 1881 era ancora il 67% (cfr. Amati, A., *L’analfabetismo in Italia*, Novara, Miglio, 1888, p. 7). Secondo Tullio De Mauro al 1861 gli italofoeni erano solo il 2,5% degli abitanti del nuovo regno d’Italia (cfr. De Mauro, T., *Storia linguistica dell’Italia unita*, cit., p. 43). Castellani ha suggerito di integrare quel dato, ipotizzando che gli italofoeni fossero il 9,5% circa della popolazione (Castellani, A., *Quanti erano gli italofoeni nel 1861?*, in «Studi Linguistici Italiani», VIII, 1982, pp. 3-26). Altro materiale statistico si trova nel lavoro di Carlo M. Cipolla, *Istruzione e sviluppo. Il declino dell’analfabetismo nel mondo occidentale*, Torino, UTET, 1971; E. Brambilla, *L’istruzione pubblica dalla Repubblica Cisalpina al Regno Italico*, in «Quaderni Storici», 23, 1973, pp. 491-526; G. Talamo, *La scuola dalla legge Casati alla inchiesta del 1864*, Milano, Giuffrè 1960 e D. Bertoni Jovine, *Storia della scuola popolare in Italia*, Torino, Einaudi, 1954. A livello europeo invece, prendendo come campione esemplare Inghilterra e Francia, l’analisi di materiale proveniente da archivi (atti di matrimonio, liste di leva) ha reso possibile desumere che in generale le persone che sapevano leggere e scrivere erano nel Settecento circa il 10-20% della popolazione, mentre dal 1820 continuarono ad aumentare in modo regolare del 10% per ogni decennio. Per quanto riguarda l’Inghilterra si rimanda in particolare a Stone, L., *Literacy and Education in England, 1640-1900*, in «Past and Present», 42, 1969, pp. 69-139; Neuburg, N., E., *Popular education in Eighteenth Century England*, London, Woburn press, 1971; Schofield, R., S., *Dimensions of illiteracy, 1750-1850*, in «Explorations in Economic History», 10, 1973, pp. 437-454; Cressy, D., *Levels of illiteracy in England, 1530-1730*, in «The Historical Journal», 20, 1979, pp. 1-23. Per la Francia invece si veda specialmente il volume *Histoire de l’enseignement de 1610 à nos jours*, Actes du 95^e Congrès Nationale des Sociétés Savantes, Reims, 1970, Tome I, Paris, Bibliotheque nationale, 1974.

⁵⁵⁸ Schenda, R., *Canali e processi di circolazione della letteratura scritta e semiorale tra gli strati subalterni europei nel ’700 e ’800*, cit., p. 54.

monopolio dei contenuti restò nelle mani dell'alta e colta borghesia. Il passaggio di idee religiose e politiche, di valori e di saperi tecnici non avvenne comunque dall'oggi al domani e la cultura popolare dell'oralità resistette a lungo nelle retrovie: tra lo stato di analfabetismo e quello di *literacy* si frapposero cioè, a mo' di *medium*, una serie di processi di comunicazione semiorale e semiletteraria⁵⁵⁹ attraverso forme semicolte (lettura ad alta voce e versificazione "a braccio") che finora non sono stati abbastanza considerati, in particolare rispetto al fenomeno della fortuna del poema dantesco, in un complessivo quadro storico della diffusione della letteratura in senso più ampio. Questi «processi semiorali di circolazione indicano che l'ampiezza dell'informazione e il sapere dell'analfabeta fossero probabilmente più vasti di quanto possiamo immaginare in un mondo di sola oralità.»⁵⁶⁰. Come lucidamente riflette Cardona:

In Italia come in Europa in genere per molti secoli — anche se non sapremmo porre dei confini di tempo — è stato corrente l'uso — borghese come contadino — di riunirsi in uno stesso locale ad accudire alle faccende minute (filatura, lavori di cucito, ecc.) o semplicemente a riposare, mentre qualcuno che sapeva leggere — il prete, il maestro, il capofamiglia, uno scolaro — leggeva ad alta voce da qualche libro, o foglio volante. Queste letture collettive, che avvenivano in casa, o nei locali delle filatrici, o nelle stalle (i filò), assicuravano la circolazione, la memorizzazione quasi, di testi che noi troviamo estremamente diffusi, come il *Bertoldo*.⁵⁶¹

“Chiesa”, “casa”, “scuola” e “piazza” costituivano dunque i principali luoghi deputati alla condivisione delle più importanti «istanze di socializzazione»⁵⁶² tra Sette e Ottocento: il nucleo familiare, la sfera religiosa, l'apprendimento e la vita pubblica; ed in questi contesti, sia di tipo borghese che contadino, è la “lettura ad alta voce” la vera protagonista⁵⁶³ assumendo su di sé gli oneri dell'intrattenimento per bocca del

⁵⁵⁹ Si intende qui il passaggio di contenuti didattico-pedagogici o d'intrattenimento trasmessi da un letterato o semiletterato a un uditorio di illetterati.

⁵⁶⁰ Schenda, R., *Canali e processi di circolazione*, cit., p. 54.

⁵⁶¹ Cardona, G., R., *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 25-101, qui a p. 70. Per approfondimenti sul rapporto tra cultura egemone e culture subalterne e sul passaggio da una letteratura orale d'élite e popolare a una produzione letteraria di consumo e poi di massa si segnalano alcuni saggi contenuti in Schulz-Buschhaus, U., [et al], *«Trivialliteratur»? Letteratura di massa e di consumo*, Trieste, Lint, 1979; Gri, G. P., *Dalla letteratura orale alla letteratura di massa*, pp. 63-78; Cossutta, F., *Un esempio di letteratura di consumo nel passato: cantari del secolo XIV*, pp. 105-148. Per i libretti popolari della seconda metà dell'Ottocento si veda invece Sobrero, A., M., *Problemi di ricostruzione della mentalità subalterna: letteratura e circolazione culturale alla fine dell'800*, in Angelini, P., [et al], *Studi antropologici italiani e rapporti di classe. Dal positivismo al dibattito attuale*, Milano, Angeli, 1980, pp. 9-40.

⁵⁶² Ad individuare questi “luoghi della socialità” è Rudolf Schenda nel saggio già più volte citato *Canali e processi di circolazione della letteratura scritta e semiorale tra gli strati subalterni europei nel '700 e '800* («Mi sembrano degni di nota cinque processi semiletterari che si svolgono il primo in casa, il secondo in chiesa, il terzo a scuola, il quarto sul posto di lavoro e il quinto sulla piazza del mercato. In questi cinque punti vengono contemporaneamente fissate le più importanti istanze di socializzazione dell'uomo nel Sette e Ottocento: la famiglia, la chiesa, la scuola, il posto di lavoro, la vita pubblica», cit., p. 55) che qui abbiamo preso a modello per supportare il nostro ragionamento sulla fortuna dantesca.

⁵⁶³ Sappiamo che soprattutto nelle lunghe serate invernali i membri della famiglia si riunivano insieme alla servitù e spesso insieme ai vicini di casa in un unico locale per svolgere diversi lavori manuali o anche solo per scaldarsi e discorrere. Più

mediatore di turno spesso il prete del paese, il maestro, il capofamiglia o un mercante di passaggio che pernottava in casa.

Nell'ambito della chiesa il prete che "sa leggere" ha la possibilità attraverso le prediche di raggiungere un vasto pubblico. Questo aspetto lo avevamo già individuato analizzando nel capitolo introduttivo la *Lettera a un religioso suo amico, nella quale si dimostra che la lettura di Dante è molto utile al predicatore* (1718), scritta dall'accademico Giuseppe Bianchini e indirizzata ad un religioso suo amico⁵⁶⁴, da cui emergeva come il "saper leggere" – trasmettendo il contenuto attraverso capacità espressive allenate nel tempo anche grazie alla lettura della *Divina Commedia*, intesa per l'appunto come esercizio utile alla predicazione *ex pulpitem* – costituiva, e costituisce ancor oggi⁵⁶⁵, il più importante fattore per la trasmissione orale dei testi sacri ad una vasta platea. In particolare la *Commedia* (soprattutto con alcuni brani infernali) starebbe, secondo il ragionamento dell'accademico, in posizione privilegiata (certamente per l'alto livello linguistico) nell'elenco dei racconti e delle leggende con cui i predicatori sei e settecenteschi hanno condito il loro insegnamento per far breccia nella fantasia degli uditori e rendere così più fruibile la lezione etico-moralistica: la cosiddetta tecnica dell'*utile cum dulci*, ugualmente adottata da cattolici e protestanti per scopi di indottrinamento ed evangelizzazione⁵⁶⁶. Ma, oltre ai predicatori religiosi, a partire dalla fine del Settecento sempre più spesso furono gli scolari ad introdurre la consuetudine di letture private di testi e manuali scolastici a basso costo per le orecchie di un pubblico adulto, soprattutto nell'ambito domestico⁵⁶⁷.

I libri di scuola infatti finivano sui banchi dei librai, alimentando un fiorente mercato dell'usato⁵⁶⁸, oppure rimanevano nelle librerie familiari, insieme a testi sacri e di

esattamente le donne erano occupate a filare, lavorare a maglia o cardare la lana, mentre gli uomini si riposavano dopo una giornata di lavoro (cfr. D. Fabre – J. Lacroix, *La veillée d'hiver*, in *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées Andoises*, Tome I, Paris, 1974, pp. 129-142). Come ben sanno folkloristi e musicologi le stanze delle filatrici ebbero un'enorme importanza nella trasmissione di letteratura orale come favole, leggende, poemi, canti popolari; così come è altrettanto noto, anche se spesso oscurato a vantaggio della teoria romantica dell'oralità creativa popolare, il fatto che in queste circostanze si leggeva spesso ad alta voce (cfr. G. Tassoni, *Tradizioni popolari del mantovano*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 246-254).

⁵⁶⁴ Bianchini, G., *Lettera del dottore Giuseppe Bianchini di Prato, Scritta da esso ad un religioso suo amico, Nella quale si dimostra che la lettura Dante Alighieri è molto utile al Predicatore*, in Id., *Difesa di Dante Alighieri*, cit.

⁵⁶⁵ Si pensi, ad esempio, all'importanza della memorizzazione, della corretta lettura ad alta voce e della declamazione dei testi sacri nella religione ebraica o in quella islamica.

⁵⁶⁶ Non bisogna dimenticare, infatti, che anche nella trasmissione della letteratura sacra valgono le stesse regole di comunicazione che caratterizzano il rapporto lettore-uditore e *performer*-spettatore nella prassi scenico-performativa. Il compito principale di chi parla dal pulpito è la predicazione dei dogmi e questa forma di comunicazione ha da sempre influenzato in modo decisivo norme, valori e ideali di intere generazioni. È altrettanto importante ricordare che proprio i testi delle grandi comunità religiose hanno sviluppato il repertorio narrativo che la gente semplice trasmetteva oralmente e allo stesso tempo hanno ispirato la fantasia di milioni di ascoltatori.

⁵⁶⁷ È noto l'esempio di Jean Jacques Rousseau che leggeva al padre o si faceva leggere romanzi fino a notte inoltrata, cfr. Rousseau, J. J., *Les Confessions*, a cura di J. Guhenno, Tome I, Paris, Gallimard, 1965, pp. 25-26.

⁵⁶⁸ Riferimenti a libri scolastici usati si possono trovare in vari cataloghi di librai e stampatori, che di norma vendevano anche altro materiale per le scuole (cfr. per esempio Timpanaro Morelli, M., A., *Per una storia della stamperia Stecchi e Pagani (Firenze)*

preghiere, a disposizione di lettori più o meno casuali o autorizzati (amici, visitatori, vicini di casa, parenti). Poteva dunque capitare – come osservato nel caso della formazione da autodidatta di Teresa Bandettini – che anche le fanciulle, impraticitesi dell’alfabeto, potessero accedervi (nel caso specifico si trattava della bibliotechina personale lasciata in casa dal fratello maggiore, avviatosi alla carriera militare):

Trovai in esso scaffale e il *Leggendario de’ santi*, e l’opere di Metastasio e alcune commedie del Goldoni e un Dante e un Petrarca e un Tasso ed altri libercoli superiori al mio intendimento o non di mio genio.⁵⁶⁹

Queste letture ad alta voce in ambiente domestico-familiare dovevano stimolare in modo straordinario la fantasia di chi ascoltava, assolvendo alle caratteristiche richieste di praticità dell’edizione, brevità, suggestione delle tematiche e agibilità lessicale. Ecco perché possiamo aggiungere anche questo tassello per spiegare la diffusione popolare di episodi danteschi rielaborati e predisposti *ad hoc* nelle antologie scolastiche dell’Italia unita, in cui lo studio della *Commedia* fu da subito obbligatorio, in particolare attraverso le forme della lettura e dell’esposizione orale. Alcune testimonianze in merito ci sono pervenute da edizioni di manuali di recitazione e da libretti di precetti per la buona lettura ad alta voce fioriti in gran numero a metà del XIX secolo, quando la politica filomonarchica del neonato regno avviò una notevole opera di alfabetizzazione a livello di programmazione scolastica e promosse un’editoria specifica a uso di studenti e famiglie per lo studio “a casa”⁵⁷⁰.

1766-1798), in Id., *Autori, stampatori, librai*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 513-617). La maggior parte delle attività degli stampatori, soprattutto dalla metà dell’Ottocento in poi, era dedicata in realtà alla produzione di materiali di poco prezzo e di largo smercio che fossero di utilità pratica immediata (lunari, almanacchi, abecedari, ricette, scongiuri), di informazione (avvisi a stampa) oppure di intrattenimento come cantari, frottole e rime di vario genere. Su quest’ultimo genere di materiale ci soffermeremo in modo più dettagliato nel prossimo paragrafo analizzando fogli volanti di composizioni e narrazioni in ottava rima.

⁵⁶⁹ Cfr. *Autobiografia di Teresa Bandettini* in Di Ricco, A., *L’inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 231. I libri di scuola hanno dunque un ruolo importante in questa storia. Se fino alla prima età moderna i grandi autori come Dante, Boccaccio e Ariosto erano stati raccomandati ai rampolli delle *élites*, nel corso del Settecento sarebbe fiorita una produzione di classici debitamente emendati a fini didattici e pensata per una fascia più ampia di lettori. Vicenda esemplare è quella dell’*Orlando furioso*, sommo tra i poemi e come annotava Giuseppe Baretti nella sua *Dissertation upon the Italian poetry* (1753) «we deservedly confer the same honour to his *Orlando*, that Greece did on the *Iliad*, learning it by heart and singing it in the Streets, both Day and Night» (Baretti, G., *Dissertation upon the Italian poetry*, London, Dodsley, 1753, p. 76) richiamandosi, in particolare, alla consuetudine dei gondolieri veneziani di intonare passi del poema Ariostesco. Lorenzo Da Ponte, nella sua autobiografia, cita un’edizione purgata dell’*Orlando* pubblicata a Londra nei primi anni dell’Ottocento che «ebbe un grandissimo spaccio e che fece leggere quel divino poema da una infinità di persone che non avevano ardito leggerlo prima» (Da Ponte, L., *Memorie*, Milano, Rizzoli, 1960, p. 253). Come vedremo nel prossimo capitolo, dedicato alla fortuna dantesca d’oltremontana, anche la *Commedia* venne usata a scopi divulgativo-pedagogici, soprattutto nel Regno Unito, e proprio il Baretti ne fu tra i primi promotori; mentre Lorenzo Da Ponte avrebbe divulgato negli Stati Uniti d’America il mito dantesco nella sua idealizzazione libertaria (cfr. Costa, G., *Il risveglio dell’attenzione alla cultura italiana*, in *Storia della letteratura italiana*, XII. *La letteratura italiana fuori d’Italia*, Roma-Salerno, 2002, pp. 547-550).

⁵⁷⁰ Come abbiamo avuto modo di evidenziare in precedenza, all’inizio del loro processo di alfabetizzazione i bambini ricevevano praticamente solo il *Babuino* e il *Santacroce* (cfr. P. Lucchi, *La Santacroce, il Salterio e il Babuino. Libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa*, in «Quaderni storici», 38, 1978, pp. 593-630), semplici fogli contenenti l’alfabeto, sillabe sconnesse

Il Regio Decreto n. 689 dell'11 settembre 1892, firmato dal ministro dell'Istruzione pubblica Ferdinando Martini, stabiliva, con apposita tabella (*Limite e ripartizione delle materie insegnate nei Ginnasi e Licei*), il nuovo programma di lingua e lettere italiane per la scuola secondaria classica:

Liceo.

Classe I. – Lettura di prose e poesie – Esposizione dell'*Inferno* – Storia letteraria sino ai principii del Rinascimento.

Classe II. – Lettura di prose e poesie – Esposizione del *Purgatorio* – Storia letteraria sino al tempo dell'*Arcadia*.

Classe III. – Lettura di prose e poesie – Esposizione del *Paradiso* – Storia letteraria sino alla morte del Manzoni.⁵⁷¹

Com'è possibile notare, la *Commedia* figura quale unica opera letteraria, di cui era prevista e richiesta un'integrale trattazione ripartita nell'arco del triennio. Trattazione nel senso di “esposizione”⁵⁷² (cioè narrazione ordinata, in forma discorsiva, di un testo letto e in parte memorizzato) che, nelle intenzioni ministeriali, si sarebbe dovuta accompagnare allo studio della storia letteraria nazionale sino alle soglie della più viva contemporaneità. In questo modo veniva fissato – almeno nell'ambito del *curriculum* liceale – uno schema didattico-pedagogico destinato a durare a lungo nella storia della scuola italiana e nella memoria dei suoi alunni; allo stesso tempo tale sistemazione confermava anche la peculiare funzione tecnica attribuita allo studio della *Commedia* in senso pedagogico e intellettuale⁵⁷³.

per imparare a leggere e un paio di preghiere. Il maestro, colui che di tanto in tanto aveva a disposizione maggior materiale di lettura (Bibbia e catechismo, e forse anche manuali tecnici), leggeva non solo ai suoi allievi ma anche ai contadini e spesso era anche colui che all'osteria riportava le notizie lette sul giornale (ma a differenza dei preti egli poteva portare al suo pubblico oltre alla letteratura sacra anche quella profana e in più era, almeno dopo la rivoluzione civile del 1830, politicamente più libero e forse propagandava anche idee liberali, repubblicane e democratiche nel cui orizzonte non sono da escludere le letture di canti o episodi danteschi). Dunque a partire dall'introduzione di testi scolastici, verso la metà dell'Ottocento, bisogna tener conto del forte influsso esercitato da questi libri sulla comunicazione orale, non solo per il tramite della lezione fatta a scuola e a volte imparata a memoria, ma anche di quello della lettura di testi di prosa e di poesia fatta ad alta voce a casa dagli studenti stessi.

⁵⁷¹ Si citano qui gli atti ministeriali dalla *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Repubblica italiana* (Torino, Stamperia reale, 1861-1947). La citazione riguarda l'annata 1892 a p. 3667, ed è stata qui ripresa dal saggio di Mauro Moretti, *Dante al Ministero. Note sui programmi scolastici dell'Italia unita* (in *Dante nelle scuole*, Atti del convegno di Siena, 8-10 marzo 2007, a cura di Natascia Tonelli e Alessio Milani, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, pp. 45-69, qui p. 45) cui si farà riferimento anche più avanti e a cui si rimanda per un'ampia panoramica e approfondimenti sulla fortuna della *Divina Commedia* nei programmi scolastici dall'Italia unita ai giorni nostri.

⁵⁷² Dal latino *expositio -onis* (der. di *exponere* “esporre”, part. pass. *Expositus*), nella retorica classica costituiva, insieme con l'“invenzione” e l'“elocuzione”, uno dei tre momenti della composizione di un discorso o di uno scritto.

⁵⁷³ Forse le riflessioni tratte da una conferenza di Ida Baccini (1850-1911, maestra elementare, autrice di testi scolastici, giornalista e collaboratrice di giornali e riviste tra cui «La Vedetta», «La Nazione», «Il Giornale dei Bambini», «Fanfulla», direttrice per oltre un ventennio del giornale femminile «Cordelia», nonché fondatrice di alcune testate per l'infanzia) ci possono illustrare la cornice pedagogica in cui Dante sarà inserito durante la stagione post-unitaria, quella cioè che stava in bilico tra i “libri-omnibus” e i “libri da testo”: «I bambini sono passati, quasi senza transizione, dal regime delle nerbate a

Il programma rappresentava, alla fine del secolo XIX, un punto di arrivo, sintesi di una lunga fase di elaborazione sul terreno dei programmi scolastici⁵⁷⁴; il passaggio successivo sarebbe stato il riassetto gentiliano negli anni Venti del '900. I programmi generali per le scuole secondarie furono promulgati nell'autunno del 1860, ancor prima della proclamazione formale del Regno d'Italia, a seguito dell'emanazione della cosiddetta legge Casati⁵⁷⁵. Si trattava, il dato va sottolineato, di programmi d'esame, non d'insegnamento, aderenti quindi agli indirizzi generali di politica scolastica, promossi dal ministro della Pubblica Istruzione in carica, Terenzio Mamiani; alla *Commedia* fu subito riservata una corsia preferenziale: affrontata già in quinto ginnasio («scelti luoghi de' più insigni prosatori di nostra lingua, della *Divina Commedia*, d'alcuni suoi imitatori») ⁵⁷⁶ quando i testi capitali della letteratura italiana venivano accostati su una linea «non organizzata su un asse diacronico, ed in prospettiva storica, ma rispondente piuttosto ad esigenze linguistiche, e di carattere prescrittivo-retorico»⁵⁷⁷, puntando (già in terza ginnasio) sullo sviluppo delle capacità mnemoniche e recitativo-espositive dell'alunno:

Recitazione e spiegazione di alcune novelle del Boccaccio (trenta novelle), di lettere del Caro, del Galateo, del Casa, e di luoghi scelti dei migliori prosatori.⁵⁷⁸

quello delle caramelle e dei giornali illustrati: dalle letture del “Piccolo Lemmi” al così detto “Libro-Omnibus”, dove la lezione sui mammiferi precede un sonetto del Clasio; dove l'inno di Garibaldi fu seguito da una tirata sul modo d'ingrassare i terreni, dove le stelle, i fichi secchi, gli uomini celebri, gli eroi, i bambini col naso sudicio, agli esempi dell'elettricità e gli esempi di amor patrio, menano una ridolapanza spaventevole, capace di dar le vertigini anche ai muriccioli. Questi sono i cosiddetti “libri da testo”, che una maestra di coscienza, se vuol fare passare all'esame i suoi alunni, deve sapere minutamente dalla prima all'ultima pagina [...] su cui tanto si scalmanano giornalisti, commissioni e ministri...», cfr. Baccini, I., *Le maestre, le educatrici*, in *La Donna Italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'esposizione Beatrice in Firenze*, Firenze, Civelli, 1890, pp. 417-28, qui a p. 426 (consultabile online all'indirizzo: <https://archive.org/details/ladonnaitaliana00unkngoog>).

⁵⁷⁴ Sui programmi scolastici italiani nel secondo Ottocento si veda: *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di Letteratura Italiana*, a cura di Renzo Cremante e Simonetta Santucci, Atti del convegno (Pavia, 28-29 aprile 2004), Bologna, CLUEB, 2009; Moretti, M., *Le lettere e la storia. Di alcuni aspetti dell'istruzione secondaria classica nell'Italia unita, fra vecchi programmi e nuove ricerche*, in *Scuola e nazione in Italia e in Francia nell'Ottocento. Modelli, pratiche, eredità. Nuovi percorsi di ricerca comparata*, a cura di Pier Luigi Ballini e Gilles Pécout, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 279-306; Raicich, M., *Questione della lingua e scuola: 1860-1900*, Firenze, Olschki, 1966; Ossola, C., *L'insegnamento dell'italiano come «istituzione»*, in *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 923-928; De Blasi, Nicola, *L'italiano nella scuola*, in *Storia della lingua italiana. I., I luoghi della codificazione*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1993, pp. 383-423.

⁵⁷⁵ Il regio decreto legislativo 13 novembre 1859, n. 3725 del Regno di Sardegna, entrato in vigore nel 1860 e successivamente esteso, con l'unificazione, a tutta l'Italia, prese il nome dal Ministro della Pubblica Istruzione Gabrio Casati, fece seguito alle leggi Bon Compagni del 1848 e Lanza del 1857, e riformò in modo organico l'intero ordinamento scolastico (dall'amministrazione all'articolazione per ordini e gradi ed alle materie di insegnamento), confermando la volontà dello Stato di farsi carico del diritto-dovere di intervenire in materia scolastica a fianco e in sostituzione della Chiesa cattolica che da secoli deteneva il monopolio dell'istruzione, introducendo l'obbligo scolastico nel regno.

⁵⁷⁶ Decreto luogotenenziale n. 4414, 14 novembre 1860, in «Collezione celerifera delle leggi, decreti, istruzioni e circolari», 1860, p. 2002, qui estratto da Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 49.

⁵⁷⁷ Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 48.

⁵⁷⁸ Decreto luogotenenziale n. 4414, 14 novembre 1860, in «Collezione celerifera delle leggi, decreti, istruzioni e circolari», 1860, p. 2002, qui estratto da Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 49.

Dante ritornava nel triennio liceale, nell'ambito di programmi che erano il «risultato di una disarmonica giustapposizione fra dimensione storica, [...] trattazione per generi letterari e indicazioni di lettura di testi»⁵⁷⁹; così nel secondo anno liceale – riservato in genere al romanzo, alla novella, alle prose didascaliche, alla storiografia e all'eloquenza – ritroviamo, accanto alla «lettura di luoghi tratti dai cronachisti, dagli storici e dagli oratori», la «recitazione e commento della *Divina Commedia*»⁵⁸⁰, oltre che di brani estratti da Petrarca, Ariosto e Tasso. Il terzo anno liceale, infine, dedicato a poesia drammatica, lirica, epica e didascalica, vedeva nell'Alighieri il suo fiore all'occhiello:

Vita di Dante – Della Divina Commedia – Notizie intorno alla vita e alle opere dei migliori prosatori d'Italia.

Commento filologico ed estetico della Divina Commedia e di luoghi scelti dei più illustri poeti.⁵⁸¹

In tale contesto di rinnovamento normativo-didattico lo studio e lettura della *Divina Commedia* assumevano un indubbio primato per la formazione dello scolaro ottocentesco, soprattutto se liceale⁵⁸². Fu al liceo infatti che anche i provvedimenti scolastici successivi assegnarono il predominio dantesco sempre nella direzione di un apprendimento mnemonico che prevedeva la recitazione di singoli brani ed episodi estratti («studio a memoria dei luoghi più eletti») e quasi sempre coincidenti con i canti infernali. Così recitano per l'appunto le *Istruzioni ed i Programmi per l'insegnamento nelle pubbliche scuole del Regno* promulgate dal ministro Coppino nel 1867⁵⁸³:

⁵⁷⁹ Ibidem.

⁵⁸⁰ Decreto luogotenenziale n. 4463, 17 novembre 1860, in «Collezione celerifera delle leggi, decreti, istruzioni e circolari», 1861, p. 49, qui estratto da Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 49.

⁵⁸¹ Decreto luogotenenziale n. 4463, 17 novembre 1860, in «Collezione celerifera delle leggi, decreti, istruzioni e circolari», 1861, p. 50, qui estratto da Moretti, M., *Dante al Ministero*, cit., ibidem.

⁵⁸² Bisogna sottolineare che per le scuole tecniche i programmi d'esame non menzionavano esplicitamente alcun autore e a Dante non era assegnato un ruolo privilegiato, paventando una certa genericità nella sua trattazione. Infatti la preparazione all'esame di letteratura italiana era incentrata su una parte precettiva e sullo studio dei generi, con una sezione conclusiva in cui era richiesto il «Commento filologico ed estetico sopra luoghi scelti di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni ed altri» (Decreto luogotenenziale n. 4464, 24 novembre 1860, in «Collezione celerifera delle leggi, decreti, istruzioni e circolari», 1861, p. 173, cfr. Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., pp. 49-50).

⁵⁸³ Il Regio decreto n. 1942 del 10 ottobre 1867 risultò fondamentale per la canonizzazione del testo dantesco all'interno della programmazione scolastica ottocentesca, dato che si trattava di un provvedimento organico le cui istruzioni didattiche (e non di esame, si badi bene) sarebbero valse per ogni ordine di scuole del territorio nazionale. Il ministro Michele Coppino pochi anni dopo, nel 1877, sarebbe stato il primo firmatario di un altro fondamentale provvedimento: la cosiddetta *Legge Coppino* (La legge 15 luglio 1877 n. 3961). Emanata durante il periodo di governo della Sinistra storica, con a capo Agostino Depretis, essa portava a cinque anni le classi della scuola elementare, che rendeva gratuita, ma soprattutto elevava l'obbligo scolastico a tre anni. Il provvedimento in materia scolastica, insieme alla successiva riforma di democratizzazione dello stato (concretizzatasi con legge elettorale del 1882), ebbe una rilevante importanza nella lotta al sempre alto tasso di analfabetismo nell'Italia di fine Ottocento.

Classe I – Lettura della Cronaca di Dino Compagni e di passi scelti delle Storie Fiorentine del Machiavelli, di scelti canti dell'Ariosto e del Tasso, del Canzoniere del Petrarca, con acconce illustrazioni filologiche, storiche, letterarie [...].

Classe II – Lettura della Divina Commedia, delle scelte prose del Galilei, e di autori già studiati, con le illustrazioni sopra indicate, e studio a memoria di luoghi più eletti.⁵⁸⁴

E così recitano anche le successive *Istruzioni e i programmi per l'insegnamento nei Licei e nei Ginnasi in esecuzione del Regio decreto 16 giugno 1881*⁵⁸⁵, che arricchirono ulteriormente l'offerta contenutistica:

1° Corso – Tasso, La Gerusalemme; Ariosto, L'Orlando; Machiavelli, Le Storie Fiorentine, e un prosatore moderno. – Storia della letteratura.

2° Corso – Dante, La Vita Nuova e L'Inferno; Petrarca, Liriche scelte; Boccaccio, Novelle scelte; Leopardi, Le prose. – Storia della letteratura.

3° Corso – Dante, Canti scelti del Purgatorio e del Paradiso; Galileo, Scritti scelti. Autori moderni, esclusi i viventi. – Storia della letteratura.⁵⁸⁶

Va sottolineato che la continua riproposizione del canone nazionale Dante-Boccaccio-Petrarca-Ariosto-Tasso, così come l'accostamento della lettura dantesca a quella galileiana (sul piano di un Dante “antiromano”), rispondeva a precisi fini ideologico-politici volti al rafforzamento di una coscienza nazionale per via linguistica e alla promozione del mito laico-liberale di un Dante “liceale” che, dopo l'inebriante galoppata risorgimentale, necessitava ora, nell'Italia umbertina degli anni '80 e '90 del XIX secolo, di un ufficiale e austero ritocco istituzionale mediante il quale anche i giovani avrebbero beneficiato di un «battesimo d'italianità»⁵⁸⁷:

offrendo così occasione all'insegnante non soltanto di affinare nei propri alunni il sentimento del bello, ma ad informare ancora la mente e il cuore ad esempi di virtù civile. Dante e Petrarca, il Machiavelli, l'Alfieri, il Parini, il Foscolo, il Leopardi, il Giusti, ed altre non meno nobili figure, che intorno a questi grandi si possono raggruppare, se rappresentati ai giovani più che nella frase e nella parola nello spirito altamente nazionale, basteranno a formare nella nuova generazione quella coscienza della libertà e del sacrificio senza di che i popoli anche più favoriti dalla natura e dalla fortuna finiscono per rovinare in bassezza. La lettura di Galilei nel terzo corso, ove

⁵⁸⁴ Regio decreto n. 1942 del 10 ottobre 1867, *Istruzioni ed i Programmi per l'insegnamento nelle pubbliche scuole del Regno*, p. 268, estratto da Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 51.

⁵⁸⁵ *Istruzioni e i programmi per l'insegnamento nei Licei e nei Ginnasi in esecuzione del Regio decreto 16 giugno 1881*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1881, pp. 785-821.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 804.

⁵⁸⁷ Le istruzioni erano molto chiare, per cui dagli studi letterari «debbono i giovani ricevere un battesimo d'italianità, debbono uscirne innamorati della nostra letteratura, della nostra lingua, per le quali, anche nella sorte più infelice, avemmo parte alla civiltà e serbammo dignità nazionale», cfr. *Regolamento e programmi per i ginnasi e i licei del regno*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1884, appendice al n. 12, p. 33.

l'insegnamento della fisica trova il suo campo, gioverà non poco con quella ancora continuata del Sommo Poeta ad avvigorire la mente nelle lotte del pensiero per la scienza e la coscienza, per le quali soltanto viene preparato e assicurato d'ogni umana cosa.⁵⁸⁸

Seppur non più considerato diretto precursore dell'unità nazionale, il Dante sponsorizzato dai programmi scolastici del nuovo regno restava un punto fermo del sentire ufficiale e istituzionale e la *Commedia*, assurta a testo chiave della formazione liceale, poteva considerarsi un dato acquisito e un valore selettivo nonché discriminante nel quadro gerarchico dei percorsi scolastici; proponendosi addirittura, soprattutto negli episodi della prima cantica, come una conoscenza imprescindibile, propedeutica all'insegnamento stesso⁵⁸⁹. Infatti, nonostante che le istruzioni ministeriali per le scuole normali (magistrali) promulgate nel 1892 (con il Regio decreto n. 689, 11 settembre) avvertissero gli aspiranti maestri e maestre che «dell'*Inferno*, se così parrà all'insegnante, si leggeranno i canti da lui prescelti quando la classe avrà acquistata una certa familiarità con le strutture del Trecento», gli stessi programmi ponevano al primo anno la «lettura e commento de' più importanti e più bei canti dell'*Inferno* e notizie di tutta la cantica»⁵⁹⁰.

La stessa cosa dicasi per i manuali di letteratura italiana, che proponevano un larghissimo sunto della *Commedia*, con un'alternanza indiscriminata di versi e di prosa e senza seguire un criterio fisso nella riproduzione di interi canti. Lo spazio

⁵⁸⁸ *Istruzioni e i programmi per l'insegnamento nei Licei e nei Ginnasi in esecuzione del Regio decreto 16 giugno 1881*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1881, cit., pp. 804-80.

⁵⁸⁹ Una testimonianza in merito alla fortuna scolastica dell'*Inferno* dantesco e all'importanza pedagogico-intellettuale della lettura di Dante ci giunge da un docente di italiano nella Scuola superiore femminile di Milano, tale Giovanni Rizzi, ascoltato nel 1873 da Antonio Scialoja nel corso della sua inchiesta sull'istruzione secondaria maschile e femminile: «Mi rammento che una volta in un collegio fatto per le fanciulle, che dovevano poi andare a servire, si leggeva un canto di Dante; e aveva fatto un certo senso, perché si diceva: devono essere cameriere e studiano Dante (ilarità). Naturalmente la cosa era esagerata perché si leggeva solo il canto del conte Ugolino, del resto studiare Dante e l'*Eneide* ne' periodi di preparazione è un perdere tempo; e invece è necessaria una coltura un po' più seria: perché non essendovi una coltura classica, bisogna pur leggere nelle buone traduzioni, e perciò anche leggere Dante, il quale quando si è capito è un aiuto gratissimo per la educazione. Questo è bene ma se si indirizzasse la scuola a professionale, credo che sarebbe un male.» (cfr. *Deposizione di Giovanni Rizzi, seduta di Milano, 5 novembre 1873*, in Montevecchi, L., Raicich, M., a cura di, *L'inchiesta Scialoja sulla istruzione secondaria maschile e femminile (1872-1875)*, Archivio centrale dello Stato, Fonti per la storia della scuola, IV, Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali – Ufficio centrale per i beni archivistici, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 404, consultabile online <http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Fonti/523c1df5a8c72.pdf>). I programmi del 1884, secondo cui già in quinta ginnasio si sarebbero dovuti presentare i passi più noti della *Commedia*, avrebbero proposto per la prima volta l'esame integrale dell'opera – di cui negli anni precedenti era invalsa una trattazione non specificata soprattutto dalla prima cantica, con l'episodio del Conte Ugolino in primo piano, di brani scelti delle altre due – nell'ambito di una sistemazione generale della materia che seguiva, per la prima volta, il criterio storico-cronologico con sostanziale coerenza: l'*Inferno*, con Petrarca e Boccaccio in primo liceo; il *Purgatorio*, con Machiavelli e Tasso, in secondo; il *Paradiso*, con Monti e Manzoni, in terzo.

⁵⁹⁰ Regio decreto n. 689, 11 settembre 1892, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Repubblica italiana*, Torino, Stamperia reale, p. 3636-3639, qui estratto da Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 55.

maggiore era riservato all'*Inferno*, con le altre cantiche in ordine decrescente ⁵⁹¹.

Come osserva Moretti:

Questi manuali, cioè, erano concepiti come strumento didattico unitario, con una selezione predeterminata del campo testuale offerta verosimilmente prima ancora agli insegnanti che agli allievi: la tripartizione delle cantiche nel corso liceale non coincideva con una lettura integrale, e la sostanza delle prescrizioni contenute nei programmi credo vada individuata in una presentazione integrale di ciascuna cantica, sostenuta da un adeguato, ma variabile, rapporto diretto con il testo.⁵⁹²

Del resto, come abbiamo potuto verificare, gli stessi programmi ministeriali non parlavano soltanto dei canti integrali del poema (come anche dei capolavori di Ariosto, Tasso e Manzoni⁵⁹³) ma, soprattutto, di brani ed episodi espressamente scelti. Se ne ricava che la misura di riferimento testuale non era coerentemente ancorata alla struttura dell'opera, ma lasciava ampio spazio ad esigenze e modalità didattiche che, agevolate proprio da indicazioni ministeriali non troppo vincolanti, avevano nella memorizzazione, nella lettura, nell'esposizione e nella recitazione le loro parole chiave per la fruizione dei testi proposti, e in modo particolare dell'opera dell'Alighieri. Nel solco delle indicazioni legislative – che fornivano riferimenti bibliografici e strumenti manualistico-sussidiari propedeutici sia allo studio della letteratura italiana⁵⁹⁴ *tout court* che a quello più ostico della *Divina Commedia*⁵⁹⁵ secondo una consolidata prassi didattica

⁵⁹¹Basti calcolare, ad esempio, il numero di pagine riservate rispettivamente ad ogni cantica nel *Manuale della letteratura italiana compilato dai professori Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci*, V ed., vol. I, Firenze, Barbera, 1896: 33 pagine per l'*Inferno* (pp. 197-230); 21 per il *Purgatorio* (pp. 230-251); 17 per il *Paradiso* (pp. 251-268).

⁵⁹²Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 62. Atri manuali, come ad esempio il *Compendio storico della letteratura italiana per le scuole secondarie di grado superiore* (Livorno, Giusti, 1898) di Enrico Mestica, erano strutturati presupponendo il diretto ricorso al testo dantesco; della materia della *Commedia* si forniva infatti un'esposizione secondo la lettera e secondo l'allegoria, con la configurazione generale dell'opera e la descrizione della particolare strutturazione dei tre regni, ma senza fornire una scelta antologica di brani.

⁵⁹³La canonizzazione scolastica del Manzoni viene formalizzata nel 1870, quando la lettura dei *Promessi Sposi* è proposta nel ginnasio superiore. Per approfondimenti in merito si veda (oltre al già citato Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, a p. 49) soprattutto il saggio di Mariangela Lando, *La ricezione scolastica manzoniana tra Otto e Novecento all'interno della possibilità di un canone della letteratura europea*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Baldassarri, G., Di Iasio, V., Ferroni, G., Pietrobon, E., Adi editore, 2016 (consultabile online, e in formato pdf, all'indirizzo internet <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/LANDO.pdf>).

⁵⁹⁴Si citano tra i più frequentati: Fornaciari, R., *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1875; Torraca, F., *Manuale della letteratura italiana compilato ad uso della scuola secondaria*, Firenze, Sansoni, 1886; *Manuale della letteratura italiana compilato dai professori Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci*, Firenze, Barbera, 1895; Mestica, E., *Compendio storico della letteratura italiana per le scuole secondarie di grado superiore*, Livorno, Giusti, 1898; Flamini, F., *Compendio di storia della letteratura italiana ad uso delle scuole secondarie*, Livorno, Giusti, 1900 e Brognoligo, G., *Sommario di storia della letteratura italiana*, Napoli, Perrella, 1914. Sulla normativa riguardante la manualistica si veda invece Barausse, A., a cura di, *Il libro per la scuola dall'Unità al fascismo. La normativa sui libri di testo dalla legge Casati alla riforma Gentile (1861-1922)*, Macerata, Alfabetica, 2008.

⁵⁹⁵Tra gli strumenti specificamente danteschi si citano: Bartoli, A., *Tavole dantesche ad uso delle scuole secondarie compilate dal prof. Adolfo Bartoli*, Firenze, Sansoni, 1895, I ed. 1889, (che ripropone in forma schematica la composizione dei tre regni danteschi cfr. online <https://archive.org/details/tavoledantesche00casigoog>); Flamini, F., *Avviamento allo studio della Divina Commedia*,

facente leva su lettura e declamazione – bisogna ricordare anche una folta manualistica non istituzionale e a basso costo; fatta di manuali di declamazione e di precetti per la “buona lettura” (frutto dell’intraprendenza di un’acuta editoria e dell’impegno di molti docenti e pedagogisti), che coglieva in pieno l’invito ministeriale allo sviluppo delle capacità orali nell’approccio ai testi classici, espandendolo ad un più vasto bacino di utenza (non solo gli scolari e le loro famiglie, ma anche professionisti e dilettanti della parola come avvocati e attori)⁵⁹⁶.

Questa manualistica sussidiaria nasceva con il preciso scopo di incentivare la coesione linguistica nazionale attraverso l’esercizio vocale e mnemonico fondato su lettura, declamazione ed esposizione della nostra migliore letteratura. In particolare vi ritroviamo interi episodi del poema dantesco proposti come esercizi per allenare vocalità, pronuncia e dizione del discente: una sorta di pedagogia della voce e della memoria (più in generale, dell’oralità), atta a rinsaldare nei singoli il senso di nazione attraverso la figura del sommo poeta fiorentino, padre della lingua ancor prima che della patria (a mo’ di *brand* cui richiamarsi per unire le masse secondo gli intendimenti della propaganda mazziniana prima e regia poi).

Del 1873 è la *Raccolta di poesie per esercizio di memoria e di declamazione ad uso delle scuole italiane* che il sammarinese Pietro Franciosi, insegnante di storia e geografia e di declamazione, dedicò alle sue giovinette alunne dell’Istituto La Muzio con l’obiettivo di raggruppare un buon numero di componimenti adatti «all’intelligenza di chi frequentando le scuole, intenda esercitarsi a rettamente porgere e squisitamente pronunziare la nostra lingua», cimentandosi nella «difficile arte del declamare» di modo

Livorno, Giusti, 1906 (cfr. online al sito <https://archive.org/details/avviamentoallost00flamuoft>) e Federzoni, G., *Manualetto elementare per la intelligenza della Divina Commedia*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1910.

⁵⁹⁶ Anche in Italia, dunque, cominciava a mettersi in moto il processo che, nella prima metà del XIX secolo, si era già manifestato nella maggior parte degli stati europei: un crescente interesse per l’alfabetizzazione e la scolarizzazione del popolo, che si tradusse, come abbiamo potuto vedere, in disposizioni legislative dirette a riordinare e generalizzare la scuola di base, gestita o controllata dallo Stato. Nel periodo immediatamente successivo all’unificazione, l’acculturazione degli strati inferiori della società divenne questione di grande interesse: economisti, politici, proprietari terrieri e in seguito i protagonisti della prima industrializzazione, guidarono l’operazione di conquista culturale delle masse popolari. La borghesia risorgimentale sentiva l’urgenza di coinvolgere il popolo non tanto per progetti politici di cui essa sola riteneva di poter e dover sopportare il peso quanto per propositi di rinascita economica e di conquista di quel grado di “civiltà” considerato indispensabile alla fondazione morale del nuovo Stato (cfr. Bacigalupi, M. - Fossati, P., *Da plebe a popolo. L’educazione popolare nei libri di scuola dall’unità alla Repubblica*, Scandicci, La nuova Italia, 1986). Più tardi, nei primi decenni dopo l’Unità, la parte più dinamica e di più larghe vedute della classe dirigente si pose il problema di fondare sulla trasmissione di una serie di comportamenti ispirati ai valori centrali del lavoro e della patria, l’unificazione reale e lo sviluppo industriale del paese. Al momento nell’Unità gli analfabeti erano il 74,7%, dopo cinquant’anni, nel 1911, erano il 37,9% (cfr. SVIMEZ, *Un secolo di statistiche italiane, Nord e Sud: 1861-1961*, Associazione per lo Sviluppo dell’Industria nel Mezzogiorno, Roma, Failli, 1961, p. 175). Un risultato significativo, se si pensa che la progressiva sconfitta dell’analfabetismo si accompagnava ad una importante riforma degli atteggiamenti e dei valori della cultura popolare. Condurre sui banchi di scuola tre quarti della popolazione e parlare a milioni di fanciulli (e indirettamente alle loro famiglie) posti in condizione di particolare ricettività non poteva rimanere senza conseguenze: i modelli di pensiero e di comportamento trasmessi dalla scuola divennero comunque un valore la cui sfera di influenza andava oltre coloro che ne erano direttamente coinvolti (dalla scuola alle piazze, ai tribunali, ai teatri, ecc...).

che, «con esercizi graduati di porgere brevi poesie, dopo averle fatte mandare a memoria, procurerei di farvi perdere quei tanti e tanti difettucci di pronunzia, che poco, o nulla, si correggono nelle nostre scuole italiane»⁵⁹⁷, per cui soltanto i toscani possono ritenersi dei maestri in questo campo⁵⁹⁸. Tra i componimenti individuati come esercizio di declamazione e «disposti con ordine gradatamente, passando dai più brevi e facili a quelli più lunghi e difficili», spiccano in bella posta le riproposizioni fedeli di due brani infernali⁵⁹⁹, giustapposti tra *Il cinque Maggio* del Manzoni e *All'Italia* di Leopardi: il primo, intitolato *La riviera d'Acheronte*⁶⁰⁰, riprende i versi del canto III (vv. 70-136) in cui Dante descrive l'entrata negli inferi e l'incontro col nocchiere Caronte; mentre il secondo, *Il Conte Ugolino*⁶⁰¹, immediatamente successivo, ripropone alla lettera le terzine del canto XXXIII (*Inf.*, vv. 1-70), aggiungendovi soltanto alcune note e didascalie esplicative sulla figura del conte e sulla toponomastica dantesca.

Il massimo auspicio dell'autore della raccolta è quello di abituare i discenti «a pronunziar giustamente il nostro idioma gentil, sonante e puro» così da rendere giustizia, riuscendole a declamare con una certa grazia, «alle parecchie belle poesie, che onorano l'Italia nostra, e resero immortali i loro autori»⁶⁰². Una analoga riproposizione delle terzine dantesche come modello d'esercitazione per la lettura espressiva a voce alta (corredato per questo anche di alcune espressioni fisiognomiche in fototipia) ispira anche il manuale di Luigi Carbone *L'arte di leggere bene* (1888)⁶⁰³, in cui viene ribadito il già citato postulato, molto frequente nell'Italia monarchica postunitaria, dell'aggregazione identitaria attorno al tema dell'idioma toscano. Infatti nella sezione *Lettura della poesia* abbondano gli episodi danteschi, con relativa spiegazione a fronte, preannunciati dal seguente monito:

La lingua, unico patrimonio che gli stranieri non ci han potuto togliere, è la caratteristica principale della nazionalità. L'unità della patria non può esservi senza l'unità della lingua. La parte dialettale è un triste retaggio delle diverse dominazioni straniere. Che se il trascurare lo studio della lingua è delitto non meno

⁵⁹⁷ Ragione di questa raccolta. *Alle mie alunne*, in Franciosi, P., *Raccolta di poesie per esercizio di memoria e di declamazione ad uso delle scuole italiane gradatamente ordinate e disposte (con la relativa riduzione di parecchie fra loro in facile prosa) per cura di Pietro Franciosi*, Palermo, Barravecchia, 1873, p. 5.

⁵⁹⁸ «Quindi, io non posso lodare abbastanza quella gentildonna, che volle porre per nutrice e per aia donne nate e vissute in Toscana, dove anche la gente di contado potrebb'essere maestra di retta pronunzia». Ivi, p. 6.

⁵⁹⁹ A cui aggiungere la poesia di Lozzi, C., *La Pia de' Tolomei* (con a fronte la sua traduzione-spiegazione in prosa), cfr. *IV. La Pia de' Tolomei*, in Franciosi, P., *Raccolta di poesie per esercizio di memoria e di declamazione ad uso delle scuole italiane*, cit., pp. 16-18.

⁶⁰⁰ LXX. *La Riviera d'Acheronte*, ivi, pp. 138-140.

⁶⁰¹ LXXI. *Il Conte Ugolino*, ivi, pp. 140-144.

⁶⁰² Franciosi, P., *Raccolta di poesie per esercizio di memoria e di declamazione ad uso delle scuole italiane*, cit., pp. 9-10.

⁶⁰³ Carbone, L., *L'arte di leggere bene. Con commenti e note sui migliori brani di classici italiani. Con 12 espressioni fisiognomiche in fototipia ed una Raccolta di Pensieri sull'arte. Ad uso delle Scuole Elementari – Tecniche – Normali – Ginnasiali – Liceali, ADOTTATO nelle R. Scuole Normali femminili di Avellino – Educandato di S. Filomena in Mugnano – Convito e Seminario della S.S.a Trinità in Cava dei Tirreni – Seminari di Salerno e Sarno – Negli Istituti laforte e Costabile in Sarno.*, Ia ed., Avellino, E. Pergola, 1888.

dannoso è trascurare l'arte della parola, arte che serve, che anzi è indispensabile a completare il pensiero. Il nostro paese disgraziatamente diviso e suddiviso a toppe come la veste d'Arlecchino, porta ancora l'impronta della divisibilità, se non nel pensiero, certo nella pronunzia. [...] Ed è proprio a rimediare a questo guaio che tende la primaparte del nostro modesto lavoro. [...] Completerà il nostro modesto lavoro, il fiore della nostra letteratura. [...] L'arte del dire la parola o in termini più chiari, il modo di leggere bene a voce alta, ecco quello che si propone il nostro libro. [...] Il nostro intendimento nel mentre si apre un nuovo orizzonte si limita a tener conto dell'interpunzione, della gradazione, del clorito, dell'enfasi, della pausa, dell'intonazione, dell'articolazione ed in essenzial modo della pronunzia toscana.⁶⁰⁴

«Fatta l'Italia» bisognava «fare gli italiani»⁶⁰⁵ (come recita la massima di D'Azeglio) e quale miglior esempio di italianità se non l'opera cardine della nostra lingua, nonché vessillo della nostra cultura nel mondo (come vedremo nel prossimo capitolo) quale la *Divina Commedia*, che consentiva di estrarre dal suo vasto *corpus* singoli brani, narrativamente conclusi quasi come racconti brevi, utili ad un'intraprendente editoria per attuare una vasta opera di omogeneizzazione («in essenzial modo della pronunzia toscana»⁶⁰⁶) sul territorio nazionale facendo leva sulla tecnica declamatoria e sulla lettura non solo di svago ma anche d'interesse. Si comincia con la trascrizione del terzo atto della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (come recita una didascalia: «rappresentata per la prima volta al teatro d'Angennes di Torino la sera del 30 gennaio 1816 protagonista Carlotta Marchionni»⁶⁰⁷); per poi proseguire in successione con gli episodi di *Farinata degli Uberti* (pp. 361-365, da *Inf.*, X, 22-108); *Pier delle Vigne* (pp. 366-371, da *Inf.*, XIII, 1-102); immancabile, *Il Conte Ugolino* (pp. 371-377, da *Inf.*, XXXII, 122-139 e XXXIII, 1-90) e, infine, *Sordello* (pp. 377-380, da *Purg.*, VI, 58-117).

⁶⁰⁴ *Al Cortese Lettore*, ivi, pp. 10-11.

⁶⁰⁵ La famosa frase di Massimo D'Azeglio è generalmente intesa come un appello alla creazione di un'identità nazionale italiana nel senso inteso dalla Rivoluzione francese, cioè di un popolo consapevolmente unito da lingua, storia e religione comuni in uno Stato creato dalla volontà collettiva delle persone (attuata dai plebisciti risorgimentali). Questo è certamente il significato principale che i governanti italiani hanno dato alla frase nei decenni successivi al 1860. Di fronte alla realtà della frammentazione linguistico-culturale, l'assenza di una visione unificatrice del passato della penisola, l'ostilità della Chiesa cattolica, la forza dei sentimenti regionali e municipali e molti altri fattori in contrasto con l'unità morale e materiale a fondamento dell'idealismo filosofico mazziniano e degli ideologi del nazionalismo italiano, i politici misero l'educazione patriottica al centro della loro agenda. Tuttavia, la famosa frase espressa dal D'Azeglio (ne *I miei ricordi*, Firenze, Barbera, 1891, Letteratura italiana Einaudi, p. 5, cfr. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t207.pdf) non è affatto intesa come appello alla creazione di un'identità nazionale italiana. Nello scrivere le sue memorie, l'autore dà eco ai dibattiti che risalgono al tempo dell'Alfieri e della Rivoluzione francese, sulla necessità di correggere la decadenza del carattere italico, ritenuta il prodotto di secoli di despotismo, materialismo, corruzione e creare delle persone migliori. Perciò con «fare gli italiani» egli intese, liberarli dai vizi di indisciplinabilità, irresponsabilità, pusillanimità e disonestà ed instillare in loro ciò che egli chiamava «doti virili» e sottolineò questo suo pensiero riferendosi al personaggio del purgatorio dantesco Ugolino de' Fantolini, noto per essere stato uomo retto e onesto: «Anco Dante dice nel Purgatorio: «O Ugolino de' Fantolini, sicuro / è 'l nome tuo, da che più non s'aspetta / chi far lo possa, tralignando, scuro»», cfr. D'Azeglio, M., *I miei ricordi*, cit., p. 5). Le parole (*Purg.*, XIV, vv. 121-123) sono da Dante fatte dire a Guido del Duca, il quale, nel menzionare tutti i romagnoli del suo tempo che furono famosi per cortesia e liberalità, indicava Ugolino come l'unico che, a causa della prematura morte dei suoi figli maschi, non dovesse temere di veder macchiato l'onorato nome del suo casato.

⁶⁰⁶ *Al Cortese Lettore*, in Carbone, L., *L'arte di leggere bene.*, cit., pp. 10-11.

⁶⁰⁷ *Francesca da Rimini*, ATTO TERZO, in Carbone, L., *L'arte di leggere bene*, cit., p. 299.

La ricorrenza di un uso pedagogico-didattico e identitario-formativo di singoli episodi della *Commedia* – attraverso il *format* vendibile su vasta scala del libretto di precetti e della raccolta esemplificata di prosa e poesia – ci conferma quanto determinante si rivelò l'opera dantesca nell'edificazione dell'identità nazionale promossa da pedagogisti, insegnanti ed editori del nuovo regno. Un ulteriore esempio ci viene dato, sempre nel 1888, da *L'arte della parola. Precetti di pronunziazione, espressione e declamazione ad uso delle Scuole del Regno*⁶⁰⁸ del professore Paolo Papalardo: un volume di precetti, dedicato al Presidente del Consiglio dei Ministri Francesco Crispi⁶⁰⁹, frutto delle lezioni tenute dal docente presso la Scuola di Pronunziazione e Declamazione da lui stesso fondata a Palermo sin dal 1884⁶¹⁰. Il libro è diviso in cinque parti

Parte 1. L'Arte della parola – Definizioni scientifiche ed artistiche

Parte 2. La Pronunziazione – 1° e 2° Corso di Ortoepia.

Parte 3. La Espressione della fisonomia – Studi dal vero.

Parte 4. La Declamazione – Precetti.

Parte 5. Prose e Versi – Esercizi.⁶¹¹

comprendenti i fondamentali precetti tecnici, con indicazioni teorico-pratiche, sull'arte della parola «acciocchè quest'Arte nobilissima fosse studiata ed espressa dalla gioventù con norme sicure, graduate, chiare e nette»⁶¹². Un *vade-mecum*, dunque, pensato non soltanto per i banchi di scuola ma anche per chi «obbligato o dalla cattedra, o dalla tribuna, o dalla scena, a trasmettere idee, riflessioni, sentimenti, siano essi propri o di altri, prefiggendosi a scopo di persuadere, convincere e commuovere»⁶¹³, necessita dello studio della declamazione.

⁶⁰⁸ Papalardo, G., *L'arte della parola. Precetti di pronunziazione, espressione e declamazione ad uso delle Scuole del Regno pel Prof. Paolo Papalardo*, Palermo, Mirto, 1888.

⁶⁰⁹ «A S. E. FRANCESCO CRISPI, PRESIDENTE DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI, MINISTRO DELL'INTERNO ORGOGLIO E GLORIA D'ITALIA QUESTO PICCOLO LAVORO OFFRE L'AUTORE.» Ivi, dedica iniziale. Crispi (Ribera, Agrigento, 1818 - Napoli 1901), mazziniano della prima ora, aveva partecipato da protagonista ai moti siciliani del 1848 ed era stato uno dei più accesi promotori della Spedizione dei Mille cui prese parte dopo aver convinto lo stesso Garibaldi. Proclamata l'Unità, abbandonò le posizioni mazziniane e repubblicane, aderendo in pieno a quelle monarchiche. Divenuto presidente del Consiglio (1887-1891), fu fautore di una politica "forte" all'interno e all'estero; sostenne la Triplice Alleanza (con Germania e Austria) in chiave antifrancesa e promosse l'espansione coloniale italiana in Africa. Tornò al governo nel 1893 e fronteggiò con durezza repressiva la protesta sociale dilagata in Sicilia prime e in Lunigiana poi (Fasci siciliani e moti in Lunigiana) avvalendosi addirittura della legge marziale. Fu travolto dal naufragio delle ambizioni coloniali nella sconfitta di Adua (1896) che segnò la fine della sua carriera politica, in favore dell'acerrimo avversario Giovanni Giolitti che lo sostituì alla guida del Paese.

⁶¹⁰ «Non ho la pretesa di pubblicare un'opera: intendo solamente dare alla luce le Lezioni che ho dettato, e con sufficiente profitto degli allievi, nella Scuola di Pronunziazione e Declamazione da me impiantata nella città di Palermo, sin dal 1884, e in diversi Istituti dove ho avuto ed ho l'onore di essere adibito come Professore», cfr. *Prefazione*, in Papalardo, G., *L'arte della parola*, cit., p. 1.

⁶¹¹ Estratto dal frontespizio del volume.

⁶¹² Cfr. *Prefazione*, in Papalardo, P., *L'arte della parola*, cit., pp. 1-2.

⁶¹³ Cfr. *Lezione 4. La Declamazione*, Ivi, p. 20.

Insegnante, avvocato-giudice, attore (oltre allo studioso-scolaro) sembrano i principali destinatari di questi consigli sull'arte del porgere e del trasmettere la parola, nella convinzione che con il termine "declamazione" debba intendersi (partendo dalla definizione ciceroniana di *corporis eloquentia, sermo corporis*) la somma di pronuncia, espressione e gesto cui aggiungere la fondamentale capacità del trasmettere:

Il carattere essenziale della Declamazione è quello di *interpretare e trasmettere*. Interpretare una idea, meditarla, analizzarla, sentirla, potentemente sentirla e farla passare nell'animo di chi ascolta, così interpretata – meditata – analizzata – sentita – potentemente sentita...Ecco l'arte della Declamazione, che io oggi con più proprietà di lingua direi: *arte del trasmettere – arte del porgere – arte del dire – arte della parola*. [...] E però aggiungo che si può *interpretare* da molti, ma *trasmettere* da ben pochi. E la ragione è chiara: Chi possiede un ingegno eletto, comprende ed interpreta; ma costui, senza lo studio dell'arte del porgere, non potrà mai trasmettere con precisione, con efficacia, con sentimento, con verità. [...] Da tutto questo chiaro risulta che non tutti quelli che studiano declamazione possono riuscire buoni parlatori, buoni declamatori, buoni attori.⁶¹⁴

Ecco la necessità di un esercizio quotidiano, anche per «un ingegno eletto», atto a coltivare la capacità di modulare le parole con efficacia. E in ciò tornano utili i brani dei classici: e la *Commedia* è in testa a tutti. Di fatti la parte quinta del volume, quella riservata ai testi su cui esercitarsi, elenca, confermando il *trand*: un *Ugolino*⁶¹⁵ (*Inf.*, XXXIII, 1-78) e l'intero canto III dell'*Inferno*⁶¹⁶ (vv. 1-136) insieme, tra gli altri, alla *Fuga di Erminia* e al *Duello fra Tancredi ed Argante*, tratti rispettivamente dai canti VII e XIX della *Gerusalemme Liberata* e a passi salienti dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti.

I grandi classici della nostra letteratura sono dunque messi al servizio del processo di acculturamento di una larga fetta di popolazione a cui, ovviamente, veniva richiesta una minima familiarità con la lettura di un certo livello. Una sorta di biblioteca portatile e tascabile⁶¹⁷ di estratti da fonti colte al pronto uso non solo della lettura di svago da salotto elegante, ma anche di coloro che, interessati alla corretta pronuncia della lingua

⁶¹⁴ Ivi, pp. 19-22. Torneremo su questo argomento nell'ultimo capitolo quando affronteremo il tema della presenza di brani della *Divina Commedia* nei manuali di declamazione e di recitazione a uso degli attori professionisti e dilettanti editi durante il secondo Ottocento.

⁶¹⁵ UGOLINO dall'*INFERNO* (DANTE), in Papalardo, P., *L'arte della parola*, cit., pp. 263-266.

⁶¹⁶ *INFERNO* (CANTO TERZO) (DANTE), Papalardo, P., *L'arte della parola*, cit., pp. 276-280.

⁶¹⁷ Si cita in proposito l'edizione nel 1832 di un pratico cofanetto portatile a uso del viaggiatore (siamo in pieno clima di *revival* del *Grand Tour* e della possibilità sempre più diffusa di viaggiare per dotti e rampolli dell'alta borghesia) che raccoglieva i maggiori classici della nostra letteratura (la *Divina Commedia*, le *Rime* del Petrarca, l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*) sotto il titolo, per l'appunto, di *Biblioteca portatile del viaggiatore*, Vol. I., *Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso*, Firenze, Borghi, 1832 (cfr. online: <https://books.google.it/books?id=BRpcAAAAQAAJ&pg>). Di un "Dante tascabile" avevamo invece parlato descrivendo un episodio della vita dell'improvvisatore Giuseppe Regaldi, messo agli arresti poiché ritrovato in possesso di una copia della *Divina Commedia* durante una perquisizione della polizia borbonica. Possedere un'edizione tascabile del poema era infatti abitudine diffusa tra i carbonari, gli esuli, i cospiratori mazziniani e quanti, come il Regaldi, erano schierati e impegnati politicamente a favore dei moti risorgimentali.

e al miglior modo di porgere le parole tramite il gesto e l'espressione, ne facevano, o ne avrebbero fatto (anche grazie alle indicazioni fornite), la propria professione e, per certi versi, la propria indispensabile passione:

Chi non ha mente e cuore, chi non sente il sacro fuoco dell'arte, chi non è bruciato dalla sacra scintilla del genio, è meglio che si occupi di cose per lui più utili. Si dedichi alle scienze, faccia l'ingegnere, l'agricoltore, il medico, il farmacista; ma non aspiri ai trionfi del Foro, alle gioie della Tribuna, alle soddisfazioni della Cattedra, alle glorie della Scena. Questi sublimi entusiasmi che dà l'arte del trasmettere, e che in taluni momenti della vita si preferiscono ad una corona di re o imperatore, non potranno essere da lui giammai gustati.⁶¹⁸

La declamazione e la corretta pronuncia, al centro del dibattito pedagogico-didattico nazionale, interessavano professionalmente anche gli attori. Uno dei più attivi operatori nel settore teatrale dell'epoca, Luigi Rasi⁶¹⁹, pubblicò a sua volta prima un volume, dal titolo *La lettura ad alta voce* (1883)⁶²⁰, e poi una raccolta di poesie, *La Recitazione nelle Scuole e nelle Famiglie*⁶²¹, intesa come prontuario per la declamazione, con tanto di esercizi. Nel primo caso – partendo dall'assunto che l'arte della lettura «non è, come facilmente si può credere, l'arte macchinale d'articolare parole, né una larva di scienza che fondata sulle regole di punteggiatura, apprenda a distinguere una frase da un'altra. Essa è una vera scienza»⁶²² – uno spezzone della *Commedia* è proposto tra i modelli di esercizio per coltivare un tipo di voce, definita «voce di bronzo o di rame»⁶²³, da adoperarsi per le descrizioni di condizioni di disperazione e di disagio fisico-emotivo

⁶¹⁸ Papalardo, P., *L'arte della parola*, cit., p. 22.

⁶¹⁹ Rasi, Luigi (Ravenna 1852 - Milano 1918), attore atipico nel panorama teatrale ottocentesco abbandona presto le scene per assumere, nel 1882, la direzione della Regia scuola di recitazione di Firenze. La sua opera più famosa, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, dizionario biografico in due volumi (1897-1905), è ancora oggi considerata una fonte preziosa per la storia degli attori. Avremo modo di riparlare ampiamente del Rasi e del suo impegno nell'arte della declamazione nell'ultimo capitolo.

⁶²⁰ *La lettura ad alta voce dichiarata con nuovi esempi da Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze*, Roma, Paravia, 1883 (volume ritrovato presso la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma).

⁶²¹ Rasi, L., *La Recitazione nelle Scuole e nelle Famiglie. Raccolta di poesie accentate, annotate e ordinate conforme richiedono la pronunzia, la intonazione e il senso a cura di Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze*, Firenze, Civelli, 1895.

⁶²² *Introduzione*, in Rasi, L., *La lettura ad alta voce*, p. 9.

⁶²³ Nel testo Rasi fa riferimento alla voce, distinguendola, nelle sue varie declinazioni, in base a umori e sentimenti del momento, seguendo la scala dei metalli. Il paragrafo intitolato "I metalli della voce" infatti recita: «La voce, secondo i vari sentimenti che la muovono, può essere o bronzea, o aurea, o argentina, o velata. La voce di bronzo o di rame si adopera nelle descrizioni ove campeggia la disperazione. La vastità brontolante dell'oceano, la tempesta, l'abisso, la morte, il disprezzo, lo scherno, l'odio vogliono la voce di bronzo o di rame. La voce d'oro invece si adopera nelle descrizioni ove campeggi la maestà, la grandezza. La vasta calma dell'oceano, i sereni orizzonti vogliono una voce d'oro. Quella d'argento si adopera nelle descrizioni ove campeggi, direi quasi, lo scherzevole. Gli uccellini che cantano su gli alberi, le navicelle che strisciano sulle onde, i zeffiri che aleggiano amorosi tra le foglie, i ruscelletti che mormorano serpeggianti pei prati vogliono la voce d'argento. Quella velata da ultimo [...] si adopera nelle descrizioni ove campeggi l'oppressione, il fievolemento, la prostrazione. La voce velata potrebbe chiamarsi la voce del mistero; è una specie di suono tra il dolce scoppietto della voce argentina e il rantolo della morte. Silenzio, solitudine, affanno...richieggon quasi sempre voce velata...», cfr. il paragrafo "I metalli della voce", in Rasi, L., *La lettura ad alta voce*, pp. 27-28.

«da vastità brontolante dell'oceano, la tempesta, l'abisso, la morte, il disprezzo, lo scherno, l'odio vogliono la voce di bronzo»⁶²⁴. Si citano perciò le terzine dantesche dedicate all'orribica fiera Cerbero nel canto VI della prima cantica:

IV

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa

Gli occhi ha vermigli, la barba unta ed atra,
e il ventre largo e unghiate le mani;
graffia gli spirti, gli scuoja ed isquarta.

(DANTE – *Inferno*. Canto VI).⁶²⁵

Rasi ripropone i versi dell'Alighieri come sublime modello descrittivo di uno stato d'animo profondamente incupito e raggelato da ciò che osserva, insieme ad un brano del capitolo XXXIII de *I promessi Sposi*, in cui si narra dell'incubo premonitore di Don Rodrigo preda ormai dei primi sintomi della peste, e ad un estratto dal XVIII canto dell'*Orlando furioso*, in cui l'ira, per gelosia, del saraceno Rodomonte, innamorato perdutamente della bella Doralice che non lo ricambia, è paragonata a quella di una tigre a cui sono stati sottratti i cuccioli. Nella raccolta di poesie *La Recitazione nelle Scuole e nelle Famiglie* Rasi riporta invece col titolo «Esempi di punita superbia»⁶²⁶ alcuni versi del XII canto del *Purgatorio* (vv. 10-72, dove scontano la pena i peccatori di tracotanza, per l'appunto) citandoli, con a fronte parafrasi e dettagliate annotazioni su intonazione e accenti da rispettare, tra i migliori esempi di letteratura su cui esercitarsi e mettersi alla prova proprio per la varietà dei registri espressivi che vi si può riscontrare:

⁶²⁴ Ibidem.

⁶²⁵ Citando da Rasi (*La lettura ad alta voce*, cit., p. 33) che riprende da *Inf.*, canto VI, vv. 33-45.

⁶²⁶ Rasi, L., *La Recitazione nelle Scuole e nelle Famiglie*. p. 168. Con questa perifrasi, "esempi di punita superbia", l'Alighieri identifica i maggiori esempi storico-mitologici di "superbia punita" collocandoli sul pavimento della Cornice del XII canto del *Purgatorio* (vv. 25-63) e mostrandoli al lettore di volta in volta che si palesano alla sua vista: vede Lucifero, il più bello degli angeli, precipitare dal Cielo dopo essere stato folgorato da Dio mentre dall'altro lato il gigante Briareo giace a terra morto, dopo essere stato colpito dal fulmine di Giove; vede Apollo, Pallade e Marte armati intorno al padre Giove, mentre osservano le membra dei giganti abbattuti nella battaglia di Flegra; vede anche il gigante Nembrod, smarrito ai piedi della Torre di Babele, mentre guarda le altre genti che a Sennaar eressero con lui la superba costruzione; osserva Niobe, raffigurata con aspetto dolente in mezzo ai cadaveri dei quattordici figli, e Saul, che si uccide gettandosi sulla propria spada; vi è poi Aracne, già trasformata per metà in ragno, triste sui brandelli del tessuto che ebbe la presunzione di realizzare; Roboamo, la cui immagine non sembra minacciare, è raffigurato mentre pieno di paura è portato via da un carro, senza che nessuno lo inseguia. Il pavimento mostra poi Alcmeone che uccide la madre, Erifile, che aveva denunciato il marito Anfiarao in cambio di un prezioso monile; Sennacherib, ucciso dai figli nel tempio e lì lasciato morto; la crudele uccisione di re Ciro da parte di Tamiri, che lo accusò di aver avuto sete del sangue di suo figlio e adesso, per la legge del contrappasso, nel sangue viene annegato; la rotta e la fuga degli Assiri, dopo l'uccisione di Oloferne da parte di Giuditta, con quel che restava della sua decapitazione. L'ultimo esempio mostra la rovina di Troia, ridotta in cenere e umiliata a causa della superbia sempre mostrata.

Pare a me si debbano a prima giunta vedere e intendere le immense difficoltà che queste poche terzine offrono per la recitazione. V'hanno parentesi dentro le parentesi, trasposizioni strane, sentimenti svariatissimi e intrecciati, per così dire, fra di loro; un tuono un po' troppo alzato, o un po' troppo abbassato, potrebbe mutar di pianta il significato. Bisogna essere ben padroni di ogni nonnulla, perché si possa colla parola dar di questo splendido squarcio di poesia descrittiva, un commento chiaro e preciso, quanto ogni commento scritto.⁶²⁷

Questa manualistica compendiarica e sussidiaria testimonia come a fine Ottocento si puntasse ancora molto su una pedagogia della voce, e dunque sull'oralità, investita, quanto se non più della scrittura, del compito di influenzare le masse e incentivarle all'alfabetizzazione e all'acculturamento. Il capolavoro dantesco si pone in questo contesto come un *medium* in grado di affascinare e avvicinare livelli culturali differenti per il tramite della forte narratività di molti dei suoi episodi.

In questa luce vanno visti, infine, anche i novecenteschi *Dante spiegato nella voce del suo lettore*⁶²⁸, con cui un attempato insegnante liceale, Francesco Martuscelli, intendeva omaggiare un ideale alunno di alcuni saggi propedeutici ad una "lettura consapevole" delle tre cantiche⁶²⁹; e *L'arte della lettura*⁶³⁰ in cui Ofelia Mazzoni, donna di teatro⁶³¹, oltre a proporre un saggio fonetico sulle similitudini dantesche, offre, nel paragrafo "Dante", consigli e proposte di lettura del poema⁶³² – riproponendo, in particolare, i

⁶²⁷ Ivi, p. 169.

⁶²⁸ *Dante spiegato nella voce del suo lettore. Consigli ad un alunno liceale*, Napoli, Tipografia Pontificia Michele D'Auria, 1906.

⁶²⁹ «Per tutta la vita ho insegnato nei più grandi istituti educativi l'arte del porgere. Io cercavo che i miei alunni intendessero e facessero, nella loro lettura, intendere l'autore che io sceglieva tra i classici. Ora, alla età d'oltre ottant'anni, e quasi privo del bene della vista, sicché questo libro è stato da me dettato, non ho le forze di proseguire nell'insegnamento; ma non sapendo smettere l'inveterata abitudine, immagino un mio allievo liceale, tolgo un Dante e continuo nel modo stesso le mie lezioni. Manca l'aiuto essenziale della voce, ma che ci posso fare? Me ne accontento per necessità; altri, se è possibile, se ne accontenti per cortesia.» cfr. la premessa introduttiva, ivi. Consultabile online: <https://archive.org/details/dantespeigatone00martgoog>.

⁶³⁰ Mazzoni, O., *L'arte della lettura. Aforismi e consigli pratici. Un programma di studio con commentari. Saggio fonetico sulle similitudini dantesche*, Seconda edizione riveduta ed aumentata, Torino, Lattes, 1913.

⁶³¹ Di umili origini, orfana di padre dall'età di quattro anni, Ofelia (Firenze, 1883-Milano, 1935) si diede ben presto alla vita d'attrice; nel 1903 conobbe a Bologna Eleonora Duse e D'Annunzio che, ammirato dalla sua calda voce di contralto, la scritturò per *La fiaccola sotto il moggio* (Milano, teatro Manzoni, 27 marzo 1905, compagnia M. Fumagalli). Dopo sei mesi di *tournee*, terminò l'anno comico nella compagnia di Dina Galli (settembre 1905 - marzo 1906) prima di scritturarsi con Italia Vitaliani (marzo-luglio 1906). Abbandonò quindi la vita del teatro regolare: un'esperienza deludente dalla quale nacque il primo romanzo, *Palcoscenico* (Torino, 1914) amara testimonianza e realistica descrizione dell'ambiente, pur se teso ad affermare l'alta idealità dell'arte in nome della quale l'autrice aveva rifiutato i meschini compromessi imposti dal mestiere. Dopo il breve tirocinio scenico si dedicò alla missione che più di ogni altra sentiva a sé confacente: farsi «rappresentatrice di Poesia» (cfr. *Con la Duse. Ricordi e aneddoti*, Milano, 1927, p. 38), portare, cioè, l'arte poetica in mezzo al pubblico mediante audizioni di poesie, conferenze e insegnando dizione, dapprima privatamente, poi, presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, in qualità di titolare della cattedra di dizione, che conservò dal 1° ott. 1913 al 4 giugno 1929, formando allieve presto assurte alla fama nazionale (come Marta Abba ed Eva Magni). Dal 1913 condusse inoltre, per più di un ventennio, il corso di dizione per maestri nelle scuole dei Comuni di Roma e di Milano. È in quest'ottica d'impegno pedagogico-divulgativo che va inquadrato il suo testo in oggetto sull'arte della lettura.

⁶³² «Meditate lungamente, riposatamente e... non osate di esporvi a dire un canto dantesco se non dopo un anno – almeno – di studio. [...] Se volete *declamare*, come volgarmente si usa, un canto della *Commedia*, allora ogni difficoltà sarebbe evitata. Vi basterebbe gettare sui versi riboccanti di ardente vita e di armonie, la pesante veste – tutta di un colore – dell'enfasi accademica. [...] Ma se vorrete *leggere* veramente, ossia illustrare con la voce un episodio dantesco, dovrete a lungo elaborarne dentro di voi la comprensione e la commozione portandole a quel massimo di intensità che vi sarà consentito, e poi cercar di estrinsecarle

passi riguardanti Francesca da Rimini (*Inf.*, V), Piccarda Donati (*Par.*, III), Mastro Adamo e Sinone (*Inf.*, XXX) e Casella (*Purg.*, III) – e costituendo così un manuale tecnico sull'uso della voce, sulla respirazione e sul gesto (nonché una guida al commento critico-estetico dei classici) destinato ad accompagnare generazioni di attori, fine-dicitori e amanti della lettura critico-interpretativa⁶³³.

Per tutta la seconda metà dell'Ottocento (e oltre) insomma, alla fortuna delle letture dantesche ad alta voce tra i banchi di scuola si accompagnò anche quella di ambito domestico e, non meno diffusa, quella di carattere formativo ad uso di “professionisti della voce”; nella duplice direzione di una fruizione divulgativo-narrativa dei più conosciuti luoghi della *Commedia* – allargata il più possibile a diverse fasce sociali e di un invito ad uno studio autonomo per «invogliare i più adatti a completare da sé la conoscenza del poema». Entrambi gli aspetti sarebbero stati sanciti dal riordino dei programmi scolastici delle riforme novecentesche, come evidenziato dal Regio decreto del 1913:

Lo studio di Dante avrà anche nel liceo moderno un posto notevolissimo, ma non deve impedire che pur degli altri maggiori nostri gli alunni possano acquistare notizia sufficiente; si deve esso condursi in modo da rendere familiari a tutti i più bei luoghi delle tre cantiche e da invogliare i più adatti a completare da sé la conoscenza del poema.⁶³⁴

onestamente con i vostri mezzi, cui il precedente studio avrà dato quant'era possibile di sviluppo e di raffinatezza. [...] Il mio programma vi indica i nomi di due appassionate amanti: Francesca – nell'Inferno – esempio d'amore umano, Piccarda – nel Paradiso – esemplare di amore divino. Non pretendo qui di fare un'analisi estetica di questi episodi danteschi [...] Soltanto vi accennerò taluna delle molte riflessioni che dovrete fare in voi stessi per elaborare gli elementi dell'ardua lettura. [...] Men arduo da udire dentro di noi – e quindi esprimere da noi – il dibattito fra mastro Adamo e Sinone: due voci soverchianti tra beffa e ingiuria e con accanita acerbezze, le quali a un tratto cessano dando luogo alla voce del Poeta, dolorosamente smarrito, per essere – quelle ascoltando – spiaciuto al Maestro. Anche men arduo il Canto di Casella – nel Purgatorio – serenamente descrittivo; dolcissimo nell'incontro del Poeta con l'amico che gli offre, come nella vita il conforto del canto; solenne al sopraggiungere del rimproverante Catone; agitato – sulla chiusa – dalla dipartita frettolosa delle anime che il rimprovero ha tolte all'estasiata ascoltazione, come alcunché di pauroso toglie i colombi alla voluttà della pastura.» Cfr. il paragrafo “Dante”, in Mazzoni, O., *L'arte della lettura*, cit., pp. 98-101. Il metodo della Mazzoni – interessante nel distinguere nettamente tra declamazione accademica e lettura interpretativa, stimolata da preventivo studio e comprensione del testo (sembra quasi preannunciare gli approcci danteschi di Sermoni e Benigni) – fu influenzato da *L'art de lire* di É. Faguet (Paris, 1912) soprattutto nelle annotazioni sulla «punteggiatura vocale» e il rapporto ritmo-pensiero, e valorizzava infatti tanto le immagini, quanto le idee dell'autore trattato per giungere a estrarre l'interiore energia del verso e a penetrare lo spirito del “non detto”. Sospinta da una sorta di vocazione apostolica che la portò a considerare la lettura l'equivalente di una «quotidiana preghiera» (*L'arte della lettura*, cit., p. 57), Ofelia diffondeva l'arte della “parola parlata” e della “lettura interpretativa” secondo moderni criteri di naturalezza e verità, rifuggendo l'enfasi di artifici convenzionali, distinguendo l'arte della declamazione, «facile sfoggio di sonorità vocale enfatica e monotona», da quella della lettura, «linguaggio riflesso, ossia arte di conformare l'espressione vocale ai vari atteggiamenti dell'intelletto e dello spirito» (ibid., p. V), al punto da esortare alla soppressione radicale del gesto, per rispetto al poeta che l'intera forza espressiva raccoglie nella sola parola.

⁶³³ È del 1925 la 3ª ed. accresciuta di analisi critiche sui brani letterari prediletti: Dante (cavallo di battaglia dell'autrice era il canto V dell'*Inferno*), Petrarca, Boccaccio, Ariosto, l'amatissimo Leopardi, Foscolo, Manzoni, Pascoli e D'Annunzio.

⁶³⁴ Regio decreto n. 1213, 28 settembre 1913, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Repubblica italiana*, cit., p. 5129, ripreso da Moretti, M., *Dante al Ministero*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 57.

Il rinnovato sentimento di italianità di primo '900, legato all'invenzione propagandistica risorgimentale di un Dante vate della patria⁶³⁵, si collega al *revival* dantesco d'epoca fascista con la riforma gentiliana⁶³⁶, fino all'odierna riproposizione – mai acronistica e sempre utile ai fini pedagogico-linguistici – di una lettura dei canti della *Commedia* attraverso l'accattivante mediazione di unità didattiche interdisciplinari e culturalmente polivalenti pensate per sollecitare, nella scuola del duemila, la curiosità del discente servendosi anche dell'interazione teatrale, della scrittura creativa e del gioco di ruolo; come illustra l'esempio seguente:

⁶³⁵ Come conferma l'annotazione di una commissione composta per giudicare una "gara Dantesca": «Piace, inoltre, l'osservare come la maggior parte dei concorrenti dia prova del più vivo e più sincero sentimento d'italianità; e, se il fatto che non pochi di essi mostrano di credere aver Dante veramente agognato e vaticinato l'unificazione della patria deve indurci ad esortare gl'insegnanti a chiarir meglio in avvenire ai loro alunni il concetto politico dell'Alighieri, d'altra parte non possiamo non rallegrarci nel vedere la gioventù di tutta Italia ugualmente entusiasta dell'idea unitaria, ugualmente grata al sommo poeta per aver egli contribuito a radicarla nelle menti e nei cuori.», cfr. Flamini, F., *Relazione della Commissione giudicatrice della gara Dantesca fra gli alunni delle scuole secondarie e normali, e Decreto di conferimento dei premi*, Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione, 1901, p. 404.

⁶³⁶ Con l'*Approvazione degli orari e dei programmi per le Regie scuole medie* (Regio decreto n. 2345, 14 ottobre 1923) Giovanni Gentile intervenne, com'è noto, in profondità sul sistema scolastico, in generale, e sui programmi in particolare, col ritorno al sistema dei programmi d'esame. La *Commedia* vi giocò ancora una volta un ruolo di primo piano; basti pensare che per l'esame di licenza della scuola complementare (un ciclo poste-elementare triennale privo di sbocchi, istituito per limitare gli accessi ad altri settori dell'istruzione secondaria) era prevista la conoscenza di «alcune figure e degli episodi più famosi». Stessa cosa per i programmi d'esame per l'ammissione alla prima liceo in cui erano menzionati episodi della *Commedia*, collocati in un gruppo di estratti da importanti opere letterarie, insieme a novelle scelte di Boccaccio, dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*; "spezzettamento" che avrebbe dovuto facilitare la preparazione dello studente: «Il mondo cui il giovanetto si è affacciato nelle prime classi del ginnasio, si va allargando. Ormai l'antichità greco-romana egli la affronterà direttamente nella lettura dei testi. Guardi, dunque, la nuova civiltà uscente dal medioevo e la civiltà moderna nella sua formazione. Alcune figure del poema dantesco serviranno per l'illustrazione del M. E., di cui vedrà nel Boccaccio alcuni aspetti borghesi e comici, che accennano al trapasso a un nuovo modo di concepire la vita. Ariosto e Tasso gli sveleranno il mondo della cavalleria visto da un uomo del Rinascimento e quello delle Crociate visto nel tempo della Controriforma.» cfr. Regio decreto n. 2345, 14 ottobre 1923, cit., p. 6769, estratto da Moretti, M., *Dante al Ministero*, cit., p. 66. Su Dante nell'Italia fascista si rimanda innanzitutto alle pagine di Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-303 e a Scorrano, L., *Il Dante fascista: saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001; mentre sulla politica scolastica italiana del ventennio si veda Tognon, G., *Benedetto Croce alla Minerva. La politica scolastica italiana tra Caporetto e la marcia su Roma*, Brescia, La scuola, 1990.

1ª giornata: IL CIRCOLO DI DANTE (2 ore)

Attività	Tempi	Obiettivi didattici e modalità di somministrazione
Ad alta voce	10 min.	Letture ad alta voce dei versi che raccontano dell'incontro tra Dante e Virgilio, nel primo canto dell' <i>Inferno</i> . Dopo la lettura si può cercare di stimolare nei partecipanti un dialogo sull'incontro e il dialogo tra persone che si conoscono e si ammirano ma non si sono mai viste prima.
La vita è una commedia	40 min.	Distribuzione di una lista di carte-personaggio dei protagonisti della <i>Commedia</i> . I partecipanti sono invitati a scegliere una delle carte-personaggio disposte su un tavolo. Poi, una volta tornati a sedere, a turno devono presentarsi al gruppo motivando la scelta e dichiarando le proprie aspettative dal percorso di letture dantesche; poi, se vogliono, possono leggere ad alta voce i versi che accompagnano il personaggio. L'obiettivo principale è creare il gruppo di lavoro attraverso la conoscenza reciproca e l'esplicitazione delle reciproche motivazioni a partecipare alle lezioni.
Parlo dunque sono	60 min.	Esercizio di scrittura a coppie: Personaggi che nascono. Attività dei "Personaggi che nascono" con domande stimolo per esplicitare le competenze narrative. Dopo aver scritto i testi è opportuno leggerli ad alta voce. Ciascuna coppia può leggere il proprio racconto in forma di dialogo, facendo attenzione ad omettere l'ambiente e i personaggi. Dopo la lettura il conduttore pone alcune domande-stimolo del tipo "in che ambiente si trovano i personaggi?", "Chi sono?", "Sono in piedi o seduti?", "Come sono vestiti?", "Con quali colori?", ecc. L'importante è fare domande che non trovano una risposta immediata nel testo ma che comportano un'attività di interpretazione e, quindi, di costruzione, a partire da propri materiali mnestici, di un mondo possibile in cui i personaggi cominciano a muoversi, a crearsi un passato e un futuro. I personaggi potranno davvero darsi "nati" se gli interlocutori potranno rispondere alla domanda: "e adesso? Come continuano a muoversi? Cosa succederà? Cosa faranno?". Alcune domande possono essere rivolte agli scrittori: "Cosa avevate concordato prima di cominciare?", "Quando avete iniziato a conversare vi aspettavate che sarebbe andata a finire così?".

(Segue)

1ª giornata: IL CIRCOLO DI DANTE (2 ore) (Segue)

Attività	Tempi	Obiettivi didattici e modalità di somministrazione
		Lo scopo dell'esercizio è di mettere in evidenza le principali proprietà della narrazione. In particolare ci si sofferma su: – ascoltare è un'azione costruttiva e quindi si narra e si sviluppano competenze narrative anche quando si ascolta o legge una narrazione. Ascoltare-narrare è immaginare. – Non giudicare, fai agire i personaggi. Per costruire nell'immaginazione del lettore un mondo possibile è necessario lasciare spazio all'immaginazione del lettore. I personaggi si costruiscono attraverso le loro scelte.
Conclusioni	10 min.	Feedback sul lavoro svolto e compilazione di un "Diario del pellegrino". Raccolta dei materiali prodotti dai partecipanti.

SCHEDA: PERSONAGGI CHE NASCONO
A coppie. Individuate un ambiente, esterno o interno: un parco, una strada, una casa, oppure in auto, a scuola ecc. Poi scegliete dei personaggi, uno a testa, i quali dovranno entrare in relazione attraverso il dialogo. Quando queste scelte preliminari sono compiute, annotatele nella scheda qui sotto. Ora siete pronti per scrivere: ciascuno diventa un personaggio. Uno comincia a parlare, l'altro risponde, e così via finché la storia non comincia a prendere corpo.

Ambiente:	
Personaggi:	
IL RACCONTO IN FORMA DI DIALOGO	

Fig. 12. Esempio di attività didattica di approccio narrativo alla *Divina Commedia* a cura di Simone Giusti, per un ciclo di letture dantesche proposte a Follonica, negli anni duemila, presso il Centro Territoriale Permanente per l'Educazione degli Adulti.⁶³⁷

È anche nel solco di questo percorso divulgativo del poema, secondo la direttrice di un «Dante narrativo»⁶³⁸, che affondano le proprie radici i casi eclatanti delle esposizioni pubbliche sermontiane e benignane; ultimi tasselli, per ora, del grande *puzzle* della fortuna recitativa della *Commedia* che questa ricerca intende ricomporre attraverso un'ampia panoramica sui suoi principali canali di diffusione e ricezione.

⁶³⁷ Estratto da Giusti, S., *Le competenze di Dante. Dante nell'educazione degli adulti*, "Un esercizio dantesco", in *Dante nelle scuole*, cit., 2009, pp. 77-88, qui pp. 86-88.

⁶³⁸ Prendendo in prestito una felice espressione di Simone Giusti adoperata nel saggio *Le competenze di Dante. Dante nell'educazione degli adulti*, in *Dante nelle scuole*, cit., p. 85. Sermonti e Benigni infatti hanno ben saputo applicare questo principio della scrittura creativa, dimostrandone un'approfondita conoscenza, alle loro letture del poema dantesco durante le quali, non a caso, prima raccontano le terzine, e il pensiero dell'Alighieri, e poi leggono in un secondo momento i brani in oggetto. Separano, insomma, la narrazione dalla poesia privilegiando un *modus narrandi* che «raccontando inventa un universo i cui pezzi, i materiali da costruzione, sono usati con straordinaria perizia al fine di edificare un mondo possibile nella mente del maggior numero possibile di lettori» (cfr. Giusti, S., *Le competenze di Dante. Dante nell'educazione degli adulti*, cit., p. 85, si veda anche Smorti, A., *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del sé*, Firenze, Giunti, 2007). Così siamo chiamati da lettori a posizionarci all'incirca alle spalle del personaggio Dante, seguendone passo dopo passo il cammino, aiutati anche dall'uso della similitudine che, grazie alle capacità affabulatorie dell'interprete, si fa nella nostra mente simulazione di fatti ed eventi reali, cosa che ci avvicina maggiormente al testo narrato.

Questo breve *excursus* sulla manualistica scolastica e declamatoria ottocentesca ci ha fatto intravedere come la *Commedia* penetri, dall'alto e dal basso, tra le maglie del tessuto sociale: da una parte confacendosi alla moda del verso improvvisato, retaggio della tradizione arcadica settecentesca ereditata dai poeti-estemporanei ottocenteschi; e dall'altra prestandosi perfettamente alla strategia ministeriale di costruzione dell'identità nazionale, in senso monarchico, tramite una pedagogia della voce e della lettura che abbracciava un vasto bacino d'utenza (dai dotti, ai semicolti, fino agli analfabeti). Nel prossimo paragrafo, l'ultimo del capitolo, andremo ad analizzare i processi ricettivi caratterizzanti proprio quest'ultimo strato sociale, quello semicolto-popolare legato alla tradizione orale; sondando più in profondità la fortuna dantesca nel quarto spazio in precedenza individuato come deputato alla socializzazione: la "piazza"; nel quale vedremo operare poeti a braccio e cantastorie⁶³⁹.

⁶³⁹ Nei quattro luoghi di comunicazione e socializzazione descritti (famiglia, scuola, chiesa e piazza) si possono identificare dunque quei processi semiorali che sono stati per secoli alla base della trasmissione di testi, racconti e novelle. Soprattutto in ambito illetterato-analfabeta la comunicazione semiletteraria infatti, per via diretta o imitativa, non soltanto insegna un comportamento sociale, ma serve anche ad allargare l'orizzonte cognitivo ed emotivo del ricevente (l'ascolto poteva istruire allo stesso modo della lettura autonoma), portando con sé un unico risvolto negativo: la penetrazione della lingua nazionale nel mondo dialettale e la conseguente perdita di funzionalità, a poco a poco, degli idiomi locali (cfr. De Mauro, T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, vol. 1, Bari, Laterza, 1976, pp. 40-43). È d'altronde palese che la letteratura, proveniente dall'alto, ha sempre più livellato e reso omogenea l'intellettualità autonoma delle classi subalterne. Il popolo possedeva (e possiede tuttora ma sempre in misura minore) una ricca cultura linguistica, sebbene non fissata letterariamente, che si alimentava proprio grazie ai numerosi processi semiletterari rivelatisi col tempo utili strumenti di conoscenza, seppur superficiale, della letteratura e della filosofia delle classi dominanti; per cui a partire dall'alto medioevo, e soprattutto dal Settecento in poi, il contadino non riceveva informazioni esclusivamente dal proprio ambiente culturale. In questo processo furono tre i fattori determinanti: gli operatori culturali (cantastorie e poeti improvvisatori); gli strumenti pratici (libretti popolari e fogli volanti) e le capacità mnemotecniche di trasmissione e ricezione di testi, oggi quasi del tutto perdute.

2.8. TRA “PARLAR CANTANDO” E “IMPROVVISAR RECITANDO”.

Le storie narrate nei libri di lettura, scolastici e non, sono spesso entrate nel patrimonio orale proprio perché legate alla dimensione performativa della lettura ad alta voce in vari contesti, fra cui la piazza⁶⁴⁰. Qui spesso ha luogo il mercato (soprattutto al sud dell'Europa, per evidenti motivi meteorologici) e in particolare quello annuale per la festa patronale, un appuntamento per commercio e divertimenti⁶⁴¹ e qui, già a partire dal XVI secolo, si recitano cantari leggendari e canzoni profane di lunga tradizione, carichi di reminiscenze della *Commedia*⁶⁴². Caso emblematico è, nel Seicento, quello dell'arcidossano Giovanni Domenico Peri (1564-1639), un contadino autodidatta⁶⁴³ che nel 1610 divenne poeta alla corte di Cosimo II de' Medici. Tale incarico gli permise di pubblicare alcuni poemi cavallereschi in ottava rima come *Fiesole distrutta* (1619), che rivelano la sua preparazione, dirozzata dall'incontro con i classici e legata appunto a letture e memorizzazioni di testi reperiti nel circuito del mercato contadino:

Non prima imparò a leggere che a regger la zappa e gl'altri rusticani strumenti. Leggende e qualche libretto di quei che più in Contado hanno spaccio l'incitarono, e più la natura al comporre; e 'l sentir cantar rispetti e strambotti, e impararne, faceva a lui venir voglia di farne degl'altri [...]. Quando poi s'abbattè a veder l'Ariosto stupì, e migliorò non poco il suo stile, poi tanto più quando gli fu donato il poema del Tasso.⁶⁴⁴

Anche in epoche successive, diverse testimonianze, soprattutto di viaggiatori, ci confermano questa abitudine popolare al canto e alla versificazione in ottava rima di

⁶⁴⁰ Torneremo anche più avanti a parlare della piazza come luogo di aggregazione sociale, nell'affrontare il tema della “festa di piazza” ripresa, nel solco dei fasti rinascimentali e rivisitata in chiave ideologico-politica, durante le celebrazioni dantesche del 1865.

⁶⁴¹ In particolare in Italia assistiamo ancora oggi sulle piazze a un tipo di comunicazione semiletteraria promossa da cantastorie e forme di teatro popolare soprattutto in occasione di feste paesane e profane come il Carnevale. Sull'argomento si vedano: Kezich, G., *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno: diavoleri, giri di questua, riti augurali, pagliacciate*, Scarmagno-Ivrea, Priuli & Verlucca, 2015 e Leydi, R., (a cura di), *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati da A. G. Bragaglia et al.*, Milano, Avanti!, 1959.

⁶⁴² Un esempio in tal senso lo abbiamo fornito nel capitolo precedente parlando di famosi ed abili cantastorie come il trecentesco Antonio Pucci e i cinque e seicenteschi Cristoforo Fiorentino, detto l'Altissimo, e Giulio Cesare Croce; per i quali avevamo fatto riferimento ai saggi, rispettivamente, di Luca Degl'Innocenti, *The singing voice and the printing press: itineraries of the Altissimo's performed texts in Renaissance Italy*, in «The Italianist», vol. 34, 3, ottobre 2014, pp. 318-335 e di Anna Pergoretti, *Dismembered voices and acoustic memories: Dante in Giulio Cesare Croce*, in «Italian Studies», Vol. 71, n. 2, maggio 2016, pp. 225-237. Ma si veda anche Bronzini, G., B., *Tradizione di stile aedico dai cantari al Furioso*, Firenze, Olschki, 1966.

⁶⁴³ Le sue prime prove poetiche furono di intonazione popolare, declinate in forma di ottave, strambotti, rispetti e brevi rappresentazioni rusticali, produzione che gli consentì di raggiungere buona fama di improvvisatore.

⁶⁴⁴ *Lo Stampatore a' Lettori*, in *Fiesole distrutta*, di Gio. Domenico Peri contadino d'Arcidosso al Ser.mo G. Duca di Toscana Cosimo Secondo, Zanobi Pignone, 1619). Per approfondire la figura del Peri si veda Lazzareschi, E., *Un contadino poeta. Giovan Domenico Peri d'Arcidosso*, vol. II, Lucca, Baroni, 1911, vol. II.

fonti letterarie colte. Giuseppe Baretti nel 1768 fa riferimento, con una celebre immagine di maniera e da cartolina, a un'usanza tipica dei gondolieri veneziani:

To these outlines of the gondoliers' character, I will only add, that they are in general very much taken with verse and rhyme, and that almost all of them, even their women, can repeat the poems of Ariosto and Tasso, besides many compositions in their own dialect, when they are wrote in that kind of stanza's which we call *ottava rima*. Such stanza's and poems they are fond of singing, particularly by moon-shine.⁶⁴⁵

Gli fa eco nel 1865 il poeta francese Henri Cazalis (Jean Caselli) in *Chants populaires de l'Italie*, colpito dalla conoscenza di Ariosto e Tasso e dalla recitazione di Dante consueta fra il popolo:

Je viens de parler de Dante; je puis affirmer que, sans le connaissance de cette poésie, on le lit moins bien. Il y a, en effet, entre elle et son œuvre la même concordance qu'entre celle du Nord et le Faust de Gœthe, et ce n'est, je crois, qu'après avoir entendu, sous les leurs du soir, ces fraîches mélodies, qu'on peut vraiment comprendre l'un des rêves sublimes de la Comédie divine, ce paradis où la lumière chante et où les chants sont des clartés.

- (1) Le peuple, en Italie, connaît le Tasse et l'Arioste: parfois même il recite du Dante. En Allemagne, il chante du Schiller. En France, que lit-il et que chante-t-il? Chez nous, par malheur, la poésie est une grande dame que le peuple ne connaît pas.⁶⁴⁶

Un fenomeno in crescita a partire dalla fine dell'*ancien régime*, soprattutto in Italia⁶⁴⁷, che fa perno sull'emblematica figura dell'improvvisatore, capace di riunire in sé, combinandole tra loro, doti canore e poetiche al confine tra esecuzione orale e produzione scritta. L'ottava rima è infatti un'espressione cantata, o recitata, che, nella sua versione cosiddetta toscana o narrativa, costituisce la forma poetica classica

⁶⁴⁵ «Riguardo alle abitudini dei gondolieri, aggiungerò soltanto che essi sono soliti praticare i versi e le rime. Quasi tutti loro, anche le donne, possono ripetere i poemi di Ariosto e Tasso, oltre a molte composizioni nel loro proprio dialetto, che sono scritte in quel tipo di stanza che chiamiamo "ottava rima". Essi amano molto cantare queste stanze e poemi, particolarmente al chiaro di luna.» Baretti, J., *An account of the manners and customs of Italy. With observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, Vol. II, London, Davies, 1768, p. 153, traduzione mia (consultabile anche online all'indirizzo: <https://archive.org/details/accountofmanners02bare>). Nella stessa opera Baretti trascrive due spartiti: uno, *Tasso alla veneziana* (pp. 154-155), reca un accompagnamento musicale, secondo il gusto veneziano, ai versi del VII canto della *Gerusalemme Liberata*; l'altro, *Ottave alla fiorentina* (pp. 174-175), propone gli stessi versi accompagnati da differente combinazione musicale.

⁶⁴⁶ *Préface*, in *Chants populaires de l'Italie, texte et traduction par J. Caselli*, Paris, Librairie internationale, Lacroix, 1865, pp. VI-VII. Sul frontespizio del volume campeggiano i versi: «... Una melodia dolce correva Per l'aer luminoso ... DANTE.», ripresi da *Purgatorio*, Canto XXIX, vv. 22-23.

⁶⁴⁷ Non che mancassero in altri paesi esempi di versificazione orale impregnati di elementi letterari in grado di produrre intensi effetti espressivi (in proposito si legga: Zumthor, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983, trad. it. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, cit., in particolare il cap. V; per la Spagna, Frenk, M., *Entre la voz y el silencio*, Madrid, Alcalá de Henares, CEC, 1997; per l'Inghilterra, Vincent, D., *Bread, knowledge and freedom. A study of nineteenth century autobiography (1790-1850)*, London, The Gresham Press, 1981); ma l'Italia, su questo terreno, sembrava rappresentare un caso a parte.

dell'epica cavalleresca. Come noto si tratta di una strofa di otto endecasillabi, formata da tre distici a rima alternata e un distico finale a rima baciata, secondo lo schema ABABABCC. Nell'uso popolare viene quasi sempre osservato un obbligo di rima, per cui l'inizio di ogni ottava deve rimare con il distico di chiusura dell'ottava precedente, secondo lo schema ABABABCC/CDCDCDEE. Tale obbligo di rima è la semplice e fondamentale regola dell'improvvisazione poetica popolare, che molto spesso si svolge in forma di contrasto: un vero e proprio agone tra due poeti⁶⁴⁸. Prendendo in prestito una definizione di Maurizio Agamennone: «*Improvvisar poesia, cantare a poeta, cantar l'ottava* sono le espressioni più in uso per definire una particolare forma di produzione vocale diffusa nell'Italia centrale, soprattutto in alcune aree della Toscana, nel Viterbese, nell'antico Agro Romano [...] e infine in una zona piuttosto ristretta al confine tra l'Abruzzo, il Lazio, le Marche e l'Umbria.»⁶⁴⁹.

La tradizione della poesia in ottava rima, cantata “a braccio”, nasce all'interno del mondo pastorale-contadino per poi adattarsi ed espandersi, con forme differenti, ai luoghi di ritrovo sociale, a seconda dei contesti storico-culturali di riferimento: dai canterini, giullari, saltimbanchi cantastorie «magnetici poeti orali capaci di ipnotizzare intere folle»⁶⁵⁰ tra Medioevo e Rinascimento; passando per lo strambotto del tardo quattrocento cortese, il madrigale rinascimentale e la monodia fiorentina seicentesca⁶⁵¹; fino agli arcadici poeti-improvvisatori settecenteschi e alle non lontane veglie invernali (nella stalla in inverno o sull'aia d'estate) in cui, tra Otto e Novecento inoltrato, i nostri avi intonavano, improvvisando a memoria, versi dell'Ariosto, del Tasso e anche dell'Alighieri.

Si può scorgere così un filo rosso che lega una fortunata predisposizione – si potrebbe dire peculiarmente italiana – al verso cantato all'*impromptu*, con la contemporanea tendenza a riciclare e riadattare un repertorio letterario⁶⁵². Ma cosa

⁶⁴⁸ Per una più dettagliata descrizione tecnico-pratica delle caratteristiche dell'improvvisazione popolare in ottava e una panoramica sulla sua evoluzione storica si vedano: Kezich, G., *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, Roma, Bulzoni, 1986 (in particolare, al suo interno, il saggio di Maurizio Agamennone, *Cantar l'ottava*, pp. 171-218); Agamennone, M., Giannattasio, F., a cura di, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 2002 (in particolare il saggio di Agamennone, M., *Modi del contrasto in ottava rima*, pp. 163-223) e, soprattutto, il recente volume a cura di Agamennone, M., *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2017.

⁶⁴⁹ Agamennone, M., *Cantar l'ottava*, in Kezich, G., *I poeti contadini*, cit., p. 171.

⁶⁵⁰ L'argomento è trattato nel saggio di Degl'Innocenti, L., *I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, e in Agamennone, M., *Cantar ottave*, cit., qui citato a p. 3.

⁶⁵¹ Si rimanda a: Saggio, F., *Improvvisazione e scrittura nel tardo-quattrocento cortese: lo strambotto al tempo di Leonardo Giustinian e Serafino Aquilano* (pp. 25-45); di Cecilia, L., *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale* (pp. 47-68) e di Bonechi, M., *Stanze di ottava rima nella monodia accompagnata fiorentina* (pp. 69-88) tutti contenuti in Agamennone, M., a cura di, *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima* cit.

⁶⁵² L'ottava rima rappresenta l'asse portante del filone poetico popolare legato, in particolare modo nell'Italia centrale, alla devota memoria dei classici e alla pratica dell'improvvisazione. Sbocciata nei primi decenni del XIV secolo, l'ottava venne subito adottata dai cantimbanchi e canterini girovaghi del tramonto del Medioevo e, con il fiorire delle signorie rinascimentali,

accadde tra il crepuscolo del Settecento arcadico e il fiorire dell'Ottocento romantico, quando assistiamo ad una tumultuosa affermazione di poeti-improvvisatori sia in ambito accademico-colto che rustico-popolare? L'importante mutamento di gusto che ne fu conseguenza è acutamente evidenziato da Marina Roggero:

Il progressivo mutamento del gusto, che spostava l'accento dal rispetto umanistico per la tradizione all'invenzione del genio, e l'interesse per nuovi moduli espressivi, dietro cui si profilavano l'Omero riscoperto da Pope e l'Ossian tradotto da Cesarotti, fecero della figura dell'improvvisatore un emblema vivente del furore creativo, capace di trascinare gli uditori verso l'orizzonte abissale del sublime. [...] Nella poesia musicata, nella dimensione scenica, al contempo vocale e gestuale, si realizzava una poetica della voce che innervava le origini del melodramma, ed era percepita come tratto caratteristico della tradizione del Bel paese.⁶⁵³

La preminenza accordata all'insegnamento di una retorica formale, combinandosi nel Settecento con l'inclinazione arcadica a una poesia intesa come dovere sociale, favorì il radicamento di una consuetudine parallela all'improvvisazione: quella di scrivere e stampare rime di circostanza per le occasioni più disparate: «a' maritaggi, alle monacazioni, agl'innalzamenti di grado, alle morti di persone, di gatti, di cani, di pappagalli»⁶⁵⁴. Anche individui modesti, ai margini dei circoli intellettuali, si adeguavano a questo costume. Di questo strabordare di "poeti" ce ne parla, come accennato in precedenza, un importante cronista del tempo:

Infelicissima fecondità che questi cantori ci nascano come le rane! [...] In Italia la metà almeno di quelli che sanno leggere, presumono di far versi. Non sapranno altro al mondo; ma si credono poeti.⁶⁵⁵

divenne cortigiana e sofisticata, rivestendosi di un alone classico finché, almeno per i letterati, passò lentamente di moda nell'età barocca. Tuttavia, come afferma Giovanni Kezich: «l'impatto, avvenuto fin dal primo '500, di una mole enorme di epica in ottava a stampa, doveva lasciare una traccia assai duratura tra il popolo. Infatti dal '500 ad oggi, una moltitudine di poeti pastori e contadini, sebbene spesso analfabeti o scarsamente alfabetizzati, si è tramandata un filone di poesia in ottava che, pur essendo essenzialmente orale, risente tuttavia dello stile delle suggestioni della grande epica cavalleresca a stampa.» (cfr. Kezich, G., *I poeti contadini*, cit., p. 35). A proposito della fortuna di un classico come la *Commedia* nella particolare tradizione della "parola cantata" si veda: Abramov-Van Rjik, E., *Singing Dante: the literary origins of Cinquecento monody*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2014; Id., *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, cit.; Ahern, J., *Singing the book: orality in the reception of Dante's «Comedy»*, in *Dante: Contemporary Perspectives*, edited by Amilcare A. Iannucci, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

⁶⁵³ Cfr. Roggero, M., *Le carte piene di sogni*, cit., p. 151. Per ulteriori approfondimenti si veda il già citato Finotti, F., *Il canto delle Muse: Improvisazione e poetica della voce*, pp. 31-42, in particolare a p. 34, dove si fa riferimento ad una "tradizione colta" dell'improvvisazione che il Rinascimento raccolse dall'antichità e tramandò fino all'Arcadia.

⁶⁵⁴ Gozzi, C., *Memorie inutili*, a cura di G. Prezzolini, Bari, Laterza, 1934, vol. I, p. 40. Altri studiosi, come Walter Binni, hanno analizzato il rapporto tra crescita dell'influenza del movimento arcadico, specie nel filone romano del Crescimbeni, e diffusione di pseudo-poesia convenzionale. In proposito si veda il volume di Binni, W., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

⁶⁵⁵ Giordani, P., *Opere*, a cura di A. Gussalli, Milano, Borroni e Scotti, 1854-1862, vol. IX, p. 343.

Così agli inizi del XIX secolo un illuminato classicista quale fu Pietro Giordani si lamentava della sovrabbondanza di aspiranti poeti-improvvisatori riaccendendo una polemica già avviata nel precedente secolo riformatore; ma anche in pieno Ottocento troviamo testimonianze che confermano il perdurare del fenomeno e spesso sono gli appunti di viaggio di stranieri durante il loro *Grand Tour* in Italia o, come in questo caso, di un “*tour intellettuale*”:

Il gusto per la poesia non è mai tramontato tra i romani che, come tutti gl'italiani amano i versi; il popolo di tutte le classi sociali spande a piene mani sonetti e canzoni, non appena un'occasione si presenta. C'è uno sposalizio? Sonetti. Nasce un bambino? Sonetti. Si laurea uno studente? Sonetti. Si veste una monaca? Sonetti. Viene sepolto un morto? Sonetti. Si festeggia un santo? I sonetti piovano. Un monsignore è fatto vescovo? Egli cammina su un tappeto di sonetti con le sue calze paonazze.⁶⁵⁶

Non bisogna dimenticare infatti che parallelamente alla gran voga dell'improvvisazione poetica – così come di altre forme di consumo orale della poesia quali le recite dei cantastorie, per esempio – sopravvivevano, rinnovandosi, pratiche capillarmente diffuse di versificazione convenzionale. Tendenze in apparenza distanti, o addirittura antitetiche, che rappresentavano invece facce diverse di una medesima realtà: un quadro complesso in cui non è affatto scontato né auspicabile tracciare confini netti, neppure tra alto e basso, tra colto e popolare. La stessa poesia estemporanea mostrava, nella sua multiforme varietà, di corrispondere alle esigenze più diverse – collettive o individuali che fossero – di un pubblico eterogeneo che sedeva in circoli e salotti esclusivi ma affollava anche piazze e teatrini di fortuna; come esplicitamente illustrano le due litografie, proposte di seguito, risalente agli anni Trenta del XIX secolo:

⁶⁵⁶ Gregorovius, F., *Passeggiate per l'Italia*, Napoli, Ricciardi, 1930, p. 257 (I ed. in 5 voll., 1856-1877), qui ripresa da Roggero, M., *Le carte piene di sogni*, cit., p. 157. Ferdinand Gregorovius (1821-1891), storico e medievista tedesco, divenne famoso per i suoi studi sulla Roma medievale ed è altrettanto noto per i suoi *Wanderjahre in Italien*, (*Pellegrinaggi in Italia*): i resoconti dei suoi viaggi in Italia svoltisi tra il 1856 e il 1877, poi raccolti in cinque volumi, in cui descrive località, curiosità e personaggi del nostro Paese.



Fig. 13. Incisione di Bartolomeo Pinelli, *I poeti improvvisatori a Testaccio nel mese di ottobre*, 1830.

Luoghi ameni e conviviali, quelli riprodotti da Pinelli – che, va ricordato, fu anche illustratore delle tre cantiche dantesche⁶⁵⁷ – in cui vediamo collocate, nel fulcro della composizione, le esibizioni di un *performer*: alle volte istrionico declamatore, che attira l'attenzione degli astanti con ampi gesti eloquenti su uno sfondo rustico di campagna romana; alle volte, invece, leggiadro cantore e musicista, con tanto di mandolino, intrattenitore di affascinanti donzelle ammaliato dal suo canto, sul tipico sfondo neoclassico di antiche rovine romane:



Fig. 14. Incisione di Bartolomeo Pinelli, *I poeti improvvisatori a Testaccio nel mese di ottobre*, 1830.

⁶⁵⁷ Bartolomeo Pinelli (Roma 1781- ivi 1835), fu incisore noto soprattutto come illustratore dei costumi del popolo romano; ereditò in parte il gusto preromantico e l'enfasi del pittore Felice Giani, del quale fu collaboratore negli affreschi del palazzo di Spagna a Roma. Più che alla conoscenza della statuaria antica (evidente la derivazione dal Laocoonte della tavola per il Canto XXIV dell'*Inferno*) le illustrazioni dantesche del Pinelli debbono molto a quelle del Flaxmann, pur rimanendo generalmente scialbe traduzioni contenutistiche. Precedute da una nutrita serie di disegni e di studi (oggi appartenenti alle raccolte comunali di Genova, mentre i rami si conservano nella Calcografia Nazionale), le incisioni dantesche (1824-1826), edite in Roma da Giovanni Scudellari, sono complessivamente 144, così suddivise: 65 per l'*Inferno*, 42 per il Purgatorio, 34 per il Paradiso, oltre a 3 frontespizi, uno per ogni cantica.

La dimensione privata e domestica di tale esercizio è stata quasi del tutto cancellata dal tempo, eccezion fatta per rare testimonianze⁶⁵⁸, sovrastata sia dai tanti improvvisatori alla moda che imperversavano in teatri o nei salotti focalizzando su di sé lo sguardo curioso degli spettatori e il giudizio di storici e critici letterari; sia, soprattutto dalle *performances* dei più brillanti interpreti, come le travolgenti azioni sceniche di una Corilla Olimpica⁶⁵⁹ o di una Teresa Bandettini, che tanto entusiasmarono i colti astanti. Tali straordinari fenomeni hanno finito col soverchiare il ricordo di altre voci, capaci di attrarre un diverso tipo di pubblico, tessendo su un rito sociale consolidato da peculiari varianti, come le recite di versi a contrasto⁶⁶⁰ o le composizioni a braccio cantate in ottava rima.

Soprattutto nelle zone centrali del Bel Paese, l'assenza di barriere linguistiche tra discorso quotidiano e idioma letterario e la conoscenza diffusa di classici come Dante, Ariosto e Tasso – memorizzati insieme a innumerevoli storie e canzonette in versi – creavano un contesto favorevole perché individui autodidatti, e talvolta analfabeti (contadini, pastori, artigiani), riuscissero a divenire maestri nell'arte di inanellare ottave. Lo ribadisce anche Giannini a proposito del contado lucchese della seconda metà dell'Ottocento:

l'ingegno naturale dei nostri campagnuoli non si appaga soltanto d'ammirare le opere altrui, ma spesso si sente incitato dall'esempio a calcare esso pure i difficili sentieri dell'arte: onde in ogni tempo e da ogni angolo della nostra vallata abbiamo avuto una serie non interrotta di poeti artigiani, senza contare il numero infinito degli improvvisatori che non mancano mai di rallegrare colle loro ottave le nostre feste e i nostri conviti. Con tale passione per la poesia e colla vivacità e prontezza d'ingegno che si riscontra così comunemente nei contadini lucchesi, non farà dunque meraviglia se anche il nostro contado poté avere un vero e proprio Teatro, che, sorto in tempi lontani, fa ora gli ultimi sforzi contro le tendenze uguagliatrici dei tempi nuovi.⁶⁶¹

⁶⁵⁸ Come quella della poetessa Teresa Bandettini, che, come già osservato, nella sua autobiografia fa riferimento alle abilità della madre, semplice donna di casa, sebbene alfabetizzata: «Ella per mia fortuna sapeva pur anco improvvisare in ottava rima, né sempre si ricusava a rispondermi quand'io la invitava a cantare», cfr. *Autobiografia* di Teresa Bandettini, redatta nel 1825, consultabile in appendice a Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 232.

⁶⁵⁹ Su questo personaggio e sulle sue modalità performative si rimanda a Fabbri, M., a cura di, *Atti del convegno, Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, cit., e alla ricerca di Nacinovich, A., *Il sogno incantatore della filosofia. L'Arcadia di Giacobino Pizzì*, Firenze, Olschki, 2003. Più in generale sulle improvvisatrici arcadiche cfr. Graziosi, E., *Presenze femminili. Fuori e dentro l'Arcadia*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di Maria Luisa Betri e Elena Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 67-96.

⁶⁶⁰ Con il termine “contrasto” si intendono quelle gare poetiche, recitate o più spesso cantate, che opponevano due improvvisatori, generalmente con l'utilizzo del metro dell'ottava di versi endecasillabi. Erano particolarmente diffusi in Toscana e nel Lazio, ma anche nell'Italia centro-meridionale e in Sicilia, seppur con minore fortuna. Cfr. Leydi, R., *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973, p. 212.

⁶⁶¹ Giannini, G., *Teatro popolare lucchese*, cit., 1895, pp. XI-XII.

Il fatto che illetterati e autodidatti si cimentassero in qualità di autori nella composizione di versi estemporanei in ottava rima non deve farci pensare all'improvvisazione popolare come a un dono innato; alla base del fenomeno stavano infatti mnemotecnica e arte della *variatio* appresi attraverso discepolati orali⁶⁶². L'ottava rima è un ibrido il cui orizzonte comunicativo, essenzialmente orale, è circondato dalla cultura della scrittura, nel duplice senso di un evidente rapporto con i modelli dell'alta letteratura e di una ricorrente registrazione personale di appunti e rime. Questa commistione si è perpetuata nel corso del XIX secolo, presso i cosiddetti poeti-pastori o poeti-contadini, «una sorta di *enclave* difesa dall'isolamento geografico e culturale»⁶⁶³. Lo specifico percorso della fortuna popolare della *Commedia* va contestualizzato anche all'interno di questo grande filone di mescolanza tra storiette popolari e grandi poemi che trovò largo spazio nei generi del contrasto in ottava rima e del maggio ottocenteschi. Infatti i repertori dei *performers*-poeti animatori di questi intrattenimenti popolari si influenzarono a vicenda attingendo dalla medesima letteratura in cui, soprattutto nell'Ottocento, si assiste ad un copioso riuso dei più ricorrenti e celebrati episodi danteschi, su tutti quelli che hanno come protagonisti i personaggi del conte Ugolino, di Francesca da Rimini e di Pia dei Tolomei⁶⁶⁴. In questo contesto spicca l'esperienza del poeta-pastore Pietro Frediani⁶⁶⁵, che, autodidatta, familiarizzò sin da giovane con i versi dell'Alighieri:

⁶⁶² «Le genre épideictique, le genre de l'éloge, donne à la rhétorique la fonction communautaire, sinon cosmique, de la poésie [...] La rhétorique étant la mise en œuvre systématique des énergies de la langue, elle ne peut se contenter d'élaborer une forme énergique, un pur et simple masque capable à lui seul d'émouvoir, de persuader. [...] Il faut donc rélier les énergies de la langue à celle de la voix, celle de la voix au souffle, à l'âme, au divine où l'âme se nourrit. La rhétorique ne va pas sans une morale, voire sans une spiritualité, au sens fort de *spiritus*, de *logos*, approprié à lui-même par poussées successives et méthodiquement par l'*homo loquens et orans*. Cette *paideia* oratoire, et son développement de la Grèce à Rome, de la Rome antique et chrétienne à l'Italie des humanistes, puis à l'Europe des Académies et des Collèges, est en réalité le *phylum* génétique de la civilisation européenne. Le programme a atteint sa perfection au XVIème siècle et au XVIIème siècle, dans les Collèges de la Compagnie de Jésus. Tous les techniques inventées et expérimentées successivement pendant deux millénaires s'y trouvent coordonnées méthodiquement pour faire de l'enfant un *homo loquens* au faîte de son bonheur d'expression, et l'héritier d'une expérience antique de la parole. L'apprentissage d'une mnémotechnique liée aux images, qui rend disponible une *cornucopia* de lieux communs propres à nourrir le genres de discours les plus particulier à la pratique du théâtre, s'allient à une ascèse morale et spirituelle propres à donner à cette parole la suprême assurance, celle de la "seconde simplicité". Dans cet apprentissage, l'écrit et l'oral se relayent et se soutiennent mutuellement». Si approfondisca in proposito l'introduzione di Marc Fumaroli a Waquet, F., *Rhétorique et poésie chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, collana Biblioteche di Lettere Italiane, Studi e testi, vol. XLI, Firenze, Olschki, 1992, p. 11-12; da cui è tratto il brano appena citato.

⁶⁶³ Usando un'espressione di Marina Roggero tratta da *Le carte piene di sogni*, cit., p. 164.

⁶⁶⁴ Vedremo come queste reciproche influenze repertoriali tra produzione maggistica e composizione in ottava influenzò anche, per ciò che riguarda gli episodi danteschi, la drammaturgia teatrale ottocentesca, soprattutto quello della Pia dei Tolomei.

⁶⁶⁵ Pietro Frediani (1775-1857), nacque a Buti da una famiglia di coloni. Nella veste di poeta-pastore fu stimato e protetto dai signori e dal clero del paesino natale, nonché richiesto (come abbiamo visto anche nel caso di Beatrice Bugelli) per prestazioni letterarie e improvvisazioni, da intellettuali e famiglie gentilizie di Pisa e Lucca. Le sue composizioni poetiche conobbero l'onore delle stampe e la sua fama, conseguita rapidamente, fece sì che dai paesi montani limitrofi e dal pian di Pisa gli venissero commissionati maggi, drammi e composizioni in rima. L'attività del Frediani si inseriva in una situazione in cui la composizione e il canto dei maggi dovevano essere assai diffusi se lo stesso poeta butese studiò programmaticamente di «toglier dal vile stato in cui l'aveva ridotta volgari scrittori quella forma di componimento» (cfr. Baroni, L., *I maggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, p. 102 e Pelosini, N., F., *Commemorazione di Pietro Frediani, poeta pastore*, Pisa, Tip. Lorenzo Citi, 1857). Alessandro D'Ancona celebrò

Fui nell'età più tenera posto a guardar gli armenti,
 Occupazione impostami da' rozzi miei parenti.
 E quando il gregge stavasi sul caldo a capo basso
 Agio mi dava a leggere Dante, Ariosto e Tasso.
 Di lor nella vaghissima, poetica lettura,
 Si sviluppò l'armonica, paterna e mia, natura.⁶⁶⁶

Sui testi capitali della nostra letteratura si formò il repertorio di questo “rozzo” poeta-improvvisatore («di lor nella vaghissima, poetica lettura, /si sviluppò l'armonica, paterna e mia, natura»), che può essere considerato il vero punto di riferimento per la tradizione e lo sviluppo del genere del maggio drammatico e della composizione-improvvisazione in ottava, in area prevalentemente toscana, tra la fine del Settecento e il primo Ottocento⁶⁶⁷. Nella sua produzione risaltano le vicende di Ugolino, Pia e Francesca menzionate nel *Riepilogo* in cui elenca i maggi composti e cantati:

le sue ammirevoli capacità compositive facendone particolare menzione in *Origini del teatro in Italia: studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano* (vol. II, Firenze, Le Monnier, 1887, p. 414). Il fatto che le composizioni del Frediani circolassero manoscritte fece probabilmente sì che quando la casa Sbrogi di Volterra iniziò, come vedremo, negli anni '60 del XIX secolo, la pubblicazione di maggi a stampa, potesse disporre anche dei testi della tradizione butese. All'età di ottantatré anni, nel 1857, si spense tra il compianto generale dei concittadini che gli dedicarono una lapide commemorativa: «A Pietro Frediani di Buti – raro di mente e di cuore – cui il genio innato della poesia – diciassette lustri arrideva – al virtuoso colono – che tra le selve e gli armenti campando la vita – arguti versi compose – e fama ebbe non dubbia – di valoroso poeta – gli ammiratori.» (cfr. Baroni, L., *Parnaso Popolare Butese*, Edizioni di “Il Giornale di Politica e Letteratura”, Livorno, Giusti, 1929, p. 13). Ricordiamo che il popolare teatro del maggio conosce la propria origine proprio nel pisano paese di Buti, il cui teatro è il più antico ed il più aderente all'origine medievale (la rappresentazione aveva luogo nella piazza o in una corte e gli attori non in scena sostavano tra il pubblico). Dal 1973 una rinnovata compagnia del maggio intitolata a Pietro Frediani, fa conoscere nel mondo questa tradizione e si rinnova al suo interno annoverando diversi giovani tra le file dei suoi attori. La Compagnia “P. Frediani” trasse ispirazione dall'esempio del regista cinematografico Paolo Benvenuti che nel 1973, coinvolgendo un gruppo di contadini butesi, ridiede vita alla rappresentazione popolare del maggio drammatico, fondendo elementi del folklore narrativo ed aspetti dell'espressione letteraria colta. Oggi la compagnia sviluppa una ricerca sulla tradizione del maggio – sintetizzabile con l'espressione “arte del recitare cantando” – mantenendo vivo l'interesse per un patrimonio culturale che sarebbe altrimenti destinato alla dimenticanza (nel suo repertorio si annovera, tra gli altri, anche il dramma dantesco *Pia de' Tolomei*, rappresentato fino almeno agli anni '80 del secolo scorso; si veda in proposito il paragrafo *Fortuna persistente della “fanciulla perseguitata”*, in Franceschini, F., *Il maggio drammatico nel Sangiulianese e nel Pisano durante il XIX secolo. Mostra sul teatro popolare*, Pisa, Giardini, 1982, p. 69).

⁶⁶⁶ *Schizzo autobiografico*, in Baroni, L., *Parnaso Popolare Butese*, cit., p. 43.

⁶⁶⁷ «Il Maggio, così chiamato probabilmente dalle canzoni che si cantavano un tempo e che in qualche luogo si cantano tuttora il primo giorno di Maggio per festeggiare il ritorno della Primavera – dalle quali pare ormai assicurato che esso derivi – è il genere più noto della nostra Drammatica popolare, e non della nostra soltanto» (cfr. Giannini, G., *Teatro popolare lucchese*, cit., 1895, p. XII). Nel maggio drammatico (diffuso dall'area pisana e lucchese, a quella versiliese-garfagnina, a quella pistoiese sino al versante emiliano dell'Appennino) si fondono aspetti del più profondo patrimonio folklorico ed aspetti della tradizione letteraria colta cui si ispirano tanto i soggetti delle rappresentazioni quanto le scelte linguistiche, orientate verso il linguaggio aulico dei classici nazionali, lontane dalla quotidianità, ma congrue alle vicende eroiche e tragiche messe in scena. Il genere è composto tradizionalmente composto in quartine di ottonari con rima ABBA, cantate su motivo base di impianto musicale antico, variabile da zona a zona con differenza notevole tra area pisano-lucchese e versiliese-garfagnina; il dramma può presentare inoltre momenti significativi in cui si inseriscono ariette, ottave o romanze di notevole impegno esecutivo e di impianto musicale sette-ottocentesco. Le rappresentazioni ha una lunga durata (2/3 ore), si svolgono tradizionalmente nei mesi di maggio o di giugno e sono allestite da vere e proprie compagnie che si formano e preparano durante l'inverno. Per approfondimenti storici e tecnici sull'evoluzione del genere maggistico nel teatro popolare si veda Franceschini, F., *Il maggio drammatico nel Sangiulianese e nel Pisano durante il XIX secolo.*, cit., pp. 15-18 e dello stesso autore il saggio *Il teatro dell'Ottocento e la cultura popolare*, in Studi su Giovan Battista Niccolini, Atti del convegno, (S. Giuliano Terme, 16-18 settembre 1982), Bibliotechina di studi, ricerche e testi, collezione diretta da Giorgio Varanini, 5, Pisa, Giardini, 1985, pp. 35-87.

Cantai sull'Olimpiade,
Sull'Arteserse e Ciro,
E di Ugolin famelico
La fine e il reo martirio.
[...]
Dell'infedel da Rimini
E della fida Pia,
In ottonario metro
Scrisse la penna mia.⁶⁶⁸

Del Frediani, infatti, ci sono pervenuti manoscritti e copioni di maggi “danteschi” che, con la diffusione a stampa esplosa a metà Ottocento, in certi casi funsero da fonte primaria per successive narrazioni, leggende e poemetti in ottava rima; mentre in altri scaturivano essi stessi dal risultato dell’interpolazione e rielaborazione di composizioni precedenti oppure direttamente del poema, senza passare da altre mediazioni⁶⁶⁹. Di origine butese è certamente il *Maggio del Conte Ugolino*, noto agli studiosi grazie all’edizione Sborgi di Volterra del 1867, ma tramandatoci anche da due copioni manoscritti: *Maggio del Conte Ugolino, fatto da Pietro Frediani da Buti e copiato da me Giuseppe Paoli anno 1884* e *Il Conte Ugolino. Opera Teatrale in verso lirico. Adattato alla scena da me Bernardino Angiolo di Buti, l’anno 1900*.

Si tratta di tre edizioni di uno stesso maggio, con le varianti proprie generalmente di questo tipo di testi; come afferma Fabrizio Franceschini, «a conferma dell’origine butese del testo sta il fatto che nella stampa, come nei manoscritti, il dicitore del prologo che principia *Or che ride il piano e il monte* è chiamato *Corriere*, denominazione tipica di Buti rispetto a quelle di *Paggio*, *Lacché* etc. proprie di altre zone pisane e lucchesi»⁶⁷⁰.

Riproponiamo di seguito la copertina dell’edizione Sborgi, interessante poiché, per rappresentare la sventurata vicenda del nobile pisano, propone un ritratto di Ugo Foscolo (nel *recto*) abbinato alla tradizionale iconografia che vuole il conte raffigurato

⁶⁶⁸ *Riepilogo*, in Baroni, L., *Parnaso Popolare Butese*, cit., pp. 97-99, qui citato a p. 99. In un altro componimento, invece, spicca l’annotazione di un cronista, chiarificatrice di un verso del Frediani e rivelatrice di una certa familiarità del pubblico butese con la drammatizzazione della vicenda del Conte Ugolino, che lo appassionava a tal punto da causarne la divisione in fazioni: «E qui mirai la torbida fazione / Del Conte afflito che morì prigionie (3).» Nella nota sottostante: «(3) Il Conte Ugolino della Gherardesca per cagione del quale andava diviso il paese di Buti, aderendo quei del castello al partito del Conte, e quei del Borgo al partito del Visconti, giudice di Gallura. [...] Tronci - Annali Pisani ed altri Cronisti» cfr. *Testamento del Leccio*, in Baroni, L., *Parnaso Popolare Butese*, cit., p. 45.

⁶⁶⁹ Un circolo di influssi reciproci tra i generi della rappresentazione e della letteratura popolare che, come vedremo, coinvolge, per quanto riguarda i temi danteschi, anche la produzione drammaturgica.

⁶⁷⁰ Franceschini, F., *Il teatro dell’Ottocento e la cultura popolare*, in *Studi su Giovan Battista Niccolini*, cit., p. 51.

in catene insieme ai suoi figli e nipoti (nel *verso*). Il contrasto crea così un collegamento con il più recente passato storico-politico fatto di dissidenti costretti all'esilio o alla prigionia:

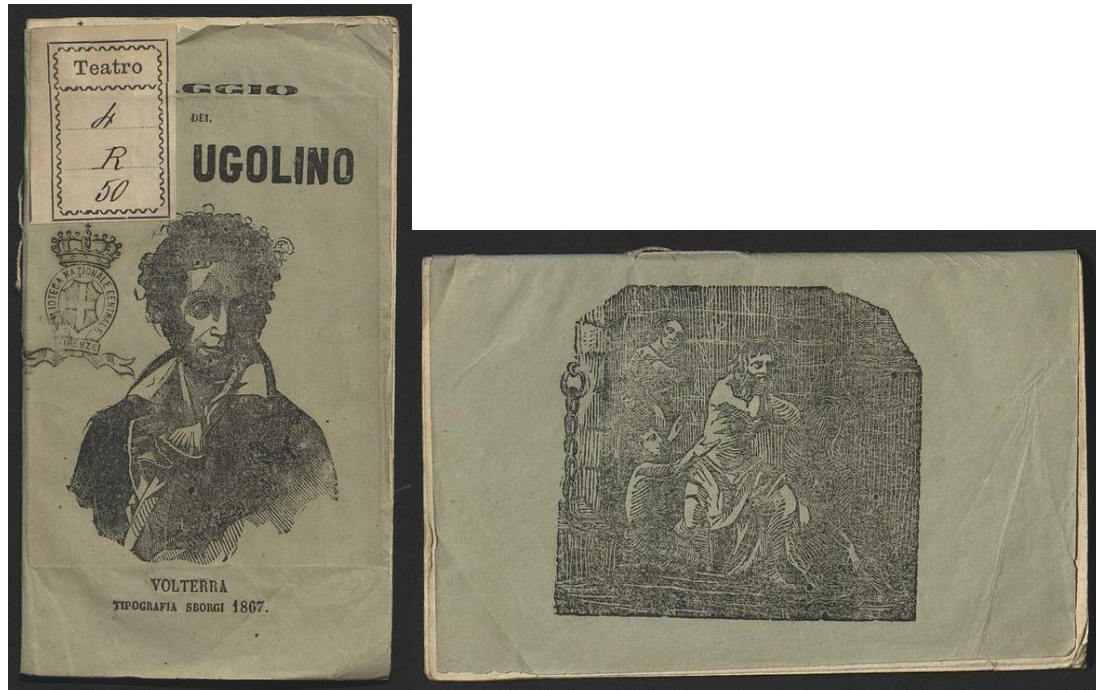


Fig. 15. Recto (a sinistra) e verso (a destra) della copertina del *Maggio del Conte Ugolino*, Volterra, Sborgi, 1867.⁶⁷¹

Il *plot* narrativo del maggio si rifaceva direttamente al testo dantesco⁶⁷², il cui accesso fu reso possibile, ad un ampio pubblico, grazie alla diffusione di fogli volanti che riproducevano fedelmente brani del poema (Ugolino, non è l'unico caso). Un esempio è la stampa edita nel 1893 dalla tipografia Salani di Firenze:

⁶⁷¹ L'edizione è stata digitalizzata e resa consultabile online sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze all'indirizzo: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004410040#page/1/mode/2up> (da cui sono state tratte le riproduzioni).

⁶⁷² In particolare il nucleo generatore del dramma era la rappresentazione della morte del personaggio. Originale invece appare la conclusione, in cui l'invettiva contro Pisa, proferita da Ugolino, è parafrasata e tradotta in termini storici nell'immaginare che i fiorentini, esortati dalla moglie del conte ormai vedova, muovano guerra ai pisani sconfiggendoli (cosa che effettivamente accadde nel luglio del 1406, cfr. De Angelis, L., «*Contra Pisas fiat viriliter*». *Le vicende della conquista, in Firenze e Pisa dopo il 1406. La creazione di un nuovo spazio regionale*, Olschki, Firenze, 2010, pp. 49-64): «*Contessa. Sventurata mia famiglia [...] Accorriamo a Flora amica/Per avere almen vendetta. /Venerato Pio Senato/Vengo a voi tutta sconforte/A narrar del Conte morte/E suoi figli incarcerato./L'arrestò la Patria infame/Per delitti a tutti ignoti/Con due figli e due nepoti/Lo lasciar morir di fame.*» cfr. *Maggio del Conte Ugolino*, Volterra, Sborgi, 1867, pp. 20-21. Infine, alcuni dettagli interessanti sulla effettiva prassi esecutiva del maggio ci sono forniti dalle indicazioni in nota al testo che fungono da avvertenze per il canto, il gesto e la prossemica attoriale. Così il verso *Sia reciso a brani a brani* «va cantato pianissimo» (cfr., *Maggio del Conte Ugolino*, cit., p. 7) e le paole di Ugolino alla moglie *Sian di te laudabil uso/La conocchia, l'ago e il fuso* andavano detti «numerandoli uno per volta sui diti» (cfr., *Maggio del Conte Ugolino*, cit., p. 9). Allo stesso modo, per quanto riguarda gli atteggiamenti, quando Ruggeri riceve l'annuncio della morte del nipote, «deve essere dolentissimo, anzi rimanere come di sasso» (cfr., *Maggio del Conte Ugolino*, cit., p. 11).



Fig. 16. *Il Conte Ugolino della Gherardesca e sua Famiglia*, Firenze, Salani, 1893, da *Inf.*, Canto XXXIII, vv. 1-90.⁶⁷³

La conferma di un effettivo influsso della lettura ad alta voce dei fogli volanti, con su impresse le terzine dantesche, sulla rielaborazione in ottava da parte dei poeti popolari – nonché di un loro utilizzo in senso divulgativo della letteratura alta – ci è fornita da una nota riguardante il cantastorie e improvvisatore Giuseppe Moroni (detto il Niccheri, di cui parleremo a breve a proposito della fortuna in ottava della vicenda di Pia dei Tolomei):

e così Niccheri rampognò il suo avversario, predicendogli simil sorte. E non è mica da dire che egli, così idiota, abbia spesso udito leggere o il Tasso o l'Ariosto o qualche altro poeta, sapete; nemmen per idea! Una sola volta senti leggere il canto di Ugolino: e ci fe' su delle ottave, dove sono pensieri veramente nobili e compassionevoli: tra' quali ci par terribile, e degno dello Shakespeare questo, che l'Arcivescovo Ruggieri, per rendere più tormentosa la fame di Ugolino e de' figliuoli, facea spesso passar dalla prigione certi fornaj con pan fresco, acciocchè que' miseri sentissero il grato odore, e si crucciassero a mille doppj della loro pena.⁶⁷⁴

⁶⁷³ Foglio volante digitalizzato e consultabile online sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, all'indirizzo: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004507285#page/1/mode/1up> (da cui è stata tratta la riproduzione).

⁶⁷⁴ Cfr. Fanfani, P., *Scritti capricciosi di Pietro Fanfani*, cap. *Tuppertù*, IV. *Poesia popolare*, *Niccheri e gl'improvvisatori*, (dal Piovano Arlotto, anno I, p. 356), Firenze, Stamperia sulle Logge del Grano, 1864, p. 259.

La stampa Sborgi ‘lanciò’ la figura di Ugolino in vari poemetti in ottava come *La morte del Conte Ugolino, storia novissima messa in ottava rima da Borgioli Fedi* (Pistoia, Rossetti, 1876), oppure *Il Conte Ugolino della Gherardesca e sua Famiglia condannati a morir di fame nella Torre Gualandi in Pisa, per ordine dell’Arcivescovo Ruggeri* (Firenze, Salani, 1879), composto da Aurelio Angeloni⁶⁷⁵; negli stessi anni, furono dati alle stampe anche vari poemetti popolari illustrati sulla vicenda di Francesca da Rimini, come le ottave incatenate di Roberto Prati, che riproponiamo di seguito:



Fig. 17. *Francesca da Rimini* – Composizione di Roberto Prati, Firenze, Salani, 1876.⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ Scrissero tragedie su Ugolino: Giovanni Leone Semproni (*Il conte Ugolino*, 1724); Andrea Rubbi (*Ugolino Conte de' Gherardeschi*, Bassano, 1779); Carlo Marengo (*Il conte Ugolino*, Torino, 1835); Pietro Sterbini (*Il conte Ugolino*, Bastia, 1835); L., Castelnuovo (*Il conte Ugolino*, 1906). Per un più ampio elenco si vedano: la voce “Conte Ugolino”, in Giannini, G., *La poesia popolare a stampa nel XIX secolo*, cit. p. 148; la voce “Teatro” a cura di Antonucci, G., in Bosco, U., *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, p. 532 e il volume *Indice-Repertorio*, in D’Amico, S., *Enciclopedia Dello Spettacolo*, Roma, UNEDI, 1975, p. 195. Infine molto noto nell’Ottocento fu il romanzo di Rosini, G., *Il Conte Ugolino della Gherardesca e i Ghibellini di Pisa*, Milano, Classici, 1843.

⁶⁷⁶ Faenza, Biblioteca Manfrediana, fondo Regoli, inv. D6679, qui estratto dalla sezione “Narrazioni in ottava rima”, in APORIE (Archivio e Portale informatico sulla Poesia in Ottava Rima Estemporanea), Dip. SAGAS, Università di Firenze, consultabile all’indirizzo: <http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/127-francesca-da-rimini-firenze-stamperia-adriano-salani-1876-faenza-biblioteca-manfrediana-inv-d6679.html>.

Stavolta il *plot* narrativo non è ricavato dall'Alighieri, ma dal dramma di Silvio Pellico⁶⁷⁷ che aveva colpito le folle fin dalla sua prima messa in scena al Teatro Re di Milano nel 1815⁶⁷⁸. Le illustrazioni, alla stregua di un fumetto, permettevano di seguire il filo anche ai meno avvezzi alla vicenda: la richiesta, da parte di Gianciotto Malatesta, della mano di Francesca in presenza del padre di lei (fig.1); il ritorno di Paolo Malatesta da Bisanzio, dove si era rifugiato dopo aver ucciso in battaglia Narciso (fratello di Francesca), alla corte di Gianciotto (fig.2); l'incontro tra Francesca e il padre Guido da Polenta, giunto a Rimini per consolare la figlia addolorata dalla morte del fratello (fig.3); la scena madre del bacio tra gli amanti (qui risolta con un teatrale tendaggio da cui sbuca Gianciotto e l'esclamazione di Paolo: «Io t'amo, e disperato è l'amor mio!», ripresa direttamente dal testo del Pellico (Atto III, scena II) con i conseguenti sospetti di tradimento da parte di Gianciotto che fa rinchiodare Paolo, malgrado la mediazione tentata da Guido (figg.4-5); infine, nell'ultima raffigurazione, l'ormai compiuta vendetta di Gianciotto che, con la spada sguainata, osserva i due amanti feriti a morte (fig.6). Sterminata sarà poi l'influenza che la tragedia del Pellico esercitò sulla successiva produzione drammaturgica e operistica nazionale e internazionale, per cui è colma la voce omonima dell'Enciclopedia dello Spettacolo; così come quella riservata alle trasposizioni teatrali dei personaggi danteschi, a cura di Giovanni Antonucci, nell'Enciclopedia Dantesca⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ Ce lo conferma sempre Giannini menzionando anche un altro poemetto in ottava desunto dal testo del Pellico: «*Francesca da Rimini. Nella quale si raccontano gli amori di Paolo, le gelosie di Lanciotto, e la tragica morte dei due amanti infelici* [...] Narrazione condotta sulla tragedia del Pellico, da cui sono state tolte anche alcune frasi. Dalla stessa tragedia deriva pure un altro poemetto di 21 ottave dal titolo: *Vita e tragica fine di Francesca da Rimini*. Per cura di A. G.; Codogno, Cairo, 1883, che comincia: Di Rimini al Signor Lanciotto detto.» cfr. la voce “Francesca da Rimini”, in Giannini, G., *La poesia popolare a stampa nel XIX secolo*, cit., p. 219.

⁶⁷⁸ La storia di Paolo e Francesca si adattava allo stile patetico-elegiaco dell'autore, che era riuscito a creare una concordanza fra il proprio verseggiare e i personaggi. Tuttavia, nel corso delle rappresentazioni, l'eco maggiore e l'entusiasmo del pubblico furono scatenati dallo slancio patriottico che emergeva in alcune parti della tragedia, come il monologo di Paolo sull'Italia nel primo atto: «Per te, per te che cittadini hai prodi, /Italia mia, combatterò se oltraggio/Ti moverà la invidia. E il più gentile/Terren non sei di quanti scalda il sole? /D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia? /Polve d'eroi non è la polve tua? /Agli avi miei tu valor desti e seggio, /E tutto quanto ho di più caro alberghi» (Pellico, S., *Francesca da Rimini*, Atto I, scena V, in *Tragedie di Silvio Pellico da Saluzzo*, Bruxelles, Tip. della società belgica, 1842, p. 11, consultabile online al sito: <https://books.google.it/books?id=BANYFVMrzFoC&pg>). La forte connotazione virtuosa, non solo di Paolo, ma di tutti i personaggi del dramma, univa spettatori e figure teatrali e trovava consensi fra gli intellettuali antiaustriaci della Milano del 1815. Fu infatti in quell'anno, nel mese di agosto, che andò in scena per la prima volta *Francesca da Rimini*, a opera della compagnia Marchionni, la cui attrice di punta, Carlotta Marchionni, divenne grande amica di Pellico. Per un approfondimento sulla straordinaria fortuna ottocentesca della tragedia del Pellico si veda il saggio di Avanzi, A., *Il testo della Francesca da Rimini di Silvio Pellico*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 2, 2017, pp. 223-228.

⁶⁷⁹ Dalla *Francesca da Rimini* di Vincenzo Pieracci (1791) a quella del Pellico (1815); dall'opera lirica omonima di S. Mercadante (1828) al lavoro drammatico-parodistico di Antonio Petito (1897, il cui copione ho recuperato presso la Biblioteca del Burcardo di Roma e presento nell'*Appendice documentaria* di questo lavoro); fino, ovviamente, alla *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio (1901), interpretata da Eleonora Duse, passando per le traduzioni anglosassoni di G. H. Boker (1855, andata in scena nello stesso anno al Broadway Theatre di New York) e di F. M. Crawford (1902, interpretata da Sarah Bernhardt al Théâtre de la Ville di Parigi, il 22 aprile dello stesso anno). Per un elenco completo si veda, in modo incrociato: *Indice-Repertorio*, in D'Amico, S., *Enciclopedia Dello Spettacolo*, cit., p. 348; la voce “Teatro”, a cura di Antonucci, G., in Bosco, U., *Enciclopedia Dantesca*, cit., a p. 532 e l'utilissimo Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), Dip. SAGAS, Università di Firenze, ricercando per “personaggio” o per “spettacolo”.

Un discorso più ampio meritano invece le rappresentazioni popolari sul tema della Pia de' Tolomei, la cui fortuna ottocentesca fu ampliata soprattutto dalla tragedia di Carlo Marengo⁶⁸⁰. Le brevi terzine dantesche che accennano alla tragica vicenda della senese ebbero infatti una straordinaria fortuna proprio perché affrontavano un tema caro alla tradizione popolare, soprattutto di età romantica, insieme alla storia di Genoveffa (contessa di Brabante): quello della “fanciulla perseguitata”⁶⁸¹. La Pia fu al centro di maggi, bruscelli, befanate e zingaresche, soprattutto toscane, il cui punto di partenza è il dramma *La Pia de Tolommei*, composto da Pietro Frediani nel 1852, pervenutoci in forma di manoscritto⁶⁸². A questo testo si rifece l'edizione Sborgi del 1867, *Maggio della Pia de' Tolomei*⁶⁸³, su cui si basarono, per i loro studi su teatro e poesia popolare ottocenteschi, sia D'Ancona che Giannini. Mentre il maestro pisano non mancò di rilevare alcune corrispondenze testuali tra il maggio del Frediani e il poemetto in ottave *La Pia. Leggenda romantica* (1822) del noto improvvisatore pistoiese Bartolomeo Sestini⁶⁸⁴; il secondo, riferendosi alle ottave di Giuseppe Moroni, edite

⁶⁸⁰ Rappresentata per la prima volta dalla Compagnia Reale Sarda il 17 giugno 1836 al Teatro Carignano di Torino, con Carlotta Marchionni nel ruolo di Pia, e pubblicata l'anno successivo (si veda AMATl, alla voce “personaggio” digitando “Pia dei Tolomei” e Faccioli, E., a cura di, *Tragedia dell'Ottocento*, in *Il teatro italiano*, V, *La tragedia dell'Ottocento*, tomo II, Torino, Einaudi, 1981, pp. 3 e seguenti) la tragedia fu messa in scena fino alla fine degli anni '70 dell'Ottocento, vedendo alternarsi nel ruolo della protagonista le maggiori attrici italiane (da Antonietta Robotti ad Amalia Bettini, da Adelaide Ristori a Clementina Cazzola, cfr. AMATl, cit.) e fu di grande influenza sulla tradizione maggica contemporanea e successiva.

⁶⁸¹ La leggenda romantica di Genoveffa (o Ginevra di Brabante, eroina medievale resa popolare dalla *Leggenda aurea* di Iacopo da Varazze, sec. XIII, andata in sposa a Sigfrido, duca di Brabante) svolge, effettivamente, un *plot* narrativo molto simile a quello della Pia de' Tolomei: entrambe accusate ingiustamente di tradimento nei confronti dei rispettivi mariti e costrette al carcere e al supplizio finale; salvo essere salvata nel caso di Genoveffa (dato che Pia fu fatta assassinare dal marito Nello dei Pannocchieschi), dal provvidenziale intervento divino che trasforma le sue pene e la seguente vita di eremitaggio e rettitudine in esempio per il marito e per la comunità intera (per la storia di Genoveffa si veda *Genoveffa, storia degli antichi tempi raccontata dal canonico Schmid*, con 23 illustrazioni di Adolfo Bongini, Firenze, Salani, 1906, consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/details/genoveffastoriad00schm>). La vicenda ebbe grande fortuna popolare anche perché conobbe larga diffusione in edizioni di fogli volanti come quella pubblicata senza data dalla casa Salani di Firenze (*Genoveffa*, Firenze, Salani, s.d., ora nel Fondo Regoli della Biblioteca Manfrediana di Faenza, inv. d6622) e consultabile online, grazie all'archivio APORIE, all'indirizzo <http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/128-genoveffa-firenze-salani-s-d-faenza-biblioteca-manfrediana-inv-d6622.html>)

⁶⁸² *La Pia de Tolommei composta da Pietro Frediani di Buti l'anno 1852. È stato copiato da me Ranieri Pioli e cantato l'anno 1852*, copione manoscritta di proprietà della famiglia Baroni di Buti.

⁶⁸³ *Maggio della Pia de' Tolomei*, Volterra, Tipografia Sborgi, 1867, consultabile online su “google libri” all'indirizzo: https://books.google.it/books?id=oLAKNr1ElZYC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁶⁸⁴ Acclamato poeta improvvisatore in tutta Italia, Sestini (San Mato, Pistoia, 1792 - Parigi 1822) fu patriota e poeta e si servì dei suoi viaggi per diffondere la Carboneria, specie in Sicilia, dove fu arrestato e condannato nel 1819. Liberato per intercessione del governo toscano, si recò in esilio in Francia. Oltre ad alcuni versi estemporanei raccolti dagli uditori, pubblicò i meditati *Amori campestri* (1814) e gli *Idilli* (1816), nonché una tragedia, *Guido di Montfort* (1821). Ma il suo capolavoro fu certamente la novella romantica in ottave intitolata *La Pia. Leggenda romantica* (Roma, nella stamperia Ajani, 1822). D'Ancona rileva come quest'opera funga da fonte principale cui attinse il Frediani, confrontando alcuni versi delle due opere ed evidenziano il comune tema svolto dell' “infelice prigioniera”: «A te dunque ricorro, e se vedrai/A sorte un di passar dalla tua cella/L'uom con cui, son due mesi, ivi passai,/Della vittima sua dàgli novella./Digli qual mi vedesti, e di' che i rai(Chiusi sposa innocente e fida ancella,/Che gli perdono i malefici sui,/E imploro anche da Dio perdono a lui./E per dargli contezza che morendo/Gli resi per mal far grata mercede,/Dagli , el'anel dell'anular traendo,/Dagli, seguia, l'anel ch'ei già mi diede,/E di' che come questo integro rendo,/Tale a lui rendo intatta la mia fede.» [Sestini, *La Pia*, canto II]; «Nasce il sole e qui mi trova,/Parte il sole e qui mi lascia/A soffrir la nuova ambascia,/A provar la pena nuova./ L'aria pessima, che spira/Da quel lago micidiale,/Darà fine ad ogni male/Col dolor che mi martira./Padre santo, che passate/Da quest'orrido castello,/Se vedeste mai il mio Nello,/Questo annunzio gli portate.../Dite a lui che come intero/Rendo a lui quel cerchio d'oro,/Cosi

dalla Salani tra il 1875 e il 1878, ci dice che «il favore che ottenne fra il popolo questo poemetto fu così grande, che il proto della Tip. Salani asseriva esserne tirate perfino settantamila copie in un anno»⁶⁸⁵. Di fatti *Pia de' Tolomei composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri, illetterato* fu un *best seller* dell'epoca: ampiamente diffusa, dagli anni '70 in poi, attraverso stampe popolari e fogli volanti a cura soprattutto delle case editrici Salani di Firenze, Baroni di Lucca e Sborgi di Volterra. L'opera del Niccheri fu edita dalla Salani ricalcando perfettamente il *format* già sperimentato con la pubblicazione della *Francesca da Rimini* del Prati, abbinando ai versi il racconto per immagine, sia in copertina che nel corpo del testo:

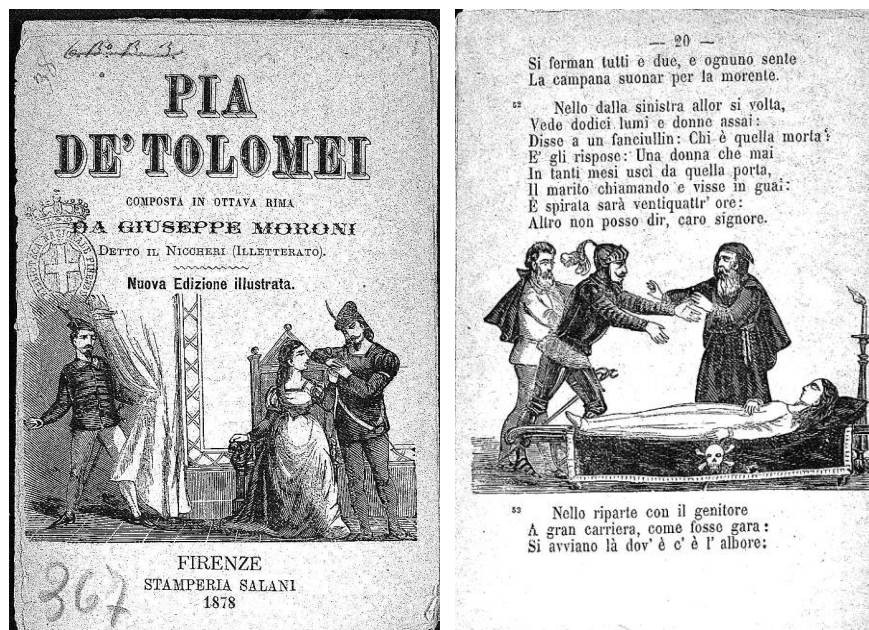


Fig. 18. Recto del volume (a sinistra) e scena finale (a destra) in cui Nello, pentito, trova Pia ormai sul letto di morte⁶⁸⁶

rendo il mio decoro, / La mia fede e il cor sincero.» [Frediani, *Maggio della Pia*, 1852], cfr. D'Ancona, A., *La rappresentazione drammatica del contado toscano*, Appendice I a *Origini del teatro italiano*, Vol. II, Roma, Bardi, 1966, pp. 331-332 (scritto comparso per la prima volta in «Nuova Antologia», Settembre-Ottobre, 1869).

⁶⁸⁵ Cfr. la voce «Pia de Tolomei», in Giannini, G., *La poesia popolare a stampa nel XIX secolo*, cit., p. 418. Inoltre Giannini ricorda anche la fortuna del tema della Pia nel genere del bruscello toscano, in particolare uno rappresentato nel 1896 in Val di Chiana e uno, più tardo, eseguito intorno al 1925 (cfr. Giannini, G., *Bibliografia dei «Maggi» stampati dalla Tipografia Sborgi di Volterra*, in «Rassegna volterrana», II, n. 3, 1926, pp. 141-168, qui a p. 155 e anche Fresta, M., *Il Bruscello e la Vecchia nel Sud della provincia senese*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, a cura del TRT, Materiali del convegno rassegna *Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna* (Montepulciano, 21-24 novembre 1974) Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 199-205. Infine di una *Pia dei Tolomei* rappresentata dalla Compagnia del Bruscello Poliziano a Montepulciano nel 1974 si parla sempre negli atti del convegno appena citato (*Teatro popolare e cultura moderna*) a p. 271.

⁶⁸⁶ *Pia de' Tolomei, composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri, illetterato*, Nuova ed. illustrata, Firenze, Salani, 1878 (I ed. 1875; edizione successiva, 1882). Sempre d'ispirazione dantesca è del Niccheri anche *Lo sgombero dell'Inferno. Nuova Composizione di Giuseppe Moroni detto il Niccheri (illetterato)*, Firenze, Salani, 1893 (foglio volante, cfr. <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004506977#page/1/mode/2up>) che fu edito prima come foglio volante e poi in forma di libretto illustrato (*Lo sgombero dell'Inferno: composizione bernesca di Giuseppe Moroni detto il Niccheri illetterato*, Firenze, Salani, 1906). Si rimanda all'Appendice documentaria per visualizzare l'intero documento.

Autodidatta di umili origini – autodefinitosi “illetterato” anche per enfatizzare la propria aura di genio poetico – Moroni utilizzò il maggio del butese come fonte e ne ampliò il *plot* accogliendo, come in precedenza anche il Sestini, la versione (che ricorda molto l’*Otello* shakespearinao⁶⁸⁷) della gelosia e del tradimento presunto dal marito, Nello Pannocchieschi, e dell’inganno e della calunnia operata da Ghino, suo amico fraterno, che, invaghitosi di Pia, si vendica del suo rifiuto calunniandola. Scoperta l’innocenza della moglie, Nello giunge troppo tardi per salvarla⁶⁸⁸. Alle reciproche influenze tematico-repertoriali tra genere maggesco e composizione in ottava si affiancava, dunque, anche il contributo della drammaturgia teatrale. Infatti, a prescindere dall’esistenza nel contado di teatri ufficiali o dall’attività di compagnie di giro, i testi del teatro ottocentesco potevano circolare tra contadini e artigiani “illetterati” anche attraverso stampe popolari, non a caso edite dalle stesse case specializzate nella pubblicazione di maggi e narrazioni in ottava rima⁶⁸⁹. Soprattutto a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, in un quadro caratterizzato da una spiccata dialettica culturale tra città e campagna, dall’attività di teatri del contado e dalla circolazione di drammi e romanzi ottocenteschi, gli autori di maggi e bruscelli erano portati ad offrire al pubblico contadino, nelle forme culturali e sceniche ad esso familiari, argomenti e temi in voga nella letteratura e nel teatro ufficiali⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ Come osserva Fabrizio Franceschini: «mentre nell’area pisano-lucchese luoghi e forme teatrali del maggio si adeguavano ai caratteri del teatro ufficiale, accanto ai maggi derivati da tragedie e drammi si sono avute rielaborazioni popolari di libretti d’opera, romanzi storici italiani e opere narrative straniere divenute popolari anche da noi. Un riflesso di questa situazione si ha nella stessa antroponomia contadina di fine XIX – inizio XX secolo; ad es. nel Lungomonte e nel Val d’Arno pisani, accanto a nomi di chiara impronta epico-cavalleresca (*Rinaldo*, *Armida*, *Erminia*, *Guerrino*, *Fioravanti*, *Rizzieri*, *Chiarastella* etc.), si sono diffusi infatti nomi come *Oreste*, *Pilade*, *Egisto* o *Dirve*, *Cesira*, *Argia* o *Adelchi*, *Desiderio* o *Lanciotto*, che richiamano note vicende tragiche, nonché nomi di impronta ‘operistica’ come *Aida*, *Otello*, *Rigoletto*, *Tosca* etc.» (cfr. Franceschini, F., *Il teatro dell’Ottocento e la cultura popolare*, cit., p. 70). Allo stesso modo ebbero fortuna alcuni episodi danteschi anche grazie alla fama derivata dalla loro messa in musica, genere particolarmente in voga nell’Ottocento. Esempi ne sono: *Francesca da Rimini*, musicato da Mercadante (1828) e *La Pia de’ Tolomei*, libretto scritto da Salvatore Cammarano (1837) per le musiche di Donizetti. Sempre al citato saggio di Franceschini si rimanda anche per approfondire la fortunata vicenda, nella tradizione rappresentativa popolare, degli amanti veronesi Romeo e Giulietta; capolavoro shakespeariano ma da cui non sembrano dipendere strettamente i tanti omonimi bruscelli e maggi otto-novecenteschi documentati (cfr. *Il teatro dell’Ottocento e la cultura popolare*, cit., pp. 59-60).

⁶⁸⁸ Sul medesimo nucleo narrativo è incentrata anche la composizione di Giuseppe Baldi. Riduzione in trentacinque ottave incatenate prima pubblicata nella *Raccolta di canzonette bernesche in ottava rima* (Firenze, Salani, 1874) e poi stampata in foglio volante in doppia edizione: *Storia della Pia de’ Tolomei*, Pisa, Valenti, 1884, (Faenza, Biblioteca Manfrediana, Fondo Regoli, inv. d6647, qui ripresa dalla sezione “Narrazioni in ottava rima”, in APORIE cit., consultabile online <http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/126-storia-della-pia-pisa-tip-valenti-1884-faenza-biblioteca-manfrediana-fondo-regol.html>) e *Pia dei Tolomei composta in ottava rima dal poeta Giuseppe Baldi*, Firenze, Salani, 1889 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze all’indirizzo <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004507290#page/1/mode/2up>). Si veda l’*Appendice documentaria* allegata al presente lavoro.

⁶⁸⁹ Ad esempio la Sborgi di Volterra pubblicò nel 1857 una *Raccolta di tragedie italiane* tra cui figuravano *Francesca da Rimini* del Pellico e *Pia dei Tolomei* del Marenco, insieme a *Antonio Foscarini* del Niccolini, *Medea* del Della Valle e *Aristodemo* del Monti.

⁶⁹⁰ Mentre nel Settecento il maggio, così come gli altri generi tradizionali del teatro popolare (bruscelli, befanate, contrasti farseschi, zingaresche), pur risultando ben affermati sul territorio (soprattutto in Toscana) subivano tuttavia un rigido e costante controllo censorio e di condizionamento da parte delle autorità civili e religiose (aspetto ampiamente affrontato nel volume di Burke, P., *Cultura popolare nell’Europa moderna*, intr. di Carlo Ginzburg, trad. di Federico Canobbio-Codelli, Milano, Mondadori, 1980; inoltre alcuni esempi di censura sette e ottocenteschi sono proposti nel paragrafo “Notizie generali sul maggio”, in Franceschini, F., *Il maggio drammatico nel Sangiulianese e nel Pisano durante il XIX secolo*, cit., p. 17-18); col XIX secolo,

Da questo punto di vista la drammatica popolare assumeva nei confronti delle masse rurali la stessa funzione socioculturale e didattico-divulgativa che nelle città era assolta dal melodramma romantico presso gli strati popolari urbani. Già Antonio Gramsci, interrogandosi sulla scarsa popolarità della letteratura ufficiale in Italia e sull'assenza di una ben definita letteratura popolare, sottolineava il «primato italiano nel melodramma, che in un certo senso è il romanzo popolare musicato» aggiungendo che, grazie a scrittori «popolari individualmente», «in assenza di una sua letteratura 'moderna', alcuni strati del popolo minuto» soddisfacevano le proprie «esigenze intellettuali e artistiche che pur esistono, sia pure in forma elementare ed incondita» attraverso la «diffusione del romanzo cavalleresco medioevale – *Reali di Francia, Guerino detto il Meschino* ecc. – specialmente nell'Italia meridionale e nelle montagne; I Maggi in Toscana» i cui argomenti «sono tratti dai libri, novelle e specialmente da leggende divenute popolari, come la *Pia dei Tolomei*»⁶⁹¹.

La drammatica popolare, soprattutto centro-meridionale, corrispondeva dunque ad effettive esigenze culturali non solo mettendo in scena le storie cavalleresche e agiografiche fissate nella memoria e nell'immaginario dell'uditorio popolare fin dai secoli XV e XVI, ma divulgando anche argomenti e temi più moderni che, in determinate condizioni di vita culturale, popolani poeti-improvvisatori e compositori di ottave potevano assumere dal teatro e dalla letteratura ufficiali; facilitati moltissimo dalla circolazione di una "letteratura effimera" che aveva nel foglio volante il suo elemento di forza. Alcuni episodi della *Commedia* dantesca, come quello della Pia, beneficiarono appunto di questo canale di diffusione:

Accanto alla tematica di attualità hanno continuato ad avere vita alcuni vecchi motivi attinti dai cicli cavallereschi, da clamorose vicende d'amore, da fonti bibliche, ecc. Questi temi sono divenuti, nel corso dei secoli, esemplari e rappresentano la sintesi completa e poetica di fatti analoghi, sempre accaduti e che sempre accadranno, che interessano, al pari di certa produzione letteraria (*Gerusalemme Liberata, Orlando Furioso, Reali di Francia, Divina Commedia*), determinate classi sociali. [...] I policromi fogli volanti accumulandosi con l'andare del tempo hanno costituito una vera e propria produzione poetica che ha toccato tutto ciò che c'è di umano.

invece, lo sviluppo del teatro popolare diventa travolgente e, come visto finora, appaiono numerosi poeti popolari specializzati nella composizione in ottava. La fortuna delle rappresentazioni popolari e la loro istituzionalizzazione risultano poi confermate dal fatto che, mentre nella prima metà dell'Ottocento i testi circolavano solo in forma di copioni o manoscritti, con gli anni '60 del secolo si cominciarono ad avere maggi a stampa. Contemporaneamente si andavano verificando anche sostanziali cambiamenti nella forma stessa della rappresentazione popolare (venir meno della commistione tra danza, canto e accompagnamento musicale) sempre più improntata all'imitazione del nuovo canone introdotto dalla recitazione con scena frontale del teatro stabile cittadino (cfr. Franceschini, F., *Il teatro dell'Ottocento e la cultura popolare*, cit., pp. 42-43).

⁶⁹¹ Gramsci, A., *Quaderni del carcere*, III, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Quaderno 21 (XVII), 1934-1935, *Problemi della cultura nazionale italiana. 1° Letteratura popolare*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 2109, 2118.

Non si può non riconoscere l'importanza del fenomeno: importanza sia dal punto di vista cronachistico, sia dal punto di vista iconografico, sia, infine dal punto di vista storico.⁶⁹²

Sebbene il foglio volante ottocentesco possa essere considerato, come afferma Diego Carpitella, «l'ultima frontiera del cantastorie»⁶⁹³, dobbiamo tuttavia constatare che l'estrema perizia e abilità dei professionisti dell'arte del dire e del “parlar cantando” si sia rigenerata, sopravvivendo, fino ai giorni nostri e abbia portato con sé anche brandelli del capolavoro dantesco, in un percorso carsico fatto di reminiscenze, riprese, immagini e versi sedimentati in un attivo immaginario mnemotecnico. Il *medium* e vettore di questa sopravvivenza è stato il contrasto poetico: l'agone. Se peculiarmente italica appariva l'usanza del canto estemporaneo delle ottave, attinto dal favoliere mitologico, leggendario e cavalleresco registrato dalle stampe popolari, non meno caratteristica e solidamente accettata sembrava essere la tradizione del poetare a contrasto, in cui due antagonisti si sfidano incatenando a vicenda la strofa iniziale a quella finale dell'avversario con una rima obbligata. In entrambe i casi il dato metrico-sonoro, che strutturava la voce del *performer*, rivestiva un ruolo cruciale. Le ottave non erano semplicemente “declamate” ma “cantate” su uno schema musicale fisso «con tenute e fioriture che concedono quel minimo spazio di tempo in più necessario a

⁶⁹² *Introduzione ai “Fogli Volanti”*, in Rocchi, F., a cura di, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, cit. pp. XII-XIII. Per “fogli volanti” si intende prodotti caratterizzati dal basso numero di pagine (a volte addirittura un unico foglio), dalla presenza di incisioni xilografate e dall'impostazione tipografica e dal taglio dei titoli (si ricordano oltre alle già citate edizioni Salani di Firenze, anche le raccolte Pitre a Palermo e Bertarelli a Milano). A partire dall'Ottocento venivano diffusi nelle città da strilloni, venditori di “nove” e “avisi” o da cartolai e piccoli commercianti; nelle zone rurali, nelle fiere e nei mercati erano invece venduti dai *colporteur*s, i merciai ambulanti che facevano la spola tra mercato urbano e contadino. Il materiale veniva poi portato a casa (nei villaggi e nelle masserie) dall'acquirente, entrando così in contatto con un pubblico ancora più vasto. Dobbiamo partire dal presupposto che questa stampa popolare a carattere sensazionalistico, narrativo, didattico-pedagogico, religioso e, a volte, anche politico, veniva soprattutto comperata da gente che sapeva leggere, ma soprattutto diffusa per gli analfabeti in particolar modo all'interno dell'opera di alfabetizzazione e di unificazione della nuova politica governativa filo monarchica del neonato Regno d'Italia. La raggiunta unità infatti favorì una vera e propria esplosione della produzione di fogli volanti in tutta l'Italia: il bisogno di comunicare sempre più pressante unito ad una sempre maggiore alfabetizzazione e a una maggiore “confidenza” anche delle classi meno abbienti nei confronti del testo scritto hanno contribuito all'incremento di questo genere editoriale. Rispetto al libro il foglio volante ha il vantaggio di essere breve, può circolare in maniera più capillare e ha bassi costi di produzione. Si tratta dunque di una produzione destinata ad un consumo veloce, la cui conservazione non è sentita come essenziale, ma che per i suoi contenuti e per la sua capacità di rivolgersi a più strati della popolazione, attraverso più livelli di ricezione del testo, contribuisce alla formazione di un'opinione pubblica nella società. La Biblioteca di Storia moderna e contemporanea di Roma conserva nei suoi ricchi fondi fogli volanti provenienti da tutta Italia, al suo interno sono raccolti quelli toscani del periodo risorgimentale, un arco di tempo nel quale questo genere editoriale si ritrova ad essere portatore di nuovi valori, fino a divenire strumento di informazione politica e di civilizzazione. Per approfondimenti cfr. Mori, S., a cura di, *Fogli volanti toscani. Catalogo delle pubblicazioni della Biblioteca di Storia moderna e contemporanea di Roma (1814-1849)*, Milano, Franco Angeli, 2008.

⁶⁹³ «Il foglio volante dell'800, la cui storia ha inizio quattro secoli prima, è stata l'ultima frontiera del cantastorie: l'assenza del testo musicale sottolinea ancora una volta l'indifferenza per la musica; gli schemi di versificazione sono ormai più che uniformi; la fantasia delle immagini e della rappresentazione è piuttosto monocorde. Una precarietà tale che reperire ed apprezzare oggi il cantastorie è diventato un compito da conservatore di museo. Tuttavia lo studio dei testi letterari dei fogli volanti ed una eventuale ricerca delle melodie alle quali questi testi venivano adattati (dalle numerose canzoni napoletane alle altre canzoni più «leggere») sono interessanti per rilluminare alcune testimonianze di costume, ma soprattutto per soddisfare quella esigenza di «storia verticale» che oggi sembra essere divenuta un imperativo etico.», cfr. *Retrospectiva del cantastorie*, di Diego Carpitella in Rocchi, F., a cura di, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, cit., p. XVIII.

pensare all'intero componimento»; e in questo stile, «che si chiama “cantare a poeta”», l'«uso consapevole del repertorio classico non è diverso da quello che potrebbe avere un rimatore colto di scuola»⁶⁹⁴. Un colto viaggiatore e critico d'arte tedesco vissuto a cavallo tra Sette e Ottocento, Karl Ludwig Fernow (1763-1808), nel volume *Römische Studien* ci fornisce indicazioni più precise su origine e prassi di alcune melodie cantate dagli improvvisatori – il più delle volte accompagnati da uno strumentsita che ne scandiva la *performance* – menzionando, in appendice, perfino un esempio intonato su versi della *Divina Commedia*. Si tratta infatti di un modello d'intonazione per una struttura poetica in terzine nella forma di un brevissimo brano in Si bemolle per voce di soprano:

Così i fioretti dal notturno gelo,
chinati e chiusi, poiché il sol l'imbianca
si drizzan tutti aperti in loro stelo.⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Cardona, R., *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, cit., pp. 72, 75. I poeti estemporanei consideravano più naturale il canto che la recitazione. Un esepiodio emblematico in tal senso è narrato da un biografo del Perfetti, secondo il quale negli ultimi anni un «reumatismo fisso nel petto» rendeva penoso il suo canto, perciò un amico gli suggerì di improvvisare declamando e il poeta meravigliandosi si schermì dicendo che non l'aveva mai fatto prima, ma non si astenne dal mettersi alla prova: «Perché Sig. Cavaliere non improvvisa da qui avanti recitando, e non risparmia a sé stesso tanta fatica? *Improvvisar recitando*, mi rispose gariosamente 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 quella nuova, non più tentata, soppendente maniera, gli assegnai per soggetto Edipo Rè di Tebe [...] Non par credibile com'egli, senza pigliar tempo a pensare, cominciasse tosto in sublimi dolcissime ottave a mostrare l'affanno, ed il dolore di quel Regnante. [...] 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 a 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 centinaio d'ottave tutte nobili, tutte leggiadre; trovare ad un tratto l'accostamento delle rime, l'unione delle sentenze, e la maestà dello stile.» (cfr. Mazzolari, G. M., *Vita di Perfetti*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, V, a cura di M. G. Morei, Roma, De Rossi, 1751, pp. 246-247, consultabile anche online sul portale internet [archive.org all'indirizzo https://archive.org/stream/bub_gb_w2wNWVn3mQ8C#page/n301/mode/2up/search/petto](https://archive.org/stream/bub_gb_w2wNWVn3mQ8C#page/n301/mode/2up/search/petto)). Così pure cantavano, più spesso che declamare, anche altri poeti-improvvisatori con poche eccezioni come quella dei modi d'attore alfiariano tenuti da Francesco Gianni nei suoi componimenti storico-politici. Ma in generale la sensibilità degli improvvisatori per l'elemento musicale è provata anche da non trascurabili dettagli biografici: non si dimentichi, come annotato in precedenza, che Teresa Bandettini fu prima valente ballerina e poi fortunata poetessa e Giannina Milli studiò in Conservatorio a Teramo prima di essere allieva di ritmica del prof. Stefano De Martinis. Questa formazione musicale influì enormemente sul loro felice impatto con la scena e con il pubblico.

⁶⁹⁵ Sono le terzine di *Inferno* (II, 127-129) con la variante testuale “Così” anziché “Quali” riportate su pentagramma, con il titolo *Terzine*, in appendice al volume di Karl Ludwig Fernow (*Römische Studien*, II, Zurich, H. Gessner, 1806, p. 446). La testimonianza del Fernow è qui riportata dall'analisi effettuata da Saverio Franchi nel saggio *Prassi esecutiva e poesia estemporanea: aspetti storici e tecnici* (in *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del convegno internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980, a cura di Bruno Gentili, cit., pp. 409-424), cui si rimanda per approfondimenti. L'aspetto più interessante della *performance* estemporanea sotto il profilo della tecnica è certamente quello del rapporto fra le strutture della composizione poetica e quelle della musica

Negli esempi proposti dal Fernow – quello del brano dantesco non è infatti l'unico⁶⁹⁶ – troviamo corrispondenze sorprendenti con la pratica del comporre in musica i più vari metri poetici dell'arte frottolistica fiorita in Italia già partire dal Quattrocento: non soltanto l'ottava rima, di cui i compositori intonavano solo i primi due versi riutilizzando lo schema musicale per i distici successivi (escluso l'ultimo che, per la novità delle rime, richiedeva talvolta una musica diversa), ma anche le terzine – che i frottolisti chiamavano capitoli ternari – presentano un solo schema melodico che si ripete per tutta la composizione poetica, salvo diversa melodia per l'ultimo verso al cambio della rima⁶⁹⁷.

sulla quale l'improvvisazione si realizzava. L'accompagnamento strumentale non si limitava infatti a fissare l'ambito ritmico-tonale della *performance*: dopo la proposizione dell'argomento da parte del pubblico, mentre il poeta si concentrava per l'esecuzione dell'*improptu*, lo strumentista preludiava e la stessa cosa avveniva durante le pause tra un'esecuzione e l'altra. Gli strumenti usati erano molti: clavicembalo, chitarra, mandola etc. Per esempio Maddalena Morelli, la famosa Corilla Olimpica, cantava a cadenze misurate accompagnata da violini (cfr. Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea*, cit., p. 86) e non erano rari i casi in cui lo strumentista era a diretto servizio del poeta (e da lui stipendiato), come dimostra una cronaca riguardante Bernardino Perfetti che «teneva ancora presso di sé un Sonatore di Mandola, che gli sonasse questa, o quell'aria a suo piacere, ed egli col canto seguivalo. Eccettuatine però i Fanatici, né quali il sonatore non poteva, per quanto s'affrettasse a correre colle mani sulle corde, tenergli dietro» (cfr. Mazzolari, G.M., *Vita di Perfetti*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, V, cit., p. 239). Il saggio di Saverio Franchi, illuminante in proposito, assegna alla testimonianza del Fernow un valore documentale unico per confermare una tendenza fortemente in voga tra Sette e Ottocento per cui la musica preesisteva all'improvvisazione poetica costituendo «un dato sia melodico-ritmico che armonico-tonale sul quale articolare la versificazione degli argomenti assegnati» dall'uditorio (cfr. Franchi, S., *Prassi esecutiva e poesia estemporanea*, cit., p. 414). A tale pratica, oltre al più consueto uso dell'ottava, sembrano confacersi anche le terzine dantesche come illustratoci dal Fernow. Testimonianza che offre spunti su aspetti cruciali della prassi esecutiva estemporanea come il rapporto musica-canto-parola. Infine per approfondimenti più strettamente danteschi sul ruolo assegnato dalla riflessione dell'Alighieri al rapporto poesia-musica, soprattutto a riguardo della struttura ritmico-musicale della canzone (cui Dante assegnava particolare rilevanza tra i tanti generi di versificazione) e sull' "arte del dire in volgare" (tema approfondito e articolato scientificamente nel primo libro del *De vulgari eloquentia*), si rimanda a Raimo, C., *Fictio retorica musicae poita*, in «Nuova rivista musicale italiana. Trimestrale di cultura e informazione musicale», n. 1, Gennaio-Marzo, 2011, Rai Eri, pp. 43-52.

⁶⁹⁶ L'appendice del volume del Fernow infatti illustra quattro esempi di melodie destinate all'accompagnamento di improvvisazioni poetiche (si tratta di un documento raro in materia). In particolare si fa riferimento: con l'intestazione *Passagallo Romano* ad un recitativo per voce di tenore intonato su frammento di ottava rima («O Musa tu, che di caduchi allori/non circondi la fronte in elicono,/ma su nel cielo infra i beati cori/hai di stelle immortali aurea corona.»); con l'annotazione *Corilla* a una melodia utilizzata da Maddalena Morelli, arietta bipartita per soprano su un ritmo ternario elegante, probabilmente concepita per un accompagnamento di archi e cembalo, in tonalità Sol maggiore ed il cui testo è scandito su due quartine di settenari («Sogno, ma te non miro/semprè ne' sogni miei,/midesto, e tu non sei/il primo mio pensier./Lungi da te m'aggio/senza bramarti mai,/son teco e non mi fai né pena né piacer.»); col titolo *Bandettini* a un'arietta bipartita in La maggiore su due quartine di ottonari, tratta dal repertorio di Teresa Bandettini («Or che nega i doni suoi/ la stagion de' fiori amica/cinta il crin di bionda spica/volge a noi l'estate il piè./E già sotto il raggio ardente/ così bollono le arene/che alla barbara Cirene/più cocente il sol non è»); e, infine, col titolo *Terzine*, al già citato modello d'intonazione musicale per una struttura poetica in terzine che usa come testo poetico i versi danteschi. Si rimanda all'*Appendice documentaria* di questo lavoro per visualizzare le quattro composizioni con annessi pentagrammi musicali riportate dal Fernow.

⁶⁹⁷ Ulteriori schemi melodici erano applicati al sonetto, alle strofe di versi sdruciolati, alla stanza di canzone e agli endecasillabi sciolti. Una documentata analisi delle strutture poetiche e musicali dell'arte frottolistica è sinteticamente condotta da Gallico, C., *Frottola*, in *La Musica: Enciclopedia storica*, II, Torino, UTET, 1976, pp. 499-508. La sorprendente corrispondenza che unisce le modalità compositive dei frottolisti quattrocenteschi a quelle dei poeti estemporanei colti seicenteschi e di fine Settecento, può essere spiegata dalla continuità di una tradizione popolare. In questa direzione il successo enorme raggiunto da una figura come quella di Bernardino Perfetti può spiegare l'ulteriore persistere degli antichi modelli negli improvvisatori successivi, se si pensa che ancora oggi l'improvvisazione su ottave incatenate non è scomparsa, ma anzi continua a canoscere rinascite e rivitalizzazioni, soprattutto dalla tradizione popolare di alcune zone dell'Italia centrale.

La diffusione di queste pratiche nel passaggio tra antico e nuovo regime e poi dalla modernità alla contemporaneità – sempre al confine tra «parlar cantando»⁶⁹⁸ e «improvvisar recitando»⁶⁹⁹ e a metà strada tra memorizzazione, lettura, canto e declamazione – è ulteriormente avvalorata da testimonianze successive (molti racconti e qualche frammentario documento) ricche e dettagliate, poiché raccolte dalla viva voce degli ultimi epigoni della tradizione del canto a braccio, vissuti tra la fine del XIX secolo e il XX secolo⁷⁰⁰. Come affermava Giovanni Kezich ancora nel 1986:

La tradizione dell'uso popolare dell'ottava rima (cosiddetto *canto a braccio*, *canto da poeta*, *cantar l'ottava o improvvisar poesia*) è tuttora relativamente diffusa e vivace in vaste aree rurali dell'Italia Centrale, soprattutto tra contadini ed ex-contadini. I portatori di questa tradizione hanno in comune lo scarso livello di scolarizzazione, la conoscenza notevole di una consistente selezione di classici della poesia italiana e la formidabile prontezza nell'improvvisare ottave cantando.⁷⁰¹

I grandi poemi, familiarmente rimaneggiati o mescolati alle narrazioni in ottava, continuavano ad offrire in contesti socio-culturali modesti modelli di alfabetizzazione poetica per apprendisti verseggiatori che, in questo modo, rinnovavano la secolare tradizione comunitaria del canto e della declamazione a braccio. La memoria dei versi forniva un ponte per il riconoscimento di un testo noto, agevolando l'avviamento alla lettura anche in condizioni apparentemente proibitive. I libri più amati erano sempre quelli a cui i poeti-popolani s'erano ispirati due secoli prima (*l'Orlando innamorato*, la *Gerusalemme liberata* e, non ultima, la *Divina Commedia*). Si cominciava a leggerne le strofe

⁶⁹⁸ Riprendendo l'incipit del titolo del saggio di Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando: the practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600* cui spesso abbiamo fatto riferimento.

⁶⁹⁹ Riferendoci alle parole di Bernardino Perfetti riportate da Mazzolari, G. M., *Vita di Perfetti*, cit.

⁷⁰⁰ La poesia a braccio è argomento poco studiato. Per le fonti possono essere utili i seguenti riferimenti: Nataletti, G., *Poeti a braccio*, in «Rassegna dorica», III/1, 1931, pp. 10-13; Id., *I poeti a braccio della Campagna Romana*, in Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari, Roma, Edizione dell'Opera Nazionale Dopolavoro, Roma, 1936, pp. 383-392; Carpitella, D., *Musica contadina dell'Aretino*, Roma, Bulzoni 1977; Barontini, C., *Cantare improvvisando. L'ottava rima popolare e l'uso del contrasto in Toscana. Gli incontri di Ribolla a cavallo del nuovo millennio*, in «La Ricerca Folklorica», n. 45, 2002, pp. 133-141; Gatteschi, M., *Il canto popolare aretino. La ricerca di Diego Carpitella*, Arezzo, Provincia di Arezzo, Montepulciano, Le Balze, 2004 e Barontini, C. – Nardini, P., *Improvvisar cantando. Atti dell'incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima*, Arcidosso, Effigi, 2009. Una serie più accurata di ricerche, gravitante attorno la registrazione delle sedute di poesia, è stata avviata a partire dai primi anni '70 da studiosi collegati con il gruppo del «Nuovo Canzoniere Italiano» e dal 1973 con il Circolo Gianni Bosio di Roma (Marco Müller, Alessandro Portelli, Giovanni Kezich), si veda in proposito a titolo esemplificativo Portelli, G., *Contrasto a poeta in ottava rima tra uno iscritto al Pci e un «maoista» (Torrenova, Roma)*, in «Nuovo Canzoniere Italiano», II serie, I (1972), pp. 29-36. L'inquadramento dell'intera questione è ripreso in Kezich, G., *L'ottava rima: da una ricerca sul campo ai problemi epistemologici delle discipline etnoantropologiche*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», I (1980), pp. 99-172. Infine si veda in particolare sulle varianti del contrasto in ottava rima e più in generale sulla poesia orale, il volume *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di Agamennone, M.; Giannattasio, F., Padova, Il Poligrafo, 2002 (con all'interno il saggio di Maurizio Agamennone, *Modi del contrasto in ottava rima*, pp. 163-223). Un utile strumento digitale per la ricerca bibliografica e d'archivio è il già citato APORIE (Archivio e Portale informatico sulla Poesia in Ottava Rima Estemporanea) del Dip. SAGAS, Università di Firenze, consultabile all'indirizzo: <http://www.aporie.it>.

⁷⁰¹ 'Ottava popolare e poesia italiana classica', in Kezich, G., *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, cit., p. 31.

lentamente, e poi si provava a canticchiarle: «leggete continuamente e rapidamente parecchi canti del Tasso, e sentirete poi come l'orecchio e il cervello si saranno inconsciamente disposti a fabbricare ottave»⁷⁰², raccomandava l'autore di un ottocentesco trattato sulla poesia estemporanea. L'improvvisazione continuava ad essere il bacino di un enorme bagaglio di conoscenze letterarie e scientifiche; di un'enciclopedia comunitaria vivente, o uno zibaldone mnemonico che trovava nella familiarità con determinati schemi metrici e ritmici l'indispensabile supporto con cui dar forma ad un immaginario e a nozioni acquisite nel tempo tramite una "lettura oralizzata"⁷⁰³. Benedetto Croce nel descrivere la vita del remoto paesino abruzzese di Pescasseroli nella seconda metà del XIX secolo, ci parla dell'alfabetizzazione da autodidatta e della biblioteca su cui si era formato l'immaginario poetico di un poeta pastore del loco, tale Cesidio Gentile (1847-1914)⁷⁰⁴:

Non aveva frequentato scuola alcuna, ché allora non ne usavano a Pescasseroli; nelle capanne dei pastori, durante le lunghe sere, al riflesso del fuoco, apprese da sé a leggere e a scrivere, e si nutrì di storie popolari in ottava rima e di poemi cavallereschi. Da ciò gli venne l'avviamento a comporre versi, e ne compose di continuo, tutta la vita, in tutti i metri, di tutti i generi e su tutti gli argomenti, politici, morali, religiosi, satirici, burleschi, narrativi, epici, autobiografici. [...] I suoi volumi e quaderni, serbati dalle figliuole o sparsi presso parecchie famiglie di Pescasseroli, e recanti le tracce di essere stati portati in giro per gli stazzi dei pastori, sono scritti con fantastica ortografia, di pronuncia dialettale; ma, ridotti a grafia regolare, mostrano subito lingua e forme

⁷⁰² La citazione tratta da Dino Mantovani *L'improvvisazione poetica e gli improvvisatori (conferenza detta il giorno 31 maggio 1891 nella sala del Palazzo municipale di Teramo)*, Teramo, Fabbri, 1891, p. 18), è riportata in Bruno Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, cit., p. 156.

⁷⁰³ In proposito è utile citare la riflessione che Michel de Certeau imposta sulla memoria culturale acquisita per il tramite dell'ascolto «par tradition orale»; secondo l'antropologo francese essa «permet seule et enrichit peu à peu les stratégies d'interrogation sémantique dont le déchiffrement d'une écriture affine, précise ou corrige les attentes» (cfr. de Certeau, M., *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale des librairies, 1980, p. 284, trad. it., *L'invenzione del quotidiano*, a cura di Mario Baccianini, prefazione di Alberto Abruzzese, postfazione di Davide Borrelli, Roma, Lavoro, 2001). Viene insomma messa in evidenza la capacità alfabetizzatrice della sola parola detta a viva voce, con schemi metrici noti, fonte, persino in un contesto popolare illetterato, di un processo di secondo livello: la decifrazione di un testo scritto: «La retorica e le pratiche quotidiane sono definibili inoltre come manipolazioni interne a un sistema – quello della lingua o quello di un ordine stabilito. Astuzie, spostamenti, ellissi, eccetera che la ragione scientifica ha eliminato dai discorsi operativi per costruire sensi "propri", entrano nel linguaggio comune grazie a trovate brillanti (o "tropi"). Ma queste zone "letterarie" in cui sono stati rimossi (come nel sogno in cui Freud li ha ritrovati), persiste l'uso di questi stratagemmi, memoria di una cultura. Queste trovate caratterizzano un'arte di dire popolare. L'orecchio di un contadino o di un operaio, così attento e perspicace nel riconoscerle nelle parole di un narratore o di uno strillone, sa scoprire in un modo di dire un modo di trattare il linguaggio ricevuto. E il suo apprezzamento divertito o artistico riguarda altresì un'arte di vivere nel campo dell'altro. Distingue in questi scherzi del linguaggio uno stile di pensiero e di azione – dei modelli di pratiche.» (cfr. il paragrafo 'Logiche: giochi, racconti e arti di dire', in Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, Cap. II, *Culture popolari*, cit., p. 57).

⁷⁰⁴ Detto "Jurico" (cioè "cerusico", dato che suo nonno era stato un pastore noto come medico degli animali), poeta pastore di Pescasseroli (AQ) nato nel 1847 e morto nel 1914 in seguito a una caduta da cavallo. Fu ampiamente biografato da Benedetto Croce, interessato dalla sua opera in quanto rivelatrice, nonostante la marcata impronta paesana, di una sorta di mediazione letteratura colta e sentimenti popolari. Secondo il Croce infatti fin da bambino, percorrendo i tratturi della transumanza delle greggi, che si snodavano dall'Abruzzo per giungere nel Tavoliere delle Puglie egli aveva imparato da solo a leggere e a scrivere; e durante quei duri tragitti era solito declamare le trame di importanti poemi cavallereschi, che, rivisitate, utilizzava per i suoi versi (cfr. Croce, B., *Versi di un pastore abruzzese*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1954, vol. IV, 1942, pp. 220-228).

italiane. L'autore aveva letto moltissimo, Omero e Dante e Tasso e Ariosto e Giusti, e la storia romana e quella di Francia, Colletta e Manzoni e D'Azeglio e Dumas, e le novelle abruzzesi del Ciampoli, e via dicendo: e di allusioni storiche e letterarie fa sfoggio volentieri.⁷⁰⁵

Il poeta-contadino esercitava la propria mente e perfezionava le proprie capacità espressive in stretto rapporto con i testi, che comprendevano anche libri di grande spessore. Tuttavia più che ripetere meccanicamente i versi dell'autore, egli tendeva a combinarli estrapolandone e «riutilizzandone ampi frammenti, in occasione d'improvvisazione, in chiave formulaica (emistichi, parole-rima, soluzioni ad effetto)»⁷⁰⁶, secondo procedure ed espedienti tecnici facilmente assimilabili anche dagli analfabeti.

I classici, da questo punto di vista, offrivano all'estro un rassicurante ancoraggio per l'immaginazione e la forma certa di una memoria mitopoietica tramandata oralmente di generazione in generazione: semplici parole o interi versi si trasformavano in brandelli di discorso formalizzato utili per nuove creazioni poetiche. Inoltre, l'importanza che il canto in ottava assumeva per il poeta gli donava di riflesso anche una coscienza del valore socio-culturale derivante dal possesso dell'alfabeto⁷⁰⁷; sebbene il momento fondamentale restasse quello dell'improvvisazione per il quale, parallelamente alla lettura dei classici, l'aspirante verseggiatore si dedicava ad un lungo apprendistato sotto l'occhio esperto di un poeta anziano, vero e proprio "maestro" da cui attingere stimoli e conoscenze tecniche. Va sottolineato infatti che la coscienza metaletteraria dei poeti a braccio oscilla tra due poli opposti: l'ideologia, di derivazione arcadica e poi romantica, del poeta inteso come "talento naturale"⁷⁰⁸; e la convinzione dell'importanza del possesso di cultura attraverso un percorso formativo fondato su letture e ascolto e finalizzato all'acquisizione dell'autonoma capacità di manipolazione della *langue* durante la *performance* estemporanea. Tale processo stava alla base di

⁷⁰⁵ Croce, B., *Pescasseroli, VIII. Un poeta pastore*, in *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1980, (I ed. 1925), pp. 348, 350.

⁷⁰⁶ Come osserva Antonello Ricci nell'articolo *Autobiografia della poesia. Ottava rima e improvvisazione popolare nell'alto Lazio* (in «La Ricerca Folklorica», n. 15, aprile (1987), *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, pp. 63-74, qui a p. 68) continuando poi con la testimonianza di un poeta contadino novecentesco (Riccardo Colotti): «Studiavo 'l libro ma doppo mica dicevo le parole di Tasso, dicevo a mmodo mio, a ccreazione mia dicevo, mica dicevo le parole del Tasso», (cfr. Ricci, A., cit., ibidem).

⁷⁰⁷ «Veramente mi sento più contento/quando che leggo Tasso Ariosto e Dante/che mi donano forse ed alimento. /Di leggere sono stato sempre amante/anche se non di povero talento/la lettura però sempre è importante/perciò miresta facile la rima/pur s epoeta son di poca stima» (versi del poeta Delo Alessandrini raccolti da Antonello Ricci in *Autobiografia della poesia*, cit., p. 65).

⁷⁰⁸ Lo avevamo già visto nei casi analizzati di poetesse arcadiche di Sette e Ottocento nelle cui *performances* veniva riconosciuto un atto al limite del soprannaturale. Così, ad esempio, viene descritto l'estro di Giannina Milli: «Si getta, in virtù di uno strano potere che noi non possiamo comprendere, in uno stato che è quasi una sorta di possessione [...] e le vengono alla bocca parole che non sembrano sue. [...] Tutto quello che posso ricordare è una strana dolorosa sensazione, come se la mia cara amica si fosse trasformata in una creatura soprannaturale terribilmente bella, tanto il suo viso e la sua voce erano cambiati.» Alexander, F., *Storia del popolo*, cit., pp. 33-34.

interessanti intersezioni con la tradizione colta e dava luogo a sorprendenti “sfide a bravura” e di memoria che spesso si svolgevano in osterie e taverne:

Allor nell'osteria c'era un richiamo
anche se un po' scadente fosse il vino
si cantava di Tisbe e di Piramo
di Olindo di Sofronia e di Aladino
del grand pastor di Troia di Priamo
la crudel morte del conte Ugolino
di Ulisse di Penelope e dei Proci
diciamo pur sperperator feroci.⁷⁰⁹

Da una parte, quindi, la tradizione orale-popolaresca si interfaccia con quella letteraria vera e propria; dall'altra, invece, non va dimenticato che la lingua dei poeti estemporanei (colti, illetterati o autodidatti che fossero) si presenta come una regione variegata proprio perché capace di assimilare e comprendere, allo stesso tempo, registri alti, letterari, e bassi, colloquiali e vicini al parlato quotidiano, a seconda delle occasioni. È in questa regione composita che si rinnovano le penetrazioni dantesche. A parte la sedimentazione di alcune formule e stereotipi, la prassi estemporanea dell'ottava e del canto a braccio attinge direttamente dall'enorme parco sintattico-lessicale della letteratura alta, a partire da Dante, di cui i poeti si mostravano essere esperti conoscitori; in un *fil rouge* che, partendo dai repertori dei poeti-improvvisatori della fine del Settecento e passando per l'Ottocento patriottico, giunge, come vedremo a breve, fino ai giorni nostri. Esempi ne sono le tracce – pervenuteci grazie ai fogli volanti o alle registazioni – di poesia estemporanea a contrasto basata sulla memoria di brani o di interi canti della *Commedia* sulla scia di un fenomeno orale-aurale di lettura-ascolto-memorizzazione e rielaborazione-riproduzione che oggi si sta lentamente affievolendo rispetto alla metà del secolo scorso⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ Versi del poeta Delo Alessandrini raccolti da Antonello Ricci in *Autobiografia della poesia*, cit., p. 68.

⁷¹⁰ «Quest'orizzonte di declino e morte non era ancor segnato prima dell'ultima guerra: a quel tempo, l'ottava, a metà strada tra passatempo e informazione, era una questione assai importante, un “gioco” ben più serio. Un giovane era spinto dalla passione per il canto a vincere ogni timidezza e disposto a sopportare molti sacrifici, nonché a sfidare abissi di ignoranza. [...] Ma una volontà fortissima sosteneva lo sforzo di apprendimento [...] Una volontà che poteva scavalcare barriere d'ignoranza formidabili, attraverso meticolose letture personali e canali sostanzialmente diversi da quelli della scolarizzazione formale (che is arrestava, in genere, alla seconda o terza classe elementare.» (cfr. Ricci, A, *Autobiografia della poesia*, cit., p. 64). I due principali spazi sociali, costitutivamente diversi tra loro, in cui aveva luogo la creazione orale estemporanea in ottava rima erano: il canto da osteria e la gara poetica ufficiale. Quest'ultima forma si è sviluppata durante il ventennio fascista incoraggiata dalle autorità con l'istituzione di veri e propri campionati di poesia estemporanea con apposite giurie e premiazioni. Il canto da osteria, invece, appare ormai in netto declino. Libero da schemi precostituiti, si svolgeva in una informale gara “a bravura” in cui a vincere era chi, disputando soprattutto di argomenti mitologici, cavallereschi ed epici, esibiva memoria ed erudizione superiori a quelle degli avverseari. La gara come oggi la conosciamo è qualcosa di estremamente diverso: predeterminata dalla presentazione al congedo dei poeti partecipanti, con sorteggio dei temi e l'assegnazione di un numero stabilito di ottave a disposizione (dal canto singolo su di un soggetto fino ai contrasti semplici o incrociati).

Ci si imbatte per esempio, giungendo così al Novecento, in un contrasto in ottave incatenate, stampato su foglio volante, composto nel settembre del 1945 dal poeta a braccio viterbese Antonio Nevi (Montefiascone, 1893–1980)⁷¹¹, che riproponiamo di seguito:

Contrasto fra Mussolini e Ciano all'Inferno

Se udienza mi daretè e mi ascoltate
ed un pò d'attenzione metterete
canterò dei due miseri dannati
e credo ben che li conoscerete
or narrerò quando si so incontrati
nelle borgie d'averno alle segrete
il Conte Ciano sulla soglia stava
mentre che Mussolini vi arrivava.

Bongiorno disse: padre io vi aspettava
da più d'un anno a sto secondo regno
quando che sulla terra si regnava
voi foste l'uomo del futuro ingegno
veramente chi mai lo sospettava
che vi macchiaste di un delitto indegno
voi vi macchiaste di sangue le mano
sopra il genero vostro Conte Ciano.

Che mi racconti pezzo di Marrano
volevi conservar la tua salute
quando il denaro ti mettevo in mano
tu ci compravi poderi e tenute
si armato avei l'esercito italiano
molte cose nssarebbero avvenute
per esse troppo ingordo e spozzarato
per mangiar troppo il gozzo ti è crepato.

Povero seimuntu e smemorato
chi più ladro di te all'inferno vede
con che faceste il palazzo incantato
e di Claretta facesti la sede
e li venti milioni che m'hai dato
di dote dimmi un pò chi te li diede
rendite tu non hai nemmeno entrate
dunque sai dirmi dove l'hai trovate.

Io ti darebbe un sacco di legnate
miserò avanzo della madre terra
quelli cento milioni destinati
al ministro d'Atene si non erra
acciò che non schierasse le sue armate
alla dichiarazione della guerra
tu le usurpasti non ti fanno onore
secondo Giuda infame e traditore.

Tu fosti dell'Italia il disonore
tutto il mondo lo giudica e lo vede
io non so come non ti scoppiò il core
quando alle spose levasti la fede
per pagar cameriere e servitore
le spese che tu fai non ci si crede
per mantener tutte le tue comare
alla villeggiatura ai monti e al mare.

Se ancora ti potessi fucilare
eri ridotto come una cornice
che senza chiodo appesa non può stare
che tutto il mondo ancora parla e dice
eri quasi ridotto a mendicare
senza la mano mia liberatrice
la mano di mia figlia ti ho accordato
così debili e buffi t'ho pagato.

Povero rozzo fabbro disgraziato
che per empf lo stomaco e la pancia
ti toccò fare il maestro privato
vivere d'elemosina e di mancia
e quando a tanto onor fosti innalzato
buttasti fuori il veleno e la ciancia
chi ti fece salire a tanto onore
fu il manganello e l'olio purgatore.

Che mi racconti pezzo d'impostore
fu la Vittoria mia l'animo ardito
fu la bontà Divina e il Dio fattore
la formazione del nuovo partito
e fui chiamato il grande Dittatore
che la rivoluzione mostrò a dito
il motto della scienza tanto forte
scrisse sui gagliardetti Roma o Morte.

Credo che aperte si sono le porte
del popolo quel giusto tribunale
e già si è radunata l'alta Corte
che deve giudicar l'uomo fatale
il presidente con parole accorte
vedrà se hai fatto bene o fatto male
e centomila voci unitamente
a Morte a Morte già gridar si sente.

Ma tu prima di me fosti presente
ti feci mette con le spalle al muro
acciò che tutto il mondo avrà presente
e parlerà nel secolo futuro
qui fucilato fu l'uomo innocente
resterà la memoria imperituro
scritta sui marmi in questa parte e in quella
purchè la macchia tua non si cancella.

Vedo che affonda la tua navicella
giù nell'abbisso resterà in eterno
che ti ha colpito l'orrida procella
ti hanno spedito diretto all'Inferno
la guerra fu per te cattiva stella
e giusto ti ha colpito il Padre Eterno
io son contento e ringrazio il Messia
che sei venuto a farmi compagnia.

Se tu marcavi la diritta via
e forse questo non saria avvenuto
ma tu volevi la perdita mia
ero accerchiato da Caronte e Pluto
dal gran Consiglio fui mandato via
dal ventesimo piano son caduto
quando ne parlerà l'età vetusta
la punizione data è troppo giusta.

Ecco arriva Minosse con la frusta
che verso questi due mollo si sdegna
or vi darò la punizione giusta
del re Minosse questa è la consegna
di questo tribunale la commusta
vi metto a tutti e due a spaccar la legna
e accenderete il fuoco alle fornaci
questo è il supplizio eterno e state in pace.

NEVI ANTONIO

Fig. 19. *Contrasto tra Mussolini e Ciano all'Inferno*, Tip. M. Liverziani, Montefiascone, 15 sett. 1945⁷¹²

⁷¹¹ Poeta a braccio laziale, pensionato originario di Montefiascone (VT), Nevi risulta attivo fino al 1980. Purtroppo oltre alla stampa del *Contrasto tra Mussolini e Ciano all'Inferno* non si posseggono informazioni biografiche precise, anche se di lui scrisse Edilio Romanelli: «Non ti conosco, mai migliori auspici/ti farò, perché alfin possa incontrare/la tua pensona, e poi da quanto dici/potrò meglio capire ed onorare/il canto tuo ohe da buone radici/il seme puro fece germogliare/tanto da farti un nome molto noto/quale cultore d'arte assai devoto.» (cfr. Romanelli, E., *400 poeti improvvisatori toscani, laziali, abruzzesi. Ricerca poetica in ottava rima*, Terni, Edizioni Ape, 1980, p. 117). Si veda anche la voce "Nevi, Antonio" nella sezione *i protagonisti* in www.aporie.it.

⁷¹² *Contrasto tra Mussolini e Ciano all'Inferno*, Tip. M. Liverziani, Montefiascone, s.d. ma 15/09/1945 (ASV Archivio Gabinetto Prefettura, cit. foglio, 75, in 14 ottave. incatenate). Si ringrazia il professore Antonello Ricci per aver fornito la riproduzione del documento.

Al di là dell'evidente tematica ideologico-politica affrontata in chiave fortemente satirica – come dimostra il titolo: *Contrasto tra Mussolini e Ciano all'Inferno* – è possibile cogliere anche l'altrettanto palese reminiscenza di immagini e di ambientazioni proprie della prima cantica della *Commedia* soprattutto nella raffigurazione di Benito Mussolini e Galeazzo Ciano come veri e propri dannati danteschi giunti uno dopo l'altro nei gironi infernali – il primo per aver fatto fucilare il genero, oltre che per la tracotanza e vanagloria omicida dimostrate, e il secondo per i numerosi peccati di fraudolenza commessi abusando del proprio potere – mentre si accusano a vicenda dei peggiori misfatti protratti in vita, a tutto vantaggio delle risate del lettore-uditore (in un momento storico in cui, all'indomani del proclama Badoglio, i fautori del regime fascista avrebbero dovuto fare i conti con i partigiani); ma anche nel finale contrappasso dello «spaccar la legna e accendere il fuoco alle fornaci» comminato ai due “malcapitati” dal tribunale presieduto dagli infernali personaggi di Caronte, Pluto e Minosse, che li riconosce colpevoli entrambi di aver portato allo sbaraglio un popolo e un Paese per soddisfare i propri bassi intenti di vanagloria e di ricchezza.

Inoltre si potrà parlare di un'analogia volontà di attualizzazione, o di «interpretazione politica attualizzante di Dante»⁷¹³, prendendo in esame le terzine del primo canto infernale recitate dal poeta-pastore Riccardo Colotti (Tarquinia, 1900-1992)⁷¹⁴ in una taverna di Tarquinia nel dicembre del 1970 e registrate dal musicologo Alessandro Portelli. «Estroso interprete delle “cupità” dantesche»⁷¹⁵, Colotti si riprodusse in quell'occasione in una vera e propria lezione per un uditorio composito che comprendeva oltre agli abituali avventori d'osteria, anche studiosi – come Portelli gravitanti attorno al Circolo Gianni Bosio di Roma – interessati alla figura del poeta per le loro ricerche su musica e tradizioni popolari:

⁷¹³ Cfr. Portelli, A., *Riccardo Colotti, «Sarebbe sto comunismo». Una lettura Dantis contadina*, in «I Giorni Cantati», Rivista trimestrale a cura del Circolo Gianni Bosio, I, 1, numeri 2-3, giugno-dicembre, 1981, Firenze, La Casa Usher, 1981, pp. 25-33, qui a p. 32.

⁷¹⁴ Carriettiere e coltivatore diretto originario di Tarquinia (VT), nato nel 1900 e morto nel 1992, veniva soprannominato da Edilio Romanelli «il mago del mito e della storia narrativa». Colotti fu un fine conoscitore della mitologia classica, di Dante e dell'epica cavalleresca francese. Più versato nella composizione per iscritto che nell'improvvisazione dal palco, fu autore di svariate pubblicazioni tra cui *La capanna del vaccaro* (1934) e *Storia di Fiornavante e Dusolina* (1939). Erede di un importante lascito librario del Marchese Falzacappa, in tarda età si produsse nella creazione di una lunga filza di “ottave cupe” di argomento mitologico, divenendo così, per la ricchezza dei suoi riferimenti letterari, uno dei protagonisti della ricerca di Giovanni Kezich. Di natura molto schivo, e ancora avvolto, fino agli anni '80, nei panni del vecchio contadino maremmano, Colotti si produceva in poesia solo nell'angolo più remoto di qualche fraschetta, al riparo da orecchi indiscreti. Amareggiato nell'intimo da un groviglio di vicende familiari non serene, mantenne sempre un contegno modesto e riservatissimo, all'ombra di una fede poetica che lo animava di religioso zelo. Trascorse gli ultimi dieci anni a Pomezia, a casa di uno dei figli, in lento declino. Di lui si scrisse: «Con piacere conviene vi descriva, un poeta bravissimo ed amante del mito, e della storia narrativa, conosce ben Virgilio, Omero e Dante: dotato di natura assai istintiva tutto ricorda, e spiega nell'istante. Dove cantò Colotti ebbe successo peccato che con noi non venga spesso» (Romanelli, E., *400 poeti improvvisatori toscani, laziali, abruzzesi. Ricerca poetica in ottava rima*, cit., p. 83). Su di lui si vedano inoltre numerosi studi (Kezich, G., *I poeti contadini*, cit. 1986 e Id., *Some Peasant Poets. An Odyssey in the Oral Poetry of Latium*, Bern, Peter Lang, 2013) e la voce “Colotti, Riccardo” nella sezione *i protagonisti* del sito www.aporie.it.

⁷¹⁵ Come lo definisce Antonello Ricci in *Autobiografia della poesia*, cit., nota 25, p. 73.

Tarquinia, 22 dicembre 1970. Riccardo Colotti, di professione cavallaro, declama a memoria il primo canto dell'*Inferno* di Dante. Siamo in un'osteria; sono presenti alcuni giovani compagni di Roma – che forse sarebbe eccessivo definire «ricercatori» solo perché hanno con sé un registratore – ed alcune persone del luogo. Colotti declama e spiega, spesso in forma di domanda, divertendosi a cogliere in castagna gli «studenti» venuti dalla città. I compaesani lo prendono un poco in giro, ma restano inchiodati alla sedia. Per tutto l'arco della lezione, che dura un paio d'ore, non se ne va nessuno.⁷¹⁶

Colotti dunque non canta ma recita Dante; lo declama, grazie a peculiari abilità canore da compositore d'ottave, e a destrezza da esperto fine dicitore e conoscitore dei classici. La modalità scelta è quella discorsivo-narrativa di un Dante portato nel quotidiano a contatto con le masse popolari: un continuo interloquire con gli uditori – interrogati sul significato delle terzine – che spezza, quando la crucialità dei passaggi lo ritiene necessario, il fluire spedito della recitazione del testo dantesco incastonato nella memoria del *performer*. L'apice della narratività e metateatralità della *performance* è raggiunto quando, interrogando gli astanti sul significato della profezia virgiliana evocante la venuta della misteriosa figura del “veltro” (*Inf.*, I, vv. 100-102) – baluardo contro i vizi capitali (lussuria, superbia e avarizia) e difensore della giustizia attraverso un profondo rinnovamento sociale e politico – Colotti ne propone una versione estremamente attualizzata:

[Colotti]

Senti che lavoro?

Molti – qui senti che cupidità?

molti so' gli animali a cui si ammoglia

Va un po' a capì 'sta riga: che vòl di'?

Molti so' gli animali a cui si ammoglia

Non capite 'sta riga, che vòl di'?

[Avventori]

Sì, la capiscono, la capiscono

[Colotti]

La capite?

Molti so' gli animali a cui si ammoglia questa fiera

⁷¹⁶ Portelli, A., *Riccardo Colotti, «Sarebbe sto comunismo». Una lettura Dantis contadina*, cit., p. 25. La conoscenza a memoria di ampi brani della Commedia da parte del Colotti è confermata anche da un'intervista registrata a Tarquinia, nella cosiddetta osteria di San Sidòro, nel giugno del 1971. Anche in quell'occasione fu recitato il Canto I dell'*Inferno*, con gli stessi commenti eterodossi che nella declamazione del 1970 avevano assegnato al “comunismo” la funzione liberatrice e sanatoria del “Veltro”: «Sente che forza! Parole fiorentine dantesche del mille e trecento» (cfr. Kezich, G., *I poeti contadini*, cit., p. 43, in cui vengono riportati frammenti dell'intervista).

Sta ricchezza. Gli animali vorrebbe di': le città d'Italia. Pisa, Genova, Venezia. Gli animali perché cianno lo stemma, [...] Molte so' le città, voleva di'; ma se diceva così era semplice. Invece ha fatto la cupidà.

Molti so' gli animali a cui si ammoglia questa fiera e poi saran di più

Vedi come sente l'avvenire dei secoli?

... per fin che il veltro

Senti chi era il Veltro:

verrà che la farà morir di doglia

T'ha pronosticato, Dante. Ha da veni' un Veltro; ha da veni' un Veltro che farà mori di doglia il ricco. Sarebbe 'sto comunismo.⁷¹⁷

Una *lectura Dantis* senza il testo, o meglio, con il testo a mente, che alterna di continuo il commento/spiegazione e la chiamata in causa degli spettatori ad una declamazione che gioca con la "cupità" dei versi dell'Alighieri: quella sentenziosità, derivata dallo stigma dantesco di moralità, che avvicina l'uditore (tutti gli uditori) poiché assume il carattere di universalità («molte so' le città, voleva di'; ma se diceva così era semplice. Invece ha fatto la cupidà. *Molti so' gli animali a cui si ammoglia questa fiera e poi saran di più*. Vedi come sente l'avvenire dei secoli?»). Sembra che per Riccardo Colotti, cavallaro con poco più della terza media, il fascino di Dante consista proprio nello sviscerarne questa "cupità": superando la difficoltà di decifrazione di un linguaggio segreto e di un universo accessibile solo per gradi. Così come Dante ha bisogno della guida di Virgilio per uscire dalle tenebre infernali, allo stesso modo il rustico frequentatore d'osteria si lascia scortare dalla figura mediatrice di un *performer* come Colotti che rilegge l'allegoria del veltro nei termini marxisti di opposizione tra il mondo dei ricchi e l'arrivo del comunismo che impone l'eguaglianza e il riscatto⁷¹⁸.

⁷¹⁷ Trascrizione di un frammento della registrazione della *performance* tratta da Portelli, A., *Riccardo Colotti, «Sarebbe sto comunismo»*. *Una lectura Dantis contadina*, cit., p. 27. I versi danteschi declamati da Colotti sono riportati in corsivo per distinguerli dal linguaggio colloquiale che vi si alterna. Si tratta delle famose terzine: «Molti son li animali a cui s'ammoglia, / e più saranno ancora, infin che 'l veltro / verrà, che la farà morir di doglia.» (*Inf.*, Canto I, vv. 100-102).

⁷¹⁸ Tuttavia in questa interpretazione di Dante in termini di lotta di classe non bisogna leggersi una sovrapposizione ideologica, né tantomeno una lettura personale di Colotti; ma un'interpretazione diffusa su una vasta area dell'Italia centrale (Lazio e Toscana soprattutto) degli anni Settanta del secolo scorso, indipendente dalle posizioni politiche individuali e facente capo all'equivalenza, data con oggettività imparziale, tra essere contadino povero ed essere comunista. Tale tendenza – insieme ad un evidente uso politico di Dante in quanto poeta e contestatore delle ingiustizie attraverso la durezza del volgare adoperato nella *Commedia* – è confermata anche dalla testimonianza di un altro poeta a braccio laziale, Nello Innocenti (poeta-pastore nato nel 1915 a Palestrina, molto versato nei classici e particolarmente incline, negli anni '70 a far collimare l'ispirazione delle proprie ottave con l'ideologia social-comunista del movimento contadino in atto), riportata da Giovanni Kezich: «Tutti i poeti che ho conosciuto io sono 'compagni'. Non è perché sono compagno io, ma sono più intelligenti. È vero che molti sono tati bigotti, però c'è stato il primo contestatore che era un poeta. Il Dante bigotto non allegava, per esempio, capisci. Quello che ha fatto la rima, che ha fatto lo stil novo, crede a Dio, crede ai santi, ma non crede al clero, a tutte le stupidaggini che dice, e quindi gli da giù a chi ha fatto del male. Perché questi sono tutti 'compagni', perché i poeti sono sempre stati i contestatori: almeno, se fra la gente c'era un poeta, era quello che contestava» (cfr., Kezich, G., *I poeti contadini*, cit., p. 131). Per approfondimenti sul tema si rimanda al citato saggio di Alessandro Portelli (*Riccardo Colotti, «Sarebbe sto comunismo»*. *Una lectura Dantis contadina*, cit., pp. 30-32) in cui viene messo in risalto anche un uso popolare di Dante attraverso canali orali-aurali del tutto sconosciuti, o in via di declino, presso le istituzioni letterarie e i costumi dei nostri tempi.

Ma di declamazione dantesca “a braccio” è possibile parlare giungendo addirittura fino agli anni duemila. È il caso degli *Esercizi di memoria* di un longevo poeta-improvvisatore del viterbese Delo Alessandrini (Ischia di Castro, 1914-2014)⁷¹⁹, fra cui spicca un classico come l’episodio di Ulisse narrato nel canto XXVI dell’*Inferno* che, dietro invito dello studioso Antonello Ricci, suo intervistatore nel 2002, il rustico poeta provò a declamare alla veneranda età di ottantotto anni:

[Intervistatore]

Ulisse ve lo ricordate?

[Alessandrini]

‘n po’ sì...

o voi che siete due dentro ad un foco

non vi meravigliate

no

mentre ch’io visse ciò che assai o poco

quando nel mondo l’alti versi scrisse

nnnnnnnn-

nnnun me viene, capito... [si mangia l’ultima parola]

crollare così

mormorando

sì come vento cui

sì come

ven-

come foco cui vento affatica

Dove la cima qua e là menando

come avesse la lingua che parlasse

tirò fori la voce e disse quando

Mi dipartii da Circe che sottrasse

me più di un anno là presso a Gaeta

*prima ch’Enea sì la nominasse [...]*⁷²⁰

«O voi che siete due dentro ad un foco, s’io merita di voi mentre ch’io vissi, s’io merita di voi assai o poco

quando nel mondo li alti versi scrissi, non vi movete; ma l’un di voi dica dove, per lui, perduto a morir gissi».

Lo maggior corno de la fiamma antica cominciò a crollarsi mormorando, pur come quella cui vento affatica;

indi la cima qua e là menando, come fosse la lingua che parlasse, gittò voce di fuori e disse: «Quando

mi diparti’ da Circe, che sottrasse me più d’un anno là presso a Gaeta, prima che sí Enea la nominasse, [...]

(*Inf.*, XXVI, 79-93)

⁷¹⁹Nato a Ischia di Castro (VI) nel dicembre del 1914 (anno dello scoppio della Prima Guerra Mondiale) e deceduto recentemente (si veda l’encomio funebre tributatogli nell’articolo di Antonello Ricci, *È morto Delo Alessandrini, poeta a braccio*, in *TusciaWeb*, Citizen Journal, 9 aprile 2014, consultabile online all’indirizzo <http://www.tusciaweb.eu/2014/04/morto-delo-alessandri-poeta-improvvisatore/>); risultava ancora attivo a inizio anni Ottanta. Figlio di un poeta, apprese tuttavia l’arte da Giuseppe Valentini (altro valente poeta a braccio viterbese del primo Novecento, 1866-1948). Bracciante agricolo per la maggior parte della vita, cantava a braccio già negli anni ‘30. Divenne poi il protagonista principale della ricerca dello studioso viterbese Antonello Ricci (*Fare le righe. L’ottava rima in Maremma. Vita e versi di Delo Alessandrini poeta improvvisatore*, Roma, Stampalternativa, 2003) che ne curò per la stampa *Le ottave della prigionia* (Alessandrini, D., *Le ottave di prigionia*, a cura di Antonello Ricci, Viterbo, Tipografia Quatrini, 1985). Si veda anche la voce “Alessandrini, Delo” nella sezione *i protagonisti* del sito www.aporie.it.

⁷²⁰*Inferno XXVI. Esercizi di memoria*, in Ricci, A., *Fare le righe*, cit., p. 50. Il testo dantesco a fronte è tratto dall’edizione di Vittorio Sermonetti, *L’Inferno di Dante*, con la supervisione di Gianfranco Contini, cit., p. 531.

Una straordinaria mnemotecnica – che poggia sulla geometria della terzina e, soprattutto, sulla cadenza e il ritmo della rima – gli permette di colmare lacune e dimenticanze: il metro mostra la propria forza proprio quando la memoria perde colpi. Una pausa d’incertezza segue la recita dell’incipit («*o voi che siete due dentro ad un foco [...]* no nnnun me viene, capito...») ma la fluidità musicale della concatenazione delle terzine viene ristabilita non appena si infila la sequenza delle successive rime alternate (*menando/parlasse/quando/sottrasse*). «Da qui in avanti il poeta procede spedito per 11 strofe»⁷²¹.

È la prassi esecutivo-formale stessa a veicolare un proprio senso, tutto ritmico e musicale, ben oltre il significato letterale dei versi; particolare non secondario che risulta evidente – a un confronto tra i testi messi a fronte – nel non rispetto della punteggiatura dantesca nella versione eseguita da Alessandrini⁷²². Tale procedimento, all’apparenza contraddittorio per la veicolizzazione del senso generale dell’opera, risulta però rivoltore di una tendenza coltivata nel tempo e radicata in profondità nell’esecuzione estemporanea popolare: il livello di comprensione, da parte del poeta-contadino, dell’ “alto” e “aspro” testo dantesco è direttamente proporzionale alla sua estrema perizia nel saperlo mandare a memoria. La memoria gioca un ruolo davvero essenziale rappresentando, al contempo, il vero e unico baluardo contro il silenzio dell’ignoranza e lo strumento fondamentale per la trasmissione della conoscenza (al di là della capacità di scrittura e della possibilità di circolazione dei testi offerta dall’edizione di libretti e fogli volanti) in un mondo ibrido, come quello popolar-contadino, da sempre al confine tra oralità e scrittura.

Questi poeti a braccio, contadini e pastori, che hanno oltrepassato le soglie del terzo millennio – epigoni della contadina di Bagni di Lucca alla quale accenna Montaigne nel suo *Viaggio in Italia*; di Giandomenico Peri d’Arcidosso, bifolco improvvisatore alla corte dei Medici, o del bolognese Giulio Cesare Croce anch’egli cantastorie attivo nelle corti di Cinque e Seicento; della cutiglianese Beatrice di Pian degli Ontani, il cui talento affascinò intere generazioni di romantici a partire dal Tommaseo – rappresentano la memoria vivente (e registrata, per fortuna) d’una tradizione formidabile, unica, per durata e resistenza, nella storia della nostra letteratura, in grado di condurre poesia e

⁷²¹ Ivi, p. 47.

⁷²² Come annota, in trascrizione, il testimone diretto dell’esecuzione a braccio: «Delo sale costantemente di tono recitando i primi due versi di ogni strofa, mentre scende e chiude secco nell’ultimo – in barba a qualunque segno di punteggiatura, ignorando le più vistose spezzature tra ritmo e senso. Abbiamo così: “Dove la cima qua e là menando (*sale*) / come avesse la lingua che parlasse (*sale*) / tirò fori la voce e disse quando (*chiude*) / (*pausa netta*) / Mi dipartii da Circe che sottrasse (*risale*) ecc.”; mentre ci attenderemmo tutt’altra cadenza: “Tirò fori la voce e disse: /Quando mi dipartii da Circe...”» (cfr. Ricci, A., *Fare le righe*, cit., p. 48). L’eliminazione della punteggiatura stravolge completamente intonazione, ritmo e senso del verso.

grandi poemi a latitudini geografiche e sociali impensabili per la cultura ufficiale. Autodidatti rozzamente alfabetizzati che per secoli (dalle piazze dei liberi comuni medievali, alle prestigiose corti rinascimentali fino ai salotti bene dell'Italia unita, alle veglie serali dei poderi e alle feste di paese dell'Italia contadina del secondo dopoguerra) hanno coltivato una tradizione popolare fondata sulla tenace memoria e trasmissione orale-aurale di testi, saperi e libri appartenenti ad una cultura altra da sé e ben più alta, permettendo così la penetrazione e fortuna di un classico come la *Divina Commedia* anche in un mondo, come quello contadino, che non può vantare un'effettiva e riconosciuta letteratura scritta cui fare riferimento.

2.9. UNA CONSIDERAZIONE.

In questo capitolo abbiamo potuto riscontrare quanto possano essere labili e permeabili non soltanto le presunte barriere deputate a segnare cultura istituzionale egemone e cultura popolare subalterna; ma anche quelle delegate a distinguere e a specializzare nettamente le modalità espressive di tale comunicazione del sapere. Canto, recita e lettura, assumono in tal senso un ruolo determinante, data la possibilità di un loro uso integrato (a seconda delle epoche e delle mode culturali) per la trasmissione di contenuti letterari alti, come la *Commedia*, a un variegato bacino di uditori: dalle ottave estemporanee accademico-arcadiche di fine Settecento, alle declamazioni patriottico-risorgimentali di metà Ottocento, fino al “parlar-cantando” e all’ “improvvisar-recitando” dei poeti a braccio contadini otto e novecenteschi; passando per un lento ma costante processo di alfabetizzazione popolare – più vigoroso soprattutto dopo la raggiunta unità politica del Paese – incentrato sulla lettura ad alta voce sia in contesto scolastico che familiare.

Nel prossimo capitolo vedremo queste stesse forme espressive fondersi in un unico *format* d'intrattenimento, composto da momenti diversi, con al centro proprio la declamazione dantesca. Il capitolo sarà infatti incentrato sulla fortuna recitativa della *Commedia* nell'Inghilterra della prima metà dell'Ottocento, e vedrà ancora la poesia estemporanea, con protagonisti improvvisatori e attori nella duplice veste di rifugiati politici e di raffinati intrattenitori, farsi veicolo, alla luce della rivisitazione ideologico-politica mazziniana e con precisi intenti revivalistici e pedagogico-propagandistici, di una trasmissione internazionale del poema in chiave risorgimentale per un'*audience* altolocata.

3. DANTE IN SCENA FUORI DAI CONFINI: PERCORSI D'OLTREMANICA.

Ciascun secolo ha il suo Beniamino, il suo scrittore prediletto: vi fu l'età del Petrarca, del Metastasio, del Tasso: oggi è l'età di Dante. Non molto tempo fa i francesi hanno applaudito le letture di Ozanam, appassionato interprete di Dante; il Foscolo ed il Rossetti hanno reso così popolare in Inghilterra la *Divina Commedia*, che mi ricordo aver veduto viaggiatori inglesi errare pei colli di Sorrento col loro Dante in tasca, e nella villa di Napoli giovinette inglesi, sedute accanto ad una statua o ad una fontana, starsi assorto nel loro piccolo Dante, contemplando pensose Matilde e Beatrice.⁷²³

Se dovessimo tracciare una linea che ripercorra la capillare diffusione del dettato morale e politico dantesco, insieme alla sua forte carica immaginifica, a cavallo tra Settecento e Ottocento essa ci condurrebbe inevitabilmente fuori dai confini italiani e, in particolare oltremarica, a sondare le sorti di quegli insorti, proscritti ed esuli politici fattisi divulgatori della cultura nostrana all'estero. È possibile riscoprire questo tracciato attraverso l'intrecciarsi di due fondamentali direttrici che, al contempo, caratterizzano lo stesso sistema culturale ottocentesco tra vecchio e nuovo regime: quella della "Storia" e quella della "Teatralità"⁷²⁴.

Forse in nessun altro momento della storia l'attrazione per l'Italia, i suoi paesaggi, le sue genti, la sua tradizione artistica, letteraria e musicale fu più forte nel mondo anglosassone che all'inizio dell'Ottocento, perlomeno nel mondo ristretto delle classi alte (*upper-classes*) e delle persone di buona cultura⁷²⁵. L'immagine dell'Italia prese, nella sensibilità di alcuni scrittori romantici inglesi, la dimensione del mito; *the lure of Italy* ("il fascino italiano") e il contatto con il nostro Paese assunse l'aspetto dell'esperienza indispensabile per una piena formazione del gusto e della sensibilità; la conoscenza della lingua e della letteratura italiane, con Dante Alighieri in posizione centrale poiché divenuto insieme ad Omero e a Shakespeare il grande modello ispiratore della poesia romantica, raggiunse un'ampia diffusione e là dove la pratica della lingua non bastava, supplirono le traduzioni; la conoscenza di opere, monumenti e artisti più noti dell'arte italiana⁷²⁶ ebbe anch'essa larga diffusione; infine, il viaggio in Italia, obbligatorio nel Settecento per chiunque, appartenente alle classi colte, si imbarcasse nel *Grand Tour*

⁷²³ Pier delle Vigne, in De Sanctis, F., *Saggi critici*, V ed., Napoli, Morano, 1888, p. 409, (consultabile anche online all'indirizzo <https://archive.org/stream/saggicritici00desa#page/n5/mode/2up>).

⁷²⁴ Come afferma anche Jurij Lotman nel suo famoso saggio *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del XIX secolo*, in Lotman, J., M., *Da Rousseau a Tolstoj: saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il mulino, 1984, pp. 137-163.

⁷²⁵ Per una panoramica generale su fortuna e diffusione degli *Italian studies* in Inghilterra si veda anzitutto Brand, C. P., *Italy and the English Romantics, The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

⁷²⁶ A lungo in posizione dominante vi fu Raffaello, insieme ai grandi maestri rinascimentali, poi, nel corso del secolo, i pittori "primitivi", preferiti e presi a modello dalla confraternita dei Preraffaelliti, fino ad arrivare al Botticelli.

educativo europeo, che raggiunge il suo culmine nell'esemplare testo di Goethe *Viaggio in Italia*⁷²⁷ del 1816, divenne poi avventura romantica ed elevazione a mito di alcuni luoghi e città: Venezia, Firenze e la Toscana⁷²⁸, Roma, Napoli.

Dopo la pausa dovuta alle guerre napoleoniche, furono proprio gli inglesi i primi a riscoprire l'Italia. Per anni si erano preparati a questo nuovo incontro, studiando l'italiano, leggendo e traducendo i classici e discutendo sul talento di artisti e pittori del nostro Paese. Con l'inizio dell'Ottocento si assiste, così, ad una vera e propria "italomania" e ad un incremento dei viaggi verso la penisola italiana con lo scopo di verificare sul posto quanto appreso sui libri. Franco Venturi in *L'Italia fuori d'Italia* ricorda che «mai anteriormente e mai in periodo posteriore, l'italiano venne tanto largamente letto in Inghilterra quanto negli anni venti del XIX secolo»⁷²⁹. Inoltre, la forte presenza nella formazione culturale delle classi colte europee dei classici greci e latini ebbe naturalmente il suo peso non solo nel facilitare l'apprendimento della lingua ma, anche, nel determinare gli orientamenti di gusto: i luoghi e le città italiane visitati erano carichi di memorie storiche, rese ancor più romanticamente affascinanti dal loro stato di "rovine"⁷³⁰.

A partire dai primi anni dell'Ottocento comincia, dunque, a diffondersi, soprattutto nel mondo anglosassone, una "rilettura" della storia italiana nella quale si cercano gli antichi principi di stabilità del potere dello Stato italiano, fino ad allora in una situazione di decadenza, rintracciati in particolare nell'organizzazione comunale di età medievale.

⁷²⁷ Ma preceduto e accompagnato da tanti altri resoconti di viaggio, molti dei quali provenienti dal mondo anglosassone come quello di Mrs. Trollope (*A visit to Italy*, 1842) o quelli dei tanti *english travellers*, uno su tutti Lord Byron, che in biografie e diari raccontarono esperienze ed incontri italiani.

⁷²⁸ La Toscana, e Firenze in particolare, furono meta del rinnovato culto dantesco del primo Ottocento che vide la stragrande maggioranza degli scrittori romantici e i rappresentanti delle classi europee più agiate e acculturate intraprendere il cosiddetto *voyage dantesque*: un percorso turistico-letterario di tipo colto, compiuto da viaggiatori stranieri in Italia sulle orme di Dante, caratterizzato dal fascino e dall'emozione provocata dal ricordo delle immagini dantesche e dallo scenario naturalistico, paesaggistico ed artistico evocato nella *Divina Commedia*, la cui lettura era bagaglio culturale indispensabile per la formazione delle élites europee. Le tracce più evidenti di questo fenomeno ci sono state tramandate da alcune importanti pubblicazioni: Jean-Jeaques Ampère, *Voyage Dantesque*, in «Revue des Deux Mondes», IV, 1839; Alfred Bassermann, *Orme di Dante in Italia*, Zanichelli, Bologna, 1902, I ed 1897); Mrs. Colquhoun Grant, *Through Dante's Land: Impressions in Tuscany*, London, Long, 1912. Testi che confermano il *boom* dantesco tra XIX e XX secolo e il particolare gusto delle élites colte europee per una riscoperta dell'Italia attraverso l'itinerario fornito da vita e opere del suo sommo poeta. Per approfondimenti sul tema del "viaggio dantesco" e del *Grand Tour* vedi Cavalieri, R., *Il viaggio dantesco. Viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante*, Roma, Robin Edizioni, 2006.

⁷²⁹ Venturi, F., *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'unità*, vol. III, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1195-1196.

⁷³⁰ Va tenuto presente che a partire dai primi decenni del secolo XIX fino alla liberazione della Grecia dal dominio turco nel 1832 (avvenimento che appassionò particolarmente il mondo romantico anglosassone, sulla falsariga dello stesso George Byron che, dopo il fallimento dei moti italiani del '20-'21, si era spinto proprio in Grecia, cercando contatti con i rivoluzionari e vi aveva perso la vita nel 1824, presso Missolonghi, a causa di una febbre reumatica) i monumenti dell'antica civiltà erano inaccessibili ai viaggiatori e l'arte greca classica poteva essere conosciuta soltanto in due modi: o, come era già avvenuto per Winckelmann, attraverso i monumenti magno greci dell'Italia meridionale, a cominciare dai templi di Paestum; oppure, attraverso i fregi del Partenone trasportati a Londra dal conte Elgin ed esposti al British Museum a partire dal 1816.

Tra i primi studiosi ispirati a questo “romanticismo storico” c’è sicuramente Simonde De Sismondi la cui fortunatissima *Histoire des Républiques italiennes du moyen âge*⁷³¹ aveva contribuito a dare nuova luce e risalto alle glorie italiane, non solo antiche ma anche più recenti, promuovendo quell’interesse per il Medioevo che sarà tipico di tutto il secolo, con lo scopo di creare una memoria storica in un’ottica insurrezionale⁷³². Secondo De Sismondi avrebbe dovuto essere proprio l’insegnamento delle vecchie Repubbliche italiane a spronare l’Europa intera e gli italiani stessi alla riconquista della libertà perduta. Un auspicio che influenza profondamente anche la produzione letteraria dell’epoca. Infatti, già a partire dagli ultimi anni del ‘700, si assiste ad una “riabilitazione”⁷³³, prima critico-letteraria e poi ideologico-politica, della figura simbolo della cultura del “Bel Paese”, e cioè Dante Alighieri, insieme ad una rinascita dello studio delle sue opere e del suo contesto storico: il Medioevo. Dante viene visto come uno dei primi autori moderni, emblema della tradizione nazionale e fondatore della letteratura e della lingua italiana.

Questa “nuova” immagine conferita al sommo poeta è basata su una concezione a sua volta “nuova” della storia passata. Nel XIX secolo, infatti, si diffonde, soprattutto in Inghilterra e nel mondo anglosassone in generale, una vera e propria “dantomania”, testimoniata dalle edizioni delle opere del vate italiano che già nel 1819 superano di gran lunga quelle di tutto il XVIII secolo⁷³⁴.

⁷³¹ De Sismondi, S., *Histoire des Républiques italiennes du moyen âge*, Zurich, Gessner, 1807. Nel 1832 ne uscì una traduzione molto ridotta in inglese a cura di W., Roscoe, *A history of the Republics. Being a view of the origin, progress and fall of Italian freedom*, London, Longman.

⁷³² Sui temi dell’invenzione moderna di tradizioni ritenute di antiche origini, come per esempio l’elaborazione dei rituali reali britannici tra XIX e XX secolo, riflette l’importante testo di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, (Einaudi, 2002).

⁷³³ La conoscenza della poesia dantesca e soprattutto della *Divina Commedia* al di fuori dell’Italia era molto difficile in quanto si trattava di opere in volgare. Dunque, se il poema era conosciuto all’estero era sicuramente grazie a persone che avevano contatti con l’Italia, in particolare i letterati. Chaucer conobbe Dante tramite le opere di Boccaccio e forse per essersi portato un manoscritto della *Commedia* durante uno dei suoi viaggi in Italia negli anni Settanta del Trecento; Christine de Pisan, scrittrice e dantista nel ‘500 francese, era nata in Toscana; i primi studiosi spagnoli di Dante, Bernat Medge, per il catalano, e Francisco Imperial, per il castigliano, avevano contatti in Italia; Byron, Shelley, Stendhal e tanti altri poeti romantici inglesi viaggiarono in Italia spinti dal culto dantesco. Alla fine del ‘300, quando la *Divina Commedia* comincia ad essere tradotta e conosciuta all’estero, incontra dei problemi di diffusione proprio in Italia. Gli umanisti fiorentini, esperti di fonti classiche e di latino, si trovavano di fronte a un paradosso in quanto il poema dantesco era scritto in lingua volgare, e quindi era da considerarsi un’opera “moderna”. Anche le letture pubbliche prima effettuate soprattutto nelle chiese a scopo divulgativo dell’opera, verranno poi canonizzate in contesti sempre più accademici, indice, questo, di un risvolto elitario della diffusione e fruizione del poema. Ciò fu dovuto anche al fatto che l’attenzione degli studiosi si era sempre più spostata verso un altro trecentista: Francesco Petrarca. La *Divina Commedia* era considerata come un’opera oscura, difficile da seguire, irregolare, priva di decoro. Solo tra la fine del ‘700 e i primi anni dell’ ‘800 si assiste ad una sua piena “riabilitazione”. Cfr. Caesar, M., *Dante: The Critical Heritage*, London-New York, Routledge, 1989 e Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-303.

⁷³⁴ Limitandoci alla diffusione della *Divina Commedia* in Inghilterra, tra la versione di H.F. Cary del 1818 ed il 1860, si contano ben venti traduzioni. Allargando lo sguardo al resto d’Europa, invece, osserviamo che nel 1838 Frédéric Ozanam scrive in Francia la sua tesi di dottorato sulla filosofia dantesca e nello stesso anno J.J. Ampère pubblica il suo *Voyage Dantesque* per la «Revue des deux Mondes»; nel 1865 in Germania, ancor prima che in Italia, viene fondata la Società Dantesca e nel 1897 L. Volkmann pubblica una *Divina Commedia* parzialmente illustrata dal titolo *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della «Divina Commedia»*, (ed. italiana, a cura di Locella, G., Firenze-Venezia, Olshcki, 1898).

Il parallelo e conseguente interesse per il Medioevo italiano, invece, serve a mostrare al lettore straniero le origini della civiltà a cui il poeta appartenne: Dante è considerato, contestualmente, il simbolo del suo tempo e dell'epoca medievale nel suo insieme, mentre la *Commedia* diventa una lettura in voga poiché adatta all'immedesimazione nei più forti sentimenti umani. Se il XIX secolo è chiamato "il secolo di Dante" è perché esso è prima di tutto il secolo della storia. Il poema dantesco è perciò studiato sotto diversi aspetti ma, principalmente, sotto il profilo storico come chiave di lettura storico-religiosa e politico-sociale del Medioevo:

L'Italia medioevale era l'Italia delle due grandi fazioni, guelfa e ghibellina, l'Italia degli scontri tra repubbliche e piccoli tiranni; non si parlava che di crimini e libertà; si risolveva tutto a pugnalate. Le avventure ed i racconti di questa Italia vengono dai romanzi: chi non conosce il Conte Ugolino, Francesca da Rimini, Romeo e Giulietta, Otello?⁷³⁵

Così nel 1803 si esprime Chateaubriand, in una delle tante lettere che avrebbero poi costituito il nucleo essenziale del suo *Voyage en Italie*⁷³⁶, a testimonianza di una precoce diffusione del poema dantesco in ambito europeo grazie alla traduzione, in particolare, dei suoi episodi più fortunati⁷³⁷. Può sorprendere che tanto interesse e amore per l'Italia⁷³⁸ si sviluppasse in un momento in cui il nostro Paese stava forse toccando il punto più basso della sua storia oppresso da una pesante arretratezza economica in molte regioni; da un diffuso analfabetismo; da profonde divisioni interne di tipo linguistico-culturali; dall'imposizione di regimi politici stranieri e, non in ultimo, dalla presenza, nelle sue regioni centrali e nella città di Roma in particolare, di un regime politico anomalo, lo Stato Pontificio, per sua natura soprannazionale e particolarmente

⁷³⁵ La citazione, tratta da *Voyage en Italie* di Chateaubriand, è riportata in Cavalieri, R., *Il viaggio dantesco. Viaggiatori dell'Ottocento sulle orme di Dante*, cit., p. 27.

⁷³⁶ Chateaubriand, F., A., R., *Voyage en Italie*, Paris, 1827, (trad. it., *Viaggio in Italia*, Lanciano, 1912). Tra il 15 giugno del 1803 e il 21 gennaio 1804 il grande scrittore compì un viaggio in Italia per assumere l'incarico, affidatogli da Napoleone, di primo segretario d'ambasciata presso la corte pontificia. L'esperienza fu descritta da Chateaubriand attraverso carteggi e resoconti che sarebbero stati pubblicati soltanto due decenni dopo sotto il titolo, per l'appunto, di *Voyage en Italie*.

⁷³⁷ È da notare che, sempre nel corso del XIX secolo, Dante comincia ad essere conosciuto e tradotto anche al di fuori dell'area egemonica di Francia, Germania, Inghilterra e Nord America: nel 1800 i primi dodici versi del canto I del *Paradiso* sono tradotti in polacco; nel 1829 il III canto dell'*Inferno* viene tradotto in ceco; nel 1835 e nel 1839 vengono tradotti in danese rispettivamente l'episodio di Paolo e Francesca e del conte Ugolino; nel 1842-53 l'*Inferno* è tradotto in svedese e nel 1845 in russo; nel 1844 quello del conte Ugolino è tradotto in greco e nel 1845, ancora insieme a Paolo e Francesca, in serbo-croato; nel 1851-62 l'intero poema dantesco è tradotto in danese, mentre nel 1865 è la volta dello spagnolo; nel 1886 la *Divina Commedia* è interamente tradotta in finnico e nel 1906 la cantica infernale è tradotta in bulgaro. Cfr. Caesar, M., *Dante*, cit., pp. 69-70.

⁷³⁸ Espresso non solo dai primi romantici ma anche da personaggi di grande peso nella cultura di metà secolo come Dickens, Carlyle, Macaulay, e da uomini di governo come Gladstone, Palmerston e Russell. Dickens, per esempio, sarà un sostenitore della causa indipendentista italiana e tra i primi sottoscrittori, nell'agosto del 1849, dell'*Italian Refugee Fund Committee* costituito per soccorrere gli esuli politici italiani più indigenti. Cfr. Caponi-Doherty, M.G., *Charles Dickens and the Italian Risorgimento*, in «Dickens Quarterly», XIII, 3, 1996, pp. 151-163. Sull'internazionale degli esuli si veda Verdecchia, E., *Londra dei cospiratori. L'esilio londinese dei padri del Risorgimento*, Milano, Tropea, 2010.

inviso per antica tradizione all'Inghilterra anglicana e protestante. Ma, forse, proprio la somma di questi elementi concorsero alle ragioni che ispirarono il sentimento inglese verso l'Italia durante il XIX secolo, e ciò è tanto più evidente nel diffuso appoggio alla causa italiana e nella generosa ospitalità offerta agli esuli e ai rifugiati politici italiani che cercavano scampo e fortuna dai continui fallimenti dei tentativi insurrezionali: il ricordo delle antiche glorie e la constatazione dello stato presente spingevano così un'attenta *intelligènzia* inglese, di aristocratiche origini o proveniente da una facoltosa borghesia industriale in ascesa, a sostenere ogni azione di riscatto e di "Risorgimento".

3.1. LA PERFORMANCE ITALIANA IN ESILIO.

Fu proprio la presenza di nostri compatrioti sul suolo inglese, esuli politici o emigrati economici che fossero, a rinvigorire la causa italiana fuori dai suoi confini, decretandone, contemporaneamente, il successo e la fortuna linguistico-letteraria presso un colto e raffinato pubblico. Le loro storie personali si sovrapposero a quella comune e collettiva della Storia, con la “S” maiuscola, che vedeva ancora lontano e faticoso il raggiungimento dell’unità nazionale e una patria ostile alla libera espressione e al culto di ideali libertari.

La chiave di lettura “teatral-spettacolare” qui adottata per interpretare il fenomeno della fortuna dantesca d’oltremarica sembra indicare una forte permeabilità tra le due vicende anche perchè, come evidenzia il testo di Lotman prima citato, la “spettacolarità” rappresenta il *leitmotiv* caratterizzante del secolo XIX⁷³⁹, a maggior ragione se abbinata alla condizione di “esilio politico”. Le due direttrici vanno ad incrociarsi nella teatralità di un gesto e di una parola sempre simbolici poiché veicolatori, consapevoli o meno, di un messaggio politico il cui valore è rafforzato dalla condizione e dall’esperienza dell’emigrazione forzata.

L’essere “in esilio” riduce fortemente il distacco fra arte e vita, sovrapponendole e provocando nei patrioti fuoriusciti un processo di identificazione con quei personaggi-mito, protagonisti della storia, della letteratura o dei fatti di attualità, che trionfano nell’immaginario comune per le loro gesta eroiche e per le loro tragiche vicende personali. Molti di questi personaggi fanno capo alla fortuna del repertorio drammaturgico scaturito dalla ripresa e rielaborazione di alcuni episodi della *Divina Commedia*: il conte Ugolino, il re Manfredi di Svevia, Paolo e Francesca da Rimini, la Pia dei Tolomei.

⁷³⁹ Si ricorda che un avvenimento che è sembrato avere un valore simbolico e rappresentare efficacemente questo momento di forte contatto e simpatia fra cultura inglese e italiana fu proprio di carattere spettacolare. Stiamo parlando dell’apertura nel 1847, con la rappresentazione della *Semiramide* di Rossini, del Covent Garden di Londra, come teatro specializzato nella messa in scena dell’opera italiana, fino ad allora rappresentata presso l’Opera Concert House di Haymarket. Il teatro avrebbe presentato un repertorio italiano tradizionale e ristretto (Bellini, Donizetti, Mozart, Rossini, Verdi, fino a Meyerbeer cantato in italiano), rivolgendosi ad un pubblico costituito dall’alta società colta, abbastanza conservatrice nei gusti, la stessa in cui circolavano i sentimenti di simpatia per l’Italia e la sua causa. Sull’opera italiana nei teatri inglesi vedi Kimbell, D., *The Performance of Italian Opera in Early Victorian England*, in McLaughlin, M., *Britain and Italy from Romanticism to Modernism. A Festschrift for Peter Brand*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 45-66.

A questi bisogna aggiungere anche le tragiche ed eroiche vicende di Silvio Pellico e di tutti i martiri dello Spielberg⁷⁴⁰, insieme a quelle degli insorti di Cracovia⁷⁴¹, emblematizzati dalla figura del democratico radicale e patriota rivoluzionario polacco Szymon Konarski (1808-1839)⁷⁴². È il caso, per esempio, di un paio di messe in scena londinesi a cura di due esuli italiani *engagés*, su soggetti dall'evidente risvolto politico: il *Silvio Pellico* di Federico Pescantini⁷⁴³ e il *Manfredi* di Filippo Pistrucci⁷⁴⁴.

⁷⁴⁰ Fortezza posta al culmine della collina sovrastante la città ceca di Brno, servì da prigione austriaca tra il 1742 e il 1855. La sua triste notorietà è dovuta precisamente al fatto che nella prima metà del sec. XIX vi furono rinchiusi quarantaquattro patrioti italiani, condannati per alto tradimento. Primi ad esservi deportati furono i protagonisti dei processi del 1821-23, tra essi: Silvio Pellico, Pietro Maroncelli e Federico Confalonieri. Molti morirono durante la prigionia. L'orrida vita dei nostri compatrioti detenuti, fu rivelata al mondo dal Pellico ne *Le mie prigioni* (1832).

⁷⁴¹ La Polonia conobbe durante il XIX secolo due fondamentali rivolte contro l'assoggettamento da parte dell'Impero Russo. La prima, avvenuta tra il 1830 e il 1831 (detta anche *Rivolta di novembre* o *Rivolta cadetta*), ebbe inizio il 29 novembre 1830 a Varsavia, quando si ribellarono un gruppo di giovani cospiratori dell'Accademia Militare dell'Esercito Imperiale Russo capeggiati da Piotr Wysocki. Essi furono subito sostenuti da gran parte della società polacca ma, nonostante diversi successi locali, furono costretti alla capitolazione per l'intervento dell'esercito russo, superiore per numero e per forze. Tuttavia l'episodio ebbe una grande eco in tutta Europa, suscitando l'entusiasmo e infiammando gli animi di quei popoli riluttanti alla riorganizzazione restauratrice operata dal Congresso di Vienna e vogliosi di un'indipendenza nazionale. La seconda rivolta (detta *Rivolta di gennaio*), sempre contro l'Impero Russo, ebbe inizio nel gennaio del 1863 e durò fino al 1864. Iniziò come protesta spontanea da parte dei giovani polacchi contro la coscrizione nell'esercito russo; ad essi si unirono subito diversi politici polacchi e alti ufficiali dell'esercito zarista. Gli insorti, guidati da Konstanty Kalinowski che fu poi impiccato, in numero molto inferiore ai russi e privi del sostegno estero, non riuscirono ad ottenere nessuna grande vittoria. La rivolta ebbe tuttavia successo nel vanificare gli effetti dell'abolizione della schiavitù effettuata dallo zar, che aveva pensato così di conquistare l'appoggio dei contadini emancipandoli e mettendoli contro il resto della nazione polacca. Una volta sedata l'insurrezione, non terminarono gli atti di repressione contro i polacchi, come esecuzioni pubbliche, o deportazioni in Siberia, che ebbero l'effetto di indurre i polacchi stessi ad abbandonare la battaglia armata.

⁷⁴² Incarcerato dai russi presso l'odierna Vilnius nel maggio del 1838 e poi condannato alla morte per fucilazione nel febbraio del 1839, dopo essersi speso per la causa d'indipendenza della Polonia dall'Impero zarista, Konarski riassume in sé tutte le caratteristiche dell'esule-patriota-martire che ne fecero personaggio emblematico ed esemplare dei moti insurrezionali che divamparono in Europa tra gli anni '30 e '40 dell'Ottocento.

⁷⁴³ Federico Pescantini (1802-1875), avvocato, filodrammatico e patriota di Lugo di Romagna, diresse il giornale bolognese «La Pallade Italiana» e fu autore della *pìcce* teatrale, dai forti toni patriottici, *La notte del 4 febbraio 1831* (Bologna, Turchi, 1831), prima di espatriare a Parigi e fondare «L'Exilé/L'Esule», una delle poche riviste letterarie bilingue nell'ambiente dei profughi politici, cui collaborarono esponenti di spicco provenienti dai territori delle Legazioni pontificie, come Gioacchino Pepoli e Piero Maroncelli. Nella capitale francese il suo nome si legò alla celebre sfida lanciata a Victor Hugo, colpevole di aver offeso l'Italia con alcune battute della *Maria Tudor*, alla cui rappresentazione Pescantini nel 1833 aveva assistito da spettatore (per la lettera di riparazione di Hugo inviata ai direttori del giornale, cfr. «L'Exilé», vol. IV, 1833, pp. 118-120). Sposatosi con una ricca ereditiera russa, Pescantini contribuì a finanziare molte iniziative mazziniane di carattere filantropico e militare. Ritiratosi in Svizzera si stabilì a Nyon dove ricoprì diversi incarichi pubblici e continuò ad assistere gli esuli e a pubblicare articoli, traduzioni, opuscoli su letteratura e storia italiana (tra cui *Lettres sur l'Italie*, Lausanne, M. Ducloux, 1840; *L'artiste et l'art dans leurs effect civilisateurs*, Nyon, s. n., 1841). Il *Silvio Pellico* andato in scena a Londra nel 1834 non rimase il suo unico «esperimento spettacolare» di mobilitazione del pubblico. Nel 1846, approfittando di un'amnistia concessa dal nuovo Papa Pio IX, Pescantini rientrò nella città natale, accolto con calorose manifestazioni, e accettò la parte di Paolo nella *Francesca da Rimini* presso il locale teatro Rossini. In quell'occasione utilizzò l'intervallo della rappresentazione per lanciare un appello di intensa carica emotiva, destinato ai concittadini, ma inteso per la ben più ampia patria romagnola e italiana: «Ecco l'esule che a voi ritorna: tutto in questo momento io dimentico, le ansie, i dolori di diciotto anni di esilio e ricordo le prime gioie dei giovani anni e le speranze che mai mi abbandonarono di fati migliori per la patria nostra! [...] Ecco l'Esule che a voi ritorna, accoglietelo col bacio dell'amore e giurate che se lo straniero attenderà ancora ai nostri destini i vesperi Siciliani saranno vesperi italiani» (in Castellani, S., *Federico Pescantini: lettura nel Circolo costituzionale lughese il 1° giorno del 1899*, Lugo, Trisi, 1899, p. 11).

⁷⁴⁴ Personaggio su cui ci soffermeremo più approfonditamente nel prosieguo della trattazione, il poeta improvvisatore, incisore e pittore Filippo Pistrucci (Bologna, 1782 – Londra, 1859) è autore che pur spiccando tra gli artisti esuli risorgimentali soffre la mancanza di un ritratto esaustivo, mitigata soltanto dai brevi accenni rivoltigli da Dionisotti durante la descrizione della vita del ben più celebre e celebrato Antonio Panizzi (cfr. *Panizzi professore* e *Panizzi esule*, in Dionisotti, C., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 179-208 e 209-226) e dall'unico studio monografico a lui dedicato da Domenico Spadoni (cfr. Spadoni, D., *Filippo Pistrucci e la sua famiglia*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», fasc. 3, 1932, pp. 771-773; dello stesso autore si veda anche la voce «PISTRUCCI, Filippo» in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, diretto da M. Rosi, vol. III., Le Persone, E-Q, Milano, Vallardi, 1933, pp. 912-914). Ben altra luce proviene invece dalle sue opere (due

Lo spettacolo dal titolo *Silvio Pellico*, il cui testo fu pubblicato a Londra nel 1834, trattiene la memoria di un evento unico per i fuoriusciti italiani, consumatosi la sera del 11 luglio dello stesso anno nella Great Concert Room del King's Theatre. Il dramma di Pescantini, voluto per promuovere la causa indipendentista italiana presso l'opinione pubblica inglese, finì per forgiare una visione mitografica degli stessi esuli italiani rifutagisi a Londra, chiamati a interpretare, in un gioco di specchi di grande effetto, le idealità letterarie del proprio Paese: Vincenzo Monti, Silvio Pellico, Federico Confalonieri⁷⁴⁵.

Gabriele Rossetti, Luigi Bucalossi⁷⁴⁶, Enrico Mayer⁷⁴⁷, Filippo Pistrucci e gli altri *Italian refugees* del circolo mazziniano londinese, diedero così vita ad una spettacolarizzazione della propria esistenza: una trasfigurazione artistica dell'esilio che

raccolte poetiche di improvvisi, libretti per musica, tragedie, carteggi, incisioni) e dalle relazioni e collaborazioni con editori e librai oltre che con i maggiori uomini del tempo (Foscolo, Monti, Mazzini, Rossini). In particolare, l'autobiografia *Libro senza titolo* (Brighton, J. F. Eyles, 1854) restituisce uno sguardo d'insieme su un impegno artistico a più livelli, passato da una prima fase di rodaggio poetico in seno alle accademie bolognesi e romane, alla più feconda stagione dell'improvvisazione poetica in Italia e all'estero, vissuta come tributo alla causa patriottica e all'ideologia mazziniana. Proprio negli anni dell'esilio inglese, pur non raggiungendo mai la notorietà del fratello Benedetto (Roma, 1783 – Windsor, 1855), zecchiere ufficiale di Sua Maestà britannica, né quella del direttore della Biblioteca del British Museum e carbonaro Antonio Panizzi (Brescia 1797 - Londra 1879), ricoprì le cariche di segretario dell'Unione degli Operai Italiani e, soprattutto, di direttore della mazziniana Scuola Madre Gratuita Italiana. Altri cenni biografici su Pistrucci, frammisti a notizie sulla cerchia familiare e sul circolo dei mazziniani in Inghilterra, si trovano in alcune ricognizioni storiche, quali: Spini, G., *Risorgimento e protestanti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1956, pp. 210-211; Della Peruta, F., *Gli scrittori politici dell'Ottocento*, Milano, Ricciardi, 1969, p. 489; Id., *Mazzini e i rivoluzionari italiani: il partito d'Azione 1830-1845*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 37; Isabella, M., *Risorgimento in exile. Italian émigrés and the Liberal International in the post-Napoleonic Era*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, p. 271. Infine, nuova luce sul Pistrucci è stata riportata dal recente volume di Rossella Bonfatti, *Drammaturgia dell'esilio. Il Risorgimento italiano fuori dai confini* (Ravenna, Pozzi, 2015) cui farò più volte riferimento in questo capitolo.

⁷⁴⁵ Il conte Confalonieri fu canonizzato a eroe antiaustriaco da un articolo apparso sulla «Edinburgh Review» nel marzo del 1824 e grazie all'accoglienza nel *panttheon* risorgimentale (cfr. la voce «Federico Confalonieri» in AA.VV., *Panteon dei martiri della libertà italiana, opera compilata da vari letterati*, Torino, Fontana, 1852, pp. 525-541) in conseguenza dell'uscita del volume di Atto Vannucci, *I martiri della libertà italiana* (Livorno, Poligrafia italiana, 1850), in cui compariva insieme al Monti e al Pellico. Per un approfondimento sul profilo del patriota e letterato si veda *Federico Confalonieri aristocratico progressista*, a cura di G. Rumi, Milano-Bari, Cariplo-Laterza, 1987 e Della Peruta, F., *Federico Confalonieri liberale moderno*, in Id., *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 25-60.

⁷⁴⁶ Luigi Bucalossi, esule toscano, fu a Londra, in stretta cooperazione con il Mazzini, amministratore della Scuola Madre Gratuita Italiana di Greville Street e direttore del giornale «Il Pellegrino».

⁷⁴⁷ Pedagogista e scrittore italiano di origine franco-tedesca, Enrico Mayer nacque a Livorno il 3 maggio 1802. Dopo la giovinezza trascorsa nella città labronica si trasferì a Firenze dove lavorò per la rivista «Antologia», stringendo amicizia con il Vieusseux, e, più ingenerale, familiarizzò con gli ambienti liberali. Pur non prendendo mai parte realmente attiva alle vicende politiche (in ciò ostacolato anche dal fatto che non era cittadino toscano) tuttavia conobbe un breve periodo di prigionia a Roma per sospette attività rivoluzionarie e fu volontario durante i moti del 1848. Nei suoi numerosi viaggi all'estero aveva conosciuto Giuseppe Mazzini, di cui divenne amico, ma le cui idee non condivise mai pienamente. Precettore dei figli del re del Württemberg e di quelli di Girolamo Napoleone, Mayer dedicò la sua vita ai problemi relativi all'educazione. Fu per questo vicino non solo al gruppo fiorentino di Vieusseux e di Capponi, ma anche, a Livorno, al Guerrazzi e al Doveri. Collaborò poi al giornale Guida dell'Educatore, fondato da Raffaello Lambruschini, e i suoi scritti qui pubblicati furono raccolti nei *Frammenti di un viaggio pedagogico* (Firenze, coi tipi di M. Cellini, 1867). In tutta la Toscana Mayer promosse l'educazione popolare, in particolare occupandosi della diffusione degli asili infantili a Livorno e dell'istituzione di scuole di reciproco insegnamento. Infine si ricorda l'importante edizione, in collaborazione con Francesco Silvio Orlandini, delle opere di Ugo Foscolo apparsa per i tipi di Le Monnier a partire dal 1850. Morì a Livorno il 29 maggio 1877. Per approfondimenti cfr. Linaker, A., *La vita e i tempi di Enrico Mayer*, con documenti inediti della storia dell'educazione e del Risorgimento italiano (1802-1877), Firenze, Barbera, 1908 e D'Ancona, A., *Ricordi ed affetti: in memoria d'illustri italiani, ricordi di maestri, discepoli e amici, ricordi di storia contemporanea (con saggi di musica popolare), ricordi autobiografici ed affetti domestici*, Milano, F.lli Treves, 1902, pp. 270-296.

avrebbe unito in un unico sodalizio autori, attori e spettatori attraverso un esperimento di «*istant patriotism*»⁷⁴⁸. Le strategie comunicative sottese all'evento⁷⁴⁹ si ricollegavano senza soluzione di continuità ai tanti momenti celebrativi dell'Italia promossi oltremarica dagli esuli mazziniani a beneficio della causa indipendentista, con un'innovazione drammaturgica carica di futuro⁷⁵⁰. In quello stesso 1834 andava in scena, sempre presso il King's Theatre, anche la riscrittura di un passo del canto III del *Purgatorio* dantesco ad opera dell'esule Filippo Pistrucci.

La mappa di un destino individuale che si dissolve nella storia secolare di un popolo, già presente nel "trattenimento" teatrale *Silvio Pellico*, ritorna nel suo *Manfredi*: la tragedia dell'onore italiano sconfitto che rilegge l'episodio della *Divina Commedia* in chiave antipapista e patriottica, confermando il suo vitalissimo dantismo risorgimentale⁷⁵¹. Un trafiletto del "Times" dell'8 maggio 1834 recensisce la *performance* del Pistrucci, abile attore e poeta improvvisatore, intento a declamare da protagonista alcuni versi del famoso passo dantesco rielaborato in forma di dramma per le scene inglesi. Lo riportiamo di seguito:

⁷⁴⁸ È con questo termine che Rossella Bonfatti (*Drammaturgia dell'esilio*, cit., p. 45) definisce l'operazione artistica degli esuli mazziniani che nel dramma *Silvio Pellico* si fanno in prima persona interpreti, con la qualifica di «dilettanti actors», di vicende e di personaggi ben conosciuti poiché protagonisti di quel Risorgimento italiano che essi stessi tentavano di alimentare seppur costretti all'esilio. Il dramma *Silvio Pellico* di Pescantini e il *Manfredi* del Pistrucci sono oggetto di un'accurata trattazione da parte della Bonfatti, cfr. *Silvio Pellico (11 luglio 1834) e la scena della prigione e «Manfredi», una tragedia d'ossa e d'onore*, in Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio*, cit., pp. 33-53, 165-172.

⁷⁴⁹ Vi si alternano, infatti: musica dal vivo, canti, improvvisazione poetica e declamazione in prosa e in versi.

⁷⁵⁰ Il "Times" dell'11 luglio 1834, ne dava la seguente notizia: «King's Theatre – Great Concert Room. *Silvio Pellico*, a Great Dramatic and Musical Performance, with Improvisazione, for the benefit of the Italian refugees, will take place at the above Room these evening (Friday, July 11) to commence at eight o' clock – The following eminent performers have generously granted their gratuitous aid: Vocal Performers Mad.lle Giulietta Grisi, Signor Rubini, Signor Tamburini, Signor De Begnis, Signor Giubilei [...] Dilettanti actors in the Drama: Silvio Pellico, Sign. Avv. Pescantini (Director of the Journal l'Esule and Author of the Drama); Conte Confalonieri, Sign. Enrico Mayer; Cav. Monti, Prof. G. Rossetti [...] Improvisazione, by Signor Filippo Pistrucci».

⁷⁵¹ Occorre sottolineare che sia il dramma di Pescantini che di Pistrucci costituiscono il tentativo di dar vita ad un repertorio italiano nei teatri inglesi almeno un decennio prima della *Semiramide* di Rossini rappresentata, come anticipato, al Covent Garden nel 1847; a confermarcelo vi è il commento di una rivista teatrale dell'epoca, attenta alle sperimentazioni performative degli esuli italiani: «We have already announced to our readers the attempt made by Signor Filippo Pistrucci, aided by some of those Italians gentlemen whom political events have driven from their country, to establish an Italian Theatre in this metropolis», *Italian tragedy*, in "The Theatrical Examiner", Sunday, 20 May, 1827, p. 311.

SIGNOR PISTRUCCI'S PERFORMANCES.—An interesting series of entertainments took place yesterday morning at the Opera Concert-room, under the superintendance of Signor Pistrucchi, the celebrated improvisatore. The performances commenced with a tragedy entitled *Manfredi*, written by Pistrucchi. It contains several scenes full of highly wrought dramatic interest—one in the 4th act, between King Manfred and the Pope's Legate, contains some pointed passages of a liberal character. In reply to an observation of the Legate, who says—"Signor, t'inganni," Manfredi exclaims—
 "Io non m'inganno: voi,
 Voi siete quelli che ingannate il mondo."
 This passage, which was delivered with great energy by Pistrucchi, was vehemently applauded. The dialogue is throughout written in an easy flowing style, and appears as natural and unstudied as Pistrucchi's extempore effusions. The principal characters were excellently sustained by Pistrucchi himself and a young lady, his niece. The tragedy was succeeded by a concert, in which Signora Grist, Signors Rubini, Tamburini, Zuchelli, Giublet, and Curioni sang several favourite *morceaux*. The performances concluded by an extemporaneous ode, recited by Pistrucchi, the rhymed endings and the theme being furnished by the audience. Many points of this were exceedingly clever, and were loudly and deservedly applauded. During the performance of the tragedy the windows were closed, and the room lighted by gas.

Fig.1. Recensione dello spettacolo *Manfredi*, in "The Times", Thursday, 8 May, 1834, p. 5.

Del riadattamento scenico del Pistrucchi vengono sottolineati alcuni passaggi dal forte impatto "drammatico" ma, soprattutto balza all'occhio il risvolto liberale che assume il personaggio di Manfredi: «It contains several scenes full of highly wrought dramatic interest – one in the 4th act between King Manfred and the Pope's Legate, contains some pointed passages of a liberal character. In reply to an observation of the Legate, who says – "Signor, t'inganni," Manfredi exclaims – "Io non m'inganno: voi, Voi siete quelli che ingannate il mondo"». Risulta evidente dalle parole di Manfredi-Pistrucchi il messaggio risorgimentale antipapista.

Concepita per una quadrilogia comprendente *Irea*, *I Messicani* e *Marozzia* (alternanza di soggetti biblici, di antichità romana e di attualità) che avrebbe dovuto imporre un repertorio drammatico in lingua italiana sulle scene inglesi⁷⁵², la riscrittura teatrale dell'episodio dantesco rivela una duplice ispirazione, giacché la scelta del protagonista, il principe svevo tradito dalla congiura filopapale del III canto del *Purgatorio* (vv. 103-145), si presta ad una lettura sia "protestante" che "risorgimentale" della storia italiana.

⁷⁵² *The death of Manfredi* rientrava in un ciclo tragico pensato come repertorio di pronto uso per le scene. Una sorta di patrimonio dell'autore e poeta-improvvisatore Pistrucchi che si investiva così del compito esemplare di antologizzare i classici italiani e restituirli ai lettori inglesi, amplificandone il dettato patriottico. Dante assumerà un ruolo fondamentale in quest'opera di divulgazione della cultura italiana da parte del Pistrucchi sia durante gli anni '20, con improvvisazioni sul tema del conte Ugolino nello stile arcadico della poesia estemporanea a tema; che successivamente all'arrivo di Mazzini a Londra, intorno agli anni '30 e '40, presso la Scuola Madre Gratuita Italiana di Hatton Garden, con cicli di letture pedagogiche e intrattenimenti che comprendevano letture drammatizzate, musica, danza, canto e improvvisazione poetica.

L'asprezza e l'intensità dei versi danteschi sono recuperati abilmente enfatizzandone l'intrinseca adattabilità ad una pubblica declamazione⁷⁵³ in alternanza con le esibizioni di versi all'improvviso, per le quali Pistrucci era già noto al pubblico d'oltremarica, come dimostra il tono familiare con il quale il recensore presenta il *performer* italiano: «The dialogue is throughout written in a easy flowing style, and appears as natural and unstudied as Pistrucci's extempore effusions.»⁷⁵⁴

A conferma della duttilità del testo, alla recitazione della tragedia vengono fatti seguire l'esibizione canora di famosi cantanti italiani del tempo («The tragedy was succeeded by a concert, in which Signora Grisi⁷⁵⁵, Signors Rubini, Tamburini, Zuchelli, Giubilei and Curioni, sang several favourite morceaux»⁷⁵⁶) e i versi estemporanei dello stesso Pistrucci su rime e temi proposti dal pubblico («The performances concluded by an extemporaneous ode, recited by Pistrucci, the rhymed endings and the theme being furnished by the audience»⁷⁵⁷). L'esibizione è supportata da un impianto spettacolare multiforme già collaudato («Signor Pistrucci, the celebrated improvisatore»⁷⁵⁸), su cui si fonda la duratura fortuna dell'esule italiano in Inghilterra, e al cui interno, come vedremo, troveranno un posto di rilievo anche le declamazioni e le letture drammatizzate del poema dantesco.

⁷⁵³ La tragedia venne rappresentata nella sala annessa al King's Theatre il 7 maggio 1834, come si ricava da una lettera di Gabriele Rossetti che testimonia anche la sua conoscenza del Pistrucci ed il loro essersi integrati nella colta società inglese ben prima dell'arrivo del Mazzini, avvenuto nel 1837: «Domani Pistrucci darà la rappresentazione di una tragedia italiana, Manfredi, dopo di che improvviserà, e finalmente vi saranno abili cantanti che daranno un breve concerto», Lettera n. 394 di Gabriele Rossetti a Charles Lyell, 6 maggio 1834, in Rossetti, G., *Carteggi*, vol. III, (1832-1836), a cura di A. Caprio, P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1992, p. 394.

⁷⁵⁴ *Signor Pistrucci's Performances*, in "The Times", Thursday, 8 May, 1834, p. 5.

⁷⁵⁵ Ritoveremo più volte il nome del soprano Giulia Grisi (1811-1869) citato dalle cronache londinesi tra quelli più acclamati dal pubblico operistico d'oltremarica nonché coinvolta, come in questo caso, nei tanti momenti di intrattenimento promossi a fini propagandistici dagli esuli politici italiani di Londra. In particolare va menzionata, a favore del nostro discorso, una sua esibizione risalente al 1868 in cui eseguì la romanza da camera per voce e pianoforte *Beatrice* del valente compositore toscano Ciro Pinsuti (1828-1887, a Londra nel 1848 nominato Maestro di canto presso la Royal Academy) che metteva in musica il testo del sonetto XVII *Tanto gentil, e tanto onesta pare* scritto dall'Alighieri in onore dell'amata Beatrice e qui dedicata dall'autore alla celebre cantante («Alla celebre Giulia Grisi. In segno di affezione e di gratitudine. Ciro Pinsuti»). La romanza (riportata nell'*Appendice documentaria*) fa parte di un Album dal titolo *I quattro poeti italiani. Quattro Melodie per canto composte e dedicate all'immortale Rossini dal Maestro Cavaliere Ciro Pinsuti* (come si legge sul frontespizio dell'edizione londinese, Lamborn, Cock, Addison & Co., 1862) che mette in musica il canone letterario italiano del quadriumvirato Dante-Petrarca-Ariosto-Tasso comprendendo, oltre al citato componimento sul testo dantesco: *Laura*, sul sonetto XXXIV delle *Rime in morte di Laura* del Petrarca; *Ginevra*, dalla canzone IV dell'Ariosto e *La rosa*, tratta dal canto XVI della *Gerusalemme Liberata* del Tasso (*Beatrice* è l'unica delle quattro conservate in Italia; la sua partitura è consultabile presso la Biblioteca Santa Cecilia di Roma oltre che alla Labronica di Livorno e all'Istituto Donizetti di Bergamo). Sulla commistione tra canto, musica e parola recitata sulle scene inglesi di primo Ottocento torneremo più approfonditamente nel corso della trattazione; mentre per approfondimenti sulla figura di Ciro Pinsuti e sulla fortuna ottocentesca del genere della romanza da salotto si rimanda a Polidori, E., *Ciro Pinsuti*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, 2002, pp. 415-436 e alla tesi di laurea triennale di Valentina Zappacenero, *La romanza da salotto nell'Ottocento: Ciro Pinsuti*, Relatore prof.ssa Biancamaria Brumana, Università degli Studi di Perugia – Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Scienze dei Beni Storico-Artistici, Archivistico-Librari e Musicali, a. a. 2005/2006.

⁷⁵⁶ *Signor Pistrucci's Performances*, in "The Times", Thursday, 8 May, 1834, p. 5.

⁷⁵⁷ Ibidem.

⁷⁵⁸ Ibidem.

La tragedia di Pistrucci, che precede quelle di Carlo Marengo e di Giuseppe Cecchetelli, si inserisce nel grande filone drammaturgico ottocentesco ispirato a episodi e personaggi della *Divina Commedia*⁷⁵⁹. L'eroe antitirannico del XIII secolo, tradito e morto esule, già al centro della *Battaglia di Benevento* del Guerrazzi (1827), si prestava ad una riscrittura apologetica dell'esilio: sin dalle prime battute Manfredi parla in modo profetico della morte in terra straniera e della patria ridotta a terra di conquista da parte degli invasori, presentandosi come campione della lotta libertaria del suo secolo con tale efficacia da dissimulare l'anacronismo di monarca-guerriero "italianizzato" e la propria colpa di usurpatore di altri stati legittimi.

MAN. E Franchi, / E Goti ed Unni e Vandali ed il mondo/Non temerei, ma t'apponesti al vero, /Yole diletta, hanno acciecato l'Italia,/In bianca stola, i lupi. Avventuroso/Che sovra la mia gloria i loro artigli/Metter non ponno. In quanto a voi confido/Che vorrete mostrar anco trovarsi/Qualcun che merti esser sepolto dove/Gli altri non meritan d'essere mai nati.⁷⁶⁰

Ai lettori italiani e agli spettatori inglesi si illustrava così il paradigma fondamentale delle legittime aspirazioni indipendentiste del nostro Risorgimento, e il sottotesto dantesco serviva a recuperare in chiave patriottica il caso privato del re svevo tradito e sconfitto, mettendo in luce i molti silenzi della sua storia come la tirannide dei Franchi, la moralità e il coraggio di rivolta dell'eroe e il sacro vincolo della sepoltura in patria. È lo stesso Dante al centro della riflessione del Foscolo, del Mazzini e del Tommaseo; il Dante vittorioso, vero eroe degli esuli, a costituire la chiave esegetica della scrittura tragica del Pistrucci, arricchita dalla voce e dall'esperienza del poeta improvvisatore, attento a trasformare quel lontano Medio Evo in un prisma non anacronistico degli ideali e delle legittime aspirazioni unitarie dei rifugiati italiani confezionato in modo da raggiungere un'*audience* inglese. Staccandosi dalla patina classicheggiante, la tragedia di Pistrucci recupera un Dante *exul immeritus* e padre illustre, per accompagnare una storia, come quella risorgimentale, piena di proscrizioni, delusioni e sofferenze.

⁷⁵⁹ Cfr. Marengo, C., *Manfredi. Tragedia*, Torino, Stamperia Ghiringhella, 1836; e Cecchetelli, G., *Manfredi re di Svezia*, Roma, Tip. Puccinelli, 1841, ma già rappresentata al Teatro Alibert di Roma nell'autunno del 1839, da parte della Compagnia Mascherpa, e successivamente ritirata dalle scene a causa della censura.

⁷⁶⁰ Filippo Pistrucci, *Manfredi, Tragedia in versi in cinque atti*, Atto I Scena IV, Londra, Brettel, 1834, depositata presso la collezione della British Library. Il testo è disponibile in formato digitale su Google book (all'indirizzo https://books.google.co.uk/books?id=8yJXAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) nonché riportato integralmente nel libro di Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio* (cit., pp. 208-231), da cui è ripreso il passo, a p. 211, qui in esame.

Il dantismo patriottico, che attraversa l'intera tragedia, completa quella poetica del sublime e del patetico che era già iniziata per l'autore con il suo ciclo di illustrazioni dell'*Atlante dantesco*⁷⁶¹ del Flaxman edito da Fortunato Stella⁷⁶² e, come vedremo, soprattutto con il suo repertorio di episodi tratti dalla *Commedia*, in particolare quello del conte Ugolino, composti per le scene come soggetti "all'improvviso" o riadattati nel contesto spettacolare di letture drammatizzate con accompagnamento di musica e canto. Entrambe le opere teatrali segnalate, il *Silvio Pellico* di Pescantini e il *Manfredi* di Pistrucchi⁷⁶³, composte e andate in scena a Londra, erano state dunque pensate per un pubblico colto e transnazionale⁷⁶⁴, nell'ottica di un'epica nazionale destinata a promuovere la causa indipendentista italiana attraverso una *performativity* e *narrativity*

⁷⁶¹ Si fa riferimento qui all'edizione italiana *Atlante dantesco da poter servire ad ogni edizione della Divina Commedia ossia l'Inferno il Purgatorio e il Paradiso composti dal sig. Giovanni Flaxman già incisi dal sig. Tommaso Piroli ed ora rintagliati dal sig. Filippo Pistrucchi*, Prefazione dell'editore Antonio Fortunato Stella, Milano, presso Bastelli e Fanfani, 1822. Il Pistrucchi, infatti, fu anche abile incisore e disegnatore a bulino e collaborò in tale veste, tra 1816 e 1829, all'album dantesco del Flaxman, di cui fu autore di una trentina delle 130 tavole, insieme all'editore Fortunato Stella. Con tale opera si auspicava di proporre al pubblico internazionale un sussidio iconografico indispensabile alla lettura e allo studio della *Divina Commedia*: «avendo in mira che, compreso in un solo volume, comodo all'uso di doversi consultare nell'atto della lettura del poema, serva per qualunque siasi edizione della "Divina Commedia", ed egualmente servir possa a tutti gli artisti d'ogni nazione...» (cfr. *Palinsesti danteschi tra Inghilterra e Italia*, in Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio*, cit., p. 152). Il significato allegorico del titolo dell'opera sembra rispondere in pieno al clima di *Grand Tour* e alle attese di un pubblico ansioso di viaggiare all'interno del poema e di vedere illustrato, allo stesso tempo, il Dante-personaggio. L'idea di un atlante, ossia di un «dispositivo della visione che organizza i materiali testuali» (cfr. Cammarata, V., *La finestra del testo: letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Milano, Meltemi, 2008, p. 57), corrisponde alla spettacolarizzazione e rifunzionalizzazione del soggetto dantesco nell'ottica di una tensione epico-drammatica tipica del dantismo risorgimentale, come avrebbe confermato di lì a poco il saggio mazziniano sull'*Amor patrio di Dante* (1826-1827), alla ricerca di una funzione modellizzante sull'immaginario visivo e sulla tradizione esegetica che sarà poi ricoperta più tardi dalle fortunate tavole di Gustave Doré (1861-1868). Si può ipotizzare, dunque, in questi anni a ridosso dell'esilio inglese, un'esegesi stabile del poema dantesco che arriverà, per Pistrucchi poeta-illustratore, a concretizzarsi in serate di improvvisazione degli anni '20 e '30 nelle sale teatrali londinesi, su soggetto tratto dall'episodio dantesco del conte Ugolino e con intermezzi musicali di Mozart e Rossini; per poi raggiungere il suo culmine, negli anni '40, nelle letture drammatizzate del poema dantesco.

⁷⁶² Antonio Fortunato Stella (Venezia 1757-Milano, 1833), tipografo editore e democratico, è figura fondamentale dell'editoria letteraria di primo Ottocento, in particolar modo per ciò che concerne lo svilupparsi di una «letteratura drammatica attenta al destino scenico dei componimenti» (cfr. Pieri, M., *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in Alonge, R. e Davico Bonino, G., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 1090). Proprio lo Stella fu tra i primi a cavalcare l'ondata di fortuna popolare del mercato del libro di teatro manifestatasi a cavallo fra '700 e '800 con l'edizione di collane interamente dedicate alla drammaturgia ma orientate ad un consumo immediato, agile e poco impegnativo. Ne sono un esempio: il progetto, varato nel 1792 ma prematuramente fallito, di una «Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa, divisa per nazioni» frutto del sodalizio parigino dello Stella con l'eclettico drammaturgo e attore dilettante, il conte Alessandro Pepoli; oppure, ritornato a Venezia, il tentativo di dare alla luce una collezione teatrale in sessanta volumi, «Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di commedie, tragedie, drammi e farse», il cui primo volume uscì nel luglio del 1796 dai torchi di Antonio Rosa. L'impresa si interruppe all'undicesimo volume a causa della caduta della Repubblica di Venezia nel maggio del 1797, sebbene, qualche anno più tardi il Rosa la riprese, sotto la direzione dello stesso Stella, annunciandolo nel 1804 con i *Preliminari dell'opera intitolata Anno teatrale in continuazione del teatro moderno applaudito*. Furono così pubblicati nel 1806 trentasei volumi di componimenti drammatici di celebri autori italiani (Alfieri, Monti, Pindemonte ec...) ma anche di personaggi stranieri del calibro di Racine, Voltaire e Lessing. Si rimanda al citato saggio di Pieri, M., *Problemi e metodi di editoria teatrale*, cit., pp. 1073-1101 e a Berengo, M., *Intellettuuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

⁷⁶³ Per approfondimenti si vedano i paragrafi *Silvio Pellico* (11 luglio 1834) e *la scena della prigione* e «*Manfredi*», una tragedia d'ossa e d'onore, in Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio*, cit., pp. 33-53, 165-172. Il volume della Bonfatti riporta integralmente in appendice entrambe le *pièces* citate nell'*Appendice documentaria*, pp. 182-207, 208-231.

⁷⁶⁴ L'annuncio dello spettacolo del Pistrucchi chiarisce bene questo punto: «Signor F. Pistrucchi respectfully informs the nobility and gentry, that Tomorrow, May 7, will be performer at the Great Concert Room, King's Theatre, his Italian Tragedy, *The Death of Manfredi*», *Signor F. Pistrucchi*, in "The Times", Wednesday, May 7, 1834, p. 1.

aperte alle contaminazioni fra le arti e, soprattutto, ad una ricezione quanto più ampia possibile. Come nota bene Rossella Bonfatti a proposito del dramma di Pescantini che rielabora per la scena londinese le *Mie prigioni* del Pellico:

Se Pellico racconta nel suo romanzo delle diverse celle dei suoi incontri, arrivando persino a decifrare i graffiti sulle pareti quasi fossero un palinsesto della propria salvezza, il testo teatrale sembra invece moltiplicare le immagini dei lettori-attori, scomponendo l'ipotesto in formule d'uso e versi, pensati per la declamazione e la memorizzazione da parte di un pubblico di fuoriusciti italiani e di spettatori inglesi, che dovevano prendere confidenza con la causa patriottica.⁷⁶⁵

Allo stesso modo si comporta il Pistrucchi nella sua rielaborazione teatrale dell'episodio dantesco: una "parola-azione" altisonante, modulata nelle vesti dell'alessandrino alternato, in grado di attirare l'orecchio del colto ascoltatore inglese poiché adatta alla memorizzazione mediante pubblica declamazione "ad alta voce" o improvvisazione poetica. Come si avverte in alcuni passi:

MAN. Ahi Caserta, Caserta! Inutilmente/Io tanto t'innalzai! Dell'Infelice/Fu il bel corpo distrutto, ma l'offesa/Viva rimase. Sol chi offende obblia, /L'ingiurato ripon della vendetta. / Sull'alma il peso [...] Tristo il re ch'erra,/Colui più tristo ch'erra e non uccide!/Il lamento che val? Oggi Caserta/Fatto ha il debito suo perch'io mancato/Ho il mio. Non è concesso errar indarno/A chi porta corona, ed io ne pago/Amarissima pena, ma dovuta. / Nasce la colpa dalla colpa, e al mondo/Si perpetua l'infamia.⁷⁶⁶

Si fondono così la persona che parla e quella che ascolta in un fenomeno di *speaking through* che esalta il tono profetico e solenne della parola recitata, affidato alle esclamazioni, al discorso diretto, alle parole-emblema, spesso isolate per esaltarne suono e significato fortemente alludente alla situazione italiana contingente. Tra oralità e prosopopea in versi, l'effetto di *instant patriotism* è garantito soprattutto dall'immagine dantesca che alimenta la perorazione per la giusta lotta. Dietro il Manfredi dantesco sta un esule "programmato" come il poeta-improvvisatore Filippo Pistrucchi, carbonaro e cospiratore sin dagli anni Dieci; così come dietro la scena ispirata al Pellico, ai martiri dello Spielberg o a quelli di Cracovia, si affaccia il gruppo degli *Italian refugees* in Gran Bretagna guidati da Rossetti, Mayer e Pescantini, prima e Mazzini poi, che si

⁷⁶⁵ Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio*, cit., p. 48. In particolare, all'interno dello stesso volume, per una più approfondita analisi sia della messa in scena londinese di *Silvio Pellico* che di quella di *Manfredi* si veda il paragrafo *Performance e mitografia dell'esilio*, pp. 33-77.

⁷⁶⁶ Filippo Pistrucchi, *Manfredi, Tragedia in versi in cinque atti*, Atto IV, Scena I, in Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio*, cit., p. 222.

presentano in un poema collettivo a simboleggiare quel processo di transustanziazione della storia e dell'identità comune nella poesia drammatica. Gli autori-attori-esuli cercano di scolpire la propria presenza negli *alter ego* eletti, scambiandovi caratteri ideali e reali, prestando loro voce e anima, e rimandando così agli spettatori forti impressioni identificative.

La riscoperta di Dante e il riadattamento scenico di alcuni episodi del suo poema rientrano, quindi, in prima istanza nel parallelo tra la vita e le opere del sommo poeta, nobilitato a padre-eroe della patria nonché protagonista indiscusso di un vero e proprio "canone risorgimentale" storico-letterario, con quelle dei tanti compatrioti-fuoriusciti: artisti, letterati e intellettuali che, ben prima delle faticose date del 1848, del 1861 e del 1871, preparavano, con fatica e a caro prezzo, il risveglio delle coscienze di un popolo per ritrovare la "diritta via" e riuscire a liberarsi finalmente dalle tenebre della "selva oscura" dell'oppressione straniera. Ai loro occhi, lontani dalla patria, la figura di Dante appariva non soltanto come quella di *exul immeritus* in attesa di essere vendicato per i torti subiti ma, soprattutto, il paradigma modellizzante del Risorgimento stesso; e tali pensieri si trasformavano in "parole-azioni" sia sulla pagina scritta che sulla scena teatrale, come prevedeva la dottrina mazziniana. Sarà, infatti, proprio Mazzini, *leader* politico ed emblema vivente dell'idea del "doppio"⁷⁶⁷, nel suo saggio giovanile sull'*Amor patrio di Dante* (1826-1827) ad operare l'assimilazione tra "esilio" e "civilizzazione" prendendo la figura del sommo poeta toscano come archetipo fondamentale e stella polare da seguire per la rivolta delle coscienze verso l'unità nazionale.

L'esilio concepito, quindi, come unità nella diversità e come palestra per l'elaborazione di tensioni letterarie, etiche e civili con il fine di un bene "altro", superiore e comune: la nascita di una nazione. A formare questo laboratorio oltreconfine concorsero dunque diversi fattori: fenomeni antropologico-culturali e sociali, come l'"italomania" inglese di primo Ottocento; la fortuna europea di fenomeni artistici strettamente legati alla peculiarità italiana, come l'opera lirica e la poesia estemporanea, cui bisogna aggiungere anche l'importanza riconosciuta, soprattutto in Inghilterra, alla tante opere d'arte figurativa del nostro paese⁷⁶⁸;

⁷⁶⁷ Uomo diviso in due poiché trattiene in sé uno spettro, un'immagine contraria di sé, come quando venne assalito, nel biennio 1833-1834, dalla famosa "tempesta del dubbio".

⁷⁶⁸ Facilitata certamente dalla presenza in terra inglese dei famosi disegni preparatori originali di Raffaello, realizzati intorno al 1515 (da tutti conosciuti come *the Cartoons*, "i Cartoni") per la creazione degli arazzi commissionati da Papa Leone X (1513-1521) poi collocati nella Cappella Sistina. I cartoni, in Inghilterra già dal 1623 quando furono acquistati da Carlo I (allora Principe del Galles), furono conservati a partire dal 1699 presso l'Hampton Court Palace, in una speciale galleria espositiva disegnata dal famoso architetto Christopher Wren. Dal 1865 essi rappresentano il principale capolavoro della Royal Collection del Victoria and Albert Museum di Londra. Dobbiamo ricordare che fra XVIII e XIX secolo Raffaello rappresentava un

fenomeni letterari, come il fragoroso *revival* dantesco degli anni Venti e Trenta del secolo; e, infine ma non ultimi, fenomeni politici quali lo sconvolgimento sociale e l'ondata di spirito rivoluzionario conseguenti alla rivoluzione francese e alle guerre napoleoniche, soltanto sopiti, dopo Waterloo e il ritorno dell'*ancien régime* proclamato dal Congresso di Vienna e la spartizione a tavolino dell'Europa fra Inghilterra, Impero Asburgico, Prussia e Russia⁷⁶⁹.

Del resto dietro il vasto sentimento inglese di simpatia per la causa italiana c'erano anche ragioni di interesse politico-diplomatico. Se la Francia si schierava a sostegno del potere temporale dei papi, era interesse inglese prendere una posizione opposta. Se le ragioni della politica europea spingevano a mantenere forte l'alleanza inglese con Vienna, le preoccupazioni per l'esistenza di regimi dispotici inefficienti come quello di Napoli e il timore di moti rivoluzionari che potessero sfuggire a ogni controllo spingevano a dare un sostegno cauto e prudente alle azioni politiche, se non di un Mazzini, certo di un Cavour⁷⁷⁰.

Ma, sulla fortuna della cultura italiana, e dantesca in particolare, in Inghilterra, influì in maniera determinante l'operosità e l'intraprendenza di personalità che si riveleranno fondamentali nel processo di costruzione di un'idea, di un'immagine e di una memoria dell'identità nazionale al di fuori dai confini italiani: gli esuli. Saranno loro a forgiare un'immagine di sé sull'ombra di Dante, e a legittimare così la propria produzione culturale conferendole un prestigio che si sarebbe naturalmente esteso al nodo politico della loro permanenza oltremarina.

punto di riferimento per il filone del classicismo accademico nonché l'emblema stesso del Rinascimento italiano nel mondo; tanto che una nota confraternita artistica londinese della metà del secolo XIX prese in prestito proprio il suo nome per segnare la distanza dal neoclassicismo in voga e per delimitare la propria cifra stilistica: i Pre-raffaelliti. Di questa associazione fu tra i principali promotori Dante Gabriele Rossetti, figlio del celebre dantista nonché esule italiano a Londra della prima ora, Gabriele Rossetti, il quale contribuì moltissimo alla diffusione del culto dantesco oltremarina.

⁷⁶⁹ Occorre notare che l'interesse inglese verso l'Italia durante il primo Ottocento si estende dalle sfere letterarie e artistiche fino a quelle politico-economiche. L'importanza strategica dell'Italia, e della Sicilia in particolare, durante le guerre napoleoniche incrementò il proprio peso dopo il 1797 negli scambi diplomatici e nelle relazioni militari tra Inghilterra e sud Italia, data la necessità per il governo britannico di garantirsi la sicurezza navale nel Mediterraneo (cfr. *Cambridge History of British Foreign Policy*, I, p. 379). Anche in conseguenza di questo l'opinione pubblica inglese era mossa a interessarsi alla difficile situazione politica italiana. Le fonti principali di informazione provenivano da quegli *english travellers* (poeti, scrittori, uomini di cultura o viaggiatori di *Grand Tour*) che, affascinati dalla cultura italiana, ne stimolavano, attraverso i propri resoconti, l'interesse dei compatrioti rimasti a casa. Molti di questi viaggiatori si preparavano studiando la lingua italiana, «imparando a leggere il Tasso prima di partire», per poi testimoniare con passione le condizioni politico-economiche in cui viveva il bel paese. Cfr. il paragrafo 'English reaction to political events in Italy', in Brand, C.P., *Italy and the English Romantics*, cit., pp. 196-214.

⁷⁷⁰ Sui rapporti politici fra Inghilterra e Italia di epoca risorgimentale: Bales, D., *England and Italy, 1859-1860*, London, Nelson, 1961; AA.VV., *Incontri europei e americani col Risorgimento*, a cura di Z., Ciuffoletti, Firenze, Vallecchi, 1988; AA.VV., *Society and Politics in the Age of the Risorgimento: Essays in Honour of D.M. Smith*, a cura di J.A. Davis e P. Ginsborg, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Proprio su questo nodo concentreremo la nostra attenzione in questo capitolo, nel tentativo di sondare i momenti fondamentali della peculiare fortuna scenica del poema dantesco in terra inglese, dopo aver tracciato le coordinate su fruizione e ricezione della *Divina Commedia* e della letteratura italiana in Inghilterra tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del XIX.

3.2. LA FORTUNA DANTESCA IN INGHILTERRA TRA “ITALOMANIA” E REVIVAL.

Lo spoglio di quotidiani e di riviste di settore presso la British Library di Londra ha evidenziato una forte tendenza alla “italofilia” e alla passione verso la letteratura italiana presso l’alta società inglese del primo Ottocento. Le ragioni di un così vivo interesse sono certamente da ricondurre da una parte al rispetto nutrito verso la nostra cultura in quanto portatrice per eccellenza dei valori del mondo classico, riportati in auge dal neoclassicismo, che fu la cifra distintiva di ogni forma di espressione in Europa tra la fine del ‘700 e l’inizio del nuovo secolo; dall’altra, invece, al fascino suscitato dai racconti e dalle esperienze del *Gran Tour*, ritornato in voga presso le classi europee più abbienti dopo gli sconvolgimenti causati dalle guerre napoleoniche. Ma, soprattutto, l’*audience* anglosassone resta catturata dalle qualità “sonore” della lingua italiana, la cui “oralità” fu promossa “ad alta voce” da una folta schiera di professori e maestri di declamazione italo-foni, così come da poeti-improvvisatori e attori che, sbarcati sul suolo inglese a cavallo tra le guerre napoleoniche e gli anni Venti del secolo XIX, andarono a formare un nutrito gruppo di *italian refugees* e di emigrati economici sul suolo britannico, confluiti in maggior numero nella capitale del Paese.

Chi per ragioni di sussistenza economica e chi per convinzioni ed ideologia politica, in un momento cruciale in cui erano in ballo le sorti di un intero popolo e la nascita di una nazione, gli esuli italiani contribuirono in maniera determinante a rinvigorire e a consolidare i legami tra madrepatria e Inghilterra attraverso la divulgazione della propria lingua e letteratura vedendo, in modo particolare, nella figura di Dante Alighieri e nel suo poema dei tasselli fondamentali all’interno di un nascente canone letterario risorgimentale rivisitato in chiave patriottica proprio sul suolo inglese, mentre osservavano da lontano i tentativi insurrezionali e le conseguenti repressioni che intanto si susseguivano in patria.

Del resto la connessione tra Italia e Inghilterra di epoca romantica è risaputa e testimoniata dagli scambi e dagli influssi che autori come Byron, Shelley, Coleridge e Keats ebbero con la nostra terra. Scambi e viaggi interculturali che ripercorrevano le vie tracciate da studiosi, umanisti, mercanti e diplomatici che già in epoca rinascimentale avevano messo in contatto i due paesi, con conseguenti reciproche influenze e ripercussioni, nei vari aspetti della vita quotidiana: commercio, saperi,

educazione, comportamenti, letteratura, musica, arte, ecc...⁷⁷¹. Nonostante il netto calo dell'influenza italiana in Inghilterra da registrarsi intorno alla metà del XVII secolo, dovuto a cause di tipo antropologico e sociale⁷⁷², la moda del *Grand Tour*, il *Palladian style* introdotto dall'architetto Inigo Jones e l'ampia diffusione dell'*Italian opera*, contribuirono moltissimo al riemergere dell' "italofilia" sul principiare del Settecento e fino agli anni Cinquanta dell'Ottocento⁷⁷³. Tuttavia, una vera e propria spinta propulsiva verso la cultura italiana fu originata dall'arrivo a Londra nel 1751 del critico e scrittore Giuseppe Baretti⁷⁷⁴, autore di numerose pubblicazioni in difesa e a sostegno della letteratura e dell'indole dei propri compatrioti, nonché uno dei primi esuli a rivendicare l'importanza di Dante oltre i confini italiani. Siamo negli anni Cinquanta del Settecento e circolava già da tempo la polemica di Voltaire contro la tradizione classicistica italiana e francese. Baretti reagì con epocale energia in una serie di saggi e di articoli di giornale, difendendo la forza della nostra poesia e, partendo dal presupposto che lo stesso Voltaire parlasse di qualcosa che in fondo non conosceva, illustrando, con appropriati riferimenti e citazioni, le voci italiane più significative, innanzitutto quella del poeta fiorentino, della cui *Commedia* riportò in italiano alcuni estratti, seguiti dalla sua traduzione in inglese. Di seguito la versione inglese del Baretti del passo dantesco che descrive la porta dell'*Inferno*:

⁷⁷¹ «Essere in grado di pronunciare anche soltanto poche parole in italiano al cospetto del monarca era considerato un prezioso segno di distinzione; diplomatici, impiegati e segretari italiani erano al servizio della corte; erano italiani i mercanti che introdussero nuovi metodi nello scambio commerciale; erano italiani i maestri di equitazione e di scherma che provvedevano all'istruzione dei nobili; infine, medici e musicisti italiani detenevano il monopolio quasi assoluto delle proprie professioni a Londra», in *Introduction*, C. P. Brand, *Italy and the romantics. The Italianate fashion in early Nineteenth-Century England*, cit., p. 1.

⁷⁷² Dopo aver assorbito e introiettato la lezione del Rinascimento italiano, la società inglese si reputò superiore nei confronti della decadente Italia del Seicento, mentre un geloso patriottismo cominciava ad opporsi con forza alla supremazia italiana in campo commerciale e diplomatico. Inoltre la crescente supremazia della dottrina puritana metteva ancor di più in luce, condannandola, la lascivia e i vizi della corrotta Chiesa romana, con uno strascico di diffidenze e censure nei confronti dell'artificiosità e della licenziosità della poesia e del presunto malaffare nei trattati commerciali e nella politica italiana in generale. Di questo clima di disappunto e di sospetto verso la cultura italiana durante la seconda metà del XVII secolo fu la letteratura francese a trarre beneficio, guadagnandosi critiche positive da parte inglese. Gli italiani, almeno per il momento, erano fuori dai *radar* della ricezione di critica e pubblico inglese. Cfr. *Introduction*, in C. P. Brand, *Italy and the romantics*, cit., *ibidem*.

⁷⁷³ Sull' "italofilia" inglese tra '700 e '800 si consiglia il più volte menzionato C. P. Brand, *Italy and the romantics*, cit., e R., Marshall, *Italy in English Literature 1755-1815: origins of the romantic interest in Italy*, New York, Morningside Heights, Columbia University Press, 1934. Sulla fortuna e ricezione dantesca di epoca romantica in Inghilterra si veda il recente volume di Nick Havely, *Dante's British public. Readers and Texts, from the Fourteenth Century to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

⁷⁷⁴ Giuseppe Baretti (Torino 1719 - Londra 1789) fu il più "internazionale" tra i critici letterari italiani del suo tempo. Si recò in Inghilterra nel 1751, dopo aver veduto cadere le speranze di ottenere un impiego stabile in patria (per il quale aveva fatto più di un approccio presso i principi sabaudi) ed essersi accorto che fra l'ambiente chiuso del suo paese e il suo carattere vi era un'assoluta incompatibilità. Risiedette per nove anni a Londra, addetto prima alla direzione del teatro italiano (in questa veste stese il *Projet pour avoir un Opéra italien à Londres dans un goût tout nouveau*) e poi, venuto a contrasto col nuovo direttore, dando lezioni di lingua italiana e attendendo a varie pubblicazioni che gli valsero la fama presso il pubblico inglese. A prender dimora in Inghilterra lo aveva indotto lord Charlemont (allora visconte Caulfield), che aveva conosciuto a Venezia, e grazie a queste raffianti amicizie, ma anche alla sua indole vivace e socievole, entrò in relazione con molti rappresentanti della politica, delle lettere e delle arti inglesi: il Fielding, il Reynolds (che negli anni più tardi gli fece il famoso ritratto), l'attore Garrick, ma soprattutto Samuel Johnson, il cui incontro ebbe per il Baretti un'importanza decisiva, tanto da celebrarlo come il suo maestro e come il maggior critico del tempo.

Through Me lies the Way to the doleful City.
 Through Me lies the Way to everlasting Woe.
 Through Me lies the Way to those doomed to Perdition.
 Eternal Justice, omnipotent Power, consummate Wisdom,
 And all-creating Love moved the Almighty to make me.
 Me except his Angels, the eldest of created Things.
 I am to all Eternity. Ye who ever enter here, quit Hope for
 ever.⁷⁷⁵

Fu l'inizio di un fenomeno nuovo e presto alla moda. Poco a poco i maggiori autori italiani cominciarono ad essere tradotti⁷⁷⁶ e crebbe anche un forte interesse verso la storia italiana, soprattutto dopo l'uscita nel 1776 del primo di sei volumi del grande saggio di Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, considerata la maggiore opera letteraria inglese del XVIII secolo. Dalle traduzioni letterarie alla trasposizione su tela. Il culto italiano in terra britannica, mediato dal fascino suscitato dagli episodi della *Commedia* dantesca, beneficiò anche di una durevole fortuna iconografica grazie ad uno dei massimi pittori inglesi del Settecento quale fu Sir Joshua Reynolds. Egli, ispirandosi direttamente al testo del vate italiano⁷⁷⁷, realizzò tra il 1770 e il 1773 l'opera *Hugolino and his Sons*⁷⁷⁸ riscuotendo un discreto successo in

⁷⁷⁵ Baretto, G., *A Dissertation upon the Italian Poetry*, London, Dodsley, 1753, p. 36. Oltre a quest'opera che contiene una lunga riflessione su Dante, è del 1753 anche *Remarks on the Italian Language and Writers* che, insieme a *Introduction to Italian Language*, del 1755 e a *The Italian Library*, del 1757, precedono il suo famoso e duraturo *Dictionary of English and Italian Languages* (1760). Su Baretto inglese cfr. Concolato Palermo, M., *Di alcuni aspetti del Baretto inglese*, in *Giuseppe Baretto Letterato e Viaggiatore*, Atti del Convegno, Napoli, 15 dicembre 1989, a cura di Arturo Martorelli, Napoli, Valentino ed., 1993.

⁷⁷⁶ Per la prima traduzione inglese del poema dantesco occorre attendere ancora alcuni anni. Infatti, il primo tentativo di traduzione della *Divina Commedia* in Inghilterra risale al 1782, quando William Hayely ne tradusse tre canti e William Rogers l'intera cantica dell'*Inferno*. La prima traduzione completa, realizzata dall'irlandese Henry Boyd, apparve nel 1802. Ma la versione che mostrò agli occhi dei lettori inglesi Dante come uno dei maggiori poeti mondiali è quella di H. F. Cary pubblicata nel 1818. Nel 1840 Thomas Carlyle, influenzato dai due importanti articoli del Foscolo pubblicati in Inghilterra per la «Edinburgh Review» nel 1818 e nel 1825, dedicò al sommo poeta un saggio dal titolo *Dante and Shakespeare*, in cui prende in esame i due celeberrimi autori come esempi di «eroe come poeta», con lo scopo di trovare legami e intrecci diretti con la cultura italiana in vista del suo viaggio in Italia del 1896. Possiamo dire che fino al XVIII secolo Dante non aveva raggiunto grande popolarità in Inghilterra a causa delle poche traduzioni delle sue opere. Questo aspetto è stato sottolineato dal critico letterario britannico Matthew Arnold (1822-1888), secondo il quale la «traduzione» è il principale mezzo di appropriazione di una grande tradizione di geni, per cui l'italiano Dante sta fianco a fianco con il greco Omero e l'inglese Shakespeare (cfr. Matthew, A., *On translating Homer*, London, Smith, Elder & Co., 1896 (I ed. 1861), pp. 72, 140-141).

⁷⁷⁷ È difficile risalire alle motivazioni che hanno portato il grande pittore inglese a questa scelta di soggetto. Reynolds era grande amico di Samuel Johnson attraverso il quale aveva conosciuto e frequentato anche il Baretto, al punto da fargli anche un ritratto nel 1774 che fissò l'immagine ufficiale dello scrittore italiano. È plausibile, quindi, che le esortazioni barettoiane alla riscoperta dei classici italiani, Dante *in primis*, possano aver influito nella ripresa dell'interesse per il poema dantesco a cui contribuì molto anche il quadro di Reynolds. Ne scaturirebbe una interessante prospettiva che guardi il fenomeno della fortuna dantesca anche come il risultato delle reciproche influenze tra gli ambienti artistici e letterari e, dunque, tra iconografia e parola scritta.

⁷⁷⁸ Il titolo per esteso dell'opera recita *Count Hugolino and his Children in the dungeon, as described by Dante, in the thirty-third canto of the Inferno* e si ispira ai versi di Dante, che compaiono sul retro del dipinto: «Io non piangeva, sì dentro impetrai: /Piangevan Elli, ed Anselmuccio mio /Disse: Tu guardi sì, Padre! che hai? /Però non lagrimai, ne rispos' io /Tutto quel giorno, nè la notte appresso/in fin che l'altro sol nel mondo uscìo». (*Inf.* XXXIII, 49-53). L'opera costituirà un suggestivo punto di riferimento per l'illustrazione *tout court* del poema dantesco: dall'*Atlante dantesco* di J. Flaxman dell'edizione Stella-Pistrucci del 1822; alla serie di novantotto disegni di W. Blake incentrata su vari episodi della *Divina Commedia* realizzati tra 1824-1827 e ora

società dopo averla esposta presso la Royal Academy di Londra, nel 1773⁷⁷⁹. L'opera costituirà non solo il modello fondamentale per un'intera generazione di artisti che si sarebbero confrontati con il fortunato soggetto dantesco divenuto per loro ragguardevole banco di prova; bensì sarà anche un suggestivo punto di riferimento per la canonizzazione in immagine dei famosi quanto tragici versi del poema.



Fig. 1. Joshua Reynolds, *Hugolino and his Children in the Dungeon*, National Trust, Knole, Kent, c1770.⁷⁸⁰

conservati presso la Tate Britain di Londra. Si pensi all'*Ugolino* di Henry Fuseli (British Museum, London, 1809) che, a dispetto delle origini svizzere, si affermò artisticamente in Gran Bretagna; al *Count Ugolino and his Sons in Prison* di William Blake (Fitzwilliam Museum, Cambridge, c1826); al *Dante's Divine Comedy, Inferno XXXIII* di Gustave Doré (1861); al *Ugolino and his sons*, Jean-Baptiste Carpeaux (Metropolitan Museum of Art, New York, 1865-1867) e, infine, *Ugolin* di Auguste Rodin (Musée d'Orsay, Paris, 1882-1906) e *La Porte de l'Enfer* (Musée Rodin, Paris, 1880-c90). Bisogna però ricordare che il modello primo della raffigurazione del soggetto dantesco è un particolare del *Giudizio Universale* della Cappella Sistina di Michelangelo (1537-1541) in cui è raffigurato un dannato con sguardo atterrito e perso nel vuoto che, per la posa adottata, risulta in sintonia con il dipinto di Reynolds del 1773 (cfr. il sito <https://indrasmusings.wordpress.com/2016/06/03/inferno-xxxiii-interpreting-ugolino>). Per ulteriori approfondimenti sulle influenze tra arte e letteratura sulle orme delle tematiche dantesche diffuse nell'Europa dell'Ottocento si vedano: Braida, A.; Calè, L., *Dante on View. The reception of Dante in the Visual and performing arts*, Aldershot, Ashgate, 2007 e (in particolare sulla fortuna iconografico-letteraria della *Commedia* nella Francia dell'Ottocento) Aida Audeh, *Dante in the Nineteenth Century: visual arts and national identity*, in «La parola al testo. Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata», XVII, 1-2, 2013, *Dante in France*, edited by Goulbourne, R., Honess, C., Treherne, M., Pisa-Roma, Serra, 2013, pp. 85-100 e seguenti con illustrazioni.

⁷⁷⁹ La fortuna dell'episodio dantesco diffusa dal dipinto di Reynolds viene confermata dal libro di M. Holford, *Italian Stories*, Londra, J. Andrews, 1823, pp. 119-149, in cui l'autrice riporta, traducendoli, alcuni fra i racconti più suggestivi e affascinanti che le erano rimasti impressi dopo un viaggio in Italia. Tra di essi compare anche la storia di Ugolino. Il commento finale dell'autrice sulla terribile sorte del conte allude anche alle fonti primarie della sua fortuna in Inghilterra, quale il dipinto del Reynolds: «This act of atrocious vengeance, this fearful scene of mortal suffering, has been sung by Dante, has been painted by Reynolds; what then remains for us, but with shuddering hand to let fall the curtain, and cease to dwell upon a tragedy from which humanity recoils», in *Italian Stories*, cit., p. 149. Inoltre la fortuna del canto XXXIII dell'*Inferno* è testimoniata anche dalla traduzione integrale in inglese dell'episodio del conte Ugolino apparsa nel 1821 sulle pagine della rivista «The New Monthly Magazine and Literary Journal», vol. 2, 1821, pp. 327-328. Si ricorda anche la traduzione di un altro episodio dantesco, sempre nel filone della fortuna di personaggi storici, quello relativo alle vicende di Federico II e Pier delle Vigne, *Federik The Second and Pietro delle Vigne*, in «The New Monthly Magazine», vol. IV, 1822, pp. 455-462.

⁷⁸⁰ Reynolds trascura l'ambientazione per concentrarsi sull'espressione patetica dei volti e sull'aspetto emaciato delle figure: all'espressione quasi inebetita e impietrita di Ugolino fanno da contrappunto i volti dei figli che sembrano gridare aiuto, disperazione e sfinimento. La pittura si accorda così perfettamente con i versi drammatici del sommo poeta.

Il dettato dantesco, nella trasposizione pittorica del Reynolds, si caricava di una profonda carica immaginifica che lasciava intravedere anche la possibilità di un suo adattamento in contesti artistici e spettacolari eterogenei, a patto che il tutto fosse ricondotto all'interno di una regia rispettosa e consapevole della delicata operazione in corso. Inoltre, il dipinto dovette influire molto anche sulla fortuna delle traduzioni dantesche se proprio in quello stesso 1773 Frederick Howard conte di Carlisle pubblicò una delle più fortunate versioni della storia di Ugolino (*Inf.* 33, 1-75) del XVIII secolo⁷⁸¹, destinata ad entrare in tutte le antologie. Fu, dunque, anche grazie alla conoscenza di alcuni episodi danteschi riprodotti dall'arte pittorica⁷⁸², se la colta società inglese, sul principio del nuovo secolo, restò catturata dal fascino suscitato dalle ambientazioni e dall'intreccio tragico-romantico di episodi, storie e racconti italiani. Gran parte della critica del tempo sosteneva che il quadro intitolato *Count Hugolino and his Children in the Dungeon* avesse contribuito «più di una dozzina di poeti e critici messi insieme» a divulgare la conoscenza di Dante in un cerchio più ampio di inglesi; non solo, ma che la stessa scelta del tema esprimesse al meglio l'opinione più tipicamente pre-romantica di un Dante «poeta combattivo»⁷⁸³.

Nel ripercorre la storia della fortuna dantesca nel mondo anglosassone assistiamo pian piano ad una assimilazione identitaria tra Dante e la cultura italiana *tout court*, in un intreccio causato probabilmente dalla già avanzata fortuna che il poema godeva oltre i confini patrii ben prima del *boom* verificatosi all'inizio del XIX secolo. A fare la fortuna letteraria italiana all'estero furono soprattutto alcuni episodi del poema che restarono impressi nella memoria e nell'immaginario straniero, uno su tutti, come visto, la storia del conte Ugolino. Caso interessante, quello dell'episodio dantesco di Ugolino, poiché emblematico di una ricezione subitanea del poema⁷⁸⁴ nel mondo anglosassone nonché foriero di forti ripercussioni artistico-culturali già a partire da

⁷⁸¹ *Translation from Dante, Canto XXXIII*, in Frederick Howard earl of Carlisle, *Poems*, London, J. Ridley, 1773, pp. 13-17.

⁷⁸² Un altro episodio dantesco molto popolare tra i letterati inglesi negli anni '20 era quello della Pia dei Tolomei, la giovane donna imprigionata fino alla morte in Maremma dal marito geloso (*Purgatorio*, V, vv. 130-136). Era un passaggio della *Commedia* molto apprezzato da Byron e menzionato, insieme a quello dell'Ugolino, anche da Samuel Rogers nel suo poema *Italy* (London, Murray, 1823, pp. 145-155). Inoltre, a conferma della fortuna dell'episodio dantesco, ricordiamo che William Herbert pubblicò nel 1820 un lungo poema, dal titolo *Pia della Pietra* (London, Murray, 1820), che rielaborava i versi danteschi usando il *background* italiano come scenario di un *terror-novel* pieno di mistero. Anche Mrs Yorick Smythies nel 1835 pubblica un poema sullo stesso argomento dal titolo *The Bride of Siena*, così come Mrs. Hemans nel 1836 con il titolo *The Maremma* (Edinburgh, Blackwood, 1840, pp. 129-139).

⁷⁸³ Friederich, W.P., *Dante's Fame Abroad (1350-1850)*, Roma, Ed. di St. e lett., 1950, p. 225.

⁷⁸⁴ P. Shelley scrisse un breve poema dal titolo *The Tower of Famine*, ma bisogna aggiungere, oltre alle tante traduzioni, anche il poema di Edward Wilmot *Ugolino or the Tower of Famine* (1828) in cui molti dettagli della storia sono direttamente ripresi da Dante. Ma il *plot* dantesco deve aver certamente influito anche sulla stesura del poema di Lord Byron *The Prisoner of Chillon* pubblicato nel 1816, che narra dell'incarcerazione di un monaco, François Bonivard, dal 1532 al 1536, nel castello di Chillon, sul lago Lemano (il soggetto fu poi ripreso, con lo stesso titolo, per un dipinto del 1834 di Delacroix che, tra 1856 e 1860, realizzò anche il quadro *Ugolino and his sons in the tower*, ora a Copenhagen, rifacendosi al dipinto di Reynolds del 1773).

colui che è considerato il più grande poeta medioevale inglese: Geoffrey Chaucer. Infatti, nei *Canterbury Tales*, la sua opera più nota, c'è più di un richiamo al poema dantesco, ma l'autore si sofferma in modo particolare proprio su questo episodio che, insieme a quello di Francesca da Rimini, darà luogo, soprattutto fra '700 e '800 a moltissime traduzioni e, come vedremo, anche a letture pedagogico-divulgative e a veri e propri *entertainments* nelle maggiori sale teatrali di Londra. La tragica vicenda narrata da Dante nel canto XXXIII dell'*Inferno* (vv. 1-90) era stata riproposta da Chaucer con il titolo *De Hugelino, Comite de Pize* all'interno del *Monk's Tale* ("Racconto del Monaco"), una raccolta di brevi *exempla* in versi riguardanti la caduta di personaggi illustri quali Lucifero, Cesare e Nerone. Ne riproponiamo di seguito l'ultima parte:

And whan the wofull fader deed it sey,
 For wo his armes two he gan to byte,
 And seyde, "Allas, Fortune, and weylaway!
 Thy false wheel my wo al may I wyte."
 His children wende that it for hunger was
 That he his armes gnow, and nat for hunger wo,
 And seyde, "Fader, do nat so, allas!
 But rather ete the flesh upon us two.
 Oure fessh thou yaf us, take oure flesh us fro,
 And ete ynough". Right thus they to hym seyde,
 And after that, withinne a day or two,
 They leyde hem in his lappeadoun and deyde.

Hymself, despaired, eek for hunger starf;
 Thus ended is this mighty Erl of Pize.
 From heigh estaat Fortune away hym carf.
 Of this tragedie it oghte ynough suffise;
 Whoso wol here it in a lenger wise,
 Redeth the grete poete of Ytaille
 That highte Dant, for he kan al devyse
 Fro point to point; nat o word wol he faille.⁷⁸⁵

⁷⁸⁵ Chaucer, G., *The Monkes Tales*, in *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. By Walter W. Skeat, London, O.U.P., 1957, p. 537. «E quando il padre morto lo vide, ambo le braccia per dolor si morse, e disse: "Ahimé, fortuna ahimé! A mio malanno la tua falsa ruota conosco girare!". Credettero i figli che per fame le braccia si fosse morse e non per dolore, e dissero: "Non così padre, ahimé! Piuttosto cibati delle nostre carni; tu queste carni ci desti e tu ce le togli, e saziati!", appunto così gli parlarono. E dopo di ciò entro uno o due giorni gli si stesero in grembo e morirono, ed egli stesso, disperato, per fame perì. In questa maniera finì questo potente conte di Pisa, cui fortuna strappò da alto stato. E di questa tragedia detto sarebbe a sufficienza, chi più a lungo ne voglia sentire legga il gran poeta d'Italia, quell' alto Dante, perché egli tutto sa dire punto per punto, senza una parola che falli.» Non ci soffermeremo qui sugli aspetti tecnici dell'adattamento del verso dantesco alla lingua inglese, limitandoci ad osservare che Chaucer utilizza la stanza di otto versi per rendere la terzina di Dante. Ribadiamo, invece, la subitanea fortuna dei versi danteschi, anche oltre i confini italiani, e l'importanza attribuita oltremantica al poetare dell'autore fiorentino già sul finire del Trecento. (Per un confronto tra il testo dantesco e la versione di Chaucer vedi il sito web con traduzione a fronte <http://www.librarius.com/cantran/monktale/monktale519-574.htm>).

Ritornando al primo Ottocento, ritroviamo dunque Ugolino e Francesca da Rimini già fissati nell'immaginario del colto pubblico inglese⁷⁸⁶, anche perché oggetto di molte traduzioni. Lo conferma anche Giosafatte Biagioli⁷⁸⁷, illustre dantista e esule politico a Parigi, in una nota al canto V dell'*Inferno* nel suo *Commento della Divina Commedia*, edito nel 1818, che rappresentò il testo esegetico di riferimento per tutta la prima metà del XIX secolo:

Prima di passare più oltre, sarà bene avvertir gli studiosi ch' è questo il tanto famoso episodio di Francesca di Rimini, di cui più che gli Italiani, sono gli Esteri ammiratori, non già perché ne sentano meglio di noi le bellezze, ma perché basta loro studiar questo o quell'altro d'Ugolino, per conoscere a fondo il Poeta, e gracchiarne poi a lor voglia. Ma che peccato per loro che, abbagliati da uno o due lumi, non abbian poi la forza d'affissar il debil occhio sugli altri infiniti, i quali, quasi altrettante stelle nel firmamento, splendono in questo nuovo cielo d'ogni bellezza!⁷⁸⁸

I due episodi danteschi erano, dunque, familiari per la grande *élite* culturale europea del primo decennio del secolo. Ciò è riscontrabile anche nei racconti di viaggio dei *travellers* che venivano in Italia per formarsi attingendo alla fonte della classicità o per riscoprire i fasti rinascimentali ma, soprattutto, attratti dalla riscoperta romantica della figura di Dante e dal fascino esercitato dalla conoscenza di alcuni precisi episodi del suo poema, come ci suggerisce lo stesso Biagioli, che da soli permettevano loro di farsi un'idea complessiva della grandezza dell'opera. Infatti, è facile trovare nei diari di viaggio e nei carteggi dei protagonisti del *Grand Tour* riferimenti all'Ugolino o alla

⁷⁸⁶ A tal proposito ricordiamo quei «pallidi baci, avvolti da romanticissime tempeste di malinconia» che John Keats (1795-1821) sognò dopo aver letto nel quinto canto il tragico amore di Paolo e Francesca riportandoli poi in *A Dream, after Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca*, in «The Indicator» (Londra, 1820). Cfr. Farina, F., *Comunque fatali: i Baci di Paolo e Francesca tra poesia, teatro e pittura*, in «Un bacio, un mito...», Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini. Seconda edizione, Rimini, Museo della città, 4-6 luglio 2008, Atti del convegno, 2009, pp. 141-157 (la citazione è a p. 145).

⁷⁸⁷ Biagioli, Niccolò Giosafatte (Vezzano Ligure 1772-Parigi 1830) fu letterato, insegnante e prefetto della repubblica romana. Dopo il 1799 andò in esilio a Parigi. Qui, sostenendosi con lezioni private di lingua italiana, nel 1818 pubblicò il suo *Commento alla Divina Commedia* in tre volumi presso la casa editrice Dondey-Dupré. La sua monumentale opera fu particolarmente apprezzata tanto che il letterato Aldo Vallone vi riconosce «il primo commento d'urto, che smuove acquisite e comode tradizioni e avvia alla problematica moderna» (Vallone, A., *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958, p. 134). Ma l'apprezzamento andò anche ai pregi dimostrati quali, ad esempio, lo spiegar Dante con Dante, cioè con lo studio di tutte le altre sue opere; oppure la rivalutazione del *Purgatorio* e del *Paradiso* nello sforzo di definire la peculiarità del linguaggio dantesco attraverso le tre cantiche. Biagioli fu tra l'altro maestro di lingua italiana della cantante e *performer* inglese di epoca vittoriana Adelaide Kemble che, come vedremo in seguito, si esibisce negli anni '40 a Dublino in *performance* dantesche sul tema del conte Ugolino, proprio sulla scorta degli insegnamenti ricevuti dal maestro italiano durante gli anni di formazione trascorsi a Parigi. Il contesto in cui operava il Biagioli era quello di lezioni private in cui alcune allieve dimostravano i progressi di dizione e di pronuncia recitando passi di commedie e di classici italiani, tra i quali si menziona in particolare il tema del conte Ugolino. Per approfondimenti vedi *Seeing the seer: Victorian visions*, in Havelly, N., cit., pp. 156-157 e anche Kemble, F. A., *Records of a Girlhood*, II ed., New York, Holt, 1883, p. 57.

⁷⁸⁸ *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Comento di G. Biagioli*, Tomo I, Parigi, Dondey-Dupré, 1818, p. 91, nota 75 (consultabile online all'indirizzo https://archive.org/stream/bub_gb_t9Gn0jWZap4C).

Francesca da Rimini durante i famosi *voyages dantesques*⁷⁸⁹ in Italia che avevano come meta principale la Toscana, dove più numerosi erano i luoghi che conservavano la memoria e il culto del sommo poeta. Ne è un esempio il testo di Frances Trollope, *A visit to Italy*, in particolare la quinta lettera datata Pisa, Aprile 1841:

Of course we failed not to seek and find, if not the Torre della Fame, at least the spot where it stood. The exact spot still is pointed out in the Piazza de' Cavalieri, but the ruinous remnant of its walls, notwithstanding all the interest attached to them, was removed a few years ago, to the lasting mortification of all poetical travellers, and a tidylooking snug little dwelling has been erected in its stead ... I wonder whether one should sleep quietly in the room supported by the same spot of earth which umwhile sustained the floor on which groaned the wretched Ugolino and his sons? If not a sleeping, there would be a waking-dream, that would paint, rather too distinctly for comfort, perhaps, the sound of the key as it turned in the lock of the *orribile torre* for the last time, and the fearful look with which the too well-punished traitor gazed in the faces of his innocent children!

“E se non piangi, di che pianger suoli!”

I did not try the experiment, however, but passed on, after giving vent to a few of those groans, which the whole civilized world has been in the habit of emitting, during the last six hundred years, when ever accident has brought to memory the story of Ugolino ... and that, for the most part, without any mixture of affectation whatever. Is there any other profane narrative existing on the earth, of which this can be said with equal truth? ... There may be some *almost* as fine; but none so thoroughly appreciated, or so essentially popular.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ Si tratta di un viaggio di formazione che risale ai primi anni del XIX secolo durante il quale i giovani colti, appartenenti alle più facoltose famiglie europee, vivevano concretamente le memorie acquisite dalle loro letture e dalla loro educazione. Un viaggio nel tempo alla ricerca dei luoghi descritti nella *Divina Commedia* compiuto da viaggiatori stranieri in Italia sulle orme di Dante, di cui restano ampie tracce nei testi di Ampère, J. J., *Voyage dantesque* (1839); Bassermann, A., *Orme di Dante in Italia* (1902) e di Mrs. Colquhoun Grant, *Through Dante's Land* (1912), cfr. nota 6 a p. 2. La figura di Dante acquistò in questo modo un valore ulteriore: la rilettura del suo poema in chiave di viaggio ne evidenzia, infatti, sia l'aspetto e le tematiche odeporiche che ci consentono di dichiarare il sommo poeta un'ottima guida per chi avesse voluto seguire le sue orme in Italia con lo scopo di riscoprirne le origini e la storia medievale; sia, soprattutto, la grande fortuna di cui l'opera godeva, già sul principiare del secolo, come lettura “alla moda” necessaria per un'educazione di alto livello dei rampolli delle famiglie colte e benestanti di tutta Europa, inglesi in particolare. Per approfondimenti sul tema del “viaggio dantesco” e del *Grand Tour* vedi Cavalieri, R., *Il viaggio dantesco*, cit.

⁷⁹⁰ «Certo non riuscimmo a vedere la Torre della Fame, ma trovammo almeno il luogo in cui un tempo era eretta. Il punto esatto viene indicato in Piazza dei Cavalieri, ma le rovine di quelle mura, così come tutto l'interesse che potevano suscitare, sono state rimosse definitivamente alcuni anni fa, con grande rammarico di tutti i viaggiatori-poeti, e sostituite da una piccola abitazione ordinata... Mi domando chi possa riuscire a dormire tranquillamente nella stanza posta sullo stesso angolo di terra in cui anni fa gemettero l'infelice Ugolino ed i suoi figli? ... Potrebbe trattarsi di un sogno ad occhi aperti nel quale risentire il suono delle chiavi girate nella porta della *orribile torre* per l'ultima volta, e rivedere lo sguardo tremendo con il quale il traditore punito guardò negli occhi i propri figli! E se non piangi, di che pianger suoli! Comunque non volli tentare l'esperimento e passai oltre emettendo un po' di quei gemiti che tutto il mondo ha imparato ad emettere, da seicento anni a questa parte, quando un evento gli ha riportato alla memoria l'episodio di Ugolino ... esistono altri racconti sulla terra dei quali si possa dire lo stesso? Ce ne saranno sicuramente, ma non così popolari e così tanto apprezzati.», *Torre della Fame*, in Trollope, F., *A visit to Italy*, vol. I, Letter V, London, R. Bentley, 1842, pp. 72-73.

Nella rinnovata mania per l' "italianità" era raro trovare un poeta o un critico di rango che non avesse visitato il "bel paese" o che non conoscesse le opere dei maggiori autori italiani. Così come era possibile trovare a Londra più studiosi di lingua e letteratura italiana che in qualsiasi altra epoca, a partire dal Rinascimento. Questo interesse *fashionable*, "alla moda" e di tendenza, era prevalentemente di tipo letterario, ma coniugava anche tanti altri aspetti tradizionalmente associati al fascino nostrano fuori dai confini nazionali: l'arte, la musica, la storia, la politica, la religione. In gran parte, dunque, il nuovo interesse verso l'Italia fu di tipo romantico. La letteratura italiana da Dante a Foscolo era letta in chiave romantica e suggestiva: la *early italian history* (la storia romana e poi anche quella medioevale) rappresentava lo scenario ideale per poeti e novellisti contemporanei; il paesaggio italiano, più di tutti gli altri in Europa, veniva riconosciuto come selvaggio e perturbante; all'Italia, infine, era riconosciuto il pregio di aver dato i natali ai più alti esempi di talento e di equilibrio sia in campo artistico che letterario di cui i critici e gli autori romantici inglesi potessero disporre. Il fascino italiano raggiunse così il suo culmine con la generazione di G. Byron e P. Shelley, e declinò non appena si affievolì la temperie romantica. Altri fattori, tuttavia, contribuirono al culto italiano all'estero soprattutto dopo la fine delle guerre napoleoniche, tra di essi citiamo: le nuove opportunità di spostamento e i vantaggiosi tassi di commercio; il forte flusso migratorio in entrata e in uscita dall'Italia; lo spirito antifrancese persistente anche dopo la caduta di Napoleone; il rinnovato interesse verso la letteratura suscitato dalla pubblicazione di opere straniere sull'Italia, come *Corinne ou l'Italie* di Mme de Staël (1807, I ed.), oppure *Italianische Reise* di Goethe (1816-1817, I ed.).

Abbiamo detto che l'influenza di Dante sulla letteratura e cultura inglese di epoca romantica inizia con la difesa del poeta toscano da parte di Giuseppe Baretti nei suoi saggi *Dissertation upon italian poetry* e *Remarks on the Italian Language and Writers*, entrambi risalenti al 1753. Questi lavori avrebbero provocato un rinnovato interesse verso gli *Italian studies*, in generale, e verso i *Dante studies*, in particolare, che risultò evidente in alcune pubblicazioni successive: nel 1782 Charles Rogers manda in stampa la prima traduzione completa in inglese dell'*Inferno* in versi sciolti e nel 1802 abbiamo con Henry Boyd la prima traduzione integrale del poema dantesco. Mentre negli ultimi trent'anni del XVIII secolo furono pubblicate solo due complete traduzioni della *Divina Commedia* e quattro o cinque traduzioni parziali della prima cantica, anche perché Dante veniva spesso condannato dalla critica per *absurdities and horrors* ("assurdità e orrori") e per il suo stile *harsh and unpolished style* ("duro" e "rozzo"); nei primi trent'anni del XIX secolo,

invece, assistiamo ad un abbondare di pubblicazioni della grandiosa opera dantesca, tra le quali ricordiamo: due complete traduzioni dell'intero poema; due della prima cantica e, soprattutto, più di venti versioni di singoli episodi del testo, i più gettonati dei quali, naturalmente, quelli del conte Ugolino e della Francesca da Rimini.

Le ragioni di questo repentino e rinnovato interesse per i *Dante studies* sono da rintracciarsi in parte nella deliberata rivendicazione tutta romantica di una presunta somiglianza di gusti e di capacità immaginativa tra la figura del sommo poeta e quelle dei molti intellettuali inglesi contemporanei, cultori delle atmosfere *gotic* e degli intrecci amorosi "all'italiana"; in seconda istanza, nella crescita dell'interesse britannico verso le aspirazioni politiche italiane delle quali Dante appare essere, attraverso la propaganda risorgimentale, l'antesignano più illustre; e, infine, nella presenza in Inghilterra, e a Londra in particolare, di *Italian refugees*, alcuni dei quali valenti e illustri studiosi e intellettuali, che vedevano nel vate la massima identificazione tra il poeta e il patriota e non perdevano occasione per stimolare l'interesse d'oltreconfine verso il suo testo più importante. Ma l'opera che, forse, più di altre contribuì ad elevare la fama dantesca nell'Inghilterra del primo Ottocento fu la traduzione completa in *blank verse* della *Divina Commedia* da parte di Henry F. Cary, nel 1814, con il titolo: *The Vision, or Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*⁷⁹¹. Questo lavoro fu molto probabilmente d'ispirazione per tanti studiosi di lingua e letteratura italiana che da quel momento iniziarono a pubblicare le proprie versioni dei passaggi più fortunati del poema, d'altra parte già noti al vasto pubblico considerando le numerose edizioni di brevi traduzioni in circolazione a partire dal Settecento. L'episodio più popolare, quello del conte Ugolino, contava ben sei differenti versioni pubblicate⁷⁹².

Le traduzioni minori da Dante si susseguirono durante il primo decennio del nuovo secolo, raggiungendo numeri considerevoli soprattutto grazie alle conferenze di

⁷⁹¹ Henry F. Cary, *The Vision, or Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*, London, Taylor & Hessey, 1814 (consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/stream/visionorhellpurg00dantiala#page/n5/mode/2up>). Cary iniziò la traduzione in *blank verse* del Purgatorio nel 1797 e venne via via pubblicandola fino all'edizione completa delle tre cantiche nel 1814. Questa traduzione però non avrebbe potuto beneficiare della risonanza e della fortuna che ottenne (una seconda edizione nel 1819, una terza nel 1831 e una quarta nel 1844) se un poeta di grande fama non l'avesse pubblicamente elogiata. Stiamo parlando di Samuel Taylor Coleridge il quale, nel 1818, in una serie di conferenze pubbliche parlò del debito contratto dai poeti inglesi, romantici e non, nei confronti di Dante, sottolineando in modo particolare la validità della traduzione di Henry Cary. Cfr. Friederich, W., P., *Dante's fame abroad (1350-1850)*, Roma, Ed. di St. e lett., 1950, pp. 230-231 e anche Brand, C.P., *Italy and the English Romantics*, cit., p. 55.

⁷⁹² Mi limiterò a menzionare il lavoro del 1719 a opera di J. Richaldson che, rifacendosi prima al libro VII (cap. 120) della *Nuova Cronica* del Villani, e poi direttamente a Dante, traduce in versi l'episodio del *Conte Ugolino* (Inf. 33, 1-77) in *A discourse on the dignity, certainty, pleasure and advantage of the scienze of a connoisseur*, London, Davies, 1773, pp. 256-263. Si rimanda qui all'edizione del 1773 dedicata al grande pittore J. Reynolds proprio nell'anno in cui egli espone il dipinto *Ugolino and his Sons*, alla Royale Academy, di cui era presidente (cfr. <https://archive.org/stream/worksofmrjonatha00rich#page/n5/mode/2up>). Per una più ampia panoramica delle pubblicazioni dantesche in Inghilterra e delle traduzioni dei singoli episodi della *Divina Commedia* si veda alla dettagliata cronologia contenuta in Havely, N., *Dante's British public, Appendix 1, Chronology, c. 1320-2013*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 284-298.

Coleridge e alla *Vision* di Cary. La via venne tracciata quindi da quei poeti e letterati romantici che gravitavano attorno al circolo italiano promosso da Byron e da Shelley⁷⁹³. Nel 1816 Leigh Hunt diede alla luce una delle prime composizioni originali ispirate alla *Commedia* dantesca, con il titolo di *The Story of Rimini*: un poema in quattro canti che ampliava di molto il *plot* dantesco originario, esaltandone il tema in chiave amorosa e decretandone così una grande popolarità. Nel 1820 anche Lord Byron tradusse la storia di Francesca da Rimini e nel 1821 pubblicò il poemetto in terza rima dantesca *Prophecy of Dante*, denso di accenti politici, civili e sentimentali, che segna la sua totale identificazione con la figura dell'esule-profeta-patriota, in conseguenza della quale aderì alla causa italiana partecipando in prima persona ai moti insurrezionali del '20 e del '21.

Nel 1820 Percy Shelley tradusse con il titolo *Mathilda gatering flowers* i versi del *Purgatorio* riguardanti il personaggio di Matilde e poi scrisse un breve componimento dal titolo *The tower of Famine* sull'episodio di Ugolino; mentre tra 1819 e 1820, Mary Shelley, seconda moglie di Percy, rielaborò lo stesso episodio dantesco in un racconto breve dal titolo *Mathilda*, incentrato sui temi romantici dell'incesto e del suicidio. Da qui in avanti, in particolare tra gli anni Venti e Trenta del secolo, assistiamo ad un continuo proliferare di traduzioni dantesche, generalmente di mediocre qualità, incentrate soprattutto sull'*Inferno*, che spesso compaiono in riviste e quotidiani alla moda⁷⁹⁴. In questa diffusa moda di traduzioni uno dei maggior ostacoli era rappresentato dalla resa della terza rima, il cui effetto era molto differente nel passaggio dall'italiano all'inglese: «the normal English rhyme being monosyllabic or masculine, and the Italian feminine»⁷⁹⁵. Altrettanto problematica risultava per i più la scelta del metro, dato che l'endecasillabo della terzina dantesca non coincideva con il verso poetico inglese.

⁷⁹³ La coppia di illustri poeti inglesi romantici sta emblematicamente a rappresentare quella cerchia di scrittori che durante il primo decennio dell'Ottocento furono costretti a lasciare l'Inghilterra sia per l'intolleranza nutrita in patria nei confronti delle loro opere, che per ristrettezze economiche causate dalle guerre napoleoniche. Molti trovarono rifugio in Italia, tra di essi: Byron, Shelley, Coleridge, Keats, Hunt, Roger ecc... Anche grazie alla permanenza in Italia di questi *british travellers* e al loro ruolo mediatore fu possibile una graduale ricezione dantesca in Inghilterra. Non è raro trovare in alcune descrizioni di viaggio appunti riguardanti la bellezza del vivere nel "Bel Paese" e la gioia del "cantare Dante passeggiando": «Hire me than, prythee, some neat dwelling where/My lungs may breathe an unpolluted air,/Where I may spend pittance I have left/Untaxed and free from legislative theft:/Take classic ground and plant me where you will,/On Chiaia's terrace or a Latian hill:/There safe from London's clatter and control/We may enjoy free intercourse of soul:/Retrace the scenes of Maro's tuneful song/Or chant old Dante as we stroll along:/Soothe in the melody of Tuscan tongues/All pain of public or of private wrongs: Or mid the ruins of majestic Rome/Laugh at our blundering tyrannies at home.», Anon, *The Golden Age*, 1823, p. 37 estratto da Brand, C. P., "The English travellers in Italy", in *Italy and the English Romantics*, cit., pp. 11-12.

⁷⁹⁴ *Ugolino*, in «The New Monthly Magazine and Literary Journal», vol. II, London, Colburn, 1821, pp. 327-329; *Dante's Inferno, Canto V. Traslated according the Original Stanzas*, in «The Scots Magazine», Tuesday 01 May 1821, pp. 417-421; e ancora, *Francesca da Rimini, Dante, Inferno, Canto V*, sempre in «The Scots Magazine», Wednesday 01 Dec 1824, pp. 37-38; *La morte d'Ugolino*, in «Southern Reporter and Cork Commercial Courier», Tuesday 19 June 1838, p. 4.

⁷⁹⁵ Brand, C., P., *Italy and the English Romantics*, cit., p. 56.

Per questi motivi i primi traduttori decidevano spesso di adottare in alternativa il tipico verso poetico inglese: il *blank verse*⁷⁹⁶. Queste prime traduzioni sono rappresentative di un'epoca che pur fortemente attratta da alcune immagini del poema non ne comprendeva a pieno il significato né tantomeno era in grado di tradurle fedelmente il testo rispettandone rima e metro. Ecco perché le successive versioni di Cary (1831, 1844) e di Wright (1840) costituiranno uno sviluppo profondo nel modo di tradurre Dante, grazie al loro restare fedeli alla "lettera" e allo "spirito" dell'originale. Anche la scelta degli episodi da tradurre è fortemente rivelatrice di una tendenza in corso negli anni Venti del secolo, durante i quali circolavano ben cinque versioni della storia del conte Ugolino e due di quella della Francesca da Rimini; soltanto negli anni Trenta l'attenzione si allargò dall'*Inferno* anche alle altre cantiche e alle opere "minori"⁷⁹⁷. Thomas Medwin⁷⁹⁸ nel riportare un'interessante conversazione, di cui fu testimone, avvenuta tra Byron e Shelley sulla ricezione della *Divina Commedia*, ci fa ben comprendere perché poeti e letterati inglesi dell'epoca prediligessero alcuni specifici passaggi del poema e con quale 'orizzonte d'attesa' emotivo e culturale vi si accostassero:

"The Divine Comedy" said he (Byron) "is a scientific treatise of some theological student, one moment treating of angels, and the next of demons, far the most interesting personages in his Drama: shewing that he had a better conception of Hell than Heaven; in fact, the Inferno is the only one of the trilogy that is read. It is true," he added, "it might have pleased his contemporaries, and been sung about the streets, as were the poems of Homer; but at the present day, either human nature is very much changed, or the poem is so obscure, tiresome, and insupportable, that no-one can read it for half an hour together without yawning, and going to sleep over it like Malagigi, and the hundred times I have made the attempt to read it, I have lost my labour. If we except the 'Pecchie chi uscino del chiuso,' - the simile, 'Come d'autunno si levano le foglie,' - the Francesca di Rimini, the words, 'Colore oscuro' &c., inscribed on the portal of Hell, - the Death of Ugolino - the 'Si volge al' aqua,' &c., and a dozen other passages, what is the rest of this very comic Divine Comedy? A great poem! you call it; a great poem indeed!"⁷⁹⁹

⁷⁹⁶ Il "verso sciolto" (decasillabo giambico), tipico del poetare anglosassone e derivato dall'endecasillabo sciolto dei cinquecentisti italiani. Introdotto da Henry Howard, conte di Surrey (1517-1547), che lo usò nella traduzione del secondo e quarto libro dell'*Eneide*, fu portato alla massima libertà e duttilità da Shakespeare, Marlowe e Donne, per poi raggiungere il vertice della perfezione con Milton. Nel metro dantesco era la prima versione dell'*Inferno* del 1782, quella di Rogers; quella dell'intera *Commedia* da parte di Boyd nel 1802 era, invece, in *six-line stanza* e quella di Hume dell'*Inferno* del 1812 era ancora in *blank verse* come la prima edizione della *Vision* di Cary del 1819.

⁷⁹⁷ Un episodio dantesco molto popolare a partire dagli anni Venti, è quello già ricordato di Pia dei Tolomei, richiamato in pochi versi di *Purgatorio*, V (vv. 130-136).

⁷⁹⁸ Il poeta e traduttore britannico Thomas Medwin (1788-1869) è conosciuto essenzialmente per le biografie del cugino Percy Shelley e per i ricordi del suo amico fidato lord Byron.

⁷⁹⁹ Medwin, T., *The Life of Percy Bysshe Shelley*, vol. II, London, Newby, 1847, pp. 252-253, (volume consultabile on line all'indirizzo <https://archive.org/stream/lifeofpercybyssh02medwuoft#page/252/mode/2up>).

Lo scetticismo di Byron circa la possibilità di una lettura integrale e diffusa del poema è mitigato dalla sua contemporanea ammirazione verso alcuni passaggi dell'*Inferno*⁸⁰⁰ e dalla consapevolezza della loro attualità e forza immaginifica anche nel mondo contemporaneo, sebbene «at the present day, either human nature is very much changed», nelle forme legate all'oralità quali la lettura “ad alta voce” e la declamazione, così come accadde con quel “parlar cantando” che diffuse all'origine il poema tra le vie di Firenze⁸⁰¹.

Ma le osservazioni di Byron, che non era né un esperto né uno studioso in senso proprio della *Divina Commedia*, ci fanno comprendere anche un altro aspetto che fu alla base della fortuna dantesca in terra inglese: sebbene considerato «so obscure, tiresome, and insupportable»⁸⁰², il poema attrasse per la forte capacità di penetrazione nell'immaginario – soprattutto se l'orizzonte culturale di ricezione era di alto livello – e, dunque, si identificò con un'*audience* impregnata dell'atmosfera romantica e affascinata dall'incontro con la cultura italiana. Poeti e scrittori, pur non conoscendolo a fondo, ne erano attratti fino ad assumerlo come un proprio modello⁸⁰³, per diverse ragioni: la sua carica eversiva rispetto all'immagine classica; il suo confrontarsi col problema di una lingua comune; una peculiare osservazione della natura; le lunghe dissertazioni metafisiche e teologiche.

Dante era elogiato e sentito affine soprattutto per il suo costante tentativo di suscitare emozioni, mostrando il lato più cupo dell'anima in tutta la sua crudezza e soffermandosi puntualmente sui vizi più abietti e sulle affezioni della natura umana. Che fossero questi alcuni tra i principali *points of appeal* della fortuna dantesca inglese di

⁸⁰⁰ Si ricorda che Byron fu talmente colpito dagli episodi infernali da citarli, tradurli e menzionarli frequentemente nelle proprie opere: nel 1814 adotta alcune battute della storia di Paolo e Francesca per il *Corsair*; rivolge apprezzamenti a Dante nel canto IV del *Childe Harold*, pubblicato nel 1818 e il suo *Don Juan*, iniziato nel 1819, contiene numerose reminiscenze della *Commedia*. Inoltre egli stimava moltissimo la figura di Dante come massimo esempio di etica e morale applicata all'ideologia politica e alla poesia. Fu proprio la memoria del patriottismo dantesco ad ispirare la sua famosa *Profecy of Dante* del 1821, in cui si identifica totalmente nella condizione del poeta-esule fiorentino.

⁸⁰¹ Sul tema della fortuna della *Divina Commedia* in parallelo con quella di una trasmissione orale legata alla pratica della parola “cantata” e “recitata” nelle sue evoluzioni storiche tra Trecento e Seicento si vedano i saggi di Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando: the practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Berna, P. Lang, 2009 e *Singing Dante: the literary origins of Cinquecento monody*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2014; insieme al saggio di John Ahern, *Singing the book: orality in the reception of Dante's «Comedy»*, in *Dante: Contemporary Perspectives*, edited by Amilcare A. Iannucci, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

⁸⁰² Medwin, T., *The Life of Percy Bysshe Shelley*, vol. II, cit., ibidem.

⁸⁰³ Una spiegazione di questo fascino è data dal critico Robert Morehead in un articolo pubblicato nel 1818 su «Edinburgh Magazine»: «The modern school of poetry which has arisen in this country within the last thirty years, comes closer to the manner of Dante than any other; and this very remarkable poet actually combines many of the leading traits of the most eminent of our distinguished contemporaries. They do not know it, and probably never thought of it, but he is really at the head of their school.», in «Edinburgh Magazine», III, 1818, p. 226 (citato in Brand, C. P., *Italy and the English Romantics*, cit., p. 70).

primo Ottocento ce lo conferma anche la cronaca del tempo⁸⁰⁴, secondo cui Dante è considerato «the master of terrible» per l'episodio di Ugolino, in cui supera anche i *terror-novelist*, poiché ci fa vedere «the flesh of a man creep on his bones» («la carne di un uomo piegato sulle proprie ossa»). Il vate italiano era ammirato dai romantici inglesi anche come esempio di poeta del *romantic love*, sia per il suo amore per Beatrice, protagonista de *La vita nova*, che per quello descritto tra Paolo e Francesca nell'omonimo episodio: «one genuine impulse of the affections»⁸⁰⁵.

L'amore romantico illustrato da Dante riscosse successo soprattutto per alcuni passaggi fortemente immaginifici, «delineations of the calm and peaceful scenes of inanimate nature», tanto da influenzare i suoi stessi traduttori, come per esempio nei versi dedicati alla Matilde dantesca da parte di P. Shelley nel suo componimento *Matilda gatherig flowers*. Inoltre, la critica letteraria vide in lui il padre della letteratura europea e il fondatore di un nuovo linguaggio poetico, supportata dal vento libertario e dai forti influssi mazziniani, che aleggiavano dall'Italia e che inducevano gli inglesi a riconoscerlo come il patriota «who applied his poetry to the vicissitudes of his own time when liberty was making her dying struggle»⁸⁰⁶, una figura di integerrima moralità, aliena da vizi e compromessi: «the stern uncompromising enemy of vice in every form as well as the eloquent advocate of virtue and morality»⁸⁰⁷. Vi erano tuttavia anche molti passaggi, soprattutto di *Purgatorio* e *Paradiso*, che i romantici inglesi non riuscivano a digerire a causa di accostamenti ritenuti azzardati tra storia antica e moderna così come tra il sacro e il favoloso, sebbene la loro oscurità venisse attribuita alla grande distanza temporale che separava il lettore moderno dallo scrittore medioevale:

A more just objection to the *Divina Comedia* applies to that mixture, or *accozzamento*, as the Italians call it, of ancient history with modern, and of the sacred with the fabulous. He is frequently obscure; but this must be in a great degree rather attributed to the remote period in which he wrote.⁸⁰⁸

Ecco perché l'interesse si concentrò soprattutto sulla prima cantica della *Divina Commedia* e, in particolare, sui canonici episodi (Ugolino e Francesca da Rimini su tutti)

⁸⁰⁴ Le citazioni a seguire sono tratte da Toynbee, P. J., *Dante in English literature, from Chaucer to Cary (1380-1844)*, London, Methuen & Co., 1909 (consultabile on line <https://archive.org/details/danteinenglishli02toyn>), opera indispensabile agli studiosi della fortuna di Dante in Inghilterra.

⁸⁰⁵ Toynbee, P. J., *Dante in English literature, from Chaucer to Cary (1380-1844)*, cit., p. 177.

⁸⁰⁶ «che colloca la sua opera poetica nel contesto delle vicissitudini del suo tempo, quando la libertà stava ormai combattendo la sua ultima battaglia contro la morte». Ivi, pp. 330-331.

⁸⁰⁷ Ivi, p. 614.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 202.

che sembravano maggiormente adattarsi al gusto per il *revival* di atmosfere gotico-sentimentali. Anche il grande Thomas Carlyle colse in un suo saggio il fondamentale sostrato di permeabilità e di universalità intrinseco al poema dantesco, sottolineando la particolare funzione di guida assunta dalla figura del sommo poeta a seguito della sua diffusa fortuna europea durante l'acceso *revival* dantesco dei primi decenni del XIX secolo:

Yes, truly, it is a great thing for a Nation that it get an articulate voice; that it produce a man who will speak forth melodiously what the heart of it means! Italy, for example, poor Italy lies dismembered, scattered asunder, not appearing in any protocol or treaty as a unity at all; yet the noble Italy is actually one: Italy produced its Dante; Italy can speak! The Czar of all the Russias, he is strong with so many bayonets, Cossacks and cannons; and does a great feat in keeping such a tract of Earth politically together; but he cannot yet speak. Something great in him, but it is a dumb greatness. He has had no voice of genius, to be heard of all men and times. He must learn to speak. He is a great dumb monster hitherto. His cannons and Cossacks will all have rusted into nonentity, while that Dante's voice is still audible. The Nation that has a Dante is bound together as no dumb Russia can be. We must here end what we had to say of the Hero-Poet.⁸⁰⁹

«La voce di Dante è più forte e più udibile dei cannoni dello Zar di tutte le Russie» e attraverso la sua voce risuona quella di un paese non rappresentato nei tavoli del potere poiché disunito e disgregato, un paese che ha saputo produrre il «suo Dante» che potesse fungere da mediatore per far conoscere al mondo la propria condizione di insofferenza e di sottomissione. Come evidente, il giudizio di Carlyle è emblematico delle modalità di ricezione della cultura italiana in generale, e del poema dantesco, in particolare, presso la cultura europea del periodo. Dopo questa vera e propria ondata di entusiasmo di inizio secolo, dobbiamo constatare però che, almeno in campo letterario, questa fortuna comincia a decrescere verso la fine degli anni Trenta, per poi riprendere vigore negli anni Quaranta, all'indomani dell'arrivo di Mazzini a Londra e dei moti del '48.

Gli esperimenti sul metro dantesco della terza rima non avevano prodotto grandi risultati e, soprattutto, l'influenza degli esuli italiani, dopo la morte del Foscolo, cominciava a diminuire rispetto all'iniziale coinvolgimento delle classi inglesi nei confronti della causa italiana; un calo di attenzione alimentato anche dal disappunto e dalla frustrazione che colsero gli *italian refugees* e buona parte del fronte democratico

⁸⁰⁹ Carlyle, T., *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History, Six Lectures*, Lecture III, *The hero as poet, Dante: Shakespeare*, May 12, 1840, London, James Fraser, 1841 p. 98.

internazionale in conseguenza dei ripetuti fallimenti dei tentativi insurrezionali degli anni Venti⁸¹⁰. Alcuni critici cominciarono dunque a porre una lapide sulla fortuna dei *Dante studies*, nonostante si continuassero a tradurne e a pubblicarne le opere, decretando la fine del suo influsso sulla letteratura e sulla poesia inglese di età moderna: «beyond a small circle the influence of Dante has been unfelt, and the true nature of his writing comparatively unknown»⁸¹¹; e ancora, «Dante, of all poets, is the most opposite to the conventional tastes of the nineteenth century»⁸¹². A dispetto di tutto ciò perdurava quel fascino che la figura del poeta fiorentino aveva suscitato presso studiosi, intellettuali e amanti delle *italian things*.

Infatti, la fortuna dantesca in Inghilterra aveva percorso, e avrebbe continuato a farlo ancora per molti anni⁸¹³, anche vie parallele a quelle dell'editoria, della traduzione, della critica letteraria e dell'influsso sulle poetiche degli scrittori romantici del tempo; imboccando la strada di una ricezione colta attraverso divulgazioni pubbliche e private del poema dantesco, favorite sia dal fenomeno della poesia d'improvvisazione che da quello dei cicli di lezioni e del *public reading*, già molto in voga tra le *upper-class* inglesi, in generale, e londinesi in particolare. Su questa strada è inevitabile l'incontro con coloro che possono essere considerati i principali "portavoce" danteschi nel mondo: gli esuli italiani sbarcati a Londra tra il secondo e terzo decennio dell'Ottocento. È su di essi che ci soffermeremo nei prossimi paragrafi, puntando sull'arco temporale compreso tra gli anni '20 e '50 del XIX secolo, che li vedrà protagonisti della diffusione della cultura italiana in Inghilterra.

⁸¹⁰ Furono delle vere e proprie rivoluzioni organizzate da società segrete con finalità costituzionali, liberali e, in Italia, anche indipendentistiche e unitarie su base federale. La loro repressione dimostrò concretamente l'effettiva capacità di intervento repressivo della Santa Alleanza e la portata delle difficoltà che il movimento liberale e nazionale italiano avrebbe dovuto affrontare sulla strada dell'indipendenza e dell'unità. I moti iniziarono in Spagna nel gennaio 1820 costringendo il re Ferdinando VII a concedere la Costituzione del 1812, il modello più democratico dopo quelle francesi del 1791 e del 1793. L'esempio spagnolo incoraggiò la Carboneria napoletana e già il 7 luglio 1820 anche Ferdinando I fu costretto a concedere la Costituzione spagnola nel regno delle due Sicilie. Tuttavia, nel gennaio dello stesso anno, il sovrano, venendo meno al giuramento di fedeltà prestato a Napoli sulla Costituzione concessa, chiese l'intervento dell'esercito austriaco, che sedò la rivolta con una dura repressione. Nel mese di marzo iniziò a nord il moto piemontese, dopo che il programma più spiccatamente democratico dei carbonari prevalse su quello più moderato dei federati. La repressione, austriaco-sabauda, in questo caso, non fu cruenta. Le poche condanne a morte emesse furono nei confronti di cospiratori già fuggiti all'estero. La repressione fu durissima invece in Spagna, dopo che l'esercito francese nel 1823 ebbe eseguito il mandato del congresso della Santa Alleanza e ristabilito il potere assoluto di Ferdinando VII.

⁸¹¹ *The Inferno of Dante*, translated by C. Wright, in «Edinburgh Review», CXVI, July, 1833, p. 418 (disponibile su Google books).

⁸¹² *The Inferno of Dante*, translated by C. Wright, in «Athenaum, Journal of English and Foreign Literature, Sciences and Fine Arts», n. 282, 23 March 1833, p. 177 (disponibile su Google books). Vedi anche T. J. Mazzinghi, *A brief notice of recent researches respecting Dante Alighieri*, London, Cochran-Rolandi, 1844 (disponibile su Google books).

⁸¹³ Si pensi anche alla grande risonanza che avrà sulla stampa inglese un evento come il VI Centenario della nascita di Dante celebratosi a Firenze, e in tutta Italia, nel maggio del 1865, sulla cui fortuna internazionale, in generale, e ricezione in Inghilterra, in particolare, si vedano: due articoli apparsi su «Illustrated London News» del 1865, *The Dante Festival* (27 May, pp. 493-494) e *The Dante Festival at Florence* (3 June, pp. 520-522); Barlow, H., C., *The Six Centenary Festivals of Dante Alighieri in Florence and Ravenna by A Representative*, London, Edinburgh, Florence, Turin, Williams & Norgate and L. Loescher, 1866; il testo di O' Connor, A., *Florence: City and Memory, in the Nineteenth Century*, Florence, Città di Vita, 2008; e, infine, Yousefzadeh, M., *The City and the Nation in the Italian Unification: the National Festivals of Dante Alighieri*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

Il fattore su cui focalizzeremo maggiormente la nostra attenzione è il canale orale-aurale e performativo attraverso il quale ebbe luogo questa diffusione culturale. In particolare ci soffermeremo sul ruolo che assunsero gli esuli e gli emigrati italiani d'oltremarina, durante le fasi cruciali del nostro Risorgimento, nella diffusione della cultura nostrana dal punto di vista di una divulgazione didattico-pedagogica legata alle forme performative dell'improvvisazione poetica a tema, del *recital* e della lettura drammatizzata con accompagnamento musicale. Infine metteremo bene in evidenza come all'interno di questa strategia politico-culturale, che aveva anche ovvie motivazioni economiche, acquistò un valore fondamentale il fenomeno della lettura drammatizzata degli episodi della *Divina Commedia* che contribuì, con la stessa autorevolezza della critica letteraria, a rinvigorire la fortuna e il culto dantesco dentro e fuori dai confini italiani.

3.3. ITALIAN LECTURES AND READINGS.

Tu lascerai ogne cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco dello essilio pria saetta.

Tu proverai sí come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

(*Par.*, XVII, 55-60)⁸¹⁴

Sono i noti versi con cui Dante descrive l'amara condizione dell'esilio: innanzitutto tragico sradicamento dagli affetti e forzata vita di solitudine e di abbandono del luogo natò causati di solito da motivi ideologici che, connettendo direttamente lo status dell'esule con la sfera politica, ne determinano la cronica privazione di libertà. Di questo particolare tipo di "emigrazione forzata", intrecciata a quella economica, è piena la storia culturale italiana in epoche difficili e tanto più durante il Risorgimento. Il riferimento all'*exul immeritus* per eccellenza non è casuale. Infatti, dobbiamo pensare che la storia della fortuna della *Divina Commedia*, e in particolare di alcuni episodi e personaggi, non è soltanto legata alla sua rinnovata circolazione ottocentesca in traduzioni e stampe favorite da una cospicua mole di saggi critici, ma dipende anche dalla sua diffusione prettamente orale-aurale che, a partire dal primo decennio del secolo, cominciò progressivamente a identificarsi come testimonianza politico-patriottica prima che filologico-culturale.

Oltremanica questa particolare fortuna del poema, supportata da un fertile terreno italofilo e dal *revival* dantesco a uso e consumo dell'alta società, si avvale soprattutto del repertorio poetico-performativo di quegli esuli "per l'altrui scale", uomini di cultura, insegnanti di lingua e di declamazione, poeti-improvvisatori e attori che a cavallo tra la fine del Settecento e i primi trent'anni dell'Ottocento, utilizzano la figura di Dante e gli episodi della *Commedia*, insieme a quelli tratti dai maggiori classici italiani, come "canovaccio" per raccogliere applausi, consensi e sostegno per la causa italiana⁸¹⁵.

⁸¹⁴ Si cita da Vittorio Sermoni, *Il Paradiso di Dante*, revisione di Cesare Segre, Milano, BUR, 2001, p. 348.

⁸¹⁵ Gli attori, specie quelli italiani, non furono mai dei semplici cittadini. Se all'appello risorgimentale risposero in massa, è ipotizzabile che essi dessero vita ad una propria storia partecipando a quella nazionale, sebbene costretti all'esilio. Non a caso Meldolesi e Taviani parlano di eccezionale «partecipazione teatrale» per descrivere il diffuso fenomeno di politicizzazione che,

Sulle scene inglesi si forma così un repertorio di classici letterari italiani appositamente pensato per la divulgazione orale in lingua, ad opera di professionisti del “bel parlare” e della declamazione. Vedremo come tale fenomeno nasca come esercizio di stile, sulla scorta di una tradizione elitaria di tipo accademico-arcadico d’*ancien régime*, che considerava la pratica della poesia estemporanea come una peculiare eccellenza italiana; poi come propaganda politica a beneficio dell’unità nazionale (*dramatic readings* e *lectures*) in senso repubblicano-democratico, sulla spinta mazziniana; fino ad arrivare al *recital* e all’esibizione virtuosistica del “Grande” attore ottocentesco fattosi “fine dicitore” ed impresario di sé stesso (*one man show*). Dagli episodi danteschi di conte Ugolino, Manfredi e Francesca da Rimini, fino ai passi tratti dall’Ariosto⁸¹⁶, dal Tasso⁸¹⁷, dal Metastasio, dall’Aferi e dal Manzoni: saranno questi i soggetti principali di letture drammatizzate e di declamazioni attraverso le quali la cultura italiana avrebbe fatto breccia nel mondo anglosassone portando con sé, consapevolmente o meno, un forte messaggio ideologico di dedizione alla causa risorgimentale.

Una particolare propensione per la fruizione performativa della *Commedia* doveva essere già diffusa nella società inglese del primo Ottocento per il tramite dei repertori di artisti (*solo performers* e *singers*) protagonisti della scena teatrale londinese del tempo, se nel libro di memorie dell’attrice e scrittrice Frances Kemble, appartenente ad una delle più celebri famiglie teatrali di epoca vittoriana, si fa riferimento proprio

intorno alle date dei maggiori moti rivoluzionari dell’epoca (1820-1821, 1830, 1848-1849), coinvolse enormemente gli uomini dello spettacolo, soprattutto in Italia: «A Milano si distinsero Ernesto Rossi e Moncalvo, che improvvisò spettacoli con il suo Meneghino; un po’ dappertutto ci furono comici e capocomici in prima fila, dal Veneto alla Sicilia: Toselli, Modena, Sterni, Bellotti Bon, Zoppetti, Pieri, Severo e Enrico Alberti, Rizzotto; la Repubblica romana ebbe fra i suoi difensori ancora Modena, Tommaso Salvini, Cesare Rossi, Majeroni, Luigi Gattinelli jr., i Ristori – la Adelaide, trasformatasi in infermiera, si comportò da “sorella di carità” soccorrendo anche i francesi feriti – Vincenzo Bellagambi e tanti altri. Alcuni di essi furono poi incarcerati a Roma, in Liguria, in Toscana. Papà Ristori fu bandito dal territorio pontificio. Fenomeno significativo che non si ridimensionò nelle successive mobilitazioni». Numerosi furono anche gli attori garibaldini, come Giulio Rasi e il Salvestri, oppure come Giovanni Arrighi, divenuto attore dopo aver combattuto con Garibaldi; altro caso significativo quello dell’attrice Carolina Gabusi Malfatti che fu attiva nel movimento emancipazionista. Questa partecipazione fa pensare che il teatro, proseguendo con le parole di Meldolesi, «non fosse soltanto un luogo saltuariamente disponibile a manifestazioni di patriottismo, ovvero che gli empiti patriottici suscitati da alcune opere di Verdi o dalle principali interpretazioni di Modena non fossero occasionali. Il teatro come edificio simbolico e sociale, indusse a sublimare quanto a manifestare: gruppi di spettatori vi organizzarono perfino degli scioperi antitirannici». Cfr. Meldolesi, C., Taviani, F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991, p. 252. Si veda anche *Il teatro patriottico nel Risorgimento*, in *Teatro e Risorgimento*, a cura di Francesco Doglio, Bologna, Cappelli, 1961.

⁸¹⁶ Sulla straordinaria fortuna ottocentesca dell’Ariosto attraverso la divulgazione a stampa del *Furioso* (accanto a quella della *Commedia* dantesca, della *Gerusalemme Liberata* del Tasso e del *Canzoniere* petrarchesco) è incentrato il saggio di Gianluca Genovese, *Leggere Ariosto nell’Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, in *Le sorti d’Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di D. Caracciolo e M. Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 285-306.

⁸¹⁷ Sul mito ottocentesco che, oltre alla figura di Dante, si crea anche intorno a quella del Tasso cfr. Di Benedetto, A., «*La sua vita stessa è una poesia*»: sul mito romantico di Torquato Tasso, in *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo*, Modena, Mucchi Editore, 2000, pp. 203-242.

alla permeabilità e performabilità delle lingua italiana, in cui erano solite esercitarsi sia l'autrice che sua sorella Adelaide, attrice a sua volta. Ecco un'estratto del memoriale:

My sister and myself, on the contrary, had remarkable facility in speaking foreign languages with the accent and tune (if I may use the expression) peculiar to each; a faculty which seems to me less the result of early training and habit, than of some particular construction of ear and throat favorable for receiving and repeating mere sounds; a musical organization and mimetic faculty ; a sort of mocking-bird specialty, which I have known possessed in great perfection by persons with whom it was in no way connected with the study, but only with the use of the languages they spoke with such idiomatic ease and grace. Moreover, in my own case, both in Italian and German, though I understand for the most part what I read and what is said in these languages, I have had but little exercise in speaking them, and have been amused to find myself, while travelling, taken for an Italian as well as for a German, simply by dint of the facility with which I imitated the accent of the people I was among, while intrepidly confounding my moods, tenses, genders, and cases in the determination to speak and make myself understood in the language of whatever country I was passing through.⁸¹⁸

Dal documento traspare in modo evidente l'importanza assegnata all'istinto performativo e alle qualità orali-aurali, doti espressamente richieste per la ricezione ed esecuzione di brani tratti dalla *Divina Commedia*. Primo indice, questo, dell'alta considerazione in termini di prassi recitativa e declamatoria che due donne di spettacolo riservavano al testo dantesco. Una conferma ulteriore di questo gusto italo-filo a cui allude il brano viene dal fatto che, sulla scia degli insegnamenti giovanili e dei gusti trasmessi dalla sorella maggiore, Adelaide Kemble, eccelsa *vocalist* e *solo performer*, si sarebbe cimentata più volte durante la propria carriera in *performances* vocali con accompagnamento musicale all'interno delle quali i temi danteschi sarebbero stati fortemente presenti. Dobbiamo infatti ricordare che Frances Kemble era stata allieva a Parigi del già citato maestro di grammatica italiana Giosafatte Biagioli, primo vero divulgatore dantesco oltreconfine, che, come riportato dalle cronache inglesi del 1828, si era distinto nella capitale francese per il suo proficuo metodo di insegnamento della lingua italiana nel contesto di riunioni private in cui alcune allieve, in maggioranza inglesi, dimostravano i propri progressi di dizione e di pronuncia recitando in lingua passi di commedie e di classici, tra i quali si menziona, in particolare, il tema dantesco del conte Ugolino. Come riportato dal recensore:

⁸¹⁸ Kemble, F. A., *Records of a Girlhood*, II ed., New York, Holt, 1883, p. 57.

Mr. Biagioli gave last week an indubitable proof of the excellence of his method, and of the attention he pays to the improvement of his Scholars. He had assembled at his house a number of Young ladies, mostly English, to shew the progress each had made. The first part of the evening was devoted to the recital of several pieces both in prose and poetry, one from *La Trinzia*, by Firenzuola, and another from *Zenobia*, by Metastasio. [...] But the famous episode of the Conte Ugolino, by Dante obtained universal approbation.⁸¹⁹

Durante queste lezioni parigine promosse dal Biagioli⁸²⁰, la Kemble sperimentò un approccio “teatrale” alla lingua italiana in generale, e al poema dantesco in particolare. Le lezioni d’italiano dovevano aver certamente accresciuto nell’attrice inglese il fascino per la *Divina Commedia* ma, soprattutto, dovevano aver contribuito allo sviluppo delle sue capacità di rielaborazione di una lingua straniera in un’ottica declamatorio-recitativa. È l’attrice stessa a confermarcelo:

Dante was his spiritual consolation, his intellectual delight, and indeed his daily bread; for out of that tremendous horn-book he taught me to stammer the divine Italian language, and illustrated every lesson from the simplest rule of its syntax to its exceedingly complex and artificially constructed prosody, out of that sublime, grotesque and altogether wonderful poem. [...] I have forgotten my Italian grammar, rules of syntax and rules of prosody alike, but I read and re-read the *Divina Commedia* with ever increasing amazement and admiration. Setting aside all its weightier claims to the high place it holds among the finest achievements of the human genius. I know of no poem in any language in which so many single lines and detached passages can be found of equal descriptive force, picturesque beauty, and delightful melody of sound: the latter virtue may lie, perhaps, as much in the instrument itself and in the master hand that touched it, - the Italian tongue, the resonance and vibrating power of which is quite as peculiar as its liquid softness.⁸²¹

Ma vi è un dato ulteriore a supportare il nostro discorso. Indubbiamente, l’amore per Dante e il gusto per la lettura e per la recitazione del suo poema fu trasmesso anche alla sorella minore Adelaide se negli anni quaranta dell’Ottocento la vediamo protagonista di un *recital* a Dublino, durante un *morning concert* di chiusura della sua *tourneé*, in cui allo *Stabat Mater* di Rossini viene affiancato l’episodio di Ugolino. L’evento è così ricordato dalle cronache:

⁸¹⁹ *Italian Literary Assembly*, in “Morning Post”, Friday, 11 July 1828, p. 2.

⁸²⁰ Sull’impegno pedagogico-didattico del Biagioli a Parigi si veda il saggio di Filippo Timo, *Un «Italiano della letteratura» all’estero: Niccolò Giosafatte Biagioli e il suo impegno per l’affermazione delle lettere italiane nella Parigi del primo Ottocento*, in *La letteratura degli italiani 3. Gli italiani della letteratura, L’insegnamento dell’italiano in Francia nel primo Ottocento*, Atti del XV Congresso Nazionale dell’Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Allasia, C., Masoero, M., Nay, L., Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 149-158.

⁸²¹ Kemble, F. A., *Records of a Girlhood*, cit., p. 59. Una interessante riflessione sui rapporti tra Francis Kamble e gli influssi danteschi, soprattutto sull’episodio di Paolo e Francesca, è *Seeing the seer. Victorian visions*, in Havely, N., *Dante’s British public*, cit., pp. 154-165.

Miss Adelaide Kemble will give a farwell morning concert and judging from the programme, which we have seen of this latter, it must needs be one of the most brilliant entertainments that has been witnessed here from for a long time. Rossini's *Stabat Mater* will be sung by Miss Kemble, Miss Rainsforth, Mr. Wiess and Mr. Balfe; the words being very judiciously selected from Dante's celebrated death of Ugolino, to avoid the objection of singing sacred words in a place of public amusement. And perhaps in the whole range of elegiac poetry in any language, no words could be found has more appropriate substitute of the original than those which the immortal Dante used to described Ugolino and his children in the dungeon:

Entro il carcer doloroso
 Stava il padre pensieroso
 Co' languenti figli a' piè.⁸²²

Lo spettacolo venne reclamizzato con un annuncio, di seguito riportato, che mette in risalto il brano dantesco proposto al pubblico insieme ad un accompagnamento musicale, in un connubio tra canto e recitazione⁸²³:

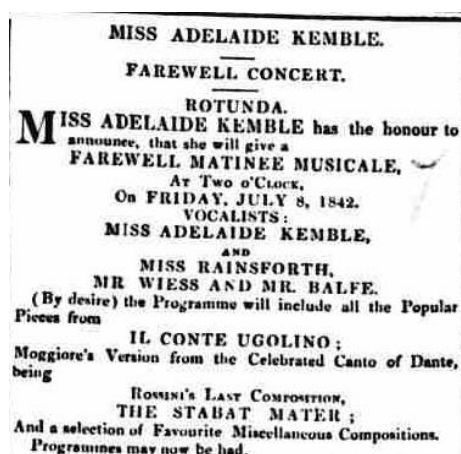


Fig. 2. Programma della *Matinée Musicale* di Miss Adelaide Kemble⁸²⁴

⁸²² *Miss A. Kemble's Farewell Concert*, in «Freeman's Journal», Wednesday 06 July, 1842, p. 3.

⁸²³ Il testo dantesco fu riadattato alla musica di Rossini dall'italiano Manfredo Saverio Maggioni, *dramatic writer* presso Her Majesty's Theatre di Londra, nonché professore di lingua e letteratura italiana. Si ricorda, infatti, che nell'ambito del grande apprezzamento della cultura italiana nell'Inghilterra del primo Ottocento, l'opera lirica, come vedremo, giocò un ruolo fondamentale e la fortuna di episodi danteschi passa anche dal loro riuso in "cantate" o arie da camera, come in questo esempio di riadattamento alle musiche rossiniane per la *performance* dell'attrice-singer Adelaide Kemble: «Grand Cantata for two sopranos, tenor and bass (and chorus) with an accompaniment for the organ or pianoforte», cfr. William Hutchins Callcott, *Il Conte Ugolino. Grand cantata, adapted to the music of the celebrated Stabat Mater composed by G. Rossini, The words imitated from Dante by Manfredo Maggioni*, London, Cramer, Addison & Beale, C. Lonsdale, 1842, (consultabile presso la British Library di Londra). Si aggiunga a questo che lo stesso Maggioni è citato dalle cronache per un *recital* dantesco all'interno di una più articolata esibizione di *vocalist* e *solo performers*, come riportato dal Morning Post del 1844: «Signor Gallinari, Negri and Davison accompanied Signor Maggioni's recitations of the horrible episode *Il Conte Ugolino*, from the 33d Canto of Dante», *Signor Maggioni's Concert*, in "The Morning Post", Tuesday, 05 March, 1844, p.5. Ricordiamo, infine, sempre sul tema del conte Ugolino, la presenza fin dal 1821 nella programmazione del Surrey Theatre del melodramma in tre atti *Ugolino, or the Tower of Famine*, cfr. "The Morning Chronicle", Friday 28 December 1821, p. 3.

⁸²⁴ *Miss Adelaide Kemble*, in "Dublin Evening Post", Tuesday 05 July 1842, p. 1.

Il breve *excursus* sulla formazione delle sorelle Kemble ci offre lo spunto per rintracciare, andando a ritroso nel tempo, i principali snodi di una ricezione orale-aurale del poema dantesco, in modo da delineare una sorta di “storia della fortuna recitativa” della *Divina Commedia* in terra inglese, durante la prima metà dell’Ottocento. Londra, infatti, si offriva in quegli anni come unico approdo possibile per gli esuli di ogni provenienza dopo il crollo napoleonico e la restaurazione vendicativa di molti stati europei⁸²⁵. L’Inghilterra era pur sempre la vincitrice di Napoleone, ma nella sua costituzione e tradizione liberale appariva quale terra di libertà: la società, quella aristocratica e alto borghese, nell’arco di tutto il secolo XVIII aveva acquisito modi di vita signorili e tolleranti, e cominciava a considerare le “cose d’Europa” con distacco misto a misurato interesse beneficiando, d’altra parte, di una posizione geopoliticamente privilegiata ed economicamente agiata, dato l’aumento demografico e del PIL in conseguenza della rivoluzione industriale che stava dando i primi frutti⁸²⁶.

Le “buone” famiglie avevano ripreso la tradizione del *gran tour* in Italia, interrotta negli anni del blocco continentale e delle campagne militari napoleoniche, spinte dall’interesse nei confronti dell’antica civiltà classica insieme all’aspirazione a conoscerne la storia, la letteratura e la lingua che determinarono nei primi decenni del secolo XIX un nuovo classicismo che non contrastava con la moderna sensibilità romantica, costituendone anzi l’anima con vibrante nostalgia del passato. Con il diffondersi del romanticismo, in campo artistico-letterario, la fama del grande Shakespeare, mito e modello di ogni romantico, sospingeva la cultura e la letteratura inglese tra le maggiori e più suggestive d’Europa.

⁸²⁵ Parigi al ritorno degli aristocratici fuoriusciti viveva anni di terrore bianco ed era dunque da evitare. Solo dopo la rivoluzione del 1830, insieme a Bruxelles, sarebbe divenuta meta preferita dell’esilio politico.

⁸²⁶ Nel 1815 l’unica città europea con più di un milione di abitanti era Londra, che stava vivendo allora i benefici e le contraddizioni della prima rivoluzione industriale. Seguivano tre città con circa 500.000 abitanti: Parigi, Napoli e Istanbul. Con l’industrializzazione l’aspetto della città cambiò notevolmente: vennero abbattute le mura per far spazio alla nuova borghesia industriale ma soprattutto alle fabbriche e a tutte quelle persone che si trasferivano dalla campagna alla città come operai. Gli elementi che favorirono l’industrializzazione furono: la presenza di rotte commerciali, di materie prime e di legislazioni favorevoli. Nonostante gli effetti spesso negativi sul proletariato urbano, dovuti alle iniziali condizioni di sfruttamento economico e di urbanizzazione incontrollata, la rivoluzione a lungo andare permise di elevare le condizioni di benessere di una sempre più vasta percentuale della popolazione a partire da quella borghesia capitalistico-industriale che incentivò la logica della domanda e dell’offerta proponendosi come nuovo soggetto sociale, e ciò fu determinante soprattutto per la vita artistico-spettacolare della città. Infine, le numerose e importantissime novità tecnologiche ebbero un ruolo decisivo in tal senso. L’avvento, concentrato in pochi decenni, di grandi scoperte in campo scientifico e medico, e di invenzioni come la macchina industriale a vapore, la ferrovia, l’energia elettrica, l’illuminazione a gas e quella elettrica, il telegrafo, la dinamite, e nella seconda fase della rivoluzione, il telefono e l’automobile, trasformò rapidamente la vita della popolazione, e coinvolse l’intero quadro sociale dei paesi industrializzati, modificando alla radice secolari abitudini di vita e contribuendo ad un rapidissimo cambio di mentalità e di aspettative degli individui.

Fama e fascino rinverditi dai suoi poeti e dai suoi scrittori moderni: Scott nel romanzo, Byron, Shelley, Keats e Wordsworth nella poesia. Erano sempre inglesi una quantità di ammiratori, studiosi, archeologi, antichisti, collezionisti e storici dell'arte, sostenuti da rilevanti possibilità economiche, che percorrevano l'Europa, e l'Italia in particolare, visitando i monumenti antichi e frequentando le botteghe antiquarie a caccia di tesori da riportare in patria. Tutto ciò produceva nelle classi più colte e ricche una sempre maggiore conoscenza della lingua italiana accanto al latino e al greco, con un forte interesse e una particolare propensione-disposizione al suo ascolto, allenate dalla consuetudine di lezioni pubbliche e private su temi storico-letterari ed eruditi promosse da maestri di conversazione, dizione e declamazione che si svolgevano di solito in salotti nobiliari, sale per conferenze o nei ridotti dei maggiori teatri. Inoltre, l'ammirazione e il rispetto per il "ben e bel parlare", si manifestava non solo fra gli studiosi ma anche fra i nobili e i ricchi amatori e, perfino, nell'attività politica: alle cariche di governo non si accedeva, sia dalla parte dei Tory che da quella dei Wigh, se non in possesso di una salda cultura classica e di una forbita eloquenza.

La scelta dell'Inghilterra, e in particolare di Londra, da parte degli esuli italiani, nonostante la scarsa conoscenza della lingua locale, può essere spiegata in quanto unico luogo, in quella fase storica europea, in cui fosse possibile nutrire la speranza di sostentamento economico, sfruttando la domanda di un'educazione "alla moda" fondata sulle *italian things*, attraverso *public* o *private lectures*, oppure attraverso collaborazioni editoriali e conferenze. Per un impiego di questo tipo, infatti, erano richieste capacità intellettuali e abilità affabulatorie che costituivano un patrimonio e un bagaglio su cui chi era stato costretto a fuggire dalla patria per motivi ideologico-politici poteva fare sicuro assegnamento. Non v'era famiglia aristocratica e ricca che non avesse o aspirasse ad avere un maestro d'italiano per i propri figli in preparazione o a compimento del *Grand Tour* in Italia. Paese nei confronti del quale – per le antiche memorie e per l'arte e le rovine che ne rendevano affascinante l'immagine e vivo il sentimento, per l'intensità delle passioni, per il clima più dolce, per il carattere incline all'allegria, ma anche per non aver avuto nella storia moderna ragioni di contrasto e di guerra – la disposizione d'animo inglese era favorevole e alle cui aspirazioni all'indipendenza ed a una civile libertà si guardava con simpatia, ora che il pericolo bonapartista era stato debellato.

Durante il primo decennio del XIX secolo, dunque, l'insegnamento della lingua italiana ebbe un notevole incremento a causa dell'aumento del numero di insegnanti e di maestri di pronuncia e di declamazione, spesso esuli politici, che decidevano di

stabilirsi in Inghilterra per accaparrarsi quella fetta di pubblico colto, soprattutto le *ladies* nobili delle *upper-classes*, che, abituato all'ascolto del "canto in italiano" nelle serate di *italian opera*, già molto diffusa nei maggiori teatri londinesi, era naturalmente incoraggiato allo studio della nostra lingua anche per un motivo di prestigiosa distinzione sociale. I due fenomeni artistico-spettacolari che contribuirono moltissimo a creare nel mondo anglosassone un bacino d'utenza pronto ad accogliere la cultura italiana, e con essa il culto dantesco, furono soprattutto: l'opera italiana e la poesia d'improvvisazione. Ci soffermeremo brevemente su di essi, indagandone i risvolti della loro fortuna in termini di ricezione della nostra lingua e letteratura. Verso la fine del Settecento il fascino per le *italian things* sembra essere ormai una peculiarità riconosciuta della vita sociale inglese se su un *italian magazine* del 1795 viene riportata la seguente annotazione:

This taste for Italian literature, and esteem for the natives of that country are not at all diminished at present in England. The study of that most delightful and elegant language forms one branch of the education of the youth of both sexes. Music-masters and teachers of the art of design, are generally selected from amongst the Italians. The Italian Theatre in the Metropolis rivals in beauty and magnificence the most superb national theatres, and is encouraged by the attendance of all the elegance and fashion of the kingdom. The country-seats of the Peers of the realm and rich land-owners are for the most part decorated with Italian pictures, statues and antiquities. There is scarcely a lady of distinction or gentlemen of fortune, who does not ardently desire to make once at least in their lives, the tour of Italy.⁸²⁷

Nello stesso numero della rivista compare anche un altro articolo molto utile a sottolineare l'interesse inglese di fine '700 verso la letteratura italiana, con Dante in prima fila. L'articolo si intitola per l'appunto *On Dante* e ripercorre la vita e le maggiori opere del vate italiano sottolineando, soprattutto, il potere immaginifico-spettacolare che coinvolge il lettore nello scoprire la *Divina Commedia*:

But the work which has immortalised Dante, and for which he has been esteemed the father of Italian poetry, is the sublime and original poem entitled *La Divina Commedia*. In this work he has shown himself to be a learned theologian, a profound philosopher, and admirable poet; he has displayed a creative genius, a refined taste, and a great variety of style, united with vigour of imagination and delicacy of sentiment. While reading this wonderful poem, it is impossible not to image one's self present at every thing he relates, and one is constantly impressed with the

⁸²⁷ *On the constant esteem which the English have entertained for the Italians*, in «Italian Tracts; or a collection of selected pieces», n. 1, November 1, 1795, art. I, p. 6.

notion of being not merely a spectator, but an actor, in the scenes he represents. By the magic of his pen he gives life and animation to every object he describes, and calls a thousand airy nothings into existence. His very words are clothed with so rich a colouring, that they present to the mind of the reader the most vivid and highly-finished pictures. He has been justly styled, *il poeta dell'evidenza*. Truth is the characteristic of his verse, and nothing is really beautiful but truth.⁸²⁸

La lingua italiana, tramite la lettura del suo padre fondatore, era considerata «the most delightful and elegant language» e rientrava in maniera determinante all'interno dei programmi del sistema educativo d'*ancien régime* a beneficio dei rampolli della facoltosa classe nobile inglese («forms one branch of the education of the youth of both sexes»), per i quali dunque la capacità di apprezzarne il verso costituiva un piacere e una referenza socialmente riconosciuta. Stiamo parlando di una parte di società, e dunque di pubblico, particolarmente predisposto alla ricezione orale-aurale della lingua italiana e anzi molto attenta a trasmettere tale gene anche alle generazioni future. Ed è proprio quello dell' "oralità" il grande contenitore comunicativo al cui interno prende forma e si sviluppa la "drammaturgia dell'esilio"⁸²⁹, con gli episodi danteschi in primo piano, degli *italian refugees* a Londra tra la fine del '700 e i primi decenni dell' '800. Il canto, la lettura, la declamazione, l'improvvisazione, l'inno, il verso tragico sono i principali canali comunicativi attraverso i quali i nostri compatrioti si esibirono, per un pubblico d'*élite*, in *morning concert*, *matinée musicale et declamatoire*, *vocal concert* e *improvisations* durante serate di beneficenza o ritrovi d'occasione molto spesso organizzati in loro favore dalle autorevoli personalità di un'attenta, filantropica e influente *gentry* e *nobil class* londinese.

Tali eventi venivano reclamizzati dai maggiori quotidiani utilizzando alcune formule d'effetto che avrebbero segnato la loro fortuna fino a farne un vero e proprio genere di attrazione mondana molto in voga a Londra, e non solo, dai primi anni '20 fino alla fine degli anni '30 del secolo. I titoli più frequentemente utilizzati dalla stampa per promuovere le esibizioni sono: *Italian Academy*, *Italian Readings*, *Italian lectures and recitations*, *Literary intertainment of extemporaneous italian poetry*, *Italian improvisations*. I luoghi deputati per realizzare queste affascinanti *performances* erano spesso sale e ridotti dei maggiori teatri del tempo, come la Great Concert Room dell'Italian Opera House presso il King's Theatre di Heymarket.

⁸²⁸ *On Dante*, in «Italian Tracts», n. 1, November 1, 1795, art. IV, p. 19.

⁸²⁹ Riprendendo l'omonimo titolo del libro di Rossella Bonfatti.

Vero e proprio centro dell'opera italiana in Inghilterra, durante il primo ventennio del XIX secolo, nonché primo motore della diffusione della lingua italiana presso un'*audience* altolocata attraverso il canto lirico e le arie cantate da formidabili *solo performers* accompagnati dalla musica dei grandi maestri dell'epoca e supportati da una magnifica cornice scenografica di cui qui illustriamo un esempio:



Fig. 3. The King's Theater or Italian Opera House in the Haymarket⁸³⁰.

La prima concausa della fortuna ricettiva della vocalità italiana in terra inglese, e del conseguente successo degli *italian readings and recitations*, è dunque l'opera italiana. Le opere di Paisiello, Cimarosa, Zingarelli e Cherubini circolavano già regolarmente sulle scene londinesi a partire dal primo decennio del Settecento⁸³¹; mentre una lunga schiera di cantanti italiani, quali Camporese, Caradori, Catalani, De Begnis, Grisi, Lablache, Pasta, Tamburini e Velluti, entusiasmavano il pubblico divenendone veri e propri idoli attraverso *performances* che rappresentavano per l'aristocrazia locale una affascinante occasione di ritrovo mondano e un ricercato momento ricreativo:

Music is a manufacture in Italy, that feeds and enriches a large portion of the people; and it is no more disgraceful to a mercantile country to import it, than wine, tea, or any other production

⁸³⁰ *The King's Theater or Italian Opera House in the Haymarket*, incisione di G. Jones, pubblicata nel 1825 in «Theatrum illustrata: graphic and historic memorials of ancient playhouses», qui ripresa da C. P. Brand, *Italy and the romantics. The Italian fashion in early Nineteenth-Century England*, cit., p. 182.

⁸³¹ Nel 1711 il grande Handel esordisce sulle scene londinesi con l'opera *Rinaldo*. L'evento sdogana l'opera in italiano oltremarina e, nel trentennio 1711-1741, apre al flusso delle compagnie italiane che ne metteranno in scena molte altre di autori quali Porpora, Vinci, Veracini e Scarlatti. Per approfondimenti vedi il capitolo *Italian Opera in England*, in C. P. Brand, *Italy and the romantics*, cit., pp. 174-184.

of remote parts of the world... It is universally allowed that the Italian tongue is more sonorous, more sweet, and of more easy utterance than any other modern language; and that the Music of Italy, particularly the vocal, perhaps for that reason, has been more successfully cultivated than any other in Europe. Now the vocal Music of Italy can only be heard in perfection when sung to its own language and by its own natives, who give both the language and Music their true accents and expressions. There is as much reason for wishing to hear Italian Music performed in this genuine manner, as for lovers of painting to prefer an original picture of Raphael to a copy.⁸³²

Attraverso il culto per l'opera cantata, ritenuta una «manufacture in Italy», nel rito socio-mondano dell' «andare a teatro», venivano apprezzate anche le particolari qualità *vocal* del cantare in italiano: « the Music of Italy, particularly the vocal, perhaps for that reason, has been more successfully cultivated than any other in Europe»⁸³³. La modernità della lingua italiana diviene dunque ben presto oggetto di studio in quanto «il saperla parlare» veniva sempre più ad identificarsi come un fattore di distinzione e di riconoscimento elitario⁸³⁴: «It is universally allowed that the Italian tongue is more sonorous, more sweet, and of more easy utterance than any other modern language»⁸³⁵. L'impatto sulla società inglese della estesa «comunità musicale» italiana e della sua «vocalità» fu considerevole, sebbene l'esclusività della Opera House, i prezzi dei biglietti e la stessa lingua italiana precludessero ad una sua diffusione anche presso le *lower classes*.

Eppure, l'abitudine di un ristretto pubblico d'*élite* all'ascolto della parola italiana, «cantata» o «recitata» che fosse, sarà, come vedremo, determinante nella formazione di un'*audience* d'oltremarina predisposta alla ricezione del messaggio politico della propaganda patriottica degli anni '20 e '30 diffuso dagli esuli italiani per via orale e performativa, attraverso soprattutto i *recital* musicali della *Commedia*. Ma la parola italiana proferita «ad alta voce» poteva essere ascoltata anche al di fuori dell'ambiente strettamente aristocratico dell'Opera House: si stava ampliando, infatti, un bacino di pubblico – la nuova classe borghese industriale, la *gentry* – ansioso di eguagliare gli alti

⁸³² Burney, C., *A general history of music: from the earliest ages to the present period (1789)*. With critical and historical notes by Frank Merver, New York, Dover Publications, vol. IV, 1957, p. 479.

⁸³³ Ibidem.

⁸³⁴ In particolare erano molto diffusi i libretti e le composizioni del Metastasio, che per molti anni fu il primo poeta letto dagli studiosi inglesi. Ma si ricorda qui anche un più ampio interesse per la declamazione pubblica, la pronuncia e la dizione italiana riscontrabile nella pubblicazione di una manualistica specializzata come nel caso di John Ripplingham, *The art of extempore public speaking*, Londra, Longman et al., 1813, (consultabile liberamente sull'archivio digitale online *Internet Archive*, all'indirizzo <https://archive.org/details/artofextemporepu00ripp>), oppure dell'*Italian Manual for self-tuition*, Edinburgh, 1835, realizzato dall'attore e maestro di declamazione Smeraldo Bugni, di cui parleremo a breve (l'annuncio della pubblicazione appare anche sulle colonne del «Caledonian Mercury», Thursday 11 February 1836, p. 3).

⁸³⁵ Burney, C., *A general history of music: from the earliest ages to the present period (1789)*, cit., ibidem.

e prestigiosi *standard* educativo-culturali da sempre appannaggio della *nobil class* e dunque anche di fruire di esibizioni in lingua straniera. Sorgevano, di conseguenza, luoghi pubblici prettamente deputati alle esibizioni poetiche estemporanee o *readings* di poesia e brani letterari stranieri, in particolare italiani come nell'esempio di seguito riportato, in cui trovarono ampio spazio anche lezioni e letture drammatizzate dei grandi classici italiani. Parliamo di "stanze" ricavate all'interno di popolari luoghi di ritrovo cittadini quali erano, e sono tutt'ora, ad esempio le *tavern* ("osterie"). Negli annunci e nelle cronache dei quotidiani londinesi dell'epoca spiccano in particolare i nomi delle Argyll Rooms⁸³⁶, delle Willis's Rooms⁸³⁷ e della Freemasons' Tavern⁸³⁸: spazi polivalenti che accoglievano intrattenimenti disparati ed il cui proliferare era incentivato da un nascente mercato che vedeva fiorire in tutta Europa, a cominciare dai *boulevard* parigini, nuovi ambienti pubblici di spettacolo per ampie cerchie di borghesia cittadina.

FREEMASON'S TAVERN, Great Queen-street.—A GRAND MORNING VOCAL and INSTRUMENTAL CONCERT and IMPROVIZAZIONE, by Sig. PISTRUCCI, for the BENEFIT of the ITALIAN REFUGEES.—TO-MORROW (Thur-day, June 26), at Two o'Clock.—Principal Performers—Signor Velluti, the principal Singers of the Italian Opera House, and several other Virtuosi. Tickets, Half-a-Guinea each, to be had of Messrs. Dulau and Messrs. Treuttel and Wurtz, Soho-square; Messrs. Hookham, Old Bond-street; Mr. Linsell, Wimpole-street, Cavendish-square, and Broad-street, City; Messrs. Willis, Egyptian Hall, Piccadilly; and the Freemasons' Tavern.

Fig. 4. Advertisement, in "The Morning Post", Wednesday, June 25, 1828, p.1.

⁸³⁶ Fu una importante sede di *entertainments* spettacolari di vario genere, aperta nel 1806 nella centralissima Regent street di Londra. Nel 1807 la sala ottenne dal Lord Chamberlain la licenza annuale per ospitare musica, danza, *vaudevilles* e *performance* teatrali, fra cui si ricorda quella della celebre Sarah Siddons impegnata nel febbraio del 1813 in un *dramatic reading* del *Macbeth* di Shakespeare, a beneficio della vedova dell'attore e drammaturgo Andrew Carry, scomparso pochi mesi prima. In seguito, intorno al 1820, dopo essere stata ricostruita dal grande architetto John Nash, la sala fu gestita dalla Philharmonic Society of London e durante questo periodo, quasi settant'anni, conobbe uno straordinario successo poiché vi si svolgevano i più esclusivi e richiesti eventi musicali dell'epoca. Cfr. Langley, L., *A Place for Music: John Nash, Regent Street and the Philharmonic Society of London*, in «Electronic British Library Journal», Article 12, 2013.

⁸³⁷ Oltre ad essere originariamente una frequentatissima sala da ballo, le Willis's Rooms, prima note come Almack's (dal nome del fondatore, William Almack, con cui a Londra tra XVII e XIX secolo si identificavano in generale tutti i *social club* e le *assembly rooms*, vedi la voce *Almack's* in Enciclopedia Britannica vol. 1, p. 711), furono anche luogo di *public meetings*, *dramatic readings* e concerti. Ricordiamo soltanto che nel 1844 l'attore Charles Kamble vi terrà alcune letture da tragedie di Shakespeare (cfr. Poole, A., et al., *Great Shakespearians*, set II, London-New York, Continuum International Group, 2011, p. 531 e anche Marshall, G., *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 115, in cui si accenna alla promozione della lettura drammatizzata dei testi shakespeariani da parte del Kemble e di altri attori dell'epoca).

⁸³⁸ Alla lettera "Taverna dei Massoni". Fu costruita nel 1775. al numero 61-65 di Great Queen Street, per essere utilizzata principalmente come *meeting place* a uso di una varietà di notabili organizzazioni e verrà demolita nel 1909 per fare posto al Connaught Hotel. Oltre all'uso massonico, durante tutto il XIX secolo, la sala fu un importante luogo di ritrovo anche per concerti, balli, *play readings*, eventi letterari e incontri di molte società filantropiche e culturali come la Anti-Slavery Society e la British and Foreign Bible Society. Infine, come curiosa annotazione, ricordiamo che il 26 ottobre del 1863 la Freemason's Tavern di Londra ospitò l'assemblea degli undici rappresentanti dei club che codificarono il nuovo gioco del calcio. Per ulteriori approfondimenti cfr. <http://freemasonry.london.museum/resources-information/history-of-freemasons-hall>.

Ecco un'illustrazione della Freemason's Tavern, risalente al 1875, che può aiutarci a comprendere, seppur in modo parziale, quella che doveva essere la prossemica attoriale e la disposizione del pubblico durante una di queste occasioni mondane a cui l'annuncio fa riferimento:



Fig. 5. La Hall della Freemason's Tavern nel 1875, Londra ⁸³⁹

Da quel palco, difficilmente riconoscibile in quanto tale se non fosse per il rialzo permesso da due scalini⁸⁴⁰, in un'atmosfera concitata e di grande partecipazione, doveva esibirsi anche il *performer* italiano Filippo Pistrucci, citato dall'avviso, nei suoi improvvisi poetici, con l'accompagnamento di musica strumentale e dei principali *singers* ingaggiati in prestito dall'Italian Opera House. I cosiddetti *morning vocal concerts* erano dei ricercati appuntamenti di intrattenimento mondano che prevedevano uno stretto connubio tra canto, improvvisazione e musica strumentale: un incontro tra parola "cantata" e "recitata" su temi proposti dal pubblico, come voleva la tradizione della poesia "all'improvviso", l'altra eccellenza italiana molto apprezzata, come si è visto, oltremarina. La sua fortunata irradiazione ottocentesca europea – alle cui spalle ha una plurisecolare tradizione di migrazioni italiane – si fa generalmente partire da un'importante *tournee* europea, in particolare in Francia e in Inghilterra, del 1824 del poeta-improvvisatore Tommaso Sgricci⁸⁴¹.

⁸³⁹ Nell'immagine osserviamo un oratore e al suo fianco un traduttore nel linguaggio dei segni per le persone mute e sorde. Come ricordato in precedenza, la sala ospitava molto spesso eventi di beneficenza e associazioni filantropiche. *Entertainment to the deaf and dumb at the Freemasons' Tavern*, in «The Illustrated London News», n. 1850, vol. LXVI, 23 January 1875, p. 81.

⁸⁴⁰ Dettaglio che rende perfettamente l'idea di come le sale e i ridotti teatrali londinesi che ospitavano eventi performativi permettessero una relazione molto ravvicinata tra *performers* e spettatori in un rapporto quasi "promiscuo" in cui l'evento andava ad assumere più le caratteristiche di una orazione *ex pulpitem*, o di una lezione, che non quelle di un vero e proprio spettacolo teatrale modernamente concepito.

⁸⁴¹ Vedi Esterhammer, A., *1824: Improvisation, Speculation, and Identity-Construction*, in *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth Century History*. Cfr. della stessa autrice anche *Coleridge, Sgricci and the shows of London: Improvising in Print and Performance*, in Burwick, F., Douglass, P., *Dante and Italy in British Romanticism*, New York, Macmillan, 2011, pp. 143-159.

Sarebbe stato lui a sdoganare gli *italian improvisatori* fuori d'Italia e in particolare in Inghilterra, dove si sarebbe affermato con grande successo, come abbiamo visto, l'esule Filippo Pistrucci, beniamino della colta *nobil e gentry class* della *City*, celebrato in molte *réclame* sulle riviste alla moda dell'epoca, quali «The New Monthly Magazine» o «The Penny Magazine»⁸⁴².

Eppure, quando Sgricci arriva a Londra nel 1826, dopo una trionfale *tournee* a Parigi, quella dell'improvvisazione poetica non è che una tra le svariate forme di *performance* orale che offrivano intrattenimento e istruzione ad un'*audience* dal palato raffinato e attratta dall'esotismo di una vocalità straniera, percepita per giunta come utile (se si pensa al *Grand Tour*), elegante e *fashionable*. Nel giugno di quell'anno la «Litterary Gazette» accenna alla presenza in città anche di un altro poeta improvvisatore italiano, Filippo Pistrucci, già presente con successo sulle scene inglesi da un paio di anni dopo essere anch'egli passato, esule, dalla Francia⁸⁴³.

Entrambi, in realtà, non fanno altro che intercettare l'inclinazione naturale di un pubblico già abituato alla ricezione orale-aurale di *lectures* e *readings* come sottolinea Richard Altick nel suo *The Shows of London*⁸⁴⁴ e come risulta evidente anche dalle molte letture pubbliche drammatizzate di opere di Shakespeare che già andavano in scena da diversi anni in sale e ridotti teatrali della capitale britannica⁸⁴⁵, come ci ricorda ad esempio un avviso che compare, nel 1821, sulle pagine di una diffusa e rinomata rivista dell'epoca:

⁸⁴² *Italian improvisatori*, in «The New Monthly Magazine», vol. XI, 1824, pp. 193-202; *Improvisatori*, in «The Penny Magazine», n. 425, 20 Aprile 1839, pp. 145-147. Cfr. anche Esterhammer, A., *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

⁸⁴³ *Sights of London. Improvisation*, in «The Literary Gazette», n. 490, Saturday, June 10, 1826, p. 365. Nella recensione, oltre all'esaltazione delle capacità artistiche dello Sgricci già affermatosi con successo a Parigi, si accenna anche ad una probabile esibizione congiunta dello stesso Sgricci insieme al Pistrucci: «It is reported that Sgricci and Pistrucci (who, we believe, exhibited on Monday evening) purpose improvising in public together».

⁸⁴⁴ Altick, R. D., *The Shows of London*, Cambridge, Harvard UP, 1978. Nel volume Altick dimostra come presso il pubblico londinese costituito nel primo Ottocento dalla nuova classe della borghesia industriale, l'aumento della quantità di denaro e di tempo libero da poter spendere in divertimento e in intrattenimento sfociasse nell'avidità sperimentazione dei nuovi *visual media*, tra cui: *panoramas*, *dioramas*, *live exhibits*, *melodrama* e altre forme spettacolari come le *public lectures* e i *dramatic readings*. Cfr. *Introduction*, in Altick, R., *The Shows of London*, cit., pp. 1-4.

⁸⁴⁵ D'altra parte il culto shakespeariano, con celebrazioni pubbliche in onore del bardo, era cominciato già nel 1769 a Stratford, sua città natale, quando ebbe luogo la festa giubilare. Inoltre, proprio in quegli anni a ridosso della ventata rivoluzionaria napoleonica, in Italia si stava avvertendo la parentela tra Dante e Shakespeare con l'*Elogio di Dante* (1783) di Giuseppe Fossati, che proponeva un intelligente confronto tra un passo di *Inferno* X e uno del *Macbeth*, e con le *Lettere sopra Dante* (1797) di Giambattista Brocchi in cui si poteva leggere: «Io non dubito che Dante si sarebbe alzato al paro di Eschilo o di Shakespeare se ai tempi suoi fosse stata in voga in Italia l'arte del teatro e ch'egli l'avesse voluta coltivare», cfr. *Varia fortuna di Dante*, in Dionisotti, C., cit., pp. 256, 270-271. La poesia di Dante, per il suo impegno morale e storico-politico e per la sua forza drammatica, sarebbe rimasto nel fondo della crisi rivoluzionaria cominciando a rivelarsi anche ai lettori italiani concorde con quella di un altro "barbaro moderno" quale era Shakespeare. Resta vero, infine, che il rapporto tra i due poeti venne sempre più avvolto dall'ombra in cui avevano dovuto entrambi riparare durante l'età napoleonica, terminata la quale poté manifestarsi liberamente.

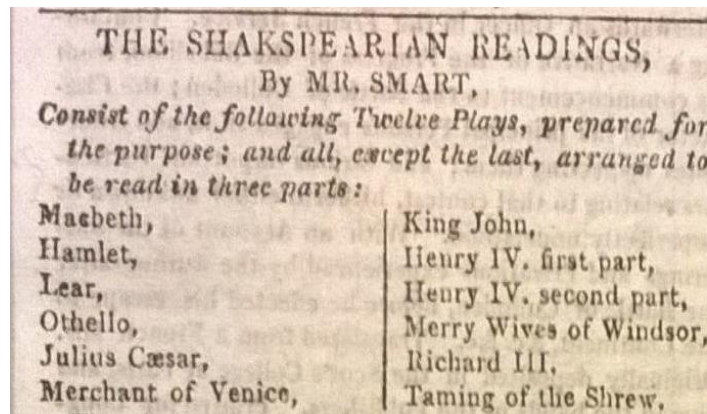


Fig. 6. Annuncio di un *public reading* shakespeariano del 1821.⁸⁴⁶

La trasmissione orale a carattere performativo, e cioè per il tramite di *dramatic readings* e *public lectures*, di testi appartenenti al patrimonio culturale di un popolo, come i drammi e i componimenti shakespeariani, era, dunque, fenomeno diffuso a Londra ben prima dell'arrivo dei poeti-estemporanei italiani, tanto da trovare ampio spazio in riviste mondane dell'epoca come, oltre alla citata «Literary Gazette», «La Belle Assemblée» che menziona, tra gli altri, un certo Mr. Bartley alle prese con lezioni di astronomia presso la English Opera House e un Mr. Thelwall promotore di lezioni su Shakespeare presso Haymarket Theatre⁸⁴⁷. In questo contesto occorre ricordare anche gli adattamenti a *public reading* e copioni teatrali operati da Charles Dickens dai propri romanzi durante la piena maturità artistica, verso la fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, quando decise di cimentarsi nel teatro⁸⁴⁸.

⁸⁴⁶ *The Shakespearian readings*, in «The London Literary Gazette», n. 207, Saturday, 6 January 1821, p. 15. Cfr. anche *Shakespeare and poetry* in Marshall, G., *Shakespeare in the Nineteenth Century*, cit., pp. 113-128.

⁸⁴⁷ Cfr., «La Belle Assemblée or, Bell's court and fashionable magazine», n. 29, 1824, p. 179.

⁸⁴⁸ L'incontro con l'attrice Ellen Ternan, interprete nella messa in scena del 1857 del dramma dickensiano *The Frozen Deep*, segna uno snodo cruciale nella vita dell'autore che, in pieno perbenismo vittoriano, si separa dalla moglie e sale per la prima volta sul palcoscenico in veste di professionista. L'impegno sul fronte teatrale diviene preminente poiché Dickens deve costruirsi un repertorio, e dunque selezionare i materiali, adattarli, trasformarli in copioni. Lavoro più semplice se si tratta di testi in sé conclusi, come i libri di Natale *A Christmas Carol* e *The Chimes*; oppure le storie di Natale pubblicate negli anni Cinquanta e Sessanta sulle sue riviste (*The Poor Traveller*, *Boots at The Holly-Tree Inn*, *Doctor Marigold*); oppure ancora capitoli di romanzi o singoli episodi autonomi, come *Bardell and Pickwick* e *Mr. Sanyer's Party* da *Pickwick* e *Sikes and Nancy* da *Oliver Twist*. Più complesso invece si rivela l'adattamento dal romanzo al *Public Reading* «quando il progetto sia quello di raccogliere in una struttura unitaria fili disseminati in un intreccio complesso» (cfr. Charles Dickens, *Un canto di Natale*, a cura di Marisa Sestito, Elsinore - Collana di classici inglesi diretta da Giovanna Mochi, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 40). Il compito risulta parzialmente gravoso nei copioni tratti da *Nicholas Nickleby* e *Dombey and Son*, che comprendono un numero limitato di capitoli, mentre diventa più arduo nella condensazione di un intero romanzo: è il caso di *Great Expectations*, mai rappresentato, e di *David Copperfield* che, invece, fu messo in scena con strepitoso successo. Per approfondimenti sul Dickens-declamatore pubblico (di cui un'illustrazione risalente al 1870 è riportata nell'*Appendice documentaria*) si veda il paragrafo *L'Autore e l'Opera*, in Charles Dickens, *Un canto di Natale*, a cura di Marisa Sestito, cit., pp. 37-42; Philip Collins (a cura di), *Readings, Charles Dickens: The Public Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1975 e Andrews, M., *Charles Dickens and his performing selves: Dickens and the public readings*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Dickens, come vedremo, sarà figura importante per il Risorgimento italiano d'oltremarica grazie al suo supporto filantropico a beneficio degli esuli italiani a Londra durante gli anni '40 del secolo. Egli, infatti, con grande sensibilità, guardava all'emigrazione e al degrado, impegnandosi sul piano sociale proprio negli anni in cui l'Inghilterra celebrava i suoi trionfi e il mito del progresso che avrebbero trovato il momento culminante di affermazione nella Grande Esposizione Universale del 1851.

I *dramatic readings* avevano acquisito un certo successo presso il pubblico “bene” londinese anche grazie al periodico svolgersi di cicli di letture nelle sale teatrali più in voga: dai *readings* delle maggiori *pièces* shakespeariane che Mr. Smart metteva in scena ogni inverno a partire dal 1817 presso le New Concert Rooms⁸⁴⁹; ai *dramatic readings* tenuti da Miss Macauley presso la Freemason’s Hall nel 1819⁸⁵⁰; fino ai *readings and recitations* che Mr. Putnam era solito tenere presso le Argyll Rooms⁸⁵¹. Si comprende bene, dunque, che sebbene la novità tutta italiana della *performance* estemporanea suscitò subito una grande attrazione, soprattutto per il suo carattere esotico agli occhi di un pubblico raffinato, non faccia altro che sommarsi a molte altre forme di intrattenimento orale-aurale presenti sulla scena inglese.

Il famoso *tour* internazionale di Tommaso Sgricci, che nel 1824 “lancia” a livello europeo la poesia d’improvvisazione italiana incentrata sulla declamazione di intere tragedie, trova a Londra un tessuto ricettivo fertile e pronto ad accogliere la novità, dove l’impedimento della lingua era compensato da una consolidata propensione all’ascolto. Come afferma Angela Esterhammer in un suo illuminante saggio sulla questione del ruolo dei poeti-improvvisatori in Inghilterra durante il primo Ottocento:

When Sgricci came to town in 1826, poetic improvisation was one among several forms of solo oral performance that offered entertainment and instruction. Indeed, the *Literary Gazette* mentions that the expatriate Italian poet and *improvvisatore* Filippo Pistrucci “exhibited” on the same evening as Sgricci’s performance. At the same time, lectures were taking place regularly in London theaters.⁸⁵²

⁸⁴⁹ «Mr. Smart, the able professor of Elocution, on Saturday evening commenced a series of *Shakespearian Readings*, at Shade’s New Concert Rooms, Soho square. He began with the tragedy of *Macbeth*: the course will embrace ten of the great Bard’s plays [...] As Mr. Smart is presumed to be a studious man and no actor, we trust he will see that he compromises his literary character by appearing so highly rouged in private rooms, and before a select audience», *Shakespearian Readings*, in “Morning Advertiser”, Monday, 11 January 1819, p. 2; *The Shakespearian readings*, in «The London Literary Gazette», n. 207, Saturday, 6 January 1821, p. 15; *Mr. Smart’s dramatic readings*, in «La Belle Assemblée or, Bell’s court and fashionable magazine», n. 29, 1824, p. 178.

⁸⁵⁰ *Dramatic Readings*, in “The Globe”, Monday, 19 July 1819, p. 3. Durante la serata si assiste al *recital* della tragedia di Mr. Bucke, *The Italians or The Fatal Accustion* (London, Whittaker, 1819) intervallata da un intrattenimento musicale ad opera di Miss. A. Scott.

⁸⁵¹ «Mr. Putnam’s readings and recitations at the Argyll Rooms were very respectably attended; the company were warm in their applauses, and received the announcement of a repetition for Thursday, the 6th of February, with evident satisfaction. Mr. Putnam is equally happy in the selection and the delivery of his pieces; and, while he seems studiously to avoid all meretricious ornament, he never fail in bringing out the discriminating character of the various styles». *Monthly Memoranda*, in «European Magazine, and London Review», n. 83, January, 1823, p. 88.

⁸⁵² Esterhammer, A., *Coleridge, Sgricci, and the Shows of London: Improvising in Print and Performance*, in Burwick, F., Douglass, P., *Dante and Italy in British Romanticism*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 152.

«Sgricci», continua la Esterhammer, «essentially adopts this format»⁸⁵³ quando nel 1826 propone al pubblico delle Argyll Rooms un *dramatic reading* delle sue tragedie, fino a quel momento sempre improvvisate durante il suo *tour* europeo.

It ought to be observed, that on this occasion he did not improvise, but merely repeat from a book, that composition which excited so much enthusiasm when originally improvised at Paris a few weeks ago.⁸⁵⁴

L'attenzione del recensore si focalizza dunque sulla corporeità e sull'abilità mimico-fisica messa in mostra dal *performer* italiano sulla base di una lettura drammatizzata più che di una vera e propria improvvisazione:

Of course, much of the interest was wanting, and, like the reading of a part upon the stage, the occupation of arm and eye with the book was a sore drawback upon the force and propriety of gesticulation and look.⁸⁵⁵

Gli aspetti legati alla fisicità dell'attore risultano particolarmente estranei alla cultura spettacolare inglese tanto da far attribuire allo Sgricci, contemporaneamente, sia le doti di improvvisatore, che quelle di poeta e di *declamer*⁸⁵⁶; fino a collocare la sua *performance* a metà strada tra il miglior teatro italiano e la massima espressione di un predicatore religioso inglese molto noto all'epoca per le sue doti istrioniche, Mr. Irving:

The movements of the body were often foreign, such as seem extravagant to English eyes, but certainly not excessively so: a medium between the best of the Italian stage and a native preacher, such as Mr. Irving when warmed to the utmost.⁸⁵⁷

⁸⁵³ Ibidem, p. 153.

⁸⁵⁴ *Sights of London. Improvisation*, in «The Literary Gazette», June 1826, cit., p. 365.

⁸⁵⁵ Ibidem.

⁸⁵⁶ «Upon the whole (waiting, however for a genuine example of the art before we pronounce on Signor Sgricci's accomplishment's as an improvisatore, poet and declamer) the scene struck us as displaying more of enthusiasm and vigour, than of discrimination or pathos». Ibidem.

⁸⁵⁷ Ibidem. Questo ambivalente paragone con il popolare, seppur controverso, Edward Irving, sacerdote londinese presso la Caledonian Church di Hatton Garden, risulta un'indicazione importante sulla rivalutazione della «predica da pulpito» concepita in forte consonanza, per molte caratteristiche, con la *performance* e la recitazione teatrale *tout court*. In particolare, la predicazione di Irving era così nota per i suoi accesi accenti di improvvisazione e di teatralità che nel 1823 la «European Magazine» lanciò una serie mensile intitolata *Sketches of Popular Preachers* («Scenette di predicatori popolari») a cui alcuni lettori prontamente obiettarono l'ambigua tendenza a confondere, in tal modo, il servizio religioso con il pubblico intrattenimento («European Magazine and London Review», n. 83, January-June, 1823, pp. 217-219, 424-425, 527-529). La tematica dell'accostamento religione-teatro, per il tramite della «predicazione da pulpito», fu poi ripresa dalla stessa rivista in un articolo prettamente dedicato all'opera dell'Irving dal titolo *Sketch of Reverend Irving*, in cui la figura del predicatore viene accostata per fama e per capacità istrioniche a quella di vere e proprie star teatrali dell'epoca quali David Garrick e Sarah Siddons, nonché ai poeti estemporanei («European Magazine and London Review», n. 84, July-December, 1823, p. 47). È comprensibile che in un simile contesto non possa sorprendere che la «Literary Gazette» abbia scelto di comparare l'improvvisatore Tommaso

Quello di Sgricci fu pertanto un tentativo mirato e calcolato di “anglicizzare” la propria forma d’arte: la sua “non-improvvisazione” alle Argyll Rooms ebbe l’effetto di avvicinare, in termini di mediazione, il suo *entertainment* all’esperienza, ben nota al pubblico locale, della lettura drammatizzata condotta ad alta voce “*ex pulpitu*”. Pur riproponendo il repertorio andato in scena solo poche settimane prima durante la *tournee* parigina, Sgricci si adatta al nuovo contesto: elimina gran parte della spontaneità e imprevedibilità dell’evento estemporaneo, rafforzando invece la resa linguistica di una narratività da *recital*, enfatizzando l’interpretazione drammatica più propriamente “attorica” da *solo-performer*. Infine, nell’apprezzare l’adattamento dello Sgricci al *format* del *public reading* inglese il recensore ci fa notare che quello londinese era un pubblico colto già ampiamente educato a lezioni e letture pubbliche che abbinavano il piacere di un intrattenimento spettacolare all’utilità della formazione. La lettura “ad alta voce” dei testi capitali del patrimonio culturale nostrano si faceva così, allo stesso tempo, strumento formativo e momento di incontro sociale di alto livello, all’insegna di una forte teatralità. Ce lo conferma una recensione apparsa sulla rivista «*La Belle Assemblée*» a proposito della lezione di Mr. Smart sul tema dell’ “elocuzione”⁸⁵⁸, posta come intermezzo del suo consueto ciclo di *dramatic readings* shakespeareiani.

Spaziando dal valore e dall’importanza della buona lettura ai vantaggi offerti, in termini istruttivo-formativi, dall’arte del *public speaking*, il *performer*, citando brani esemplari, elenca gli stili che si possono adottare durante una orazione pubblica: dal *sing-song style* (“stile cantato”) al *mouthng style* (“di bocca”); dal *flippant style* (“frivolo”); al *solemn style* (“solenne”); fino a culminare con l’*impassioned style* (“passionale”), che richiede la professionalità di un uomo ben educato, di gusto e di raziocinio («which it would be read by a man of education, taste and judgment»⁸⁵⁹). All’illustrazione degli stili si accompagna poi quella dei “modi”, abbinando ad ognuno di essi un particolare brano appositamente scelto: per il *vehement* (“energico”) il famoso *Curse of Kheama*⁸⁶⁰, poema epico di successo di Robert Southey, (1810); per il *grave* (“serio”), alcuni estratti dal poema di Robert Blair *The grave*, (1743); per il *pathetic* (“patetico”), il *Sonnet to the Moon* di Charlotte Smith; infine, per il *gay* (“allegro”), uno dei poemi minori di Southey, *The Pig*, in cui le caratteristiche dell’animale sono ritratte in modo burlesco. Una rassegna, insomma, sul tema dell’*elocutio* declinata con grande effetto nelle sue

Sgricci al reverendo Irving col fine di introdurre il poeta italiano a quei lettori inglesi che non avessero ancora assistito alla sua *performance* estemporanea.

⁸⁵⁸ Mr. Smart’s *Lecture on elocution*, in «*La Belle Assemblée*», cit., pp. 226-227.

⁸⁵⁹ *Ibidem*.

⁸⁶⁰ Vedi Southey, R., *Curse of Kheama*, II edition, London, Longmann, 1811.

principali forme («the elocution of the pulpit, of the senate and of the stage») e nelle sue multifaccettature timbriche e coloristiche, che ci rende manifesto il livello di attenzione (e di competenza) prestato da una certa fascia sociale all’ottima elocuzione e, di conseguenza, l’interesse spiccato verso manifestazioni di intrattenimento orale.

Importato nel *cultural marketplace* della Londra degli anni ’20 dell’Ottocento, il genere italiano della poesia di improvvisazione viene sottoposto ad un significativo rimodellamento per poter attrarre una vasta *audience* e, allo stesso tempo, beneficiare, così come l’opera, di quel rinnovato gusto per la cultura italiana in atto presso la colta società inglese del tempo. Questo “adattamento” al contesto socio-spettacolare effettuato dallo Sgricci è da considerarsi come il “modello” seguito e messo in pratica da alcuni italiani, esuli risorgimentali come il Pistrucci, che in Inghilterra fecero valere le proprie doti intellettuali e artistiche cercando una consonanza con un tale contesto, disponibile a riconoscerle in appuntamenti pubblici e privati caratterizzati da una accesa teatralità.

Perhaps Sgricci was also aware that, even at the height of its popularity, poetic improvisation in England tended *not* to take the form of full-scale theatrical spectacle. Rather, extemporized poetry was channeled through the well-established institution of public lecturing. In London, touring celebrities as well as long-term expatriates like Gabriele Rossetti and Ugo Foscolo were more likely to take the podium than to the stage, to give lectures about Italian literature in general and the tradition of improvised poetry in particular, and sometimes to enliven their presentations with impromptu demonstrations of their own ability to improvise.⁸⁶¹

Come afferma la Esterhammer, e come ci conferma anche lo spoglio di riviste e di quotidiani, nella Londra degli anni ’20 la familiarità del pubblico con il genere della poesia d’improvvisazione, o comunque con la declamazione di argomenti italiani in lingua, rientrava all’interno del *format* del *solo performers ex pulpitum*⁸⁶² più che di un vero

⁸⁶¹ Esterhammer, A., *Coleridge, Sgricci, and the Shows of London*, cit., p. 152.

⁸⁶² Oltre all’esempio fornitoci dal successo suscitato dalle già citate predicazioni del reverendo Irving, dobbiamo menzionare anche i *one-man shows* dell’attore Charles Mathews che, sin dal 1818, compariva nella programmazione stagionale del Lyceum Theater con le sue consolidate *performances* che egli chiamava *At Homes*. In esse l’attore interpretava molteplici personaggi, in parte scritti e in parte improvvisati, in un misto tra monologo e *patter-song* (“recitazione cantata”) che prevedeva un finale in cui riprendeva in rapida successione ogni personaggio mostrato durante la serata. Come evidenziato dall’analisi di Jane Moody, il grande successo delle performance di Mathews deriva in massimo grado dal loro accostarsi al palato raffinato dell’audience costituita dalla *middle-class*, cui veniva offerta una forma di “teatro illegittimo” che, attraverso un allestimento scenico di tipo domestico e un rivolgersi in modo intimo da parte dell’attore verso l’uditore, riproduceva l’ambientazione da salotto: «through a domestic stage-setting and the performer’s intimate address to the audience, mimicked the conditions of a private drawing room». Cfr. Moody, J., *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*, Cambridge, Cambridge UP, 2000, pp. 191-197. È evidente che il genere performativo perorato dal Mathews, e in voga a Londra in quegli anni, andava a collidere con la pretesa dello Sgricci di declamare in versi intere tragedie. Ecco perché, come prima analizzato, la scelta del poeta-improvvisatore italiano di adottare un genere a metà strada tra la vera e propria interpretazione e il *dramatic reading* può suggerire un tentativo di avvicinamento ad un *format* che aveva già dimostrato di riscuotere ampio successo presso il pubblico londinese.

e proprio spettacolo teatrale, in senso moderno. In tale contesto, quindi, anche una semplice sala per riunioni (*assembly room*) era adatta all'occasione. L'atmosfera coinvolgente e concitata smorzava l'imbarazzo che l'ostacolo linguistico poteva creare e l'abilità istrionico-interpretativa del *performer* faceva il resto.

Abbandonando il meccanismo formale dello spettacolo di improvvisazione che prevedeva una scelta preventiva dei temi da parte degli spettatori e una giuria per la valutazione dell'esibizione⁸⁶³, il "nuovo" *format* adottato dallo Sgricci andava sempre più verso un'esibizione legata alla parola "recitata" e "cantata" in monologhi alternati da intermezzi musicali, al limite tra *recital* e canto, in conformità con un orizzonte d'attesa secondo cui le capacità di drammatizzazione dei testi e l'interpretazione dell'attore riscuotevano molto successo, a scapito della statica declamazione di intere tragedie. Sarà proprio questo ampio e articolato contenitore espressivo legato alla parola "declamata", "recitata" e "cantata" in una sorta di "teatro illegittimo"⁸⁶⁴, a fare da *leitmotiv* a tutta una schiera di esuli interpreti e divulgatori della cultura italiana fuori dai confini, Filippo Pistrucchi *in primis*, che troveranno più semplice e remunerativo «take to the podium than to the stage to give lectures about Italian literature»⁸⁶⁵. È su queste basi, infatti, che avrebbe trovato terreno fertile il formarsi e il diffondersi oltremarica del fenomeno della divulgazione orale-aurale della letteratura italiana e, insieme ad esso, quello della fortuna del poema dantesco, attraverso gli strumenti della lettura drammatizzata, del *recital* e dell'improvvisazione a tema.

⁸⁶³ Prassi formale dello svolgimento di una *performance* di poesia estemporanea ormai consolidata in Italia ma che stava diventando novità affascinante e in voga anche in Germania e in Francia negli anni '20 e '30 del secolo.

⁸⁶⁴ Prendiamo qui in prestito il titolo del volume di Jane Moody, precedentemente citato, per indicare un teatro composto da elementi spuri (come i *closet*, "letture di testi teatrali") e contaminazioni di altri generi (canto e musica), lontano quindi dall'ideale teatro di prosa e di sola recitazione modernamente inteso. Nel libro della Moody il termine "illegittimo" sta ad indicare le tante vie ingegnose che *performer* e artisti intrapresero per ovviare ad una legge in materia teatrale che nella Londra del primo Ottocento proibiva ai teatri minori di mettere in scena tragedie e commedie, Shakespeare *in primis*. Questo monopolio, infatti, era detenuto dai soli grandi teatri quali come il Drury Lane, il Covent Garden e l'Haymarket. Strade secondarie e impervie quelle percorse da artisti come il citato Mathews, ma che furono solcate anche dai nostri esuli compatrioti per attirare consenso alle proprie attitudini intellettuali e alle proprie capacità performative. La distinzione tra teatri patentati e teatri minori risale al 1660, quando Charles II, Thomas Killigrew e William Davenant acquistarono la licenza per la produzione teatrale a Londra. Durante i secoli queste licenze rientrarono nell'esclusivo monopolio di due teatri in particolare, sia per la produzione di tragedie che di commedie: il Drury Lane e il Covent Garden. Come accadde a Parigi, la cui storia teatrale offre diversi paralleli e connessioni, i teatri minori londinesi, quali il Royal Circus o il Sadler's Wells, detenevano la sola licenza per la produzione di forme di teatro "illegittimo": melodramma, pantomima, burletta. Durante la prima decade ottocentesca questi teatri minori, e fra essi vanno considerate anche sale teatrali come le Willis's Rooms, le Argyll's Rooms o la Freemason's Tavern, cominciarono a intraprendere una battaglia contro la propria esclusione dalla "cultura legittima" (Cfr. Nicholson, W., *The Struggle For a Free Stage in London*, London, Constable, 1906 e Ganzel, D., *Wrongs and Patent Theatres: Drama and the Law in the Early Nineteenth Century*, in PMLA, n. 76, 1961, pp. 384-396). In questa lotta i generi drammatici diventarono categorie di una disputa ideologica e Shakespeare la maggiore arma culturale. L'evoluzione dei generi sulle scene teatrali ottocentesche e le multiformi possibilità di produzione ed esecuzione performativa portarono, per esempio, alla diffusione in *public and dramatic reading* dei testi teatrali (*closet*). La battaglia per il libero commercio drammatico non fu soltanto una campagna di sovvertimento di un ordine monopolistico precostituito, ma anche un profondo conflitto per stabilire chi dovesse detenere il potere decisionale nel campo della cultura teatrale.

⁸⁶⁵ Esterhammer, A., *Coleridge, Sgricci, and the Shows of London*, cit., ibidem.

Tutto ciò grazie ad una forte sintonia con un'attitudine alla fruizione orale e performativa del patrimonio letterario molto diffusa tra gli strati acculturati della società inglese del tempo. L'Inghilterra del *tour* dello Sgricci era la stessa in cui era approdato Foscolo nel settembre del 1816⁸⁶⁶, che già con i due articoli apparsi sulla «Edinburgh Review» del 1818 con il titolo *Studi su Dante* aveva posto le basi di una rivisitazione in chiave patriottica del poema dantesco e del culto d'oltremarica del vate fiorentino:

un'opera che riteniamo necessaria non soltanto per l'Italia, ma anche per le altre nazioni; perché è nell'età di Dante, e soprattutto per l'influenza del suo genio, che noi possiamo collocare l'inizio della storia letteraria d'Europa. Il poema di Dante è come un'immensa foresta, veneranda per la sua vetustà, che riempie di stupore per il rigoglio delle piante, che per virtù di una natura potente, aiutata da una certa qual arte sconosciuta; una foresta singolare per la vastità delle regioni che essa ricopre, ma anche per l'orrore della sua oscurità e dei suoi labirinti. Un sentiero vi apersero i primi viandanti che si posero ad attraversarla. Quelli che li seguirono, lo allargarono e rischiararono: ma il cammino rimane ancora lo stesso; e dopo le fatiche di cinque secoli, la maggior parte di questa immensa foresta rimane rinvolta quasi nella sua oscurità primitiva⁸⁶⁷

Nella memoria comune, il Dante di Ugo Foscolo è il «Ghibellin fuggiasco» del celebre passo dei *Sepolcri*, in cui, magnificando Firenze, il poeta le attribuisce il privilegio di aver assistito per prima allo spiegarsi del canto dantesco: «e tu prima, Firenze, udivi il carme/che allegro l'ira al Ghibellin fuggiasco»⁸⁶⁸. Così come altrettanto indimenticabili risultano le note a piè di pagina che faticosamente cercano di spiegare, a proposito di questi versi, come un Guelfo bianco moderato quale era Dante, potesse trasformarsi in un corrucciato ghibellino. Tuttavia, la semplificazione un po' rozza di questo Dante “ghibellino” «non dipende soltanto da una parzialità ideologica del Foscolo, che cerca in Dante un laicismo patriottico anacronistico, ma dipende, anche, dalla effettiva approssimazione delle conoscenze dantesche dell'autore e del suo tempo»⁸⁶⁹.

⁸⁶⁶ Vi giunse, dopo la fuga da Milano ed il breve soggiorno svizzero, con l'aiuto di alcune conoscenze altolocate e l'interessamento dell'ambasciatore inglese. Per un riassunto sulle condizioni e vicissitudini degli esuli italiani a Londra durante il primo Ottocento cfr. Dell'Aquila, M., *Foscolo, Gabriele Rossetti e gli esuli italiani a Londra*, in Id., *Scrittori in filigrana. Studi di letteratura italiana da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 82-100.

⁸⁶⁷ Dal primo articolo su Dante pubblicato nella «Edinburgh Review» del febbraio 1818, ora in *Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Vol. IX, Parte I, *Articoli della Edinburgh Review – Discorso sul testo della Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979.

⁸⁶⁸ Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 173-174, in *Opere di Ugo Foscolo*, a cura di Mario Puppo, Milano, Mursia, 1966.

⁸⁶⁹ Come afferma Riccardo Brusca in *La conoscenza di Dante nel primo Ottocento*, lettura di introduzione al tema *Dante e Foscolo* tenuta il 19 aprile 2011, all'interno della rassegna *Leggere Dante. Voci per il poeta* organizzata a Firenze dalla Società Dantesca Italiana, e consultabile online al seguente indirizzo http://www.leggeredante.it/Dante_Foscolo.html.

Bisognerebbe tenere sempre a mente, infatti, in che anni siamo: nei primissimi dell'Ottocento, in un'epoca in cui il poeta fiorentino è appena uscito dall'indifferenza o dal franco disgusto del razionalismo settecentesco nei confronti della sua poesia⁸⁷⁰. Insomma, bisogna tenere a mente che il Dante del Foscolo è, per così dire, «un Dante senza dantismo» e senza filologia: «un autore ancora misterioso e mal noto»⁸⁷¹. La *Commedia*, di conseguenza, appare come un'«immensa foresta», chiusa ancora nella sua «oscurità primitiva», ancora da perlustrare nell'«orrore della sua oscurità e dei suoi labirinti»⁸⁷². Immagine che restituisce molto bene non solo lo stato degli studi danteschi di allora, ma anche l'impressione, sgomenta e affascinata insieme, dei lettori stranieri di quel tempo, a maggior ragione se appassionati studiosi⁸⁷³.

Il terreno d'oltremarica sondato e reso fertile dal Foscolo per il culto dantesco, sarà lo stesso in cui sarebbero approdati anche altri due italiani “filodanteschi” ma in chiave apertamente mazziniana: Filippo Pistrucci⁸⁷⁴ e Gabriele Rossetti, entrambi poeti-improvvisatori presso il Teatro San Carlo di Napoli, esuli in seguito ai moti napoletani del '20. Attorno ad essi, e a molti altri rifugiati politici o emigrati economici (maestri di dizione, professori di lingua e letteratura italiana, attori), si andrà costituendo quella “drammaturgia dell'esilio” che avrebbe messo al proprio centro la divulgazione dei classici italiani, tra cui la *Divina Commedia* letta in chiave sia propagandistico-patriottica che virtuosistico-romantica, avvalendosi del *format* della *public lecture* e del *dramatic reading* o, come nel caso di Pistrucci, facendo confluire in un unico contenitore spettacolare diversi linguaggi: dal canto lirico alla musica strumentale; dal *recital* all'improvvisazione a tema. Lo scenario che vedremo delinearsi sarà, dunque, quello di un “teatro illegittimo” sempre più portavoce, con intento propagandistico-pedagogico, di quel monito mazziniano all' “educare per civilizzare” riproposto nell'affascinante distico “spettacolarizzazione-educazione”, nella prospettiva della formazione di un “Noi”⁸⁷⁵ e di un'unità nazionale da ricercare a tutti i costi, seppur ben lontano dalla patria.

⁸⁷⁰ Appena uscito, per dire, dai graffi della penna del Bettinelli, che nelle *Lettere virgiliane* aveva scritto, da par suo, una esilarante parodia della macchina allegorica del secondo canto infernale.

⁸⁷¹ Brusagli, R., *La conoscenza di Dante nel primo Ottocento*, cit.

⁸⁷² *Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Vol. IX, Parte I, cit.

⁸⁷³ Non è un caso infatti che lo scritto dantesco più impegnativo di Ugo Foscolo sia il già ricordato *Discorso sul testo della Commedia*: un tentativo pionieristico di ristabilire dati di verità intorno alla lettera del poema dantesco, alla sua datazione e soprattutto intorno alla biografia del poeta.

⁸⁷⁴ *Foreign varieties. Improvisatori. Mr. Pistrucci*, in «The New Monthly Magazine», Vol. VI, 1822, p. 67; *Foreign varieties. M. Phillip Pistrucci*, in «The New Monthly Magazine», vol. IX, 1 May 1823, p. 212; *Sights of London - Improvisation*, in «The Literary Gazette», n. 490, Saturday, 10 June 1826, p. 365.

⁸⁷⁵ Proprio sul pronome personale “Noi”, carico di riferimenti ad un senso di appartenenza e di solidarietà condiviso, gioca il titolo del film di Mario Martone *Noi credevamo* (2010) riflettendo acutamente sulla faticosa, articolata e controversa opera di costruzione di un'identità nazionale che mosse all'avvicinamento reciproco, per la causa comune, le tante e divise anime

Ecco che Dante e il suo poema, così come le eroiche figure ottocentesche dei martiri della lotta per l'indipendenza dei popoli, assumono il ruolo di collante e di presupposto identitario essenziale per la formazione di una drammaturgia “fuori dai confini”, in grado di riunire le varie anime dei tanti esuli italiani che, tra gli anni '20 e '40 del XIX secolo, si ritrovano a Londra e che vedevano nel sommo poema il primo e più riconosciuto emblema dell'amore verso la patria⁸⁷⁶ e della lotta per la sua unità e indipendenza.

patriottiche risorgimentali italiane (i repubblicani, i democratici, i monarchici ecc...), attraverso la straordinaria figura mediatrice di Giuseppe Mazzini.

⁸⁷⁶ Sul nodo culturale gobettiano del “Risorgimento senza eroi”, dato dall'assenza di una figura nazionale investita di tensioni sacralizzanti e di un riconoscimento secolare, come avviene nelle altre letterature europee, riflette il recente volume di Jossa, S., *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013. Sulle scritture teatrali del Risorgimento basate su eroi e antagonisti, cfr. Gavelli, M., *Les protagoniste et les idées du Risorgimento dans la réalité et la fiction théâtrale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, in *Histoire derrière de la rideau. Ecritures scéniques du Risorgimento*, pp. 169-180. Cfr. anche *Viva Italia forte e una: il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, a cura di F. Bissoli, N. Ruggiero, Napoli, Università Suor Orsola Benincasa, 2013 e Alfonzetti, B., *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

3.4. RECITARE PER LA PATRIA. RECITARE PER SOPRAVVIVERE.

La drammaturgia italiana d'esilio impregnata dei temi danteschi si costruisce dunque anche grazie all'attitudine elitaria allenata nel tempo, tipica di un certo pubblico inglese, alla fruizione orale-aurale dei testi. Di questo contesto si avvantaggiò, come abbiamo visto, la diffusione della cultura e della lingua italiana, in un primo tempo grazie al *revival* italofilo generato dal successo dell'opera per musica italiana e dalla riscoperta della sua letteratura soprattutto per il tramite del *Grand Tour* e, successivamente, per merito di intraprendenti intellettuali, professori di declamazione, studiosi, attori, poeti-improvvisatori, in maggior parte esuli politici, che si ritrovarono a Londra a partire dal 1815 a formare la folta schiera dei così detti *italian refugees*. Essi introdussero un vero e proprio repertorio-canovaccio di personaggi, episodi e gesta, mettendolo fortemente in relazione con le proprie disavventure identitarie, con effetti di grande impatto emotivo e sentimentale, tale da riscuotere successo e consensi presso un'aristocrazia, e una borghesia industriale in ascesa, illuminata e attenta alla causa italiana e ai suoi tragici risvolti⁸⁷⁷.

Caricando di nuovo senso quello che era diventato un grande rito in voga – quale il ritrovo mondano in occasione di serate d'opera lirica e di *performance* del grande cantante italiano del momento, che ormai prescindeva anche dall'esibizione canora stessa⁸⁷⁸ – essi moltiplicarono il fascino della cultura italiana oltre confine, sperimentando moduli performativi mescolati di parola e musica, recitazione e improvvisazione, in cui, sulla scorta del magistero mazziniano, lo spettacolo acquistava una suggestiva valenza pedagogica e politica. Così facendo essi trasmisero il messaggio politico sotteso a quel gesto performativo della “parola” che si faceva “azione”: l'incontro orale-aurale tra un “io” – quello di ogni esule alla ricerca di una patria identitaria – e un “noi” che invocava la lotta risorgimentale per l'unità, ancora in divenire.

Alla musica essi accostarono in forma di parola letta o declamata, in un processo che avrebbe ben presto portato alla creazione di uno specifico *format* scenico di matrice letteraria con al centro Dante, già familiare e popolare in chiave critica e figurativa, ora

⁸⁷⁷ Avevamo già anticipato il delinarsi di questa operazione culturale con la descrizione delle due messe in scena londinesi del 1834, dei drammi *Silvio Pellico* e *Manfredi* rispettivamente a cura degli esuli Federico Pescantini e Filippo Pistrucci.

⁸⁷⁸ Come riporta il commento di un assiduo frequentatore del King's Theatre: «One of the *agrémens* of the King's Theatre is the certainty every-one has of meeting his friends from all parts of the world. It is the resort equally of the lovers of music, the dance, and of those who care little for either, but who like to meet each other, and feast their eyes by gazing on all the most beautiful as well as the best-drest women resident in this country.», in John Ebers, *Seven years of the King's Theatre*, London, William Harrison Ainsworth, 1828, p. 360, (consultabile sull'archivio digitale online *Internet Archive*, all'indirizzo <https://archive.org/stream/sevenyearsofking00eberuoft#page/n5/mode/2up>).

attualizzato politicamente in chiave libertaria dalle riletture foscoliane e mazziniane. La declamazione di estratti da Dante, Tasso, Ariosto, e poi anche dal Monti e dal Manzoni, andavano a formare fuori dai confini nazionali quel canone risorgimentale che sarebbe poi servito, nel progetto educativo mazziniano, al risveglio delle coscienze, al proselitismo e all'accomunare in un "noi" quanti fra i rifugiati politici, o gli emigrati economici, si ritrovavano in un'accogliente terra straniera, uniti tristemente nell'esilio forzato per la causa italiana.

A partire dagli anni '20, accanto all'esibizione virtuosistica dello stereotipo della bellezza del canto e dell'improvvisazione all'italiana, che avevano affascinato e avrebbero continuato ad affascinare il pubblico inglese dell'Italian Opera House, si faceva largo la militanza artistico-letteraria in senso pedagogico-divulgativo dei fuoriusciti politici ed emigrati economici italiani a Londra, che "mettevano in scena" i capisaldi della nostra letteratura in letture, declamazioni e lezioni pubbliche fatte a scopo insieme propagandistico e commerciale. Grazie alle doti "virtuosistiche" degli interpreti e al forte impatto spettacolare, tali eventi vennero accolti con favore sia dal pubblico che dalla critica del tempo, come testimoniano le cronache e gli avvisi pubblici che li celebrano. Un successo che andrà evolvendosi e rinvigorendosi ancor di più negli anni '30 e '40 del secolo. Una prima attestazione di questo fenomeno ci viene offerta fin dal 1795 da due annunci, comparsi sulle pagine del «Times», di *Italian Lectures and Readings*⁸⁷⁹ e di una *Italian Academy*⁸⁸⁰.

Il primo si riferisce al *reading* dell'*Olimpiade* del Metastasio, a cura di tale Mr. Mariottini⁸⁸¹ con intermezzi di musica strumentale e per voce eseguiti dal maestro e compositore slovacco Hummel⁸⁸². Nel secondo, invece, si annuncia che il docente avrebbe dato quotidianamente lezioni sui principi fondamentali della lingua italiana, sollecitato alla conversazione in italiano e istruito sulla pratica del comporre in versi e dello scrivere in prosa. Veniamo poi a sapere di un corso incentrato sui classici Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso:

⁸⁷⁹ Mr. Mariottini's *Italian Lectures and Readings*, in "The Times", Friday, 30 Gennaio 1795, p. 1.

⁸⁸⁰ *Italian Academy*, in "The Times", Saturday, 7 March, 1795, p. 1.

⁸⁸¹ Felice Mariottini, nato a Città di Castello nel maggio 1756, fu un letterato e politico umbro, formatosi culturalmente a Roma in ambiente arcadico con il nome di Aurisio Pierideo. Venuto a sapere che a Londra gli insegnanti di italiano erano piuttosto ricercati, il Mariottini vi giunse nel 1792 aprendovi una scuola di lingua italiana. Nel 1794 dette alle stampe a Londra una traduzione italiana del primo libro del *Paradise lost* di J. Milton e nel 1796, per i tipi dell'editore Polidori, vide la luce la traduzione completa dell'opera del Milton, seguita dai primi due volumi di un dizionario inglese-italiano mai portato a compimento.

⁸⁸² Johann Nepomuk Hummel, (Bratislava, 14 novembre 1778-Weimar, 17 ottobre 1837), è stato un compositore, direttore d'orchestra e pianista slovacco.

Mr. Mariottini will give a Course of Lectures upon four Italian Classics, from the beginnings of their Poems, with Explanations and Criticisms in Italian, or in French or English, if desired. – Monday, Dante; Tuesday, Petrarca; Wednesday and Friday, Ariosto; Thursday and Saturday, Tasso. Admittance: Half a Crown.⁸⁸³

Per l'ammissione ai corsi veniva richiesto il prezzo di Mezza Corona⁸⁸⁴, dettaglio non trascurabile che ci permette di collegare a questo genere di operazioni il tentativo di agganciare un pubblico il più possibile allargato alla *middle* e alla *gentry*. È da sottolineare il fatto che, a quest'altezza cronologica, mancavano ancora traduzioni di autori italiani, eppure, grazie all'azione divulgativa di questi "insegnanti-*performer*" come il Mariottini, le opere maggiori dei grandi classici del nostro paese avevano comunque guadagnato un bacino di utenza, ancora ristretto ma in crescita potenziale. Vedremo come la fortuna dei temi danteschi passi anche per queste vie poco ufficiali e poco note all'interno di una tradizione legata alla trasmissione orale dei saperi. Come il Mariottini, infatti, molti altri italiani, dopo la fine delle guerre napoleoniche, raggiunsero le sponde britanniche per guadagnarsi da vivere insegnando. Furono loro i primi, oscuri artefici della fortuna inglese di Dante di cui stiamo ricostruendo le tracce.

Nelle cronache della spettacolo londinese dei primi decenni del XIX secolo ricorre in particolare il nome dell'attore Smeraldo Bugni⁸⁸⁵ che, nel 1819, risulta essere impegnato presso le Argyll's Rooms in un ciclo di *Italian readings and recitations* dell'*Aristodemo* del Monti⁸⁸⁶; nel 1820 del *Saul* di Alfieri⁸⁸⁷; nel 1825 di brani ariosteschi e tassiani⁸⁸⁸; ma, soprattutto, nel 1826, egli è protagonista di una pubblica lettura dell'episodio del conte Ugolino tratto dalla *Divina Commedia*, insieme alla prima scena del terzo atto del *Saul* dell'Alfieri⁸⁸⁹. Se ne riporta di seguito l'annuncio apparso sul quotidiano scozzese «The Scotsman»:

⁸⁸³ *Italian Academy*, in "The Times", Saturday, 7 March, 1795, cit.

⁸⁸⁴ Sospesa a partire dal 1967 la Mezza Corona equivale alla metà di una Corona, due scellini e mezzo oppure trenta *pennies* (ovvero 1/8 di Sterlina attuale).

⁸⁸⁵ Attore e autore, nel 1835, di due manuali per lo studio della lingua italiana a uso del pubblico inglese: *l'Italian manual for self-tuition, with key to Biagioli's grammar, and other exercises, familiar phrases* (London, Whittaker, 1835) e *I Riposi, manuale italiano pe' forestieri* (Edimburgo, per conto dell'autore, 1835). Una testimonianza del grande impegno profuso dagli esuli italiani nella divulgazione della cultura italiana all'estero.

⁸⁸⁶ *Italian Readings and Recitations*, in "Morning Chronicle", Wednesday, 19 May 1819, p. 1.

⁸⁸⁷ *Italian Readings*, in "Morning Post", Wednesday, 19 April 1820, p. 1.

⁸⁸⁸ *Signor Bugni's Italian Readings*, in "Caledonian Mercury", Monday 14 March 1825, p. 3.

⁸⁸⁹ «Il Signor Bugni and Monsieur Leclerc beg leave to inform the Nobility, Gentry and the Public in general, that they intend geaving a PUBLIC READING, Mr. Bugni, in Italian, and Mr. Leclerc, in French, in the Waterloo Rooms, for the benefit of a foreign young lady as orphan, to afford her the means of returning to her own country. [...] Signor Bugni intends to read: *Il Conte Ugolino*, Dante Inferno, chap. 33; Redi, *Bacco in Toscana*, il principio; Alfieri, *Saul*, atto 3, scena I.», *Italian and French Readings*, in "The Scotsman", Wednesday 22 February 1826, p. 4.

ITALIAN AND FRENCH READINGS.

TL Signor BUGNI and Monsieur LECLERC beg leave to inform the Nobility, Gentry, and the Public in general, that they intend giving a PUBLIC READING, Mr Bugni, in Italian, and Mr Leclerc, in French, on Saturday the 25th instant, in the Waterloo Rooms, for the Benefit of a foreign young Lady, an orphan, to afford her the means of returning to her own country.

Tickets of admission, price 2s 6d, may be had at Mr Leclerc's, 30, South Hanover Street; Mr Smith, bookseller, 25, South Hanover Street; Mr Black, bookseller, North Bridge, where books of the Readings may also be had.

Signor Bugni intends to read—
 Il conte Ugolino, Dante Inferno, chap. 33.
 Redi, Bacco in Toscana, il principio.
 Alfieri, Saul, atto 3, scena 1.

Doors open at one, to commence at two precisely.

Fig. 7. *Italian and French Readings*, in “The Scotsman”, Wednesday 22 February 1826, p. 4.

Già Primo attore della Comica Compagnia Goldoni⁸⁹⁰, Bugni raggiunse Londra nel 1818 per necessità economico-lavorative, come attesta anche una sua breve biografia:

Smeraldo Bugni. Primo Attore da vari anni ha sempre date prove sicure di cognizione, e riscosse degli applausi. Chiamato dal proprio genio allo studio dell'amena Letteratura e delle lingue straniere, occupossi in esso particolarmente, e seguace di Apollo, nella Poesia estemporanea felicemente si distingue. A queste doti noi dobbiamo la sua perdita, giacchè al terminare dell'anno comico si reca sul Tamigi a dettare i principi della nostra lingua, da lui attinti alle fonti purissime de' nostri Classici.⁸⁹¹

Non manca, dunque, l'esempio di un attore professionista dotato di una buona cultura letteraria nell'elenco degli emigrati italiani in cerca di fortuna, che lanciarono il dantismo sulle scene inglesi: «Chiamato dal proprio genio allo studio dell'amena Letteratura e delle lingue straniere, occupossi in esso particolarmente, e seguace di Apollo, nella Poesia estemporanea felicemente si distingue»⁸⁹².

⁸⁹⁰ Cfr. la voce “Compagnia Goldoni”, in Giardi, O., *I comici dell'arte perduta: le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 164-167. La Compagnia Goldoni, diretta da Antonio Goldoni, fu una formazione di breve durata attiva, soprattutto in Toscana dal 1812 al 1816 – nella primavera 1812 è al Teatro Castiglioncelli di Lucca e nel carnevale 1815-1816 recita al Teatro di Via del Cocomero di Firenze – quando si scioglie alla morte del direttore. (cfr. la voce “Compagnia Antonio Goldoni”, in «Archivio Multimediale degli Attori Italiani», Firenze, Firenze University Press, 2012).

⁸⁹¹ *Stato della compagnia Goldoni e parere intorno agli attori ed attrici ed alle rappresentazioni degne di particolare menzione*, in *Nuova collezione di scelti componimenti teatrali*, Vol. II, Padova, Zanon Bettoni, 1818, p. 25. Cfr. anche la voce “Bugni, Smeraldo”, in Rasi, L., *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, F.lli Bocchi, 1897, pp. 530-531.

⁸⁹² *Ibidem*.

Con l'esempio di Bugni si comincia a intravedere un uso performativo degli episodi della *Commedia* come “intermezzi” in grado di essere agilmente inseriti, a seconda dei programmi della serata, fra un atto e l'altro di una commedia o alternabili ad uno o più brani musicali, strumentali e per sola voce. Le cronache ci danno conto di altri “emigrati economici”, altrettanto colti e abili nella recitazione, che seppero farsi portavoce della cultura italiana in Inghilterra: Giuseppe Anelli⁸⁹³ si esibì prima a Dublino⁸⁹⁴, leggendo e commentando estratti da Boccaccio, Dante, Alfieri e Monti; poi promosse a Bristol⁸⁹⁵ e a Bath⁸⁹⁶ un ciclo di lezioni di grammatica e di pronuncia italiana leggendo poesie⁸⁹⁷ durante alcuni *Vocal italian music*, destinati ad un pubblico aristocratico sotto il patronato della principessa Augusta. Un signor Zandotti, romano, membro dell'Arcadia e professore di Lingua Italiana, fu protagonista di *Italian lectures and recitations* in prosa e in versi dei maggiori autori italiani a Londra⁸⁹⁸, Dublino⁸⁹⁹ e Liverpool⁹⁰⁰.

La “vocalità” appare, insomma, un ricorrente e fondamentale *trait d'union* tra questi forzati avventurieri, perlomeno semicolti, per sopravvivere lontano da casa in tempi politicamente ed economicamente molto difficili. Le guerre napoleoniche, con il loro strascico di povertà e rovine, avevano interrotto per almeno un ventennio il flusso di emigrazione tra Italia e Inghilterra e quei pochi, come costoro, che erano riusciti a raggiungere le sponde inglesi furono la solitaria avanguardia che contribuì a fondare il fascino delle *italian things* insieme anche all'enorme numero di dipinti e opere

⁸⁹³ Giuseppe (Joseph) Anelli rimane ancora oggi una figura musicale del primo Ottocento di cui sono ancora oscure le origini e la biografia. Valente chitarrista-compositore e cantante, egli nacque presumibilmente verso la fine del Settecento e si distinse come esecutore a Torino fin dal 1809. Venne assunto al servizio della Principessa Paolina Borghese, sorella di Napoleone e, godendo per un certo tempo della sua preziosa protezione, si distinse in Accademie di brani cantati con accompagnamento alla chitarra. Nel 1815 si trasferì a Londra e, dopo una breve permanenza, nel 1817 circa, decise di stabilirsi a Clifton a sud-ovest della capitale, sotto la protezione del Conte di Westmoreland e di Lord Burghersh. Nonostante la sua fama stesse accrescendosi, Anelli fece la scelta, rivelatasi poi cruciale per il suo avvenire artistico, di rimanere in provincia, spostandosi nel 1820 a Bath, sempre a sud-ovest di Londra. In questo periodo presentò la sua serie di conferenze sulla *Scienza della voce*, con cui tentò di dimostrare, con parziale successo, l'importanza di accompagnare con la chitarra canzoni tratte da brani operistici, unendo capacità vocali e strumentali. In quest'ottica ebbe notevole risonanza il suo concerto *The Citharodian*, presentato a Clifton il 27 novembre 1827, alle Royal Gloucester Rooms, nel cui programma di brani per canto e chitarra emergevano tutte le ragioni per cui la chitarra fosse ritenuta strumento assolutamente adatto ad accompagnare la voce, con effetti ineguagliabili. Aver indugiato su tali esperimenti musicali ebbe come risultato inaspettato quello di ridurre, con il passare degli anni, la notorietà di Anelli, che si identificava più come un abile cantante, che come un serio esecutore di chitarra; proprio per questa ragione le notizie sulla sua attività si fecero via via più scarse. Continuò, dal 1843 a 1848, ad esibirsi in Inghilterra, stabilendosi a Cheltenham, e suonando in concerti di beneficenza, accompagnato al pianoforte dal figlio Federico. Dopo il 1848 non si ha più traccia di una sua presenza musicale in Inghilterra né altrove.

⁸⁹⁴ *Rotunda. Instruction and Amusement*, in “Dublin Evening Post”, Saturday 27 May 1820, p. 1.

⁸⁹⁵ *Vocal Italian Music*, in “Bristol Mercury”, Saturday, 23 June 1821, p. 3.

⁸⁹⁶ *Vocal Italian Music*, “Bath Chronicle and Weekly Gazette”, Thursday, 30 December 1824, p. 2.

⁸⁹⁷ *Signor Anelli's Italian Lectures*, in «Freeman's Journal», Wednesday 15 March 1820, p. 3.

⁸⁹⁸ *French and Italian languages. Monsieur Luichon and Signor Zandotti*, in «Freeman's Journal», Tuesday, 09 May 1820, p. 2.

⁸⁹⁹ «N.B., Dopo la richiesta di varie distinte famiglie il Signor Zandotti ripeterà *Inno a Venere* e *La partenza* del Metastasio e *La Morte di Clorinda* del Tasso», così si legge in uno degli annunci dal titolo *Italian Lectures ad Recitations. Signor Zandotti*, apparso sul quotidiano dublinese “Saunders's News-Letter”, Monday 24 April 1820, p. 2.

⁹⁰⁰ *Education. Italian Language and Literature. Signor Zandotti*, in “Liverpool Mail”, Thursday, 21 January 1841, p. 1.

artistiche italiane che giunsero nella *City* per essere messe al sicuro dal pericolo della guerra in corso. Quando poi, dopo la pace del 1815, i confini furono riaperti, l'interesse inglese verso l'Italia era pronto a riaccendersi⁹⁰¹.

La presenza di viaggiatori inglesi in Italia raggiunse il suo culmine durante i primi vent'anni del XIX secolo, mentre il flusso altrettanto intenso degli esuli politici italiani costretti a rifugiarsi in Inghilterra per sottrarsi ai rigori della Restaurazione andava contemporaneamente nella direzione opposta. Anche se il numero di Italiani in Inghilterra risultava largamente inferiore rispetto alla moltitudine di inglesi visitatori o residenti in Italia, la loro influenza nell'agevolare l'inclinazione per le *italian things* fu di proporzioni considerevoli. Gli esuli scoprono che l'*Englishman* di buona cultura è in possesso di una certa familiarità con l'opera, l'arte, alcuni autori e perfino la lingua italiani, disponibile e pronto a saperne di più e a far intraprendere anche ai figli lo stesso percorso di avvicinamento alla cultura del "Bel paese". Questa simpatia per l'Italia si rivelò un utile e indispensabile biglietto da visita per i tanti italiani che si dimostrarono capaci di guadagnarsi da vivere insegnando la propria lingua, scrivendo per periodici, proponendo lezioni sui classici o letture drammatizzate; poiché in questo modo essi andavano ad attingere a un interesse già vivo sul suolo inglese verso il nostro paese, stimolandolo maggiormente con forme nuove e più accattivanti. Soltanto pochi fuoriusciti politici trovarono asilo in Inghilterra durante le guerre napoleoniche, altri, invece, poterono trarre beneficio dal crescente interesse inglese per la lingua e la letteratura italiana soltanto dopo la pace del 1815. Ugo Foscolo, che giunse a Londra nel 1816, fu tra i più noti esponenti di questa schiera di dissidenti.

Intorno agli anni '20 l'Inghilterra, e Londra in particolare, ospitava diverse migliaia di rifugiati italiani dalle eccezionali capacità artistiche e letterarie, la cui sfortunata condizione non poteva non attrarre l'attenzione della colta *intelligenza* inglese. Tra di essi, oltre al Foscolo, ricordiamo, ancora una volta, il poeta Giovanni Berchet; Antonio Panizzi, futuro direttore del British Museum; Gabriele Rossetti, poeta-improvvisatore e poi fervente studioso dantesco e Filippo Pistrucci, poeta-improvvisatore, incisore e insegnante di italiano, insieme a molte altre illustri personalità⁹⁰².

⁹⁰¹ È in questo momento, infatti, che l'*italianate fashion* raggiunge il suo apice presso le classi agiate del paese grazie alla rinnovata tradizione del *Grand Tour* sulle orme del rinascimentale viaggio formativo-culturale in Italia, con la novità ora di una riscoperta, in chiave romantica e di *revival* medievale, della figura di Dante (Cfr. Cavalieri, R., *Il viaggio dantesco*, cit.) e in particolare, come visto in precedenza, di due episodi della *Divina Commedia*: quello del conte Ugolino e quello della Francesca da Rimini.

⁹⁰² Per approfondire l'elenco vedi il già citato Vannucci, A., *I Martiri della Libertà Italiana*; Manzoni, R., *Gli esuli italiani nella Svizzera*, Milano, Caddeo, 1922; Wicks, M. C., *The Italian Exiles in London 1816-1848*, Manchester, University Press, 1937 e Bistarelli, A., *Gli esuli del Risorgimento*, Bologna, Il mulino, 2011.

Il fallimento dei successivi moti italiani del 1830 e del 1840 costrinsero all'esilio inglese altri fuoriusciti politici come Carlo Pepoli⁹⁰³ agli inizi del 1830 e Giuseppe Mazzini insieme ai fratelli Ruffini, attorno al 1837. Ad essi si sarebbero aggiunti, nel corso degli anni Trenta e Quaranta del secolo, l'attore Gustavo Modena, solo per alcuni mesi del 1839, e il suo allievo, l'attore "dilettante" e poi professore di italiano a Londra e a Edimburgo, Francesco Jannetti. Arriviamo, poi, agli anni Cinquanta e Sessanta durante i quali assistiamo alle *tournées* europee della grande attrice Adelaide Ristori, un'altra grande divulgatrice della cultura italiana nel mondo anglosassone, in particolare, attraverso il *recital* dell'episodio della Francesca da Rimini tratto dal poema dantesco. La presenza e il contributo di tutti loro fu fondamentale per sollecitare l'interesse dell'opinione pubblica inglese verso la causa italiana, in un periodo in cui la censura reazionaria, soprattutto in Italia, influiva moltissimo sulla libertà di espressione⁹⁰⁴.

Londra, capitale liberale, diventa, anche per questo, l'unico asilo per i patrioti europei oppressi, vero e proprio *refugeedom*: «un luogo al tempo stesso atopico e metamorfico, capace di instillare quella separatezza che induce al moto di coscienza»⁹⁰⁵. Gli *unwanted* dei moti insurrezionali del '30 e ancor di più quelli del 1848 (italiani, francesi, russi, ungheresi, greci, polacchi e tedeschi), uomini rei di aver voluto una patria libera, si trovarono tutti nella capitale britannica attirando su di sé l'attenzione dell'opinione pubblica inglese, che cominciò a leggere nell'esilio e nell'emigrazione,

⁹⁰³ Pèpoli, Carlo, conte (Bologna, 1796 – ivi, 1881). Patriota mazziniano e letterato, vicepresidente dell'Accademia dei Felsinei, nella quale Leopardi lesse, nel 1826, l'epistola a lui dedicata (poi raccolta nei *Canti* col titolo *Al conte Carlo Pepoli*); durante la rivoluzione del 1831, fu membro del governo provvisorio, e coi fratelli Carlo e Luigi Bonaparte seguì G. Sercognani nella sua marcia su Roma. Prigioniero degli Austriaci per breve tempo, poi esule in Francia, compose per Bellini il libretto de *I Puritani* (1835). Nel marzo del 1838 Pepoli, trasferitosi a Londra, succedette ad Antonio Panizzi sulla cattedra di letteratura italiana dell'University College con il sostegno di numerose illustri personalità fra cui il duca di Sutherland e John Stuart Mill. Nel 1839 sposò la scrittrice Elisabetta Fergus. Ritornato in Italia nel 1848 come commissario straordinario, fu poi nuovamente esule in Inghilterra tra il 1849 e il 1859. Nel 1880 pubblicò *Prose e poesie* e morì nella città natale all'età di ottantacinque anni. Infine Pepoli, come accennato, è ricordato anche come scrittore di libretti per melodrammi: «*I Puritani*, che scrisse per Bellini, rappresentati a Parigi nel 1835, precederono di pochi mesi la morte del grande maestro e fanno onore anche al librettista. In Londra questi scrisse *Malek Adel* e, pel Vaccai, *Giovanna Gray*, del pari onorevolmente.» (si veda il paragrafo "Il melodramma. Felice Romani e Carlo Pepoli", in Mazzoni, G., *L'Ottocento*, vol. II, Cap. XIII – *Commedie, tragedie e melodrammi di Classicisti*, Milano, Vallardi, 1964, pp. 89-94, qui a p. 94).

⁹⁰⁴ Cfr. Gustavo Modena, *De l'arte dramatique et de la censure en Italie. Un drame italien à Paris*, in Grandi, T., (a cura di), *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Roma, ISRI, 1957, pp. 239-243. L'articolo, pubblicato su "Le Temps", Parigi 12 aprile 1835, si riferisce al dramma *Alessandro de' Medici*, che Antonio Ghiglione scrisse nel gennaio de 1835 e consegnò poi alla Duchessa d'Abrantès, a cui è indirizzata la lettera del Modena, perché ne facesse la versione francese. Nella lettera il Modena compie una cruda analisi dell'arretratezza culturale italiana, soprattutto in campo teatrale, rispetto a quella europea, in particolare nei confronti di Francia e Germania, puntando il dito, oltre che contro la mancanza di un degno drammaturgo, anche contro una censura spietata colpevole di impedire una necessaria riforma socio-culturale: «Le drame du jeune Italien est précisément l'œuvre d'une ame qui aspire à la reforme sociale [...] Il a fallu au drame italien un traducteur, ou plutôt un metteur en œuvre pour l'appropriier à la scène française [...] La censure... cette vieille hideuse, grognarde, suopçonneuse et fanatique... la censure trône au milieu de la Péninsule», Gustavo Modena, *De l'arte dramatique et de la censure en Italie. Un drame italien à Paris*, in Grandi, T., *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 240.

⁹⁰⁵ Cfr. Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio*, cit., p. 23.

talvolta con estrema semplificazione, una forma di pauperismo e addirittura una minaccia sociale che assediava le strade della metropoli. I *fugitive Italians* cominciano non a caso ad essere definiti dai londinesi *the Inglesi zingari*, con una traslazione idiomatica che, insistendo sul carattere di nomadismo obbligato e di marginalità, tradisce una crescente insofferenza; ciò non cancella tuttavia i forti legami solidaristici e culturali con l'Italia che si erano radicati in precedenza, se si pensa alla sottoscrizione, nell'agosto del 1849, dell'*Italian Refugee Fund Committee*, tra cui figurava anche Charles Dickens⁹⁰⁶, o alle parole che il cospiratore russo Alexander Herzen scriverà nel 1848 a proposito degli *Italian exiles*:

The Italian refugees were not superior to the other refugees either in talent or education. The greater number of them knew nothing, indeed, but their own poets and their own history. But they were free from the stereotyped, commonplace stamp of the French rank and file democrats (who argue, declaim, exult and feel exactly the same things in herds, and express their feelings in an identical manner), as well as from the unpolished, coarse, pothouse, state-educated-seminarist, character which distinguishes the German emigrants. [...] The Italians are more original, more *individual*.⁹⁰⁷

Considerati più originali e superiori per carattere, indole e spirito di iniziativa rispetto agli altri rifugiati poiché «nulla sapendo della nazione ospitante, facevano valere la propria tradizione letteraria e la propria storia», agli esuli italiani fu in generale riservata una buona accoglienza⁹⁰⁸.

Foscolo, per esempio, grazie al suo genio, e alla fama che lo aveva preceduto, fu accolto con entusiasmo presso la Holland House⁹⁰⁹. Pochi dei suoi compatrioti beneficiarono di un trattamento simile per reputazione riconosciuta o per arguzia intellettuale; un buon numero di simpatizzanti, filantropi e benefattori dell'alta borghesia inglese si attivò per garantire loro assistenza in vari modi: offrendo la propria amicizia, aiutando nella ricerca di un impiego e organizzando eventi per raccogliere

⁹⁰⁶ Cfr. Caponi-Doherty, M. G., *Charles Dickens and the Italian Risorgimento*, cit.

⁹⁰⁷ Herzen, A., *My Past and Thoughts: The Memoirs of Alexander Herzen*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1982, p. 368.

⁹⁰⁸ Sugli esuli italiani a Londra e i loro contatti con l'aristocrazia inglese si rimanda a Wicks, M., *The Italian Exiles in London 1816-1848*, cit.; Mandler, P., *Aristocratic Government in the Age of Reform: Whigs and Liberals 1830-1852* (Oxford, Clarendon press, 1990); Mitchell, L., *Holland House* (London, Duckworth, 1980) e al volume di Maurizio Isabella, *Risorgimento in esilio: l'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, trad. di David Scaffei, Roma-Bari, Laterza, 2011, (I ed., *Risorgimento in Exile*, Oxford, 2009, cit.).

⁹⁰⁹ Su Foscolo in Inghilterra cfr.: E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1949; Id., *Ugo Foscolo an Italian in Regency England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953; F., Viglione, *Ugo Foscolo in Inghilterra*, Pisa, Nistri, 1910 (online <https://archive.org/stream/ugofoscoloiningh00vigluoft#page/n5/mode/2up>); Foscolo, U., *Epistolario*, 1852 e il suggestivo romanzo di Luigi Guarnieri, *Forsennatamente Mr. Foscolo*, Milano, La nave di Teseo, 2018.

fondi per il loro sostentamento⁹¹⁰. Nella spasmodica ricerca di lavoro larga parte degli esuli cominciarono ad insegnare la lingua italiana che, insieme al francese, era la più affascinante lingua straniera studiata in Inghilterra:

It was easy for the Italians to find employment as teachers of the Italian language, which then formed part of the education of the young English miss. Society-ladies undertook to obtain pupils in the various provincial cities. When they had found a sufficient number, they informed the Italian Committee, which then sent an exile, who was provided with letters of recommendation to the leading families. In this way the exiles found the door opened to them, and they received most gracious hospitality in the most prominent English homes.⁹¹¹

Per molti di loro tenere lezioni e conferenze su lingua e letteratura italiana rappresentava una carta importante da giocare per ottenere accoglienza presso la facoltosa società ospitante. Il processo è interessante poiché dimostra come la presenza degli esuli fu uno stimolo diretto allo studio dell'italiano e dei suoi maggiori autori letterari. Cominciarono così a diffondersi cicli di lezioni e di letture in italiano non solo a Londra ma anche a Edimburgo, Dublino e in molte altre città di provincia come Liverpool, Manchester, Bath e Brighton. Importanti cicli di lezioni con letture di e su Dante, Ariosto e Tasso furono quelli promossi da Antonio Panizzi prima a Liverpool, presso la Royal Institution nel novembre del 1825⁹¹², accolte con «universal satisfacion» da un'*audience*, «numerous and most respectable of ladies and gentlemen», che assisteva rapita dai discorsi di Mr. Panizzi nei panni di un vero e proprio *performer* «with all the accuracy of a written composition and all the spirit of an *Improvisatore*»⁹¹³; e poi a Londra nel 1829 presso l'University of London⁹¹⁴.

Ma si ricordano anche, in una breve carrellata: i cicli di lezioni del già citato esule mazziniano Carlo Pepoli, presso l'University of London in cui fu professore di letteratura italiana, durante i quali, nel 1838, egli dedica un'intera sessione alla figura di

⁹¹⁰ Fu creato un *English Committee* per organizzare bazar, balli e concerti per reperire i fondi che sarebbero poi stati smistati agli esuli bisognosi dall' *Italian Committee*. Abbondavano annunci sui quotidiani contenenti i nomi, l'età, la storia personale e le qualifiche degli esuli in cerca di impiego. Infine, erano molto frequenti i gesti individuali di grande generosità e filantropia. Cfr., *Italian exiles in England*, in *Italy and the English Romantics*, cit., p. 27. Giovanni Arrivabene nelle sue memorie racconta di come durante un di questi bazar organizzati in favore degli *italian refugees*, le signore pagassero generosamente una guinea per ogni collana di scarso valore in vendita, cfr. G. Arrivabene, *Memorie della vita*, Firenze, Barbera, 1879, p. 158. Si ricorda inoltre tra i filantropi Mrs Sarah Austin che aprì la propria dimora agli esuli Santorre Annibale Santarosa, Fortunato Prandi, Giuseppe Pecchio, Evasio Radice e molti altri. Cfr. J. Ross, *Three generations of Englishwomen*, London, J. Murray, vol. I, 1888, p. 42 (consultabile anche su *Internet archive* all'indirizzo <https://archive.org/details/threegenerations02ross>).

⁹¹¹ Beolchi, C., *Reminescenze dell'esilio*, Torino, Biancardi, 1852, p. 200.

⁹¹² *Italian literature*, in "Liverpool Mercury", Friday 11 November 1825, p. 150.

⁹¹³ *Lectures on italian literature*, in "Liverpool Mercury", Friday 18 March 1825, p. 304.

⁹¹⁴ *University of London-Lectures on Italian Literature*, in "Morning Chronicle", Wednesday 04 February 1829.

Dante⁹¹⁵; le *Lectures on Dante*⁹¹⁶ tenute sempre nel 1838 dal prof. Felice Coën Albites⁹¹⁷ presso le Willis's Rooms in un corso pubblico che si alternava a lezioni private e che prevedeva la declamazione di interi canti del poema dantesco, articolandosi in sei appuntamenti⁹¹⁸; e, infine, le *Lectures on Italian Literature* tenute dal prof. Evasio Radice, anch'egli esule politico, presso il Trinity College nel 1839⁹¹⁹. Alcuni esuli riuscirono ad inserirsi anche in contesti più istituzionali, come i programmi curriculari di scuole femminili e di università: le prime due cattedre di Lingua e Letteratura Italiana istituite a Londra, nel 1828 e nel 1831, furono ricoperte rispettivamente da Antonio Panizzi e da Gabriele Rossetti. Così come fu sempre un rifugiato politico italiano, Evasio Radice, ad essere investito del titolo di *Professor of Spanish and Italian* presso il Trinity College di Dublino. L'esule Carlo Beolchi⁹²⁰ attribuì agli italiani rifugiati politici in Inghilterra una larga fetta del *revival* dell' "italomania" e dell'*italian literature* diffusasi oltremarina durante gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento:

The work of literary education undertaken by a number of the exiles helped to change the false notions prevalent about Italian literature whose merits were known only to a few. The majority whose ignorant teachers had only taught them to read Metastasio and Goldoni, thought that our literature consisted of amorous intrigues and amorous canzonette. They studied Italian only for singing. It was the exiles who diffused a knowledge and appreciation of Italian literature. The language was no longer studied as musical accessory, but for the beauty of the literature.⁹²¹

⁹¹⁵ *Lecture on Italian Literature*, in "Morning Advertiser", Thursday 08 November, 1838, p. 3. Dell'esule Pepoli inneggiante all'italianità da riscoprire nella lettura della *Commedia* si citano anche alcuni passi delle sue *Prose*, pubblicate proprio nella capitale britannica poco tempo prima: «Ov'è si fiacco italiano che leggendo in Dante le parole di Sordello non adori ad un tempo l'amicizia e la misera Italia?» (*Prose*, Londra, 1837, p. 86, ripreso qui da Bellezza, P., *Curiosità dantesche*, Milano, Hoepli, 1913, p. 110).

⁹¹⁶ *Lectures on Dante*, «The Monthly Magazine», Vol. XXV, January-June, 1838, p. 671.

⁹¹⁷ Albites, Felice Coën, romano e Accademico Georgico, già Estensore dell'*Aurora* nonché Professore di Lingua italiana e autore di varie produzioni letterarie: *Della lingua italiana in Inghilterra. Ragionamento contenente la Spiegazione de Dialetti e la Chiave della vera Pronunzia*, Londra, Rolandi, 1829 e di *Bussola per lo studio pratico della lingua italiana, Per ordine di difficoltà. Contenente idiotismi, proverbi, dialoghi, aneddoti, racconti, descrizioni, sempre intorno alla lingua, all'Italia e a' suoi costumi e il formolario per lo stile epistolare*, Londra, Treuttel, 1831 (entrambi consultabili sulla piattaforma online Google Play).

⁹¹⁸ «Professor Albites will commence on the 23 of April at Willis's Rooms a COURSE OF SIX LECTURES on DANTE. 1. *Life and works of Dante - Inferno Canto I*; 2. *The Gate of Hell - Francesca da Rimini*; 3. *Cavalcanti - a Figh among devils*; 4. *Death of Ugolino*; 5. *Purgatorio*; 6. *Paradiso*. Tickets may be had at 89, Wimpole street. Private lessons in Italian continue to be given by Professor Albites. His pupils have free admission to the lectures. Schools attended», *Professor A. C. Albites Course of six lecture on Dante*, in "The Times", 21 March 1838, p. 1.

⁹¹⁹ *Trinity College-Lectures on Italian Literature*, in "Saunders's News-Letter", Friday 15 March 1839, p. 3.

⁹²⁰ Beolchi, Carlo (Arona, 1796-Torino, 1867), avvocato, partecipò a Torino all'insurrezione del marzo 1821 che portò all'istituzione del regime costituzionale. Condannato a morte, lasciò il Piemonte per la Spagna, dove combatté come volontario contro l'esercito francese, per poi trasferirsi in Inghilterra. A Londra insegnò letteratura italiana al Queen's College, pubblicò scritti sulla poesia italiana e un'antologia di scrittori del nostro Paese. Nel 1850 fece ritorno a Torino dove fu deputato del Parlamento tra il 1857 e il 1860. Cfr. Isabella, M., *Risorgimento in esilio*, cit., pp. 313-314.

⁹²¹ Beolchi, C., *Reminescenze dell'esilio*, cit., p. 201.

La fortuna della *Divina Commedia* e del personaggio di Dante rientrano, quindi, nel più grande processo di rinascita dell'interesse della colta società inglese verso le *italian things*, promosso e sviluppato dall'opera dei tanti emigrati e rifugiati politici italiani presenti sul suolo inglese durante il primo trentennio del XIX secolo. Emendando lo stereotipo della lingua italiana come esclusivamente legata al “bel canto”, alle canzonette e agli episodi amorosi, essi contribuirono a riqualificare la percezione della nostra letteratura sviluppando temi e autori vicini al messaggio politico che intendevano divulgare. Fu proprio il contatto diretto che essi stabilirono con l'*audience* locale di alto lignaggio a produrre un cambiamento nell'opinione pubblica del paese ospitante riguardo non soltanto alla cultura del “Bel paese” ma anche all'indole, all'atteggiamento e alla condotta dei suoi abitanti:

The English held the strangest opinions about the Italians before the arrival of the exiles in England. The Italian was considered capable of great excellence in the fine arts, and especially in music and singing, but cowardly and liable to knife you in the back. Contact with the exiles changed this unfair opinion, and was perhaps the origin of the national sympathy which caused England to applaud Italy in 1848 in her great task of regeneration.⁹²²

I momenti di ritrovo che suggellarono questo incontro di mondi e di sensibilità furono, come testimoniano le cronache, i *readings* e le *public lectures* tenuti soprattutto in ridotti teatrali e sale private di Londra e di molte altre città di provincia. Il capofila di questo filone di divulgatori della cultura italiana all'estero, e della figura di Dante in particolare, è, come abbiamo visto, Ugo Foscolo. Il primo esule italiano a segnare un punto fondamentale per il culto dantesco al di fuori dall'Italia giunge a Londra nel 1816 e oltre alla fama procuratagli dai due saggi pubblicati nel 1818 per la «*Edinburgh Review*»⁹²³ che avevano inaugurato il grande filone del dantismo inglese, egli si rese protagonista anche di pubbliche letture del poema dantesco che balzarono sulla cronaca del tempo con annunci e recensioni. Sulla scia del modello boccacciano delle *lecturae Dantis* l'autore dell'*Ortis* riporta in auge anche in terra inglese un *format* di successo ed è in questo modo che in alcune sale e ridotti teatrali londinesi, come le Willis's Rooms, prendono forma le *Italian Lectures*: lezioni monopolizzate da letture “ad alta voce” essenzialmente focalizzate su brani estratti dai grandi classici letterari e sulla storia della letteratura italiana.

⁹²² Ivi, p. 200.

⁹²³ Ai due articoli per la *Edinburgh Review* del 1818, intitolati *Studi su dante*, che facevano da preludio al *Discorso sul testo della Commedia*, seguirà poi nel 1825 un'altra pubblicazione londinese, fondamentale all'interno del panorama critico dantesco, e cioè l'edizione commentata del poema del vate: *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Londra, Pickering, 1825.

Un articolo del marzo del 18 marzo 1823 intitolato *Italian Literature* e pubblicato sul quotidiano londinese *Morning Chronicle*, ci informa della prima di un ciclo di dodici *Italian Lectures* settimanali che avrebbero avuto come *performer* protagonista «Mr. Foscolo» a beneficio dei «lovers of Italian Literature», cui sarebbe stato offerto un evento culturale di alto livello e davvero insolito per gli *standard* del tempo: «a treat of no common occurrence in their power»⁹²⁴. Il contenuto delle letture, prosegue l'articolo, avrebbe riguardato argomenti di estremo valore per gli appassionati e si sarebbe incentrato sui momenti più importanti della storia della poesia italiana a partire dai suoi classici: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso, passando per Lorenzo de' Medici, l'Arcadia e Metastasio, fino ad arrivare alla poesia italiana contemporanea.

Un ciclo di dodici letture, quindi, di ampio respiro e di alta qualità, pensato per un pubblico di alto livello culturale, dato che «this twelve Lectures are to be delivered in Italian»⁹²⁵ e dunque l'appagamento sarebbe stato doppio per quanti, abituati all'ascolto e allo studio dell'italiano, avrebbero potuto beneficiare al meglio, senza problemi di traduzione, dello spessore letterario del lettore-*performer* e delle sue brillanti capacità affabulatorie nell'esposizione e nella trattazione delle tematiche proposte.

Nel 1825 Foscolo pubblica il suo *Discorso sul testo della Commedia*, mentre del 1826 è il mazziniano *Dell'amor patrio di Dante*. Sono anni febbrili di fermento e di forte agitazione in cui, oltre all'elaborazione degli ideali di un risorgimento tanto atteso quanto difficoltoso, si stanno contemporaneamente identificando i volti-simbolo degli eroi che lo avrebbero guidato⁹²⁶: Dante è il principale tra di essi. Come il Foscolo, proprio in quegli anni, anche altri due esuli italiani contribuirono ad alimentare il culto dantesco oltreconfine riuscendo a fare proprio, e a declinare nei rispettivi ambiti espressivi, l'invito mazziniano a studiare Dante per farlo rivivere, sottraendolo alle glosse disseccate dei grammatici che ne avevano fatto un cadavere:

O Italiani, studiate Dante. Studiate Dante non su' commenti, non sulle glosse; ma nella storia del secolo in ch'egli visse, nella sua vita, nelle sue opere. Ma badate: v'ha più che il verso nel suo poema; e per questo non vi fidate a' grammatici e agli interpreti; essi sono come la gente che dissecca i cadaveri; voi vedete le ossa, i muscoli, le vene che formavano il corpo; ma dov'è la scintilla che l'animò?⁹²⁷

⁹²⁴ *Italian Literature*, in "Morning Chronicle", Tuesday 18 March 1823, p. 3.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ Cfr. il cap. 4, *La costruzione dell'eroe risorgimentale, da Ettore Fieramosca a Don Abbondio*, in Jossa, S., *Un paese senza eroi*, cit.

⁹²⁷ *Dell'amor patrio di Dante*, in G. Mazzini, *Scritti*, Edizione nazionale, vol. I, cap. I, pp. 1-23. Editto originariamente in *Subalpino, Giornale di Scienze, lettere ed arti*, anno II, vol. I, 1837, pp. 359-385.

Stiamo parlando del critico letterario Gabriele Rossetti e del poeta estemporaneo Filippo Pistrucchi che giunsero a Londra molto probabilmente intorno al 1823. Nella storia della fortuna di Dante nel mondo anglosassone certamente Rossetti (Vasto, 1783 - Londra, 1854) occupa un posto privilegiato⁹²⁸. Il forzato soggiorno inglese fu l'occasione per approfondire i suoi studi sul poeta fiorentino che, per analogia, egli amava ricondurre alle proprie vicende biografiche. Infatti, ai primi tempi dell'esilio maltese possono datarsi i suoi interessi danteschi che si concretizzarono poi a Londra con la pubblicazione del *Comento analitico all'Inferno* (Londra, 1826-1827), proprio negli anni dell'invito mazziniano a rileggere Dante, passando poi per il saggio antipapale *Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma* (translated by C. Ward, Londra, 1834), con un evidente riferimento alla questione romana.

Le sue interpretazioni esegetiche suscitarono vivaci dibattiti tra i letterati, anche se l'ambizioso progetto di un "Comento analitico" dell'intero poema naufragò fra diatribe e oltraggi⁹²⁹. La figura del Rossetti critico è fondamentale quanto quella del Rossetti poeta-improvvisatore⁹³⁰ per ricostruire la genesi di quel contesto storiopolitico da cui scaturì la fortuna scenica del poema dantesco⁹³¹. «Arte di altissimi scopi»⁹³² la sua, come la giudicò il De Sanctis, per giunta nutrita da una facilità versificatoria e da inesauribile ispirazione che si esprimeva con forza e sentimento coinvolgendo immediatamente l'uditorio. Proprio per questo carisma fu giudicato elemento pericoloso e pertanto definitivamente espulso dal Regno borbonico come

⁹²⁸ Sul Rossetti dantista si rimanda a Giannantonio, P., *Gabriele Rossetti Dantista*, in Oliva, G., (a cura di), *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, Atti del Convegno internazionale di studi, Vasto, 23-24-25 settembre 1982, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 21-32; mentre sul suo percorso biografico oltremaricano si veda Vincent, E., R., *Rossetti in England*, Oxford, Clarendon press, 1936.

⁹²⁹ Il Rossetti si sforzava di ricondurre Dante e la sua opera all'età medievale con lodevole coerenza storica, ma gli fu attribuito l'errore di essersi lasciato troppo invischiare in indagini e discussioni più vicine all'esoterismo e al settarismo che non al mondo da cui provenivano il sommo poeta e la sua opera. Egli, proclamando l'esigenza di un'esegesi imperniata sull'allegoria, riconosceva a questa un valore tanto preminente che parole e figure, lingua e struttura, allusioni e versi, perfino sillabe e locuzioni verbali venivano ad assumere un significato criptico con conseguente linguaggio gergale per pochi iniziati. La polivalenza verbale l'induceva a rinvenire anfibologie e reconditi significati non solo nella *Commedia*, ma in tutta la poesia del Due-Trecento, con chiare indicazioni politiche e settarie. Proprio alla realtà politica della sua età egli mirava in tutta questa catena di ragionamenti giungendo, in un'esaltante e fantastica analogia, a ritrovare sé stesso in Dante e a proiettare le lotte delle fazioni trecentesche nelle vicende risorgimentali. Questi concetti, che il Rossetti pose a base del suo *Comento*, vennero confutati dai suoi detrattori ed egli, in polemica con loro, scrisse, oltre a *Sullo spirito antipapale*, i volumi *Il mistero dell'Amor platonico del Medioevo* (Londra, 1840) e la *Beatrice di Dante* (1842), volendo con tali opere chiarire meglio il suo pensiero e dare alle sue interpretazioni una trattazione sistematica. Ma la sua analisi si andò sempre più colorando di settarismo, di esoterismo, di misteriosofismo, di forzature messianiche e alla fine, come appare dal *Comento analitico al "Purgatorio"* (edito a cura di P. Giannantonio, Firenze, 1966), di faziosità politica contingente.

⁹³⁰ Dobbiamo ricordare che il nome di Rossetti doveva risuonare come quello di un eroe, data la fama di cui era stato ricoperto dopo i moti insurrezionali del '20 in cui, come poeta-improvvisatore, egli era diventato l'idolo della gioventù napoletana poiché sapeva maneggiare «le parole come Canova la creta, che la lega a suo piacere e la modella con grazia e le dà poi quel soffio di vita» (Lettera di Giuseppe Bellanti, 21 agosto 1821, in G. Rossetti, *Carteggi (1809-1825)*, a cura di T. R. Toscano, Vol. 1, Napoli, Loffredo, 1984, p. 54).

⁹³¹ Sulla relazione Dante-esule ed emigrazione politica di età risorgimentale vedi Di Giannatale, F., *L'esule tra gli esuli. Dante e l'emigrazione politica italiana dalla Restaurazione all'Unità*, Pescara, Edizioni Scientifiche Abruzzesi, 2008; consultabile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

⁹³² De Sanctis, F., *La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, Bari, Laterza, 1954, pp. 450-473.

indesiderato⁹³³. Benché avverso all'avventura, fu costretto a vita da ramingo per non aver tenuto a freno la propria giovanile baldanza nel sollecitare la fantasia dei napoletani con un verso emblematico riferito alla patria, «Sei pur bella cogli astri sul crine»⁹³⁴, rimbalzato di bocca in bocca durante i tentativi insurrezionali. Altrettanto emblematico fu il componimento *L'ombra di Dante* in cui è lo stesso poeta fiorentino che si rivolge all'improvvisatore dicendogli:

Ambi scacciati dai paterni lari,
Ambi a gran torto: ma qual più di noi?
[...] Martiri tutti e due del patrio amore.⁹³⁵

L'identificazione tra destino umano e letterario del Rossetti con quello dell'Alighieri è totale: l'uno e l'altro accomunati dalla forza della poesia che combatte e fa proseliti, convince e vince in quanto strumento di propaganda. Grazie alle sue pubblicazioni dantesche e al suo retroterra di poeta-improvvisatore, che però non ebbe seguito in terra straniera, il Rossetti contribuì sempre più a creare e a rinvigorire un contesto laboratoriale ideale per quel circolo di esuli mazziniani che oltre confine stava elaborando un'idea di nazione da rivendicare nel nome del padre comune investito del massimo ideale patriottico: Dante Alighieri. La parabola biografica del poeta vastese è paradigmatica rispetto a quella dei tanti italiani che trovarono nell'esilio inglese nuove strade per diffondere le idee mazziniane di un risorgimento culturale prima che politico, riconoscendo in Dante un modello esistenziale e ideologico e nella *Divina Commedia* un testamento politico da seguire per il bene della patria. È il caso del compagno di sventure del Rossetti, Filippo Pistrucci, più volte ricordato.

⁹³³ Da quel momento ebbero inizio le sue peregrinazioni, ancor più sofferte a causa dell'indole sostanzialmente pigra e statica: «È cosa veramente strana – confesserà all'amico Freres il 4 dicembre 1827 – ch'io che non intendo affatto che sia politica, sia per la politica perseguitato e bandito. Destino!», in G. Rossetti, *Carteggi (1809-1825)*, cit., vol. II, p. 68. Per approfondimenti sul tema delle peregrinazioni del Rossetti vedi *Dall'Abruzzo a Londra: L'esilio e il «ritorno» di Gabriele Rossetti*, in Oliva, G., *Centri e Periferie: particolari di geo-storia letteraria*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 47-59 e Foscolo, *Gabriele Rossetti e gli esuli italiani a Londra*, in Dell'Aquila, M., *Scrittori in filigrana. Studi di letteratura da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 82-100.

⁹³⁴ «Sei pur bella cogli astri sul crine/Che scintillan quai vivi zaffiri,/È pur dolce quel fiato che spiri,/Porporina foriera del di./Col sorriso del pago desio/Tu ci annunzi dal balzo vicino/Che d'Italia nell'almo giardino/Il servaggio per sempre finì», da *Il veggente in solitudine, poema polimetro di Gabriele Rossetti*, novena seconda, I, XIII, Parigi, dai torchi di François, 1846, p. 231. Quando nel 1820 Ferdinando I di Borbone fu costretto a concedere la Costituzione per placare l'insurrezione mossa da un reparto militare comandato dal tenente Michele Morelli, facendosene ingannevolmente e subdolamente garante, il poeta e patriota Gabriele Rossetti salutò l'avvenimento con la lirica *La Costituzione in Napoli nel 1820* (in *Canti della patria*, Milano, Sonzogno, 1884) intrisa di fervore patriottico. Il Rossetti divenne così un ricercato politico. Proprio lui, che aveva tanto decantato il “nobile” gesto del Borbone, pur non condannato a morte come lo furono i martiri Michele Morelli e Giuseppe Silvati, sperimentò sulla sua pelle le dure conseguenze del tradimento borbonico.

⁹³⁵*L'ombra di Dante*, in Rossetti, G., *Canti della patria*, cit., p. 43.

3.5. IL *DRAMATIC READING* DI PISTRUCCI.

L'identificazione con la vita da *exul immeritus* trovò soprattutto nel poeta-improvvisatore Filippo Pistrucci, cui Rossetti era strettamente legato, gli esiti più felici in senso performativo e teatrale, prendendo ancor più vigore con l'arrivo a Londra di Mazzini⁹³⁶ nel 1837 e con l'inaugurazione, il 10 novembre 1841, della Scuola Madre Gratuita Italiana di Greville Street⁹³⁷, in cui insegnavano sia il Rossetti che il Pistrucci, che ne sarà anche il direttore. Fu anche grazie a questa scuola che la dottrina mazziniana, all'insegna di Dante, trovò largo seguito nella società inglese presso cui si diffuse attraverso i due periodici strettamente connessi ai lavori dell'istituto: «Il Pellegrino», dove trovavano spazio le letture domenicali del Pistrucci dai forti accenti patriottici, e «Apostolato Popolare»⁹³⁸.

Due stanze, una dei professori, una per gli allievi, qualche carta geografica, il busto di Dante sul camino.⁹³⁹

Questa è la descrizione della scuola in cui Pistrucci teneva le sue letture di storia patria e le lezioni di grammatica del venerdì, condotte con impareggiabile zelo tanto da attirare un numero sempre maggiore di studenti: i *poor Italian boys*⁹⁴⁰. Il riconosciuto ruolo di *magister*, scaturito dal sodalizio con Mazzini e dalla sua fama di improvvisatore esibita come patente di impiego fuori d'Italia, investiva il Pistrucci di quella ufficialità e legittimazione culturale di uomo di lettere *engagé* che in gioventù gli erano state negate, oltre che dai tempi avversi, da un carattere difficile e dalla persecuzione politica.

⁹³⁶ I nomi di Rossetti e di Pistrucci vengono ricordati da Mazzini, tra i tanti proscritti, come quelli di coloro che «innalzarono l'arte generalmente sterile dell'improvvisatore ad apostolato di libertà», così da istituire un'identificazione tra proscrizione e genio italiano: «tra le carceri e la proscrizione va maturando al meglio la mente italiana». Cfr. Mazzini, G., *Moto letterario in Italia 1837*, in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, vol. III, Imola, Galeati, 1910, p. 390.

⁹³⁷ Sulla scuola di Hatton Garden, nel distretto di Holborn, che fu tra i primi esperimenti delle teorie educative mazziniane, si veda lo studio di Finelli, M., *Il prezioso elemento. Giuseppe Mazzini e gli emigrati italiani nell'esperienza della Scuola Italiana di Londra*, Verucchio, Pazzini, 1999.

⁹³⁸ In entrambi i periodici, infatti, l'attenzione verso il poeta fiorentino è presente attraverso vari riferimenti, citazioni dal suo poema e allusioni alla sua vita, ma soprattutto con un articolo dal titolo, per l'appunto, *Dante*, che, riassumendo vita e opera del poeta, a beneficio degli studenti della scuola e di tutta la comunità di italiani a Londra, ne mette in risalto le caratteristiche più strettamente legate all'amor di patria e alla lotta politica: «Ma i tempi non erano allora, come abbiamo detto, maturi per la Nazione. Il popolo non andava più in là dell'idea di Comune. I Papi non potevano né volevano fondare l'Unità italiana; e l'Unità italiana era il pensiero predominante nell'anima di Dante [...] Dante sentiva fremersi dentro l'orgoglio della vita Italiana più potente che non fu nei migliori tra' suoi concittadini fino a' tempi nostri. La Patria era per lui una Religione. Adorava in essa non solamente il *bel paese* dov'egli avea ricevuto la prima carezza materna o salutato il primo sorriso d'amore di Beatrice, ma la terra destinata da Dio alla grande missione di dare unità morale all'Europa e per mezzo d'Europa all'Umanità.», *Dante*, in «Il Pellegrino, Giornale istruttivo, morale e piacevole, della Scuola Madre Italiana Gratuita», n. 27, 3 Dicembre 1842, p. 107.

⁹³⁹ Cfr. Morelli, E., *Mazzini in Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, 1938, p. 36.

⁹⁴⁰ Quei *poor Italian boys* che «giravano per le strade sfortunatamente con gli organetti, e colle figurine di gesso sulla testa», in Pistrucci, F., *Libro senza titolo*, Brighton, J. F. Eyles, 1854, p. 84.

Un esule “precoce”, dunque, nella cui continua ricerca di una missione letteraria e civile, segnata dall’impegno politico, non è difficile intravedere, in un parallelo arte-vita, il profilo del sommo poeta fiorentino. Pistrucci non era nuovo alla divulgazione di tematiche dantesche in contesto performativo. Ben prima del suo forzato soggiorno londinese frequentava in Italia salotti, palcoscenici, circoli e gallerie che costituivano l’indispensabile corollario sociale e mondano di un’arte come quella della poesia estemporanea per sua stessa natura slegata dalla parola scritta e dall’editoria “a tavolino”. Ed è proprio in una di queste occasioni mondane, i festeggiamenti per l’anniversario dell’incoronazione di Papa Pio VII, che si esibì nel 1817 nella città di Cesena:

Il dì 14 marzo festeggiandosi in Cesena l’anniversario dell’incoronazione del sommo Pontefice Pio VII fu dal confaloniere di quella città invitato il sig. Pistrucci a trattare la sera di quel giorno estemporaneamente que’ temi, che corrispondenti a tale circostanza gli venissero presentati. Il sig. Pistrucci condiscese all’invito, e fu notato come in ogni argomento propostogli seppe trar fuori spontanee felicissime allusioni. Singolarmente poi superò l’aspettativa comune il modo in cui trattò il difficile paragone fra *Cesare* e *Pio VII* al passaggio del *Rubicone*.⁹⁴¹

Dopo un primo assaggio di carattere storico del suo repertorio, il Pistrucci ci trova gusto e comincia a sollecitare il pubblico con tematiche d’impronta più prettamente patriottico-libertarie⁹⁴²:

L’accoglienza generosa trovata dal sig. Pistrucci in Cesena lo determinò a dare un’accademia gratuita nel teatro pubblico. Egli destò lagrime sulla sorte del conte *Ugolino*; fece raccapricciare di orrore all’inaudita crudeltà di *Tullia*, funestò gli animi colla vera pittura della vendetta terribile di *Latona*, atterri cogli orrendi incantesmi e il feral parricidio di *Medea*, infiammò finalmente di patrio amore colla costanza eroica dei trecento spartani allo stretto delle *Termopoli*.⁹⁴³

Gli astanti apprezzano soprattutto questa seconda parte del programma proposto dal poeta-improvvisatore, accogliendo con eccezionale gratitudine e ammirazione la *performance*, a dimostrazione della breccia che certi temi potevano provocare negli animi:

⁹⁴¹ *Foglio d’Annunzi*, in «Gazzetta di Milano», n. 110, Milano, 20 Aprile, 1817, p. 438, (Estratto dalle «Gazzette della Romagna»).

⁹⁴² Ricordiamo che l’Italia era stata assoggettata da pochi mesi al potere austriaco, dopo la Restaurazione operata dal Congresso di Vienna, e che nella riorganizzazione amministrativa dello Stato Pontificio operata da Papa Pio VII erano molte le organizzazioni segrete cospiratrici sia contro il potere austro-ungarico del vicino Regno Lombardo-Veneto che ~~di~~ quello papale.

⁹⁴³ *Foglio d’Annunzi*, in «Gazzetta di Milano», cit., p. 438.

I cesenati hanno fatto divulgare colle stampe la tessitura dell'azione: ma le bellezze d'ogni genere, che a larga vena dall'agitata fantasia del poeta uscirono, la commozione che egli eccitò negli animi, comunque abbiano lasciate profonde tracce negli spiriti, non possono essere riferite. La sincerità degli applausi dei cesenati, fu comprovata dal solenne dono di una corona d'alloro intrecciata di rose, e di una medaglia d'oro, in un lato della quale era impressa l'effigie dell'egregio cantore, e nell'altra il Rubicone che gli presenta la corona. Così nell'Emilia si rinnovano gli esempj della Grecia.⁹⁴⁴

In questa prima parte della carriera del poeta bolognese le tematiche dantesche trovano spazio in un repertorio strettamente ancorato al mito e alla storia, come da prassi della tradizione estemporanea settecentesca e arcadica, intrecciandosi a due aspetti storico-biografici dominanti, che ritroveremo anche durante l'esilio inglese seppur con accenti più marcatamente politici, a conferma di quell'identificazione arte-vita con Dante che avevamo vista operante anche in Rossetti: da una parte l'esilio, inteso sia come sradicamento che come nomadismo, nelle *tournées* poetiche che lo portarono di città in città (Bologna, Siena, Arezzo, Milano, Forlì, Cesena, Rimini, Ancona, Macerata) prima di approdare nel 1821 a Parigi⁹⁴⁵ e infine, all'incirca nel 1823, a Londra⁹⁴⁶; dall'altra la continua ricerca di una missione letteraria e civile, maturata nell'eclettismo e segnata dalle frequenti crisi religiose, dall'impegno politico e, non da ultimo, «da un carattere indocile, vulcanico, irrequieto, portato agli estremismi»⁹⁴⁷.

Procedendo diacronicamente, lungo il *focus* critico dell'esilio e della tematica dantesca, si riscontra in Pistrucchi una prova di mediazione culturale tra letteratura egemone dei centri e letteratura militante degli "irregolari". Vediamo la sua vicenda artistica, maturata (al di là dalle ragioni etico-politiche) come esito di un «inutile e meraviglioso mestiere»⁹⁴⁸, tradursi in missione errante votata all'enciclopedismo di cui

⁹⁴⁴ Ibidem.

⁹⁴⁵ Come riporta una cronaca teatrale pubblicata sulla «Revue Encyclopédique», il 21 ottobre 1821 Pistrucchi si esibì in una serata d'improvvisazione su temi storici, mitologici, morali e letterari, cantando secondo il ritmo e la natura dei soggetti trattati (tra cui gli endecasillabi per *La peste di Barcellona*; l'ottava rima per *La morte di Cicerone* e per *il Balthazar*; gli ottonari per *Presagi di Dante circa la lingua italiana*; le terzine per *L'Italia sulla tomba di Alfieri* e per *l'Otello*; i senari per la *Nascita di Venere*) e declamando soltanto il soggetto dell'*Otello*. Il recensore, con equidistanza di giudizio, ricorda come in quell'esercizio poetico, tanto osteggiato dalla critica più severa, si nascondessero invece «les tonsons des troubadours», ovviamente molto distanti per natura dai «poems long-temps médités». Cfr. Salfi, F., *Poésie Italienne-Improvisation*, in «Revue Encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts par une réunion de membres de l'Institut, et d'autres homes de lettres, Troisième Année», Tome XII, Octobre 1821, p. 227.

⁹⁴⁶ Un anonimo *reportage* delle improvvisazioni parigine di Pistrucchi è riportato sulla «London Literary Gazette and Journal of Belle Lettres, Arts, Sciences for the year 1823», p. 141, in cui si evidenziano il talento e l'entusiasmo dimostrati in due soggetti, uno dei quali suggerito dal pubblico: la *Battaglia di Canne* e il *Progresso della civilizzazione*.

⁹⁴⁷ Bonfatti, R., *Drammaturgia dell'esilio*, cit., p. 56.

⁹⁴⁸ Titolo del libro di Alessandra Di Ricco che si focalizza sul labile mestiere dei poeti-improvvisatori alla fine del Settecento sviscerandone tecniche e tematiche soprattutto attraverso un caso esemplari, anche se non sempre ricordato: quello della poetessa Teresa Bandettini. Cfr., Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, F. Angeli, 1990.

si nutriva, al nomadismo tra i generi e ad un equilibrio sempre precario tra l'operare e lo scrivere, sino a rappresentare un primato solitario eppure vitalissimo sostenuto dai sodalizi con i maggiori⁹⁴⁹. Sono per altro gli stessi temi della sua produzione poetica a richiamare un primitivismo romantico e un purismo antico dalle forti suggestioni iconografiche e letterarie. Lo confermano i titoli dei suoi *Improvvisi* in cui si uniscono spunti classicheggianti o arcadici calati in temi mitologici e storici; spunti romantici, temi biblici, temi letterari e filosofici, temi scientifici e temi di cronaca e di attualità⁹⁵⁰.

Nutrito di ideali alfieriani e foscoliani, Pistrucci seppe rinnovare l'esercizio poetico estemporaneo sulle scene del primo Ottocento, soprattutto dal pulpito inglese, sotto il segno di un enciclopedismo e di una teatralità, residuo ambiguo della tradizione settecentesca del Gianni, del Perfetti e della Bandettini, in cui confluiscono saperi diversi ed in cui la tematica dantesca assurge a motivo conduttore e pregnante del suo impegno artistico e politico a sostegno della causa mazziniana. La poesia d'improvvisazione nella declinazione pistrucciana – grazie al tramite del mondo immaginifico dantesco e all'esempio di accomodamento al gusto locale introdotto dal passaggio inglese dello Sgricci – da arte enciclopedica improntata ai classici e all'uso dei repertori mitologici, biblici e storici, portava a «fiutare il vento e il clima di reazione che si respirava intorno»⁹⁵¹. Ossia ad uscire dai metri facili per cimentarsi con quelli più complicati; ad usare la rima obbligata, la musica, l'abilità gestuale e mimico-interpretativa per coprire i tempi morti; a creare un orizzonte di attesa e di complicità nel pubblico; ad impiegare la lingua secondo un «esercizio meccanico e insieme sorprendente»⁹⁵². In una parola: a «teatralizzarsi?».

In questo contesto di rinnovamento tecnico-espressivo della forma estemporanea ad opera dell'improvvisatore bolognese, la tematica dantesca trovò particolare fortuna scenica nel suo repertorio del periodo inglese: egli, infatti, stupiva

⁹⁴⁹ Rivendicando l'autonomia della poesia estemporanea dal testo scritto, Pistrucci aveva elaborato un proprio metodo compositivo basato sul montaggio di metri e soggetti, così annunciato ai lettori nella raccolta *Versi estemporanei*: «[...] cantare simultaneamente sopra cinque, otto o dieci temi di natura diversa, di vario metro, alternando senza interruzione un'ottava a una terzina, una terzina a una strofetta lirica, una strofetta lirica ad una quartina [...], pienamente soddisfare al rispettivo maneggio di diversi temi, cosicché ciascun di essi, letto separatamente, annunzi un'opera isolata e distinta.», in Pistrucci, F., *Versi estemporanei di Filippo Pistrucci, Romano, Accademico tiberino, Rozzjo e fra gli Arvadi Tearco Naupatèo, alla celebre Accademia letteraria de' Rozzji di Siena*, Siena, dai Torchi di Onorato Porri, 1814, p. 134. Si ricordano, inoltre, i precoci omaggi poetici ricevuti dal Pistrucci da Gioacchino Belli, che gli dedicò nel 1817 un capitolo in 95 terzine dal titolo *A Filippo Pistrucci romano*, in *Belli italiano*, vol. I, *Poesie anteriori al periodo romanesco*, a cura di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, pp. 355-363.

⁹⁵⁰ Egli era in grado di passare con maestria da soggetti morali (come *La grandezza di Dio nelle opere della Natura, Il ladro*) a soggetti letterari, storici e mitologici (come *Il giudizio di Bruto, La morte di Epaminonda, Firenze*) impressionando la stampa inglese per l'energia e l'eccelettismo dimostrati nelle sue esibizioni: «Signor Pistrucci's performance is highly attractive in this country from its novelty, and we make no doubt will attract to those who are able to appreciate the poetical merit of his compositions» (cfr. «The Literary Chronicle for the year 1824», p. 303).

⁹⁵¹ Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, cit., p. 32.

⁹⁵² Dionisotti, C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 86.

per l'esecuzione vigorosa, la destrezza nelle rime e la capacità di adattare il proprio messaggio politico ai differenti temi, unendo la propria aura di poeta antico all'impegno civile⁹⁵³. Passato da una formazione neoclassica e da un'assidua frequentazione dei palcoscenici mondani a un loro esercizio pedagogico e ideologico nello stretto circolo mazziniano a Londra, l'esule Pistrucci trova in Dante un vero e proprio *alter-ego*, e nel personaggio del conte Ugolino uno dei simboli più alti dell'ideale di libertà e di giustizia politica e sociale. È proprio il pubblico londinese delle Argyll Rooms a proporgli, in una serata d'improvvisazione, il tema dell'Ugolino che risulta, dunque, già di per sé apprezzato e ben conosciuto da un'*audience* di bocca buona⁹⁵⁴, fino ad essere annoverato tra i «common topics of poetry»⁹⁵⁵:

Our limits will not allow us to follow the *Improvvisatore* through the various subjects which were proposed by the company, but we should particularly notice the description of *Ugolino in the Dungeon*. He acknowledged the difficulty of treating this subject after the able versification of Dante, but as he proceeded his difficulties sunk before him, he appeared animated by a poetic furor, and rendered ample justice to the subject by the able expression of his conceptions on this terrific story.⁹⁵⁶

Siamo nel 1823, un anno prima del *tour* europeo dello Sgricci e ben tre anni prima del suo arrivo a Londra. Il Pistrucci risulta già ben conosciuto e apprezzato dal colto pubblico inglese⁹⁵⁷. Un pubblico che, a sua volta, era affascinato dal fenomeno della poesia estemporanea, col tempo diventata, al pari del “bel canto” all'italiana, *fashionable* portavoce della stessa cultura italiana, che lo invogliava allo studio della lingua del “Bel Paese” per poter meglio seguire le numerose *Italian performance and exhibitions* diventate,

⁹⁵³ «Seven titles were handed up, and the ancient poet, nothing daunted, selected seven gentlemen to act as amanuenses, and fired away at an astonishing rate. The subjects were of the most singular variety, and this wonderful man ran from one scribe to the other, and gave out his impressed stanzas with a redundancy that shamed their slow progress, and extracted an overwhelming burst of delight from the admiring auditors. The seven subject were “The moon”, “The effects of variety upon mind”, “The birth of Venus”, “The fall of the Roman Empire”, “The beauties of truth”, “England” and “The three days of the Revolution” [...]. He is opposed to the tyranny of the people's king, and execrates him as an honest bard would, but the deprecates the assassin and his motives in words of burning import», cfr. «The Gentleman's Magazine», vol. I, n. 3, September 1837, pp. 268-269.

⁹⁵⁴ Per merito del culto italofilo istauratosi ad inizio secolo e del diffondersi dell'insegnamento dei classici letterari italiani da parte dei professori di italiano e di declamazione, sparsi per l'Europa, di cui abbiamo accennato nelle pagine precedenti.

⁹⁵⁵ «A large and highly fashionable audience was attracted to Argyll Rooms on Friday evening, to hear the Italian *improvvisatore*, Signor Pistrucci. [...] The subjects, however, which were presented to him on Friday, were of a character not calculated to produce embarrassment by their novelty, to one in any degree familiarized with the common topics of poetry – battles and beauties, heroes and martyrs – Waterloo, Washington, Ugolino, and Scottish Mary». *Artist benevolent fund*, in “The Times”, London, Tuesday, May 6, 1823.ee

⁹⁵⁶ *Argyll Rooms*, in “Morning Post”, Monday 5 May 1823, p. 3.

⁹⁵⁷ «Improvisation, a very ancient art, is reviving fast: Pistrucci made it fashionable in London last year, and Sgricci is imitating him in Paris. The former intends again to display his ingenious and surprising talent, at the Argyll-rooms, this week» cfr. *Improvisation*, “Evening Mail”, London, Monday, 3 May 1824.

ormai, fenomeno di culto e in voga, sebbene per una ristretta *élite*⁹⁵⁸. Come lo Sgricci qualche anno dopo, seppur non con la stessa sistematicità programmatica, anche il Pistrucci intuisce la possibilità e necessità di introdurre sulle scene inglesi un vero e proprio *format* costituito da un repertorio italiano⁹⁵⁹, adatto alla versificazione e alla declamazione pubblica e alternato a brani musicali⁹⁶⁰, in una successione a tema di «pleasing versification» ben gradita da un contesto ricettivo abituato ai *dramatic reading* e alle *public lectures*:

A novel Entertainment was on Friday night presented to the public of these Rooms. Mr. Philippe Pistrucci, whose reputation for reciting Extemporaneous Poetry is great even in the country which gave birth to this species of amusement, highly gratified a numerous auditory in the capacity of *Improvvisatore*. Mr. Pistrucci is, we believe, the first of his profession who has visited this country. He is a bold declamer and appears to possess considerable aptitude for the task which he undertakes. The first subject on which he declaimed at some length, and in a succession of pleasing versification, was *Orestes*.⁹⁶¹

Così l'esule Pistrucci, imbevuto di ideali neoclassici e di anticlericalismo massonico⁹⁶², incarnò per il pubblico inglese il vero genio romantico italiano: «the ancient poet», «the old eloquent», ossia l'ultimo erede di una tradizione antica, quella dei trovatori e dei bardi, ormai spinta verso i limiti massimi dell'improvvisar tragedie sull'esempio dello Sgricci⁹⁶³. Tuttavia, egli riflette anche quella carica esplosiva da *bold*

⁹⁵⁸ «Pistrucci and some Italian Refugees have been getting up a dramatic representation at the King's Concert Room; and we are glad to see men in their unhappy, but yet honourable situation, occupying, by so elegant and agreeable an amusement, some of that time which muse hang heavily upon their hands. Italian literature has become fashionable of late – it is lucky that fashion, in this instance, has taken so useful a turn; and we recommend all those who wish to take the most agreeable kind of lesson in the language, to attend these exhibitions. There are three more, and they take place on the Wednesday evenings» cfr. *Newspaper Chat*, in “The Examiner”, Sunday 6 May 1827, p. 285.

⁹⁵⁹ «We have already announced to our readers the attempt made by Signor Filippo Pistrucci, aided by some of those Italians gentlemen whom political events have driven from their country, to establish an Italian Theatre in this metropolis» *Italian tragedy*, in “The Theatrical Examiner”, Sunday, 20 May, 1827.

⁹⁶⁰ «Duets, Trios, & c. by Camporese, De Begnis, and other performers from King's Theatre, agreeably diversified this entertainment, of which we may anticipate a repetition, as from the gratification which the audience appeared to derive from the efforts of Mr. Pistrucci, we have every reason to suppose that his success will be proportionate to his merit». Ibidem.

⁹⁶¹ Ibidem.

⁹⁶² Sulla componente anticlericale dell'emigrazione politica italiana risorgimentale riflette il saggio di Biagini, E. F., *Mazzini and Anticlericalism: The English Exile*, in Bayly, C., A.; Biagini, E., F., *Giuseppe Mazzini and the Globalisation of Democratic Nationalism 1830-1920*, Oxford. Oxford University Press, 2008, pp. 145-186, in cui si accenna anche alla conversione al Protestantismo del Pistrucci (a p. 157).

⁹⁶³ «Pistrucci announced, that on the 23th of June he should have another “poetical evening”, when he meant to improvise an entire drama in two sets, in which he should be accompanied on the piano» in “The Morning Chronicle”, Friday, 7 May, 1824. Un altro articolo, *Improvvisatori. With an extemporaneous translation of Pistrucci's last impromptu poem*, apparso sul “Gentleman's Magazine” (vol. I, n. 3, September 1837, p. 269) riconosceva nell'arte pistrucciana una moderna scuola poetica capace di rivaleggiare l'antica tradizione germanica e provenzale. L'articolo *Italian tragedy* (“The Examiner”, N. 1007, Sunday, May 20, 1827, p. 311), invece, si concentra sul repertorio teatrale dell'autore: oltre alla tragedia *Irea*, che celebrava «the triumph of truth over the wiles and trammels of imposture and superstition», quelle alfieriane e montiane, tra cui il *Bruto minore* e l'*Aristodemo*, che dovevano avvicinare le platee inglesi alla cultura italiana insieme alle declamazioni dantesche rientranti nel proprio repertorio di poeta-improvvisatore.

declamer (“acceso declamatore”) che nel recitare brani del poema dantesco trova i suoi effetti più affascinanti per il pubblico, facendosi “portavoce” di un’identità nazionale in corso di elaborazione fuori dai confini patrii. Dovendo conquistare le scene inglesi, egli passò con istrionismo, dalle improvvisazioni, alle declamazioni dei classici, alla drammaturgia, al canto, alla versificazione per musica, all’insegnamento, alle iniziative di beneficenza per gli *Italian Refugees*, fino ai cicli di letture e alle conferenze pubbliche di stampo pedagogico⁹⁶⁴.

Dallo spoglio dei quotidiani emerge il profilo di un improvvisatore-icona della tradizione culturale italiana, che calca i palchi del King’s Theatre, delle Argyll Rooms e delle Freemason’s Tavern con sicuro mestiere, spostando sempre più il centro delle sue esibizioni dall’effetto estetico-virtuosistico di tradizione settecentesca al messaggio politico d’impegno per la causa italiana, rinforzando in questo modo il legame tra teatro e pedagogia della lingua italiana. Una testimonianza circa il progetto pistruciano di un teatro pedagogico-patriottico ci è offerta dalle istruzioni sulle strategie pubblicitarie e sulla stesura di un comunicato per i giornali che il Pistrucci fornisce in una lettera all’amico e compagno d’esilio Fortunato Prandi:

Potreste da ciò farvi strada a porre in vista, che le rappresentazioni che dà il Sig.r Pistrucci in un momento che tanto in Londra si studia la lingua italiana, possono essere una delle più belle e utili lezioni che si possono prendere, essendo come ognuno sa il teatro la miglior scuola della lingua che vi usa in tutte le città del mondo.⁹⁶⁵

L’improvvisatore impressionava la stampa inglese per energia ed eclettismo:

Improvvisatori are not very un common in Italy, the language of which country is highly favourable to the art, but they generally are confined to mere measure and rhyme, and trade upon a very small stock of words, and less of ideas. Signor Pistrucci, on yhe contrary, possesses an amazing copiousness of language, a variety and brilliancy of imagery, and great fertility of invention. He seems to delight most in heroic and mythological subjects, to which the enthusiasm of his manner and the dignity of his phrases appear to be best adapted.⁹⁶⁶

E ancora, sulle pagine del “Times”:

⁹⁶⁴ Accanto a cantate poetiche e musicali da camera, adattamenti scenici e traduzioni teatrali (presenti in buon numero nei cataloghi della British Library), si collocano le tragedie *Ira* (1827), la dantesca *Manfredi* (1834), *Marozzia* (1837) e l’atto unico bilingue *I Messicani/The Mexicans* (1829), che testimoniano il tentativo di dar vita ad un repertorio italiano nei teatri inglesi, almeno un decennio prima della *Semiramide* (1847) di Rossini al Covent Garden.

⁹⁶⁵ Lettera di F. Pistrucci a F. Prandi, 1827, Biblioteca Comunale Saffi di Forlì, *Raccolte Piancastrelli, Autografi Sec. XIX*, ad vocem “Pistrucci Filippo”, busta 156; citata in Bonfatti, R., *Drammaturgia dell’esilio*, cit., p. 68.

⁹⁶⁶ *At the party given Madame Camporese*, in “Caledonian Mercury”, Thursday 24 April 1823.

He certainly is not a common man: the degree of understanding and of imagination which he exhibited cannot be considered of every day attainment, if indeed they are at all to be attained by the mere force of education. We may add, that his expressive countenance and noble voice, combined with very unaffected manners, were no unfavourable adjuncts to his poetical merits. We were glad to see that the audience appreciated him by their frequent and well placed applause.⁹⁶⁷

A produrre effetti di massima intensità era il repertorio che intrecciava soggetti letterari e soggetti storici, quali *Oreste*, *La battaglia di Waterloo*, *Il conte Ugolino*, *Saul*. Ma fu soprattutto quello dantesco a suscitare i commenti più interessati e le emozioni più vive del pubblico («we should particularly notice the description of *Ugolino in the Dungeon*»⁹⁶⁸):

The subjects which were presented to him [...] *Waterloo*, *Ugolino* and *Scottish Mary* were familiarized with common topics of poetry. His muse appeared to be of severe, not of the playful kind; and his action was suited to his discourse, being impetuous and ardent. He well described it himself, when, in speaking of the delightful music by which one of his recitations was to be followed, he said *Io non canto, ma tuono*.⁹⁶⁹

Questi passaggi, sottolineati dall'ufficialità delle rubriche giornalistiche, proiettano sul poeta-*performer* italiano tutti i caratteri di un'arte perigliosa, di difficile comprensione eppure dotata di fascino inesorabile sia per il gioco virtuosistico, sia per il mito di una classicità, memore dei rapsodi e degli aedi della Grecia antica, che, infine, per i soggetti trattati. Pistrucci stupiva per l'esecuzione vigorosa, la destrezza nelle rime e la capacità di adattare il proprio messaggio ai differenti temi. Delle sue *performances*, spesso intervallate da duetti canori e musiche al pianoforte, all'arpa o al violino dei più noti compositori (Rossini, Bellini, Mozart, Büchner), emergono la qualità e la duttilità della voce, capace di passare dal tono solenne alla melodia in accordo con i soggetti e con gli effetti che si volevano destare nel pubblico; ma, soprattutto, emergono le sue doti di concertatore e di *stage manager* nel creare un *entertainment* dalle mille sfaccettature e d'interazione tra i generi artistici.

⁹⁶⁷ *Last night Mr. Pistrucci*, in "The Times", Tuesday, 10 June, 1823.

⁹⁶⁸ Come riportato dal precedente articolo citato: *Argyll Rooms*, in "Morning Post", Monday 5 May 1823.

⁹⁶⁹ *Artists benevolent fund-Freemason's Tavern*, in "The Times", Tuesday, 6 May, 1823.

Un ulteriore esempio ci è fornito da un articolo apparso sul “London Courier” del 1833, in cui l’intraprendenza scenica del poeta-improvvisatore sembra aver raggiunto un vero e proprio *format* con la canonizzazione di un repertorio in italiano di grande successo, dato che il recensore intitola il pezzo *Mr. Pistrucci’s Performance*, e poi prosegue:

Mr. Pistrucci Entertainment, consisting of an Italian Tragedy, a selection of Music, and the exhibition of his powers as an Improvisatore, took place yesterday in the Theatre of the Concert Room at the Opera House.⁹⁷⁰

Così presentata, quella del Pistrucci appare dunque una pratica consolidata nel tempo: alternare all’interno di una stessa esibizione testi declamati a selezioni di brani musicali, per poi culminare nel pezzo forte dei temi richiesti al momento e trattati all’improvviso. Lo svolgimento della serata lascia trasparire le sue grandi doti attoriali e poetico-musicali insieme a quelle registico-manageriali nel gestire il repertorio e i diversi momenti dell’intrattenimento:

The Tragedy was the *Aristodemo* of Monti. Mr. Pistrucci assume the principal character, and delivered the many long speeches it contains in a very effective manner. The Concert boasted the names of Donzelli, Rubini, Zuchelli, &c.; and the entertainments concluded with Mr. Pistrucci’s *Improvvisazione*. A subject having been suggested to him, he delivered a number of extempore stanzas to a pianoforte accompaniment, and afterwards gave a specimen of his powers at filling up *bouts-rimés*. Having written down a succession of rhymes named by the company, he proceeded to bring them in as the ultimate words of a corresponding number of impromptu lines, to the surprise of many the whom the art was new, and the satisfaction of all. The room was very well attended.⁹⁷¹

Lo schema adottato, grazie alle versatili qualità espressive e creative dell’esule italiano, troverà il suo apice nei cicli di lettura che lo vedranno protagonista tra il 1839 e il 1840 a Londra, e poi nel 1848 a Brighthon dove intanto si era trasferito. I *dramatic readings* pistrucciani avrebbero avuto come soggetto principale, al posto della *Italian Tragedy* iniziale, il canto XXXIII dell’*Inferno* dantesco (ritorna ancora, e non a caso, l’episodio del conte Ugolino) sfruttando, in un’ottica pedagogica di impronta mazziniana in cui si riflette l’influsso delle lezioni tenute presso la scuola di Hatton Garden, il colpo di coda di quel fascino per la cultura italiana che ancora generava

⁹⁷⁰ *Mr. Pistrucci’s Performance*, in “London Courier and Evening Gazette”, Tuesday 28 May 1833, p. 2.

⁹⁷¹ *Ibidem*.

interesse, seppur affievolito, nella società alto-borghese del tempo. Verso la fine degli anni '30, infatti, lo studio della lingua italiana cominciava a declinare e intorno alla metà del secolo il numero di studenti era diminuito notevolmente, così come quello delle pubblicazioni di grammatiche e di antologie⁹⁷².

Mentre nel 1820 l'italiano era considerata lingua essenziale per la formazione di una persona istruita di buona famiglia, attorno alla metà del secolo tale insegnamento era in voga soltanto presso il mondo *fashionable* dell'alta aristocrazia, come ci conferma il commento di un testo concepito proprio per lo studio da autodidatta della nostra lingua: «a knowledge of Italian seemed an essential requisite in an elegant education, so it is studied almost exclusively by people of fashion. We think it might also be studied with advantage by the learned»⁹⁷³. Le ragioni di questo apparente declino degli *Italian studies*⁹⁷⁴ sono da ricercarsi anche nella crescita di interesse da parte di letterati, viaggiatori e membri della *upper-classe* verso i *German studies*, cosa che si verificò alla metà del secolo, come evidenziato da un articolo del 1859:

Perhaps no greater change was ever witnessed in the current of general education among our countrymen, and still more of our country-women, than that by which their studies have been diverted from Italian to German letters. All elderly persons are well able to recollect when an acquaintance with the Italian language formed an essential part of the education of every young lady just entering on life... This state of matters, we take it, is now strikingly reversed. The sunny slopes of the Italian Parnassus are almost deserted for the witch-haunted cliffs and caverns of the Brocken; for one student who has perused the *Filippo* of Alfieri there are fifty who have read the *Don Carlos* of Schiller.⁹⁷⁵

Oltre a testimoniare un cambio di interesse, o comunque un'apertura anche verso altri orizzonti culturali, l'articolo è fondamentale per confermare una tendenza

⁹⁷² Il numero di grammatiche, antologie e dizionari di italiano pubblicati in Inghilterra segue approssimativamente la seguente curva: dal 1805 al 1815 → 12; dal 1815 al 1830 → 50; dal 1830 al 1840 → 15; dal 1840 al 1850 → 15. *Study of the Italian Language*, in Brand, C.P., *Italy and the English Romantics*, cit., pp. 264, nota 24.

⁹⁷³ Cfr. *Preface*, in Monteith, A. H., *Robertsonian method. Course of Lessons in the Italian Language intended for the use of persons studying the language without a teacher*, London, Samuel Gilbert Bookseller, 1843, pp. III-IV.

⁹⁷⁴ Come confermato dal commento appena proposto, infatti, essi godevano, anche alla metà del secolo, di una fortuna che resta immutata e, anzi, si rafforza presso un gruppo sempre più ristretto di colti individui appartenenti alle classi più abbienti. Insomma, recepire e acquisire nozioni e conoscenza delle *italian things* assume, a cavallo del secolo, uno statuo ancor più elitario di quanto già non lo fosse a inizio secolo.

⁹⁷⁵ «Fraser's Magazine», n. LX, 1859, p. 697. Come ulteriore esempio dell'evidente declino dello studio dell'italiano in favore del tedesco si riportano solo alcuni dei commenti apparsi sulle riviste dell'epoca tratti da Brand, C.P., *Italy and the English Romantics*, cit., pp. 264, nota 26: del 1830 è il commento «German at this time began to be more studied than it had been» (in Cox, G.V., «Recollections of Oxford», 1870, p. 134); oppure «The German is now becoming very fashionable» («Penny Satirist», 29 December 1838); e ancora «Of modern languages, the French and the German will be found most desirable, then Italian and Spanish» (in «Calling and Responsibilities of a Governess», 1852); infine, «We find French almost universally taught, German taught in 73 out of the 84 schools, Italian in only 16» (in «National Union for improving Education pf Women, Annual report», 1872-1873).

ormai acquisita da tempo nell'alta società inglese, al cui interno, e in particolare per la formazione delle *young ladies*, si era radicata la pratica dello studio della lingua e della cultura italiana, che da “moda” e gusto del momento era diventata «essential part of the education». In conseguenza di ciò assistiamo anche al depositarsi, in un pubblico elitario, identificato come «people of fashion», della propensione a vedere realizzarsi nella ricezione delle *italian things* il suo più alto orizzonte d'attesa: oltre ad essere affezionato e affascinato dall'ascolto del “bel canto” operistico e della “parola” italiana declamata pubblicamente o in lezioni private, questo pubblico vi riconosceva anche un'impareggiabile utilità formativa della persona. In controtendenza rispetto alla contemporanea diminuzione delle pubblicazioni di grammatiche e antologie italiane, è infatti il dato riguardante l'interesse che il pubblico alla moda continuava ad avere anche tra gli anni '30 e '40 dell'Ottocento per i cicli di letture, i *moorning concerts*, i *dramatic readings* e tutte quelle esibizioni performative con al centro la letteratura e la lingua italiana che si continuavano a tenere in sale di intrattenimento pubbliche o private, soprattutto nella capitale.

Il *boom* dell'*italian fashion* degli anni '20 e la fortuna del poema dantesco, dunque, non si esauriscono, e anche la nuova ondata di esuli approdati oltremarica al seguito di Mazzini nel 1837 continua a farsene testimone in chiave di propaganda patriottica. Proprio ai giovani lettori, e in particolare alle giovani lettrici dell'alta società inglese, sono indirizzati gli *Hints on reading* (“Suggerimenti di lettura”) in forma epistolare della scrittrice Mary Ann Stodart, che chiese al poeta-improvvisatore Filippo Pistrucci una lista di libri italiani, antichi e moderni, indispensabili per la formazione delle nobili giovinette inglesi⁹⁷⁶. Tra di essi spunta, non a caso, la *Divina Commedia* con il celeberrimo episodio del conte Ugolino, insieme alle *Novelle morali* del padre Soave, alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso, all'*Aristodemo* del Monti, alle tragedie dell'Alfieri, alla *Merope* del Maffei, all'«Ariosto N.B. corretto dall'Avesani» e alle canzoni del Petrarca come *Chiare, fresche e dolci acque*, *Italia mia benché il parlar sia indarno* e *Spirto gentil che quelle membra reggi*. Ecco la chiosa ammonitrice del Pistrucci a proposito dell'utilizzo dei versi danteschi:

⁹⁷⁶ Pistrucci, F., *List of Italian books for young ladies drawn up by Signor Filippo Pistrucci*, in Stodart, M., *Hints on reading addressed to a young lady on her choice of books*, London, R., B., Seely and W., Burnside, 1839, pp. 146-147: «Sembra che chi studia la lingua italiana cominciando a praticarla sulla poesia, mentre fa il corso della grammatica, acquisti più facilmente quell'armonico suono che hanno le sue parole in bocca di chi le sa ben pronunziare. La prosa deve servire per cominciare a capire ciò che si legge», ivi, p. 146. Suggerimenti di letture italiane per le *ladies* inglesi, fra cui è vivamente consigliata quella della *Divina Commedia*, si trovano anche nei resoconti del *Gran Tour* italiano della già citata Mrs. Trollope, affascinata da una *performance* dantesca di Gustavo Modena (ne parleremo più avanti), cfr. *The Persual of La Divina Commedia recommended to the Ladies of England*, in Trollope, F., M., *A visit to Italy*, Letter XX, Bagni di Lucca, August 1841, Vol. I, London, Bentley, 1842, pp. 335-336.

Per Dante ci vuole un maestro abile che loro lo spieghi e che scelga quei pezzi che possono intendere, altrimenti dovrebbero limitarsi a leggere la sola morte del conte Ugolino.⁹⁷⁷

Questa biblioteca italiana da *accomplishment* femminile si riferisce ad un *pantheon* letterario risorgimentale retto da una robusta cornice ideologica evangelica, antipapista e patriottica⁹⁷⁸ e presuppone la consolidata coincidenza fra impegno artistico e politico, *performance* e pedagogia. Lo confermano le accurate indicazioni sul modo più corretto per approcciarsi al testo dantesco, nella ferma convinzione che per divulgare Dante occorrono non solo doti istrionico-attoriali ma soprattutto pedagogico-didattiche necessarie sia per la scelta degli episodi che per la loro esposizione; fermo restando che quello del conte Ugolino continua ad essere un *plot* narrativo universalmente noto e fruibile senza alcun problema anche dal lettore-uditore straniero alle prime armi con la lingua italiana. Nelle parole del poeta-improvvisatore si intravede, dunque, un tentativo premodeniano di instaurare una sorta di “teatro educatore” d’esilio⁹⁷⁹, fondato sul canone Dante, Monti e Alfieri, sotto la forte spinta e influsso delle dottrine mazziniane ancorate all’importanza dell’educazione per la trasmissione dei valori libertari in ottica risorgimentale⁹⁸⁰.

⁹⁷⁷ Pistrucci, F., *List of Italian books for young ladies drawn up by Signor Filippo Pistrucci*, in Stodart, M., cit., p. 147. Vi si aggiungono poi: «Metastasio. Eccettuati Attilio Regolo e Temistocle, tutti i suoi eroi parlano ed agiscono da fanciulli. Le ariette sono sorprendenti ma non più per il gusto della musica moderna. Generalmente gli allievi cominciano la lettura da questo libro, ma si ingannano. Le Stanze di Poliziano bellissime. La storia recentemente scritta da Botta è di grand'importanza. Virgilio tradotto da Annibal Caro è meraviglioso. Anacreonte tradotto da De Rogati è superbo. Le tragedie di Eschilo e di Sofocle tradotte da Ballotti sono magnifiche. Omero tradotto da Cesarotti bello. I canti di Ossian BELLISSIMI.» Ibidem.

⁹⁷⁸ Proprio le lettrici, vero e proprio bacino d’utenza emergente della cultura ottocentesca del romanzo, rappresentavano in Inghilterra una consolidata realtà di mercato, come riportano alcune pagine del libro di G. Ruffini, altro esule mazziniano a Londra, *Il Dottor Antonio* in cui si descrive la vita esemplare di una signora inglese che, abituata alla lettura e alla conversazione: «se son romanzi legge romanzi, e se no s’interessa a libri di viaggio, a biografie a trattati di morale e di religione, ad opere storiche, a saggi di argomento filosofico; ricca com’è di letteratura patria, essa legge però anche ordinariamente il francese, il tedesco, l’italiano, e talvolta persino il latino, il greco e l’ebraico, e trova tempo anche pel pianoforte e il disegno». Cfr. Ruffini, G., *Il Dottor Antonio*, Milano, G. Daelli, 1856, p. 56.

⁹⁷⁹ Dalla mazziniana *Filosofia della musica* del 1836, l’attore Gustavo Modena derivò il proprio *Teatro educatore* (Modena, G., *Il Teatro Educatore*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Roma, ISRI, 1957, pp. 244-254). Il saggio uscì il 31 ottobre 1836 sul giornale *L’Italiano*, lo stesso che aveva già ospitato le riflessioni di Mazzini sulla riforma necessaria delle scene musicali, riprendendone molti spunti applicati alla scena drammatica (cfr. Mango, L., *I dialoghi politici di Gustavo Modena*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, p. 86). Vedi anche *Il Teatro educatore*, in Bragutti, G., *Gustavo Modena. Arte e politica di un combattente*, Leggere, 2011, pp. 12-42 e, per approfondimenti sulla figura di Modena, cfr. Grandi, T., *Gustavo Modena attore patriota*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968.

⁹⁸⁰ Ricordiamo che per tutto il corso degli anni Venti del secolo ritroviamo il Pistrucci impegnato in innumerevoli serate teatrali, *recitals* e *literary entertainment* londinesi durante i quali diffonde il canone risorgimentale italiano portando in scena soprattutto il *Bruto Primo* di Alfieri («Signor Pistrucci respectfully informs the Amateurs of Italian literature that on Monday the 29th, he will display his power of *Extempore Poetry*, by deliveirng his *Improvisazione* on any subject gives gihim on the instant. Previous to this part of the entertainment, will be recited the celebrated Tragedy of *Bruto Primo* by Vittorio Alfieri.», *Great Concert Room King’s Theatre*, in “The Times”, 16 May 1826, p. 2); l’*Aristodemo* del Monti («Signor Pistrucci last night produced Monti’s tragedy of Aristodemo at the Concert Rooms of the King’s Theatre. Signor Pistrucci took the principal character and supported it with a degree of ability that would have done credit to an experienced player. After the tragedy the gentlemen showed his powers a an *improvisator*», *Italian Tragedy*, in “The Globe”, Thursday, 10 May 1827; per un’ampia recensione sulle messe in scena di *Bruto Primo* e *Aristodemo* cfr. anche *Theatrical Examiner – Italian Tragedy*, in “The Examiner”, N. 1007, Sunday, May 20, 1827, cit.) e, infine, del suo dramma *Manfredi* tratto dall’episodio dantesco del canto III del *Purgatorio* (vv. 103-145):

Dante, considerato il primo vero esempio di unificazione nazionale, è il punto di riferimento per l'elaborazione oltreconfine di una coscienza nazionale sia per il suo *status*, da poco rinnovato, di padre della patria, sia per la grandezza linguistico-letteraria della sua opera; sia, infine, per l'adattabilità ad un contesto liminale come quello dell'esilio, di cui il personaggio del conte Ugolino è l'emblema più celebre.

All'insegnamento privato e a quello impartito dalla cattedra di italiano presso il King's College di Londra, e successivamente a Brighton, Pistrucci alternò dunque uno speciale impegno pedagogico, in cui mostrò di saper sfruttare l'interesse di un raffinato pubblico verso la lingua nostrana; l'eclettismo e l'attitudine alla contaminazione fra i generi propri della sua esperienza di poeta estemporaneo furono utilizzati per perfezionare abilmente un dispositivo di intrattenimento pedagogico dagli ingranaggi ben collaudati, e di sicura efficacia⁹⁸¹.

Il meccanismo si andò gradualmente affinando, raggiungendo il suo culmine in alcuni cicli di letture miste a brani recitati. Nel 1839, infatti, il Pistrucci tenne nella Willis's Room di Londra un intero corso biennale di lingua e letteratura italiana, concepito secondo una modalità performativa ed in cui, attraverso la recitazione dell'episodio dell'Ugolino, prese forma un primo e sperimentale tentativo di spettacolo-pedagogico *multitasking* di stampo risorgimentale, interamente in italiano:

«An interesting series of entertainments took place yesterday morning at the Opera Concert-room, under the superintendance of Signor Pistrucci, the celebrated Improvisatore. The performances commenced with a tragedy entitled *Manfredi*, written by Pistrucci. It contains several scenes full of highly wrought dramatic interest – one in the 4th act, between King Manfred and the Pope's Legate, contains some pointed passages of a liberal character. In reply to an observation of the Legate, who says – “Signor, t'inganni?”, Manfredi exclaims – “Io non m'inganno: voi, Voi siete quelli che ingannate il mondo.” This passage, which was delivered with great energy by Pistrucci, was vehemently applauded». *Signor Pistrucci's Performance*, in “The Times”, Thursday, 8 May 1834, p. 5.

⁹⁸¹ Proprio ad una riflessione sulla natura enciclopedica della poesia estemporanea è dedicato un interessante capitolo delle sue letture domenicali tenute presso la Scuola Gratuita Italiana di Londra fondata nel 1841 insieme al Mazzini: «Vi sono alcuni i quali dicono che la poesia estemporanea non val niente, perché la sua bellezza passa come un lampo; ma i fiori ancora dalla mattina alla sera muojono, e non v'è nulla sulla terra che possa paragonarsi alla loro bellezza. [...] Concedo che al poeta estemporaneo manchi gran parte di quello che può trovarsi in uno che scrive, ma in luogo di questa mancanza vi è la viva voce, e l'azione, talché vi par di vedere quel che sentite, e se si sono decretate delle statue a Talma che ha, come un papagallo, recitato a memoria dei versi scritti da altri, perché soltanto si è investito in modo del carattere della persona in bocca della quale l'autore li avea messi, da comparir quella stessa, io credo chene meriterebbe un'altra molto più colui che tal comparisse con versi suoi ed improvvisati.», Pistrucci, F., *La poesia estemporanea*, in *Letture di Filippo Pistrucci, alcune recitate in diverse occasioni, altre non ancora udite*, Londra, presso l'autore, 1842, p. 154. Nell'esaltare la libertà d'ingegno e la melodia della lingua italiana, come qualità distintive della poesia estemporanea, Pistrucci conferma il primato dell'“istruire diletando”: «I pedanti disprezzano gli improvisatori, è perché il loro talento non va più in la della qualità delle parole e della rettorica che hanno imparata; ne ho conosciuto uno che, quando Voleva divertirsi, si poneva a leggere il dizionario; miserabili! parlano dei poeti estemporanei come di quelli che cantano la turututela, e non capiscono che valgono più quelli che essi, allorché danno fuori un sonetto il quale non ha fatto piacere (perché loro ha recato utile) che allo stampatore e al cartaro.» Ivi, p. 156.

Signor Pistrucci recited a passage from the “Inferno” of Dante, in which *Conte Ugolino*, who is devouring the brains of his enemy, the *Archbishop Ruggiero*, looks up and relates to the visitors the manner of his own and his four children’s death in prison, then resumes his horrid repast.⁹⁸²

L’immagine evocata dalla recitazione del Pistrucci colpì fortemente il pubblico a conferma delle sue grandi doti attoriali e di una resa interpretativa dell’episodio e dei versi danteschi particolarmente efficace, come sottolinea il recensore:

Deep was the impression made on the audience by his beautiful delivery of this, one of the most powerful parts of Alighieri’s divine poem. He commented on Italian prose, of which Boccaccio was the founder, and concluded by announcing that he should treat, in his lecture on Monday next, of the Italian drama.⁹⁸³

Lo spettacolo costituiva il secondo appuntamento⁹⁸⁴ all’interno di un ciclo di lezioni che avrebbe dovuto non soltanto avvicinare il pubblico inglese alla cultura italiana attraverso i suoi maggiori autori letterari, ma allo stesso tempo proporre agli altri *italian refugees* un momento di forte fratellanza e di unità in cui ritrovarsi, suggellato dalla declamazione dei versi di un’opera che più di tutte era considerata, a maggior ragione dopo l’arrivo di Mazzini, il caposaldo dell’unità e dei valori patrii: la *Divina Commedia*.

Signor Pistrucci delivered the second of his course of lectures. As on the former occasion he had traced the language of Italy through its various changes, he now gave a history of his literature from the earliest period. The Italian language having been most successfully used in poetry long before it superseded the Latin in prose compositions, he judiciously divided his subject into two parts, the first of which was confined to the poets, the second to the prose authors. Dante, the father of Italian poetry; Petrarca, the ardent lover of Laura, but still more devoted friend of Italy; Luigi Alamanni, the elegant Florentine writer, who, exiled from his native city, long sought a refuge in France; the immortal Tasso, the great Ariosto, with many other celebrated men, passed successively in review.⁹⁸⁵

⁹⁸² *Willis’s Rooms – Italian Lecture and Improvisazione*, in “The London Dispatch and People’s Political and Social Reformer”, Sunday, 21 April 1839, p. 7.

⁹⁸³ *Ibidem*.

⁹⁸⁴ Sul numero del 14 aprile 1839 del medesimo magazine, «The London Dispatch», era stata pubblicata la notizia della prima lezione del corso di lingua, letteratura e arte italiane, seguita dalle improvvisazioni del Pistrucci su due soggetti di storia civile contemporanea: *L’abolizione della schiavitù e l’Italia com’era, com’è e come sarà*.

⁹⁸⁵ *Willis’s Rooms – Italian Lecture and Improvisazione*, in “The London Dispatch”, cit., Sunday, 21 April 1839, p. 7.

Una rassegna dei classici italiani che al contempo si fa messaggio propagandistico in chiave decisamente patriottico-nazionalistica e che vede nella recitazione del brano dantesco il suo punto culminante in termini performativo-teatrali: l'episodio di Ugolino è scelto dal Pistrucci come il brano più adatto alla fruizione del pubblico, nonché esemplare dei massimi livelli della lingua e della poesia italiana⁹⁸⁶. Sembra qui verificarsi, ben prima dell'arrivo di Gustavo Modena a Londra nel 1839, un primo fondamentale punto di contatto sulle scene d'oltremarina tra il poema dantesco e la sua trasmissione orale in una "situazione di rappresentazione organizzata", per citare Eugenio Barba⁹⁸⁷.

Cioè all'interno di un contesto spettacolare in cui la recitazione del testo dantesco è concepita, insieme ad altre forme di intrattenimento, per soddisfare l'orizzonte di attesa di un'*audience*, raffinata e avvezza alla fruizione orale-aurale di testi scritti, che ne apprezza moltissimo un'efficace e coinvolgente interpretazione da parte del *performer-declamer* del caso. Dopo aver visto l'episodio dantesco di Ugolino utilizzato durante le accademie gli anni '20 come tema da esporre al pubblico secondo le modalità tipiche della poesia estemporanea, assistiamo ora ad un suo uso, da parte del poeta-improvvisatore bolognese, secondo modalità del tutto diverse: un *recital* che fa da intermezzo fra musica strumentale e poesia all'improvviso in un contesto spettacolare fermamente solidale alla diffusione della cultura italiana in chiave propagandistico-patriottica⁹⁸⁸ e che, pur mantenendo un certo *appeal* colto-elitario, si rende al contempo

⁹⁸⁶ Occorre sottolineare come la carica orrorifica dell'episodio dantesco fosse ormai ampiamente diffusa nell'immaginario collettivo del pubblico inglese, tanto da assurgere a metro di paragone, insieme alle figure infernali del Giudizio Universale della Cappella Sistina, per le descrizioni di cronaca nera. Una testimonianza ci è fornita da un articolo del 1838 incentrato sulla tratta degli schiavi africani, la cui atrocità è paragonata proprio all'orrore suscitato dall'episodio dantesco: «Lord's Brougham's description of these horrors is enough, in its "lightest word, to harrow up the soul". It surpasses the horrors of the Sistine crape – the Inferno of Dante, and the prison scene of Ugolino», *London, Wednesday, May 9*, in "Morning Advertiser", Wednesday 09 May 1838, p. 2.

⁹⁸⁷ Nella sua "antropologia teatrale", lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base di differenti generi, stili, ruoli e delle tradizioni personali o collettive all'interno di varie culture umane, Barba asserisce che in una data "situazione di rappresentazione" la presenza fisica dell'attore (donna, uomo, attore, danzatore) si modella secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana. Secondo lo studioso, infatti, in una "situazione di rappresentazione organizzata" la presenza dell'attore si modella tecnicamente secondo l'utilizzazione extra-quotidiana del corpo-mente: la sua sola presenza, insieme al suo *bios* scenico, gli permettono di tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere qualsiasi messaggio verbale, raggiungendo così quel livello di organizzazione elementare del teatro definito da Barba stesso "pre-espressivo". Cfr. Barba, E., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

⁹⁸⁸ Una settimana dopo, al terzo appuntamento sempre presso le Willis's Rooms, il programma dell'*Italian lecture* coordinato dal Pistrucci si fa ancor più esplicitamente messaggio politico quando vengono fatti i nomi di Guerrazzi e soprattutto di Mazzini («the living honour of Italy») tra quelli dei maggiori letterati contemporanei italiani, in una dissertazione sulla cultura nostrana che seguiva la recitazione della *Merope* e precedeva un *musical entertainment* e i consueti temi all'improvviso che chiudevano la serata: «On Monday last Signor Pistrucci gave his last Italian lecture for the season. It treated of the drama [...] *Merope*; than [...] of the Italian *literati* of the present day, among whom were named Grossi, Guarazzi, and last, the greatest, most noble, and most sublime Mazzini, the living honour of Italy - he whom France designated by the well-merited appellation of the "Terror of Tyrants". The lecture was followed by a musical entertainment; and the whole concluded with an "Improvisazione"», *Willis's Rooms*, in "The London Dispatch", Sunday, 28 April 1839, p. 7.

fruibile per un'*audience* più allargata rispetto a quella dei salotti nobili d'*ancien régime*. Facendo il suo ingresso sulle scene dei ridotti teatrali e delle sale pubbliche londinesi, la declamazione dantesca, collaudata dal Pistrucci, assume tutte le caratteristiche di un vero e proprio apparato di intrattenimento, in alternanza a momenti di canto e di musica, in grado di soddisfare le attese dell'uditorio. Tale passaggio risulterà fondamentale per la fortuna scenica del testo dantesco che stiamo trattando ma anche per il culto dantesco *tout court* oltre i confini italiani.

Ma osserviamo più in particolare lo schema che l'*entertainment* pistrucciano propone con al suo centro la declamazione commentata del brano dantesco, per poter poi valutare le costanti e le varianti che il *format* evidenzierà nelle declinazioni che gli vedremo assumere proseguendo la nostra trattazione, e rispetto alle quali qui vediamo emergere, in modo prevaricante, l'aspetto pedagogico-didattico: supportato da una nutrita e collaudata struttura performativo-spettacolare; l'intrattenitore, *performer* e *declamer* allo stesso tempo, assume su di sé il compito di coordinamento tra i diversi generi spettacolari coinvolti, ovvero il ruolo di *stage manager*:

WILLIS'S ROOMS.—ITALIAN LECTURE AND IMPROVISATIONS.—Signor Pistrucci delivered on Monday, the 25th instant, the second of his course of lectures. As on the former occasion he had traced the language of Italy through its various changes, he now gave a history of its literature from the earliest period. The Italian language having been most successfully used in poetry long before it superseded the Latin in prose compositions, he judiciously divided his subject into two parts, the first of which was confined to the poets, the second to the prose authors. Dante, the father of Italian poetry; Petrarca, the ardent lover of Laura, but still more devoted friend of Italy; Luigi Alamanni, the elegant Florentine writer, who, exiled from his native city, long sought a refuge in France; the immortal Tasso, the great Ariosto, with many other celebrated men, passed successively in review. Signor Pistrucci recited a passage from the "Inferno" of Dante, in which *Conte Ugolino*, who is devouring the brains of his enemy, the *Archbishop Ruggiero*, looks up and relates to the visitors the manner of his own and his four children's death in prison, then resumes his horrid repast. Deep was the impression made on the audience by his beautiful delivery of this, one of the most powerful parts of Alighieri's divine poem. He commented on Italian prose, of which Boccaccio was the founder, and concluded by announcing that he should treat, in his lecture on Monday next, of the Italian drama. A fantasia brilliantly executed on the piano-forte by Deacon followed; after which Messrs. Croft and Pilati and Messrs. Sola, Croft, and Ghee sang several admired duets and trios. The entertainment concluded with an improvisation. The great number of subjects proposed, rendering a selection difficult, Signor Pistrucci offered the choice of the theme to the daughter of the Marquis of Salisbury who was present, and at her suggestion, took "The Coronation of Queen Victoria." accompanied on the guitar by Signor Sola, he sang in the animated and cheerful strain which the theme demanded, and acquitted himself with his usual success.—The second subject was "Louis Philippe." It was loudly applauded and richly did it merit the expressions of admiration which resounded at every pause of the poet's voice. The room was crowded to excess.

989

- Lezione-dissertazione su lingua e letteratura italiana (da Dante, «the father of Italian poetry», a Petrarca; da Tasso all'Ariosto)
- *Recital* e commento dell'episodio del conte Ugolino («Signor Pistrucci recited a passage from the Inferno of Dante, in which Conte Ugolino...»)
- Intrattenimento musicale (assolo di piano-forte; duetto e trio canoro)
- Improvvvisazioni a tema con accompagnamento di chitarra («accompanied on the guitar by Signor Sola»)

⁹⁸⁹ Willis's Rooms — Italian Lecture and Improvisations, in "The London Dispatch", Sunday 21 April 1839, p. 7.

Lo schema sembra delineare uno spettacolo di intrattenimento del tipo formativo-educativo, sulla scia di quell' «istruir dilettaando» che da qui a pochi mesi lo stesso Pistrucci avrebbe predicato ai *poor boys* italiani durante le sue letture presso la scuola mazziniana di Hutton Garden. Tale modalità performativa, con al suo centro la narrazione dell'episodio dantesco, doveva aver riscosso successo se la vediamo ripetersi diversi anni dopo anche sulle scene della provinciale cittadina di Brighton, dove intanto il poeta-improvvisatore si era trasferito per motivi lavorativi, essendogli stata assegnata nel 1848 la cattedra di insegnamento della lingua italiana, e dopo aver lasciato al figlio Valerio quella che deteneva presso il King's College di Londra. Un articolo della "Brighthon Gazette" dell'8 giugno 1848 ci informa di un piacevole intrattenimento svoltosi presso la Town Hall della cittadina, durante il quale il Pistrucci, nel contesto di una lezione sulla lingua italiana e sui suoi progressi, si sarebbe esibito nella recitazione del passo dantesco della *Morte del Conte Ugolino*, cui avrebbero fatto seguito la canzone *Chiare, fresche, e dolci acque* del Petrarca, una scena tratta dal *Saul* dell'Alfieri e l'*Addio di Regolo ai Romani*, tratto dall'*Attilio Regolo* del Metastasio. Infine, il *performer* avrebbe dilettaato l'uditorio trattando all'improvviso vari soggetti e temi richiesti sul momento dai convenuti:

On Saturday last Signor Filippo Pistrucci, whose extraordinary talent as an Improvisatore has long been knowb to English public, delivivered at the Town Hall a lecture on the Italian language and its Progress, interspersed with readings from the Italian poets and specimens of Italian improvisation. The former comprised the *Death of Count Ugolino*, from Dante; "Chiare, fresche, e dolci acque" from Petrarch; a scene from Alfieri's *Saul*; and the *Farewell of Regulus to the Romans*, from Metastasio. His improvised subjects, selected by various persons in the room, were "The Austrians chassed by the Italians", - "Hope", - "Music", and Sonnet with *bouts-rimés*. All these were characterized by a beauty of expression and a tone of enthusiastic feeling that were worthy of the land of song; and the audience, which was both numerous and fashionable, rewarded the Improvisatore with loud and frequent plaudits. Signor Pistrucci is now a resident of Brighton.⁹⁹⁰

Come si intuisce lo schema è ormai consolidato nella prassi artistica del Pistrucci e pronto all'uso per vari contesti, mantenendo, tuttavia, la costante caratteristica pedagogico-educativa di divulgazione della cultura italiana e rafforzando, al contempo, un repertorio sempre più esplicitamente patriottico-libertario. Basti pensare alla ricorrenza del carattere libertario di personaggi come l'Ugolino dantesco o il Saul alfieriano, oppure del tema improvvisato "Gli Austriaci cacciati dagli Italiani".

⁹⁹⁰ *Fashionable chronicle*, in "Brighthon Gazette", Thursday, 8 June 1848, p. 4.

Pistrucci si guadagnò, così, presso gli ambienti londinesi, e non solo, la fama di un mausoleo vivente della fierezza e della memoria letteraria nazionale, circondato da una maschera di solennità tragica tipica di un *veteran patriot*, come lo era stato il suo illustre predecessore Foscolo per gli esuli fuoriusciti dei moti del 1821. Il *recital*, la lezione-dissertazione pedagogica e la poesia all'impronta intervallati dall'intermezzo musicale diventano gli strumenti performativi attraverso i quali viene trasmesso un messaggio patriottico che si carica di legittimazione grazie alla recitazione dei più rappresentativi brani dei classici letterari italiani e, soprattutto, grazie alla bravura di un *performer* completo che ottiene consensi presentandosi al pubblico straniero con la maschera del profeta custode del significato politico e religioso dell'esilio da trasmettere assieme alla sua identità linguistica, letteraria e artistica. Come afferma lo stesso Pistrucci in una sua riflessione sulla poesia estemporanea precedentemente citata:

Lo studio rende l'improvvisatore più bravo, dunque sembra che l'arte abbia molto che fare con lui, ella non ci ha a far niente, lo studio lo mette al giorno di quelle cose che non sa, e che non poteva portar con se dal sen della madre, vi han che fare la prontezza dell'ingegno, la ferrea memoria, e la rapida perspicacità per le quali improvvisa. Eccovi una lettura in cui non potrete dire che io vi parli sempre dell'Italia, eppure non la posso terminare che aggiungendovi non essere solo la pieghevolezza e l'armonia della sua lingua che fanno sì che nel mio paese s'improvvisi, ma quel fervido spirito che hanno gli Italiani, il quale, se potesse una volta riavere la sua libertà, forse l'Italia quello che è stata ritornerebbe.⁹⁹¹

La carica emotiva e patriottica che emana dalle parole dell'esule ricorda molto quella volontà di ribellarsi all'ingiustizia e l'impossibilità di una sua piena realizzazione che pervade anche il triste episodio dantesco dell'Ugolino. La sua affinità con la condizione dei rifugiati politici risorgimentali conferma ulteriormente la non casualità del frequente ricorso della tematica dantesca nel repertorio pistrucciano⁹⁹² e questo contributo alla causa italiana, soprattutto in termini di creazione di un orizzonte

⁹⁹¹ Pistrucci, F., *La poesia estemporanea*, in *Lecture di Filippo Pistrucci*, cit., p. 156.

⁹⁹² A partire dagli anni Quaranta la *vis* poetica del Pistrucci si stempererà in senso mistico-religioso e politico dopo aver stretto forti contatti col Mazzini attraverso la direzione della Scuola Madre Italiana Gratuita e la collaborazione alla rivista «Il Pellegrino», ma anche con le ottave di commemorazione del martire polacco Szymon Konarski scritte nel 1843 e recitate in occasione delle feste patriottiche tenute a Londra (cfr. «Il Pellegrino», n. 41, 11 marzo 1843 e anche Del Cornò, A., *Un ritrovato giornale mazziniano: «Il Pellegrino»*, in *Le fusa del gatto: libri, librai e molto altro*, Torrita di Siena, Società Bibliografica Toscana, 2013, pp. 191-207, qui a p. 206). Eppure fino alla fine, anche dopo il ritiro nella più calma atmosfera provinciale di Brighthelm, il Pistrucci sarebbe rimasto assorto nella doppia fede, politica e artistica, e in un impegno pedagogico-educativo che si sublimava negli ~~un~~ *entertainments* educativi in cui Dante e il suo poema erano sempre presenti per importanza e vigore del messaggio. L'esilio di Pistrucci si accosta in ultima analisi a quello del sommo poeta, seppur connotato da un valore incerto perché sospeso tra fratellanza consolatoria ed eroismo individuale, tra l'aspirazione agli ideali patriottici e l'impotenza all'azione, ma vitale nella sua consonanza biografica con l'immagine dell'*exul immeritus* che trova riscatto nell'arte poetica.

d'attesa che guardasse in modo sempre più familiare l'utile e dilettevole recitazione di brani tratti dai classici italiani, risulterà fondamentale per la fortuna d'oltremarina delle *Italian lectures* e degli *Italian Dramatic Readings*, con al loro centro le tematiche dantesche⁹⁹³.

Pistrucci, che ricordiamo morì a Londra il 20 aprile 1859, insieme agli altri esuli politici o emigrati economici di cui abbiamo trattato finora, contribuì a creare quell'*humus* fertile, già precedentemente sondata dal Foscolo, che risulterà il terreno di coltura per le sperimentazioni performative delle nuove generazioni di esuli italiani che sarebbero approdati sulle sponde inglesi in seguito ai moti del '30 e del '48. Costretti a sbarcare il lunario per sopravvivere, essi troveranno nell'insegnamento della lingua e della letteratura italiana, in lezioni pubbliche e private o nella declamazione in sale teatrali – le stesse calcate dal Pistrucci – e nei classici letterari, primo fra tutti Dante, una buona fonte di sostentamento economico per allestire intrattenimenti di qualità già collaudati e familiari all'orecchio di un pubblico educato all'ascolto della “parola” italiana “cantata” e “recitata” nell'ottica di un “istruir dilettaando”.

⁹⁹³ Anche lo scoglio linguistico non rappresentava più un impedimento per la fruizione delle *performances* in italiano da parte della *fashionable audience* inglese che, anzi, si preparava per tempo frequentando lezioni private di italiano per poter fruire al meglio degli intrattenimenti in lingua, intesi come vere e proprie occasioni per approfondire la conoscenza della nostra cultura: «Italian literature has become fashionable of late – it is lucky that fashion, in this instance, has taken so useful a turn; and we recommend all those who wish to take the most agreeable kind of lesson in the language, to attend these exhibitions. There are three more, and they take place on the Wednesday evenings». *Newspaper Chat*, in “The Examiner”, Sunday 6 May 1827, p. 285. Sebbene permanesse la difficoltà di una comprensione piena da parte di chi non fosse italiano; vi sopperiva, tuttavia, la maestria e l'abilità interpretativa del *performer*: «Of the peculiar and somewhat extraordinary power of Signor Pistrucci himself it is difficult for any person not an Italian, or thoroughly and indeed minutely acquainted with the Italian language, to speak critically. The words flowed with an apparent ease, metrically and harmoniously, and as it were from a spontaneous and inexhaustible source. He was greeted with every expression of encomium usual on these occasions. The entertainment of the morning was well arranged and conducted» cfr. *Signor Pistrucci's Concert*, in “The Times”, 13 May 1837, p. 5.

3.6. MODENA: LA NASCITA DI UN *FORMAT*.

A questo punto, per continuare a seguire l'evoluzione della fortuna scenica dantesca in Inghilterra, dobbiamo fare un breve passo indietro e ritornare al 1839. Il mese di maggio di quest'anno, infatti, vede l'arrivo nella capitale inglese di un altro esule, nonché importante attore che contribuirà enormemente ad innovare e a promuovere la causa unitaria fuori confine mettendo in scena "a suo modo" Dante e la sua *Commedia*. Stiamo parlando di Gustavo Modena. Dopo una serie di peripezie che lo avevano visto passare prima dalla Francia e poi dalla Svizzera e dal Belgio, insieme alla compagna Giulia Calame, ricercato dalla polizia austriaca per aver partecipato prima ai moti insurrezionali del '30 e del '31 a Roma e poi alla sventurata spedizione in Savoia nel 1834⁹⁹⁴, il grande attore e convinto mazziniano sbarcò a Londra conscio di trovarvi un folto gruppo di compatrioti stretti proprio intorno alla figura di Mazzini, già da un paio di anni presente in città. Come gli esuli che lo avevano preceduto, anche il Modena trova nell'insegnamento della lingua italiana, e più in particolare nella pratica della "dizione" e della "declamazione", un utile impiego per sbarcare il lunario e crearsi un giro di conoscenze presso le *upper-classes* londinesi, come testimonia un annuncio che egli fa pubblicare sul Times:

*SIGNOR MODENA, the Italian Tragedian, begs leave to inform the nobility and gentry, that during the season he will answer any call for attendance before parties, or PRIVATE LESSONS in the ART of DECLAMATION. Apply, post paid, to Mr. Rolandt, Berners-street.*⁹⁹⁵

Il grande successo che l'attore raggiungerà nella City, dopo questo faticoso esordio, sarà soprattutto il frutto dell'aver saputo cogliere appunto le pulsioni e le attese

⁹⁹⁴ Il Papa, aiutato dalle truppe austriache che invasero lo Stato Pontificio col pretesto di ripristinarvi l'ordine, scatenò contro i ribelli una reazione così feroce da costringere molti a riparare all'estero. Per non scendere a patti con le autorità pontificie e «serbando intatti la fierezza, l'odio e le speranze» (*Dizionario del Risorgimento Italiano. Dalle origini a Roma capitale. Fatti e persone*, vol. III, *Le persone*, E-Q, *ad vocem* Modena Gustavo, Milano, Vallardi, 1933, p. 605.) il Modena lasciò l'Italia e si rifugiò a Marsiglia, dove conobbe Giuseppe Mazzini di cui divenne fedele ed entusiasta seguace, condividendone le idee repubblicane. Con tale fiducia partecipò alla sventurata spedizione della Savoia nel 1834 ma, fallita questa, dovette riprendere la via dell'esilio. Marsiglia, Montpellier, Berna furono le tappe. Qui conobbe la giovane Giulia Calame innamorandosene e sposandola dopo poco tempo. Ma la loro serenità fu ben presto smorzata dall'espulsione degli esuli italiani indetta dal Governo svizzero, che cedeva così alla pressione esercitata dagli altri governi europei coalizzati contro Mazzini e il suo movimento internazionale della Giovine Europa (costituitasi nell'aprile del 1834). I due allora, varcate le Alpi, si diressero in Belgio. A Bruxelles trovarono altri due esuli italiani, Giovanni Berchet e Giovanni Arrivabene, e beneficiarono dell'ospitalità dei conti Arconati, che avevano fatto del loro castello di Gaesbeek un luogo d'incontro di uomini di cultura europei tra i quali naturalmente prevalevano gli italiani. Ma la vita dei giovani sposi trascorreva tra stenti e lavori meschini (lui correttore di bozze in una tipografia e lei ricamatrice). Neanche questo bastò: per ragioni politiche gli esuli italiani furono espulsi anche dal Belgio e furono costretti a rifugiarsi in Inghilterra, a Londra, dove «parve che un po' di sole venisse a confortare la vita tribolata di Gustavo Modena e della sua compagna.» (*Dizionario del Risorgimento Italiano*, cit., *ibidem*.)

⁹⁹⁵ *Advertisements - Signor Modena*, "The Times", Monday, 27 May, 1839, p. 4.

di un'*audience* composta proprio da quella *nobility and gentry* a cui si rivolgeva l'annuncio; gli ingredienti furono:

- l'amore per la cultura italiana in tutte le sue forme;
- l'opera di avvicinamento tra lingua italiana e *audience* locale a cui artisti come Filippo Pistrucci contribuivano ormai da almeno un decennio, producendosi in *entertainments* di poesia estemporanea, in *recitals* e in pubbliche e private *Italian Lectures e Dramatic Readings*;
- lo slancio patriottico infuso ai tanti esuli italiani dall'arrivo di Mazzini e dalla sua opera di "apostolato popolare" con al centro Dante e il suo poema;
- la particolare propensione della colta e sensibile società inglese alla sventurata causa della lotta italiana per l'indipendenza.

Il grande attore giunge a Londra con il preciso intento di «dare un concerto di declamazione che gli fornisca tanto denaro da pagare i debiti che ha dovuto contrarre dopo il matrimonio»⁹⁹⁶ e con l'obiettivo di rimpatriare il più presto possibile, sicuro dell'aiuto assicuratosi dall'amico Mazzini⁹⁹⁷. Gli arride un immediato successo di pubblico per le sue declamazioni dantesche nelle sale teatrali più alla moda, durante *morning concerts* e serate di gala, come ci ricorda il *Dizionario del Risorgimento Nazionale*:

Nel fervore degli studi danteschi allora coltivati nella capitale inglese, il Modena pensò di illustrare con la voce, col gesto, con la fisionomia, alcuni brani della «Divina Commedia», e l'impressionante realtà di tale rievocazione e la valentia dell'artista procurarono al Modena un grandissimo successo, come una inattesa rivelazione d'arte.⁹⁹⁸

Appena giunto nella *City*, l'attore si accorge, dunque, del fermento e dell'interesse verso le *Italian things* maturati già da un buon decennio presso una istruita e colta classe

⁹⁹⁶ Lettera di Agostino Ruffini alla madre, Londra 12 aprile 1839, in Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, cit., p. 77.

⁹⁹⁷ «V'ho detto nell'ultima mia che è arrivato qui quel Gustavo amico mio che voi già conoscete di fama e che ottenuta l'amnistia, è impedito di debiti che egli ha in Bruxelles, dove soggiorna con la moglie. Sapete anche per fama com'è eccellente artista tragico: è dunque venuto qui per vedere se poteva trovare in qualche modo di che pagare, valendosi dell'ingegno suo, i suoi debiti. Ma senza commendatizie, senza soldi era impossibile.», Lettera di Mazzini alla madre, Londra 14 aprile 1839, in Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, cit., p. 78.

⁹⁹⁸ *Dizionario del Risorgimento Italiano. Dalle origini a Roma capitale. Fatti e persone*, vol. III, *Le persone*, E-Q, ad vocem "Modena, Gustavo", Milano, Vallardi, 1933, p. 605.

aristocratica⁹⁹⁹. Questa particolare predilezione e la lunga consuetudine per l'ascolto shakespeariano sono immediatamente intuiti e valorizzati da Modena¹⁰⁰⁰ che rinverdisce le sue passate sperimentazioni dantesche di qualche anno prima, durante il suo lungo peregrinare da esule tra Francia e Svizzera, all'interno di circuiti privati in cui il sottofondo musicale e l'intensa espressività mimica dell'interprete, soprattutto nell'interpretazione del conte Ugolino, supplivano alla difficoltà linguistica degli astanti, proponendo una sorta di pantomima animata¹⁰⁰¹ di grande impatto emotivo, come rivela la corrispondenza tra Agostino Ruffini e la madre durante l'esilio francese e svizzero¹⁰⁰²:

Cette soirée a été en effet magnifique. [...] Nous avons chanté, nous avons hurlé. Mr. Modena nous a déclamé le XXXIII chant de Dante, le fameux chant d'Ugolin. Mr. Modena est sans concredit le meilleur artiste tragedie italien de nos temps, et il me serait impossible de vous peindre le prodigieux effet de ce sublime morceau de poésie déclamé avec une force, et une vérité surnaturelle. Lorsque nous etions en Suisse, nous trouvant dans une réunion de dames et

⁹⁹⁹ Si ricordano i già menzionati cicli di lezioni dell'esule mazziniano Carlo Pepoli presso l'University of London durante i quali nel 1838 dedica un'intera lezione alla figura di Dante; le *Lectures on Dante* tenute sempre nel 1838 dal prof. Felice Coën Albites presso le Willis's Rooms in un corso pubblico, rivolto soprattutto ai suoi allievi che si alternava a lezioni private, e che prevedeva la declamazione di interi canti del poema dantesco articolandosi in sei appuntamenti; e, infine, le *Lectures on Italian Literature* tenute dal prof. Evasio Radice, anch'egli esule, presso il Trinity College nel 1839. Vedi pp. 60-61.

¹⁰⁰⁰ Non sono emerse, finora, testimonianze dirette o indirette sulla conoscenza reciproca tra il Pistrucci e il Modena a Londra; sebbene tra l'aprile e il maggio di quel 1839 i due si ritrovino contemporaneamente in città, il primo presso le Willis'Rooms e il secondo presso la Concert Room del Queen's Theatre, impegnati in letture e *recitals* dei canti della *Divina Commedia*. Inoltre, non è da escludere una loro conoscenza anche per una questione di stretto contatto con lo stesso *entourage* di esuli politici italiani che ruotavano attorno alla figura di Mazzini, anch'egli presente in quel periodo nella capitale inglese. Tuttavia, bisogna ricordare che il soggiorno londinese del Modena durerà solo pochi mesi, dall'aprile al giugno del 1839, essendo certa la data della sua partenza: il 10 giugno 1839 (cfr., Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 77-83) in seguito all'amnistia emanata dall'imperatore d'Austria in quello stesso anno (cfr. AA.VV., *Gustavo Modena, politica e arte, epistolario con biografia, 1833-1861, Prefazione*, Roma, commissione editrice degli scritti di Giuseppe Mazzini, Firenze, Barbera, 1888, p. XXXIX e anche Bonazzi, L., *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 26-28, I ed., Perugia, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, 1865).

¹⁰⁰¹ A questo genere di intrattenimento, che mescolava musica e improvvisazione a tema, fa riferimento anche Goethe in un passo de *Le affinità elettive* che vede protagonista l'esuberante personaggio di Luciana, giovane fanciulla desiderosa di fare il suo "ingresso in società": «Non per niente ella s'era portata tanti bagagli [...] Ma dove soprattutto usava questi travestimenti era in certe pantomime e danze nelle quali era molto abile a rappresentare diversi caratteri. Un cavaliere del seguito s'incaricava di accompagnare i suoi gesti al pianoforte con la poca musica necessaria; bastava che si concertassero brevemente, e subito andavano d'accordo. Un giorno che, nella pausa d'un animato ballo la invitarono, apparentemente all'improvviso, ma in realtà per un segreto suggerimento, ad una simile rappresentazione, ella parve imbarazzata e sorpresa, e si fece pregare contrariamente al solito. Si mostrò indecisa, lasciò agli altri la scelta, pregò, come un improvvisatore, che le dessero un soggetto, finché quel suo giovane aiuto pianista, col quale doveva essere d'accordo, si pose al pianoforte, cominciò a suonare una marcia funebre e la esortò a presentare quell'Artemisia, che aveva tanto bravamente studiato. Ella si decise ad acconsentire e dopo una breve assenza riapparve, al suono teneramente dolente della marcia funebre, in aspetto della vedova regale, recando innanzi a sé, con misurato passo, un'urna cineraria convincere. [...] La rappresentazione andava quindi per le lunghe; il pianista, che pure aveva una grande pazienza, non sapeva più in che tono modulare. Ringraziò il cielo quando vide l'urna piazzata sulla piramide, e cadde involontariamente, allorché la regina volle esprimere la sua gratitudine, in un tema allegro; il che fece perdere, certo, alla rappresentazione il suo carattere, ma sollevò pienamente gli spettatori, i quali manifestarono la loro lieta ammirazione, chi alla dama per la sua eccellente espressione, chi all'architetto per il suo artistico ed elegante disegno.» Cfr. Goethe, J. W., *Le affinità elettive*, trad. di Massimo Mila, Torino, Einaudi, 1970, (I ed. Tübingen, Cotta, 1809), pp. 181-183.

¹⁰⁰² Modena, dopo aver partecipato alla spedizione di Savoia, si era rifugiato insieme ad Agostino Ruffini prima nella città dina francese di Boujan, nella Regione della Linguadoca-Rossiglione, e poi in quella svizzera di Grenchen, nel Canton Soletta ai piedi della catena montuosa del Giura.

de messieurs, Modena fut invité à déclamer quelque chose. Il s'excuse d'abord: à quoi bon déclamer dans une langue qui vous est tout à fait étrangère? Leur disait-it. Vous ne comprendriez rien, je mancherai mon but. On insista. Mr. Modena céda, et il déclama ce même chant. Le croiriez-vous? Ce dames allemands qui ne comprenaient pas un mot, pleuraient à chaudes larmes: pour elles tout se réduisait à une pantomime. Mais il y a tant d'expression dans la physionomie de Modena, lorsqu'il s'exalte par son sujet, il y a tant de passion dans sa voix, il sait si bien la nuancer, passant du cri du désespoir aux gémissements de la prière, de la fureur de vengeance aux tendres regrets d'un pauvre père, ses gestes sont si vrais, si beaux, que même en ne comprenant pas ce qu'il dit on est ému.¹⁰⁰³

Il debutto ufficiale della “dantata” modeniana, dopo alcune trattative, avviene a Londra il 17 maggio 1839 presso l'Her Majesty's Theatre, secondo la testimonianza dello stesso Mazzini¹⁰⁰⁴, in una serata in cui era presente, mescolato tra un pubblico aristocratico, anche il principe Carlo Luigi Bonaparte, futuro Napoleone III¹⁰⁰⁵. La locandina della serata¹⁰⁰⁶ propone un *Grand Morning Concert* il cui pezzo forte era costituito da una *Italian Declamation* allestita da Modena in veste di protagonista. È questo uno dei documenti fondamentali che attesta la prima affermazione nel repertorio dell'attore di questo genere così carico di futuro, in un contesto spettacolare che alterna alla sua declamazione esibizioni canore di artisti di fama internazionale, già coinvolti durante gli anni '30 nei *vocal concerts* misti di pezzi all'improvviso del poeta

¹⁰⁰³ *Agostino alla Madre*, Paris pour Gênes, 21 Janvier 1834, [sic, ma 1835], Lettera CX, in Codignola, A., *I fratelli Ruffini. Lettere di Giovanni e Agostino Ruffini alla madre dall'esilio francese e svizzero*, Parte I (1833-1835), Volume II, Genova, Atti della Società Ligure di Storia Patria, 1925, p. 198. Di altre declamazioni dantesche da parte del Modena, in particolare durante il suo passaggio in Francia, si trova cenno in una lettera del 2 marzo 1835 spedita dal Mazzini a Giuditta Bellerio Sidoli (1804-1871, patriota militante fra i protagonisti dei moti di Reggio Emilia del 1831, per cui fu costretta all'esilio, e cofondatrice proprio insieme al genovese del giornale *La Giovane Italia* nel 1832) in cui si sottolinea la fortuna ottenuta dall'attore nei *salons* grazie alla declamazione di episodi della *Commedia*: «Il s'en va déclamant le Comte Ugolino dans les salons; et il arrache des applaudissements à tout le monde: les feuilletons du temps en parlent» (Mazzini, G., S. E. N., *Epistolario*, vol. III, pp. 380-381, qui ripresa da *1835-1843 – Il teatro educatore*, in Grandi, T., a cura di, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento, vol. XXXIX, 1957, p. 243)

¹⁰⁰⁴ «Pure, mercè la bontà dei nostri cantanti italiani è probabile che ci riesca all'intento. S'è presentato ad essi esponendo il suo caso, ed essi, da veri fratelli artisti, hanno deciso di dare una rappresentazione diurna a suo beneficio senza alcun guadagno loro, ponendosi tutti interi a sua disposizione. Hanno per questo ottenuto dal direttore del teatro italiano ch'ei conceda il teatro loro, a patto ch'ei prenda la metà del guadagno, e lasci l'altra metà all'amico, daranno in questo trattenimento Musica, Recita e Declamazione. I cantanti Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi etc. non solo canteranno ma reciteranno, cosa che non han mai fatta, in una commediola italiana, l'amico poi rappresenterà Dante che crea quattro dei più bei pezzi del suo poema ispirato a Beatrice: l'episodio di Ugolino, Francesca D'Arimino. Credo che tra per la novità della cosa, tra per favore in cui codesti cantanti sono verso il pubblico inglese, il concorso sarà grande e l'amico farà più di quello ch'egli sperava», Lettera di Mazzini alla madre, Londra 14 aprile 1839, in Meldolesi, C., cit., ivi, pp. 78-79. E ancora: «darà il suo concerto di declamazione il 17 di questo mese; rimane a vedere se avrà gente quanto basta per far guadagno», Lettera di Mazzini alla madre, Londra 2 maggio 1839, in Meldolesi, C., cit., ivi, p. 79.

¹⁰⁰⁵ Dopo il tentativo di colpo di stato del 1836 nei confronti del re di Francia Luigi Filippo (1773-1850) e il conseguente arresto, Luigi Bonaparte fu costretto all'esilio a Londra a partire dal 1838 e fino allo scoppio dei moti del 1848 che obbligarono il re di Francia all'abdicazione favorendo il ritorno in patria e l'ascesa al potere del Bonaparte, incoronato imperatore col nome di Napoleone III.

¹⁰⁰⁶ Già riprodotta in Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, cit., fig. 6 (pp. 79 e seguenti) e in Grandi, T., *Gustavo Modena attore e patriota*, Pisa, Nistri Lischi, 1968, alle pp. 80-81. Si rimanda ad entrambi i volumi per ulteriori dettagli sull'evento.

estemporaneo Pistrucci in quella stessa Concert Room del Queen's Theatre. Come leggiamo dal manifesto: «Il signor Modena avrà la valida assistenza dei seguenti celebri artisti, che hanno molto gentilmente consentito di cantare diverse nuove composizioni mai prima introdotte in Sale di concerto di questo paese, e più particolarmente i migliori pezzi dal *Robert Devereux*». Le artiste sono così elencate: «Madame G. Grisi, M.me Persiani, M.lle Ernesta Grisi, M.lle Monanni, M.lle Albertazzi». Gli artisti invece sono: «Sigr. Rubini, Sigr. Ivanoff, Sigr. Tamburini and F. Lablache. Accompagnamento di arpa e violino.» Nella collaborazione con quegli stessi cantanti d'opera che avevano lavorato col Pistrucci e, soprattutto, nel riuso di un modello spettacolare di *entertainment* che abbina la parola “recitata” a quella “cantata”, bisogna riconoscere un filo conduttore importante che lega l'esperienza di Modena a quella di Pistrucci sebbene non vi siano testimonianze di un loro rapporto diretto. Proponiamo di seguito la riproduzione dell'avviso teatrale:

OPERA
CONCERT ROOM,  **HER**
MAJESTY'S THEATRE.

SIGNED
MODENA,
(Premier-Acteur-François de l'Italie)
Has the honour to announce to the Nobility, Gentry and the Public that he will give a
GRAND
MORNING CONCERT,
ON
Friday, May 17, 1839,
On which occasion, he will have the honour of introducing several
CHOICE SPECIMENS OF
ITALIAN DECLAMATION,
AMONG WHICH, THE MOST BEAUTIFUL PASSAGES OF THE
INFERNO OF DANTE,
Which Character will be personated by himself.
Sigr. MODENA will have the valuable assistance of the following celebrated Artists, who have most kindly consented to sing several new compositions never before introduced in the Concert Rooms of this country, and more particularly the most selected pieces from the *ROBERT DEVEREUX*, which
Sigr. RUBINI and **Sigr. TAMBURINI**
Madame **G. GRISI**, Madame **PERSIANI**,
Madlle. **ERNESTA GRISI**, Madlle. **MONANNI**, Madlle. **ALBERTAZZI**,
Signor ERNESTO, **Signor IVANOFF,**
Signor TAMBURINI, **Signor F. LABLACHE,**
Sigr. LABLACHE.
Solo Performers,
Mr. J. SALER CHATTERTON,
Mr. NIEL.
Conductor, **Signor COSTA.**
Full particulars will be shortly announced.
TICKETS 10s. 6d. each, to be had of SIGOR MODENA, 20, BEAUMONT-STREET; MRS. and MRS. CHARLES OLIVER, MILLER and CHAPMAN,
New-Bond-Street; CHAMBERLAIN and Co., Regent-Street; PURDAY, St. Pauls; KEITH, PATRICK, and by all the principal Booksellers.
W. A. JOHNSON, 7, NASSAU STREET; FRISBY & NASSAU STREET, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Fig. 8. Locandina del *Morning Concert* di beneficenza per Gustavo Modena, Londra, 17 maggio 1839

La serata prevedeva dunque un «complete and compact little concert» in cui alle arie tratte da Bellini, Donizetti, Shubert, e cantate in assoli e duetti da *singers* di diverse nazionalità¹⁰⁰⁷, si alternavano i brani danteschi declamati dal Modena «with immense feeling and spirit», per poi concludersi con estratti da tragedie del Manzoni, recitati sempre dall'attore italiano:

Signor Modena's recitations are very remarkable; he declaims with immense feeling and spirit, and gives the more violent parts of his author [Dante] with a passion that evidently springs from real enthusiasm, at the same time never losing sight of grace and dignity.¹⁰⁰⁸

Ma il colpo di scena accadde quando Modena si presentò nei panni di Dante Alighieri con un costume fissato dalla riconoscibile iconografia, in cui spiccava il rosso lucco fiorentino, mentre detta ad un amanuense le strofe del suo stesso poema, riscuotendo un entusiasmo particolare durante la descrizione dell'episodio del conte Ugolino.

At the end of first part he appeared in the character of Dante (with appropriate costume), and represented that poet in the act of composing his *Inferno*. He introduced celebrated passages from that work, the description of Ugolino among the rest, and called forth a burst of applause, which showed that a larger portion of the audience appreciated his performance than might have been supposed. At the conclusion of the concert he recited some extracts from a tragedy by Manzoni.¹⁰⁰⁹

Fra pause, silenzi, tumulti indignati di un cuore appassionato, l'attore si muove fra il boccascena e il fondo del palco, costruendo una dinamica scenica che ripercorre in forma drammatizzata lo stesso processo creativo alla base della composizione del poema¹⁰¹⁰. La trovata riscosse un successo straordinario tanto da essere riproposta alla presenza del Grand Duke, nella stessa Queen's Concert Room, soltanto pochi giorni dopo, utilizzando sempre la recitazione dei versi danteschi a mo' di intermezzo tra

¹⁰⁰⁷ «Madame Persiani sang an aria "Ma la sola" from Bellini's *Beatrice di Tenda* in her very best manner, and with Lablache the duet "Quanti Amore" from Donizetti's *Elisir d'Amore*. Another duet from the same opera, "Una Parola", was beautifully sung by Madame Albertazzi and Rubini. [...] Ivanhoff was in a very good voice and sang Schubert's "Quando avvolto", and "I Marinari" with Tamburini, a duet [...]. The only instrumental piece was a fantasia by Mori on the violin». *Signor Modena's Concert*, in "The Times", Saturday, 18 May, 1839, p. 5.

¹⁰⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁰⁹ Ibidem.

¹⁰¹⁰ Quello del poeta al lavoro sulla propria grande opera rappresenta un *topos* recitativo di grande successo in questi anni utilizzato per esempio a proposito di Torquato Tasso, un altro scrittore-personaggio, come Dante, molto frequentato sulle scene a partire da Goethe fino a Goldoni. Per approfondimenti sul tema cfr. Pieri, M., *Dalla Commedia dell'Arte al Sillabo: varie sorti di Torquato mattatore*, in «Italianistica», vol. XXIV/2-3, 1995, pp. 593-614.

recitals di brani teatrali, arie operistiche e accompagnamenti musicali¹⁰¹¹. Ma osserviamo nel dettaglio il *Modena's Concert* del 17 maggio per un confronto tra questa esibizione e il *Pistrucci's Concert* precedentemente analizzato:

SIGNOR MODENA'S CONCERT.—A very complete and compact little concert was given yesterday morning by Signor Modena, a reciter of Italian poetry, at the Opera Concert-room. Short as the concert was, there was scarcely a piece performed in an inferior style, or which failed of producing a marked effect. Madame Persiani sang an aria "Ma la sola" from Bellini's *Beatrice di Tenda* in her very best manner, and with Lablache the duet "Quanti Amore" from Donizetti's *Elisir d'Amore*. Another duet from the same opera, "Una Parola," was beautifully sung by Madame Albertazzi and Rubini. Lablache, besides his duet with Persiani, sang two others, one with his son, "Un Segreto," and the other with Mademoiselle Monnani "Far Calzette," both with his own rich hearty humour. However "Far Calzette" was nearly too much for Mademoiselle Monnani, though she exerted herself almost painfully to manage it. Ivanhoff was in very good voice, and sang Schubert's "Quando Avvolto," and "I Marinari" with Tamburini, a duet, which by the way, is sure to be selected when Ivanhoff is one of the performers. The only instrumental piece was a fantasia by Mori on the violin. Signor Modena's recitations are very remarkable; he declaims with immense feeling and spirit, and gives the more violent parts of his author with a passion that evidently springs from real enthusiasm, at the same time never losing sight of grace and dignity. At the end of the first part he appeared in the character of Dante (with appropriate costume), and represented that poet in the act of composing his *Inferno*. He introduced celebrated passages from that work, the description of Ugolino among the rest, and called forth a burst of applause, which showed that a larger portion of the audience appreciated his performance than might have been supposed. At the conclusion of the concert he recited some extracts from a tragedy by Manzoni. Madame Grisi was announced in the programme, but she did not appear, probably owing to a continuance of the indisposition on account of which apology was made at Her Majesty's Theatre the night before.

1012

- Esibizione dei *vocalist* e dei *solo performers* in arie tratte dai maggiori autori italiani: Bellini, Donizetti, Rossini;
- Intrattenimento di musica strumentale con assolo di violino;
- *Modena's recitations*: declamazione dei versi dell'*Inferno* dantesco (il conte Ugolino in particolare riscuote successo);
- In chiusura Modena recita alcuni estratti da una tragedia del Manzoni.

Sebbene si mantenga immutato l'impianto generale che vede collocata la declamazione dei brani danteschi all'interno di un eterogeneo contesto spettacolare¹⁰¹³, è subito evidente, dalle cronache del tempo, la discontinuità e la rottura operata dal Modena rispetto alla tradizione che lo precede:

¹⁰¹¹«A programme, containing the names of all the most eminent vocalists, and comprising an excellent selection of music, attracted a very numerous and fashionable audience at the Queen's Concert-room yesterday morning, in addition to which the Grand Duke honoured the concert with his presence. It would be almost impossible to particularize the beauties of each song, or merits of the singers. Rossini's duetto, "Se Inclinassi", given by Tamburini e Rubini», obtained, by the admirable manner in which it was sung, a very warm encore. Grisi sang an aria from *Roberto d'Evreux* with great taste and feeling. Between the two parts, Signor Modena elicited great applause for his very beautiful recital of some passages from Dante's *Inferno*.» *Signor F. Lablache's Concert*, in "The Times", Saturday, 25 May 1839, p. 5.

¹⁰¹² *Signor Modena's Concert*, in "The Times", Saturday, 18 May 1839, p. 5.

¹⁰¹³ Anche il luogo (Opera Concert Room del Queen's Theatre, così chiamato dopo l'incoronazione nel 1837 della Regina Vittoria, prima era infatti il King's Theatre durante il regno di Giorgio IV) e gli altri *solo performers* e *vocalists* (Grisi, Lablache, Rubini, Tamburini, ecc ...) che partecipano all'intrattenimento del *Modena's Concert* sono gli stessi che connotavano e accompagnavano i *Pistrucci's Concerts*, a confermare una continuità e un tessuto ricettivo e performativo già ben collaudato ben prima dell'arrivo del Modena Londra.

alla metà del concerto Gustavo comparse. Ora figurati un piccolo cerchio, un petit fer à cheval, dove uno si può appena muovere, ingombrato del piano e di alcune seggiole: figurati Gustavo abbigliato da Dante senza la minima decorazione teatrale che faccia illusione, senza un po' di musica che prelude a ciò che sta per dire. [...] Tuttavia l'arte è sempre l'arte, quand'anche dispogliata de' suoi prestigii [...] e il mio amico fu sublime nei panni di Dante: in quello di Ugolino ha fatto fremere e piangere. Tutti i suoi atteggiamenti poteano servire da studio ad uno scultore. Thorwaldsen a Roma non andava a teatro che per studiare le posture di Gustavo. Alla fine del concerto ha declamato un coro del Manzoni, benissimo sebbene fosse la prima volta e senza averlo mai provato.¹⁰¹⁴

Con lui assistiamo ad una totale rielaborazione drammaturgica, fondata sull'identificazione/possessione fra l'attore e il personaggio nel segno della comune condizione di *exules immeriti*. Il riadattamento modeniano, carico anch'esso del messaggio politico mazziniano, lascia intravedere *in nuce* le potenzialità di uno spettacolo a tutto tondo focalizzato sulla declamazione dei versi danteschi: un'azione teatrale degna di un grande attore che tratta il poema a mo' di canovaccio e, "vestendosi" da Dante, ne rivitalizza la figura, fornendogli una tridimensionalità insospettata, al pari di un grande personaggio protagonista di un'insuperata opera teatrale. Modena, in questo modo, intercetta abilmente e rinnova in senso strettamente teatrale un tema collaudato e familiare al pubblico inglese di *élite*, cercando, come sempre, di unire l'utile al dilettevole: guadagnare consensi alla causa italiana e fare cassetta con una produzione a basso costo, ma culturalmente referenziata. Dante in quel contesto non era una scelta casuale, né politicamente neutra: Mazzini l'aveva esplicitamente suggerita all'interno di un'agguerrita strategia letteraria e di azione politica, che veniva da lontano¹⁰¹⁵.

Del resto, il primo e fondamentale motivo della sua efficacia è il fatto che per secoli Dante e il suo poema erano stati l'unico vincolo di unità intellettuale e morale di un'Italia decomposta in staterelli, e insieme il più alto e organico testo di una lingua comune. Per seicento anni gli italiani hanno parlato italiano grazie a Dante, unico in

¹⁰¹⁴ Ruffini, A., *lettera a sua madre*, in Aglietti, M.; Baccini, G.; Rasi, L., (a cura di), *Lettere inedite, 1840-1841, 1843-1849*, Firenze, Bertelli, 1888.

¹⁰¹⁵ Dal Foscolo del "ghibellin fuggiasco" dei *Sepolcri* (1806) e del *Discorso sul testo del poema di Dante* (1825) seguito a breve dagli studi e dalle pubblicazioni dantesche di Gabriele Rossetti; al Leopardi di *Sopra il monumento di Dante* (1818), fino al mazziniano *Dell'amor patrio in Dante* (1826). Modena trae con convinzione l'insegnamento sulle passioni e sul programma civile e spirituale dell'Alighieri, facendo propria nelle sue lettere l'esortazione mazziniana «O italiani, studiate Dante non sulle glosse; ma nella storia del secolo ch'egli visse», e integrandola con una fondamentale constatazione: «Ecco perché io credo di non poter meglio chiarire l'idea riformatrice e gli episodii del poema, che figurando in me la persona del Poeta mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro. I nostri odierni dolori spiegano assai meglio la *Divina Commedia*, che non la parola morta delle glosse. Ogni esule scenda in sé, e vi troverà la rivelazione del movente e dello scopo di Dante. Se oggi non è inteso il poema, ei rimarrà in eterno un indovinello.» (cfr., Gustavo Modena, *Lettera a B. De Benedetti*, in AA.VV., *Gustavo Modena - Politica e Arte. Epistolario con biografia*, 1833-1861, cit., p. XXXVIII).

grado di conferire autorità ad una lingua che, fino a tutto il Rinascimento, appariva minoritaria alla Chiesa, alle Corti e alle Università. Da qui, come notato da Indro Montanelli¹⁰¹⁶, è nato il malinteso del vate fiorentino precursore del Risorgimento e degli ideali nazionali: «Dante non ha percorso e non ha asserito nulla di tutto questo. Ma ha dato agli italiani lo strumento per asserirlo.»¹⁰¹⁷

In quel giorno di maggio, proprio sulla base di un malinteso peraltro utile a cementare l'unità dello spirito italiano, al Queen's Theatre di Londra si canonizzarono un repertorio teatrale ed uno stile di recitazione profondamente radicati in un'ideologia politico-letteraria¹⁰¹⁸. Da allora, con ancor maggior convinzione, i mazziniani riconobbero nel sommo poeta il prototipo dell'esule politico, il campione degli uomini liberi «ispirato dai Numi per mostrar la Verità sotto il velo dell'allegoria»¹⁰¹⁹. Ne enfatizzarono le invettive contro la Chiesa, allora come cinque secoli prima, principale responsabile della divisione della Patria¹⁰²⁰; sancirono nella *Divina Commedia* il prevalere della Storia sulla Fede, della Politica sulla Teologia. Dante sarebbe stato ascoltato come l'antesignano dell'idea unitaria e il grande attore Modena sarebbe divenuto l'interprete di un monumento poetico nonché il propagandista dell'ideale civile nazionale. Il “congegno scenico dantesco” verrà messo a punto dal Modena una volta rientrato in Italia, via Livorno, il 4 luglio 1839, approfittando della piena amnistia che fu concessa dall'imperatore d'Austria Ferdinando I ai proscritti del Lombardo-Veneto¹⁰²¹.

¹⁰¹⁶ Cfr. Montanelli, I., *Dante e il suo tempo*, Milano, Rizzoli, 1964.

¹⁰¹⁷ Giannusso, M., (a cura di), *Il Dante di Gassman. Cronaca e storia di un'interpretazione della "Divina Commedia"*, Milano, Mondadori, 1994, p. 87.

¹⁰¹⁸ Al pubblico del Queen's Theatre il grande attore aveva proposto gli episodi celebri di Paolo e Francesca, del conte Ugolino, di Capaneo, di Farinata degli Uberti, di Manfredi, dei simoniaci e dei ladri. Un registro dal forte indirizzo romantico: «Quella gente fredda, compassata, inamidata sentì come un soffio di vita che la rianimava. Si gridò viva Modena e viva l'Italia. Il genio aveva operato il miracolo: Gustavo aveva vinto una battaglia. I dolci sospiri di Francesca, le terribili imprecazioni del conte Ugolino, il disdegno superbo di Capaneo, la dolce rassegnazione del biondo Manfredi, la nobile alterigia di Farinata, le solenni invettive contro i papi simoniaci, le invocazioni all'Italia, le maledizioni dei diavoli, il tramutamento dei dannati in serpenti, furono tanti poemi in azione, che fecero fremere e entusiasmare gli spettatori: nessun commento più chiaro, più artistico, più persuasivo.» (AA.VV., *Gustavo Modena, epistolario con biografia*, cit., p. XXXVI). Al registro prettamente romantico l'interprete ne aveva affiancato uno a tinte più forti e spinte verso l'invettiva patriottica e antipapista, incoraggiato in ciò anche dalla presenza di italiani compatrioti in sala (a giudicare dai “viva l'Italia” esclamati): l'invocazione all'Italia, la maledizione dei diavoli e l'apostrofe di San Pietro contro la Chiesa corrotta. Vedremo poi come più tardi il menù si amplierà, assumendo anche tinte cupe, a seconda dei contesti e delle occasioni, come nel caso degli episodi riguardanti i supplizi di ladri e falsari.

¹⁰¹⁹ Ibidem.

¹⁰²⁰ «GUERRA ALLA LUPA, ecco la mira di Dante; e dovrebbe essere la nostra, se noi non fossimo abbacinati dai nostri Magi. La prima causa dei nostri mali, la causa perenne, la fontana che li alimenta tutti è nel Papato; perciò io batto e ribatto su certi Canti del Poema. Vorrei condurre chi mi ascolta a pensare su questa grande verità e a non lasciarsi distornare da altre supposizioni. Ivi sta per noi il *to be or not to be*. Che distinzioni di corporeo da spirituale e di temporale da burrasca, sono sofismi di legulei. Non più Papato, né in corpo, né in ombra, né in soffio - questo deve essere il proposito fermo d'ogni Italiano. Finché ci resta questa scabbia addosso, finché questo chiodo sta infitto nelle carni della povera Italia, si pesta l'acqua nel mortaio, e i cerotti del Conte Cavour non vi possono nulla: l'Italia rimane in sempiterno un sepolcro di speranze e di grida. Addio.» AA.VV., *Gustavo Modena - Politica e Arte. Epistolario con biografia*, 1833-1861, cit., pp. XXXVIII-XXXIX.

¹⁰²¹ Inoltre, egli fu spinto al rimpatrio, chiudendo il ciclo delle sue peregrinazioni, dalla morte di un fratello, dalle insistenti preghiere dei genitori, e, soprattutto, dal suo sogno lungamente vagheggiato di far risorgere a nuova vita l'arte drammatica italiana.

La permanenza londinese era stata brevissima¹⁰²² ma ricca di esperienze e carica di conseguenze importanti per la fortuna delle declamazioni dantesche sia in terra italiana che inglese¹⁰²³. Finanziatosi il rientro in patria proprio grazie ai *recitals* danteschi, Modena si impegnò nella ripresa dell'attività teatrale che, finché il governo del Granducato di Toscana gli proibì le recite, realizzò a Parma, a Padova, a Pisa e a Livorno, combattendo continuamente contro la censura¹⁰²⁴. Ancora una volta Dante gli venne in soccorso per racimolare soldi e consensi, permettendogli di collaudare il meccanismo scenico-interpretativo del personaggio del sommo poeta e di fissare una scaletta aggiornabile dei principali canti del poema da recitare in quegli “esperimenti di declamazione” che poi sarebbero diventati famosi come “dantate”¹⁰²⁵. Così avviene al Teatro del Giglio di Lucca durante la serata del 25 maggio 1840 raccontata da una cronaca che ci fa riflettere sia sulla novità che l'introduzione della recita dantesca modeniana doveva aver apportato nel panorama artistico nazionale, sia sull'entusiasmo da essa suscitato presso la critica teatrale del tempo:

Gustavo Modena è tal nome che ha di sé piena l'Italia. Stimo inutile dunque il favellare di esso come attore drammatico, e piuttosto mi piace lo spendere oggi alcune brevi parole intorno al modo ch'ei tiene in un genere di declamazione affatto nuovo per gl'Italiani. Egli è Dante che qua e là rivede alcuni passi della *Divina Commedia*, e gli declama, piuttosto, gli recita seguendo l'impeto della fantasia non già l'ordine del Poema.¹⁰²⁶

Modena fissa anche l'iconografia scenica del Dante-personaggio rendendola ben riconoscibile all'attento pubblico italiano, e toscano in particolare, poiché ispirata

¹⁰²² Dalle testimonianze fornite dai carteggi dall'esilio inglese di Agostino Ruffini con la madre e di Giuseppe Mazzini con la madre, riportati nel meticoloso saggio di Claudio Meldolesi in precedenza citato, evinciamo che Modena era giunto a Londra l'11 aprile del 1839 per preparare il concerto di declamazione poi svoltosi il 17 maggio dello stesso anno; che la moglie, Giulia Calame, lo raggiunse dal Belgio alla fine di maggio; e che, dopo qualche altra minore interpretazione teatrale, i due ripartirono il 10 giugno per l'Italia, passando per Parigi. Cfr. Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 77-83.

¹⁰²³ Ricordiamo qui che le declamazioni dantesche del Modena faranno scuola presso alcuni suoi allievi d'eccezione quali Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, influenzando anche il repertorio della grande Adelaide Ristori e poi di Giacinta Pezzana. Le loro vicende, in relazione alla fortuna scenica dantesca tra gli anni '50 e '60 del secolo, verranno affrontate nei prossimi paragrafi e, soprattutto, nel prossimo capitolo. Sottolineamo qui che i grandi mattatori romantici appena nominati dovettero fare i conti con la lezione modeniana e, seppur in contesto politico differente, difesero con onore la causa risorgimentale sui palcoscenici d'Europa. Ernesto Rossi, ad esempio, tenne un *recital*-conferenza a Montevideo il 18 novembre 1879, presentando Dante come precursore dell'Italia concepita da Mazzini e poi realizzata da Cavour, Vittorio Emanuele e Garibaldi; ne parla superficialmente Maurizio Giammusso (in Id., *Il Dante di Gassman*, cit., p. 115-116), ma avremo occasione di approfondire più avanti.

¹⁰²⁴ Cfr. Gustavo Modena, *De l'arte dramtique et de la censure en Italie. Un drame italien à Paris*, in Grandi, T., (a cura di), *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., pp. 239-243.

¹⁰²⁵ Si veda la dettagliata analisi *Arte e politica: le "Dantate"*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., pp. 165-200. Sul Dante di Modena vedi anche Puppa, P., *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, in Petrini, A., (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore, capocomico, riformatore del teatro, fra arte e politica*, Roma, Bonanno, 2012.

¹⁰²⁶ *Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena a Lucca nel R. Teatro del Giglio la sera dei 25 maggio 1840*, in «Il Ricoglitore di notizie teatrali», anno II, n. 10, Sabato 13 giugno 1840, p. 39.

dall'affresco del 1465 di Domenico di Michelino, *Dante con in mano la Divina Commedia*, conservato nella cattedrale di Santa Maria del Fiore di Firenze¹⁰²⁷: tradizionale abito rosso con cappuccio, corona d'alloro sul capo e, tra le mani, o più probabilmente adagiato su uno scrittoio-leggio, il poema aperto e pronto per la declamazione “ad alta voce” camuffata, nell’espedito teatrale introdotto dall’attore, da scrittura *in progress* sotto dettatura ad un amanuense. Si propone di seguito il dipinto quattrocentesco di Domenico di Michelino per un suggestivo raffronto con quella che doveva essere la *silhouette* del sommo Dante reinventato in scena dal Modena:



Fig. 9. Domenico di Michelino, *Dante con in mano la Divina Commedia*, Santa Maria del Fiore, Firenze, 1465.¹⁰²⁸

¹⁰²⁷ Nell’opera di costruzione di un canone iconografico dantesco antologizzabile sulla scena il grande attore fu aiutato anche da un episodio singolare, che certamente influì sulla fortuna dantesca ottocentesca, verificatosi il 21 luglio 1840. In quel giorno, infatti, su una parete della Cappella del Podestà presso il Palazzo del Bargello di Firenze, tornava alla luce il più antico ritratto di Dante Alighieri (1336-1337), attribuito a scuola giottesca. La presenza in città di questa antica immagine fu decisiva sia per la formazione del culto del Poeta in chiave patriottica sia, in seguito, per il recupero del palazzo del Bargello stesso, da carcere a museo delle glorie nazionali, negli anni in cui si sarebbero concretizzati gli ideali risorgimentali con l’Unità d’Italia. Proprio nel 1865, ricorrendo il sesto centenario della nascita di Dante, il nuovo Museo Nazionale venne inaugurato con una esposizione a lui dedicata. Di recente è stato portato alla luce sempre a Firenze, presso il Palazzo dell’Arte dei Giudici e dei Notai di via del Proconsolo, un secondo ritratto dantesco databile anch’esso, come quello del Bargello, circa alla metà del Trecento e attribuito alla scuola di Jacopo di Cione, fratello dell’Orcagna.

¹⁰²⁸ L’iscrizione sottostante al dipinto recita alcuni versi, che riportiamo di seguito, spesso attribuiti all’umanista fiorentino Coluccio Salutati (1331-1406): «Qui caelum cecinit, mediumque inumque tribunal, / Lustravitque animo cuncta poeta suo, / Doctus adest Dantes, / sua quem Florentia saepe / sensit consiliis ac pietate patrem. / Nil potuit tanto mors sava nocere poeta / Quem vivum virtus, carmen, imago facit.» ovvero «Quel che l’Inferno, il Purgatorio e il Cielo cantò e discorse con sublime ingegno, il Dotto Alighieri, è qui, da cui Fiorenza ebbe spesso consiglio e amor di padre: morte non nocque a tanto Vate: ei vive in sua virtù, nel canto e in questa immago» (trad. tratta da *Delle memorie di Dante Alighieri e del suo mausoleo in Santa Croce comentario secondo Melchior Missirini*, per i torchi di Leonardo Ciardetti, 1832, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).

Il suo abito è in costume, e precisamente conforme, se la memoria non mi tradisce, al quadro che ci rappresenta l'Alighieri nel Duomo di Firenze. Con varj rotoli di carta tra mano egli siede sopra un sasso in luogo romito, selvaggio che alla tua immaginazione può ben ricordare o gli orrori di Fonte Avellana, o le rovine di Tolmino, o qualsiasi altra solitudine in cui Dante abbia meditato il poema sacro *Al qual han posto mano e cielo e terra*.¹⁰²⁹

Rispetto all'esordio inglese, segnaliamo un'innovazione sostanziale in senso strettamente drammaturgico: viene ribadita la presenza dell'assistente-aiutante, un secondo interprete che si finge amanuense nell'atto di riportare su carta i versi dettati dal sommo Poeta/Modena, ma non c'è più quell'apparato di accompagnamento musicale e di altri *vocalists* e *solo-performers* che avevano contribuito all'intrattenimento. In scena vi è il solo Modena/Dante col suo fido amanuense. L'attore non pensa semplicemente alla tecnica della declamazione del verso, molto diffusa in questi anni, ma ai diversi aspetti della rappresentazione nel suo insieme. Egli si fa dunque artefice di un'opera complessiva che prevede un quadro scenico articolato, portatore di un successo immediato¹⁰³⁰. La recitazione di brani del poema dantesco sta insomma prendendo la forma di un vero e proprio spettacolo a tutto tondo, che diverrà rapidamente il cavallo di battaglia del "Grande" attore-patriota:

Poco lungi da esso una donna¹⁰³¹, in cui vuoi forse rappresentare la immortalità, sta incidendo sul bronzo i versi del divino Poeta; e questi versi ora meditati, ora letti, ora come ispirati dalla fervida fantasia [...] vestonsi sulle labbra del Modena di sì svariata armonia, di sì filosofica modulazione che e' ti pare di udirli dalla viva bocca dell'Alighieri, e pur una a te non sfugge delle più arcane loro bellezze. Con poche ma ragionate movenze, senza grida esagerate, con verità, con dignità, con intelligenza profonda il Modena ti narra la discesa di Dante all'inferno, ti rappresenta al vivo i tormenti di quei dannati, ti muove al pianto cogli amorosi lai di *Francesca*, e

¹⁰²⁹ *Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena a Lucca nel R. Teatro del Giglio la sera dei 25 maggio 1840*, in «Il Ricoglitore di notizie teatrali», cit., p. 39.

¹⁰³⁰ Osserviamo, infatti, la rapida assimilazione e ripresa del nuovo approccio modeniano alla declamazione dantesca di cui sono protagoniste alcune compagnie contemporanee che provano a sfruttarne il successo a proprio vantaggio. È il caso della compagnia Zoppetti, diretta da Antonio Riva, che, per la prima volta a Reggio Emilia nel giugno del 1840, annunciando il programma di rappresentazioni, informava che solo per due sere il capocomico avrebbe declamato «nel framezzo della rappresentazione» alcuni versi della *Divina Commedia* «vestito in istretto costume, difficilissimo esperimento approvato ed introdotto da poco in Italia». La declamazione ebbe luogo il giorno 20 dello stesso mese durante la rappresentazione di *Clermont, ovvero la moglie d'un artista*, all'interno di una scena raffigurante un «bosco tetro romantico, con sasso ove siede il genio che scrive ciò che Dante appoggiato ad un tronco detta, come trasportato dalla sua immaginazione». L'avviso terminava così: «la difficile prova che per la prima volta in una tale ricorrenza viene offerta trovi negli indulgenti reggiani tutto il perdono, e serva d'incoraggiamento al nuovo studio che il Zoppetti si è sino da questo punto proposto». All'ingresso e nel camerino del teatro, inoltre, fu venduto un opuscolo contenente i versi declamati, «con le relative illustrazioni e lettera dedicatoria agli ottimi cittadini di Reggio». Ulteriore elemento quest'ultimo che poteva essere utile sia a destare l'immaginario del pubblico, che a incrementare l'incasso della serata. L'episodio è citato in Seragnoli, D., *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Bologna, Il mulino, 1987, pp. 150-151.

¹⁰³¹ Spesso la critica ha identificato in questa figura la moglie di Modena, Giulia Calame, che si sarebbe prestata alla bisogna al ruolo di amanuense durante gli "esperimenti danteschi" del marito.

involontario un fremito ti fa correr per le ossa col tremendo racconto dell'infelice *Ugolino*. Il pensiero di rivolgere la declamazione ad illustrare, direi quasi, con l'azione e con l'accento il capo d'opera dell'italiana poesia, di rendere popolare il più sublime lavoro dell'umano intelletto, di tenere vivo nei petti italiani l'amore per quel divino Poeta che solo basterebbe a ricoprire la gloria di un'intera nazione, è pensiero di mente gentile, di elevato e nobile ingegno che appieno conosce la dignità dell'arte; è santo pensiero di cuore italiano uso a battere più concitato e più caldo per la memoria di quelle glorie che umana forza non ci potrà torre giammai.¹⁰³²

L'efficacia di questi allestimenti¹⁰³³, costruiti sul registro del patriottismo e dell'indignazione, era moltiplicata dall'ambigua sovrapposizione, che presto si creò agli occhi degli spettatori, fra attore e personaggio: l'esule Modena cantava l'esule Dante. La loro era una sofferenza comune così come il loro destino di ribelli solitari in una società corrotta e asservita al potere. Il passato e il presente si intrecciavano allo stesso modo in cui avevamo visto, nella messa in scena londinese, seguire al *recital* dantesco la declamazione di arie manzoniane tratte dai cori dell'*Adelchi* o del *Carmagnola*¹⁰³⁴. Il Dante di Modena diviene, poco a poco, «un laico, laicissimo censore della politica risorgimentale in corso»¹⁰³⁵, come egli non manca di ribadire in molte circostanze¹⁰³⁶, cogliendo la carica eversiva del personaggio ed elaborando una poetica nutrita di etica sulla cui efficacia presso i destinatari egli non cessa mai di interrogarsi, accertandosi di volta in volta di non calcare troppo sull'enfasi espressiva, pur necessaria per garantirsi una nutrita platea¹⁰³⁷.

¹⁰³² Cfr. *Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena*, in «Il Ricoglitore di notizie teatrali», cit., pp. 39-40.

¹⁰³³ Se ne ricordano qui altri due, su cui torneremo nel prossimo capitolo, a conferma della continuità e della fortuna ricettiva del fenomeno: la prima è la testimonianza di una viaggiatrice inglese, Mrs. Trollope, che durante il suo *Grand Tour* in Italia assiste ad una "dantata" del Modena presso Bagni di Lucca nel 1841: *Recitation by Modena*, in Trollope, F., M., *A visit to Italy*, Letter XX, Bagni di Lucca, August 1841, Vol. I, London, Bentley, 1842, pp. 327-336. La seconda, invece, è una recensione sulle declamazioni dantesche del grande attore apparsa sul giornale veneto «Il Vaglio» nel 1844: W., *Critica teatrale - Gustavo Modena alla recitazione della Divina Commedia*, in «Il Vaglio. Giornale di Scienze, Lettere, Arti», Anno IX, n. 26, Venezia, 29 Giugno 1844, pp. 206-208.

¹⁰³⁴ Le arie manzoniane si sposavano benissimo con l'approccio performativo e interpretativo della *Commedia* presentato dal Modena. Del resto Manzoni, come Dante, era altrettanto famoso e politicamente utilizzabile nonostante le diffidenze dell'attore verso il suo cattolicesimo.

¹⁰³⁵ Pieri, M., *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», I, 2014, pp. 67-84, qui citato a p. 74.

¹⁰³⁶ Quando afferma: «Dante è un personaggio nel suo poema; è l'uomo di parte, che si vendica, come può di tutto e di tutti. Tutto il poema è ira, scherno, sfogo di passioni sue di lui ... ed Eresia. Dante è sempre un uomo di partito e perciò il suo *Inferno* ha *vis* drammatica. Ei si compiace delle pene, che accocca a coloro che odia, e *Dio ne loda e ne ringrazia*, e li prende *per la cuticagna*, e *vi toma* sopra, e dice: *Ben ti sta*», *Interpretazioni di Dante. Il Cattolicesimo di Dante. Osservazioni di Gustavo Modena*, in Grandi, T., (a cura di), *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Roma, ISRI, 1957, p. 303. Oppure quando accosta Dante al *Maometto* di Voltaire in una recita torinese del 1858 a cui invita il pubblico ad accorrere per cogliere «nella Mecca araba simboleggiata la gran Puttana dell'Apocalisse di Dante», cfr. Puppa, P., *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, in Petri, A., (a cura di), cit., p. 187.

¹⁰³⁷ «Se sapessi quante volte mi arrabbio con me, per questa recitazione di Dante che mi fa scivolare nel brutto vizio di telegrafare e gesticolare come un lazzarone! Ho sempre paura che il colto pubblico non intenda, e perciò cado in iscimiate.», *Il Cattolicesimo di Dante. Osservazioni di Gustavo Modena*, in Grandi, T., (a cura di), cit., p. 303.

Dagli anni '30 dell'esilio inglese fino a pochi mesi dalla morte, Modena non interrompe mai la frequentazione del poema dantesco, che continua a recitare in alternanza con il concreto impegno politico svolto in prima linea sui vari fronti di guerra, in netto distacco dalla lontana e confusa politica risorgimentale delle alte sfere; ma prodigandosi, invece, nel cucirsi addosso il profilo dell'*exul immeritus*, al tempo stesso uomo politico e d'azione, in un'immedesimazione sempre più totale nel sommo poeta fiorentino. L'esperienza, la pratica e il perfezionamento delle "dantate" risulteranno fondamentali per il Modena nella progressiva elaborazione di una pedagogia teatrale, rivolta soprattutto ai giovani, che intendeva far crescere e maturare chi va a teatro e chi fa teatro, per responsabilizzarli a pensare in libertà¹⁰³⁸. Da questo punto di vista, la poesia dantesca gli offriva un corrispettivo stilistico ideale: «concreto e iconico, il suo linguaggio è perfettamente contiguo al peculiare realismo sterniano dell'attore che mescola sapientemente declamazione e recitazione entrando e uscendo in continuazione dal personaggio che interpreta»¹⁰³⁹.

Nel 1843 l'attore fonda a Milano una scuola drammatica, con il nome di "Compagnia dei giovani"¹⁰⁴⁰, indirizzata sia ai figli d'arte che ai dilettanti¹⁰⁴¹, con un vasto programma formativo relativo alla recitazione e ai «principii indispensabili della danza, della musica, della storia, dei modi socievoli»¹⁰⁴²; al suo interno l'intensa pratica dell'arte declamatoria – e in particolare la recitazione degli episodi infernali della *Divina*

¹⁰³⁸ Il suo stile non punta al sublime estetizzante, ma al grottesco epico, in cui i contrasti vivaci e continui sono finalizzati, didatticamente, a uno spiazzamento del destinatario, che lo obblighi ad una riflessione critica; per questo eccelle specialmente nelle parti narrative del poema, di cui offre commenti molto tecnici affidati ad "azioni spiegate" (Petrini, A., cit., p. 192) in grado di visualizzare le immagini dantesche: «egli gioca sull'alternanza, e avvicenda bruscamente, senza soluzione di continuità, gli slanci di spiritualità eroica ai toni acri della satira, tenendosi lontano dalle armonie classicistiche, senza suggerire immedesimazioni sentimentali» (cfr., Pieri, M., *La Commedia in palcoscenico*, cit., p. 76). Nel suo illuminante studio sociologico sul pubblico teatrale italiano, Bruno Sanguanini gli dedica un importante paragrafo dal titolo "Umanità e ideali in Schiller, Mazzini, Modena", cfr. Sanguanini, B., *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 104-113.

¹⁰³⁹ Pieri, M., *La Commedia in palcoscenico*, cit., p. 76.

¹⁰⁴⁰ «ne facevano parte Gaetano ed Angiolo Vestri, Salvini coi figli Tommaso e Alessandro, giovinetti, Carlo Romagnoli, l'Adelia Arrivabene, una Caracciolo, la Botteghini colla figlia Elisa Mayer. Compare la compagnia per la prima volta sulle scene del teatro Re di Milano, e durò insieme tre anni: dopo il primo anno la Sadoski fu chiamata ad eseguire le parti di prima attrice, e a Salvini, Vestri e Romagnoli furono sostituiti Pompei, Bellotti-Bon, e quel Bonazzi che fu poi l'autore della sola biografia di Gustavo.», AA.VV., *Gustavo Modena - Politica e Arte. Epistolario con biografia, 1833-1861*, cit., pp. XLIV-XLV. Sulla formazione e valenza della Compagnia dei giovani si veda anche il paragrafo "Il romanticismo degli attori", in Meldolesi, C., Taviani, F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 244-258.

¹⁰⁴¹ «L'artista Gustavo Modena ha concepito il pensiero di formare a poco a poco una riunione d'artisti non del tutto avvinta alla ragione commerciale – la quale di necessità è serva dei tempi, delle abitudini, del gusto multiforme e guasto dei popoli – ma una riunione consecrata al progresso dell'arte. «Tutti sentono il bisogno d'una compagnia modello, d'un vivaio di buoni artisti. «Egli sceglie a questo scopo, tra i giovanetti già iniziati alla scena e figli d'attori provetti, quelli che rivelano in sé una scintilla, una predisposizione da natura a codesta ginnastica dello spirito e del cuore; accoglie quelli non nati nell'arte, che vi si sentono da prepotente impulso trascinati; li educa alla recitazione, non che ai principii indispensabili della danza, della musica, della storia, dei modi socievoli. Se questi allievi progrediscono felicemente, li ritiene nella compagnia; se per sventura non giustificano le prime speranze, li dissuade, ne sostituisce de nuovi.» Tenca, C., *Drammatica - Progetto d'una Compagnia Drammatica proposto da Gustavo Modena*, in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 20, 10 Aprile 1843, p. 153.

¹⁰⁴² Ibidem. Vedi anche *Programma per una compagnia stabile*, in T. Grandi, (a cura di), *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Roma, ISRI, 1957, pp. 255-256.

Commedia – è intesa non solo come semplice esercizio di dizione, ma come progetto di spettacolo a tutto tondo finalizzato alla militanza a sfondo patriottico e repubblicano¹⁰⁴³. Al progetto di alta divulgazione e di pedagogia politica per via teatrale del Modena mancavano infatti, fatalmente, testi e personaggi adeguati, e lui cercava di sopperire tentando di “imporre” al pubblico un repertorio in buona parte inconsueto: Manzoni, Schiller, Hugo, oltre ai più familiari Alfieri e Dante.

Ecco perché, sulla base delle esperienze effettuate durante l’esilio inglese, Modena ripropone la *Commedia* nel programma ideale della sua scuola di “teatro educatore” attraverso il quale incoraggiare il rinnovamento culturale e sociale di un’intera generazione¹⁰⁴⁴. All’esordio londinese, presso l’Her Majesty’s Theatre, l’attore aveva proposto i celebri episodi di Paolo e Francesca e del conte Ugolino di marca storico-romantica, a cui il colto pubblico inglese nutrito di “storie” italiane era particolarmente affezionato. Ritornato in Italia invece, come vedremo nel prossimo capitolo, ne aggiunse altri selezionandoli di volta in volta in ragione della loro potenziale icasticità scenica e del tasso di polemica e di satira che erano in grado di veicolare¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴³ Tali esercizi sperimentali di declamazione e recitazione venivano detti dal maestro “esperimenti” o “interpretazioni dantesche” e si basavano sull’interpretazione e trasmissione dei canti della *Commedia* per un pubblico il più possibilmente allargato, come ci testimoniano le parole dello stesso Modena, di qualche anno più avanti, in una lettera al critico letterario Luigi Viganò che lo aveva in precedenza esortato ad una recitazione più modulata, composta e “rispettosa” dei versi danteschi abbandonando il colpo di genio dell’immedesimazione nei panni di Dante: «Le dirò dunque, Signor Viganò mio carissimo, che io nella declamazione della Divina Commedia mi sono prefisso unicamente di far conoscere al popolo quella buon anima dell’Alighieri, che in sua vita fece col senno assai e con la spada, e che pel primo riconobbe la necessità di mover guerra e distruggere il papato, che per confondere in sé due reggimenti / cade nel fango e sè brutta e la soma, e che se ebbe un torto al mondo si fu quello d’aver avuto fede nei re e negli stranieri. Per farmi capire dalle masse e mettere in vista la dottrina che si nasconde sotto il velame delli versi strani, debbo valermi dei mezzi più ingenui ed efficaci in uno della declamazione, senza ricorrere a tutte quelle sottigliezze ch’ella mi vien suggerendo, e che nulla gioverebbero al mio scopo. D’altronde io ci attacco importanza alla mia fama di istrione, e son persuaso che se acconsentissi a fare a modo suo, il pubblico non mancherebbe di dire: Modena non è più quello di una volta ... non lo si riconosce più, tanto ha dato indietro ... E se ciò accadesse, io ne morrei di dolore... La perdoni la celia...», *Una lettera a Luigi Viganò*, Milano, 29 dicembre 1859, in Grandi, T., *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., pp. 309-310. Parole che dissimulano solo in apparenza le sue convinzioni in materia recitativa legate all’attualità, all’impegno, all’eloquenza della parola e del gesto e alla negazione dell’orpello e del virtuosismo fine a sé stesso.

¹⁰⁴⁴ L’Alighieri era una risorsa inesauribile da spendere in qualsiasi luogo e occasione: «vedo nella tua lettera che vuoi sapere cosa recitai», scrive nel 1841 l’attore al giovane letterato-patriota Zanobi Biccherai, «il solito: quando non so trovar di meglio; il più popolare: Dante, perché chi è grande, grandissimo è sempre popolare. Son i mezzi ingegni che sono oscuri e cercano d’esserlo. E ho detto il canto dei Simoniaci con gran gioia della mia bile e del gran popolo che ascoltava. Quando dissi: “Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre...” il pubblico applaudì frenetico – ma poi tutti se ne andarono a cena, e il Papa sta, e se ne buggera delle chiacchiere. Dunque addio». A Zanobi Bicchierai, Prato. Da Pisa, 16 luglio 1841, in *Epistolario di Gustavo (1827-1861)*, a cura di Terenzio Grandi, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Serie II, Vol. XXXVII, Roma, Vittoriano, 1955, p. 39.

¹⁰⁴⁵ Ma anche in ragione di un pubblico, quello italiano, molto lontano e diverso dai colti spettatori inglesi. Un pubblico non scolarizzato, ma a suo parere perfettamente in grado di recepire la poesia della *Commedia* opportunamente mediata da un commento scenico che puntava maggiormente, a differenza della *performance* inglese del 1839, sulle integrazioni pantomimiche e sui chiaroscuri espressionistici a sfondo macabro, ispirati a una truce ironia e aspramente polemicamente attraverso le sottolineature di particolari passaggi del testo dantesco.

Egli prediligeva ad esempio le descrizioni dei supplizi di ladri, di falsari e di seminatori di discordia, come Mosca de' Lamberti o Bertrand del Bormio¹⁰⁴⁶, enfaticandone velatamente l'implicito carattere di denuncia e ammonimento rispetto al presente. Non si trattava più di esercitazioni accademiche o di prove d'artista, ma della proposta di una parola poetica che variava e prendeva colorazioni diverse a seconda delle circostanze; nelle recite londinesi il messaggio di tipo politico e religioso prevalente era ancora fortemente intriso di idee mazziniane, ma dopo le delusioni del '48, le cose sarebbero cambiate:

Il dantismo di Modena fu il segno della sua sconfitta politica. Il grande attore non s'illuse infatti di trovare nell'arte un risarcimento, non teorizzò – come è stato detto – “la potenza dell'artista” contro il potere del governo. Il Dante di Modena fu un ammonimento per i contemporanei e un messaggio per le nuove generazioni, espresso in termini morali più che politici, poetici più che religiosi.¹⁰⁴⁷

Uno dei “pezzi forti” del suo repertorio dantesco, molto ammirato anche dai recensori, fu la tirata contro il potere temporale della Chiesa derivato dalla sciagurata donazione di Costantino del canto XIX dell'*Inferno*, celebrato in tante testimonianze per l'utilizzo di un espediente scenico di grande effetto, significativo del peculiare “trattamento” modeniano del testo: al verso «Ahi Costantin, di quanto fu madre, / non la tua conversion, *ma* quella dote», egli simulava una titubanza e, dopo una breve pausa, con un' enfasi rabbiosa esclamava la versione rivista e “corretta”, « *e* la tua conversion, *e* la tua dote», la cui carica anticlericale e antipapista, rafforzata dal polisindeto, strappava regolarmente le ovazioni del pubblico e suggeriva, nel gioco delle pause e delle sospensioni recitative che simulavano la dettatura, una serie di ampie, possibili riletture del poema. Quest'ultimo era visto, dunque, come un dramma storico *in nuce* carico di elementi tragicomici e tramato di dialoghi e di parti narrative: «Un dramma storico sarà l'*Inferno* di Dante messo in scene, e convertito a quello scopo da Dante stesso»¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁶ La struttura delle recite dantesche era aggiornata di volta in volta in base alle circostanze. Luigi Rasi riporta, ad esempio, il programma di sala di una serata al Teatro del Giglio di Lucca del 7 giugno 1840, che offriva: «Francesca da Rimini – Cerbero (Canti V-VI); Ladri tramutati in serpi (Canto XXV); Curio – il Mosca – Bertram del Bormio (Canto XXVIII); Falsatori – Maestro Adamo (XXIX-XXX); Lucifero – Bocca – Ugolino (XXXII-XXXIII-XXXIV)», Rasi, L., *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, cit., p. 138.

¹⁰⁴⁷ Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, cit., p. 93.

¹⁰⁴⁸ *Teatro Educatore*, in Grandi, T., (a cura di), *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Roma, ISRI, 1957, p. 251. A riguardo si rimanda anche all'esaustiva analisi di Pietrini, S., *La recitazione grottesca e l'eredità mancata di Gustavo Modena*, in Pietrini, A., (a cura di), *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., pp. 195-212.

Un serbatoio di storie potenzialmente popolari tutte legate a filo doppio ad un protagonista d'eccezione: il “ghibellin fuggiasco” o “l'eretico mascherato da cattolico”¹⁰⁴⁹, l'unico personaggio in grado di incarnare a pieno titolo quella drammaturgia moderna “alla portata di tutti” di cui l'Italia avrebbe avuto tanto bisogno. Modena, in una parola, faceva della *Divina Commedia* una sua “creazione”, in cui l' “Arte” si metteva al servizio della “Pedagogia” per l'interesse e il beneficio della collettività.

¹⁰⁴⁹ Sul carattere “eretico” di Dante secondo il pensiero di Modena cfr. l'appena citato volume di Armando Petroni, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, soprattutto a p. 172.

3.7. JANNETTI: UN RAFFINATO ENTERTAINER.

A partire dall'esperienza con la Compagnia dei giovani, Modena si era adoperato per trasmettere un messaggio educativo-pedagogico volto a colmare il profondo divario tra la cultura ufficiale e quella del popolo¹⁰⁵⁰ attraverso la costruzione di un immaginario collettivo nuovo con al centro eroi umanamente accessibili e riconoscibili. Allineando senza soluzione di continuità la *Divina Commedia*, il *Saul* e il *Luigi XI*¹⁰⁵¹ e cucendosi addosso Dante, Alfieri e Delavigne nel segno del tragicomico e dell'invettiva politica, egli cercava di trasmettere ai suoi giovani allievi il proprio messaggio universale di rinnovamento artistico e culturale¹⁰⁵². Purtroppo l'esperienza della Compagnia milanese avrebbe avuto vita breve per ragioni prosaicamente finanziarie, ma anche per la difficoltà di intercettare effettivamente i destinatari¹⁰⁵³. Dalle parole dello stesso Modena appare, infatti, insormontabile il condizionamento generato sulla produzione artistica dai gusti di un pubblico che

ormai vuol recarsi al teatro per divertirsi, ricrearsi la mente e il cuore, non per piangere e rabbrivire alla rammentanza di storiche dissolutezze e di crudeltà e catastrofi strazianti: nel che almeno il nostro pubblico dà prova di buon senso.¹⁰⁵⁴

Eppure il messaggio e gli insegnamenti del grande maestro non restarono inascoltati. A far parte della Compagnia in momenti diversi tra il 1844 e il 1846 fu infatti il "dilettante" Francesco Jannetti, la cui vicenda artistica e biografica risulterà significativa per l'assimilazione e la diffusione della pratica modeniana di declamazione 'politica' dei canti danteschi sia dentro che fuori dai confini italiani. Estraneo alla "professione" in senso stretto, egli rappresenta una figura singolare nel panorama della

¹⁰⁵⁰Per approfondimenti cfr. Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena*, cit., p. 60.

¹⁰⁵¹ *Dramma tragico* in cinque atti (Borroni e Scotti, 1845) dello scrittore e drammaturgo francese Casimir Delavigne, ispirato alla vita del re di Francia Luigi XI (1423-1483) detto "il Prudente", poiché riportò l'unità e la stabilità nel suo Paese dopo le devastazioni causate dalla guerra dei cent'anni che aveva visto scontrarsi il Regno d'Inghilterra e quello di Francia, con varie interruzioni, dal 1337 al 1453.

¹⁰⁵² La volontà e il desiderio di rinnovamento generale dell'arte drammatica italiana è palese nel *Programma per una compagnia stabile* che il Modena stila e poi fa pubblicare nel 1843. Vedi *Programma per una compagnia stabile*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., pp. 255-256.

¹⁰⁵³ Inoltre non bisogna dimenticare che nonostante la caparbietà con cui Modena tenta di attuare la sua riforma teatrale-culturale, l'insufficiente finanziamento ottenuto e la conseguente impossibilità di creare davvero una "scuola drammatica", finiscono per impedire la realizzazione del progetto: «Per creare una buona Compagnia bisognerebbe che avessi il teatro Re gratis, senza nessun peso di affitto, che potessi farvi agire i miei attori due sole volte, tre volte a settimana, che avessi denaro da sciupare per prendere allievi a dozzine, provarli, rigettarne gli inetti, e per aver agio di istruirli. Questo è impossibile: dunque? Dunque non ci pensiamo più. Torno a dare dei *débuts*, e mi stabilisco a Milano. La mia Compagnia è già licenziata» Lettera a Giacinto Battaglia del 25 Aprile 1844, cfr. *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, cit., p. 69. Si veda anche il paragrafo "Un progetto naufragato", in A., Petrini, *Gustavo Modena, Teatro, arte, politica*, cit., pp. 236-240.

¹⁰⁵⁴ *Notizie teatrali*, in «Corriere delle Dame», 18 ottobre 1843.

scena italiana di metà Ottocento: uomo di lettere e traduttore di testi drammatici, dopo l'incontro con Modena si sposta a Londra e a Edimburgo, dove insegna come "Professore di declamazione" presso l'*Edinburgh Ladies' Institution for the southern districts*¹⁰⁵⁵, ritornando saltuariamente in Italia per declamare e recitare a Torino e a Milano¹⁰⁵⁶.

Sin dalle prime e poche notizie che abbiamo su di lui, e riguardanti il periodo in cui ancora non è al fianco del maestro, Jannetti sembra già seguirne l'ombra. Ce lo fa supporre una recensione del 1843 in merito ad alcune sue accademie di declamazione, definite «esperimenti drammatici»¹⁰⁵⁷, date presso il Teatro Grande di Pavia nel mese di maggio:

Abbiamo sott'occhio la relazione di un'Accademia di declamazione data da Francesco Jannetti a Pavia il 15 di maggio, e ci piace riprodurne una parte in elogio a quell'egregio giovane milanese, che oltre essere felice cultore delle lettere, si occupa con tanto amore di quest'arte ormai perduta nell'Italia nostra. «Jannetti, giovine di bella presenza di voce sonora, tonante, espansiva, di modi pieni di moderazione, ragionati e sempre schiavi a ciò che sta per pronunciare, senza mai peccare di esagerazione o manierismo nell'istante in cui imprende a declamare, è nobile, maestoso, imponente, né cessa di esserlo durante la declamazione. Egli ci offrì quattro saggi, il *Canto V dell'Inferno* di Dante; la *Madre ebrea all'assedio di Gerosolima*, improvviso del celebre Gianni: il Racconto della strage di Augusta di Niccolini; e infine il *Canto XXXIII* di Dante. Jannetti, chiaro eziandio nelle lettere, non si stancò mai dall'immedesimarsi nello studio dei classici autori, ed addentrandosi con grave riflessione in ogni minimo pensiero, rivelò a se stesso le non dubbie loro intenzioni. Così ammassando cognizioni a cognizioni, soccorso da quella scintilla di genio che l'onora, travede che da suoi complicati studi, che ad altre materie pure erano diretti, potea ritrarre un nobile vantaggio, e dopo lunga perplessità eccolo finalmente ad offrire pubbliche prove dando i più felici esperimenti di declamazione.»¹⁰⁵⁸

Il suo percorso formativo lo vede dunque, fin da giovanissimo, intraprendere autonomamente la via di un'esposizione in «pubbliche prove» di testi classici italiani nella forma, spettacolare e calibrata allo stesso tempo, della recita: «con voce sonora,

¹⁰⁵⁵ *Edinburgh Ladies' Institution for the southern districts*, in "Caledonian Mercury", Edinburgh, Thursday, 20 September 1849, p. 1.

¹⁰⁵⁶ Romano di origini muore nel 1855 a Torino per un attacco di colera (cfr. il suo necrologio in «Il Trovatore», 15 settembre 1855). Le poche notizie biografiche su Jannetti sono riportate nel capitolo *Modena maestro e direttore – I dilettanti*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., pp. 229-231.

¹⁰⁵⁷ «L'esperimento drammatico del distinto attore e maestro di declamazione signor Jannetti da Roma non poteva sortire un più lieto e clamoroso successo. Il signor Jannetti declamò quattro brani di sublimi poeti, due di Dante, uno del Niccolini, il quarto del celebre estemporaneo Gianni. Quale e quanta impressione abbiano essi prodotta sull'animo degli ascoltanti non è a dirsi: e d'uopo è notare, che il Jannetti si mostrava su quelle scene stesse, dalle quali aveva mandata sì vivida luce un Gustavo Modena. Porsi a cotanto confronto ed uscirne con vittoria non fu tenue gloria per lui. I primarii artisti dell'attuale compagnia cantante alternarono il divertimento.» X., *Gazzetta Teatrale, PAVIA Teatro Grande. La sera del 15 maggio. Esperimento drammatico* in "Il Pirata. Giornale di Letteratura, Varietà e Teatri", anno VIII, n. 95, Venerdì 19 maggio 1843, p. 375.

¹⁰⁵⁸ *Declamazione. Francesco Jannetti*, in «Il Caleidoscopio», fasc. VIII, 1843, p. 186.

tonante, espansiva» e con modi «pieni di moderazione, ragionati e sempre schiavi a ciò che sta per annunciare, senza mai peccare di esagerazione o manierismo nell'istante in cui imprende a declamare»¹⁰⁵⁹. I canti danteschi scelti sono, manco a farlo apposta, quelli più celebrati e ricorrenti di Francesca da Rimini (*Inf.*, canto V) e del conte Ugolino (*Inf.*, canto XXXIII). È interessante come il recensore colga, in un opportuno parallelo, il rapporto con le contemporanee declamazioni dantesche del Modena, evidenziando peraltro l'autonomia e la brillantezza del giovane Jannetti, già riconosciuto valente nell'arte declamatoria a livello nazionale, sulle orme del più esperto e famoso maestro:

La declamazione è nello stato attuale che va misera misera con abbassate le ali, chiedendo sostenitori. Francesco Jannetti è quegli che seguendo le orme di Modena, si rende uno dei più degni maestri di quest'arte. Noi per l'eccellente declamatore abbiamo sospirato, abbiamo applaudito con universale fragore, l'abbiamo moltissime volte chiamato al proscenio. Oh! come il grande attore talmente sente ciò che dice, e come con egual forza esprime e ci fa toccare con mano le più tristi immagini che scelse a descrivere. Come le modulazioni della grata sua voce sono converse a spiegare tutta la naturalezza del suo dire, per il quale il suo volto temprasi ora al dolore, alla rassegnazione, alla tristezza ed ora al gaudio, quasi che puramente sospinto a tali cambiamenti da ciò soltanto per cui le sue labbra si schiudono. Io rimasi altamente commosso e *Ancor men duol, pur ch' i me ne rimembri*. Siamo però contenti nell'aver in Jannetti un glorioso cultore di un'arte già sì poco in uso, mentre per sé stessa offre unitamente al diletto l'utilità. Se le commedie, i drammi sono efficaci mezzi ad ingentilire e purificare il cuore, anche la declamazione non ci dee presentare i medesimi vantaggi? Jannetti prosegua la bella carriera prefissa, chè noi già lo veggiamo circondato da un'aurea luce... Chi lo nega? nessuno. Dessa è luce di gloria.»¹⁰⁶⁰

Modena, d'altra parte, mostra una particolare fiducia in quest'attore, tanto da farlo esordire al proprio posto quando si ammala all'improvviso a Torino nel febbraio del 1844, come sappiamo da un articolo del "Figaro":

Passando poi a rendere conto di quanto operosi sulle scene di questo teatro daché ci fu tolta la vista del Modena, ad una cosa sola accenneremo, come alla più notevole di tutte; alla comparsa cioè del signor Francesco Jannetti. La fama che già collocava al posto di buon artista questo colto dilettante, non smentissi per certo in tale occasione. Dignitoso nella persona, abbastanza parco nel gesto e dotato di opportuno corpo di voce, egli sa impiegarlo con semplicità ed effetto nel tempo stesso, né mai s'abbandona a veruna di quelle miserabili risorse da comico, che pur troppo

¹⁰⁵⁹ Ibidem.

¹⁰⁶⁰ Ivi, pp. 186-187.

formano l'ammirazione e il delirio di certe platee, o direm meglio di certi caporioni delle platee. Facciamo voto perché il signor Jannetti si presti qualche altra volta a vie meglio animare colla propria persona alcune delle rappresentazioni che rimangano a darsi nel corso del carnevale, giacché la di lui comparsa fu e sarà, senza dubbio, un compenso alle molte perdite cui ci costrinse la malattia del povero Modena.¹⁰⁶¹

Lo Jannetti, approfittando al meglio dell'occasione, colse al volo l'invito lanciato dal recensore, presentandosi nuovamente sulla scena del Teatro Re pochi giorni dopo, sempre in assenza del Modena. Questa volta, con grande coraggio, provò a cimentarsi proprio nel cavallo di battaglia del maestro: la declamazione della *Divina Commedia*, confrontandosi proprio con il conte Ugolino. Stavolta però l'esito non fu dei migliori, a giudicare dalla recensione pervenutaci, complice anche la scelta di un infelice adattamento metrico:

Il signor Jannetti si produsse inoltre nel personaggio di Ugolino in una strana scena drammatica del dott. Sterbini, nella quale tutto il concetto filosofico è basato sui dolori della fame, e tutta la bellezza della poesia consiste nell'aver scucite le stupende terzine di Dante, e slavatele in uno sciolto fiacco e disordinato. [...] il signor Jannetti cadde in questo componimento nel circolo ordinario della declamazione, e fu da meno di quel ch'era apparso nella tragedia di Monti (*Galeotto Manfredi*). Or ci rimarrebbe a dire di tutti gli attori della compagnia, nei quali durante la stagione siamo andati attentamente rintracciando il frutto degli ammaestramenti del Modena. Ma nulla vogliam dire per ora: le osservazioni graverebbero il Modena di una responsabilità, di cui la sua lunga malattia lo rende naturalmente esonerato. Noi lo faremo a miglior tempo, perché troppo ci sta a cuore l'avvenire di questa generazione di attori, in cui il pubblico ha riposta la speranza di una nuova era drammatica. Intanto preghiamo il Modena a vegliare attentamente, perché non si travii qualche giovine intelligenza, che ha esordito con lietissimi auspicii sulla scena, e che potrebbe, non contenuta a tempo, mandar a vuoto le grandi speranze destate.¹⁰⁶²

Nonostante questo lieve insuccesso, quando il Modena ritorna sulle scene, a fine febbraio, decide di recitare nel *Filippo* di Alfieri proprio al fianco del Jannetti¹⁰⁶³. L'accoppiata si sarebbe ripetuta due anni dopo, nel 1846, sempre al Teatro Re di Milano e, ancora una volta, la critica avrebbe apprezzato e sottolineato la vicinanza tra

¹⁰⁶¹ Imperatori, G., *Cronaca drammatica del Teatro Re*, in "Figaro", 7 febbraio 1844. Una recitazione, quella del «colto dilettante», che appare dalla descrizione essere molto vicina a quella predicata dal Modena poiché lontana dalla ricerca dell'effetto e dal gesticolare convulso (le «iscimiate» di cui lo stesso maestro si lamenta in riferimento alla sue declamazioni dantesche) per guadagnarsi il plauso occasionale di un pubblico non all'altezza.

¹⁰⁶² X., *Teatro Re*, in «Corriere delle Dame», 18 febbraio 1844, pp. 85-86.

¹⁰⁶³ «Quanto non fu sommo il Modena! Con che valore non lo secondò il dilettante signor Jannetti!», *Un po' di tutto*, in "Il Pirata", 23 febbraio 1844.

i due¹⁰⁶⁴. L'interesse di Modena per un attore come Jannetti va collocato all'interno del clima di generale attenzione e particolare interesse per la pratica del "dilettantismo"¹⁰⁶⁵ attorico che si registra nel teatro italiano del primo Ottocento, come conferma anche quel «troppo ci sta a cuore l'avvenire di questa generazione di attori, in cui il pubblico ha riposta la speranza di una nuova era drammatica»¹⁰⁶⁶ dell'articolo su citato, apparso su una rivista in voga dell'epoca, che spronava il Modena a coltivare i giovani talenti. Quello del dilettantismo attorico italiano della prima metà del XIX secolo costituiva, come ha scritto Luigi Allegri, «un fenomeno non episodico e con dichiarate velleità di interferire con l'evoluzione stessa della professione, se non addirittura con un preciso progetto di riforma delle modalità recitative»¹⁰⁶⁷.

Per Modena l'apporto dei dilettanti, l'esempio di Jannetti non è l'unico nemmeno per l'ambito dantesco¹⁰⁶⁸, è funzionale alla costruzione di un teatro in cui l'attore, liberato il più possibile dall'ingombrante tirannia del ruolo, sia il fulcro e il perno della scena. La "riforma" modeniana, dunque, avrebbe dovuto riconsegnare agli attori, anche a quelli "dilettanti", la possibilità di trasformare la scena in un luogo d'arte, al di là e nonostante l'apporto o meno di testi d'autore¹⁰⁶⁹. Il suo insegnamento presso la

¹⁰⁶⁴ «Il Carlo fu Modena, Filippo il romano Jannetti. Non parlando del primo che com'aquila prepotente ogni lode sorvola, diremo che l'Jannetti si mantenne anco in tal replica a livello della sua chiara fama, e che giustamente divise col Modena le chiamate ed i plausi», *Gazzetta Teatrale*, in "Il Pirata", 27 febbraio 1846.

¹⁰⁶⁵ Cfr. Guccini, G., *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di Eugenia Casini Ropa, et. al., 2 voll., Modena, Mucchi, 1986, vol. I, pp. 283-295 (poi in *Il Teatro italiano del Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il mulino, 1988, pp. 177-203).

¹⁰⁶⁶ X., *Teatro Re*, «Corriere delle Dame», cit., ibidem.

¹⁰⁶⁷ Cfr. Allegri, L., *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 122-123, citato nel paragrafo *I dilettanti*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., p. 231. Sul tema si veda anche Moretti, G., *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 883-908.

¹⁰⁶⁸ Vi sono infatti diverse testimonianze della presenza nella modeniana Compagnia dei giovani di molti altri dilettanti oltre allo Jannetti (cfr. *I dilettanti*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., p. 231, nota 123) che si distinsero nella recitazione dantesca, Carlo Romagnoli su tutti; ma soprattutto abbiamo notizie di dilettanti-filodrammatici (o comunque di attori "non di prima fascia") che acquisiscono, a poco a poco, un ampio consenso di pubblico proprio nella declamazione dei brani della *Divina Commedia* sulla scia del *format* modeniano, tanto da suscitare l'interesse di riviste e critica del settore: Giuseppe Peracchi, Luigi Pezzana, Paolo Fabbri, Luigi Capodaglio sono soltanto alcuni dei nomi venuti fuori duante questa indagine (ne parleremo diffusamente nel prossimo capitolo quando ci concentreremo sul ritorno in Italia di Modena e sulla sua opera di divulgazione politico-teatrale del poema dantesco). Segnaliamo qui soltanto che tra le varie recensioni spiccano anche le declamazioni dantesche dell'esimio cantante Domenico Cosselli (1801-1855) a testimonianza di una trasversale fortuna scenica delle terzine che coinvolge direttamente sia attori di prosa che cantanti-lirici: «Dove apparve straordinario fu nella recitazione di alcuni sceltissimi brani del divino Poema del Sommo DANTE, recitazione che diremo rappresentativa, come quella che, accompagnata da bella azione, valeva, anche pel gesto, a mostrare come il Cosselli si fosse così magistralmente addentrato nei reconditi sensi dell'altissimo Poeta da renderli palesi ed evidenti anco ai più tardi», X., *Gazzetta Teatrale - Bologna. Cosselli declamatore di Dante*, in "Il Pirata", anno VIII, n. 101, Venedi 16 Giugno 1843, p. 408. Anche un vero e proprio cantante, benché *sui generis* per doti e bagaglio culturale, rientra dunque tra la schiera dei declamatori dei versi danteschi. Egli, infatti, seppe unire alle doti vocali ottime qualità di attore, aiutato anche dalla buona cultura umanistica e dalla naturale predisposizione alla rappresentazione drammatica (nel capitolo seguente contestualizzeremo più approfonditamente la figura di Cosselli cantante-declamatore all'interno del filone della multiforme fortuna scenica dantesca ottocentesca).

¹⁰⁶⁹ «Lasciando che "qualche gran Poetone" accarezzi per conto proprio l'idea di mantenere i teatri nella loro condizione attuale di "serbatoi di muffa"», Modena, G., *Il teatro educatore* (1836) ora in Grandi, T., a cura di, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., pp. 244-248, citato in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., p. 231.

“scuola dei giovani” ebbe come obiettivo quello di rivitalizzare la scena teatrale dando nuovo spessore e nuova importanza alle qualità recitative di un’attore capace di fare di sé una “drammaturgia vivente”, in mancanza di un degno supporto autoriale a livello nazionale, sviluppando e sfruttando le proprie doti vocalistico-declamatorie e performative da *one man show*. Ecco spiegato l’uso dei canti danteschi peraltro perfettamente adeguati, per il contenuto dissacrante e spinto di molti episodi cavalcanti magistralmente dal Modena, al più ampio obiettivo del suo “Teatro Educatore” volto a riformare la drammatica italiana e a risvegliare alla lotta le giovani coscienze.

Jannetti non avrebbe «mandato a vuoto le grandi speranze destinate»¹⁰⁷⁰, ma anzi, coltivato a fondo e messo in pratica gli insegnamenti del grande maestro esibendosi in *recitals* e *Italian declamations* quando, nel 1846, si sarebbe spostato, per motivi economici, in Inghilterra, andando poi nel 1849 a ricoprire una cattedra d’insegnamento come “professore di declamazione” a Edimburgo, presso la *Edinburgh Ladies’ Institution for the southern districts*, una scuola di formazione delle ragazze di buona famiglia¹⁰⁷¹. Il fallimento dei moti italiani del 1830 e del 1840 causò, come si è detto, l’esilio inglese di molti fuoriusciti italiani¹⁰⁷² che andarono a rinfoltire il già nutrito gruppo londinese degli *italian refugees* e che misero a frutto il proprio bagaglio linguistico-culturale come docenti di lingua, contribuendo all’opera di propaganda risorgimentale attraverso la divulgazione del poema dantesco in cicli di lezioni, conferenze e in serate d’intrattenimento¹⁰⁷³.

Al suo arrivo oltremarina Jannetti, come già era accaduto ai suoi compatrioti degli anni ’20, profitta appieno di questo contesto in cui Dante era ormai percepito come un vero e proprio *brand* dell’Italia nel mondo, che Mazzini, affiancato da Filippo Pistrucci e Gabriele Rossetti, aveva ulteriormente pubblicizzato con la fondazione, nel

¹⁰⁷⁰ X., *Teatro Re*, in «Corriere delle Dame», cit.

¹⁰⁷¹ Dettaglio, questo, non indifferente, poiché ci rende bene l’idea dell’interesse ancora vivo in questi anni per la cultura italiana presso la colta società inglese, che ancora garantiva agli emigrati italiani nel Regno Unito buone opportunità occupazionali nella formazione delle *young ladies* e dei rampolli dell’alta borghesia.

¹⁰⁷² Come il patriota e letterato Carlo Pepoli, il prof. Felice Coën Albites e il prof. Evasio Radice già citati nelle pagine precedenti.

¹⁰⁷³ Si ricordano: i cicli di lezioni dell’esule mazziniano Carlo Pepoli, tenuti nel 1838 presso l’University of London, durante i quali dedica un’intera lezione alla figura di Dante (*Lecture on Italian Literature*, in “Morning Advertiser”, Thursday 08 November, 1838, p. 3); le *Lectures on Dante* tenute sempre nel 1838 dal prof. Felice Coën Albites presso le Willis’s Rooms, in un corso pubblico rivolto soprattutto ai suoi allievi in alternanza a lezioni private, e che prevedeva la declamazione di interi canti del poema dantesco articolato in sei appuntamenti (*Lectures on Dante*, «The Monthly Magazine», vol. XXV, January-June, 1838, p. 671: «Professor Albites will commence on the 23 of April at Willis’s Rooms a COURSE OF SIX LECTURES ON DANTE. 1. *Life and works of Dante - Inferno Canto I*; 2. *The Gate of Hell - Francesca da Rimini*; 3. *Cavalcanti - a Fight among devils*; 4. *Death of Ugolino*; 5. *Purgatorio*; 6. *Paradiso*. Tickets may be had at 89, Wimpole street. Private lessons in Italian continue to be given by Professor Albites. His pupils have free admission to the lectures. Schools attended.», *Professor A. C. Albites Course of six lectures on Dante*, in “The Times”, 21 March 1838, p. 1) e, infine, le *Lectures on Italian Literature* tenute dal prof. Evasio Radice, anch’egli esule politico a Londra, presso il Trinity College nel 1839 (*Trinity College-Lectures on Italian Literature*, in “Saunders’s News-Letter”, Friday 15 March 1839, p. 3), cfr. pp. 59-60 di questo capitolo.

1841, della Scuola Madre Gratuita Italiana di Greville Street¹⁰⁷⁴, a beneficio dei poveri ragazzi di strada, e che le testate «Il Pellegrino» e «Apostolato Popolare», ricche di riflessioni dantesche, contribuivano a incrementare presso i critici e i lettori colti¹⁰⁷⁵.

Il culto dantesco in Inghilterra aveva raggiunto il suo apice proprio grazie al Mazzini, che nel 1842 aveva licenziato il *Commento foscoliano alla Divina Commedia*, forse il più vibrante dei suoi scritti dedicati alla figura dell'Alighieri, acme di un lungo processo riabilitativo in favore del vate italiano preceduto, nel 1826, dal saggio *Dell'amor patrio di Dante*; si trattava per lui di un progetto globale di rifondazione morale e civile:

Dante è tal uomo i cui libri studiati in un colla vita sarebbero da tanto da ritemperare tutta una generazione e riscattarla dall'infacchiamento che tre secoli d'inezie o di servilità hanno generato e mantengono. Bensì lo studio ha da essere severo, spregiudicato, libero d'ogni venerazione alle autorità, impreso non per notare e citare le molte terzine e gl'infiniti versi sublimi d'immagini e d'armonia che raccomandano il Poema all'orecchio e alla fantasia, ma coll'animo volto al futuro, e santificato dal disprezzo per tutta la genia de' pedanti eunuchi e dall'amore pei milioni d'uomini nati in Italia che covano il pensiero di Dante a trovare e svolgere quel pensiero, a raccogliere [...] il segreto dell'Idea che Dante adorava, che lo innalzava al di sopra di quanti Grandi ha l'Italia e lo confortò nella povertà, nella solitudine e nell'esilio. [...] Ed è. La Patria s'è incarnata in Dante. La grande anima sua ha presentito, più di cinque secoli addietro e tra le zuffe impotenti de' Guelfi e de' Ghibellini, l'Italia: l'Italia iniziatrice perenne d'unità religiosa e sociale all'Europa, l'Italia angelo di civiltà alle nazioni, l'Italia come un giorno l'avremo. Quel presentimento spira per entro a tutte le cose di Dante [...]¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁴ Riferimenti e articoli sull'operato della scuola mazziniana appaiono su molti quotidiani londinesi del tempo: *Education. Italian Boys*, in "The Evening Chronicle", Wednesday 27 April 1842, p. 3; *The Italian Nation in London and their educational plans*, in "The Leicester Chronicle", Saturday 29 April 1843, p. 1; sul problema educativo dei poveri ragazzi italiani a Londra, cfr. *Cruelty to Italian boys in London*, in "The Morning Post", Wednesday 20 December 1843; *The Italian Free School*, in "The Northern Star and Leeds General Advertiser", Saturday 13 December 1845. Inoltre un articolo comparso sul "The Examiner" del 1846 recensisce il libro *The Black Gonn Papers* (London, Wiley & Putnam, 1846) di L. Mariotti, pseudonimo dell'esule mazziniano Antonio Gallenga, che sarà poi autore de *A practical grammar of the Italian language for the use of the students of the London University College* (London, Rolandi, 1851), in cui si riconosce il buon operato della Scuola di Greville Street, nelle persone del Mazzini e del Pistrucci, in favore dell'educazione degli *italian poor boys*: «Mr. Mariotti does justice in the course of the story to the earnest, active, most human and most disinterested efforts of Mr. Mazzini, Mr. Pistrucci, and other Italians resident in England, to alleviate the miseries and improve the intellects of their un happy little countryman by that Free School in Greville street Hatton garden, of which we have more than once made mention in this journal.», *How they live in London*, in "The Examiner", Saturday 13 June 1846, p. 372.

¹⁰⁷⁵ Ci riferiamo, per esempio, al già citato saggio dal titolo *Dante* ne «Il Pellegrino» del 3 Dicembre 1842 che, con intento pedagogico-divulgativo e manifestamente propagandistico, espone al lettore inglese vita, opere e pensiero del poeta proponendo spunti e collegamenti con la contemporanea situazione politica italiana.

¹⁰⁷⁶ Mazzini, G., *Commento foscoliano alla "Divina Commedia"* [1842], in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Galeati, 1919, vol. XXIX, pp. 59-142; p. 43. Cfr. anche il saggio di Bocchi, A., *Mazzini e il Commento foscoliano alla "Commedia"*, in «Belfagor», fasc. V, anno LXII, Firenze, Olschki, 2007, pp. 505-526.

La lettura politicizzata di Dante, ormai a ridosso dei fatidici moti del '48, si collocava al termine di una lunga rilettura collettiva a cui avevano contribuito con autorevolezza le arti performative e figurative¹⁰⁷⁷. I fortunati *entertainments* londinesi dello Jannetti, in questo contesto, costituiscono un importante *trait d'union* con le precedenti esperienze del Pistrucci e del Modena. La continuità è importante: preceduto dalla fama di “fine dicitore” dantesco Jannetti è pronto per andare alla conquista del pubblico inglese non più come controfigura del suo maestro, ma come attore referenziato in proprio da prestigiose docenze.

Un avviso teatrale apparso sul “London Daily News” del giugno 1846 lo presenta appunto come «Professor of Italian Literature and Declamation, from Rome»¹⁰⁷⁸ e, indirizzandosi agli estimatori e agli ammiratori della lingua italiana presenti a Londra, li invita ad una *Matinee Musical et Declamatoire* che avrebbe tenuto di lì a pochi giorni presso la Opera Concert Room del teatro di Haymarket. Egli si sarebbe esibito nella recitazione di «selections from Dante e Manzoni»¹⁰⁷⁹ all'interno di un variopinto programma di intrattenimento che prevedeva anche una sessione musicale valorizzata dalla presenza di importanti *vocalists* e *instrumentalists*, come si può leggere di seguito:

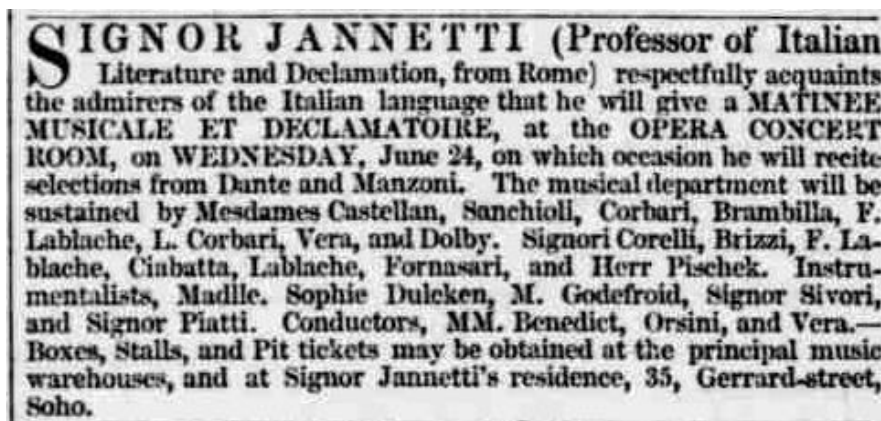


Fig. 10. Trafiletto del “London Daily News” del 19 giugno 1846.

¹⁰⁷⁷ Su questo argomento si veda il fondamentale saggio di Mazzocca, F., *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in *Restituzioni. Lo studio del collezionista restaurato*, a cura di L. M. Galli Michero, «Quaderni di studi e restauri», Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2002, pp. 57-69. Si veda anche Leone, F., *Il culto di Dante*, in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra, Genova 2005-2006, a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di Francesco Leone, Laura Lombardi, Anna Villari, Milano, Skira, 2005, pp. 110-121; e, infine, Querci, E., (a cura di), *Dante vittorioso: il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino, Allemandi, 2011.

¹⁰⁷⁸ *Signor Jannetti*, in “The London Daily News”, Friday 19 June 1846, p. 1.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

Come si intuisce, la confezione dell'intrattenimento all'interno del quale trovano spazio le declamazioni dantesche di Jannetti è praticamente identico a quelli del Pistrucci e del Modena¹⁰⁸⁰: *recitals* vocalistico-strumentali in cui l'attore, o poeta-improvvisatore del caso, ritaglia il proprio spazio da protagonista esibendo, per mezzo di mirabili doti istrioniche, l'alta qualità del "porgere" una lingua così ricercata e apprezzata dal colto pubblico inglese qual'era l'italiano¹⁰⁸¹.

E quale "strumento del porgere" sarebbe stato più adatto al caso se non quello della declamazione dei più famosi classici nostrani, assurti intanto a spina dorsale del canone letterario-risorgimentale degli italiani in esilio, come Dante, nel corpo principale dell'esecuzione, e come Manzoni, per la chiusa finale? Le recensioni della *matinée musicale* parlano, puntualmente, di uno Jannetti che mostra il sunto delle sue abilità «by reciting Dante's "Ugolino" and "Francesca da Rimini", both of which he delivered with dramatic power and effect»¹⁰⁸² e che ottiene il plauso sia del pubblico che della critica, nonostante la relativa discontinuità fra la componente musicale e quella recitativa stigmatizzata dal cronista¹⁰⁸³. Il *recital* inoltre beneficiò della collaborazione assoluta dell'intera compagnia operistica e musicale del teatro¹⁰⁸⁴. Come già fatto per i casi precedenti del Pistrucci e del Modena, osserviamo più da vicino anche la *performance* dello Jannetti:

¹⁰⁸⁰ Ritornano perfino gli stessi cantanti di arie come Mme Castellani e F. Lablache.

¹⁰⁸¹ A conferma di questa fortuna è la pubblicazione, nel 1843, di un manuale, misto di teoria e pratica, per l'apprendimento della lingua italiana a uso di autodidatti che non potessero garantirsi lezioni private con insegnanti madrelingua: Monteith, A., H., *Robertsonian method. Course of lessons in the Italian language, intended for the use of persons studying the language without a teacher*, London, Gilbert, 1843.

¹⁰⁸² *Opera House Concert Room – A Signor Jannetti*, in "The Standard", London, Thursday, 25 June, 1846, p. 5.

¹⁰⁸³ «Thought we are inclined to believe that such expositions are not fairly introduced into the concert-room». Ibidem.

¹⁰⁸⁴ «A Signor Jannetti gave a *matinée musicale* at these rooms yesterday, obtaining the services of the whole of the opera company (exclusive of Grisi and Mario) enforced by Brizzi, Ciabatta, Miss Dolby, and Mdlle Vera. [...] The musical matters were of the ordinary kind, and plentiful in quantity». Ibidem. Da notare l'uso iniziale dell'articolo indeterminativo "A" nel presentare genericamente lo sconosciuto Jannetti al debutto sulle scene inglesi. Nelle recensioni successive, invece, l'attore troverà ampio riconoscimento e apprezzamento.

SIGNOR JANNETTI'S MATINEE MUSICALE.

Her Majesty's Concert Room, in the Haymarket, was crowded yesterday morning, at the *matinee* of the above-named *littérateur*. M. Jannetti is a professor of Italian literature and declamation, and has acquired, deservedly, a very great reputation. Having another concert to attend, we were only able to be present while Signor Jannetti was delivering, with fine emphasis and great poetic feeling, the splendid fifth canto of Dante's "Inferno," containing the description of Rimini, whence Leigh Hunt drew the materials for his exquisite poem, "The Story of Rimini." This noble piece of declamation was received with bursts of applause. Signor Jannetti was also announced to deliver the "Morte d' Ermengarda" of Manzoni, a famous modern piece; also, the twenty-third canto of Dante's "Inferno." A programme of vocal and instrumental music, excellently sustained by Mesdames Castellan, Sanbioli, Corbari, Brambilla, Lablache, Vera, and Miss Dolby—Signor Corelli, Brizzi, F. Lablache, Pischek, Fornasari, &c., &c., vocalists—and MM. Godefroid, Sivori, Piatti, Benedict, &c., instrumentalists, completed the entertainment, which afforded general satisfaction.

1085

- Declamazione del V canto dell' *Inferno*: «with fine emphasis and great poetic feeling».
- Declamazione della "Morte di Ermengarda" (atto IV, *Adelchi* del Manzoni, «a famous modern pièce») e del canto XXXIII dell' *Inferno*.
- Segue un ricco *programme of vocal and instrumental music a chiudere l'intrattenimento con soddisfazione del pubblico*.

Appare subito evidente che la struttura dell'*entertainment* è identica a quella del Modena: il *declamatory concert* dei canonici episodi dei canti V e XXXIII dell'*Inferno*¹⁰⁸⁵, un brano tratto da una tragedia manzoniana, in questo caso la "Morte di Ermengarda" dall'*Adelchi* e una ricca chiusa di musica strumentale e per voci soliste. Ancor più interessante è il confronto con il canovaccio delle serate del Pistrucchi; l'indimenticato poeta-improvvisatore doveva aver lasciato buona memoria di sé, se un secondo recensore dello Jannetti lo ricorda come esempio e metro di paragone nonché precursore nella pratica del *recital* vocalistico-musicale e del *morning entertainment*:

Entertaining much regard, combined with very considerable respect, for literature, science, and art of Italy, we always view with peculiar favour any effort that may come under our notice, to redeem the character of that noble people from the slough of despond into which it has unhappily fallen. The names and the characters of the principal *litterati* of Italy are familiar to most of the educated classes. Dante as the Alpha, and Manzoni as the Omega of its literature, formed the principal novelties in Signor Jannetti's declamatory concert, and as far as the merit

¹⁰⁸⁵ *Signor Jannetti's Matinee Musicale*, in "The Morning Post", Thursday 25 June 1846, p. 6.

¹⁰⁸⁶ Qui viene particolarmente messo in risalto l'episodio della Francesca da Rimini da cui, ricorda il recensore, Leigh Hunt aveva tratto il *plot* per il suo poema *The Story of Rimini* (1816).

of introducing a novel ingredient into a morning's entertainment (for Signor Pistrucci's recitations are now nearly 20 years distant from us), we may observe that Signor Jannetti has been tolerably successful.¹⁰⁸⁷

Il successo riscosso dallo Jannetti si lega, come al solito, alla causa italiana agli occhi di un pubblico londinese sempre ben disposto, con «peculiar favour», verso ogni lodevole «tentativo di risollevar l'animo di quel popolo dalla palude in cui è sfortunatamente precipitato»¹⁰⁸⁸.

Al professore di declamazione, infatti, viene riconosciuto il merito di aver trasportato brillantemente sulla scena l' "Alpha" (Dante) e l' "Omega" (Manzoni) del canone letterario nazionale, per risollevar l'animo di un popolo costretto a sottostare al giogo dell'oppressione straniera e demoralizzato dai tanti tentativi sfortunati di raggiungere l'indipendenza. Jannetti, dunque, rinnova in chiave decisamente risorgimentale il repertorio italiano che già Pistrucci e Modena avevano introdotto sulla scena inglese con i loro *morning's concert*, spesso tenuti all'interno di quella stessa Opera Concert Room¹⁰⁸⁹, in cui la *Commedia* era accostata alle tragedie moderne di Alfieri o di Monti. La sua bravura suscitò tra i critici paragoni lusinghieri con i più grandi interpreti delle scene di quel Paese: da John Philip Kemble (1757-1823)¹⁰⁹⁰ a Edmund Kean (1787-1833)¹⁰⁹¹, fino a William Macready (1793-1873)¹⁰⁹². Ciò accadde all'indomani di una serata di gala londinese svoltasi presso il British and Foreign Institut, alla presenza di illustri personalità tra le quali il Duca di Cambridge, in cui la declamazione dei versi

¹⁰⁸⁷ *Music. Signor Jannetti's Matinée Musicale et Declamatoire*, in "The London Daily News", Thursday 25 June, 1846, p. 3.

¹⁰⁸⁸ «to redeem the character of that noble people from the slough of despond into which it has unhappily fallen.» Ibidem.

¹⁰⁸⁹ *Great Concert Room-King's Theatre. Signor Pistrucci*, in "The Times", London, 1 June 1826; *Signor Pistrucci's entertainment at the Opera Concert Room*, in The Times, London, Thursday, 29 April 1830; *Mr. Pistrucci's Performance at the Opera House Concert Room*, in "London Courier and Evening Gazette", London, Tuesday 28 May 1833.

¹⁰⁹⁰ Figlio di Roger Kemble e fratello della celebre attrice Sarah Kemble, debuttò in teatro nel 1776. Recitò nei principali ruoli della produzione drammaturgica in lingua inglese ottenendo così largo consenso da farlo, in breve tempo, scalare al successo e ottenere ingaggi da primo attore nei maggiori teatri londinesi come il Drury Lane ed il Covent Garden, di cui fu anche direttore, cfr. Macleod, J., *Storia del teatro britannico*, Firenze, Sansoni, 1963, pag. 227.

¹⁰⁹¹ Attore teatrale britannico tra i più grandi della storia inglese. Salì sul palcoscenico ancora fanciullo ma per diversi anni le sue prospettive lavorative furono modeste, finché nel 1814 la direzione del Drury Lane, sull'orlo della bancarotta, decise di dargli un'occasione, nel contesto degli "esperimenti" che stavano tentando per far ritornare il teatro alla popolarità di un tempo. Il suo Shylock ne *Il mercante di Venezia*, il 26 gennaio 1814, fu un enorme successo, provocando nel pubblico un entusiasmo quasi incontrollabile: aveva sostituito John Philip Kemble come attore più amato della scena londinese. Da allora ha inizio la sua fama di sommo interprete dei drammi shakespeariani: *Richard III*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear*. In seguito a uno scandalo si recò all'estero e fu applaudito anche nell'America Settentrionale e in Francia. Ma le stravaganze e il bere segnarono il suo declino morale e fisico. Recitando una volta l'*Othello* al Covent Garden, cadde fra le braccia del suo secondogenito, anche lui attore, Charles John, e morì di lì a poco.

¹⁰⁹² Esordì nel 1810 a Birmingham, ma la sua fama fu consacrata nel 1819 con l'interpretazione del *Riccardo III*. Nel 1821 fu in Francia e in Italia, nel 1823 passò al Drury Lane. Nel 1837-39 fu nella direzione del Covent Garden e poi nel 1841-43 in quella del Drury Lane. In America più volte, nel 1851 si ritirò dalle scene. Celebre interprete di drammi romantici e del teatro shakespeariano (insuperabile soprattutto come Re Lear), a Macready va il merito di aver compreso l'importanza dell'unità teatrale secondo la quale tutto l'*ensemble* artistico e tecnico del teatro doveva cooperare e lavorare assieme per il raggiungimento del miglior risultato possibile. Istituì severe prove d'insieme e viene considerato tra gli antesignani della figura del regista teatrale moderno.

della *Divina Commedia*, momento *clou* della serata, fu posta, come di consueto, a mo' di intermezzo tra parti cantate e musicate. Ecco la cronaca dell'evento:

A pleasing and agreeable variety was added to this, by the declamation of Signor Jannetti, a professor of poetry and recitative, from Rome, who recited, with all the energy and tenderness which the subject alternately required, the story of Ugolino, from the "Inferno" of Dante, in a manner which united the stately tragic power of the elder Kemble with the vividness and fire of Edmund Kean, and the touching pathos of Macready: it was excessively and most deservedly admired.¹⁰⁹³

La duttilità degli episodi danteschi – quello dell'Ugolino è un caso emblematico – permette all'attore di esibirsi in spazi e contesti molto diversi¹⁰⁹⁴: dal *morning concert* nella prestigiosa Opera House, alla ben più intima e ricercata "fine declamazione", come quella tenutasi durante questa serata del British and Foreign Institut. Possiamo dire che Jannetti condivide con gli altri due protagonisti dei "recital danteschi" sulle scene inglesi finora analizzati: il medesimo orizzonte d'attesa di tipo colto-elitario¹⁰⁹⁵ («it was excessively and most deservedly admired»¹⁰⁹⁶) e la mescolazione tra differenti generi e linguaggi durante la medesima serata¹⁰⁹⁷.

Tra il 1849 e il 1852 l'attore si sposta a Edimburgo presso la *Edinburgh Ladies' Institution for the southern districts*¹⁰⁹⁸ per insegnare italiano e, in particolare, per introdurre le giovani studentesse, attraverso esercizi di dizione, grammatica e declamazione, alla pratica del "bel parlare", tipica dell'eloquenza italiana, in vista dell'apprendimento dei «most approved modes of tuition» ("modi comportamentali socialmente approvati", il *bon ton* dell'epoca) per quante avessero voluto formarsi alla professione di governanti. È quanto si legge nel programma dell'istituto: «ITALIAN. Mr. Jannetti – Exercises in

¹⁰⁹³ *British and foreign institute*, in "The Morning Post", Friday 10 July 1846, p. 6.

¹⁰⁹⁴ Si cita qui anche la *soirée musicale* a cui Jannetti partecipa, in mezzo ad una miriade di *vocalists* e cantanti di arie liriche, presentando «between the first and the second part [...] one of his Italian declamations, which, independently of their poetic beauty, are charming as mere specimens of the music of the Italian tongue. Signor Jannetti's is the very perfection of pronunciation», *Madame Balfe's Soirée Musicale*, in "The Morning Advertiser", Thursday, 10 June 1847, p. 3. Per le sue formidabili doti vocali di fine dicatore e per le intrinseche proprietà musicali del declamare in lingua italiana, cosa che attirava moltissimo il gusto esotico dell'uditorio colto inglese, il Jannetti è tenuto in grande reputazione per lo svolgimento di questo tipo di intrattenimenti.

¹⁰⁹⁵ L'eco del successo delle declamazioni londinesi dello Jannetti si fece sentire anche in Italia per il tramite della cronaca dall'estero a cura della *Gazzetta Teatrale* del periodico "Il Pirata", che riunisce in un unico articolo, e tradotte in italiano, le recensioni e le cronache inglesi precedentemente analizzate, sottolineando il grande entusiasmo destato dalle *matinée musicale et declamatoire* dell'attore italiano: LONDRA. Francesco Jannetti, in "Il Pirata", anno XII, n. 4, 14 luglio 1846, p. 15.

¹⁰⁹⁶ *British and foreign institute*, in "The Morning Post", 1846, cit., ibidem.

¹⁰⁹⁷ Su tutto ciò grava, come sappiamo, la dominante influenza operata sullo sfondo dall'opera lirica rispetto al teatro di prosa. O, per meglio dire, la centralità della lirica nella vita scenica del primo Ottocento, con tutto ciò che questo comporta in termini di sollecitazione reciproca fra teatro e opera, fra "prosa" e "spettacolo", fra "recita" e "canto", anche dal punto di vista del linguaggio scenico (cfr. Meldolesi, C., Taviani, F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., in particolare vedi il capitolo II).

¹⁰⁹⁸ *Edinburgh Ladies' Institution for the southern districts*, in "Caledonian Mercury", Edinburgh, Thursday, 20 September 1849, p. 1.

Grammar, Italian Literature, and Conversation...»¹⁰⁹⁹. Come era successo per il poeta-improvvisatore Filippo Pistrucchi che, dopo una serie di serate di improvvisazione poetica e di *performance* teatrali, aveva trovato spazio come insegnante¹¹⁰⁰, Jannetti si specializza a Edimburgo in qualità di docente e brillante conferenziere, con *lectures* su Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso e *Italian readings* dell'Alfieri e del poema dell'Alighieri. Fu proprio la fama di “maestro di declamazione” maturata a Londra a garantirgli le richieste del pubblico scozzese di cimentarsi nuovamente nella pratica affascinante, e ormai collaudata, del *recital* in lingua italiana:

Signor Jannetti begs to announce that in consequence of many of his friends having expressed a desire that he should repeat, in Edinburgh, some of the LECTURES which he lately gave in London on the Italian Classics, DANTE, PETRARCH, ARIOSTO, TASSO, &c., he propose to give a course of Four Readings upon the greatest Italian Tragedian ALFIERI.¹¹⁰¹

Le tragedie che sarebbero state recitate, prosegue l'annuncio, si susseguirono secondo lo schema seguente:

On the 15th February, *Saul*. – On the 23d February, *Filippo*.
On the 1st of March, *Oreste*. – On the 8th of March, *Virginia*.¹¹⁰²

Un programma, insomma, che rispecchia in pieno il canone letterario risorgimentale con al centro le tragedie alfieriane, e in particolare il *Saul*, uno dei cavalli di battaglia in Italia del grande Modena¹¹⁰³, che in patria, dopo la repressione sanguinosa dei moti rivoluzionari del '48 e la caduta della Repubblica Romana¹¹⁰⁴,

¹⁰⁹⁹ *Edinburgh Ladies' Institution for the southern districts – Normal training for Higher Class Governess*, in “The Edinburgh Evening Courant”, Thursday, 06 November 1851, p. 1.

¹¹⁰⁰ Prima a Londra con le letture drammatizzate domenicali di storia patria per gli *italian poor boys* della scuola mazziniana di Hatton Garden, e poi, soprattutto, nella provinciale Brighton, con cicli di lezioni e nelle letture drammatizzate, divenuti ormai i suoi strumenti più consoni per ridare vigore ad un repertorio sempre più incentrato sulla rivisitazione dei classici letterari italiani in chiave patriottica.

¹¹⁰¹ *Readings of Alfieri's Tragedies – Signor Jannetti*, in “The Edinburgh Evening Courant”, Saturday 15 February 1851, p. 1.

¹¹⁰² *Ibidem*.

¹¹⁰³ Nel suo *Primo discorso all'assemblea costituente toscana*, durante la Repubblica Toscana, Modena aveva riconosciuto la preparazione della «vera resurrezione dell'Italia. Non solo l'effettuazione dell'idea dei nostri sommi genii, di Dante, di Alfieri», ma «la rivendicazione di quell'Italia una» (cfr. Modena, G., *Primo discorso all'assemblea costituente (Seduta del 30 marzo 1849)*, in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, (1831-1860), a cura di T. Grandi, Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, Biblioteca Scientifica, serie II, Fonti, vol. XXXIX, Roma Vittoriano, 1957, p. 157). Altro eccelso interprete del personaggio alfieriano sarà l'allievo del Modena, il grande attore Tommaso Salvini. D'altra parte sui personaggi alfieriani lo Jannetti doveva avere un bagaglio ben fornito data l'esperienza maturata presso la Compagnia dei Giovani, in cui, come in precedenza notato, aveva recitato insieme al Modena nel ruolo di Filippo nell'omonima tragedia, cfr. nota 275, p. 104.

¹¹⁰⁴ La Repubblica Toscana, invece, proclamata il 15 febbraio 1849 sotto la guida del triumvirato Guerrazzi-Montanelli-Mazzoni, venne ricondotta sotto il granduca Leopoldo II a seguito dell'invasione armata austriaca nel maggio 1849, ed ebbe i momenti più drammatici nell'assedio e sacco di Livorno.

accendeva le mai sopite speranze di unificazione e di indipendenza¹¹⁰⁵. Se, poi, vi si aggiunge anche la declamazione di cruciali episodi della *Commedia* dantesca il ciclo di *readings* proposto dal Jannetti assume sempre più quelle stesse caratteristiche pedagogico-educative e divulgative che avevamo riconosciuto nelle letture drammatizzate di Filippo Pistrucchi.

Anche la stampa inglese riconosce in Alfieri, attraverso la mediazione del Jannetti, uno dei maggiori esempi di riscatto dell'unità nazionale italiana in campo artistico-letterario, oltre a quello di una lingua che esprime «so much dignity in the “Commedia” of Dante and so much tenderness in the sonnets of Petrarch»¹¹⁰⁶, per aver dato all'Italia una tragedia degna del suo nome contribuendo, allo stesso tempo, ad emancipare la letteratura drammatica del suo paese «from the elegant effeminacy of the school of Metastasio», in considerazione del fatto che «the Italian nation still possesses no truly National drama, associated with the hearts and feelings of the people, like that of Schiller in Germany, or Shakespeare in England»¹¹⁰⁷. Ecco perché l'augurio rivolto all'attore italiano da parte del recensore del *reading* scozzese è quello di rivederlo in scena con la stessa «impressive voice and distinct and emphatic elocution» dimostrate, auspicando l'aggiunta al suo programma di una campionatura di brani tratti da altri celebri autori italiani; *in primis* gli episodi danteschi della Francesca da Rimini e del conte Ugolino, che, evidentemente, destavano l'attenzione e il gradimento di un'attenta e acculturata *audience*:

besides the touching story of the Francesca da Rimini, and the terrible episode of Ugolino and his sons, as narrated with fearful truth by the unrivalled power of Dante, we may yet be favoured by some examples from the works of Manzoni. [...] We confess we should wish to hear recited by Jannetti the pathetic “Morte d’Ermengarda”- the magnificent chorus which concludes the second act of the Carmagnola – and the equally noble ode on the Death of Napoleon – the finest specimens of Italian lyric poetry which modern ages have produced.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁵ Infatti, nel decennio 1849-1859 i mazziniani promossero una serie di insurrezioni che avrebbero dovuto ridestare le coscienze per la causa nazionale ma che, invece, fallirono atrocemente. Quelle che più impressionarono l'opinione pubblica italiana ed europea furono l'esecuzione capitale dei martiri di Belfiore (1852) a Mantova, esito cruento della repressione austriaca contro le ribellioni avvenute negli anni precedenti nel Regno Lombardo Veneto. Impressionò anche la rivolta milanese del 6 febbraio 1853 che, condotta con spirito mazziniano, ossia confidando in una spontanea partecipazione popolare e addirittura nell'ammutinamento dei soldati ungheresi dell'esercito austriaco, fallì miseramente nel sangue. Ma soprattutto fece tristemente scalpore la disastrosa spedizione di Sapri avvenuta tra il 28 giugno e il 1 luglio del 1857 nel Regno delle Due Sicilie, condotta all'insegna del credo mazziniano per il quale ciò che contava era, più che il successo, il “dare l'esempio”, e conclusasi con la morte di Carlo Pisacane e dei suoi ventitré compagni, massacrati dai contadini del loco, fomentati dalla propaganda borbonica a crederli ergastolani e delinquenti fuggiti dal carcere di Ponza. La tragica spedizione condotta dal mazziniano Pisacane fu poi commemorata nel 1858 dal celebre componimento di Luigi Mercantini *La spigolatrice di Sapri*, emblema della poesia patriottica risorgimentale.

¹¹⁰⁶ *Signor Jannetti's Readings from Alfieri*, in “The Edinburgh Evening Courant”, Tuesday 18 February 1851, p. 2.

¹¹⁰⁷ Ibidem.

¹¹⁰⁸ Ibidem.

Tralasciando l'evidente errore del recensore che attribuisce il coro della "Morte d'Ermengarda" al II atto de *Il conte di Carmagnola* invece che all'atto IV dell'*Adelchi*, è evidente che il repertorio di Jannetti, già mostrato a Londra soltanto alcuni mesi prima, aveva fatto scuola e fortuna, così come la poetica risorgimentale italiana fondata su Dante, Alfieri e Manzoni, nel nome dei quali una critica ed un pubblico non italiani vedono i presupposti della nascita di una nazione ancora in lotta per l'indipendenza dallo straniero, nell'ulteriore considerazione che il popolo italiano – a differenza di altri popoli come appunto quello inglese in Shakespeare e quello tedesco in Shiller – non si era mai riconosciuto "per cuore e per sentimento" in un vero e proprio poeta drammatico nazionale. Jannetti, ancora una volta, non delude le aspettative. Dopo il ciclo di letture alfieriane, si ripresenta sulle scene nel gennaio del 1852 per il primo di una nuova serie di *italian readings* dal titolo emblematico "*Readings of the Italian Poets*", il cui programma prevede la declamazione dei «best Passages from the Works of Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio, Filicaja, Monti, Gianni, Foscolo, Alfieri, Leopardi, Parini, Niccolini, Pellico, Manzoni, &c.»¹¹⁰⁹.

L'attore romano mette in scena il canone letterario risorgimentale al completo, schierando in prima fila il padre della lingua italiana, divenuto ormai un personaggio-mito precursore dell'unità nazionale. Per rendere onore al «work of Dante», e per darne un sunto alla «numerous and distinguished audience» accorsa alle Hopetoun Rooms di Edimburgo, Jannetti sceglie, ancora una volta, di recitare l'episodio più rappresentativo e affascinante della *Commedia*: la prigionia e morte di Ugolino del canto XXXIII dell'*Inferno*. Decide perciò di collocarlo come punto culminante della serata dopo la declamazione commentata di una serie di brani: si parte con il racconto dell'ingresso del sommo poeta, condotto da Virgilio, attraverso le porte dell'*Inferno*; si passa, poi, ad alcuni sonetti del Petrarca, ad episodi tratti dalla *Gerusalemme Liberata* e dall'*Orlando Furioso* e al componimento *Sulla morte di Giuda*, nella versione del Monti e del poeta-improvvisatore Francesco Gianni, per arrivare all'ultimo atto dell'*Adelchi* del Manzoni e concludere, come detto, con l'atroce vicenda del padre "affamato":

The first reading of the intended series took place yesterday evening, and may be taken as a sample of those which are to follow. Commencing with the first Canto of the "Inferno" – that which describes the descent of the poet into the realms of departed spirits, his meeting with Virgil, and the commencement of his journey under the guidance of the great Mantuan bard – the recitations embraced several of those sonnets in which Petrarch has sung his stange and mystical love for his Laura – the canto from the "Gerusalemme Liberata" of Tasso descriptive

¹¹⁰⁹ *Readings on the Italian Poets – Signor Jannetti*, in "The Edinburgh Evening Courant", Thursday 22 January 1852, p. 1.

of the flight of Erminia - the scene from the “Orlando Furioso” of Ariosto - four sonnets on the Death of Judas, by Monti, and one on the same theme by the “improvisatore” Gianni – the concluding act of the “Adelchi” of Manzoni – and concluding with that canto of the “Inferno”, relating the story of Count Ugolino and his sons.¹¹¹⁰

La scaletta proposta fu ben accolta dal «literary public of Edinburgh» che aveva già apprezzato i *readings* delle tragedie dell’Alfieri e che accoglie con favore un degno programma «remarkable for its variety» e «attractive in the selection of its materials»¹¹¹¹. L’operazione promossa dallo Jannetti offrì insomma, «in a short course of six readings», un affresco variopinto e organico della letteratura italiana («a comprehensive picture of the Italian literature»), con l’obiettivo di trasmettere attraverso questi esempi «a general idea at least of the varied capability of the language of his country»¹¹¹². Il pubblico straniero è sollecitato non tanto, o almeno non solo, dall’opportunità di conoscere una letteratura straniera attraverso i suoi maggiori autori¹¹¹³, ma soprattutto dall’ascoltare il suono e la melodia della “parola” italiana declamata con maestria affabulatoria da un ottimo interprete. L’opportunità, insomma, «to hear a noble language nobly declaimed»¹¹¹⁴:

The graceful and innig softness and melody of the Italian tongue, and its superiority in this respect to almost every known language, are so generally acknowledged as to have become almost proverbial. Its flowing and harmonious sweetness, and the fascinating tenderness which breathes in its very words, have long been the theme of admiration. Its wonderful capacity for musical adaptation arises from the same source [...]¹¹¹⁵

Alla lingua italiana continua ad essere riconosciuto uno *status* di superiorità rispetto alle altre lingue europee, soprattutto per il suo alto grado di adattabilità alla forma cantata e all’aria operistica. Inoltre, i meriti del *performer* sono moltiplicati se l’opera in questione è la *Divina Commedia*, apprezzata per le peculiari qualità sonore e musicali dei suoi versi oltre che per il *pathos* suscitato da alcuni suoi episodi:

¹¹¹⁰ *Signor Jannetti’s Readings from the Italian poets*, in “The Edinburgh Evening Courant”, Thursday 29 January 1852, p. 2.

¹¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹¹² *Ibidem*.

¹¹¹³ Anche perché autori come Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso erano ben conosciuti dal colto pubblico in sala, mentre scrittori più recenti come Monti, Niccolini, Leopardi lo erano meno. Ad esclusione del Foscolo, che aveva vissuto in Inghilterra il suo prolifico periodo di esilio, e del Manzoni, cui è riconosciuta grande abilità per le arie e i cori delle sue tragedie (il *Carmagnola* e l’*Adelchi* su tutte), «The works of the great Italian classical authors, of course familiar to every Italian scholar; but of the younger poets, from whose works selection have been made, almost all have acquired fame in their own country – many are comparatively little known on this side the Alps.», *Signor Jannetti’s Readings from Italian Poets*, in “The Edinburgh Evening Courant”, cit., p. 2.

¹¹¹⁴ *Signor Jannetti’s Italian Readings*, in “Caledonian Mercury”, Thursday 29 January 1852, p. 3.

¹¹¹⁵ *Signor Jannetti’s Readings from Italian Poets*, in “The Edinburgh Evening Courant”, Thursday 29 January 1852, cit.

Yet no reader of Dante, the first and greatest of Italian poets, can fail to be convinced of the force precision and grandeur which distinguish that noble poem. The father of Italian song, almost of Italian history – of the Italian language itself. [...] The rugged majesty of the “Divina Commedia” is relieved by scenes whose touching pathos brings them home at once to every heart [...] the same language which inspires us with terror in the fearful episode of the Tower of Hunger, conveys the thrilling and touching tenderness of the story of Paolo e Francesca.¹¹¹⁶

L’apprezzamento per la nostra lingua culmina con l’esempio del poema dantesco, poiché in esso viene maggiormente percepita la formidabile capacità stilistica di passare da toni fortemente drammatici, come nel caso dell’Ugolino, a toni romantico-sentimentali, come nel caso dell’episodio di Paolo e Francesca. È la duttilità della lingua e l’estro drammatico del suo uso a far apprezzare i versi anche ad un pubblico straniero, per il tramite fondamentale di una recitazione di qualità come quella di Jannetti:

the triumph of the evening was the thirthy-third canto of Dante’s Inferno, in which is recounted the death by starvation of the Count Ugolino and his four sons. This was declaimed by Signor Jannetti with terrible energy of voice and gesture, and drew forth a well-merited burst of applause. We have no doubt that the success of these delightful entertainments will go on increasing, and whoever wishes to hear a noble language nobly declaimed should not miss the opportunity of attending them.¹¹¹⁷

Quest’ultimo passaggio elogiativo testimonia la piena riuscita dell’operazione e il raggiunto obiettivo di testimoniare, presso un uditorio straniero, le formidabili potenzialità melodico-vocalistiche della lingua italiana («a general idea at least of the varied capability of the language of his country») e l’intensa carica ideale e sentimentale dei testi, con la *Divina Commedia* a fare da apripista:

Signor Jannetti has every qualification to insure him success in the task he has undertaken – a commanding person, great freedom of action, a powerful and, at the same time, a flexible voice, and a perfect understanding of the spirit of his author.¹¹¹⁸

¹¹¹⁶ Ibidem.

¹¹¹⁷ *Signor Jannetti’s Italian Readings*, in “Caledonian Mercury”, Thursday 29 January 1852, cit.

¹¹¹⁸ Ibidem.

Dopo questi cicli di letture sui poeti italiani, Jannetti proseguirà ancora la sua attività di docente a Edimburgo, impegnato in lezioni pubbliche e private¹¹¹⁹, con saltuari ritorni in patria per dare alcune recite, finché un trafiletto di cronaca nera del quotidiano scozzese “The Inverness Courier”, del 4 ottobre 1855, non ci informa della sua morte sopraggiunta a Torino il 12 settembre dello stesso anno¹¹²⁰. L’attore viene ricordato dal necrologio come «Italian Teacher»¹¹²¹: divulgatore della cultura italiana e promotore, fuori dai confini patrii, degli ideali libertari della lotta risorgimentale per l’unità. Gli insegnamenti del Modena “declamatore dantesco” avevano dato dunque i loro frutti, trovando nell’allievo-dilettante Jannetti un degno prosecutore, che tiene viva, in Inghilterra, l’attenzione per la causa italiana e la voga *fashionable* dell’*Italian reading and declamation* e del *recital* letterario già lanciata dal Pistrucci negli anni ’20. Il percorso artistico di Filippo Pistrucci, l’invenzione scenica di Gustavo Modena e l’abilità declamatoria di Francesco Jannetti fondano, insieme al lavoro di tanti letterati, artisti e intellettuali costretti al di fuori dei confini nazionali durante i cruciali anni risorgimentali, quella “drammaturgia dell’esilio” forgiata sugli episodi della *Divina Commedia* e sul personaggio dello stesso Dante, volta a curare personali ferite biografiche e sconfitte politiche collettive, che diventa emblema di una missione culturale, civile ed educativa e insieme piattaforma utopica per annodare presente e passato, arte e vita.

Abbiamo visto come la declamazione dei canti della *Divina Commedia* corrispondesse al bisogno da parte degli esuli di un linguaggio immediato e di prodotti culturali agili e spendibili: dai temi improvvisati alle letture drammatizzate del Pistrucci siamo passati, con il Modena, all’ideazione di un vero e proprio *format* teatrale che aveva *in nuce* le potenzialità di uno spettacolo autonomo con Dante-personaggio al suo centro; per arrivare poi al raffinato *entertainment* linguistico dello Jannetti, che aggiorna il repertorio dantesco al canone risorgimentale dei contemporanei Manzoni e Pellico, alternando il *recital* al commento e alla dissertazione, e lasciando intravedere al suo pubblico solidale un’Italia pensata, immaginata, frammentata che porta ancora i segni della lunga ferita dell’invasione napoleonica, della rivoluzione fallita e della tirannide

¹¹¹⁹ «Italian Language, Signor Jannetti», Private educational classes for a limited number of young ladies, in The Dundee, Perth, and Cupar Advertiser, Edinburgh, Friday 23 September 1853; «Signor Jannetti will resume his PROFESSIONAL DUTIES on Monday the 3rd of October. PUBLIC AND PRIVATE CLASSES for BEGINNERS, as well as for more Advanced Pupils». *Italian language and literature*, in “The Caledonian Mercury”, Edinburgh, Monday 03 October 1853.

¹¹²⁰ L’attore, come afferma A. Petri (cfr. *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., p. 229), ritornava saltuariamente in Italia dalla Gran Bretagna per recitare a Milano e a Torino. Proprio nel capoluogo piemontese trova la morte per un attacco di colera.

¹¹²¹ «At Turin, on the 12th ult., Signor Francesco Jannetti, Teacher of Italian in Edinburgh», cfr. *Deaths*, in “The Inverness Courier”, Thursday, 04 October 1855, p. 8.

straniera. Una militanza drammaturgica e letteraria, dunque, quella in cui si innesta la pratica dell'*Italian declamation*, suggerita da contingenze politiche e da urgenze sperimentali di natura multidisciplinare che sgranano i generi: il canto, la declamazione, l'improvvisazione, la recitazione tragica. È un originale spazio, creato con lodevole inventiva dai nostri esuli compatrioti, entro il quale il consumo performativo della *Commedia* sulle scene inglesi si protrae senza soluzione di continuità per un trentennio decisivo: dagli anni Venti agli anni Cinquanta dell'Ottocento. In questa fase di preparazione, carica di aspettative e di speranze, si succedono azioni cospirative, amari fallimenti, dure sconfitte militari, carcerazioni e proscrizioni, che la prosopopea letteraria celebra ed esorcizza come paradigmatica di un comune destino umano da fronteggiare eroicamente. Il laboratorio risorgimentale degli esuli italiani d'Inghilterra, così carico di ascendenze letterarie, aspira a restaurare la grandezza culturale italiana, persa negli animi dei connazionali rimasti in patria ma ancora rintracciabile, "dal di fuori", nell'ammirazione che le tributano gli intellettuali e il colto e illuminato pubblico straniero. Dante in tal senso fu il vero e proprio mediatore tra lingue e culture diverse, prestato dalla letteratura alle scene teatrali per il beneficio della causa unitaria.

3.8. IL DANTE DELLA RISTORI: ONE WOMAN SHOW.

Manca ora un ultimo passaggio per sondare l'estrema propaggine in cui si estende la fortuna dantesca sulla scena teatrale dell'esilio inglese della prima metà dell'Ottocento. È, infatti, la volta di fare i conti con due aspetti storico-politici cruciali per proseguire la nostra indagine: il primo riguarda la nuova situazione politica italiana, proiettata tra gli anni '50 e '60 del secolo verso un'unificazione per via monarchica nel segno della casa Savoia; il secondo, invece, più strettamente storico-teatrale, ha a che fare con l'affermazione italiana ed europea, del "Grande" attore ottocentesco emblemizzato, a livello internazionale, dalla figura di Adelaide Ristori¹¹²². Infatti, tra il giugno e l'agosto del 1855 l'attrice compie con la Reale Sarda una *tournée* internazionale, l'ultima della celebre compagnia sciolta l'anno successivo, che le avrebbe assicurato fama e fortuna senza tempo, aprendole le porte dei maggiori teatri di tutto il mondo, anche al di là dell'oceano. La città che per prima ebbe l'onore di celebrarne la bravura fu Parigi¹¹²³.

¹¹²² Sull'argomento si veda il saggio di Tinterri, A., *Il "Grande Attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, in «Acting Archives Essays», Supplement 18, November 2012, pp. 9-13. Di un'ampia bibliografia citiamo qui: C. Meldolesi e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit.; S. Ferrone, *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980; S. D'Amico, *Tramonto del grande attore*, con una presentazione di L. Squarzina e un saggio di A. Mancini, Firenze, Casa Usher, 1985, p. 30 (prima edizione: Milano, Mondadori, 1929); E. Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, Genova, Bozzi, 2001; Petrini, A., *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, DAMS, 2002. Meldolesi, in particolare, fa riferimento proprio alla *tournée* parigina della Ristori accompagnata da Ernesto Rossi, ultimo atto della storica Compagnia Reale Sarda, come all'evento anticipatore dell'avvento del fenomeno grandattorico, poi confermato dall'affermarsi delle carriere della triade Ristori-Rossi-Salvini (Cfr. il paragrafo *Il 1856: l'anno in cui fu registrata la nascita del Grande attore*, in Meldolesi, C., Taviani, F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 269-281).

¹¹²³ L'attrice poteva contare sulla positiva accoglienza delle proprie *performances* garantita dalla presenza di molti connazionali nella capitale francese. Bisogna ricordare che durante la prima metà dell'Ottocento anche Parigi, come Londra, ospitava un nutrito gruppo di rifugiati e dissidenti politici italiani. È impossibile, infatti, comprendere l'atteggiamento degli esuli verso l'Inghilterra senza tener conto di quel centro intellettuale che fu Parigi ai primi del secolo. Nel 1821 la polizia registrò nella capitale francese la presenza di quasi duecentocinquanta esuli italiani accolti, come accadeva anche a Londra, da una illuminata classe borghese solidale alla loro causa. Tra di essi ricordiamo politici come il marchese Lafayette, in cui l'esule Guglielmo Pepe riconobbe «uno dei più grandi filantropi di questa o di qualsiasi epoca precedente» (cfr., Pepe, G., *The Non-Establishment of Liberty in Spain, Naples, Portugal and Piedmont, explained*, in «The Pamphleteer», XXIV, 1824, p. 265) e Benjamin Constant; economisti come Jean-Baptiste Say e giornalisti progressisti come Marc-Antoine Jullien e Armand Carrel. Essi non solo dettavano la linea della vita intellettuale del Paese, ma rappresentavano anche un importante punto di riferimento per la comunità transazionale, e sicuramente per gli esuli italiani a Parigi, insieme a giornali e periodici liberali (come la «Revue encyclopédique», il «The Globe» o l'«Exilé», giornale fondato da Federico Pescantini e per il quale scrisse Carlo Pepoli), da cui i nostri compatrioti attaccavano l'ordine conservatore. Una visione panoramica dell'emigrazione politica italiana dopo i moti del 1821 e un dettagliato resoconto sul peregrinare degli esuli italiani, in particolar modo in Francia, ci sono forniti dal volume curato da Salvatore Carbone, *Fonti per la storia del Risorgimento italiano negli Archivi nazionali di Parigi: i rifugiati italiani in Francia (1815-1830)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 1962 (in part. cfr. Introduzione alle pp. VII-XXI). I documenti degli archivi francesi registrano l'esistenza di oltre 3000 esuli che si spostavano fra il Belgio, la Francia, l'Inghilterra, la Svizzera, la Spagna e la Grecia; a testimonianza dell'esistenza di una vera e propria comunità transazionale di rivoltosi e dissidenti politici in fuga dalla repressione o alla ricerca di nuovi focolai insurrezionali da aizzare. Per approfondimenti sull'internazionalizzazione degli ideali risorgimentali si veda, invece, C. A. Bayly e F. Biagini, *Giuseppe Mazzini and the Globalization of the Democratic Nationalism 1830-1920*, cit. Infine, tra le numerose iniziative editoriali promosse nella prima metà dell'Ottocento, dagli esuli italiani per alimentare il culto dantesco in Francia, si segnala il progetto di Luigi Cicconi di svolgere nel 1838 un *Cours d'études sur l'esprit de la Divine Comédie* di cui pubblicò, tuttavia, solo il sommario degli argomenti che avrebbe trattato nelle dodici lezioni previste, alcune delle quali dedicate al pensiero politico del fiorentino, in particolare al suo «libéralisme», alle sue idee «analogues à celle de Napoléon» ed alle divergenze tra la riforma religiosa dantesca e quella luterana

Sui suoi palcoscenici Adelaide fu accompagnata dal giovane e talentuoso Ernesto Rossi, grande interprete dell'*Oreste* alfieriano e poi famoso per le interpretazioni dei maggiori personaggi shakespeariani ma, soprattutto per ciò che ci interessa più da vicino, anche abile declamatore dei canti danteschi sulla scia degli insegnamenti del maestro Modena¹¹²⁴. Osservando le *performances* del Rossi, anche la Ristori fece esperienza di *recital* dantesco, al cospetto di un pubblico altolocato, in serate di gala durante le quali all'«entusiasmo universale e unanime che ella seppe destare [...] sotto le spoglie di Francesca da Rimini, di Mirra, di Maria Stuarda e di Pia de' Tolomei»¹¹²⁵ si alternavano estratti della *Commedia* declamati dal compagno di scena.

A testimoniare è la recensione di uno di questi eventi: «le 29 de ce mois [...] on jouera les 3e et 5e actes de *Maria Stuarda*, et les 2e et 5e actes d'*Oreste* avec Mme Ristori. M. Rossi, entre les deux pièces, déclamera le chant 23 de Dante: la mort du comte Ugolin»¹¹²⁶. Tra un'interpretazione e l'altra della Ristori, il Rossi, oltre a duettare al suo fianco nell'*Oreste* e in parti minori di altre tragedie, riusciva ad infilare anche una

(cfr. Cicconi, L., *Pantibésisme poétique de Dante. Cours d'études sur l'esprit de la Divine Comédie*, Pihan-Delaforest, Paris, 1838, p. 5, nell'analisi che ne fa Fabio Di Giannatale nel saggio *Esilio e Risorgimento. Il mito dantesco in Francia nella prima metà dell'Ottocento*, in Di Giannatale, F., a cura di, *Escludere per governare: l'esilio politico fra Medioevo e Risorgimento*, Firenze, Le Monnier, 2011, pp. 173-194, in part. a p. 192). Nato nel 1804 nel Piceno, Cicconi fu poeta-improvvisatore tra i più apprezzati del primo '800 italiano che, dopo i successi ottenuti nei maggiori teatri della penisola, decise di trasferirsi a Parigi nel 1835, riscuotendo le lodi anche dei francesi come avvenne il 10 maggio 1836 nella sala dell'Hôtel de Ville quando fu incoronato da Lamartine vincitore del confronto con Eugène Pradel, celebre poeta estemporaneo d'oltralpe. Durante i cinque anni di soggiorno nella capitale transalpina si dedicò agli spettacoli e alle collaborazioni con riviste parigine.

¹¹²⁴ Ernesto Rossi, non figlio d'arte, entra in contatto col mondo teatrale tra il 1838 ed il 1843, assistendo alle recite diurne dell'Arena Labronica, tra le quali anche quelle di Gustavo Modena, e cimentandosi poi in tentativi da filodrammatico. Debuttò nel 1845 nella compagnia Calloud diretta proprio dal Modena, che gli fu prezioso maestro. Nel 1852 entrò a far parte della Compagnia Reale Sarda, partecipando ad alcune *tournées* parigine nel 1855 a fianco di Adelaide Ristori e del cugino di quest'ultima, Luigi Bellotti Bon. In seguito, ormai attore affermato, poté dedicarsi ad un progetto lungamente sognato: scegliere, cioè, un repertorio shakespeariano con l'intento di avvicinare il pubblico al celeberrimo autore inglese. Nella sua lunga carriera teatrale fu un appassionato Romeo, un malinconico Amleto, un violento Otello, un tormentato Macbeth. L'amore per il teatro di Shakespeare lo indusse ad uno studio attento e profondo; scrisse saggi di analisi interpretativa e tenne numerose conferenze.

¹¹²⁵ Cfr. *Adelaide Ristori*, in "Il Trovatore", Torino, 11 agosto 1855, estratto da *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*, Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca e Museo dell'Attore di Genova. Della *tournee* del 1855 parla anche Pier Angelo Fiorentino (giornalista legato ai circoli degli esuli italiani a Parigi) in una serie di articoli su «Le Constitutionnel, journal politique, littéraire universel» del 29 maggio e dell'11 giugno 1855, segnalando un forte valore di testimonianze patriottica, oltre che di abilità artistica, nella presenza della Ristori sulle scene francesi quando interpreta, in coppia con Rossi, la *Francesca da Rimini* del Pellico: «L'Italie n'est pas morte; elle veille, elle souffre [...] incomparablement supérieure aux autres nations modernes dans la poésie épique et dans la poésie lyrique [...] Elle ne compte pas au nombre de ses glories ni Shakespeare, ni Molière, mais elle peut montrer avec un just orgueil, dans la trilogie dantesque des drames d'un concision terrible [...] des épisodes sublimes, Francesca da Rimini, Farinata, Ugolin, tout un monde de caractères, de passions, de pitié, de terreur: et pour mille, l'Infini; pour durée, l'Eternité; pour mise en scène, l'Enfer, le Purgatoire, le Paradis. [...] Dans *Francesca* elle [Ristori] n'a que deux momens, la scène d'amour au troisième act, où elle a produit un effet immense, et la dernière scène où elle meurt de la façon la plus touchante et plus poétique. On n'avait pas jamais vu au théâtre un tel rayonnement de Bonheur, une transfiguration si soudaine et si éblouissante, une telle fièvre et un tel délire au contact et à la flamme d'un baiser: *La bocca mi baciò tutto tremante*. [...] Ernesto Rossi, l'amoureux de la troupe, a fort bien joué le rôle de Paolo; c'est un grand et beau jeune homme, bien fait, vif, plain d'ame et d'ardeur.», Fiorentino, P. A., *Théâtre Imperial Italien. Les comédiens ordinaires de sa majesté le roi de Sardaigne – Mme Adelaide Ristori. – Francesca da Rimini, tragédie en cinq actes, de Silvio Pellico*, in «Le Constitutionnel», THÉÂTRES, 29 Mai 1855.

¹¹²⁶ Jules de Prémaray, *Théâtres. Théâtre Italien. Bénéfice de Mme Ristori. "Giovanna d'Arco", "I Gelosi fortunati". M. Rossi*, in "Feuilleton de la Patrie", 27 Aout. 1855, *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*, Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca e Museo dell'Attore di Genova.

“dantata”, memore delle lezioni modeniane, apparendo, proprio come il maestro, particolarmente abile nel canto dell’Ugolino, a giudicare dalle cronache:

D’abord, avant tous et avant toutes, l’infatigable Ristori, dans sa belle creation de Marie Stuart, un acte d’Oreste, la tragédie d’Alfieri, un chant de la *Divine comédie*, récité par M. Rossi, [...] Tout a parfaitement marché: Mme Ristori a eu son succès habituel; Rossi a joué Oreste avec un grand talent; [...] Le sublime chant du Dante a été fort bien récité par Rossi, avec beaucoup d’éclat et un bon sentiment du texte. [...] Voilà une bonne soirée: agréable aux spectateurs, fructueuse aux artistes.¹¹²⁷

Il lavoro spalla a spalla con Ernesto Rossi deve aver influito sul repertorio della grande attrice, spingendola a cimentarsi nell’arte declamatoria applicata agli episodi della *Commedia* e a soffermarsi, fissandoli nel proprio repertorio, sui personaggi femminili che Dante aveva reso immortali con i suoi versi, uno su tutti Francesca da Rimini. La tendenza a puntare sull’amante infelice, prima nel riadattamento del Pellico e poi nella *Commedia*, sarà ovviamente ribadita durante le due *tournées* londinesi del 1856 e del 1863. Con la Ristori assistiamo ad una “performance dantesca” che assume i connotati di “pezzo di bravura” del “Grande” attore, sullo sfondo di una causa risorgimentale italiana che, tramite l’abile opera diplomatica del Cavour, vedeva ora nei Savoia la propria stella polare¹¹²⁸. L’uso di Dante continua, ancora di più dopo la metà del secolo quando ci si avvicina lentamente verso l’unità italiana, ad assumere una specifica valenza politica e l’esecuzione che ne fa la Ristori durante le sue *tournées* londinesi va, dunque, contestualizzata in un’atmosfera del tutto differente rispetto a quella che aveva caratterizzato lo slancio libertario in senso repubblicano-democratico degli esuli mazziniani della prima ora.

Aggiungiamo, inoltre, che, per quanto riguarda la storia del teatro, intorno alla metà del secolo si stavano rafforzando sempre di più gli stretti rapporti tra cultura e mercato nell’ottica della nuova logica capitalistica della domanda e dell’offerta¹¹²⁹; la lenta ma inesorabile avanzata delle leopardiane “magnifiche sorti, e progressive” avrebbe presto sancito il trionfo di nuove logiche all’interno del mondo culturale e artistico con la conseguente formazione di una vera e propria “industria culturale”, di

¹¹²⁷ *Madame Ristori*, Paris, 31 Aout. 1855, *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*, Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca e Museo dell’Attore di Genova.

¹¹²⁸ Vedremo in seguito anche altri grandi attori italiani, memori della lezione del Modena, quali Tommaso Salvini e Ernesto Rossi cimentarsi con le “dantate” in favore dell’unità filomonarchica. Farà eccezione la garibaldina Giacinta Pezzana, che resterà fedele divulgatrice di Dante secondo il modeniano schema repubblicano-democratico.

¹¹²⁹ Il “nudo pagamento in contanti” identificato da Marx ed Engels come uno dei tratti distintivi del nuovo mondo della borghesia industriale e capitalista in ascesa durante la prima metà del XIX secolo.

cui le *tourneés* internazionali dei grandi attori sono i primi e più evidenti segni distintivi¹¹³⁰.

Il primo dei due passaggi della Ristori nella capitale britannica avvenne tra il giugno e il luglio del 1856, a seguito del folgorante successo parigino dell'anno precedente. A ricordarcelo è la stessa protagonista in una delle sue tante lettere indirizzate alla confidente Lauretta Cipriani Parra. Dopo aver illustrato all'amica l'accoglienza ricevuta, l'attrice si sofferma soprattutto sul contesto ricettivo in cui si era esibita, registrando la qualità e la sensibilità di un'*audience* propensa all'ascolto di testi letterari fra *public reading* d'intrattenimento mondano e orazione *ex pulpitem*:

Carissima Laurina,

Londra il 6 giugno 1856

Poche righe per darti il ragguaglio della mia comparsa sulle scene inglesi¹¹³¹. Appena mi videro apparire, gli applausi scoppiarono, e proseguirono fino al «Coraggio amati figli miei etc.»¹¹³². [...] Alla fine dell'atto, cosa straordinaria a quel teatro dove non esiste clac, dove il teatro, cioè la platea sembra un oratorio, o un salone di lettura ... dove anche le signore che vanno in quella specie d'anfiteatro¹¹³³, che da noi si chiamerebbe loggione, vanno inghirlandate (come vittime), e gli uomini in cravatta bianca! Mi chiamarono fuori tre volte. La serata fu splendida – Otto volte fui richiamata – applaudita poi in tutti i punti che a Parigi, ma non in tutte le finenze ... ma dicono che ho fanatizzato tutti – ed infatti se devo giudicare dalle apparenze, la stampa intera ha scritto cose le più belle, le più grandi, che mi potessi desiderare! Ed i giornali saranno 25! Io ne manderò qualcuno – frattanto fatti leggere il Times. Londra è magnifica, grandiosa, ma pesante! Oh la mia Parigi!¹¹³⁴

La *tournée* parigina, seppur rimpianta per la fastosità dei teatri e per la *clac* guadagnata, sembra ora un ricordo lontano, sbiadito dal richiamo e dalla curiosità suscitata dalla magnificenza della città britannica e dalla peculiare caratteristica dei suoi teatri paragonati a “oratori” e a “saloni di lettura”. Così la Ristori, dopo la palestra parigina accanto al Rossi, comincia a sperimentare gli effetti che le tematiche dantesche potevano sortire tra un'udienza abituata al canto, alle letture e alla declamazione pubblica, considerando anche che in città l'interesse per la lingua e la letteratura italiana

¹¹³⁰ Cfr., *Teatro, “spettacoli”, pubblico: la scena del primo Ottocento, l'arte del grande attore, Il “teatro-industria”*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., cap. II, pp. 21-33.

¹¹³¹ La data è confermata da un trafiletto apparso sul “Western Times”: «Madame Adelaide Ristori, a gifted actress, made her first appearance before the English public on Wednesday at the Lyceum», *Madame Ristori*, in “The Western Times”, Exeter, Saturday 07 June 1856.

¹¹³² Ci si riferisce alla Scena IV dell'atto I della *Medea* tradotta da Giuseppe Montanelli e rappresentata appunto a Londra dalla Ristori.

¹¹³³ Il teatro in questione è il Lyceum Theatre situato in Wellington Street, nella Città di Westminster, un borgo di Londra. Il primo edificio teatrale risale al 1765, quello attuale venne aperto il 14 luglio 1834, su progetto di Samuel Beazley. La struttura era unica per l'epoca, in quanto possedeva un balcone che circondava completamente l'edificio.

¹¹³⁴ Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Parra, Londra, 6 giugno 1856, in Del Vivo, C., (a cura di), *In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 64-65.

era stato riaccessi dai molti esuli del '48 che avevano raggiunto in quegli anni le sponde inglesi. Oltre alla *Medea*, che aveva spopolato negli spettacoli transalpini, adesso la grande attrice poteva contare su un vasto repertorio rinfoltito anche da trame dantesche. La *Francesca da Rimini* del Pellico era quasi sempre in scaletta¹¹³⁵ sulle scene inglesi¹¹³⁶, spesso recitata insieme alla *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo¹¹³⁷, in virtù di una popolarità legata alle numerose traduzioni sia «in prose» («in prosa») che «on canvas» («su tela»)¹¹³⁸, oppure in abbinamento con la tragedia alfiariana *Rosmunda*, come testimonia un annuncio del Lyceum theatre:

¹¹³⁵ «We have not seen Madame Ristori act more finely than in this most painful of tragedies. [...] As regards the embodiment of Francesca, nothing, we repeat, can be more earnest, natural, and pathetic than that of Madame Ristori. Such acting as this leaves an impression not soon to be effaced.» *Lyceum Theatre*, in “The London Evening Standard”, Tuesday, 15 July 1856, p. 1. Dobbiamo dire che la tragedia del Pellico la Ristori l’aveva in repertorio e con grande successo fin dai suoi primi esordi, come ricostruisce un articolo in suo onore: «at 14 years old she impersonated Francesca da Rimini, the principal character in the famous tragedy so entitled, and made all Italy ring with the praise of the wonderful passion and power which she drew into the impersonation», *Gossip, Literary and Artistic (From a London Correspondent)*, in “The Bolton Chronicle”, Saturday 07 June 1856, p. 6.

¹¹³⁶ Ricordiamo che Francesca avrà largo successo in tutto il mondo anglosassone sbarcando anche oltreoceano. Nel 1853 è rappresentata per la prima volta a New York da George Henry Boker la cui *Francesca da Rimini* (1853) viene considerato come uno dei grandi drammi del XIX secolo (per approfondimenti cfr. P. D. Voelker, *George Henry Boker’s Francesca da Rimini: An interpretation and evaluation*, in «Educational Theatre Journal», vol. 24, n. 4, 1972, pp. 383-395). Arthur Hobson Quinn nel 1923, definì quest’opera come il più grande dramma in lingua inglese dei primi tre quarti del diciannovesimo secolo (cfr. Q. A. Hobson, *George Henry Boker-Playwright and Patriot*, in «Scribner’s Magazine», 71, n. 6, June 1923, pp. 701-715) e nel 1927 Edward Sculley Bradley la considera come una delle più grandi tragedie poetiche in lingua americana (cfr. E. S. Bradley, *George Henry Boker, poet and patriot*, New York, B. Blom, 1972). Boker mette in risalto la deformità di Gianciotto e la predilezione della società americana per le apparenze e l’opulenza. Il buffone di corte, Pepe, per il suo senso di superiorità e sussiego morale ha, con Gianciotto e Paolo, un ruolo importante in una tragedia in cui Francesca non è più la prima donna. Inoltre, la trama si differenzia dalla tradizionale, in particolare per il finale: Gianciotto dopo l’uccisione dei due amanti si pugnala.

¹¹³⁷ Del repertorio dantesco della Ristori facevano parte, ed erano particolarmente frequentate durante la *tournee* inglese: la *Pia de’ Tolomei*, «Madame Ristori repeated on Monday night her performance of “Pia dei Tolomei.”», *Lyceum Theatre*, in “The Morning Chronicle”, Wednesday 25 June 1856; la *Francesca da Rimini*, «Yesterday afternoon Madame Ristori took her benefit, and two new pieces were produced. The first of these was the *Francesca da Rimini* of Silvio Pellico...» *Lyceum Theatre*, in “The Times”, Tuesday, July 15, 1856, p. 12; cfr. anche *Drama – Lyceum – Madame Ristori’s benefit*, in “The London Daily News”, Wednesday 16 July 1856, p. 5); e, infine, la *Piccarda Donati* di Leopoldo Marengo, figlio di Carlo, amata dall’attrice tanto da rientrare nell’elenco delle sue opere favorite: «Her favourite pieces of this period were first the three chef d’œuvre of Golgoni [...] “Elizabetta Regina d’Inghilterra”, by Paolo Giacometti; “Piccarda Donati”, a tragedy by the younger Marengo, son of the author of “Pia de’ Tolomei”» *Lyceum Theatre*, in “The Morning Chronicle”, cit. Per approfondimenti sul ruolo delle donne nel Risorgimento e sull’uso politico e fortuna dei personaggi danteschi femminili durante la fase risorgimentale cfr. Bonfatti, R., *Dante e il Risorgimento educatore delle donne: percorsi anglo-italiani*, in *I cantieri dell’italianistica, Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti, Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, in cui si accenna in particolare a due attrici che portarono la *Commedia* sulle scene, contribuendo a stabilizzare un repertorio dantesco nel teatro ottocentesco dentro e fuori l’Italia: l’una, Giulia Calame, al fianco di Gustavo Modena nelle sue “dantate”; l’altra, Giacinta Pezzana in grado di dare vita ad un *one woman show*, con le sue *Veladas Dantescas* della *tournee* sudamericana del 1873.

¹¹³⁸ «This play is founded on the episode of Dante, well known from Byron’s translation, Leigh Hunt’s sweet drama, and many other renderings of the tragic story in prose and on canvas», *Madame Ristori*, in “Manchester Courier and Lancashire General Advertiser”, Saturday, 19 July 1856, p. 8.

LYCEUM
THEATRE

LAST NIGHT BUT ONE.
MADAME

RISTORI

WEDNESDAY, July 30th.
Will be performed ALFIERI's Tragedy, entitled

ROSMUNDA

Rosmunda, - - -	Mad ^{me} RISTORI
Romilda, - - -	Mad ^{me} PICCHIOTTINO
Almehilde, - - -	Sig ^r GLECK
Il dovaldo, - - -	Sig ^r BOCCOMINI

FRIDAY NEXT, August 1st,
FRANCESCA DA RIMINI
I GELOSI FORTUNATI.
POSITIVELY THE LAST NIGHT
Of Madame RISTORI's Performance this Season.

Doors Open at Eight; commence at half-past Eight, and terminate about Eleven.

Boxes, £3 3s.; £4 4s.; £5 5s. & 25 5s.; Pit Stalls, £1 1s.; Amphitheatre Stalls, 7s.; Pit, 6s.; Amphitheatre, 3s. 6d.
Boxes and Stalls may be secured on application to Mr. PARSONS, at the Box Office of the Theatre; and of Mr. MITCHELL, Mr. WOODHAM, Messrs. ANDREWS,
Messrs. GREEN, Mr. JAMMOND, Mr. T. CLAYTON, and Mr. GILFILLAN, Royal Agents; Mr. BISHOP, Agents for the Theatre; Messrs. GIBSON, Messrs. HARRIS, & Co.
and Messrs. JULLIEN & Co., Regent Street; Mr. D'YVE, Strand; and of Messrs. BENTLEY, Piccadilly; Messrs. CLAYTON, Liverpool; Messrs. CLAYTON, Manchester; Messrs. CLAYTON, Leeds; Messrs. CLAYTON, Newcastle; Messrs. CLAYTON, Nottingham; Messrs. CLAYTON, Plymouth; Messrs. CLAYTON, Southampton; Messrs. CLAYTON, Swansea; Messrs. CLAYTON, Tinsley; Messrs. CLAYTON, Wakefield; Messrs. CLAYTON, Wigan; Messrs. CLAYTON, York.

IL MANIFESTO DI UNA RAPPRESENTAZIONE A LONDRA.

Fig. 11. Locandina del Lyceum theatre di Londra, luglio 1856.

A ciò bisogna aggiungere che i personaggi femminili della *Divina Commedia* erano particolarmente congeniali alla Ristori per l'altezza morale e la fierezza eroica dei loro comportamenti di fronte alle estreme circostanze descritte o accennate dai versi dell'Alighieri¹¹³⁹. Inoltre, le tragiche “eroine” dantesche ben si adattavano, in controtuce, al clima di fiera lotta e rigore morale che circondava la lenta e faticosa battaglia per l'indipendenza italiana, soprattutto dopo la dura repressione dei moti insurrezionali del '48.

¹¹³⁹ Pia dei Tolomei, protagonista dell'episodio dantesco (*Purg.* V, 130-136), fu gentildonna senese del XIII secolo, moglie di Nello de' Pannocchieschi da cui fu rinchiusa e lasciata morire in un castello della Maremma dal marito, sia che egli dubitasse della sua fedeltà, sia, come pare più probabile, che volesse passare (come poi fece) a nuove nozze. L'evocazione dantesca, e la figura di Pia, arricchita di elementi patetici e romanzeschi, ebbero particolare fortuna durante il Romanticismo. Gli scrittori e gli artisti che ne trattarono: Bartolomeo Sestini (nel poemetto *Pia de' Tolomei*, 1822), C. Marengo (nella tragedia *La Pia*, 1837), e G. Donizetti (nell'opera musicale *Pia de' Tolomei*, 1837, su libretto desunto dal poemetto del Sestini). Piccarda Donati, invece, figlia di Simone Donati, sorella di Corso e di Forese, fu suora nel convento francescano di Monticelli presso Firenze, ma per volere del fratello Corso venne rapita dal chiostro, forse nel 1285 o nel 1288, e data in moglie a Rossellino della Tosa suo compagno di Parte. La leggenda vuole che provvidenzialmente morisse di lebbra prima che le nozze fossero consumate.

In particolare, l'episodio di Francesca da Rimini, nella sua rivisitazione per mano di Silvio Pellico, oltre alla struggente vicenda amorosa raccontata, era anche opera che, per la vicenda umana del suo autore divenuto dopo la carcerazione nello Spielberg una delle icone risorgimentali, non poteva non attirare l'attenzione della critica in generale¹¹⁴⁰ e, a maggior ragione, degli esuli italiani. Il primo tra di essi a cogliere l'“impegno”¹¹⁴¹ profuso delle esibizioni dantesche della Ristori sui palcoscenici londinesi fu Carlo Arrivabene¹¹⁴², esule mazziniano fin dagli anni '40, e ora professore di italiano presso l'University College di Londra, dove aveva preso il posto di Antonio Gallenga¹¹⁴³, altra importante figura nel panorama degli uomini d'azione fedeli al Mazzini e alla causa unitaria italiana per via repubblicano-democratica.

¹¹⁴⁰ «Pellico is but one out of a noble band Piedmontese martyrs, who have gone through pain and privation in the cause of Italian freedom. Vittorio Alfieri, a Piedmontese, regenerated the Italian drama. Pellico and Marengo carried the on the work begun by Alfieri. Madame Ristori, the great tragedian, who comes to interpret the masterpieces of the great dramatic writers of Italy, is the most distinguished member of the King of Sardinia's own company of actors», *Madame Ristori – Italian Drama – Vittorio Alfieri*, in “The London Daily News”, Monday 02 June 1856, p. 5.

¹¹⁴¹ Sull'impegno patriottico-politico della Ristori cfr. Deabate, G., *Il carteggio artistico e patriottico di Adelaide Ristori*, in «Nuova Antologia», vol. CLIX, serie V, 1 giugno 1912, pp. 443-444, in cui si accenna al valore politico di alcuni personaggi interpretati dalla grande attrice: Fedra, Lady Macbeth, Giuditta .

¹¹⁴² Arrivabene Valenti Gonzaga, Carlo. Nato a Mantova nel 1824 dal conte Francesco e dalla contessa Teresa Valenti Gonzaga, studiò giurisprudenza all'università di Pavia. Scoppiata la guerra del 1848, combatté nel corpo dei dragoni lombardi aggregato all'esercito piemontese. Nel 1849 fu nello Stato Maggiore del generale M. Fanti e combatté a Novara. Tornato a Mantova, per sottrarsi alle persecuzioni della polizia austriaca fu costretto all'esilio, dapprima a Parigi, poi in Inghilterra, dove restò per parecchi anni, vivendo in un primo tempo poveramente. Nell'anno accademico 1854-55 sostituì Antonio Gallenga come professore di lingua e letteratura italiana all'università di Londra («The Signor Conte Arrivabene was appointed substitute for the session for the professo of Italian language and literature, Signor Gallenga, absent at present at Turin in discharge of his duties as deputy for Turin to the Piedmontese parliament», *University College London*, in “The London Daily News”, London, Saturday, 11 November 1854, p. 5) e pubblicò allora un'antologia dal titolo *I poeti italiani. Selections from the italian poets* (London, Rolandi, 1855). Nel 1859 ottenne la cittadinanza britannica e fu collaboratore di diversi giornali inglesi, contribuendo con la sua opera a orientare l'opinione pubblica di quel paese verso l'accoglimento di una soluzione in senso filopiemontese del problema italiano. Nello stesso 1859 si recò in Italia, dove, come corrispondente del giornale liberale “Daily News”, seguì le vicende della guerra in Lombardia. Nel 1860 fu con Garibaldi in Sicilia e fino a Napoli, come corrispondente, oltre che dei londinesi “Daily News” e “Morning Post” anche del giornale francese “La liberté”. Fatto prigioniero durante la battaglia del Voltorno (10 ottobre 1860) e condotto a Capua, fu presto rilasciato per l'intervento del rappresentante inglese. Morì a Mantova il 7 ottobre 1874.

¹¹⁴³ Antonio Gallenga, forse più famoso col suo nome di battaglia “Procida”, fu giornalista e uomo politico, nato a Parma nel dicembre del 1812 e morto in Inghilterra a Chepstow (Montmouthshire) nel dicembre del 1895. Fallito il moto rivoluzionario di Parma del 1831 al quale aveva partecipato, andò in esilio in Corsica e poi a Marsiglia, dove si affiliò alla *Giovine Italia*. Nell'agosto del 1833 esprime al Mazzini il proposito di attentare alla vita di Carlo Alberto. Il Mazzini gli fornì un pugnale e una somma di denaro. Una volta a Torino, però, il coraggio gli venne meno e fuggì in Svizzera. Nel 1839 si trasferì in Inghilterra dove rivide il Mazzini. A Londra visse i primi anni collaborando nei *magazines* e nelle riviste con lo pseudonimo di Luigi Mariotti con il quale aveva firmato anche l'articolo in cui elogiava gli sforzi pedagogico-filantropici di Mazzini e Pistrucchi nella Scuola Madre Gratuita Italiana di Greville street. Si tenne in relazione col Mazzini fino al 1848, firmando come segretario molti manifesti dell'Associazione nazionale italiana. Dopo i disastri della guerra, avendo preso parte alle cinque giornate di Milano, si rifugiò in Piemonte, accostandosi al Cavour, che lo fece collaborare nel *Risorgimento*, per poi riprendere la via dell'esilio in Inghilterra, dove nel 1847 aveva preso moglie. Divenne accanito avversario del Mazzini dalle pagine del *Times* di cui fu corrispondente. Nel 1855 pubblicò a Londra una *History of Piedmont* nel quale narrò l'episodio del progettato regicidio. Quando l'opera fu tradotta in italiano (Torino, 1856) il Gallenga dovette dimettersi da deputato del parlamento subalpino e fece ritorno in Inghilterra dove riprese a scrivere. Nel 1859, come corrispondente del *Times*, partecipò alla guerra contro l'Austria e l'anno dopo ebbe lo stesso ufficio durante la spedizione dei Mille. Nel 1863 andò in America, donde inviò corrispondenze sulla guerra di secessione; per poi seguire la guerra austro-prussiana e quella del 1870 tra la Francia e la Prussia. Tra le altre pubblicazioni: *Past and Present* (Londra 1848); *Italy revisited* (Londra 1876); *The Pope and the King* (Londra 1879); *Democracy across the Chanel* (Londra 1883).

Oltre all'insegnamento universitario¹¹⁴⁴ l'Arrivabene, come abbiamo visto fare già in passato a molti altri suoi compagni d'esilio, si impegnava anche nella divulgazione della letteratura italiana, promuovendo cicli di lezioni in cui si cimentava a sua volta in *reading* commentati della *Divina Commedia* e delle tragedie dell'Alfieri, coniugando, come al solito, le ragioni della borsa con quelle della testimonianza patriottica. È proprio durante una delle sue *lectures on Italian literature*, spesso incentrate su *reading-recital* dei due canonici episodi danteschi¹¹⁴⁵, che l'Arrivabene coglie l'occasione per omaggiare l'arrivo in città della Ristori, indicata come «the great illustrator of Italian drama»¹¹⁴⁶, e lodare il suo impegno sulle scene del Lyceum Theatre. Egli riconosce nell'attrice il maggiore esempio del genio artistico italiano, che in patria non avrebbe potuto beneficiare delle stesse opportunità di lavoro riservate, invece, ai cantanti d'opera lirica, e per questo sarebbe stata costretta all' "esilio" della *tournée* estera:

Signor Arrivabene gave another lecture on Italian literature, at Lord Ward's picture gallery, in the Egyptian Hall¹¹⁴⁷, yesterday. The works of Alfieri formed the principal subject of the lecture, and of course the great illustrator of the Italian drama now among us, at the Lyceum, Madame Ristori, was alluded to, Signor Arrivabene observing that the development of her genius was the more remarkable that Italy offers but few opportunities for a dramatic artist that is not only operatic. The lecturer's remarks were not only characterised by nice judgment, but by rare eloquence and beauty of diction.¹¹⁴⁸

In un'altra recensione della *lecture* tenuta dall'Arrivabene se ne sottolinea la sicura tecnica recitativa e l'eloquenza¹¹⁴⁹ e si descrive la scaletta della recita, che avvicenda

¹¹⁴⁴ Ufficialmente nominato nel 1858, al posto del Gallenga, professore ordinario della cattedra di Italiano presso l'University College di Londra: «Signor Arrivabene had been appointed Professor of Italian in the place of Signor Gallenga», *University College London*, in "The Morning Advertiser", Thursday, 25 February 1858, p. 4.

¹¹⁴⁵ «Yesterday afternoon Signor Arrivabene, the Professor of Italian at University College, delivered a short lecture on the genius of Dante, illustrating his subject by reading the two most celebrated episodes of the *Divina Commedia*. [...] by far the most interesting portion of the hour's instruction consisted of the "readings". These included the whole fifth canto of the *Inferno*, which, we need scarcely say, sets forth the conversation with Minos, and the fate of those peculiar sinners 2Che la ragion sommettere al talent", especially the world-renowned Francesca da Rimini, and those portions of the 32d and 33d cantos that contain the episode of Count Ugolino. [...] The wonderful passages from the great father of modern poetry were read with great taste and spirit by Signor Arrivabene, who, though he did not attempt to act the personages of the narrative, gave full expression to all the sentiments of the poet», *Italian Literature*, in "The Times", London, Wednesday, June 18, 1856, p. 8.

¹¹⁴⁶ *Fashion and table talk. Her Majesty & c.*, in "The Globe", Friday 20 June 1856, p. 2.

¹¹⁴⁷ L'Egyptian Hall, presso Picadilly, era un importante salone d'esposizione di opere d'arte della capitale inglese. Costruito in antico stile egizio già nel 1812 la sala fu inaugurata nel 1824 principalmente per ospitare *popular entertainments e lectures* di carattere pubblico. Successivamente, all'inizio del nuovo secolo, l'intero palazzo sarà demolito per far posto a uffici e appartamenti.

¹¹⁴⁸ *Fashion and table talk. Her Majesty & c.*, in "The Globe", cit.

¹¹⁴⁹ La lezione si svolgeva presso l'elegante contesto privato di una galleria di quadri («picture gallery») dei più grandi maestri; di modo che il performer poteva alludere alle immagini sulle pareti mentre illustrava il proprio commento citando i passi danteschi: «The lecture taking place in the picture gallery of Lord Ward, the lecturer seized the opportunity of illustrating many of his positions by allusions to pictures by great masters, which were on the walls. He illustrated his remarks by quotations

dissertazioni critiche sulla letteratura italiana, letture dell'Alfieri e, infine, alcune riflessioni sulla condizione presente del teatro italiano con allusione alla presenza della grande attrice a Londra. L'articolo, inoltre, cita la Ristori e lo stesso Arrivabene tra gli artisti-portavoce all'estero del disastroso operato di un reazionario dispotismo europeo, che stava reprimendo nel sangue i tentativi di agognata indipendenza degli italiani insorti:

The artists of Italy are doing something towards attracting attention to the country, which, of all others, suffers most under the system of political despotism established in Europe. Ristori has displayed the marvellous depth and grace of the language. Three Italian Operas testify to the exquisite beauty of their music. The Italian style of painting is perpetually obtruded before our notice; in fact, we are constantly reminded of the strange and wonderful beauty of that "Italia" which was the subject of Felicia's grand sonnet and Byron's still grander paraphrases. Signor Arrivabene has taken advantage of the growing enthusiasm for the arts and literature of Italy, and has delivered two lectures at the Egyptian Hall on Italian literature in general, and Dante, Alfieri, and the modern poets in particular. His first lecture was occupied almost exclusively with the consideration of the excellences and the peculiarities of Dante.¹¹⁵⁰

Durante questa prima parentesi londinese, la Ristori può dunque sondare sia le caratteristiche ricettive di un pubblico affascinato dalla «marvellous depth and grace of the language»¹¹⁵¹, che la particolare attenzione della critica alle contemporanee vicende politiche italiane, che molti *italian refugees* come Carlo Arrivabene continuavano tenacemente e discretamente a tenere vive. Sulla scorta di questa prima esperienza, il suo secondo soggiorno a Londra, tra il giugno e il luglio del 1863, si prospettava sotto i migliori auspici artistici e politici. E la Ristori, infatti, avrebbe raccolto uno straordinario successo: esibendo le sue doti declamatorie in *morning declamations* incentrate sul canto V dell'*Inferno*.

Lo spoglio dei quotidiani inglesi dell'epoca ci rende noto il programma di un ciclo di tre *italian readings* che l'attrice propose tra il giugno e il luglio del 1863, nelle giornate e serate lasciate libere dagli impegni contrattuali presso l'Her Majesty's Theatre con cui aveva firmato per uno «short engagement»¹¹⁵². Gli intrattenimenti,

from Dante, in which the episodes of Francesca da Rimini and Count Ugolino held the prominent place». *Signor Arrivabene's Lectures*, in "The London Daily News", Friday, 20 June 1856, p. 3.

¹¹⁵⁰ Ibidem.

¹¹⁵¹ Ibidem.

¹¹⁵² «After an absence of several years upon the Continent Madame Ristori has returned to London to fulfil a brief engagement at Her Majesty's Theatre. She made her first appearance yesterday evening, and was received with favour by a brilliant and numerous audience. The character she sustained was the one in which she is best known to the English public, that of "Medea", which she still performs with remarkable skill and spirit. [...] The characters and dates of Madame Ristori's future performances are stated as follow: Elisabetta, Friday, June 19; Maria Stuart, Monday, June 22; Debora, Friday, June 26;

nella forma ormai consueta del *morning declamation*, si tennero nella Dudley Gallery presso l'Egyptian Hall di Picadilly¹¹⁵³. Come dallo schema introdotto dal Pistrucchi e poi canonizzato dal Modena e dallo Jannetti, la Ristori alternò ai brani danteschi passi tratti da altri classici italiani, quali Tasso e Ariosto, insieme alle tragedie *Francesca da Rimini* del Pellico, *Giuditta* di Giacometti e *Fedra* di Racine.

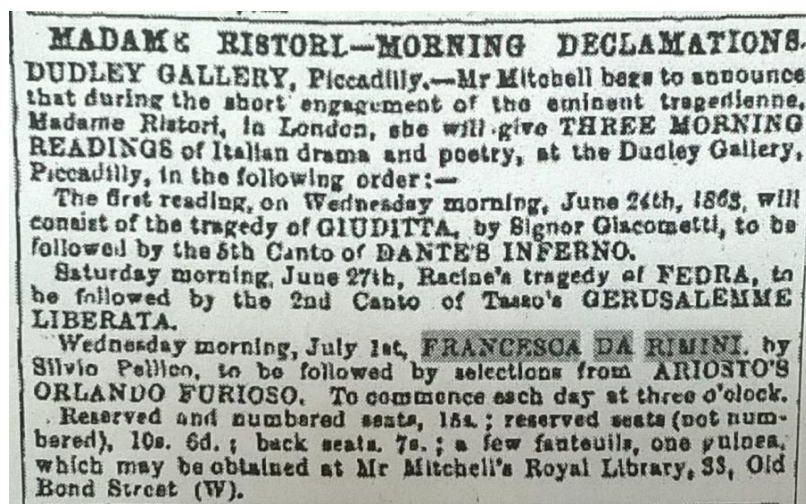


Fig. 12. Trafiletto del “Sunday Times” del 1863 che annuncia i *morning declamations* della Ristori¹¹⁵⁴

L'unica variante introdotta rispetto allo schema pistrucchiano-modenaino è dunque quella di aggiungere *readings* di intere tragedie (aspetto questo che ci rimanda alla consuetudine introdotta dallo Sgricci durante le sue *tournées* del 1824, sebbene egli le “improvvisasse”), in questa sequenza:

Giuditta, di Giacometti → V canto dell'*Inferno* di Dante

WEDNESDAY - Madame Ristori morning declamation of Giacometti's tragedy of “Giuditta” followed by the 5th Canto of Dante's “Inferno” – at the Dudley Gallery, Piccadilly, commencing at three o' clock.¹¹⁵⁵

Fedra, di Racine → II canto della *Gerusalemme Liberata* del Tasso

SATURDAY – Madame Ristori's second morning reading of the tragedy of “Fedra”, followed by the 2^d Canto of Tasso's “Gerusalemme Liberata”, at the Dudley Gallery, Piccadilly, commencing at three o' clock.¹¹⁵⁶

Macbeth, Monday, June 29; Adrienne Lecouvreur, Friday, July 3; Norma, Friday, July 10; and Rosmunda, Monday, July 13. Norma and Debora are entire novelties». *Her Majesty's Theatre*, in “The Morning Post”, Tuesday, London, 16 June 1863, p. 5.

¹¹⁵³ È la stessa Hall in cui, nel 1856, avevamo visto esibirsi il prof. Carlo Arrivabene nelle lezioni e letture dantesche. Ciò conferma che i reading danteschi attraevano un genere di *audience* di alto livello culturale (*upper-classes* e *nobility*) sia che fossero effettuati da un docente di lingua e letteratura italiana, sia che fossero opera della maestria interpretativa di un vero e proprio attore/attrice, come nel caso della Ristori.

¹¹⁵⁴ *Madame Ristori – Morning Declamations*, in “The Sunday Times”, June 21, 1863, p. 4.

¹¹⁵⁵ *Fashionable Arrangements*, in “The Morning Post”, Monday 22 June 1863, p. 5.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*.

Francesca da Rimini, del Pellico → estratti da *Orlando Furioso* dell'Ariosto

JULY 1 – Madame Ristori's third reading, consisting of the tragedy of "Francesca da Rimini", followed by selections from Ariosto's "Orlando Furioso", at the Dudley Gallery, Piccadilly, commencing at three o'clock.¹¹⁵⁷

La scelta della Ristori di abbinare *Giuditta* e Francesca da Rimini, si rivela, a giudicare dalle cronache, niente affatto casuale, ma ben ponderata per la buona riuscita della serata. Come annota un recensore, infatti, il brano dantesco era stato selezionato per l'occasione («the beautiful episode of Francesca di Rimini, being selected for the occasion»¹¹⁵⁸) e appositamente collocato dopo il «reading of *Judith*», tragedia che aveva un merito in particolare:

Signor Giacometti's tragedy is a cold and somewhat scholastic production, and possesses little merit, save that affording the principal character many scenes in which to exhibit tragic dignity and conflicting emotions, while it brings no other character into sufficient prominence to divert attention from her acting.¹¹⁵⁹

Pur essendo ritenuta una «cold and somewhat scholastic production»,¹¹⁶⁰ il dramma di Giacometti, nell'interpretazione della Ristori, piace perché le consente di affidarsi ad una mimica intensamente tragica e di notevole effetto¹¹⁶¹. In *pendant* con il forte patetismo e le contrastanti emozioni che attanagliano Francesca nel suo intenso dialogo con il poeta.

L'attrice, insomma, si cuce addosso due eroine che le calzano a pennello e che le permettono di esibire tutte le proprie doti interpretative in una prova solistica che avvince il pubblico e le guadagna un trionfo da non dividere con nessuno. Questa particolare accortezza della Ristori nel valorizzare al massimo la propria parte (tipica nel grande attore ottocentesco) viene notata da un attento recensore inglese, secondo il quale l'uditorio avrebbe anche potuto avere qualcosa da obiettare rispetto ai tempi eccessivamente prolungati del *reading* e alla presenza continua sulla scena della stessa

¹¹⁵⁷ Ibidem.

¹¹⁵⁸ *Madame Ristori's Readings*, in "The London Daily News", Thursday 25 June 1863, p. 3.

¹¹⁵⁹ Ibidem.

¹¹⁶⁰ Ibidem.

¹¹⁶¹ La *Giuditta* di Giacometti, tragedia biblica in versi, era stata rappresentata nel 1857 a Madrid e fu vincitrice nel 1858 del premio governativo al concorso drammatico di Torino. Nell'opera, commissionata e interpretata dalla Ristori, con la quale Giacometti strinse una lunga collaborazione, la verità storico-biblica era sottomessa, come già in *Elisabetta regina d'Inghilterra*, alle esigenze teatrali della protagonista, la cui vicenda, in bilico tra amor di patria e sacrificio di sé, conquistò il pubblico borghese favorendo, nell'imminenza della guerra contro l'Austria, una lettura politica dell'opera. Con *Giuditta* ebbe così inizio per Giacometti una nuova fase professionale a diretto contatto con il "Grande" attore che, nel secondo Ottocento, forte dei propri meriti nella ripresa del teatro postnapoleonico, concepiva l'autore soltanto come un artigiano al suo servizio.

interprete¹¹⁶². Tuttavia, il riconoscimento della qualità interpretativa della Ristori è tale da tacitare, alla fine, qualsiasi possibile riserva:

On the stage, audiences who come to see Ristori – and Ristori only – easily pardon a fault of this kind. [...] Notwithstanding this disadvantage, however, Madame Ristori's rendering of some of the passages of the play in her fine voice, and aided by her expressive countenance, did not fail to arouse the enthusiasm of her select and attentive audience.¹¹⁶³

I versi tragici di Giacometti, così come quelli danteschi, le offrono il destro per cimentarsi, secondo il suo solito, in una prova espressiva giocata sul registro passionale e conflittuale interamente focalizzato sul personaggio femminile¹¹⁶⁴; interpolati e declamati con navigata maestria sfoggiando tutto il suo seducente *acting*, le meritano il pregustato successo finale, di fronte ad un pubblico accorso in massa per vedere «Ristori and Ristory only»¹¹⁶⁵. Questo genere è così funzionale alle sue esigenze e alle sue strategie sceniche, che la Ristori lo ripropone, secondo il medesimo schema, anche all'Her Majesty's Theatre, dove era di scena in quei giorni, per un *grand combined entertainment* in cui allinea, senza soluzione di continuità, le scene madri delle sue eroine preferite: il V atto della *Maria Stuarda* di Schiller; il IV del *Macbeth* di Shakespeare, in italiano, e il V atto dell'*Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Giacometti¹¹⁶⁶.

Ernesto Rossi aveva dunque rivisitato a Parigi le antologizzazioni dantesche già praticate da Modena; la Ristori fa propria la lezione e, come lo Jannetti prima di lei, la perfeziona a sua misura nei *recitals* londinesi in cui il brano dantesco è concepito come intermezzo, alla stregua di altri estratti letterari, e messo in scena come “pezzo di bravura” in grado di esaltare le sue doti performative da *one woman show*. La sperimentazione dell'*entertainment* ristoriano, che combina al proprio interno la lettura

¹¹⁶²«Where all the parts spoken by the same actress, Madame Ristori's hearers may naturally feel it hard to be conducted through five wearisome acts of heavy declamation introducing the solemn Biblical story of Judith and Holophernes. It is natural to ask why a work possessing a stronger human interest cannot be selected», *Madame Ristori's Readings*, in “The London Daily News”, cit., *ibidem*.

¹¹⁶³ *Ibidem*.

¹¹⁶⁴ Come noto nel passo dantesco è Francesca a interloquire con Dante, non Paolo.

¹¹⁶⁵ *Madame Ristori's Readings*, in “The London Daily News”, cit., *ibidem*.

¹¹⁶⁶ Presentato come «special performance», si trattava di un *entertainment* che combinava la recitazione di famose *pièces* teatrali alle esibizioni di cantanti d'opera. Il tutto a firma italiana; basta scorrere i nomi dei protagonisti dell'evento, oltre a quelli della Ristori e degli attori della sua Drammatica Compagnia Italiana: «SPECIAL PERFORMANCE. Monday next, July 20 – Grand Combined Entertainment. – Fifth Act, MARIA STUARDA: Maria Stuarda (Regina di Scozia), Madame Ristori; Mortimer, Signor Ciotti; Borgoeno (Medico), Signor Monti; Talbot, Signor Glech. After which the Fourth Act of the Italian Tragedy, MACBETH: Lady Macbeth, Madame Ristori, Gentildonna, Md.lle Ciotti; Medico, Signor Borghi. To which will be added a CONCERT. The following distinguished artists will appear: - Mad.lle Trebelli, Mad.lle Louise Liebhardt, Mad.lle Volpini, Mr. Santley, Signor Baragli, Signor Geremia Bettini, Signor Alessandro Bettini, Signor Gassier, Signor Bossi, Signor Giuglini. Conductor, Signor Arditi. To be succeeded by the Fifth Act of ELISABETTA (Regina d'Inghilterra): Elisabetta (Regina d'Inghilterra), Madame Ristori». *Her Majesty's Theatre – Grand combined entertainment*, in “The Morning Post”, Saturday 18 July 1863, p. 4.

declamata di tragedie, di brani poetici e di singole scene teatrali, viene col tempo perfezionata per costruire un'intera serata e, così, canonizzarsi all'interno del suo repertorio. Testimonianza ne è, poco tempo dopo le *performances* londinesi del 1863, una locandina che ci informa della comparsa dell'episodio di Francesca da Rimini presso il Théâtre du Vaudeville di Parigi, in occasione di una «Représentation extraordinaire» tenutasi in onore della stessa Ristori durante una sua *tournee* transalpina del giugno del 1865. Proponiamo di seguito l'annuncio dell'evento:

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE
Mardi 27 Juin, à 7 heures 1/2 1865
REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE AU BÉNÉFICE DE
M^{ME} RISTORI
Avec le Concours de
M. G. ROGER, M^{ME} FIORETTI, Coralie-BRACHE et M. MÉRANTE, de l'Opéra;
M^{ME} UGALDE, de l'Opéra-Comique; **M^{ME} VESTRI**,
M. MERCURIALI, du Th. Imp. Italien; **M. JOUANNI**, et des Artistes du Vaudeville.

BÉATRIX Comédie de M. LEGOUVE
3^{me} acte de
M^{ME} RISTORI jouera le rôle de Béatrix; **M. PARADE**, Kingston; **M. JOUANNI**, Frédéric;
Les autres rôles, par **M^{ME} ALEXIS, LEBRETON; MM. OCTAVE LAMI et BASTIEN.**
M^{ME} RISTORI déclamera

l'Épisode de **FRANÇOISE DE RIMINI** 5^e Chant de l'Enfer
DU DANTE
PHÈDRE de RACINE
4^{me} acte de Traduction de DALL'ONGARO
M^{ME} RISTORI jouera le rôle de Phèdre; **M^{ME} DONAITA**, celui d'Œnone.

INTERMÈDE MUSICAL ET CHORÉGRAPHIQUE

<p style="text-align: center;">DUO DE LA BOURSE DE CRISPINO E LA COMARE Musique de L. et F. RUCCI. Chanté par M^{ME} VESTRI et M. MERCURIALI.</p> <p style="text-align: center;">AIR DE LA DAME BLANCHE Musique de BOIELDIEU. Chanté par M. ROGER.</p> <p style="text-align: center;">DUO DE LA DAME BLANCHE Chanté par M. ROGER et M^{ME} UGALDE.</p> <p style="text-align: center;">TYROLIENNE de BETLY Musique de DONIZETTI. Chantée par M^{ME} UGALDE.</p>	<p style="text-align: center;">PAS DE DEUX LE PANIER DE CERISES DU MACHÉ DES INNOCENTS, musique de PUCINI. Dansé par M^{ME} FIORETTI et M. MÉRANTE.</p> <p style="text-align: center;">SCÈNE DE LA MUETTE DE PORTICI Musique de M. AUBER. « Arbitre d'une vie », interprété pour la première fois par M^{ME} VESTRI, Elvire; M^{ME} CORALIE BRACHE, Fenella M. ***, Alphonse.</p> <p style="text-align: center;">OISEAUX LÉGERS Mélodie, musique de GUMBERT, traduite et Chantée par M. ROGER.</p>
--	---

MACBETH
SCÈNE DU SOMNAMBULISME
Lady Macbeth, **M^{ME} RISTORI**; La Suivante, **M^{ME} DONAITA**; Le Médecin, **M. ***.**

EN WAGON
Épisode de Voyage, de M. VERGONSSIN, joué par **M^{ME} UGALDE et M. SAINT-GERMAIN.**

LES FOURBERIES DE NÉRINE
Comédie en un acte, de M. DE BANVILLE.
Jouée par **M. SAINT-GERMAIN et M^{ME} DIANCA.**

ORDRE DU SPECTACLE : Les Fourberies de Nérine. | Béatrix. | Intermède. | Phèdre. | Ballet. | Intermède. | La Muette.
Macbeth. | En Wagon.
LE SPECTACLE SERA TERMINÉ A MINUIT.

PRIX DES PLACES
Avant-Scènes du rez-de-chaussée, Baignoires découvertes de côté, Baignoires de face, Avant-Scènes découvertes des Premières,
Avant-Scènes des Premières, Premières Loges de côté, Premières Loges de face, Fautouils d'Orchestre, Fautouils de Galerie, en
location, 10 fr., au Bureau, 6 fr. — Avant-Scènes des Secondes, en location, 6 fr., au Bureau, 7 fr. — Deuxièmes Loges de
face, en location, 6 fr., au Bureau, 3 fr. — Deuxièmes loges de côté, en location, 5 fr., au Bureau, 4 fr.
LES AUTRES PLACES AUX PRIX ORDINAIRES.

1211 — Typ. Morris et Co. rue Amelot, 64

Fig. 12. Locandina della serata in onore della Ristori presso il Théâtre du Vaudeville, il 27 giugno 1865¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁷ Raccolta ritagli giornale 14 ago 1864 - 31 dic 1865, in Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca e Museo dell'Attore di Genova.

Senza più la mediazione del testo del Pellico, come era avvenuto durante il primo passaggio a Londra nel 1856, il brano dantesco viene declamato direttamente dalla *Commedia* e interpolato, come nella seconda *tournee* britannica, tra due atti di *pièces* teatrali: il terzo atto della commedia *Beatrice* di Legouvé e il quarto atto della tragedia *Phèdre* di Racine, con il sussidio, stavolta, di un ricco accompagnamento musicale e coreografico. La grande attrice conclude la serata in bellezza, interpretando Lady Macbeth nella scena del sonnambulismo dell'atto quinto della tragedia di Shakespeare che costituisce uno dei suoi cavalli di battaglia¹¹⁶⁸. Le cronache francesi, come già quelle londinesi, celebrano la fortuna del *format* proposto dalla Ristori, apprezzando questa alternanza di brani danteschi e di opere teatrali di successo:

Après s'être montrée sombre et farouche dans un act de «Phèdre», vraie et terrifiante dans la scène du somnambulisme de «Macbeth», Mme Ristori a déclamé une page de l'«Enfer» du Dante: l'épisode de Francesca da Rimini. Son interpretation a été sublime, voila le mot. Comme la Ristori a bien compris son poète! Quelle sobriété des gestes, quelle pureté de diction, quel ménagement de démis-teintes, quel éclat, quelle puissance dans les contrastes! L'illustre tragédienne a dit ce chant – que en lui mêm est un tableau divin – en proie à une émotion vraie; cette émotion fille de l'amour, du culle qu'un cœur «gentile» et hautement italien nourrit pour l'Alighieri. Le public s'est montré enthousiasmé. Proportion gardée, je m'imagine le *delirium tremens* qui à dû envehir les Italiens lorsque la Ristori a récité ces verse à Florence, à l'occasion de la fête centenaire du Dante. La nouvelle capitale de l'Italie a-t-elle eu assez de fleurs? J'en doute.¹¹⁶⁹

Dopo gli esempi del Pistrucci, del Modena e dello Jannetti, la declamazione performativa degli episodi danteschi approda con la Ristori al *one man-woman show*. Ovvero alla maestria e disinvoltura di un grande attore che, sfruttando, manipolando a suo piacimento e adattando a sé stesso questo testo così celebre e fortunato, costruisce un intrattenimento teatrale (beneficiata personale o serata di gala che sia), variopinto e duttile, destinato a straordinaria fortuna e fortemente connotato di italianità; prendendo sempre più la direzione di un apostolato patriottico in senso cavouriano.

¹¹⁶⁸ W. Shakespeare, *Macbeth*, atto V, scena 1. Un medico e una dama di Lady Macbet parlano degli accadimenti delle ultime notti: Lady Macbeth è sonnambula, e durante il suo girovagare notturno parla continuamente di quello che lei e suo marito hanno fatto. Mima continuamente il lavaggio delle mani per rimuovere il sangue di re Duncan, accenando anche all'assassinio di Banquo. Il medico emette la sua diagnosi: ormai nessuno può aiutare la donna in quanto la sua malattia consiste nel senso di colpa.

¹¹⁶⁹ *Madame Ristori*, in "La Presse Théâtrale et Musicale. Musique, théâtres, sciences, littérature, beaux-arts", Jeudi 29 Juine 1865, *Raccolta ritagli giornale 14 ago 1864 - 31 dic 1865*, conservato nel Fondo Adelaide Ristori della Biblioteca e Museo dell'Attore di Genova.

Emblematiche, da questo punto di vista, sono le incoraggianti parole che proprio il Conte di Cavour – intuendo le enormi possibilità di propaganda in favore della causa italiana offerte dalla notorietà internazionale della Ristori e dalle sue doti comunicative e persuasive, soprattutto se messe in atto in contesti colti e di alto rango sociale – fece recapitare con una lettera, nel 1861, all’attrice reduce dai recenti trionfi pietroburghesi incitandola, astutamente, a proseguire sulle scene europee la sua opera di apostolato per la patria:

Cara signora marchesa:

Le sono gratissimo dell’interessante lettera ch’ella mi scrisse ritornando da Pietroburgo. Se ella non ha convertito il Principe Gorschakoff conviene dire ch’esso sia un peccatore impenitente, giacché gli argomenti ch’ella seppe con tanta abilità adoperare per sostegno della nostra causa mi pajono irresistibili. Ma mi lusingo che se il Principe non volle in sua presenza mostrarsi ricreduto, le sue parole avranno lasciato nell’animo suo un germe che si svilupperà e darà buoni frutti.

Continui a Parigi il patriottico suo apostolato. Ella deve trovarsi in mezzo ad eretici, da convertire, giacché mi si assicura essere la plebe dei saloni a noi molto ostile. È di moda ora in Francia l’essere papista e l’esserlo tanto più che si crede meno ai principii che il papato rappresenta. Ma come tutto ciò che è moda e non riposa sul vero, questi pregiudizii non dureranno, massime se le persone le quali, come lei, posseggono a grado eminente il dono di commuovere e persuadere, predicheranno la verità in mezzo a quella società che ad onta de’ molti difetti, più d’ogni altro sa apprezzare il genio e la verità.

Mi congratulo dello splendido successo che’ella ha ottenuto sulle scene francesi. Questo nuovo trionfo le dà un’autorità irresistibile sul pubblico di Parigi, che, deve esserle gratissimo del servizio ch’ella rende all’arte francese. Se ne serva, di quest’autorità a pro della nostra patria, ed io applaudirò in lei, non solo la prima Artista d’Europa, ma il più efficace cooperatore nei negozi diplomatici.

Mi voglia bene, e mi creda

Suo Dev.

C. CAVOUR.¹¹⁷⁰

Con la Ristori reclutata dal Cavour come “diplomtica internazionale” fra la schiera degli ambasciatori del nuovo corso politico italiano proiettato sempre più verso un’unificazione monarchico-borghese, cambia di segno anche l’uso scenico del sommo

¹¹⁷⁰ Il testo della lettera inviata nel 1861 da Camillo Benso conte di Cavour alla celebre attrice è stato tratto dal paragrafo “Adelaide Ristori: un’attrice al servizio del Risorgimento”, in Bertolo, B., *Donne del Risorgimento. Le eroine invisibili dell’Unità d’Italia*, Torino, Ananke, 2011, p. 265. Le sottolineature sono mie.

poeta; la canonizzazione di un approccio sempre più rigido, codificato ed estetizzante – che enfatizza il gesto più che il contenuto – porta in scena un attore propenso a far prevalere la propria bravura sul contenuto tematico veicolato: si affievolisce quello stretto intreccio biografico-politico-scenico che nella prima metà del secolo aveva caratterizzato un certo teatro militante. Il Dante-personaggio in cui si era immedesimato il Modena attore, esule e patriota, non esiste più, o meglio, ha cambiato i suoi connotati in favore di un *entertainment* interamente concepito per esaltare la grande-attrice, protagonista incontrastata della scena. In questo sfoggio di bravura spettacolarizzato Dante-personaggio e il suo poema ‘patriottico’ si fanno ormai lontani; la svolta cavouriana che ha trasformato profondamente la strategia unificatrice e il mutamento in senso “capitalistico-industriale” di un sistema teatrale sempre più fondato sulla legge della domanda e dell’offerta, orientano adesso i “grandi attori” a ricercare consensi piuttosto personali che patriottici, a maggior ragione durante le *tournées* all’estero, seppur con le dovute eccezioni¹¹⁷¹.

Avendo tracciato le linee guida della fortuna scenica degli episodi danteschi in terra inglese attraverso la duplice prospettiva, tipica dell’esilio, “dentro/fuori” dai confini nazionali, siamo giunti agli anni cruciali che segnano la “Nascita di una nazione”¹¹⁷² i cui “eroi”, protagonisti e fautori vengono celebrati e legittimati in cerimonie che rievocano i fasti rinascimentali. Nel maggio del 1865, nella Firenze nuova capitale d’Italia colorata dai festeggiamenti per il VI centenario della nascita di Dante, come vedremo a breve e come anticipato dalla recensione dello spettacolo parigino, la grande Adelaide Ristori, insieme ad Ernesto Rossi e a Tommaso Salvini, si sarebbe cimentata nuovamente nella declamazione della *Divina Commedia*, ma stavolta a beneficio del re in persona.

¹¹⁷¹ Una di queste sarà l’attrice Giacinta Pezzana il cui percorso artistico, come nel caso del Modena a cui ella si ispirò in maniera particolare, andrà sempre di pari passo con le proprie convinzioni politiche di fervente patriota repubblicana e democratica. Ciò è particolarmente evidente nei suoi *recitals* danteschi durante le *tournées* in sud America.

¹¹⁷² Si fa qui riferimento al film muto del 1915 *The Birth of a Nation*, diretto da David Wark Griffith e ambientato al tempo della guerra di secessione americana.

3.9. ALCUNE RIFLESSIONI.

Con l'inizio dell'Ottocento la scena teatrale muta profondamente la propria organizzazione e i propri assetti, grazie «all'affermarsi anche nel mondo dello spettacolo di un criterio del profitto svincolato dalle logiche clientelari della società nobiliare d'antico regime»¹¹⁷³. È in questo senso che il teatro, come più in generale lo spettacolo e l'intrattenimento, diventano progressivamente, all'interno del nascente mercato borghese, una merce fra le altre e, come tutte le merci, soggetto alla legge della domanda e dell'offerta. In questo contesto la declamazione dei canti danteschi trova un suo posto nell'ampio spettro dei generi spettacolari in voga, come specifica forma di intrattenimento che unisce e alterna, comprendendoli in un unico evento, il canto alla musica, il verso declamato al *recital* grandattorico¹¹⁷⁴. Abbiamo potuto osservare come tale pratica d'intrattenimento trovi, soprattutto al di fuori dei confini nazionali, ampi consensi e una sicura legittimazione nella figura del sommo poeta fiorentino.

Dante esprime il vero e proprio *mood* di un'epoca in modo trasversale, come un autentico *brand*: sia per il fascino culturale che riscuote presso le *élites* europee, che tramite la sua lettura avevano riscoperto l'Italia del *Grand Tour*; sia, soprattutto, per le ragioni politiche perorate dai tanti esuli, *supporters* a distanza della lotta per l'indipendenza. I suoi versi e il suo pensiero, rielaborati *ad hoc* dai sostenitori del Risorgimento capeggiati da Mazzini, rappresentano, infatti, il *leitmotiv* di un'intera generazione, spesso costretta all'emigrazione, che edifica un *pantheon* di personaggi-mito necessari per la costruzione condivisa di un'identità nazionale in cui riconoscersi e su cui fondare legittime aspirazioni di unità e di lotta per la liberazione dal giogo straniero. È proprio sulle scene dell'esilio, fuori dall'Italia e in particolare in Inghilterra,

¹¹⁷³ Cfr. Cavaglieri, L., *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 15.

¹¹⁷⁴ La contiguità dei fenomeni trova un sedimento profondo anche nel linguaggio, e cioè nelle parole utilizzate per definirli. Il verbo «recitare», per esempio, nel primo Ottocento viene adoperato in un'accezione spesso molto ampia. Ce lo ricorda la «Strenna teatrale europea» del 1840, in cui viene asserito che la dizione «oggi si recita» riportata sui manifesti vale, oltre che per la prosa, anche per l'opera e per la danza (Dalla Riva, P., *Antiche usanze teatrali*, in «Strenna teatrale europea», 1840, p. 134). Ed è altrettanto interessante osservare come, sempre in questi anni, con il termine «attore» si intenda indistintamente tanto l'attore di prosa quanto il cantante lirico. Nella sua *Analisi generale della mimica: discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione* (Milano, per Gaspare Tuffi, 1843), Serafino Torelli, cantante, maestro di declamazione e, come vedremo, acuto osservatore dell'arte modeniana nonché protagonista di declamazioni dantesche, rivolge il suo discorso a «attori cantanti, o tragici, o comici», senza distinguere gli uni dagli altri. Allo stesso modo, proprio in quegli anni, il critico inglese George Henry Lewes, seppur nell'ambito di un contesto e di una lingua diversa, in un discorso sull'attore teatrale passa dal ragionare sulla resa dei caratteri e dei personaggi dell'attore di prosa a quella del cantante d'opera senza distinzioni fra l'uno e l'altro, evidenziandone così una contiguità sul piano della costruzione del tipo scenico e della resa delle passioni (vedi Lewes, G.H., *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, a cura di G. E. Carlotti, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999, pp. 110-113). Infine, altrettanto chiarificatore in merito risulta anche il titolo di un altro studio sull'attore e sulla pratica della recitazione-declamazione, quello di Enrico Franceschi: *Studi teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica*, Milano, Silvestri, 1857. Per approfondimenti sull'arte declamatoria del primo Ottocento si vedano i paragrafi «La declamazione «lingua muta e visibile» del gesto» e «Dalla declamazione tragica al gesto romanzesco», in Bottoni, L., *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 57-81.

che si gioca la partita della “nascita di una nazione”. A supporto dell’ “italianità” vi è l’impegno di divulgazione della cultura nostrana profuso su carta e in scena da una folta schiera di compatrioti fuoriusciti dai confini patrii sia per necessità economiche che per convinzioni politiche; dall’altra parte, invece, vi sono le spinte reazionarie e coercitive di un *ancien régime* emerso quasi indenne sotto l’onda rivoluzionaria napoleonica e che, anzi, stava ritornando propotentemente ad affermarsi nelle monarchie nazionali della Restaurazione operata dal Congresso di Vienna.

A questo andirivieni tra “vecchio”, che ritorna con più legittimazioni di prima, e “nuovo”, che fatica ad affermarsi, non si sottrae nemmeno il rinnovato culto dantesco di inizio Ottocento, felice portato per la cultura italiana del *revival* medievale romantico in campo letterario e figurativo. Il “vecchio” Alighieri, grazie al Foscolo e al grande progetto politico-pedagogico mazziniano, viene arruolato tra le fila dei massimi simboli cari alla patria e la “rappresentazione” della *Divina Commedia* diventa poco a poco lo spettacolo per eccellenza del culto degli ideali. Ciò avviene gradualmente, come si è visto, e con maggiore vigore lontano dalle censure e dalle restrizioni operanti sul territorio italiano. Il luogo più adatto, nei primi decenni del secolo, risulta essere l’accogliente suolo inglese, dove sta nascendo un nuovo pubblico, di tipo “borghese”, figlio della rivoluzione industriale in corso. E dove, soprattutto, è ancora vitale una delle forze propulsive del meccanismo teatrale di *ancien régime*: quella della domanda colta e raffinata di un pubblico di *élite*, la *nobil class* del Paese che, in misura maggiore a Londra, vede con favore e con curiosità l’arrivo dei tanti esuli italiani in fuga dalle sanguinose repressioni dei moti insurrezionali che intanto stanno segnando tragicamente la prima metà del XIX secolo. È proprio nella capitale britannica, infatti, che la lettura drammatizzata dei versi danteschi trova la sua canonizzazione in un *format* d’intrattenimento, fondato sulla commistione di vari generi spettacolari, che ha i connotati di una riuscita operazione commerciale di un teatro sempre più dipendente da un attore impresario di sé stesso e insieme di una fortunata operazione politico-culturale a beneficio della causa italiana.

La duplice caratterizzazione di *fashionable* genere di intrattenimento colto e di potente strumento di propaganda politica fa assumere ai *recitals* della *Divina Commedia*, nelle sue varie declinazioni di improvvisazione a tema o di lettura drammatizzata e antologizzata sulla scena da scaltri *performers* o da veri attori professionisti, un ruolo indubbiamente centrale per ripercorrere le tappe della diffusione e ricezione del poema dantesco presso un pubblico straniero e, più in generale, per spiegarci la sua fortuna *tout court* sia in Italia che all’estero.

4. IL GRANDE ATTORE E LA *COMMEDIA*.

E allora si potrebbe dir veramente, quasi senza metafora, che Dante è vivo, perché, oltre che nel culto della ventesima generazione dopo la sua, e nelle opere d'arte innumerevoli derivate dal suo pensiero, e in tutte le altre forme mute della gloria, egli sarebbe vivo nella voce sonante e nell'atto visibile dei mille personaggi del suo poema, vivo nel suono delle sue ammonizioni profetiche e delle sue grandi grida d'amore e di sdegno, vivo tra le folle, nella luce, in mezzo agli applausi, nel sorriso e nelle lagrime delle donne, e nella nuova ammirazione del popolo, portato per la prima volta nei suoi tre regni dall'arte che palpita e che parla.¹¹⁷⁵

A parlare è Edmondo De Amicis recensendo una *performance* dantesca di Ernesto Rossi: la sua testimonianza conferma, sul principiare del secolo XX, la forza pedagogico-divulgativa dell'«arte che palpita e che parla» con cui un Grande attore può far rivivere il poema a beneficio del popolo tutto. L'arte teatrale aveva raggiunto del resto alla fine dell'Ottocento il culmine della sua capacità socialmente attrattiva, come principale canale di trasmissione e di mediazione con la pancia del Paese, scavalcando, in questo processo di avvicinamento alle masse, addirittura il romanzo, grazie soprattutto al cosiddetto “Grande attore”, protagonista assoluto di questa mediazione così lucidamente descritta da Siro Ferrone:

Il secolo XIX confermò, per la prima volta su larga scala, la natura eminentemente sociale che la pratica e la teoria dei secoli avevano assegnato all'arte teatrale. Nei decenni compresi fra la rivoluzione francese e il primo conflitto generale fra le nazioni europee (1914), fu proprio il teatro, più ancora del romanzo [...] l'arte più sintomatica, quella che più rapidamente raccolse i segni dei tempi, convertendoli in elementi formali e tematici nuovi e armonizzati con dati più tradizionali, fino a manifestare al termine del periodo in questione, un volto e un'identità profondamente mutati rispetto a quelli di partenza. Il repertorio, il rapporto fra i differenti generi (tragedia, commedia e farsa), l'organizzazione delle compagnie, la recitazione, e infine la stessa drammaturgia, subirono così modificazioni sempre tempestive rispetto alla storia e alla politica contemporanee, giovandosi in questo della facile permeabilità al mondo esterno che è naturale in un'attività artistica fondata sulla consumazione pubblica dei suoi prodotti.¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁵ De Amicis, E., *Il Canto XXV dell'Inferno e Ernesto Rossi*, in *Capo d'anno. Pagine parlate*, Milano, Treves, 1902, p. 208.

¹¹⁷⁶ *Introduzione* di Siro Ferrone a *Il teatro italiano, V, La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Tomo primo, a cura di Siro Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-LXIX, qui citato a p. VII. Il fondamentale ruolo del teatro come vettore comunicativo delle istanze politiche nella società risorgimentale e come originale lente di ingrandimento sull'intero secolo XIX è stato ribadito più recentemente anche da Maria Teresa Antonia Morelli: «Attraverso il teatro si realizza una forma di comunicazione politica sui generis, che, se da un lato sembra voler semplificare i problemi, dall'altro, utilizzando la forma dialogica, realizza immediatezza di comunicazione e facilità di memorizzazione dei contenuti della stessa. In questo quadro, il teatro costituisce un punto di vista originale per “rileggere” il XIX secolo; oltre che spazio di sociabilità o istituzione culturale, esso risulta essere estremamente rilevante e significativo anche in merito alla “costruzione ottocentesca dello spazio della politica”»; cfr. Id., *L'unità d'Italia nel teatro: istituzioni politiche, identità nazionale e questione sociale*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 27; sul tema si veda anche Sorba, C., *Teatro, politica e compassione. Audience teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo*, in

Furono tre le fasi cruciali della veloce trasformazione sociale europea: la rivoluzione francese, i moti del 1848 e quelli del 1871 culminati con il brevissimo esperimento socialista della Comune di Parigi. Tutte tappe di un progressivo allargamento, dal terzo al quarto stato, dei diritti di cittadinanza politica che allargano in proporzione l'accesso alla cultura di nuovi soggetti sociali: la divulgazione della *Commedia* ne beneficiò al massimo grado. Dopo la rivoluzione francese, la svolta 'moderata' napoleonica e la cocente delusione di Campoformio, il culto di Dante, accanto a quello di Omero e di Shakespeare, aveva fatto molta strada, per ragioni più ideologiche che filologiche, e a scapito dei suoi tradizionali concorrenti Petrarca e Boccaccio.

Alfieri, Monti, Leopardi e il giovane Manzoni avevano cominciato a riconoscerlo come un padre dell'Italia da costruire avviando un fenomeno in tumultuosa accelerazione; nel 1815 al Teatro Re di Milano era andata in scena la *Francesca da Rimini* scritta da Silvio Pellico e interpretata dalla grande attrice Carlotta Marchionni; nel 1822 l'attore alfieriano Antonio Morrocchesi aveva scritto il dramma *Dante in Ravenna*, omaggiando la figura dell'*exul immeritus*; ma era stato Foscolo a coglierne, dalla prospettiva inglese dell'esilio, tutto il potenziale patriottico, mettendo da parte le anguste questioni della lingua e dello stile su cui in Italia finiva inesorabilmente per arenarsi qualsiasi discussione in materia¹¹⁷⁷, e inaugurando il filone del dantismo inglese di Gabriele Rossetti. Prima di loro altri illustri esuli democratici, quali Filippo Mazzei e Lorenzo Da Ponte, ne avevano proposto in Inghilterra e negli Stati Uniti, come suggerisce Marzia Pieri, «quel ritratto idealizzato e libertario che la cultura romantica ottocentesca avrebbe fatto proprio, replicandolo disseminato in pagina, in tela o in marmo in giro per la penisola»¹¹⁷⁸.

Rispetto al Dante «oscuro e barbaro»¹¹⁷⁹ dei classicisti settecenteschi, nell'Italia del Risorgimento il poeta acquistò spiccati caratteri di attualità divenendo, secondo Natalino Sapegno, il «riferimento simbolico delle aspirazioni civili e identitarie della

«Contemporanea», a. XII, n. 3, luglio 2009, pp. 421-446 e anche *Il "luogo" del teatro in Francia e in Italia nel secolo XIX*, in *Documenti di Storia del Teatro*, a cura di V. Monaco, Roma, Bulzoni, 1967, pp. 346-353.

¹¹⁷⁷ Cfr. Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, p. 278.

¹¹⁷⁸ Pieri, M., *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», cit., p. 71. Per approfondimenti si rimanda a Costa, G., *Il risveglio dell'attenzione alla cultura italiana*, in *Storia della letteratura italiana*, XII. *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno, 2002, pp. 547-550; al catalogo della mostra, *Romanticismo storico Celebrazioni per il Centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, Firenze dicembre 1973/febbraio 1974, a cura di P. Barocchi et al., Firenze, Centro Di, 1974 (in particolare il cap. «I grandi personaggi della poesia romantica», pp. 41-55), e a Querci, E., (a cura di), *Dante vittorioso: il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino, Allemandi & C., 2011.

¹¹⁷⁹ Riprendendo il titolo del volume a cura di Bruno Capaci, *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, saggio introduttivo di A. Battistini, Roma, Carocci, 2008. Si ricorda, come già analizzato in precedenza, che l'Alighieri fino a metà Settecento era considerato oscuro, irto, propriamente «gotico» (come definito da Saverio Bettinelli nelle *Lettere virgiliane* del 1757); eppure lo stesso Settecento vide anche importanti imprese editoriali, già segnalate, a sostegno del fiorentino come la prima edizione completa della sua maggiore opera: *La Divina Commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni e copiosi rami adornata*, Venezia, presso Antonio Zatta, 4 voll., 1757-1758.

nazione, di cui fu considerato ideale unificatore dal punto di vista linguistico e politico»¹¹⁸⁰. Un riconoscimento che si cominciò a elaborare già all'interno della cultura arcadica – nel quadro di una difesa delle glorie letterarie di un pantheon nazionale allargato a Dante e alla *Commedia*¹¹⁸¹ – convergendo essenzialmente su due aspetti fondamentali:

tanto coloro che, armati di strumenti puramente linguistici e letterari, muovono alla rivendicazione della perfetta congruità di Dante con i canoni della grande letteratura di tutti i tempi, quanto coloro che, sempre più apertamente animati da nuovi interessi storicistici che strutturano volontà – o velleità – politiche riformatrici e/o rivoluzionarie, cercano in Dante l'archetipo del poeta della Patria, la capacità di esprimere sentimenti forti e vitali, il desiderio di costruire per sé un ruolo sociale nuovo e centrale, quanto ignoto ai secoli della decadenza e del dominio straniero in Italia.¹¹⁸²

Fu così che l'archetipo del poeta della patria divenne il minimo comune denominatore del *revival* dantesco dell'Ottocento che, fin da subito, prese la forma di una “difesa attiva” dell'Alighieri e del suo poema. Contro la negativa fama di

¹¹⁸⁰ Cfr. Sapegno, N., *Disegno della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 66. Sui processi di costruzione dell'identità nazionale si vedano: il pregevole saggio di Porciani, I., *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*, in *Fare gli italiani: scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, a cura di S. Soldani, e G., Turi, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 385-428; *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Atti del III Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 2001; Irace, E., *Itale glorie*, Bologna, Il Mulino, 2003. Mentre sui rapporti fra mito dantesco e cultura risorgimentale si rimanda a: Ciccarelli, A., *Dante and the Culture of Risorgimento. Literary, political or ideological icon?*, in *Making and remaking Italy*, edited by A. R. Ascoli & K. Von Henneberg, Oxford, Berg, 2001, pp. 77-102; Mazzoni, F., *Il culto di Dante nell'Ottocento e la Società Dantesca Italiana*, in «Studi danteschi», Società Dantesca Italiana, vol. LXXI, 2006, Firenze, Sansoni, pp. 335-359; Id., *Con Dante per Dante: saggi di filologia ed ermeneutica dantesca*, a cura di G. C., Garfagnini, E. Ghidetti e S. Mazzoni, con la collaborazione di E. Benucci, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014; Audeh, A. & Havelly, N., (edited by), *Dante in the Long Nineteenth Century: nationality, identity, and appropriation*, Oxford, Oxford University Press, 2012; Ghidetti, E. e Benucci, E., (a cura di), *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011, in «La rassegna della letteratura italiana», Anno 116°, serie IX, N. 2, luglio-dicembre (2012), Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 379-622 e Tambling Jeremy, *Dante in the XIX: reception, canonicity, popularization*, in «Italian studies: an annual review», Cambridge, The Society for Italian Studies, v. 68, n. 2, July 2013, pp. 304-305. Per ulteriori dettagli sulla vasta fortuna dantesca nell'Ottocento si veda anche il saggio di Davide Ruggeri, *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani*, 3, *Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Allasia, C., Masoero, M., e Nay, L., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 957-966. Infine si ricorda che la costruzione del culto dantesco fu veicolata nell'Ottocento dalle più varie arti: dalla letteratura alla musica, dal teatro alla scultura, dalla pittura all'architettura monumentale (per un'ampia panoramica sull'argomento si veda il volume curato da Eugenia Querci, *Dante vittorioso*, cit.). Ruolo non secondario svolsero in tal senso le celebrazioni ufficiali, in occasione del centenario dantesco del 1865 nella Firenze capitale, l'istituzione di società dantesche e la creazione di cattedre specificamente dedicate alla filologia e all'ecdotica delle opere del sommo poeta; la prima delle quali sembra essere stata istituita da Giulio Perticari agli inizi del secolo (cfr. Bertuccioli, L., *Memorie intorno alla vita del conte Giulio Perticari*, Venezia, Milesi, 1823).

¹¹⁸¹ Per un'analisi complessiva si veda Martinelli, L., *Dante*, Palermo, Palumbo, 1966 alle pp. 128-146 ma si tengano presenti quantomeno i giudizi di Saverio Bettinelli (cfr. *Lettere virgiliane, Lettere inglesi e Mia vita letteraria*, a cura di G. Finzi, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 40-47) e di Giuseppe Baretta (cfr. *La Frusta letteraria*, a cura di A. Serena, Milano, Albrighi e Segati, 1897, n. XX, pp. 351-352) ai quali abbiamo già fatto ampio riferimento nei capitoli precedenti.

¹¹⁸² Marucci, V., *I commenti moderni della "Divina Commedia" (in Italia, fra Otto e Novecento)*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Tomo I, Pubblicazioni del Centro Pio Rajna, sez. I/9, Salerno Editrice, Roma 2001, p. 643.

illeggibilità affibbiatagli dai secoli precedenti si attivò una massiccia opera di spiegazione e commento linguistico per rendere intellegibile ai moderni i passi più oscuri dell'opera, e smontare le false interpretazioni su cui avevano speculato critici brillanti ma tacciabili di "antitalianità" (uno su tutti, il Voltaire della polemica anticlassicistica). Ecco che, a partire dalla fine del Settecento, cominciarono a fiorire discorsi e commenti – nati sotto l'imperativo di correggere, spiegare e difendere il testo evocandone soprattutto l'italianità – che da filologici sarebbero presto divenuti patriottici. Si comincia con *La Divina Commedia nuovamente corretta, spiegata e difesa da Frate Baldassarre Lombardi* del 1791, chiosa che viene comunemente considerata una pietra miliare del nuovo dantismo; si prosegue con il commento impeccabilmente linguistico-grammaticale di Giosafatte Biagioli, *La Divina Commedia di Dante Alighieri* del 1818¹¹⁸³; passando per l'animosa canzone leopardiana *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818)¹¹⁸⁴; fino a giungere al foscoliano *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (1825), non a caso rieditato dal Mazzini nel 1842, che suggella la formula del Dante *pater patriae*.

Pur è somma venuta che oggi pochi, se pur taluni, dissentano dall'opinione che il poema di Dante domanda d'essere meditato assiduamente. Molti nati per avventura a lavori più lieti accorrono a sudare intorno alle edizioni di quel libro. Né di certo ritroveranno rifugio migliore agli studi e all'ingegno: da che oggimai né durata di triste condizioni politiche, né vicissitudini di regni e di

¹¹⁸³ Nell'avvertimento *Al lettore* Biagioli, riassumendo i suoi obiettivi, dichiara: «Adunque è stato mio scopo in questa mia fatica su la *Divina Commedia*, 1°. Ritrovar in questo le cose, colle cagioni e ragion loro, vedute dal Poeta nell'altro modo, escludendo quelle stravaganze allegoriche, alle quali non fu mai la mente del Poeta intesa, e rinvenendo in noi e intorno a noi le misteriose allusioni sotto il velo delle parole ricoperte. 2°. Spiegar non solo i concetti, ma la singolar forma che dal Poeta ritratti sono. 3°. Interpretar tutti i luoghi malagevoli, dagli altri, al creder mio, mal intesi. 4°. Sciorre tutti i nodi non tentati dagli altri, e perciò troppo induranti. 5°. Far conoscere agl'imparanti le voci, le forme, i modi più degni di nota. 6°. Far parte ai lettori delle bellezze notate da Alfieri, riportando pur le postille del gran tragico [...]. 7°. Sparger qua e là alcuni lampi di gramatica [...] a diletto e istruzione. Tocca ai veri dotti e savj [...] a giudicar s'io ho dato nel segno; e, se inesperienza o ignoranza m'ha traviato, a ravviarmi, soccorrendomi dei loro lumi e consigli.» cfr. *Al lettore*, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Comento di G. Biagioli*, Tomo I, Parigi, Dondey & Dupré, 1818, pp. XLI-XLII (consultabile online all'indirizzo internet https://archive.org/stream/bub_gb_t9Gn0jWZap4C#page/n51/mode/2up/search/misteriose+allusioni).

¹¹⁸⁴ «Amor d'Italia, o cari,/Amor di questa misera vi sproni/Ver cui pietade è morta/In ogni petto ormai, perciò che amari/Giorni dopo il seren dato n'ha il cielo. [...] Beato te che il fato/A viver non dannò fra tanto orrore;/Che non vedesti in braccio/L'Itala moglie a barbaro soldato; [...] Padre, se non ti sdegni,/Mutato sei da quel che fosti in terra. [...] O glorioso spirto,/Dimmi: d'Italia tua morto è l'amore?/Di: quella fiamma che t'accese, è spenta?/Di: né più mai rinverdirà quel mirto/Ch'aleggiò per gran tempo il nostro male?/Nostre corone al suol fien tutte sparte?/Né sorgerà mai tale/Che ti rassembri in qualsivoglia parte? [...] Non si conviene a sì corrotta usanza/Questa d'animi eccelsi altrice e scola:/Se di codardi è stanza,/Meglio l'è rimaner vedova e sola.» (vv. 35-39, 103-106, 137-138, 180-187, 197-200) cfr. *II. Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, in Leopardi, G., *Canti*, introduzione e note di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, BUR, 1998, pp. 106-125 (anche online all'indirizzo: <http://www.leopardi.it/canti02.php>). L'occasione per redigere il componimento fu offerta a Leopardi da un manifesto del 18 luglio 1818 col quale si rendeva pubblica la decisione di erigere un monumento a Dante in Firenze (tra i firmatari vi era anche Gino Capponi) che in realtà fu realizzato, dallo scultore Stefano Ricci, e scoperto in Santa Croce molti anni più tardi, il 24 marzo 1830. Composto a Recanati tra il settembre e l'ottobre 1818, l'opera, oltre a rendere onore al divino poeta, si fa anche denuncia politica e incitamento al senso critico e civico-patriottico sviluppando ampiamente l'episodio dei giovani italiani morti nella campagna di Russia a sostegno della causa rivoluzionaria napoleonica; argomenti e tematiche già evidenziate dal recanatese nei precedenti *All'Italia* (luglio-settembre 1818) e *Argomento di una Canzone sullo stato presente dell'Italia* (luglio-settembre 1818), ma qui avvalorate dal colto e forte riferimento all'italo "padre" Dante.

religioni, né forza umana potranno distruggerlo o proibirlo. [...] La *Commedia* di Dante è immedesimata nella patria, nella religione, nella filosofia, nelle passioni, nell'indole dell'autore; e nel passato e nel presente e nell'avvenire de' tempi in che visse; ed in questa civiltà dell'Europa che originava con esso – se non da esso – e ne vediamo i progressi da mille scrittori di padre in figlio.¹¹⁸⁵

Lo studio, la rivalutazione, l'assunzione nella contemporaneità dei valori patriottici e civili del poema dantesco cominciano ad assumere, agli occhi dei suoi commentatori e difensori ottocenteschi (Foscolo e, soprattutto, Mazzini sulla sua scia), i compiti morali e politici dell'intellettuale moderno, ancor prima dei piaceri e dei doveri letterari. Pochi anni dopo la prima pubblicazione del *Discorso* foscoliano, sono ancora la storia, il sentimento italiano, il culto del bello e la potenza epica ad ispirare la trentennale impresa del commento alla *Commedia* a cui dedicò gran parte della propria vita intellettuale «quel vulcanico e contrastato personaggio delle nostre lettere che risponde al nome di Niccolò Tommaseo»¹¹⁸⁶:

Poeta grande, perché seppe con vincoli possenti congiungere natura ed arte, meditazione e dottrina, il sentimento suo e l'italiano, il culto del bello e del retto, gli affetti veementi e l'amore sereno dell'altissima verità.¹¹⁸⁷

Il poeta di Sebenico fu tra i primi a scorgere nel linguaggio e nell'immaginario dantesco una particolare attitudine alla teatralità, riconoscibile soprattutto in alcuni luoghi della *Commedia*, segnando un primo e illuminante accostamento tra Dante e la recitazione in quel secolo, dantesco per eccellenza, che vedeva intanto affermarsi sulle scene il Grande Attore e il declamatore solista che, distruggendo la quarta parete fra vita e arte, contribuiscono a rifondare un nuovo contatto con lo spettatore nella società ottocentesca intrisa in tutte le sue manifestazioni pubbliche e in tutte le relazioni interpersonali di una teatralità così descritta da Jurij Lotman:

¹¹⁸⁵ Ugo Foscolo, *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, capp. IV e VIII, London, Pickering, 1825, qui ripreso da *Ultime lettere di Jacopo Ortis e Discorso sul testo della Commedia di Dante di Ugo Foscolo*, Milano, Sonzogno, 1887, pp. 139, 141-142, consultabile online all'indirizzo internet <https://archive.org/stream/ultimeletteredij00foscuoft#page/n3/mode/2up>.

¹¹⁸⁶ Cfr. Marucci, V., *I commenti moderni della "Divina Commedia" (in Italia, fra Otto e Novecento)*, in "Per correr miglior acque...", cit., p. 648. Il trentennale lavoro di commento alla *Commedia* da parte dello scrittore dalmata, iniziato subito dopo l'esilio (1834-1839), si esprime in tre successive edizioni che incrementano e correggono, spesso integrando, i risultati già raggiunti: *La Comedia*, col commento di Niccolò Tommaseo, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1837, 2 voll.; *Comedia di Dante Alighieri*, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo, Milano, Reina, 1854; *Comedia di Dante Alighieri*, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo, Milano, Pagnoni, 1865, 3 voll. Fondamentale nella storia della fortuna di questo commento la riedizione a cura di U. Cosmo, Torino, UTET, 1926, 3 voll.

¹¹⁸⁷ *Proemio*, in *Comedia di Dante Alighieri*, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo, vol. 1, Milano, Pagnoni, 1865, p. XL. Consultabile online sulla piattaforma <https://books.google.it>. Del Tommaseo cultore dantesco si ricorda anche una celeberrima massima che recita: «Leggere Dante è un dovere: rileggerlo un bisogno; gustarlo, gran segno di genio; comprendere con la mente la immensità di quell'anima, è un infallibile presagio di straordinaria grandezza».

All'inizio del XIX secolo [...] la barriera tra l'arte e il comportamento quotidiano degli spettatori era distrutta. Il teatro fece irruzione nella vita, trasformando attivamente il comportamento degli uomini. Il monologo entra nella lettera, nel diario, nel linguaggio quotidiano. Ciò che qualche tempo prima sarebbe apparso ampolloso e ridicolo in quanto era associato alla sfera dello spazio teatrale, diventa ora una norma di linguaggio e di comportamento quotidiano. Gli uomini della Rivoluzione si comportano nella vita come sulla scena.¹¹⁸⁸

«Si teatralizza l'epoca nel suo insieme»¹¹⁸⁹ e l'Alighieri, poeta e uomo politico, torna in proposito molto utile, si mescola naturalmente e immediatamente alle cerimonie rivoluzionarie dei tempi nuovi. In età napoleonica un evento, emblematico del nuovo corso del dantismo che si avviava, ebbe luogo a Ravenna il 3 gennaio 1798 e vide protagonista Vincenzo Monti, allora Commissario della Repubblica Cisalpina, che proferì un'avvincente discorso, in occasione della concessione della cittadinanza onoraria al poeta fiorentino il cui mausoleo era stato eretto in città fin dal 1781, con toni di accesa italianità:

Cittadini. Che mi avete voi addossato, che v'ho io promesso? Un antico ingegno rinomatissimo viene oggi a ricevere nel vostro seno il prezioso titolo di vostro cittadino. Le sue alte virtù, le sue dolorose disavventure, e le sacre sue ceneri, che qui dormono da ormai cinque secoli glie ne acquistano tutto il diritto. Ogni cuore ne palpita per la gioia, e il nome di Dante Alighieri suona nel libro e nell'animo di questo popolo, le sue ossa si squotono tumultuando al grido di giubilo, che le risveglia, e voi comandate a me di parlarvi di lui, voi mi invitate a tesservi le sue lodi. Cittadini, dov'è la lingua presuntuosa, che proferir possa questo gran nome senza timore di profanarlo. Se gentilezza di animo può nulla sul vostro cuore, ritirate, ve ne scongiuro, il vostro comando, scegliete altrove il lodatore di Dante, o piuttosto non ne scegliete veruno, perché né Dante, né il sole han punto bisogno di panegirico.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁸ Lotman, J. M., *Teatro e teatralità nel XIX secolo*, in *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 137-163, qui a p. 141.

¹¹⁸⁹ Ivi, p. 144. Lotman prosegue affermando: «Un indicatore interessante della teatralizzazione della vita quotidiana è rappresentato dal fatto che gli spettacoli di dilettanti e i teatri domestici largamente diffusi tra la nobiltà all'inizio del XIX secolo, nonché la familiarità con il teatro professionale, erano percepiti come una fuga dal mondo convenzionale e ipocrita della "buona società" nel mondo dei sentimenti autentici e dell'immediatezza, ossia come un *abbassamento* del livello di semioticità del comportamento» (ivi, p. 152). Si allude quindi, più in generale, ad una persistente tendenza – soprattutto nell'alta e colta società di primo Ottocento – ad interpretare le leggi della vita nobiliare attraverso la lente delle forme convenzionali dello spettacolo teatrale: la mascherata, il teatro di burattini, lo spettacolo di saltimbanchi e anche, come osservato nel secondo capitolo, la *performance* di poesia estemporanea.

¹¹⁹⁰ Il discorso è stato pubblicato da ultimo da Leone Vicchi, *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830. Sessennio 1794-1799*, Tomo VIII, Fusignano, Edoardo Morandi, 1887 (alle pp. 546-553 è il testo della commemorazione dantesca e a p. 546 è il passo in questione). Per approfondimenti su ulteriori aspetti degli albori del dantismo risorgimentale si rimanda al saggio di Angelo Romano, *Aspetti del dantismo risorgimentale italiano: i commenti alla "Commedia" da Baldassarre Lombardi a Niccolò Tommaseo*, (22 ottobre 2011), in «Lecture Classensi», Vol. 40, *Dante nel Risorgimento italiano*, a cura di Alfredo Cottignoli, Ravenna, Longo, 2012, pp. 39-59.

Nell'orazione, tenuta dalla tribuna del palazzo municipale ravennate, è possibile riconoscere quella teatralizzazione della sfera quotidiana che è la vera cifra identificativa del dantismo romantico-risorgimentale, resa possibile dall'esemplarità e spettacolarità della vita e dell'opera dell'Alighieri *exul immeritus* in cui potevano identificarsi tutti gli esuli risorgimentali. Anche Monti prende la vicenda biografica dantesca come punto di riferimento e spiega il proprio passaggio nello schieramento francese della Repubblica Cisalpina paragonando precisamente le proprie vicissitudini politiche a quelle del poeta¹¹⁹¹, ingiustamente giudicato indegno di onoranze repubblicane per aver scritto il *De Monarchia*:

Si è perdonato a Virgilio, non si perdonerà all'Alighieri? Si è festeggiata nella Repubblica la memoria del favorito Augusto, e si insulterà a quella di un infelice, che fu il flagello dei despoti. O assolvete dunque l'Alighieri, come avete assolto Marone, o private me pure del sacro titolo di cittadino. Anch'io, voi lo sapete, son reo de' medesimi loro delitti; anch'io nel secolo della romana tirannide per campar la vita ho oltraggiata in un momento di vertigine e di terrore la libertà [...] L'ombra di Dante è al mio fianco, e noi aspettiamo amendue con sommissione e silenzio la sentenza che darete sul nostro errore.¹¹⁹²

A questo esempio oratorio di attualizzazione dantesca si può accostare quello, ancora più evidente, fornitoci da Niccolò Tommaseo che, ormai uomo risorgimentale rispetto al filonapoleonico Monti, va più in profondità e, parlando del melodramma inteso come *medium* universale e peculiarmente italiano¹¹⁹³, va oltre questa facile assimilazione del destino politico di Dante con quello dei tanti proscritti e rifugiati risorgimentali, individuando ed enfatizzando nella *Commedia* specifici luoghi dalla forte carica immaginifico-spettacolare che, agendo in profondità, contribuivano a rincarare tale identificazione presso un'esaltata generazione rivoluzionaria.

¹¹⁹¹ Ricordiamo infatti che in seguito all'invasione francese delle legazioni di Bologna e Ferrara e al successivo arrivo delle truppe giacobine a Roma (con la conseguente resa pontificia ratificata dal trattato di Tolentino del 19 febbraio 1797, per il quale Papa Pio VI cedeva alla Francia tutti i territori pontifici a nord di Ancona), maturò la lunga crisi ideologico-politica del Monti che fuggì da Roma il 3 marzo 1797 nella carrozza di Auguste Marmont, aiutante di campo di Napoleone Bonaparte. Nel passaggio dalla Repubblica Cispadana a quella Cisalpina (29 giugno 1797) fu dapprima a Bologna, dove lo raggiunsero la moglie e la figlia, poi a Venezia e a Milano, come segretario al Dipartimento degli Esteri della Repubblica Cisalpina.

¹¹⁹² Cfr. Vicchi, L., *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830. Sessennio 1794-1799*, cit., p. 553.

¹¹⁹³ «E la storia del melodramma in Italia può dirsi invero storia universale; perché l'Italia, anche schiava, dominò col suo melodramma i due mondi.» Cfr. la recensione intitolata *Del Prof. Perosa, Sul Melodramma in Italia* (in Tommaseo, N., *Dizionario estetico*, Le Monnier, Firenze 1867, pp. 639-641, qui a p. 640) in cui Tommaseo commenta il volume di Leonardo Perosa, *Dell'origine, dei progressi e degli effetti del melodramma in Italia* (Venezia, 1864) ricordando, non casualmente, l'influenza dantesca sulla nascita dell'opera in musica italiana: «Notabile che Vincenzo Galileo musicasse l'Ugolino di Dante» (ivi, p. 641). Per approfondimenti e analisi dettagliate sul Tommaseo osservatore e spettatore appassionato di teatro e sul suo rapporto con l'opera italiana si rimanda al saggio di Pieri, M., *Tommaseo e il fantasma dell'opera*, in *Atti Acc. Rov. Agiati*, a. 254 (2004), ser. VIII, vol. IV, A, fasc. II, pp. 261-288.

In questo meccanismo autoriflessivo si può scorgere, come sottolineato da Lotman, lo specchio di una società in cui il nuovo cittadino-spettatore, uditore e lettore, è sempre più attratto e quasi risucchiato in una sfera espressiva dominata da una pervasiva teatralità. In una recensione a un melodramma d'ispirazione shakespeariana Tommaseo suggerisce di preferire Dante ad Alfieri, Metastasio e Niccolini nella costituzione di un possibile canone drammaturgico nazionale:

Nel prendere al suo melodramma per guida la tragedia dello Shakespeare, Ella ha dato dentro in una vena ricchissima, da cui può venire a lei molta lode, all'arte musicale ispirazioni, vantaggio al teatro italiano, e quindi a tutti i teatri del mondo che ripetono le italiane melodie, e sempre più volentieri le ripeteranno, speriamo. Nello scegliere, e trattare i suoi soggetti, abbia ella sempre dinanzi le più illustri opere de' poeti inglesi, e greci, e spagnuoli, e francesi, e italiani. Ma, per quel ch'è dell'Italia, meglio che l'Alfieri e il Metastasio e il Niccolini, ispireranno il melodramma e la musica Dante e il Tasso e l'Ariosto; meglio Dante di tutti.¹¹⁹⁴

La rassegna di soggetti "teatralizzabili" si precisa in una lunga serie di esempi tra cui spuntano in posizione privilegiata – accanto ai temi biblici, storici e mitologici – famosi episodi della *Commedia*, fino a giungere a Goldoni e alle commedie francesi:

Lasciando stare la Francesca da Rimini, tema troppo delicato a maneggiare e trito oramai; c'è la Pia, e la Piccarda, la cui sorte potrebbesi, volando sopra alla legge delle così dette unità, congiungere con quella di Corso Donati. Se, invece di drammi interi (e sa il Cielo come interi siano, e come l'interrezza ne sia attesa e compresa dagli uditori), il teatro, ch'è pure avvezzo alle brevi cantate, e alle Accademie composte di varietà troppo diverse, si contentasse di scene in cui fosse compendiato un gran fatto, e i punti più veramente drammatici ne avessero più potente risalto; a tali scene fornirebbero soggetto, Ugolino, Farinata, Pier delle Vigne, Romeo. De' fatti accennati da Dante, potrebbero in simil modo trattarsi (numero quelli che mi sovengono alla memoria) Caino e Saul e la caduta di Gerusalemme; Rut e Giuditta ed Ester, e i Macabei: della storia romana, le sabine, Lucrezia, Camillo, Cesare, Cleopatra. Del ciclo antico, Niobe, Issifile, Eteocle e Antigone, Andromaca ed Ettore, Pigmalione, Lavinia e Turno, Eurialo e Camilla: taluni de' quali soggetti son dramma intero, trattato che fosse da grandi maestri. Re Mida sarebbe bel tema a un'opera buffa: e le commedie di Goldoni e le francesi offrirebbero abbondante materia a opere tali: da poterne scegliere quelle che non adulino il vizio, le opinioni non falsino più e più.¹¹⁹⁵

¹¹⁹⁴ Cfr. la recensione *Giulietta e Romeo. Al signor. M. Marcello* in Tommaseo, N., *Dizionario estetico*, Le Monnier, Firenze, 1867, p. 975 (consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/stream/dizionarioestet00tommgoog#page/n512/mode/2up>). Il dramma lirico in quattro atti *Giulietta e Romeo* di M. Marcello è invece consultabile online al seguente indirizzo: <https://archive.org/stream/romeoegiuliettad00marc#page/2/mode/2up>.

¹¹⁹⁵ Ivi, pp. 975-976.

In assenza di una radicata, intraprendente e funzionale drammaturgia nazionale, un classico come il poema dantesco offre, secondo Tommaseo, tutto l'occorrente per sfornare drammi musicali e teatrali, a patto di stare attenti a non abusarne («lasciando stare la Francesca da Rimini, tema troppo delicato a maneggiare e trito oramai») e con l'accortezza di affidarsi alla guida di abili maestri («taluni de' quali soggetti son dramma intero, trattato che fosse da grandi maestri»). L'acuta e, per certi versi, preveggente riflessione dello scrittore dà un'idea di come sia stato possibile che la fortuna dantesca abbia pervaso le principali forme dell'espressione artistica ottocentesca – dalla pittura alla scultura, dal teatro al melodramma – fino a canonizzarsi in repertori di largo consumo gravitanti attorno a personaggi della *Commedia* fortemente tipizzati per la loro drammaticità («i punti più veramente drammatici ne avessero più potente risalto; a tali scene fornirebbero soggetto, Ugolino, Farinata, Pier delle Vigne») in grado di sedimentarsi nell'immaginario di intere generazioni; a partire dalla pittura¹¹⁹⁶.

Questo capitolo si concentrerà proprio sulle varie declinazioni sceniche che subirono i personaggi e gli episodi dei canti danteschi, focalizzandosi specialmente sulla versatilità del loro impiego – rivelandosi essi adattabili, quasi come *pièces* autonome, al teatro d'opera e a quello di prosa, così come ad accademie di intrattenimento musicale, canoro e recitativo¹¹⁹⁷ – alla luce di un'interazione, altamente in voga tra Sette e Ottocento, tra la parola cantata e la parola declamata o recitata che, in particolar modo nell'Ottocento romantico e risorgimentale, trovò nella figura del Grande Attore (lirico e di prosa) il suo massimo grado di espressione.

¹¹⁹⁶ Si pensi agli effetti scenici di notevole impatto espressivo suscitate all'epoca dalle incisioni che Gustave Doré elaborò per la *Divina Commedia* pubblicata dall'editore Hachette tra il 1861 e il 1868. Impatto che generò un'onda lunga riverberatasi fino al secolo scorso, stando alle parole del dantista Guido Mazzoni (1859-1943) secondo il quale furono proprio i disegni del francese a contribuire sostanzialmente alla divulgazione del poema: «Nel 1861 uscirono le incisioni del Doré per l'*Inferno*: originale e possente serie di disegni, attraverso i quali i ragazzi della mia generazione sentirono Dante innanzi di poterlo leggere o capire. Quanto avrei da esporre su questo proposito, così strettamente unito alla divulgazione del poema! Ma ho da affrettarmi, e tralascio anche ciò» (cfr. Mazzoni, G., *Dante nell'Ottocento e nel Novecento*, in Mazzoni, G., et. al., *Studi su Dante: Dante nel Risorgimento*, Conferenze e letture dantesche tenute a cura del Comitato Milanese della Società Dantesca Italiana, VI, Milano, Hoepli, 1941, pp. 1-24, qui a p. 18). Sulla fortuna figurativa del Dante ottocentesco si veda anche Mazzocca, F., *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in Galli Michero, L., a cura di, *Restituzioni: Lo studiolo del collezionista restaurato: il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2002, pp. 38-55. Sull'influenza e relativa ricezione dantesca presso le arti visive e performative riflette un recente volume di area anglosassone, già citato nel precedente capitolo, che copre le coordinate temporali dal primo Ottocento ai giorni nostri: Braidà, A., – Calè, L., edited by, *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Aldershot, Ashgate, 2007.

¹¹⁹⁷ Come abbiamo visto affermare dallo stesso Tommaseo: «Se, invece di drammi interi (e sa il Cielo come interi siano, e come l'interesse ne sia attesa e compresa dagli uditori), il teatro, ch'è pure avvezzo alle brevi cantate, e alle Accademie composte di varietà troppo diverse, si contentasse di scene in cui fosse compendiato un gran fatto, e i punti più veramente drammatici ne avessero più potente risalto; a tali scene fornirebbero soggetto, Ugolino, Farinata, Pier delle Vigne [...]», cfr. *Giulietta e Romeo. Al signor. M. Marcello* in Tommaseo, N., *Dizionario estetico*, cit. Del resto dell'adattamento di singoli episodi della *Commedia* (in particolar modo sul soggetto del Conte Ugolino) per occasioni di intrattenimento mondano che prevedevano l'alternanza di parti musicate a parti recitate e a improvvisazioni poetiche, avevamo già trattato nel capitolo precedente in proposito delle *performances* londinesi di Filippo Pistrucci e degli altri esuli italiani in Inghilterra.

Le parole di De Amicis con cui abbiamo aperto il capitolo alludevano ad una vitalità della figura di Dante e del suo poema durante tutto il secolo XIX, sottolineando come il poeta fosse così vivo «nel culto della ventesima generazione dopo la sua» perché «oltre alle opere d'arte innumerevoli derivate dal suo pensiero, [...] egli sarebbe vivo nella voce sonante e nell'atto visibile dei mille personaggi del suo poema»¹¹⁹⁸. Tali affermazioni, insieme a considerazioni storico-critiche, ci fanno riflettere su un fenomeno non secondario all'interno della storia della fortuna recitativa della *Divina Commedia*: quello che sviluppò in seno ai romantici un uso del poema alla stregua di vero e proprio repertorio di personaggi e situazioni di forte impatto drammatico. Un processo di spettacolarizzazione dei luoghi più frequentati e famosi di un classico che si intreccia e si accompagna lungo tutto il secolo – sebbene di volta in volta sotto segni diversi¹¹⁹⁹ – alla costruzione del mito del suo autore riconosciuto e rivendicato come artefice primo delle fondamenta della nostra identità nazionale.

¹¹⁹⁸ De Amicis, E., *Il Canto XXV dell'Inferno e Ernesto Rossi*, in *Capo d'anno. Pagine parlate*, cit., p. 208.

¹¹⁹⁹ Basti pensare, ad esempio, alla grande differenza che intercorre, in pochi anni, tra il Dante mazziniano, laicissimo difensore degli ideali democratici, e quello postunitario, emblema della normalizzazione attuata dal nuovo potere monarchico.

4.1. IL CULTO DI DANTE NEL RISORGIMENTO: INVENZIONE E FORTUNA DI UN MITO.

Quanto accadde nel XIX secolo in Italia non ha nulla di eccezionale. Pressoché dovunque, in quei decenni, le nazioni europee provvidero a comporre un proprio forte canone identitario, scegliendo nel grande magazzino del passato quei materiali che servissero a fondare o convalidare il senso che esse intendevano dare alla propria immagine e al ruolo nel presente. Ciò che distingue il caso italiano sono però due aspetti assolutamente peculiari: da un lato la straripante centralità della letteratura nella costruzione del canone suddetto e dall'altro la sua radicale divisività, il suo essere orientato da una fortissima pregiudiziale *ad excludendum*. [...] Padre della patria, insomma, non poteva che essercene uno solo, e questo non poteva essere che Dante.¹²⁰⁰

Ernesto Galli della Loggia riflette sulla coercitiva operazione politico-culturale che, nell'Ottocento risorgimentale, portò l'Alighieri ad incarnare l'icona unitaria esplicitamente fondata su basi letterarie in assenza di unità economica, politica e militare. Alberto Mario Banti ribadisce che l'educazione patriottica della generazione del Risorgimento derivò essenzialmente dalla lettura, o meglio, rilettura dei testi classici nostrani:

Qual è dunque il medium formativo che svela l'esistenza di una comunità viva e sofferente, raccolta in confini geografici che travalicano quelli delle piccole patrie, ancora così variamente care ai genitori? L'illuminazione sembra arrivare – almeno per tutti coloro che lasciano testimonianze esplicite al riguardo – dalla lettura di testi di ispirazione nazional-patriottica; e tra questi, i testi di carattere letterario (tragedie, poesie, romanzi) sembrano avere un impatto superiore a qualunque altra forma di iniziazione alla nazione.¹²⁰¹

Nelle sue *Ricordanze*, opera pubblicata postuma dal De Sanctis nel 1879, il patriota e scrittore napoletano Luigi Settembrini ci offre un sunto del repertorio di letture – spesso condite da declamazioni e recitazioni improvvisate – in voga negli ambienti studenteschi del tempo e nello specifico nel Regno delle Due Sicilie, dove, a partire dal 1828, aveva atteso agli studi giurisprudenziali. Dante, ovviamente, compare nell'elenco con accenti entusiastici:

¹²⁰⁰ Cfr. Galli della Loggia, E., *Petrarca. Genio sacrificato nel nome di Dante*, in «Corriere della sera», 3 novembre 2004, p. 35. L'articolo costituisce una recensione di fatto al libro di Alberto Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato* (Rizzoli, 2004), ed è utile in questo contesto per comprendere perché nell'Ottocento si sia sviluppato un interesse esclusivo per Dante a discapito degli altri classici come Petrarca e Boccaccio.

¹²⁰¹ Cfr. Banti, A., M., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2006, p. 37.

per lo più si recitava poesie, io declamavo i *Sepolcri* del Foscolo, e ripetevo le intere lettere di Iacopo Ortis, qualche altro ragionava sempre dell'Alfieri, e ne recitava qualche scena, [...] Spesso s'entrava in politica e diventavamo seri, ma la politica sottovoce, e passeggiando in campagna, e guardandoci bene attorno, perché correvano brutti tempi, e la polizia stava più cagnesca del solito sopra gli studenti per la rivoluzione stata allora nella provincia di Salerno. [...] Si leggeva con ardore le storie del Botta, e si attendeva quella del Colletta, non v'era chi non parlasse delle *Prigioni* del Pellico, ogni giovinotto sapeva a mente le poesie del Berchet: tutti palpitavano leggendo l'*Ettore Fieramosca* del D'Azeglio; [...] Di Dante non vi dico nulla: era l'idolo degli studiosi: egli rappresenta la grande idea della nostra nazionalità, egli il pensiero, l'ingegno, la gloria, la lingua d'Italia.¹²⁰²

L'Alighieri era diventato un *brand* sulla bocca di tutti già negli anni Venti del secolo e i maggiori intellettuali risorgimentali, da D'Azeglio a Mazzini fino a Settembrini, vi ricorsero per elaborare un concetto di "italianità" letteraria intensamente patriottica¹²⁰³. Dante venne così arruolato come neoghibellino condottiero nazionale da un revisionismo storico-letterario che volle a tutti i costi vedere una ripetizione e, dunque, una continuità, tra la sua epoca e quella presente, leggendo la *Commedia* come il primo tassello linguistico di un affratellamento unitario del Paese. Ce ne parla Stefano Jossa sulla scorta di Hobsbawm, riflettendo sulla necessaria negoziazione e ricontrattazione, a seconda delle epoche e dei contesti socio-culturali, dei termini stessi alla base del concetto di tradizione che governa i valori condivisi della nostra comunità identificata come «*res publica litteratorum*»:

Il costituirsi della tradizione serve a capire come è stata concepita e interpretata, di volta in volta, l'idea di Italia da un punto di vista letterario: l'«italianità» non starà, allora, nel canone, ma nelle ragioni del canone, che sono ragioni storiche, da indagare nelle loro svolte e nel loro percorso. La tradizione garantisce la presenza di un patrimonio comune nel quale la comunità si riconosce sulla base di valori condivisi. Siamo italiani, cioè, non perché abbiamo letto e studiato tutti Dante e Manzoni, ma perché la lettura di certi testi (il nostro canone, la nostra tradizione: i nostri classici) ci consente di dialogare, anche nella differenza, intorno a temi e problemi che individuiamo come parte costitutiva del nostro stare insieme. In tal modo la tradizione crea socialità: [...] *Res publica litteratorum*. Perché al fondo c'è l'idea di una comunità letteraria fondata sul dialogo.¹²⁰⁴

¹²⁰² Cfr. Settembrini, L., *Ricordanze della mia vita*, a cura di Omodeo, A., Laterza, Bari, 1934, pp. 22, 41-42 (la ed. originale, 1879).

¹²⁰³ Sul tema riflette approfonditamente Stefano Jossa nel saggio *Politics vs. Literature: The Myth of Dante and the Italian National Identity*, in Audeh, A., & Havelly, N., *Dante in the Long Nineteenth Century, nationality, identity and appropriation*, cit., pp. 30-50; si veda in particolare il paragrafo 2, "The creation of an Italian identity through literature", alle pp. 33-36.

¹²⁰⁴ Premessa a Jossa, S., *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 12.

Questo riconoscimento della genesi essenzialmente letteraria del processo culturale e politico che aveva portato all'unità è un filo rosso fondamentale, rintracciabile

già nella prolusione tenuta da Carducci all'Università di Bologna il 16 novembre 1874, intitolata *Del rinnovamento letterario in Italia*, dove si afferma che gli scrittori moderni, cioè gli scrittori di primo Ottocento, da Foscolo in poi, «intesero servirsi del rinnovamento letterario come di mezzo a restituire la nazione», con la conseguenza che, fatta l'Italia, a fare gli italiani dovrà essere ancora e sempre la letteratura: «La Italia politica è, come oggi dicono, fatta [...] ora sta [...] di rifare la Italia morale, la Italia intellettuale, la Italia viva e vera». Di qui discende il mito dell'intellettuale alla guida del popolo, che caratterizza tutta la cultura italiana tra Otto e Novecento.¹²⁰⁵

Da questo punto di vista bisogna considerare Dante il vero e, forse, unico grande eroe della letteratura nazionale, uscito vittorioso dallo scontro secolare con i successori Petrarca e Boccaccio in quanto promulgatore di una letteratura di impegno civile e politico che nel secolo del Risorgimento trovò ampi consensi. Certo a suo favore giocò anche un'influente critica come quella di Francesco De Sanctis, la cui *Storia della letteratura italiana* (1870) ebbe un impatto enorme sull'immaginario collettivo per la fondazione del mito¹²⁰⁶:

a De Sanctis interessa molto più l'esemplarità della biografia che il significato delle opere. A fare l'Italia sono stati, dal suo punto di vista, i letterati anziché i testi: l'avventura di Dante è esemplare, [...] Com'è noto, la letteratura italiana non ha un grande eroe nazionale, qualcosa di simile al Cid Campeador per la Spagna, ai tre moschettieri per la Francia o a Guglielmo Tell per la Svizzera: l'unico è Dante, coerentemente con quel mito del letterato che De Sanctis provvede a edificare.¹²⁰⁷

Insomma il Dante-personaggio prevalse largamente nell'immaginario ottocentesco sulla pur significativa capacità unificatrice, in senso linguistico, della sua opera maggiore¹²⁰⁸.

¹²⁰⁵ Ivi, p. 27.

¹²⁰⁶ Pensata e scritta ad uso dei licei la *Storia della letteratura italiana* (Napoli, Morano, 1870) del De Sanctis starà infatti a fondamento della manualistica scolastica e universitaria fino ai giorni nostri.

¹²⁰⁷ *Tradizione e rivoluzione*, in Jossa, S., *L'Italia letteraria*, cit., p. 63. Per approfondire la tematica dei personaggi-eroi letterari si consiglia dello stesso autore il recente volume *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano* (Roma-Bari, Laterza, 2013) in cui si prosegue la riflessione sulle modalità di identificazione e trasmissione nel tempo dei volti e dei personaggi-simbolo, letterari e non, attorno ai quali si costruiscono di volta in volta idee di comunità e di socialità.

¹²⁰⁸ I parallelismi tra la situazione storica nell'Italia del Trecento e la situazione italiana nel primo ventennio dell'Ottocento balzarono agli occhi di Mazzini che, nei suoi scritti didattico-politici, trovò gran gioco per i suoi ideali gettando nuova luce sul personaggio simbolo di quella lontanissima epoca: l'Alighieri. Così come Dante dovette subire l'esilio e la tirannia degli oppressori nella Firenze del Trecento, allo stesso modo, nella polverizzata Italia del 1826 (anno di pubblicazione del mazziniano *Dell'amor patrio di Dante*) molti subivano un'altra tirannia: quella degli austriaci, del Papa o dei Borboni. Come il

Di qui altre conseguenze decisive per la fondazione della tradizione italiana e per le sue future rifondazioni e derive novecentesche: da una parte il mito del poeta-vate, scrittore e artista portavoce delle masse e delle loro esigenze¹²⁰⁹ e, dall'altra, il mito del realismo di una letteratura vicina alla vita quotidiana e lontana dai formalismi retorici e dalla ricerca stilistica. Per dirla con le parole di Hobsbawm, nel corso del secondo Ottocento si procedé ad una necessaria quanto forzata “invention of tradition” – fondata faziosamente e artificiosamente sulla continuità con il passato storico e letterario, per cui il tempo e l'opera del sommo poeta ritornavano in auge¹²¹⁰ – che, a differenza della miriade di falliti tentativi insurrezionali della prima metà del secolo, attecchì e mise radici¹²¹¹. Questa grandiosa e generalizzata operazione di ripristino dei legami col passato all'insegna di Dante che marca il Risorgimento è a tutti gli effetti una di quelle che Hobsbawm chiama “tradizioni inventate”:

insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of 'invented' traditions is that the continuity with it is largely factitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition. It is the contrast between the constant change and innovation of the modern world

sommo poeta fu il primo che, con la sua arte, le sue virtù e le sue azioni, intese la ribellione come rivendicazione delle sue libertà, senza paura di opporsi al potente di turno (fosse esso Bonifacio VIII o Carlo di Valois); così l'italiano, al quale si rivolgeva Mazzini, doveva agire per recuperare i suoi valori, a partire dal senso patrio: «Hanno tutte le nazioni, e noi più ch'altri abbiamo, immensi scrittori, e troppi, forse, poeti. Ma quanti furono i quali non prostituirono l'ingegno e la penna alla tirannide politica?» (cfr. Mazzini, G., *Dell'amor patrio di Dante*, 1826-827, in *Scritti*, Edizione nazionale, vol. I, cap. I, p. 4).

¹²⁰⁹ Questa tradizione fondata sul mito del poeta-vate e dell'intellettuale-guida del popolo sfocerà poi, con il fascismo, in una straordinaria (quanto pretestuosa e interessata) sintesi che fonde immaginario romantico, retorica risorgimentale, cattolicesimo e classicismo e che vede sempre in Dante la sua immortale punta di diamante. Emblematiche nel restituirci uno scorcio sulla retorica fascista nell'uso della letteratura come strumento di fondazione nazionale sono le parole di Massimo Lelj: «diciamo popolo un popolo, per il suo Omero, il suo Dante, il suo Shakespeare: la sua nazione, lingua, immaginazione: la sua arte poetica. [...] Vediamo inoltre che la potenza politica è soltanto nei popoli capaci d'arte e di poesia. Lo vediamo sotto i nostri occhi, che i popoli privi di quella capacità non abbiano potenza e quasi esistenza; che invece siano a capo dell'umanità le nazioni più ricche d'arte e opere letterarie. Sicché la poesia non solo comprende la politica, ma ha da vedere con la capacità di fare opere politiche, e dobbiamo aggiungere ch'essa sola possessa tale capacità, quando si tratta di far corpo e anima e persona d'un popolo; ciò che fa, creando il linguaggio nazionale. Col suo immortale lavoro, Dante fece l'Italia, la fece: illustrò il volgare e fece la lingua, l'immaginazione, la nazione italiana. E l'Italia è proprio quella di Dante: è ancora quella di Dante, delle canzoni di Petrarca, di Leopardi: e c'è tanta corrispondenza tra la formazione del regno d'Italia e la formazione poetica di Alessandro Manzoni, tanta corrispondenza religiosa, che l'una sembra il simbolo dell'altra.» (cfr. Lelj, M., *Il genio dell'Italia*, Milano, Bompiani, 1940, pp. 5,7-8). Sul rapporto tra Dante e il fascismo si vedano: Albertini, S., *Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista*, in «The Italianist: journal of the Department of Italian studies», University of Reading, vol. 16, 1996, pp. 117-142 e anche Scorrano, L., *Il Dante "fascista": saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001.

¹²¹⁰ Del resto i padri-teorici del Risorgimento avevano insistito molto sul tema del vincolo storico, in aggiunta a quello di sangue e di terra, per favorire una comunità nazionale. Ugo Foscolo, per primo, lo introdusse nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* per poi riprenderlo nei *Sepolcri* e confermarlo nel corso di eloquenza che tenne all'Università di Pavia nel 1809, durante il quale, ai suoi studenti disse: «O Italiani, io vi esorto alle storie, perché niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obliivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri» (cfr. Foscolo, U., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in Id., *Opere*, III, a cura di F. Gavazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, p. 1320).

¹²¹¹ Anche perché, come analizzato nei capitoli precedenti, poggiava su una fortuna dantesca rivitalizzata, soprattutto dall'estero, già a partire dalla metà del Settecento (per cui si rimanda al più volte citato Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit.).

and the attempt to structure at least some parts of social life within it as unchanging and invariant, that makes the ‘invention of tradition’ so interesting for historians of the past two centuries.¹²¹²

L’Alighieri, come in un limbo, si trova nell’Ottocento ad occupare l’intermedia posizione tra il costante mutamento del mondo moderno e i tentativi, da parte di *élites* borghesi, di strutturare la vita sociale e politica del Paese secondo un preciso piano che prevedeva la riproposizione e l’enfaticizzazione di elementi culturali costanti e inamovibili del patrimonio comune, la lingua e la storia su tutte, per impiantare la propria idea di Stato. La *Commedia* e il suo autore sono in cima all’indice di questo progetto, come risulta evidente da un discorso tenuto dal Foscolo nel 1809, per il corso di eloquenza, presso l’Università di Pavia. Il compito assegnato al recupero storico (alle “storie”) è, secondo il poeta di Zante, quello di narrare e tramandare come esempi alle future generazioni le azioni degli uomini nobili. Per questo c’è necessità di storie che parlino delle gesta nazionali, delle opere nazionali, della letteratura nazionale e, dunque, del culto delle ceneri dei grandi poeti e scrittori:

O amabile terra! [...] Né la barbarie de’ Goti, né le animosità provinciali, né le devastazioni di tanti eserciti, né le folgori, [...] spensero in quest’aure quel fuoco immortale che animò gli Etruschi e i Latini, che animò Dante nelle calamità dell’esilio, e il Machiavelli nelle angosce della tortura, e il Galileo nel terrore dell’Inquisizione, e Torquato nella vita raminga, nella persecuzione de’ retori, nel lungo amore infelice, nella ingratitude delle corti, né tutti questi né tant’altri grandissimi ingegni nella domestica povertà. Prostratevi su’ loro sepolcri, interrogateli come furono grandi e infelici, e come l’amor della patria, della gloria e del vero accrebbe la costanza, la forza del loro ingegno e i loro benefici verso di noi.¹²¹³

Dante, Machiavelli, Galileo, Tasso: era già pronto un canone risorgimentale – dalla spiccata presenza toscana¹²¹⁴ e al quale si sarebbero aggiunti i più moderni

¹²¹² *Introduction: Inventing Traditions*, in Hobsbawm, E., & Ranger, T., edited by, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 2 (edizione italiana: *L’invenzione della tradizione*, trad. di Enrico Basaglia, Torino, Einaudi, 1994).

¹²¹³ Foscolo, U., *Dell’origine e dell’ufficio della letteratura*, in Id., *Opere*, a cura di F. Gavazzoni, cit., pp. 1324-1325.

¹²¹⁴ Non è casuale che proprio nell’Ottocento, per la prima volta, si comincia a scrivere e a discutere sulle origini stesse della popolazione italiana. L’ipotesi di un’origine etrusco-pelasgica, quindi in continuità col più fiero passato magno greco, è formulata per la prima volta da Vincenzo Cuoco (*Platone in Italia*, 1804-1806) che la desume dal Giambattista Vico del *De antiquissima Italorum sapientia* (1710); mentre il tema dell’autoctonia delle genti italiche preromane viene trattato da Giuseppe Micali in *L’Italia avanti il dominio de’ Romani* (1810). Di stampo vichiano risulta essere la ricostruzione operata da Angelo Mazzoldi nel suo romanzo nazionalistico, *Delle origini italiche e della diffusione dell’incivilimento italiano all’Egitto, alla Fenicia, alla Grecia e a tutte le nazioni asiatiche poste sul Mediterraneo* (1840) nell’identificare l’Italia protostorica nell’Atlantide platonica; a queste ipotesi si aggiunse, infine, quella di Vincenzo Gioberti (*Del primato morale e civile degli Italiani*, 1843), lettore sia di Vico che di Mazzoldi, con l’idea della derivazione biblica degli etrusco-pelasgi. Su questo filone di studi storici si veda: Croce, B., *Storia della storiografia nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921, I, cap. III e V; Treves, P., *Introduzione*, in Id., a cura di, *Lo studio dell’antichità classica nell’Ottocento*, I/1, *La nuova storia*, Einaudi, Torino, 1976 e Casini, P., *L’antica sapienza italiana. Cronistoria di un mito*, Il Mulino, Bologna, 1998.

Manzoni, Niccolini e Pellico¹²¹⁵ – per un popolo decaduto, diviso e assoggettato, come quello italiano ottocentesco, che aveva particolarmente bisogno di aggrapparsi a glorie ed esempi antichi e moderni da cui trarre insegnamenti e auspici per rigenerarsi e conquistare l'indipendenza¹²¹⁶. Il culto dantesco prese così il volo, in particolar modo in area toscana, favorito anche da una scoperta eclatante avvenuta il 21 luglio 1840 quando, su una parete della Cappella del Podestà presso il Palazzo del Bargello di Firenze, tornava alla luce il più antico ritratto dantesco, attribuito a scuola giottesca¹²¹⁷. Enorme, infatti, fu l'eco di questo ritrovamento che, tra l'altro, confermava una notizia riportata dal Vasari nella *Vita* di Giotto, e la presenza in città di questa antica immagine fu decisiva per la formazione del culto del poeta in chiave patriottica. Eccone la riproduzione:



Fig. 1. Giotto di Bondone, *Ritratto di Dante*, part., Cappella del Podestà, XIV sec., Museo del Bargello, Firenze.

¹²¹⁵ Un ampio elenco delle principali opere, le più lette, che formarono il canone risorgimentale ottocentesco ci viene offerto da Banti nel capitolo intitolato, per l'appunto, Il «canone risorgimentale», fra cui fondamentali Dante, Petrarca e Machiavelli: «La ricchezza e la relativa precisione dei rimandi contenuti nelle memorie consentono di costruire un primo elenco di testi fondamentali, tutti pubblicati in un arco di tempo compreso tra il 1801 e il 1849. Il catalogo – per così dire – è questo: tra le opere poetiche sono citate le raccolte di Berchet e di Giusti; le poesie patriottiche di Leopardi; *Dei Sepolcri*, di Foscolo; *L'esule*, di Giannone; *Fratelli d'Italia*, di Mameli; *Marzo 1821*, di Manzoni; e *Il Risorgimento*, di Poerio. Tra le tragedie, *Giovanni da Procida* e *Arnaldo da Brescia*, di Niccolini; *Francesca da Rimini*, di Pellico; *Il conte di Carmagnola* e *Adelchi*, di Manzoni. Tra i romanzi, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, di Foscolo; *Platone in Italia*, di Cuoco; *L'assedio di Firenze*, di Guerrazzi; Ettore Fieramosca e Niccolò de' Lapi di D'Azeglio. Tra le opere storiche, il *Saggio sulla rivoluzione di Napoli del 1799*, di Cuoco; la *Storia del reame di Napoli*, di Colletta; la *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, la *Storia dei popoli italiani* e la *Storia d'Italia, continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*, di Botta; e *La guerra del Vespro siciliano*, di Amari. Tra i saggi politici, *Del primato morale e civile degli italiani*, di Gioberti; e *Delle speranze d'Italia*, di Balbo. Tra le opere di memorialistica, *Le mie prigioni*, di Pellico; e le *Memorie*, di Pepe. Tra i melodrammi, *L'assedio di Corinto*, *Mosè* e *Guglielmo Tell*, di Rossini; *Donna Caritea*, di Mercadante; *Norma*, di Bellini; *Marino Faliero*, di Donizetti; *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Attila*, *Macbeth* e *La battaglia di Legnano*, di Verdi. Dell'Alfieri «patriottico» è ricordato il *Misogallo*. In forma generica sono ricordati molte volte gli scritti di Mazzini.» (Banti, A., M., *La nazione del Risorgimento*, cit., pp. 45-46). L'elenco, ovviamente, non esaurisce l'universo semiotico risorgimentale, costellato anche di opere grafiche e di pittura che, soprattutto nel caso di Dante, contribuirono certamente a precisare e rafforzare l'idea di nazione, se ne proporrà a breve qualche esempio; mentre sull'impatto patriottico dei melodrammi ottocenteschi si veda Monterosso, R., *La musica nel Risorgimento*, Milano, Arte Lito-Tipografica, 1948.

¹²¹⁶ Il tema è trattato anche in Leopardi, G., *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, e *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della «Repubblica»*, in Id., *Canti*, cit.

¹²¹⁷ Si veda Barocchi, P., *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà. Dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia Firenze 1820-1920*, «Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte della Scuola Normale Superiore», 2, Pisa, 1985, pp. 151-177; e anche *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medio Evo 1840-1865*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze, SPES, 1985.

Nello stesso periodo in Inghilterra, come si è visto nel capitolo precedente, veniva elaborata – soprattutto a cura dell'*entourage* mazziniana costituito a Londra da esuli e rifugiati politici – la visione di un Dante ribelle, eretico, profeta e riformatore religioso; mentre a Parigi, poco prima, Madame de Staël ne *De la Littérature* aveva elogiato il poeta per la sua «énergie qui n'a riens d'analogue avec la littérature de son temps»¹²¹⁸, e si confessava sua prima appassionata sostenitrice in *Corinne ou l'Italie*, memore dell'insegnamento di Vico:

Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux, héros de la pensée, plongeait son génie dans le Styx, pour aborder à l'enfer, et son âme fut profonde comme les abîmes qu'il a décrit.¹²¹⁹

In pieno Risorgimento questo Dante mitizzato e attualizzato è usato da Mazzini per mettere a fuoco per la prima volta i concetti di “nazione”, “passione”, “amor patrio”, “orgoglio” e “forza nazionale”; in *Dell'amor patrio di Dante* (1826) egli è infatti il primo a pensare l'unificazione territoriale come unione di una comunità sotto gli stessi ideali. Come per Cavour, anche per lui era di fondamentale importanza fare gli italiani assieme all'Italia e Dante, fautore di una riscossa del volgare contro l'erudito ed elitario latino ecclesiastico, è un perfetto esempio didattico a portata di mano. L'interpretazione politica e didascalica operata da Mazzini ne evidenzia l'alto senso civico e la statura morale e lo consacra caposcuola dell'«idioma illustre» che «dimostra la vera favella italiana non esser Tosca, Lombarda o d'altra Provincia; ma una sola, e di tutta la terra»¹²²⁰. Il culto dantesco fondato in questi termini è destinato a lunga e duratura fortuna fino, per esempio, agli albori del primo conflitto mondiale, come testimonia una cartolina dantesca della collezione Baldassarri in cui il poeta è posto, in chiave propagandistico-irredentista, all'apice di un albero genealogico dei padri della grande patria tra Cavour e Garibaldi e al di sopra di Mazzini e di Vittorio Emanuele II.

¹²¹⁸ Necker, A. G., (Madame de Staël), *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, vol. I, Parigi, Colburn, 1812, pag. 246.

¹²¹⁹ Necker, A. G. (Madame de Staël), *Corinne ou l'Italie*, Parigi, Nicolle, 1818, p. 53.

¹²²⁰ Mazzini, G., *Dell'amor patrio di Dante*, 1826-827, in *Scritti*, Edizione nazionale, vol. I, cap. I, cit., p. 17. Da rilevare come il discorso di Mazzini sia ovviamente tendenzioso o, per meglio dire, così ideale da travalicare le reali condizioni presenti nell'Italia dell'epoca, ulteriore segno del progetto politico dei suoi scritti e del suo pensiero (per esempio egli sorvola completamente, è bene ricordarlo, il secondo libro del *De Monarchia* nel quale l'autore si mostra addirittura favorevole alla restaurazione di un impero secondo il modello romano, che avesse come centro la Germania). Ricordava, infatti, Foscolo che un «Bolognese e un Milanese non si intenderebbero fra loro, se non dopo parecchi giorni di mutuo insegnamento.» cfr. Foscolo, U., *Sulla lingua italiana. Discorso III*, in, *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IV, *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier, 1850, p. 187.

La propaganda interventista e nazionalista collega il “1848” e il “1916” in una visione globale di rinascita italiana che parte dai moti quarantottini e giunge fino ai primi anni della Grande Guerra entro la quale Dante sovrasta le tre capitali della nuova patria (Torino, Firenze, Roma), i suoi monarchi e governatori (Vittorio Emanuele II, Umberto I, Vittorio Emanuele III, Sidney Sonnino, Antonio Salandra) e i suoi strenui difensori e cantori (Cadorna, Carducci, D’Annunzio, Verdi):

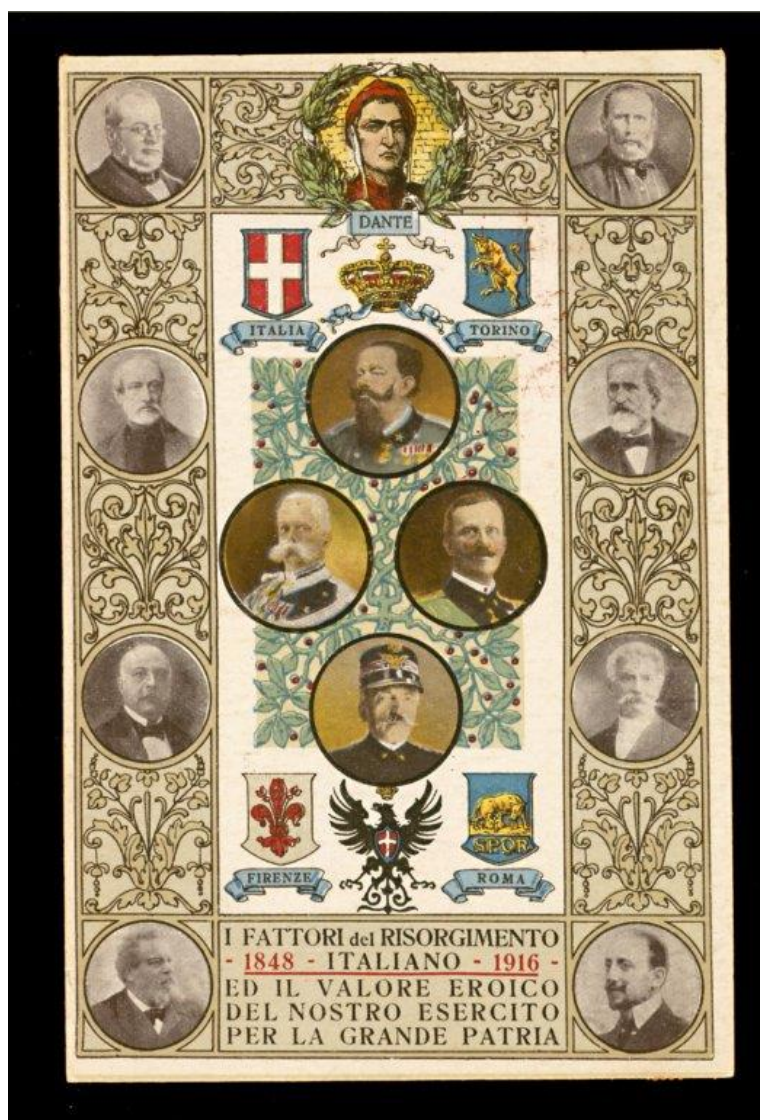


Fig. 2. Cartolina illustrata: *I Fattori del Risorgimento Italiano 1848 – 1916* ¹²²¹

¹²²¹ La didascalia recita: «XXX. I. a. I. Cartolina illustrata di cm 9 x 13,8. Milano, 18 giugno 1917. Ritratti di Dante, Camillo Cavour, Giuseppe Mazzini, Antonio Salandra, Giosuè Carducci, Giuseppe Garibaldi, Giuseppe Verdi, Sidney Sonnino, Gabriele D’Annunzio. Al centro i ritratti di Vittorio Emanuele II, Umberto I, Vittorio Emanuele III e del generale Cadorna, con gli stemmi dell’Italia e delle tre capitali.» cfr. Borgia, C., a cura di, *Cartoline dantesche: la collezione Baldassarri*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009, p. 205 (sul CD-Rom allegato al volume la cartolina è segnata n. 244). Dante rimase il principale simbolo nazionale almeno fino alla prima guerra mondiale con la quale l’Italia riacquistò le terre che erano rimaste sotto il dominio austriaco e che non avevano visto riconosciute le loro aspirazioni di italianità. Le cartoline dantesche rispecchiano, da questo punto di vista, un filone specifico tra le cartoline di propaganda, quello del nazionalismo e dell’interventismo istigato soprattutto dal sentimento italiano dei territori ancora irredenti; testimonianze di un’aspirazione libertaria che, a partire dai primi moti indipendentisti del 1820-21, si protrasse fino almeno all’impresa di Fiume, annessa al

Dante si conferma dunque icona dell'unità nazionale oltre la presa di Roma e la grande guerra nel solco della propaganda mazziniana – di volta in volta politicamente rivista e corretta – percorrendo l'iconografia, la letteratura e anche il teatro in molteplici rivisitazioni drammatiche e musicali. Nel caso dell'egemone melodramma furono relativamente pochi gli esempi di messa in musica di celebri personaggi della *Commedia* meritevoli di nota, pur non essendo tratti direttamente dal testo dantesco¹²²²: emblematico il caso della *Pia dei Tolomei* che Gaetano Donizetti mise in musica sulla base del magnifico libretto di Salvatore Cammarano e della omonima novella di Bartolomeo Sestini pubblicata nel 1822. Era il 18 febbraio 1837 e l'opera trionfò al teatro Apollo di Venezia (e poi a Senigallia) enfatizzando al massimo l'alone romantico della fragilità travolta dalla violenza che già da tempo caratterizzava l'eroina.

Stesso discorso si potrebbe fare anche per i drammi, in prosa, che fin dall'inizio del secolo pullulano di riferimenti al poema: a partire certamente dalla *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico il cui successo, subitaneo e duraturo, fu determinato *in primis* dalla forte connotazione virtuosa dei personaggi che colpirono il pubblico antiaustriaco milanese del 1815, dove andò in scena per la prima volta, nel mese di agosto, a opera della compagnia Marchionni, con la grande Carlotta come protagonista. È l'inizio di una serie foltissima di rivisitazioni che si può concludere idealmente a fine secolo con la *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio interpretata nel 1901 da Eleonora Duse¹²²³.

Regno d'Italia il 12 settembre 1919, con la quale D'Annunzio volle portare al suo estremo compimento il processo di unificazione. Sulla cartolina come strumento di propaganda introdotto a partire da metà Ottocento si rimanda all'appena citato *Cartoline dantesche: la collezione Baldassarri* alle pp. 3-5.

¹²²² Nella trasposizione operistica donizettiana le brevi terzine dantesche si trasformarono in una vera e propria epopea visiva incentrata sul sopruso contro le donne, facendo della sventurata eroina un mito-modello che trovò fortuna anche su tela: il pittore Vincenzo Cabianca la dipinse, nel quadro intitolato *Pia dei Tolomei condotta al castello di Maremma* (1850 c.), mentre il marito aguzzino la conduce nel luogo di prigionia; così come i pittori Stefano Ussi (*Pia de' Tolomei*, 1867) e Eliseo Sala (*Pia de' Tolomei*, 1846) la effigiarono imprigionata nella rocca, triste e pallida in volto. Un ampio elenco dei soggetti danteschi messi in musica durante l'intero arco del XIX secolo, sia in Italia che nel resto d'Europa, ci viene offerto nel saggio di Roglieri, M., A., *Appendix: Dante and Nineteenth-Century Music. Listing and Selective Bibliography*, in appendice a Audeh, A., – Havely, N., *Dante in the Long Nineteenth-Century*, cit., pp. 372-390. Si sottolineano in particolare, limitandoci al solo versante italiano: *Canto XXXIII di Dante*, 1805, di Nicola Zingarelli; *Canto XXXIII della Divina Commedia*, 1828, di Gaetano Donizetti (versione cameristica per basso e piano forte, pensata per la voce del cantante Luigi Lablache); dello stesso anno è la *Francesca da Rimini* di Saverio Mercadante; risale al 1832 *L'Ugolino di Dante* di Francesco Morlacchi, che mise in musica anche una *Francesca da Rimini* nel 1836; del 1837 è la già menzionata *Pia de' Tolomei* di Donizetti; mentre del 1860 è la *Piccarda Donati*, di Leopoldo Marengo (melodramma in tre atti); e giungiamo, infine, alla *Francesca da Rimini*, 1890, di Antonio Bazzini e al trittico dantesco di Giuseppe Verdi con l'“Ave Maria volgarizzata da Dante”, il “Padre Nostro” (messi in musica entrambi nel 1880) e le “Laudi alla Vergine Maria”, del 1898 (per approfondimenti sulle frequentazioni dantesche da parte di Verdi si rimanda al già citato Rostagno, A., *Verdi e Dante. Alcune riflessioni*, in «Dante e l'arte», 2, 2015, pp. 103-126.)

¹²²³ Ci si può fare un'idea del fenomeno, per una prima ricognizione, consultando la voce “Teatro”, a cura di G. Antonucci, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 530-533. Una più approfondita ricognizione invece ha permesso la creazione di un *database* consultando e incrociando la voce “Teatro” dell'*Enciclopedia dantesca* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, cit.), la voce “Indice-Repertorio” dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (a cura di Silvio D'Amico, Roma, UNEDI, 1975), l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI, Università degli Studi di Firenze, dip. SAGAS), effettuando ricerche alle voci “Attore”, “Compagnia” e “Soggetto” e il volume di Bosisio, P., Bentoglio, A., Cambiaghi, M., *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010. Ulteriori informazioni sul teatro ispirato

Sui palcoscenici drammatici e musicali la fortuna di temi danteschi risale soprattutto all'influenza e alla forza divulgativa della declamazione, lirica o in prosa; e furono proprio i critici letterari e gli addetti del settore a cogliere spesso le potenzialità di un'*ars oratoria* condotta sulla scena dall'attore-cantore e *performer* che si faceva commentatore in proprio del testo dantesco, contribuendo ad allargare enormemente l'orizzonte di ricezione del poema e a rinvigorirne il culto. Le suggestioni del palcoscenico ebbero infatti una inevitabile e interessante ricaduta anche in ambito critico-letterario: e ci furono anche aspre e sferzanti critiche che mettevano in dubbio la qualità dello strabordare di messe in scene della *Commedia* in Italia e all'estero¹²²⁴; ma da più parti si riconobbe pure che un Dante fatto rivivere sotto i lumi della ribalta fosse in grado di comunicare il poema con finezza e profondità contribuendo a colmare quel profondo divario fra la cultura ufficiale e il popolo (su cui si adoprò a intervenire anche Verdi in campo musicale) attraverso la costruzione di un immaginario collettivo nuovo con al centro personaggi-eroi riconoscibili e accessibili ad un'*audience* allargata¹²²⁵. Curioso e suggestivo che a riconoscerlo coraggiosamente sia stato proprio uno dei maggiori dantisti ottocenteschi, Guido Mazzoni, che vide nel teatro la vera arma in più del «risveglio nazionale», in spregio alla censura e alle più alte autorità:

alla vita del poeta e ai suoi personaggi si possono trovare in: Del Balzo, C., *Dante nel teatro*, in «Nuova Antologia», serie IV, vol. CLXXXIX, maggio-giugno 1903, Roma, Direzione della Nuova Antologia, pp. 389-415; Id., *Poesie di mille autori intorno a Dante*, Roma, Forzani, 1889-1909 (15 voll.); Cesare, Levi, *Dante "Dramatis Persona"*, in «Archivio Storico Italiano», n. 79, 1921, pp. 123-166; Ferrigni, M., *Dante e il Teatro*, in «Annali del teatro italiano», I, Milano, 1921, pp. 1-23 e Corrigan, B., *Dante and Italian Theater: A Study in Dramatic Fashions*, in «Dante Studies», n. LXXXIX, 1971, pp. 93-105. Alcune locandine e annunci teatrali attestanti la fortuna delle messinscena ottocentesche di soggetti d'ispirazione dantesca – recuperati presso il Fondo del Teatro Niccolini della Biblioteca dell'Archivio storico del Comune di Firenze e presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma – sono riproposti, in una carrellata, nella sezione *Appendice documentaria* in appendice al presente lavoro (tra i manifesti emerge, in particolare, quello riguardante un “esperimento tragico” promosso da una compagnia di dilettanti che nel 1844 mise in scena al Teatro degli Infuocati - Teatro Niccolini di Firenze la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico per una raccolta fondi in favore dei danneggiati dalla grave esondazione dell'Arno avvenuta il 3 novembre 1844).

¹²²⁴ Si vedano: l'articolo del grande dantista Isidoro Del Lungo, *Medio Evo dantesco sul teatro* (in «Nuova Antologia», anno 37°, fasc. 725, 1 Marzo 1902, pp. 23-31) che ridimensiona – evidenziandone limiti, imprecisioni e licenze storiche – i precedenti drammi ottocenteschi esaltando invece la recente *Francesca da Rimini* di D'Annunzio; il pezzo *Ancora Dante sulla scena* (in «Il Marzocco», anno VIII, n. 34, 23 Agosto 1903, p. 1) in cui G. S. Gargano, prendendo in analisi la *pièce* inglese *Dante and Beatrice* (1903) di D. Rees e G. Jones, critica l'eccessivo zelo nell'accertamento della verità storica a scapito dell'elaborazione drammaturgica («No, non basta aver conoscenza di Dante per far rivivere nelle forme dell'arte la sua gigantesca figura; è meglio servirsi di quella conoscenza nei semplici e piani libri di divulgazione; o meglio ancora adoperarla per sé a sentire e a comprendere meglio l'opera immensa e profonda»), seppur riconoscendo la capacità di approfondimento storico di un culto dantesco che «nei paesi anglo-sassoni è veramente serio e grande, e la profondità severa di quell'altissimo intelletto è stata presso di loro, meglio che in Francia, indagata sicuramente in tutte le sue manifestazioni.»; e, infine, *Le "sfortune" di Dante sul teatro* di Cesare Levi (in «Il Marzocco», 19 Settembre 1920, p. 2) che, passando in rassegna i drammi danteschi dall'inizio dell'Ottocento al primo Novecento, tra gli altri, bacchetta anche il *Dante* di Victorien Sardou: «Come l'abile costruttore di macchinosi e pletorici drammi a fondo storico [...] avrebbe potuto – tanto più essendo francese, cioè per natura refrattario a comprendere ciò che è straniero – penetrare nella grande anima di Dante, sentire tutta l'altezza spirituale di questo nostro primo italiano? Né Sardou, né altri; né in passato, né in futuro; nessuno mai potrebbe – a meno d'essere un poeta pari a lui (ciò mi sembra estremamente raro) – riprodurre scenicamente la sua figura troppo alta: i “boccascena” dei nostri teatri sono troppo piccoli per accogliere i giganti».

¹²²⁵ Lo vedremo più avanti rifacendoci agli appelli di illustri romanzieri (Carlo Collodi e Edmondo De Amicis, su tutti) e di eminenti dantisti e letterati (come Guido Mazzoni e Enrico Panzacchi) particolarmente affascinati ed attratti dalle potenzialità divulgative offerte dal genere della declamazione grandattoriale.

Durante il risveglio nazionale le scene ebbero un'importanza, che, se per la bellezza non si voglia riconoscere quasi punto, resta capitale nella storia della letteratura nostra, doppiamente: perché non mai le produzioni drammatiche furono da noi tante, né tanto applaudite; e perché la commistione tra le scuole contendenti si manifesta in esse meglio che altrove. Mentre si maturavano alla patria i tempi nuovi, e le vicende del risorgimento politico s'incalzavano l'una su l'altra, il teatro, che si voleva «nazionale» era una diretta predicazione, era un'arme di guerra. Né in ciò differivano le tragedie classicheggianti dai drammi romanticheggianti, perché, se questi appartenevano alla scuola degli scrittori che si vantavano liberali, quelle procedevano dagli esempi dell'Alfieri [...] Onde le continue forbiciate e rassettature dei censori imperiali, regi, ducali, granducali, pontifici; e le astute dissimulazioni e allusioni degli scrittori; e le interpretazioni, giuste o no, e le applicazioni, arbitrarie o no, fatte dal pubblico dei lettori e degli uditori. Il duca di Modena, in tal contrasto, giunse al punto di sciogliere i cordoni alla borsa, e nel 1842 aprì un concorso per un premio da ripartirsi tra le due compagnie drammatiche che meglio avessero saputo evitare lo scoglio «d'ingenerare negli animi avversione o dispregio delle più rispettabili autorità».¹²²⁶

L'entusiasmo del pubblico, più che i meriti dei drammaturghi, ne decretò il ruolo di strumento della causa risorgimentale:

Fu dunque piuttosto il pubblico che gli autori a fare serio in quei decenni il teatro. Gli applausi scrosciavano per opere mediocri, solo che fossero d'intenzione patriottica; e se il Tenca ebbe ragione quando nel 1846 lamentò che, dei tanti drammi prodotti dalla giovane letteratura, nessuno avesse trovate accoglienze costanti e nessuno avesse data promessa di un teatro nuovo, veramente nazionale, converrà aggiungere che la varietà medesima, almeno apparente, degli spettacoli che di mano in mano facevan chiasso, giovava al ravvivarsi dell'entusiasmo nel teatro, e però all'affievolirsi degli animi, fuor del teatro, per la causa italiana.¹²²⁷

¹²²⁶ Si veda il paragrafo “Il teatro, arme patriottica.”, in Mazzoni, G., *L'Ottocento*, vol. II, Cap. XV - *Il teatro a mezzo l'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1964, p. 165. A proposito dell'uso politico del teatro nell'Ottocento risorgimentale si veda anche, dello stesso autore, *Glorie e memorie dell'arte e della civiltà d'Italia: discorsi e letture*, Firenze, Alfani e Venturi, 1905, p. 357 e segg. Un interessante articolo apparso sulla rivista «La Lettura» del 1 gennaio 1916 testimonia l'importanza conferita alle performances dei comici in favore della causa patriottica anche al di fuori dell'edificio teatrale compiendo dei veri e propri “atti di italianità”, e Dante è sempre al centro delle operazioni: «Alla vigilia di lasciare Trento, dove aveva dato un breve e fortunato corso di recite colla sua compagnia, il capocomico Dominici volle compiere un atto d'italianità. Riuniti i suoi comici, egli manifestò loro l'intenzione di deporre una corona, con un bel nastro bianco, rosso e verde, sul monumento a Dante. Naturalmente, bisognava portarla di notte. Gli scritturati approvarono la proposta del Dominici e ognuno di essi voleva assumersi l'incarico di portare la corona. Ma il capocomico si riservò il diritto ed il piacere di compiere la patriottica impresa. [...] Egli appese la corona in un punto molto in vista e quindi ritornò frettolosamente a casa, lieto, in cuor suo, d'averla fatta franca. Al mattino, immensa fu la gioia dei patrioti nell'ammirare la corona, che faceva bella mostra di sé sul monumento. Il fatto provocò i più vivi commenti e la polizia, non appena avvertita, mandò a togliere la corona. Ma troppo tardi, poiché essa era già stata veduta da moltissima gente. [...] Così la Compagnia poté lasciare Trento senza ricevere molestie, colla soddisfazione di aver reso omaggio a Dante e gabbata l'astuta polizia austriaca.» cfr. Cauda, G., *La propaganda italiana dei comici nelle terre irredente*, in «La Lettura», Anno XVI, n. 1, 1° gennaio 1916, pp. 85-87, qui citato a p. 85. Sull'importante ruolo assegnato al teatro e, in particolare, ai Grandi Attori (su tutti, i precursori: Carlotta Marchionni, nella *Francesca da Rimini* del Pellico, 1815, o nella *Pia dei Tolomei* del Marengo, 1836, e Gustavo Modena nelle sue celebri “dantate”), nell'opera di divulgazione degli ideali e dei valori patriottico-nazionali si veda anche il contributo di Ferdinando Martini, *Per Carlotta Marchionni (Discorso pronunciato in Pescia il 9 settembre 1894 inaugurandosi nel teatro di Pescia una lapide in memoria della attrice illustre.)*, in Id., *Al teatro*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1895, pp. 259-271.

¹²²⁷ Cfr. il paragrafo “Il teatro, arme patriottica.”, in Mazzoni, G., *L'Ottocento*, vol. II, cit., ibidem.

Mazzoni dunque sottolinea la forza e l'efficacia di questo connubio teatro-impegno politico, dove nella varietà di un'offerta spettacolare di scarsa qualità e solo superficialmente patriottica spiccarono le declamazioni di episodi del poema tenute da valenti attori, capaci tecnicamente di esercitare sul pubblico una forte suggestione. Il suo occhio si sofferma in particolare su colui che, ormai da tempo, la critica teatrale più accreditata considera il capostipite del fenomeno grandattoriale ottocentesco, nonché uno dei maggiori interpreti di Dante sulla scena: Gustavo Modena. Nelle sue *performances* il grande dantista riconobbe, oltre alla perizia tecnica, la matrice e il fondamento politico dell'impronta mazziniana:

Ogni volta che Gustavo Modena, il quale pensò a un dramma su Dante e Fra Dolcino, si compiacceva declamare dal palcoscenico le invettive dantesche, non faceva che ridurre ad effetto d'immediata commozione il desiderio della propaganda che era implicita allora nel culto di Dante. Da questo avrebbero tratto un giorno gli Italiani l'arte poetica e la ispirazione per il dramma sociale-religioso che alla patria ed all'umanità occorreva: è un'altra preveggenza del Mazzini che, senza discuterne, dobbiamo avere presente per penetrare in tali idee e in tali pratiche della propaganda dantesca. Abbiamo del Modena una confessione preziosa. Quando egli declamava pubblicamente la *Commedia*, si prefiggeva soltanto di far conoscere al popolo italiano il cittadino poeta che «primo riconobbe la necessità di muovere guerra e di distruggere il papato», e che «se ebbe un torto al mondo si fu quello d'aver avuto fede nei re e negli stranieri». Per ciò fingeva, sul palcoscenico, di essere ne' panni del poeta, mentre componeva o improvvisava episodii della *Commedia*, oppure nell'atto di emendarla qua e là o di declamare a sé stesso i proprii versi per giudicare l'effetto.¹²²⁸

Ed è sempre il Mazzoni critico-teatrale, approfondendo la tecnica scenica dell'interpretazione grandattorica dantesca, ad affermare che

la massima difficoltà che ha da superare un lettore di Dante a me pare che sia questa: il poema è autobiografico, e nel tempo stesso rappresenta le cose e le anime in modo tale che il lettore mal può guardarsi dal cadere nella declamazione drammatica. Ernesto Rossi, per esempio, che tanto valeva per altre parti, a me non riusciva quale lo avrei voluto io, perché faceva quell'episodio dei ladri non tanto un racconto quanto un'oggettiva raffigurazione. Il Modena, no. Veniva in scena nelle sembianze di Dante, e aveva quivi accanto, seduto su un leggio, un giovinetto vestito anch'esso secondo le fogge del Trecento. Dante aveva già composto il canto; era allora nel correggerlo, compierlo, dettarlo; e in fare ciò si riaccendeva, rivedeva con la fantasia i suoi luoghi immaginati, riudiva le voci, si moveva come un veggente insieme consapevole dell'arte e di sé. E

¹²²⁸ Cfr. il paragrafo "IV. Dante nella propaganda mazziniana e giobertiana. Le declamazioni di Gustavo Modena" in Mazzoni, G., *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento*, fa parte di D'Ovidio, F., *Dante e l'Italia: Nel VI centenario della morte del Poeta MCMXXI*, Roma, Soc. An. Poligrafica Italiana, 1921, pp. 347-380, qui a p. 364.

consapevole era il Modena della patria; e scriveva che: «I nostri odierni dolori spiegano assai meglio la Divina Commedia che non la parola morta delle glosse. Ogni esule scenda in sé, e vi troverà la rivelazione del movente e dello scopo di Dante. Se oggi non è inteso il poema, ci rimarrà in eterno un indovinello». Oh nel gesto, nella parola del Modena, tutti sentivano non pur Dante, ma anche la patria!¹²²⁹

A dispetto di riconosciute difficoltà, la declamazione delle terzine sortisce impareggiabili esiti, nei termini di fruttuosa veicolazione dei contenuti, grazie a interpretazioni di qualità che, come nel caso del Modena, o del Rossi, erano in grado di raggiungere il grande pubblico utilizzando il gesto al pari della parola. Proprio nel *format* declamatorio modeniano i maggiori critici del tempo, sia letterati che uomini di teatro, identificarono il più efficace contributo alla causa del poema divulgato presso il popolo in chiave di propaganda unitaria come non riuscivano a fare le miriadi di commenti e glosse fino ad allora prodotti; la testimonianza del Mazzoni è da questo punto di vista un esempio eclatante e autorevolissimo (ma ne forniremo altre in seguito). I prossimi paragrafi ci confermeranno che le interpretazioni dantesche del grande attore (così come quelle dei suoi maggiori discepoli quali Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini) sconfessano quegli assunti accademico-filologici che giudicavano l'approccio alla *Commedia* un'operazione lontana dalle masse, riservata a pochi dotti e cultori della materia che si arrogavano l'esclusività di lezioni e *lecturae dantis* accademiche¹²³⁰. Ad osservarlo è il critico letterario e dantista Giuseppe Lando Passerini commentando un articolo di Rodolfo Renier:

¹²²⁹ Proseguendo, l'osservazione del dantista è suffragata dal reperimento di una recensione riguardante proprio una delle "dantate" del Modena andata in scena al teatro Niccolini di Firenze nel 1860: «Trovo, in un numero della *Nazione* del 1860, ciò che vi scriveva un cronista per una serata nel teatro Niccolini: e, rileggendo, come un alito caldo ci venterà sulla faccia: "Nel canto XXVII del *Paradiso* accadde una mezza rivoluzione; e alle terzine dove San Pietro esclama: *Non fu nostra intenzion ch'a destra mano/De' nostri successor parte sedesse,/Parte dall'altra, del popol cristiano;/Né che le chiavi, che mi fur concesse,/Divenisser segnacolo in vessillo/Che contra i battezzati combattesse*; a queste terribili parole, declamate con un accento *scrutans cordia et renes*, tutta la platea si levò in piedi urlando con frenesia, quasi intendesse simultaneamente applaudire al grande artista e protestare di nuovo contro le stragi di Perugia e contro i massacri che sta pertinacemente meditando la corte di Roma!" », cfr. Mazzoni, G., *Il teatro tra il 1849 e il 1861*, Conferenza detta, per la serie *La Vita Italiana nel Risorgimento*, il 10 marzo 1900, in Firenze; e poi raccolta dalla memoria e dagli appunti, in Id., *Glorie e memorie dell'Arte e della civiltà d'Italia. Discorsi e letture*, Firenze, Alfani e Venturi, 1905, pp. 359-393, qui alle pp. 366-367. Con "stragi di Perugia" si indicano, all'interno della seconda guerra d'indipendenza (27 aprile 1859-12 luglio 1859), gli avvenimenti storici risorgimentali avvenuti il 20 giugno 1859 a Perugia, ad opere delle truppe pontificie. In tale data le truppe dei reggimenti svizzeri inviate da papa Pio IX attaccarono i cittadini del capoluogo umbro che si erano ribellati al dominio dello Stato della Chiesa, procedendo all'occupazione della città, al saccheggio e al massacro dei civili.

¹²³⁰ Guido Mazzoni ci ricorda che l'istituzione ottocentesca della *lectura dantis* andò di pari passo con il fiorire, repentino e diffuso, delle Società dantesche sia sul territorio nazionale che all'estero. La prima *lectura dantis* ebbe luogo a Firenze in Orsanmichele (dove ancora oggi ha sede la Società Dantesca Italiana, presso il Palagio dell'Arte della Lana) il 27 aprile 1889: «Unificata o quasi l'Italia, codesto buon avviamento di studi modernamente metodici, e spogli quasi sempre, almeno nell'intenzione prima, da pregiudizi sentimentali, era naturale che si convertisse in un rapido moto verso una meta più dritta: e allora si venne nell'idea che soltanto una società di studiosi potesse, raccogliendo e dirigendo le forze disperse, conseguire presto e bene l'intento degnissimo. Da ciò, per invito del Sindaco di Firenze nel 1888, la costituzione della Società dantesca italiana: di cui non devo rammentare le benemeritenze. Ma neppur devo tacerne, che col promuovere in Firenze la pubblica lettura del poema (esempio seguito in molte altre città d'Italia) venne anch'essa molte volte, sebbene ciò non entrasse nel suo

Dante merita bene di essere letto e studiato: ma letto e studiato, a solo scopo di scienza, nella scuola classica e ne' nostri Atenei; studiato sol da scolari ben preparati ad intenderlo, letto solo da uomini molto gravi di ogni erudizione, che all'opera dedicata e difficile rechino la preparazione necessaria e posseggano facoltà disparate di psicologi e di stilisti, unite a cognizioni profonde di storia, di filologia, di filosofia. Dante, infine, deve avere il suo culto; ma un culto severo, di sacerdoti arcigni e di neofiti bene iniziati al gran mistero, che lo vagheggino e lo intendano nella vita che fu sua, nel pensiero e nella storia che furono i suoi. Dunque, uno studio, diremo così, di laboratorio; uno studio di cosa morta, assai sterile o utile solamente a pochi, e del quale devon trapelare, poiché nulla ne possono intendere, le ignare moltitudini!¹²³¹

Il drastico ed elitistico auspicio di Passerini/Renier di ridimensionare la “dantomania” in voga tra Otto e Novecento, è antitetico a quello ‘democratico’ di Guido Mazzoni, sostenitore di una divulgazione ampia e non elitaria del capolavoro

proposito, a rinfocolare il sentimento patriottico verso le terre irredente, e a offrirgli il destro degli applausi che, mentre lo manifestavano, lo propagavano. Chi scrive queste righe ebbe l'onore, infatti, di dar principio il 27 aprile 1889 nella sala d'Orsanmichele a tali letture: e può però meglio di ogni altro attestare come fin dal primo discorso la materia dantesca fosse e da lui e dal consenso dell'uditorio animata dal patriottismo che è come fatale (valga il senso alto della voce), per noi Italiani, nel culto del massimo nostro poeta» (cfr. Mazzoni, G., *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento*, paragrafo VIII. “La critica storica e il culto di Dante dalla metà dell'Ottocento. La Società Dantesca Italiana e la Società Dante Alighieri”, cit., p. 377). Nella cultura occidentale della seconda metà del XIX secolo la nascita delle società dantesche, sulla base di programmi di restauro del testo fondato su protocolli filologici di ermeneutica storico-critica di matrice positivista, risponde all'esigenza generale di conferire dignità scientifica al culto di Dante officiato durante il Romanticismo in Italia e idealmente culminato con le onoranze fiorentine tributate al poeta nella primavera del 1865. Tuttavia – soprattutto a causa di circostanze storiche di una rivoluzione nazionale che aveva polarizzato la produzione letteraria e della sopravvivenza di un culto dantesco legato a una antiquata tradizione retorica e grammaticale – prima che in Italia si possa parlare di filologia dantesca bisogna aspettare l'ultimo quarto del secolo, quello che separa le feste dantesche del 1865 dalla fondazione della Società Dantesca Italiana (1888); ecco perché il vento del nuovo dantismo spirò in prima istanza dall'estero, soprattutto dall'Europa settentrionale e dal mondo anglosassone. La prima delle società dantesche europee fu inaugurata a Dresda nel 1865 (*Deutsche Dante-Gesellschaft*) e a undici anni di distanza, il 24 novembre 1876 nacque la seconda ad Oxford (*Oxford Dante Society*). Terza fra le società che maggiormente hanno contribuito allo sviluppo degli studi danteschi in età contemporanea fu la *Dante Society of America* che nacque nel 1880 in continuità con l'ormai istituzionalizzata tradizione dantesca inaugurata dalle lezioni dantesche tenute da Lorenzo Da Ponte al Columbia College di New York nel primo quarto del XIX secolo. Per approfondimenti sulla storia delle istituzioni delle società dantesche in Italia e nel mondo si rimanda al saggio di Enrico Ghidetti, *Le società dantesche*, in Querci, E., a cura di, *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, cit., pp. 53-66 oltre che alla doverosa lettura del già citato saggio di Francesco Mazzoni, *Il culto di Dante nell'Ottocento e la Società Dantesca Italiana*, in «Studi danteschi», Società Dantesca Italiana, vol. LXXI, 2006, Firenze, Sansoni, pp. 335-359. Sulla storia della *lectura dantis* fiorentina, invece, si consiglia Coglievina, L., *La “Lectura Dantis” in Orsanmichele*, in *La Società Dantesca Italiana 1888-1988*, Convegno Internazionale, Firenze, 24-26 novembre 1988, Palazzo Vecchio - Palazzo Medici Riccardi-Palagio dell'Arte della Lana, atti a cura di R. Abardo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 119-149.

¹²³¹ Cfr. Passerini, G., L., *Con Dante e per Dante!*, in «Il Marzocco», Anno VIII, n. 16, 19 Aprile 1903, p. 1. In un articolo precedente, significativamente intitolato *Dantofilia, Dantologia, Dantomania* e apparso sul “Fanfulla della domenica” del 12 aprile 1903 (Roma, Anno XXV, n. 15), il prof. Rodolfo Renier si era sfogato contro il trasmodare del culto dantesco e specialmente contro la lettura pubblica e multipla del poema, fatta cioè da più espositori, in quanto esposta al solo ludibrio di intellettuali della buona società attratti esclusivamente dalle doti istrioniche e fisiche del *performer* di turno: «Ma in tanto fervore che il ventesimo secolo creditò dal decimonono, non bastava parlare agli occhi, bisognava parlare agli occhi insieme ed agli orecchi. Ed ecco di nuovo il povero Dante sulla scena, con vesti e fogge non dissimili da quelle che già lo avevano rivestito e adornato nelle rappresentazioni del sec. XIX: ecco *La fille de Dante* di Jules Bois, [...] ecco il *Dante* di Vittoriano Sardou [...] Ed ecco da ultimo i conferenzieri: i grandi, i mediocri, i piccoli, i minimi conferenzieri; che leggono, che chiosano, che illuminano Dante e l'opera sua maggiore a Firenze, a Roma, a Napoli, a Milano, a Padova, a Genova, a Palermo: ed ecco la gara della *lectura Dantis*, la quale *lectura* sarà perfezionata si spera, con l'acconcio accompagnamento di proiezioni luminose, rappresentanti su pareti bianche le scene terrifiche dell'Inferno, o quelle dolci e confortevoli del Purgatorio, o quelle fulgide del Paradiso, mentre il pubblico ammirerà al buio come nei teatri germanici si assaporano le armonie wagneriane.» (cfr. Renier, R., *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*, in “Fanfulla della domenica”, cit.). L'articolo del Renier è da considerarsi fra le prime e lucide analisi delle cause e delle ripercussioni novecentesche del culto dantesco risorgimentale.

della nostra letteratura, a cui dovrebbe associarsi anche la più onesta critica letteraria per la sua capacità di unire una popolazione divisa da secoli in forza del suo carattere nazionale unanimemente riconosciuto:

Nessun altro popolo (la Bibbia è collettiva) ha una cotale e cotanta opera d'arte, personale e nazionale nel tempo medesimo, quale e quanta è la *Commedia*. Da ciò, durante il Risorgimento, l'inevitabile e l'utile uso, e, se vuoi, talvolta abuso, che gl'Italiani ne fecero. Né hanno gl'Italiani oggi da arrossirne quasi di colpa verso gli studii propriamente critici; perché è di chi coltivi questi con larghezza d'intelletto il capire la vera e profonda unità da cui sono collegati l'un l'altro i diversi modi di sentire e di gustare e d'intendere e di spiegare un capolavoro nazionale; contingente, sì, nel tempo e nello spazio; capace, per altro, di assumere da grado a grado le colorazioni dell'affetto e i moti della vita, secondo la luce che l'investa, e secondo l'impulso che riceva, dalla fantasia e dall'animo della gente onde fu originato.¹²³²

Come vedremo a breve, le *performances* dantesche tenute da fini dicitori, esperti nell'arte della declamazione, trasmisero al grande pubblico, negli anni cruciali in cui maturavano le idee di stato unitario, un forte sentimento nazionale. Per farci un'idea delle proporzioni di questo diffuso *revival* dantesco ottocentesco, tutto spostato sul lato della *performance*, ci viene in soccorso l'arte pittorica; infatti non sembra affatto casuale che una tela dipinta nella seconda metà del secolo dal pittore e patriota fiorentino Stefano Ussi¹²³³ rievochi, emblematicamente, la prima volta in cui direttamente dal popolo partì a gran voce la richiesta dell'istituzione di un ciclo di pubbliche declamazioni dei canti del poema:

¹²³² Mazzoni, G., *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento*, cit., p. 380.

¹²³³ Ussi (1822-1901) studiò presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1837 al 1850. Nel 1848 interruppe gli studi per andare a combattere a Montanara (cruciale battaglia della prima guerra di indipendenza), dove fu fatto prigioniero e tradotto in Austria per essere incarcerato. Dall'esperienza di guerra trasse spunto per il dipinto *L'esule che dall'Alpe guarda l'Italia* (1851) e per i disegni del *Ritratto di giovane volontario* (1848, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze). Rientrato a Firenze, nel 1849 vinse il concorso triennale indetto dall'Accademia di Belle Arti con il dipinto *La resurrezione di Lazzaro*, ottenendo il pensionato per continuare gli studi a Roma, dove eseguì il dipinto in oggetto *Boccaccio che spiega Dante nella Chiesa di Santo Stefano*.



Fig. 3. Stefano Ussi, *Boccaccio che spiega Dante nella chiesa di Santo Stefano*, 1854.¹²³⁴

Si tratta della raffigurazione del primo vero *performer*-divulgatore della *Divina Commedia*, Giovanni Boccaccio, mentre è impegnato, nell'anno 1373, a tenere nella chiesa fiorentina di Santo Stefano in Badia pubbliche letture della prima cantica del capolavoro dell'Alighieri a beneficio dei suoi concittadini. Nel prossimo paragrafo analizzeremo proprio il ruolo assunto dalla declamazione, grandattorica e di professionisti della dizione, nella trasmissione di un testo, come la *Commedia*, in una fase storica in cui l' "ars declamatoria" assume un rilievo assoluto nella manualistica recitativa (teatrale e non), rifacendosi spesso proprio a esempi danteschi. In questo ulteriore percorso della fortuna dantesca potremo inoltre verificare una netta riduzione della presunta distanza tra genere lirico (declamazione canora) e genere drammatico (declamazione recitata). Passeremo successivamente in rassegna i più o meno oscuri protagonisti di questa vicenda e i momenti culmine in cui la parola recitata o cantata ad alta voce ha suggellato la fortuna della *Commedia* e il culto del suo autore.

¹²³⁴ L'immagine (conservata presso l'Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Italianistica) è stata ripresa da Mazzocca, F., *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in Galli Michero, L., a cura di, *Restituzioni: Lo studiolo del collezionista restaurato: il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*, cit., p. 61, cui si rimanda per le tante traduzioni su tela, soprattutto di metà Ottocento, degli episodi correlati alla vita di Dante e a celebri brani del suo poema.

4.2. DANTE DECLAMATO¹²³⁵: CANTATO, PARLATO O SCANDITO.

Silvio D'Amico, in uno scritto del 1921, nel VI centenario della morte dell'Alighieri, riflette sulla capacità propria dei “dicitori di versi”, del passato e presenti, di farsi «interpreti non alla guisa degli attori, ma interpreti alla guisa dei commentatori e dei critici»¹²³⁶, in grado, nei casi eccelsi, di far percepire all'uditore bellezze e profondità peculiari e distingue due macro categorie dell'arte del porgere la parola, ognuna ispirata a principi opposti, che contemplano la possibilità, da parte dell'esecutore, di far sentire in maniera più o meno forte (o di non far sentire affatto) la musicalità e la ritmicità del verso:

La prima categoria [...] è quella che s'ispira al principio del *verso parlato*, ed è composta principalmente, se non esclusivamente, di attori. Essa ha avuto il suo massimo rappresentante nientemeno che in Gustavo Modena; ed ha per norma fondamentale nientemeno che quella di *non far sentire il verso*. [...] l'altra scuola, quella in opposizione alla precedente s'ispira al principio del *verso scandito*. Questa sostiene, naturalmente, che il verso dev'essere fatto sentire: e non soltanto il verso, ma la rima, se c'è, e gli accenti tutti, e le dieresi, e le cesure, e quant'altro il poeta ha, certo non senza una intima ragione, adoperato e curato nel suo lavoro. Quindi ogni verso dev'essere reso qual'è in realtà, un organismo avente unità e vita propria.¹²³⁷

Da una parte dunque c'è la scuola del “verso parlato” («conseguenza del realismo che gli attori nostri, col Modena alla testa, vollero vittoriosamente portare sulla scena in reazione alla cantilena di cui pare si fosse abusato in passato»)¹²³⁸, la meno apprezzata da lui, a causa dell'arbitraria manipolazione del testo poetico ai fini della resa

¹²³⁵ Il verbo “declamare”, di derivazione latina (“gridare dall'alto”), indica per convenzione comune il «recitare prosa o versi con intonazione solenne, talora sottolineando la frase col gesto [...] In musica, intonare la frase verbale seguendo dappresso l'interpunzione e le flessioni che essa avrebbe in un parlare oratorio o altrimenti commosso» (cfr. voce “declamare” in *Vocabolario Treccani*). Il vocabolo è usato prevalentemente nelle lingue francese, inglese, italiana e spagnola e comincia a circolare frequentemente con il diffondersi della letteratura romanza descrivendo l'azione compiuta da un “professionista del porgere la parola” (fosse esso un attore, un politico, un banditore, un predicatore, un avvocato o un sacerdote) che si elevava fisicamente sull'uditorio e, dall'alto, pronunciava a viva voce un discorso: “de-clamava”, per l'appunto. Interessa qui sottolineare l'eterogeneità del significato del termine prestabile ad un discorso investigativo che contempli tanto la pratica del recitare prosa o versi, quanto quello del cantare una frase verbale. Infatti, per testimonianza di molti musicologi dell'antichità, la pratica fu con ogni probabilità la naturale premessa per lo sviluppo della tecnica della voce impostata con sostegno diaframmatico, come afferma il musicologo Francesco Bellotto in un recente saggio sul tema: «le lingue romanze, quella italiana e francese in particolare (caratterizzate da sillabazione attorno a vocali brevi/lunghe e deboli/forti), possiedono attitudini prosodiche ‘musicali’, e dunque descrivibili – almeno per sommi capi – secondo le categorie di intensità, durata e frequenza dei suoni.» (cfr. Bellotto, F., *Declamare la musica: il caso de Il conte Ugolino di Donizetti* in Fornoni, F., a cura di, *Donizetti in scena: attualità del testo-spettacolo*, Atti del Convegno internazionale, Bergamo 12-14 ottobre 2012, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2014, pp. 297-329, qui a p. 297).

¹²³⁶ *Appendice. I dicitori di versi*, Conferenza tenuta nella Sala della Società degli Autori di Roma il 1° giugno 1914, in D'Amico, S., *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921, pp. 191-219, qui citato a p. 205.

¹²³⁷ Ivi, pp. 206, 213.

¹²³⁸ Ivi, p. 206-207.

drammatica¹²³⁹; fanno eccezione però le *performances* del suo capostipite, Gustavo Modena, soprattutto nelle sue interpretazioni dantesche:

Gustavo Modena a' suoi tempi ha sollevato deliri d'entusiasmo con la recitazione di Dante. Come lo recitava? Camuffato da Dante: col lucco, con le bende, e col naso finto. Davanti a lui sedeva un ragazzo, vestito da amanuense, che figurava di scrivere. Egli dettava, passeggiando e come improvvisando il poema, con un rotolo di pergamena in mano (?). Con che inflessioni realistiche possiamo desumerlo dai racconti di chi ci dice che, nell'apostrofe famosa del XIX dell'Inferno, egli esclamava: *Abi Costantin, di quanto mal fu matre/la tua conversion ...* e poi, riprendendosi *non la tua conversion, ma quella dote...*; la quale ripresa era ammirata come un capolavoro di psicologia dantesca. Meglio: alla fine del canto di Francesca, racconta l'Andrei, il Modena, cominciato l'ultimo verso *E caddi...* sostava un momento, come cercando un'immagine che non riusciva ad afferrare: in quella, il rotolo di pergamena gli scivolava di mano, cadendo a terra: ed ecco Modena additarla e dettare: ... *come corpo morto cade*. Nel quale esempio, a parte la sciocchezza di voler suscitare dalla lieve pergamena la immagine del tonfo d'un corpo, si rivela tutta la mentalità puerilmente veristica e antipoetica dell'attore. E basterebbe riflettere a questi soli due fatti, e al successo enorme, inaudito con cui le sue dizioni dantesche erano accolte dal pubblico anche colto, anche dotto, per decidere le più esitanti convinzioni sul valore nullo del plauso d'una folla in materia di poesia. Ma il Modena, anche attraverso i suoi errori fondamentali era un artista: e, ammesso senza concederle il principio del verso parlato, doveva tuttavia, a quanto raccontano i testimoni, esser meraviglioso di verità e di potenza nei particolari drammatici dei canti.¹²⁴⁰

La «turba de' suoi seguaci», fra cui è annoverato il figlio d'arte Gustavo Salvini, che dal maestro raccolsero «tutti i suoi difetti e nessuna delle sue virtù»¹²⁴¹, sono spesso scaduti in tecnicismi attoriali, compiacenti verso il pubblico, calcando con enfasi manieristica su alcuni passaggi particolarmente suggestivi:

Gustavo Salvini, dopo aver fatto smorfie, salti e contorcimenti fantastici per descrivere la morte del conte Ugolino, urla alla fine: *Innocenti facea l'età novella, / novella Tebe, Ugucione e il Brigata*, e poi cambiando tono e facendo il saluto al pubblico *e gli altri duo, che il canto suso appella*.¹²⁴²

Eppure queste «licenze poetiche», queste pause studiate, queste calcolate intromissioni, suscitavano grande entusiasmo e consenso nel pubblico, popolare e d'*élite*, proprio perché l'attrazione principale era costituita dal fenomeno grandattoriale

¹²³⁹ «se il principio di “non far sentire il verso” fu conseguenza del realismo che gli attori nostri, col Modena in testa, intorno alla prima metà del secolo scorso vollero vittoriosamente portare sulla scena, bisogna riconoscere che quanto era stato una conquista vera nel teatro comico, e, in certi limiti anche nella tragedia, fu addirittura una follia nella dizione lirica. Il verso d'una azione comica e anche tragica può e deve, fino a un certo punto, essere parlato, per ragioni troppo evidenti. Ma il verso lirico (che, tra parentesi, nessuno poi fa l'obbligo all'attore di recitare) il verso lirico parlato, spezzato, prosaicizzato, drammatizzato, spogliato d'ogni soffio poetico, scarnificato di tutte quelle risorse metriche e di quegli accorgimenti tecnici che gli danno anima e incanto, è la cima dell'assurdo. Ora quest'assurdo è elevato a canone fondamentale degli attori (quasi tutti) che si rannodano a questa scuola, e dagli altri dicatori (non pochi) che ne seguono le orme.» (ivi, p. 207).

¹²⁴⁰ Ivi, pp. 208-209.

¹²⁴¹ Ivi, p. 209.

¹²⁴² Ivi, p. 210.

in sé, con la sua capacità di *variatio* sul tema noto (già molto apprezzata, come abbiamo visto, negli imprevedibili improvvisatori sette e ottocenteschi). Lo stupore e il rinnovarsi della sorpresa del meraviglioso e dell'artefatto, soprattutto nei particolari drammatici, rinsaldavano così un orizzonte d'attesa che col tempo era divenuto vera e propria modalità abituale dello "stare a teatro", luogo per eccellenza in cui nel XIX secolo rito sociale e comportamenti quotidiani si intrecciavano strettamente nel segno della "teatralità"¹²⁴³. Anche D'Amico evidenzia in un passaggio questo apprezzamento trasversale e policentrico per la "squisitezza" della dizione:

tutto ciò, ho detto ripetutamente, entusiasma il pubblico: e non mica quello dei teatri popolari; bensì quello intelligente, quello delle élites, quello dei circoli letterari, quello dei salotti intellettuali, quello dei critici che il giorno appresso scrivono gli elogi del dicitore «squisito». Tanto la folla, anche culta, ha l'abitudine dell'applauso dopo un bell'urlo saputo sostituire in tempo da un improvviso mutamento di voce!¹²⁴⁴

Dall'altra parte, invece, vi è la scuola del "verso scandito", i cui maggiori interpreti, subentrano al Modena sulle scene italiane tardo ottocentesche e primo novecentesche, all'affacciarsi dell'attore naturalista e mattatore. Fra di essi, nell'elenco di D'Amico, il meno conosciuto Ferruccio Garavaglia¹²⁴⁵ precede i celebri nomi di Ermete Zacconi e Ruggero Ruggeri – su cui ci soffermeremo più avanti – e viene elogiato quale fenomeno raro per le sue portentose qualità di dicitore in particolare nel XXXI del *Paradiso*:

¹²⁴³ «Va notato che il senso della teatralità come cambiamento di grado della convenzionalità del comportamento era proprio particolarmente della cultura tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, avveza a combinare insieme in una stessa rappresentazione teatrale la tragedia, la commedia e il balletto, in modo addirittura che "lo stesso interprete declamava nella tragedia, motteggiava nella commedia, cantava nell'opera e gestiva nella pantomima"», cfr. Lotman, J., *Teatro e teatralità nel XIX secolo*, in *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, cit., p. 148; per la citazione interna al testo si veda Grossman, L., *Puškin v teatral'nyh kreslach. Kartiny russkoj sceny 1817-1820 godov*, Leningrad, 1926, p. 6, messo in nota dallo stesso Lotman.

¹²⁴⁴ *Appendice. I dicitori di versi*, in D'Amico, S., *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, cit., p. 212.

¹²⁴⁵ Ferruccio Garavaglia (1868-1912), pur essendo annoverato tra gli attori minori di fine Ottocento e primo Novecento, «conservò spiccati tratti di originalità, sia nello stile della recitazione, innervata su un naturalismo moderato, a tratti classicheggiante, segnato tuttavia da eccentricità grottesche, sia nelle sue doti di regista e di allestitore di spettacoli corali e imponenti. Recitò tra l'altro nelle Compagnie di Gaetano Sbodio, Giovanni Emanuel, Cesare Rossi e Luigi Rasi, raggiungendo il culmine della sua carriera nell'impresa della Compagnia Stabile Romana di Edoardo Boutet, dove mise in scena *La Nave* di D'Annunzio.» cfr. la voce "Garavaglia, Ferruccio" dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) cui si rimanda per approfondite e dettagliate notizie su vita, carriera e interpretazioni dell'attore. Al di là di ogni possibile riscontro documentario, le testimonianze mettono comunque in luce in Garavaglia un profilo estremamente versatile, per certi versi simile a molti altri grandi attori suoi contemporanei, soprattutto per quanto riguarda le abilità vocali che Silvio D'Amico sottolinea in relazione alla declamazione dantesca definendo l'attore «dicitore stupendo del XXXI del *Paradiso*», recitato «con una semplicità e un'aderenza straordinarie, in una assoluta assenza d'istrionismo» (cfr. D'Amico, S., *Dante e gli attori*, in *La vita del teatro: cronache, polemiche e note varie*, Vol. I, 1914-1921, *Gli anni di guerra e della crisi*, a cura di Alessandro D'Amico, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 394-398, qui a p. 398).

Il canto XXXI del Paradiso, capolavoro della poesia umana, tanto lontano dai soliti effetti e lenocinii della recitazione rumorosa quanto è presso alle cime più pure dell'arte e del Dio di cui manifesta la gloria, era sentito e reso dal Garavaglia con una semplicità e con un'aderenza incomparabili. La sua voce di gola si faceva indicibilmente limpida nella melodia trasparente delle terzine che scorrevano leggere e insieme gravi di senso arcano: tutta la luce bianca che raggia da quel canto percolava gli occhi e l'anime: i sensi della musica celestiale, del candore, dell'oro, del frullo delle ali angeliche, della fragranza paradisiaca, si fondevano in una voluttà sola: gli spiriti trasumanati respiravano l'alito della rosa eterea.¹²⁴⁶

Nella declamazione dantesca di Garavaglia sembrano convivere cioè le necessità del “far sentire il verso” (peculiarità della scuola del “verso scandito”) con quelle del “far sentire l'interpretazione” (come raccomandato dai fautori del “verso parlato”) nel rispetto più assoluto del testo:

E tutto questo perché con un equilibrio tanto più mirabile in quanto sembrava raggiunto senza sforzo, il Garavaglia procedeva di strofe in strofe dichiarando semplicemente e apertamente ogni frase, ogni parola, posando su ogni accento, battendo su ogni rima, sostando su ogni dieresi, dicendo insomma per quanto gli era possibile la poesia com'è scritta, aspirando egli per primo l'ebbrezza sovrumana dell'etere e della luce che emana da quel canto.¹²⁴⁷

Esibizioni simili, continua D'Amico, «sono fenomeni rari. Così rari, che si riducono a casi fortuiti». Soltanto l'interpretazione dantesca del ben più celebre Ruggero Ruggeri sembra raggiungere gli stessi vertici:

Ruggero Ruggeri ammanta d'una pallida melodia sempre uguale ogni lirica che dice: certo nel suo canto di Francesca l'inferno non tumultua, nella sua canzone per la morte di Giuseppe Verdi la sinfonia delle strofe non si compone in una magnificenza pienamente classica: tutt'i versi che escon dalle sue labbre son pervasi da una tale quale levità romantica: ma come squisitamente! E questo scrupoloso cantore del verso non è mai monotono: ecco un prodigio.¹²⁴⁸

Il dibattito critico del primo Novecento, insomma, come testimoniano le autorevoli riflessioni di D'Amico, fotografa un panorama artistico-spettacolare in cui la declamazione del verso poetico – “parlata” o “scandita” ad alta voce – era ormai entrata nel canone degli specialisti della parola (dagli attori di ogni livello ai dilettanti, dai fini dicitori agli insegnanti di dizione) a conferma della diffusione capillare del

¹²⁴⁶ *Appendice. I dicitori di versi*, in D'Amico, S., *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, cit., p. 216.

¹²⁴⁷ *Ibidem*.

¹²⁴⁸ *Ivi*, p. 218.

fenomeno nell'antropologia sociale dell'epoca. Il problema era quello di conciliare il rigore filologico dell'esibizione con la sua massima forza comunicativa e divulgativa presso un uditorio più ampio possibile, facendo concordare il senso logico a quello lirico:

Ma appunto questo è il problema: cantare il verso senza far la cantilena; contemperare le esigenze del significato delle parole con l'armonia metrica, il senso logico col senso lirico. La questione è qui: difficile, ma non insolubile per chi abbia intuito di poeta, dal momento che i due sensi sono fusi, son dipendenti, derivano l'uno dall'altro, emergendo dall'armonia stessa del metro: e non è possibile dare a un d'essi il giusto valore senza che l'altro l'acquisti automaticamente.¹²⁴⁹

Un dilemma teorico-pratico con al centro la *Commedia* che viene massicciamente utilizzata non solo dagli attori (come registrato dai manuali di declamazione e di recitazione dell'epoca, che analizzeremo più avanti); ma anche per la formazione canora dei cantanti (una sorta di “declamazione musicale”), fino ad essere oggetto di messa in musica da parte di famosi compositori del tempo, come nel caso del XXXIII dell'*Inferno* musicato da Gaetano Donizetti nel 1826, che vedremo a breve.

Questa straordinaria fortuna ottocentesca del verso declamato va contestualizzata e ricondotta ad una tradizione che vedeva, ormai da secoli, abbinati e intrecciati tra di loro l'insegnamento e la pratica della parola “recitata” a quello della parola “cantata”. In effetti per oltre tre secoli in Europa, tra Seicento e inizio Novecento, le lezioni di declamazione costituivano una componente fondamentale all'interno della didattica del canto drammatico. La materia era normalmente insegnata dagli stessi docenti di canto, tant'è vero che, quando nascono le prime strutture di formazione professionale tra Sette e Ottocento, il percorso viene istituzionalizzato: accade nei conservatori di Venezia, Napoli e Parigi, dove gli allievi frequentano l'*École impériale de chant et déclamation* e nel Conservatorio di Milano, primo in Italia a dotarsi di una cattedra specializzata in declamazione separata dal canto (così come fu tra le prime a dotarsi di una cattedra per lo studio del ballo)¹²⁵⁰.

¹²⁴⁹ Ivi, p. 215.

¹²⁵⁰ Per approfondimenti si veda il già citato saggio di Francesco Bellotto, *Declamare la musica: il caso de Il conte Ugolino di Donizetti*, in cui si fa riferimento alla formazione iniziale del grande compositore Gaetano Donizetti che tra il 1806 e il 1814 prese lezioni di “Canto e declamazione musicale” presso il maestro Francesco Salari nella scuola di Bergamo, il cui regolamento, come riportato nel saggio, prevede che il «Maestro di canto [...] è tenuto d'istruire i giovanetti anche nella declamazione musicale» (cfr. *Regolamento delle Lezioni Caritatevoli di Musica addette alla cappella di S. Maria Maggiore sotto la direzione della Congregazione di Carità di Bergamo*, Bergamo, Crescini, 1812, cap. VII, p. 11, estratto da Bellotto, F., *Declamare la musica: il caso de Il conte Ugolino di Donizetti*, cit., nota 2, p. 298).

Il musicologo Davide Daolmi conferma che, sul principiario del XIX secolo, il poliedrico termine “declamazione” connotava una pluralità di significati; con esso infatti

si indicavano tutti gli addestramenti propri della recitazione, non solo quindi la pronuncia e il modo di porgere la voce, ma anche il gesto, i movimenti sulla scena, la scelta delle posizioni più ‘espressive’ etc. [...] Del resto tradizionalmente era l’insegnante di canto a impartire i rudimenti attoriali.¹²⁵¹

L’abbinamento della formazione coreutica a quella declamatorio-attoriale era un’esigenza molto sentita ai tempi, a maggior ragione su piazze di tradizionale fama e prestigio come Milano, «dove la presenza di un teatro come la Scala imponeva, più che in provincia, la formazione di virtuosi, non solo coristi»¹²⁵². L’ambito disciplinare riguardava dunque tutto quel settore che nei conservatori novecenteschi verrà compreso dalla cosiddetta “Arte scenica” e, molto più recentemente, in seguito alla riforma attuata dalla legge n. 508 del 1999¹²⁵³, dalla “Teoria e tecnica dell’interpretazione”. Non è tuttavia semplice stabilire coordinate certe su quando e dove il termine andò ad incanalarsi nella poliedrica accezione proposta da Daolmi; più evidente invece appare il mantenimento di una certa apertura del suo significato da parte dei principali trattatisti musicali e teatrali, tra Sette e Ottocento, nell’ottica di una formazione scenico-espressiva poliedrica e versatile che poneva sullo stesso piano, e dunque propedeutici tra loro, il “saper cantare” e il “saper recitare”. Lo sottolineava già Francesco Algarotti nel 1755 riferendosi al «ben recitare» posto a fondamento della musica vocale giudicato «parte essenzialissima del dramma» non disgiuntamente dal sapersi muovere in scena e dal saper pronunciare la lingua con impeccabile dizione e maestria affabulatoria:

La buona composizione musica per altro, avutosi riguardo all’effetto che dee produrre, non è il tutto; questo dipende in gran parte anche dal modo, con che ella viene eseguita da’ cantori. [...] A’ più di loro non è mai caduto in pensiero quanto sarebbe prima di ogni altra cosa necessario, che imparassero a ben pronunciare la propria lingua, a ben articolare, e farsi intendere, e a non iscambiare, come avviene loro assai volte, un vocabolo con l’altro. [...] L’andare dipoi de’ nostri

¹²⁵¹ Cfr. Daolmi, D., *Alle origini del Conservatorio di Milano: l’alibi del modello francese e le sorti dell’opera italiana*, s. l., s. e., s. d., p. 13, consultabile online all’indirizzo <http://www.examenapium.it/studi/conservatorio.pdf>.

¹²⁵² Ibidem.

¹²⁵³ XIII Legislatura, Legge 21 dicembre 1999, n. 508, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale 4 gennaio 2000, n. 2, Riforma delle Accademie di belle arti, dell’Accademia nazionale di danza, dell’Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati. Consultabile online all’indirizzo http://www.miur.it/0006Menu_C/0012Docume/0098Normat/1128Riform_cf4.htm.

attori, gli atteggiamenti loro, il portamento della vita, i moti della persona non discordano punto dalla poca grazia, che ei mostrano nel pronunziare, e nello esprimersi. [...] Così nel recitativo. Oltre il gesto, che è tutto proprio dell'attore, certe sospensioni, certe piccole pause, il calcar più un luogo che in un altro già non si possono scrivere; dipendono in tutto anch'esse dalla intelligenza sua propria. E in ciò principalmente consiste quel fior di espressione, che colpisce le parole nella mente, e nel cuore di chi ascolta. Disordini che si verrebbono in gran parte a tor via, quando quello che è il fondamento primo della musica non fosse l'ultimo de' pensieri così del maestro, come de' cantori, quando il recitativo, parte essenzialissima del dramma, non fosse e nella composizione, e nella esecuzione così disformato e negletto come egli è presentemente, quando le arie medesime fossero ben recitate. Allora solamente potranno essere udite anch'esse con vero diletto, e troveranno la via del cuore; e quello pure intende di dire, come avvertiva colui, il cartello dell'opera, dove è scritto si recita per musica, e non è scritto si canta.¹²⁵⁴

Successivamente, nel 1768, Jean-Jacques Rousseau definì la parola *déclamation* introducendo per la prima volta la distinzione fra accento grammaticale e accento oratorio: «c'est en Musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire (Voyez Accent, Récitatif)»¹²⁵⁵. Sull'onda rousseauiana arriviamo quindi ai primi decenni dell'Ottocento, quando il vocabolo sembra essere ormai impiegato da tutti gli addetti ai lavori – sia del teatro di prosa che di quello operistico – nonostante gli ammonimenti e le distinzioni terminologiche suggeriti dal grande attore tragico François-Joseph Talma che, con lucide riflessioni ispirate dal maestro Lekain¹²⁵⁶, enfatizzò l'accezione drammatica dell'*actio* («mettre en action, agir») rispetto a quella statica della *locutio* («dire») ¹²⁵⁷.

¹²⁵⁴ *Della maniera del cantare, e del recitare* in Algarotti, F., *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763, (prima edizione Venezia, Pasquali, 1755) pp. 40-43, 45. Consultabile anche sulla piattaforma online archive.org all'indirizzo internet: <https://archive.org/stream/saggiosopraloper00alga#page/40/mode/2up/search>. Su termini e toni molto simili a quelli dell'Algarotti si allineano i precedenti ragionamenti dell'accademico filarmonico cesenate Pierfrancesco Tosi esposti nel 1723 nel trattato *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*: «Sono senza numero i difetti, e gli abusi insoffribili, che ne' Recitativi si fanno sentire, e conoscere da chi li commette. Procurerò di notarne diversi Teatrali, acciò il Maestro possa emendarli. V'è chi canta il Recitativo della Scena come quello della Chiesa, o della Camera. V'è chi per troppo interessarsi abbaja. V'è chi lo dice in segreto, e chi confuso [...] Chi lo canta svogliato, e chi astratto. Chi non lo intende, e chi non lo fa intendere. [...] Chi non lo pronunzia, e chi non l'esprime. [...] Chi lo parla, e chi lo fischia. [...] V'è chi strida, chi urla, e chi tuona. E cogli errori di chi si allontana al naturale, v'è chi quel massimo di non pensare all'obbligo della correzione. Con troppo nociva negligenza trascurano i moderni Maestri l'istruzione di tutti i Recitativi a' loro Scolari, poiché in oggi lo studio dell'espressiva, o non è considerato come necessario, o è vilipeso come antico. E pur dovrebbero giornalmente avvedersi, che oltre all'obbligo di saperli cantare, sono quelli che insegnano di recitare;» cfr. *Del Recitativo*, in Tosi, P., *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723, pp. 42-43 (consultabile online all'indirizzo internet: <https://archive.org/stream/opinionidecantor00tosi#page/n3/mode/2up>).

¹²⁵⁵ Cfr. ad vocem *DÉCLAMATION*, in Rousseau, J. J., *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 140 (consultabile online all'indirizzo: <https://archive.org/stream/dictionnairedemu00rous#page/140/mode/2up>).

¹²⁵⁶ Nome d'arte per Henri Louis Kain (1729-1788), noto soprattutto per le riflessioni sulla natura della recitazione espresse nel suo libro di memorie (*Memoires de Lekain, precedes de reflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral par M. Talma*, Paris, Etienne Ledoux Libraire, 1825) stampato soltanto nel 1825 a cura dell'attore Talma che fu poi considerato il suo erede più diretto e degno sia nelle modalità recitative, sia nella riflessione teorica su di esse.

¹²⁵⁷ Così recita la prima annotazione del suo scritto *Quelques réflexions sur Le Kain et sur l'art dramatique*: «C'est peut-être ici le lieu de reveler l'impropriété du mot *déclamation*, dont on se sert exprimer l'art du comédien. Ce terme, qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention, et dont l'emploi remonte

Risulta infine utile citare – per evidenziare una certa polisemia del termine nella sua trattazione e concezione ottocentesca – la definizione del trattatista e compositore austriaco Peter Lichtenthal, che, nel *Dizionario e bibliografia della musica* del 1826, offre un’interessante catena di significati oscillanti tra “cantare”, “declamare”, “recitare” e “solito parlare”:

DECLAMAZIONE, s. f., è un parlare, leggere o recitare, analogo alla varietà e gradazione de’ sentimenti più vivaci, che accompagnano i pensieri. Il significato della Declamazione è minore del *cantare*, maggiore del solito *parlare*, e diverso del solito *recitare*.¹²⁵⁸

E vi aggiunge, come postilla, una raccomandazione al cantore:

La Declamazione musicale consiste nell’arte di rendere colle inflessioni e col numero della melodia, l’accento grammaticale ed oratorio. Abbenché nel Canto i suoni acquistino una modificazione dall’organo di voce, e si pratichino in tutt’altro rapporto che nel discorso, nullameno è d’uopo che anche il cantante osservi un’esatta Declamazione consimile alla Declamazione rettorica.¹²⁵⁹

A inizio Ottocento, dunque, nella trattatistica di settore la declamazione musicale e quella retorica si accavallano e, auspicabilmente, si completano per la formazione del cantante-*performer* a beneficio della crescita del suo organo vocale. In tal senso la *Commedia* funge da cartina tornasole con uno dei suoi episodi più celebri e celebrati, quello del conte Ugolino: *exemplum mirabile*, in questo caso, dell’interessante definizione del “verso declamato con musica” che vide diverse messinscene, operistiche e teatrali, durante tutto l’arco romantico.

probablement à l’époque où la tragédie était en effet chantée, a, j’en suis sûr, souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c’est parler avec emphase; donc l’art de la déclamation est l’art de parler comme on ne parle pas. D’ailleurs, il me paraît bizarre d’employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d’y substituer une expression plus convenable. *Jouer* la tragédie donne plutôt l’idée d’un amusement que d’un art; *dire* la tragédie me paraît une locution froide, et me semble n’exprimer que le simple débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l’idée: *to perform tragedy*, exécuter la tragédie; *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n’avons pas le verbe qui devrait rendre l’idée de *mettre en action, agir*» cfr. Talma, F. J., *Réflexions sur Lekain et sur l’art théâtral*, Paris, Tenré, 1825, pp. 6-7.

¹²⁵⁸ Lichtenthal, P., *Dizionario e bibliografia della musica*, Vol. I, Milano, Fontana, 1826, p. 223 (consultabile online all’indirizzo: https://books.google.it/books?id=xgJhl7Qo43MC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

¹²⁵⁹ Sembra opportuno e suggestivo citare integralmente la definizione proposta da Peter Lichtenthal a proposito del termine “declamazione” poiché essa sembra offrire (come avevamo visto fare nel secondo capitolo anche all’improvvisatore Francesco Gianni per il genere della poesia estemporanea, con la sua *Legislazione poetico-estemporanea* del 1795) un canovaccio di regole rudimentali all’uso del fine-dicitore da tenere ben a mente in preparazione di una *performance*: «Le leggi principali della Declamazione sono: 1) di rispettare la prosodia sotto il rapporto della durata de’ suoni, in paragone del valore delle sillabe; 2) di mettere a debito luogo ed a proposito gli effetti inaspettati, di non allontanarsi che di rado dall’armonia semplice, e di non moltiplicar troppo le ricercate modulazioni; 3) di conformarsi al tuono che conviene ad ogni personaggio, rispetto al suo grado, carattere, età, ed alla situazione in cui si trova.» Ibidem.

Da sempre declamato ad alta voce da professionisti e studenti¹²⁶⁰, il XXXIII dell'*Inferno* assunse, soprattutto nel XIX secolo, un valore emblematico per attori e declamatori di ogni sorta¹²⁶¹, costituendo una splendida pagina teatrale con una vastissima tavolozza di intenzioni, una trama tragica e avvincente, passaggi repentini tra discorso diretto e indiretto, e apparati scenografici di rara efficacia¹²⁶². Basterebbe questo a spiegare l'interesse anche di molti compositori di musica vocale¹²⁶³. Le cronologie provano che nella prima metà dell'Ottocento il soggetto toccò il massimo successo, e ciò avvenne indistintamente sia nel teatro di parola che nella musica strumentale (ma è possibile allargare il discorso anche alla trasposizione su tela)¹²⁶⁴. Come afferma Antonio Rostagno in un importante saggio sulla fortuna dantesca nella musica ottocentesca:

nel momento in cui la temperatura romantica inizia a rialzarsi, immediatamente l'ambigua e monumentale figura di Ugolino torna in primo piano, anche per il suo elevatissimo quoziente emotivo.¹²⁶⁵

¹²⁶⁰ Abbiamo potuto appurare il percorso di questa lunga tradizione legata all'oralità nei primi due capitoli nel trattare in proposito del "parlar e recitar cantando" di tradizione cinque e seicentesca; dei repertori dei poeti improvvisatori sette e ottocenteschi e, successivamente, della manualistica scolastica postunitaria.

¹²⁶¹ Si consideri che fra i testi d'antologia per lo studio della declamazione pubblicati nell'Ottocento gli autori utilizzarono proprio il canto XXXIII dell'*Inferno*. Ne vedremo a breve qualche esempio (Bidera, 1828; Morrocchesi, 1832; Suzzara, 1844, ecc...).

¹²⁶² «Sono ormai cinque secoli che si legge la Divina Commedia. Supponiamo non mai nata la presente questione, non mai venuto in mente ad alcuno il noto concetto. Supponiamo che ad uno s'interrogino gl'innnumerabili leggitori di Dante, chiedendo loro quale reputino il più tetro, il più patetico, il più commovente fra gli episodii che vi s'incontrano. Lo stesso genio della musica s'inviti a sceglierne alcuno per attemperarvi i suoi più flebili e più lugubri concerti. Tutti si dichiareranno per quel d'Ugolino. [...] Ed in vero l'effetto che la lettura di quell'episodio produce sopra chiunque abbia un cuore, rende manifesta l'intenzione del poeta d'eccitare altrettanto di compassione verso Ugolino, quanto d'ira e d'avversione contro Ruggieri.» cfr. Gazzeri, G., *Considerazioni del professore Giuseppe Gazzeri intorno al vero senso di quel verso di Dante: «Pascia più che il dolor potè il digiuno»* Inf. c. 33. v. 75., Firenze, Pezzati, 1826, pp. 14-15 (il testo è consultabile online all'indirizzo internet: https://archive.org/stream/bub_gb_a4a4PsFuI1gC#page/n13/mode/2up/search).

¹²⁶³ Non è un caso, come analizzato nel primo capitolo, che la prima composizione realizzata secondo la tecnica del "parlar cantando" è proprio un *Conte Ugolino* composto da Vincenzo Galilei per la Camerata de' Bardi alla fine del Cinquecento; fatto riportato all'attenzione sette e ottocentesca dalla riedizione dei trattati di musica seicenteschi di Giovanni Battista Doni: «Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove, e aiutato massimamente dal Sig. Giovanni, fu il primo a comporre melodie a una voce sola, avendo modulato quel compassionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli medesimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole.», cfr. il Capitolo IX., *Dell'origine ch'ebbe a' tempi nostri il cantare in Scena.*, in *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino [...] raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori*, Tomo II, Firenze 1763, p. 23 (consultabile online, sulla piattaforma books.google.it, all'indirizzo internet: https://books.google.it/books?id=ELVCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Ugolino&f=false).

¹²⁶⁴ Per cui si rimanda a *Romanticismo storico: Celebrazioni per il centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, Dicembre 1973/Febrero 1974, Firenze, Centro Di, 1974; in particolare si vedano la Sezione IV., "I grandi personaggi della poesia romantica" (sui dipinti ispiratisi a Francesca da Rimini, Conte Ugolino, Pia de' Tolomei e Piccarda Donati, pp. 326-345) e la Sezione X., "Gli uomini illustri" (sulle pitture ispirate da episodi biografici dell'Alighieri, pp. 385-392).

¹²⁶⁵ Rostagno, A., *Dante nella musica dell'Ottocento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 175-241, qui citato a p. 188. Per una panoramica generale sulla fortuna dantesca nella musica dell'Ottocento oltre al saggio di Rostagno si rimanda a: Bonaventura, A., *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904 (questo va considerato il testo-base di riferimento; il primo, inoltre, che contenga un *Elenco delle composizioni musicali ispirate da Dante*, pp. 329-336, cui ancor oggi si rifanno anche le più recenti pubblicazioni, italiane straniere); Roglieri, M., A., *Dante and Music: Musical Adaptations of the «Commedia» from Sixteenth Century to*

Limitando lo sguardo a quei compositori che hanno adoperato le terzine dantesche come se si trattasse di un vero e proprio libretto¹²⁶⁶, citeremo certamente: il *Dante nel Canto XXXIII dell'Inferno* (1805)¹²⁶⁷ di Nicola Zingarelli; le due versioni di Francesco Morlacchi *Cantata a Voce sola di Soprano*¹²⁶⁸ del 1808 e *Della Divina Commedia di Dante Alighieri*¹²⁶⁹ del 1834 e, infine, *Il canto XXXIII della Divina Commedia di Dante (Il Conte Ugolino) posto in musica da Gaetano Donizetti* (1826)¹²⁷⁰. L'ancora giovanissimo studente Francesco Morlacchi si esercitava già nel 1808 nella composizione vocale proprio sull'*Ugolino* affermato e riconosciuto testo di riferimento. Ancor più esplicito è il titolo che l'autore riporta nel frontespizio della versione del 1834: *Canto XXXIII dell'Inferno: declamato con musica*. In proposito Paolo Peretti – riferendosi anche alla trasposizione in musica di brani danteschi operata da Luigi Confidati nel 1820¹²⁷¹ – parla di una complessiva struttura formale «vicina a quella di una cantata da camera a voce sola, con il consueto alternarsi di pezzi

the Present, Aldershot, Ashgate, 2001; *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, New York, Routledge, 2010, pp. 905-906.

¹²⁶⁶ Ed escludendo dunque lavori su medesimo soggetto ma basati, anziché sui versi di Dante, su libretti originali come quelli di Ditters von Dittersdorf (*Ugolino*, opera del 1796); di Ignaz Xaver Seyfried (*Ugolino oder Der Hungerturm*, opera del 1821) e di Domenico Ronzani (*Ugolino della Gherardesca*, balletto del 1856). Sarebbe impresa ardua, e non funzionale a questa trattazione, quella di condurre una sistematica e universale ricerca sulla *Divina Commedia* posta in musica nell'Ottocento; cioè sull'intonazione di versi ed episodi tratti dal maggior poema della nostra letteratura e sulle composizioni vocali-strumentali o solo strumentali e sinfoniche ad esso, e da esso, variamente ispirate: su tutte, la celeberrima *Dante-Symphonie* di Liszt (1856-1857). Ecco perché citeremo soltanto i casi più evidenti ed emblematici di composizioni musicali ottocentesche al cui interno le terzine dantesche trovano spazio come pezzi cantati alla stregua delle arie operistiche e per le quali rimandiamo a Rostagno, A., *Dante nella musica dell'Ottocento*, cit., e a Peretti, P., *La «Divina Commedia» in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, in «Studia picena», LXXVIII, 2013, pp. 277-351, che offrono dettagliate e puntuali analisi stilistiche delle opere con partiture a fronte.

¹²⁶⁷ *Dante nel Canto XXXIII dell'Inferno. Musica del Sig. D. Niccolò Zingarelli*, copia conservata presso l'archivio musicale dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia. Altra versione, a stampa: *Canto XXXIII di Dante / messo in musica dal maestro Zingarelli*, Firenze, Cipriani, s.d. (copie a Firenze, Biblioteca del conservatorio L. Cherubini e a Napoli, Biblioteca del conservatorio S. Pietro a Majella). Secondo Carlida Steffan la composizione risale al primo decennio dell'Ottocento (cfr. Id., *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo*, in «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», 2/2005, pp. 137-138, poi edito come monografia *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007).

¹²⁶⁸ Composizione giovanile del 1808 dedicata a «S. E. il Sig. Conte Stefano Sanvitale Fondatore dell'Orfanotrofio di Fontanellato»: *Cantata a Voce sola di Soprano, con accompagnamento di due Violini Viola, e Violoncello. La Poesia e porzione del Canto xxxiii. della Divina Commedia. L'Inferno del Dante. Posta in Musica per Studio, da Francesco Morlacchi*, Biblioteca Palatina di Parma, segnatura Corradi Cervi Ms. M.C.C.12.b.

¹²⁶⁹ *Della Divina Commedia di Dante Alighieri: parte del Canto XXXIII dell'Inferno: declamato con musica [...] dal Cav. e Morlacchi*, Milano, Ricordi, 1834.

¹²⁷⁰ L'autografo è conservato al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano: *Il canto XXXIII della Divina Commedia di Dante (Il conte Ugolino). Posto in musica per voce di Basso con accompagnamento di pianoforte, e dedicato all'esimo cantante Luigi Lablache dal maestro Gaetano Donizetti*, composto a Napoli e datato in frontespizio «10 Aprile 1826». Nell'*Appendice documentaria* è riportata invece la pagina iniziale del componimento edito, con medesimo titolo, nel 1843 sulle pagine di «Antologia classica musicale pubblicata dalla Gazzetta Musicale di Milano», Anno II, 1843. L'opera donizettiana ispirata alle terzine dantesche, fece riferimento all'edizione padovana della *Commedia* pubblicata nel 1822 con la dedica al Cav. Vincenzo Monti: *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento del p. Baldassarre Lombardi [...] Edizione stimatissima, dedicata a Vincenzo Monti*, I, Padova, Tipografia della Minerva, 1822.

¹²⁷¹ *Alcuni tratti della Divina Commedia di Dante Alighieri posti in musica da Luigi Confidati*, Roma, Cencetti & Ratti, 1820. Ricordiamo che Confidati in quest'opera mise in musica i più noti luoghi della *Commedia*: *Iscrizione su la Porta dell'Inferno. Nel Canto III di Dante / A Voce di Tenore; Episodio di Francesca da Rimini. Nel Canto V di Dante / A Voce di Soprano e La morte del Conte Ugolino. Nel Canto XXXIII di Dante / A Voce di Basso*.

aperti (recitativi) e chiusi, assimilabili alle arie»¹²⁷² ed in cui risultano distribuiti, in un'articolata composizione, i versi dell'episodio dantesco. Il discorso può essere esteso a tutte le composizioni citate. Il termine “cantata”¹²⁷³, contenitore dai molteplici utilizzi, è quello più adoperato dagli autori e dai critici per i diversi *Ugolino* messi in musica. Ben documentato è anche il caso di Zingarelli, per il quale Rostagno scrive:

Zingarelli adotta una forma di scena drammatica; Dante costruisce infatti questo penultimo canto dell'*Inferno* come una narrazione a segmenti chiusi, interrotta da commenti e pause liriche di Ugolino. In tal modo il compositore può agevolmente alternare recitativi e ariosi in forma chiusa; per segmentare in questo modo, Zingarelli deve individuare alcuni punti di cesura, in cui chiudere con una cadenza forte, deve ‘sceneggiare’ la materia narrativa; e tali interruzioni cadenzali impongono ripetizioni di parti di testo non tanto a scopo significativo (non per sottolineare singoli concetti), quanto a scopo formale (per concludere il processo sintattico musicale). Perciò il testo subisce sistematicamente forzature, manipolazioni non motivate (se non musicalmente), che nella prospettiva del purismo dantesco suonano come intrusioni indebite e difficilmente tollerabili.¹²⁷⁴

La tendenza prevalente, insomma, è di assecondare ed enfatizzare, con un andamento rapsodico, la natura declamatoria, fluente e narrativa del passo dantesco preferendo a melodie regolari troppo caratterizzate, e per questo facilmente riconoscibili, strutture più vicine ad uno stile recitativo che esaltassero il testo, spesso ripetendone integralmente delle parti¹²⁷⁵. Ecco perché la definizione di “declamato con musica”, introdotta da Morlacchi, appare come la più pertinente per descrivere il genere in oggetto, proprio in quanto circoscrive esempi di riuscita coniugazione tra partitura cantata e recitata e, di conseguenza, tra predisposizioni canore e abilità recitativo-teatrali del *performer*. In tal senso è ancora più significativo il caso di Donizetti che il 10 aprile 1826 mise in musica il suo *Ugolino* (per voce di basso e con accompagnamento di pianoforte) esplicitamente per la voce del celebre cantante napoletano Luigi Lablache¹²⁷⁶.

¹²⁷² Peretti, P., *La «Divina Commedia» in musica*, cit., p. 280.

¹²⁷³ Nel suo saggio Maria Ann Roglieri adotta come definizione il generico vocabolo anglosassone di “*song*” (Roglieri, M., A., *Dante and Music*, cit.).

¹²⁷⁴ Rostagno, A., *Dante nella musica dell'Ottocento*, cit., p. 190.

¹²⁷⁵ Per una dettagliata analisi e una messa a confronto dell'*Ugolino* di Zingarelli, Morlacchi e Donizetti si rimanda al già citato Rostagno, A., *Dante nella musica dell'Ottocento*, cit., soprattutto alle pp. 188-202 oltre che al saggio di Stefano Ragni, *Dante in chiave di sol. I musicisti del Risorgimento di fronte all'ispirazione dantesca* (in Querci, E., a cura di, *Dante vittorioso*, cit., pp. 67-79), per una panoramica sui musicisti ottocenteschi ispirati dal poema dantesco.

¹²⁷⁶ Nato a Napoli il 6 dicembre 1794 da padre francese, il mercante marsigliese Nicolas Lablache, e da madre irlandese, Lablache cominciò a studiare violino e contrabbasso, e iniziò a cantare come contralto nei cori di voci bianche. Successivamente, dal 1806, studiò da basso al Conservatorio della Pietà dei Turchini. Tra i suoi compagni di studi va citato il

In quegli anni l'*Ugolino* di Zingarelli, celebre docente di composizione e direttore del Conservatorio di Napoli, era considerato il modello di riferimento nel settore della formazione musicale, sia strumentale che canora¹²⁷⁷, e forse anche per questo motivo Lablache dovette accettare di buon grado l'iniziativa di Donizetti che gli cucì addosso le terzine dantesche attraverso una partitura che conferiva centralità all'interpretazione attorica. Mentre Zingarelli restituisce una generica atmosfera morale che circonda i vari episodi della narrazione senza la chiara esposizione del testo; con Donizetti (e con Morlacchi, in seguito) si fa strada invece il canto declamato. Entrambi pensano il racconto di Ugolino come una scena lirica, con recitativi e brevi melodici, ma secondo concezioni musicali ed estetiche differenti. Donizetti, in particolare, attua un innalzamento della temperatura emotiva, grazie a poche ripetizioni di parole chiave che illuminano tutta la scena come una sorta di catalogo di immagini teatrali: "parole sceniche", si potrebbe dire, che, affidate ad un grande interprete, si riferiscono ad un teatro proiettato verso un'efficacia comunicativa in cui il gesto avrebbe assunto sempre più importanza drammaturgica e che avrebbe raggiunto l'apice nell'opera verdiana¹²⁷⁸. Riportiamo di seguito un estratto della partitura donizettiana del 1826 per illustrare il peculiare *modus operandi* del compositore sul testo dantesco, qui particolarmente evidente¹²⁷⁹:

musicista Piero Maroncelli. Le prime sue rappresentazioni avvennero nel modesto Teatro San Carlino di Napoli, in cui si esibiva mirabilmente in tanti personaggi da buffo napoletano. Ma ben presto la sua bravura e i suoi successi su quel piccolo palcoscenico gli fecero giungere a centinaia le proposte dai primari teatri d'Italia e d'Europa; fino a raggiungere il successo in particolare sulle scene londinesi dove spesso si esibì insieme al soprano Giulia Grisi. Abbiamo infatti già incontrato i loro nomi nel capitolo precedente dedicato alla fortuna scenica dantesca in terra inglese; essi spesso comparivano accanto a quelli del poeta-improvvisatore Filippo Pistrucci, del grande attore Gustavo Modena e del dilettante e maestro di declamazione Francesco Jannetti in occasione di *Morning Concert* e *Matinée musicales* in cui alle esibizioni canore si alternavano anche, come osservato, declamazioni, letture e improvvisazioni di brani della *Commedia*.

¹²⁷⁷ «quei terribili versi, co' i quali il disperato Ugolino piange insieme e ragiona dell'infame tradimento del Ruggieri, non poteano esser posti sotto più fieri e lamentosi accordi; sì che inviata questa musica al Collegio di Parigi, i maestri di quella città la misero a stampa come vero esempio di eccellenza di arte», cfr. Costabile, F., *Nicolò Zingarelli*, «Poliorama pittoresco», 1, 1837, p. 358.

¹²⁷⁸ Anch'essa non scivola dalle suggestioni dantesche. Verdi infatti aveva iniziato la carriera con un soggetto strettamente relato ad una figura importante della *Commedia*, Cuniza da Romano, eroina della sua prima opera *Oberto conte di San Bonifacio* (La Scala, 1839) per poi giungere, in piena maturità artistica, alle *Laudi alla Vergine Maria* (1888-1890, pubblicate nel 1898 da Ricordi). La composizione, pensata per quattro voci femminili soliste, utilizza i vv. 1-21 dell'ultimo canto del *Paradiso* (quelli della preghiera di san Bernardo) e costituisce insieme al *Pater noster* del 1880 il filone dantesco all'interno di un vero e proprio madrigale spirituale moderno a cui vanno aggiunti i *Quattro pezzi sacri*: *Ave Maria*, *Stabat Mater* e *Te Deum* (tutti composti nella tarda maturità e pubblicati nel 1898).

¹²⁷⁹ In proposito Francesco Bellotto parla di «accento rappresentativo» indicando quel procedimento tipicamente teatrale che prevede che l'intensificazione, l'intonazione e il ritmo vengano adoperati per produrre nella mente dell'ascoltatore immagini, movimenti, onomatopée, sensazioni e stati d'animo (espediente spesso usato, per esempio, da Benigni durante le sue declamazioni dantesche per provocare una forte reazione emotiva nell'uditorio). Donizetti vi fa ricorso in molteplici brani del suo *Ugolino* del 1826 per evocare la drammaticità delle parole del protagonista e la cosa è ancor più evidente nel passo proposto di seguito: «Quando fui desto innanzi la dimane, / pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli / ch'eran con meco, e dimandar del pane. / Ben se' crudel, se tu già non ti duoli / pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; / e se non piangi, di che pianger suoli? (*Inf.*, 33, 37-42) L'idea del "pianger" viene tradotta melodicamente con l'antico artificio della sesta napoletana. La reiterazione della parola "pane" ha chiaramente il senso di evocare la tragica perorazione dei figli come fosse pronunciata dalla loro viva voce: i cunei accentuativi accompagnati dal *fp* e dalla perfetta ripetizione melodica completano la scena. L'indicazione

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in bass clef with lyrics: "e se non pian - gi, e se non pian - gi, di che pian - ger suo - li? di". Above the vocal line are markings "a piacere" and "dolce". Below the vocal line is a piano accompaniment in treble and bass clefs, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics: "che di che pian - ger suo - li?". The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.

Fig. 4. Donizetti, G., *Il conte Ugolino*, « se non piangi ...». ¹²⁸⁰

Nella reiterazione enfaticizzata del verso («e se non piangi, e se non piangi, di che pianger suoi li? di che pianger suoi li?») è possibile riconoscere, *in nuce*, il passaggio tra due epoche e due culture: dalla “cultura del commento” a cui si rifà Zingarelli, propria della vecchia estetica classicista settecentesca ancorata alla chiosa e alla nota chiarificatrice di particolari segmenti testuali, all’unione tra musica e parole, operata da Donizetti secondo i nuovi dettami della “cultura dell’interpretazione” propria della nuova estetica romantica che punta al patetico.

Il fatto è che, sul piano della storia della cultura, il Dante dell’Ottocento non è quello stilnovista né tantomeno quello lirico, ma semmai quello di Foscolo, Mazzini, Tommaseo e De Sanctis e i compositori più culturalmente avvertiti non lo considerano semplicemente come un autore di poesia per musica, quanto come intellettuale con cui confrontarsi sul piano dei contenuti, attraverso il proprio linguaggio. Questo vale tanto per Donizetti, quanto per Verdi¹²⁸¹. Per questi motivi il rapporto fra Dante e la musica romantica in Italia, e non solo, non è tanto con il testo quanto con i concetti espressi dal poeta, da interpretare (e non solo da commentare) con chiose melodiche alla maniera della romanza.

“piangendo” influisce su tutta l’ultima terzina, che è rivolta da Ugolino direttamente ‘guardando’ negli occhi Dante: la musica evoca infatti una disposizione spaziale; i due sono talmente vicini che l’intensità è giocata tutta sul *piano* e la disperata domanda finale, tristemente ripetuta, viene accompagnata dall’indicazione espressiva “dolce”.» cfr. Bellotto, F., *Declamare la musica*, cit., p. 323.

¹²⁸⁰ Illustrazione estratta da Rostagno, A., *Dante nella musica dell’Ottocento*, cit., p. 193.

¹²⁸¹ Assistiamo infatti ad un impiego trasversale di questo metodo interpretativo che nel caso della *Commedia* può essere rintracciato tanto nei commenti di Foscolo, Rossetti, Mazzini e Tommaseo, tanto nella musica per voce nell’esempio del Donizetti, quanto infine, come vedremo in seguito, nella declamazione grandattorica. Sul rapporto Verdi/Dante – nella direzione del recupero di una tradizione nazionale del tutto in controtendenza, a fine ‘800, rispetto alla populistica nazionalizzazione del Dante monumentale – riflette il recente saggio di Rostagno, A., *Verdi e Dante. Alcune riflessioni*, in «Dante e l’arte», 2, 2015, pp. 103-126.

Tuttavia il luogo di Dante nella musica ottocentesca non è il melodramma: le Francesche operistiche erano per lo più ispirate al dramma di Pellico (come quelle novecentesche lo saranno da quello di D'Annunzio) e non al V dell'*Inferno*; le Pie derivavano dal romanzo di Bartolomeo Sestini del 1822, dal dramma di Giacinto Bianco del 1836 o da quello di Carlo Marengo del 1838 più che dall'impalpabile figura delineata nel V del *Purgatorio*. Lo stesso discorso vale anche per la Cuniza da Romano protagonista del verdiano *Oberto conte di San Bonifacio* (1839) e per il *Gianni Schicchi* (1918) pucciniano. Più che il melodramma, dunque, sembra siano alcuni generi apparentemente periferici nel sistema culturale italiano ad illustrare degnamente il crescente livello a cui Dante viene innalzato lungo il corso del secolo: la cantata e la musica vocale polifonica, su tutti. “Sottogeneri” dominati dall’intertestualità che spiegano questa peculiare fortuna della *Commedia* veicolata da una declamazione polifonica del verso adattabile sia al canto che alla recitazione, sia al verso cantato che a quello parlato, grazie alle corde vocali di un valente esecutore.

Lo stesso Luigi Lablache, celebre all’epoca anche fuori dai confini italiani, che aveva fiutato il cambiamento dei tempi ed avvertito la necessità, per il cantante lirico, di implementare le proprie competenze declamatorie e teatrali, nel suo trattato sull’ “arte del cantare” affermava che: «recitative is dramatic dialogue spoken with musical sounds. The best recitative is that which approaches most nearly to good declamation»¹²⁸². Non è un caso che questa svolta del recitativo verso la teatralizzazione operata da Lablache colpisse un sommo maestro di declamazione quale Gustavo Modena che riferì in questi termini i commenti del pubblico inglese all’uscita di un’esibizione del cantante napoletano: «io, per esempio, che ho veduto nell’*Anna Bolena* l’*Enrico VIII* rappresentato da Lablache, che ho sentito gli inglesi dire: “Lablache ci fa paura, tanto si fa somigliante ad Enrico quale lo mostrano i ritratti” io mi formalizzo, non so adattarmi a vedere un mingherlino con cera da galantuomo in quella parte»¹²⁸³.

Sulle straordinarie competenze teatrali di quella generazione di cantanti valga anche la testimonianza di Mazzini che dall’esilio londinese nell’aprile del 1839 – annunciando la celebre *Italian Declamation* che avrebbe visto, nel maggio dello stesso anno, per la prima volta in scena Modena nei panni di Dante presso l’Opera Concert Room dell’Her Majesty’s Theatre – riferisce che in questo *entertainment* di «Musica,

¹²⁸² Cfr. il paragrafo “of the recitative”, in Lablache, L., *Method of Singing, or a rational analysis of the principles according which the studies should be directed for developing the voice, and rendering it flexible and for forming the voice with examples for illustrations, and progressive vocalizing exercises*, Cincinnati, John Church, 1873, p. 99 (consultabile online sulla piattaforma archive.org all’indirizzo: <https://archive.org/stream/lablacesabridg00lablgoog#page/n4/mode/2up>).

¹²⁸³ Lettera n. 56, A Domenico Righetti, da Padova, 11 maggio 1843, in *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Roma, Vittoriano, 1955, p. 53

Recita e Declamazione [...] i cantanti Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi etc. non solo canteranno, ma reciteranno, cosa che non hanno mai fatta, in una commediola italiana»¹²⁸⁴.

Del resto musicografi e trattatisti di recitazione erano concordi nel sostenere che «gli effetti straordinari ottenuti dai grandi cantanti si devono attribuire all'essere stati anche grandi attori e declamatori»¹²⁸⁵. È il caso per esempio del famoso basso-baritono parmense Domenico Cosselli (1801-1855), che nella tragedia lirica donizettiana *Marino Faliero* (1835), «rappresentando quel vecchio Doge pareva proprio lui all'andatura, al gesto, al modo di leggere. Bisognava udirlo (e vederlo!) cantare»¹²⁸⁶. Insomma, i massimi cantanti dell'epoca si distinguevano proprio per le eccelse capacità di tradurre in gesto teatrale il gesto declamatorio racchiuso nello spartito, mettendo così in pratica la definizione del termine “declamazione” fornita da Lichtenthal nel 1826 come sorta di connubio tra “cantare”, “parlare” e “recitare”.

Ma oltre che teorizzazioni, spogliando riviste, carteggi d'attore e annunci teatrali, emergono anche testimonianze concrete della continua tras migrazione tra generi, dalla lirica alla recitazione teatrale pura, di cui il testo dantesco risulta essere spesso mediatore e veicolo. L'esempio ci riporta di nuovo al cantante Cosselli, nel 1843 protagonista a Bologna di una beneficiata che gli valse apprezzamenti non solo di «valoroso cantante ed attore perito», ma anche di «cultore assiduo degli ottimi studi», capace di conferire «leggiadro ornamento ai più noti classici della nostra letteratura»¹²⁸⁷, tanto da essere riconosciuto dalla critica “declamatore di Dante”. Di fatti in quell'occasione

vari brani musicali egli scelse per questa straordinaria rappresentazione, agiti e cantati da quel valente ch'egli è, e come il suona la fama; ma non è ciò che noi vogliamo parlare. – Dove apparve straordinario fu nella recitazione di alcuni sceltissimi brani del Poema del Sommo DANTE, recitazione che diremo rappresentativa, come quella che, accompagnata da bella azione, valeva, anche pel gesto, a mostrare come il Cosselli si fosse così magistralmente addentrato nei reconditi sensi dell'altissimo Poeta da renderli palesi ed evidenti anco ai più tardi.¹²⁸⁸

¹²⁸⁴ Grandi, T., *Gustavo Modena attore patriota*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968, p. 78 (anche in *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Galeati, 1914, p. 8).

¹²⁸⁵ Franceschi, E., *L'arte della parola nel discorso, nella drammatica e nel canto*, Milano, Agnelli, 1877, p. 271, nota 5 (cfr. online: https://books.google.it/books?id=Nm1ikcHhFTwC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=anche%20grandi%20attori&f=false).

¹²⁸⁶ Ivi, p. 272.

¹²⁸⁷ X., *Bologna. Cosselli declamatore di Dante*, in “Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri”, anno VIII, n. 101, 16 giugno 1843, p. 408.

¹²⁸⁸ Ibidem.

Altra testimonianza a conferma del farsi avanti di modalità sceniche tendenti al coniugare in un unico evento spettacolare musica, canto e declamazione e della predisposizione di alcuni brani della *Commedia* ad abitare un simile contesto performativo, ci giunge da una lettera di Gustavo Modena del 1856 in cui il grande attore, progettando un'eterogenea rappresentazione che non si sarebbe mai realizzata per mancanza di fondi, afferma:

Questa sarebbe epoca adatta alla intelligenza del poema di Dante. I popoli conoscono i loro Guelfi e i Ghibellini e gli ipocriti e gli ambiziosi e gli avari e – mutando i nomi – sull'Inferno di Dante calcherebbero un Inferno moderno più largo con chieriche, e con Re di Francia e di Napoli et. e un purgatorio veramente purgante. Dice che se potesse avere a sua disposizione un maestro di musica per fargli trovar fuori nell'immenso repertorio musicale, da Pergolesi, da Lulli e da Mozart fino a Verdi, la musica adatta al suo scopo, e avesse due cantanti e quattro mimi un po' intelligenti, un bravo pittore scenico, una buona orchestra, vorrebbe far passare davanti agli italiani sulla scena tutto l'Inferno, cantato, recitato, dipinto in più rappresentazioni e parte del Purgatorio di Dante, talchè tutti avessero a capire il poema ed a entrare nel suo spirito. Ma che questa poetica idea non si realizza senza «Il fondamento che Natura pone, fondamento materiale infernale d'ogni celestiale poesia: senza molto denaro.»¹²⁸⁹

Come chiariremo anche più avanti, al rientro dall'esilio inglese Modena ottenne grande successo sulle scene italiane degli anni '40 distinguendosi in particolare nel *format* dello spettacolo dantesco sperimentato a Londra e suscitando gli apprezzamenti di critici e teorici del settore fra cui Serafino Torelli¹²⁹⁰, insegnante di declamazione presso il Regio Conservatorio di Musica di Milano, che, dopo aver assistito all'interpretazione del personaggio di Luigi di Normandia nell'omonimo dramma di

¹²⁸⁹ Lettera n. 297, (Frammento), Allo stesso? [in precedenza aveva scritto a G. B. Savon], 1856 (qui ripresa da *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, cit., p. 249) a proposito di un progetto di rappresentazioni dantesche. Pubblicata, senza firma né data, sulla "Gazzetta di Venezia" il 23 marzo 1910.

¹²⁹⁰ Torelli è figura singolare nel panorama del teatro della prima metà dell'Ottocento. Cantante, attore, direttore di spettacoli, nonché autore di due importanti trattati sulle arti sceniche (*Analisi generale della Mimica. Discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Truffi, Milano, 1845 e *Trattato dell'Arte Scenica*, Albertari, Milano, 1866); fu coetaneo di Gustavo Modena e incarna nella sua stessa persona la multiforme poliedricità di quel mondo dello spettacolo. Secondo il *Dizionario dei musicisti marchigiani*, Torelli nasce a Iesi attorno al 1800 e qui muore nel 1870 (Gironacci, U., Salvarani, M., *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Editori delle Marche Associati, Ancona, 1993, *ad vocem*). Nel suo *Analisi generale della Mimica*, pubblicato nel 1845, egli scrive di avere a quella data «quasi venti anni di professione, trascorsi come cantante, direttore di scena, e quindi maestro di declamazione» (Torelli, S., *Analisi generale della mimica*, cit., p. 37). Della figura di Torelli trattatista si occupa in particolare il paragrafo *Torelli: "ispirazione" o "studio"?*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, pp. 147-152 e l'Appendice, dal titolo "Il Trattato dell'Arte Scenica di Serafino Torelli", della Tesi di Dottorato di Giovanna Botti, *I manuali di recitazione dell'Ottocento italiano*, Coordinatore del dottorato prof. Siro Ferrone, Dottorato di Ricerca in Storia dello Spettacolo, V Ciclo, Università degli Studi di Firenze, pp. 274-299 (con annesse tavole illustrative di gesti, pose ed espressioni proposti dal Torelli nel suo trattato ora consultabile presso la Biblioteca Livia Simoni di Milano); della stessa autrice si veda anche «Mente fredda e cuore caldo». *Il trattato dell'arte scenica di Serafino Torelli*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., 25, gennaio-marzo, 1992, pp. 37-69.

Delavigne, notò soprattutto la sua studiata prossemica calcolata in funzione della recitazione e della resa del carattere del personaggio:

osservata l'arte accuratissima che nel Luigi ha il Modena destinata alla declamazione, osservarsi il suo gesto, il suo andare, il suo esprimere abitudinale co' movimenti. Si troverà somma l'economia de' gesti suoi in questo carattere, e propria è questa economia di ogni carattere riflessivo cupo ed escogitatore, ed è tale quello di Luigi.¹²⁹¹

Quello di Torelli non è soltanto un elogio della peraltro già riconosciuta e affermata bravura del grande attore, bensì una sua vera e propria investitura a *maximum exemplum* nell'arte declamatoria fondata su «alto studio e sudate ricerche»¹²⁹². L'articolo citato, infatti, costituiva il terzo di una serie di quattro a lui dedicati¹²⁹³, volta a sviscerarne tecniche e metodologie in una confezione quasi manualistica. Basterà citare soltanto un paio di esempi per misurare quanto ampia fosse l'influenza rinnovatrice dell'attore veneziano, dopo il suo rientro in Italia, in materia di «parlata elocuzione»:

Né alcuno più di lui conosce il segreto di scotere l'ascoltante, declamando. È vero che la declamazione è una musica che ha per guida l'orecchio solo dell'attore, ma ha per giudice l'orecchio ed il cuore degli uditori. Questa elocuzione importa uno studio, una fatica, una profonda riflessione.¹²⁹⁴

Chiuderò queste mie osservazioni, che il solo amore dell'arte a me dettava, col notare, esser la dizione del Modena di nuovo, vero, inusitato, quanto ardito genere. È la dizione del più puro linguaggio d'Italia; non la declamante imponenza, non un suono ritmico, benché minimo, ti accusa la misura' del verso. Egli parla, e in sua bocca diventa il verso una elocuzione grave sì, ma modesta, severa; una prettamente parlata elocuzione; calda solo del suono voluto dall'affetto e dal grado di questo; spogliata d'ogni altro suono all'affetto straniero, e non naturale.¹²⁹⁵

¹²⁹¹ Torelli, S., *Arte Rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, III°*. Modena nel Luigi di Normandia, dramma di Delavigne, in "Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri", anno VIII, n. 25, venerdì 23 settembre 1842, p. 100.

¹²⁹² Torelli, S., *Arte Rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, II°*, in "Il Pirata", 16 settembre 1842, p. 89.

¹²⁹³ Elenco di seguito i vari pezzi i cui titoli sono esplicativi dell'operazione critico-culturale promossa dal Torelli: Serafino Torelli, *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, I° Importanza della drammatica e dell'arte rappresentativa, Gustavo Modena, odierno modello di quest'arte, Errore con cui si definisce il di lui sommo ingegno drammatico*, in "Il Pirata", anno VIII, n. 22, martedì 13 settembre 1842, p. 86; Id., *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, II°*. Se chi brama avvenire a fama di attore egregio debba più alla natura che all'arte abbandonarsi. Gustavo Modena attor guidato dalla filosofia e dall'arte a grado eminente della rappresentativa, in "Il Pirata", anno VIII, n. 23, venerdì 16 settembre 1842, pp. 89-90; Id., *Arte Rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, III°*. Modena nel Luigi di Normandia, dramma di Delavigne, cit.; Id., *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, IV°*. ed ultimo, in "Il Pirata", anno VIII, n. 28, martedì 4 ottobre 1842, pp. 111-112. Gli articoli sono già stati segnalati da Petrini per ricostruire il dibattito critico teatrale che si crea attorno alla figura di Modena nei primi anni '40 quando l'attore cerca di attuare una riforma nel sistema teatrale italiano che passa anche dai suoi "esperimenti" di recitazione dantesca (ci torneremo a breve), cfr. Petrini, A., *Gustavo Modena*, cit. pp. 147-162.

¹²⁹⁴ Torelli, S., *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, II°*, cit., p. 90.

¹²⁹⁵ Torelli, S., *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, IV°*. ed ultimo, cit., p. 112. Quest'ultima "osservazione" di Torelli si era aperta con l'elogio in particolare della versione modeniana del *Saul* alferiano tenuta al Teatro

Le sue *performances*, soprattutto nel cavallo di battaglia della “dantata”, spinsero molti della sua generazione (attori e non) alla pratica oratoria soprattutto attraverso il banco di prova della recitazione dantesca: un esercizio stilistico alla portata di tutti, o quasi. Non è un caso, infatti, che lo stesso Torelli decidesse di mettersi alla prova in proprio come fine dicitore, abbinando alle lezioni teoriche tenute al Conservatorio milanese anche dimostrazioni pratiche in pubbliche accademie di declamazione; un metodo che aveva già dato i suoi frutti, visti i successi di molti dei suoi allievi¹²⁹⁶. Trovandosi di passaggio a Firenze nel maggio del 1846, egli offrì al Teatro del Cocomero, «assistito dall'ingegno di alcuni Sigg. Dilettanti dell'Accademia dei Concordi»¹²⁹⁷, un trattenimento di declamazione drammatica variopinto ed eterogeneo in cui, tra i vari brani proposti (soprattutto estratti da tragedie alfieriane), spunta anche l'*Eloquio del conte Ugolino*, come illustrato dalla locandina di annuncio dell'evento:

Re di Milano nel 1842: «Tacendo infine di ogni altra produzione, in cui Modena, sempre uguale a sé stesso, sempre uguali encomi ed ammirazione uguale sapea dal milanese Pubblico riscotere e destare, farò parola di quella in cui ogni attore italiano ha superato e d' ogni straniera celebrità nell'arte drammatica può stare al fianco, ove superiore non ne emerga; produzione in cui tutta pompeggia la nuova scuola di sua dizione, la filosofica analisi delle passioni, e la purità somma della sua rappresentativa: io parlo del *Saul*», ibidem.

¹²⁹⁶ Lo si deduce dal cappello introduttivo della locandina di seguito proposta: «Lunghi anni di studio, e di pratica Scenica costò al Torelli il ridurre l'Arte mimica a positive discipline, sicché per un Corso teorico-pratico che abbracciasse gli elementi della mimica, ed i regolamenti della estetica, venisse facilitato ai suoi Alunni il possesso dell'Arte scenica, ed il successo dai di Lui Allievi ottenuto, dopo pochi mesi di Studio, ne' più ragguardevoli Teatri d'Europa, fè prova dell'utilità dell'insegnamento», cfr. I. e R. *Teatro del Cocomero, Accademia di declamazione che darà Serafino Torelli, La sera di mercoledì 27 maggio 1846*, Locandina con segnatura BA00106_0069, Fondo del Teatro Niccolini, Biblioteca dell'Archivio storico del Comune di Firenze.

¹²⁹⁷ Ibidem. L'annuncio per altro conferma il fatto che già a metà degli anni '40 Torelli fosse maestro di declamazione in Milano (come riportato da Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., p. 148) anticipando con certezza la data del 1851 dopo la quale era stato finora ritenuto detentore di questo officio (cfr. Pietrini, S., *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 72).

I. E. R. TEATRO DEL COCOMERO

ACCADEMIA DI DECLAMAZIONE

DALLA DARA

SERAFINO TORELLI

PROFESSORE SUPERIORMENTE AUTORIZZATO IN MILANO

La Sera di Martedì 24 Maggio 1846 alle Ore 8. 1/2

L'Arte rappresentativa ridotta a principii certi, ed appoggiata ad una tecnica nomenclatura, onde il di Lei acquisto, per determinate regole, potesse rendersi facile, ed ordinato ai cultori della medesima, fu pensiero dell'Alemanno filosofo LESSING, qual pensiero ENGEL con evidentissime ragioni sostenne, e convalido. Lunghi Anni di Studio, e di pratica Scenica costò al TORELLI il ridurre l'Arte mimica a positive discipline, sicchè per un Corso teorico-pratico che abbracciasse gli elementi della mimica, ed i regolamenti della estetica, venisse facilitato ai suoi Allievi il possesso dell'Arte Scenica, ed il successo dei di Lei Allievi ottenuto, dopo pochi mesi di Studio, ne' più ragguardevoli Teatri d'Europa, fe prova dell'utilità dell'insegnamento: ottenne quindi il TORELLI dall'Eccelso I. e R. Governo di Lombardia l'onore dell'Austriaca Cittadinanza, e la facoltà in Milano di Maestro in Declamazione.

Di passaggio in questa Capitale assistito dall'ingegno di alcuni Sigg. Dilettanti dell'Accademia dei CONCORDI, i quali gentilmente si prestano, il Professore sudd. offre al PUBBLICO un trattenimento di Declamazione Drammatica, che verrà come segue disposto:

PARTE PRIMA

1. Sinfonia a piena Orchestra nell'Opera ROSMUNDA, del M.^o DONIZETTI.
2. VISIONE DI LAMORRE nella MARIA STUARDA di ALFIERI Atto 5.^o Sc. 1.^a.
« Oh! Vista.
« Il Cerco imbelite in fra i feroci artigli ec. ec. — Da TORELLI.
3. DELIRIO DI GIOCASTA nel POLINICE di ALFIERI
« Ecco perfetta è l'opra empì fratelli ec. ec. — Da Mad. FERDINANDA DE SISMONDY Allieva del Professore.
4. ELOGIO DEL CONTE UGOLINO Canto 23.^o della DIVINA COMMEDIA — Da TORELLI.
5. Scena 6.^a dell'ANDROMACA di EURIPIDE
ANDROMACA Mad. De Sismondy
MENELEO Filodramm. dei Concorci
FANGIELLO N. N.
SERVI

Scena. — Tempio di Teti, in Sparta.

PARTE SECONDA

MUSICA VOCALE

Il Prof. TORELLI sudd. ha ottenuto la gentile Cooperazione pel Canto dalla Sig. TERESA QUATTRINI, dai Sigg. CAVALIERI, BINI, e dal Sig. M.^o DOGLIA.

1. Aria Finale dell'Opera I DUE FOSCARI, a piena Orchestra. « *Scenetta di Giuseppe Finanzi*
2. Duetto nell'Opera BELISARIO del Cav. DONIZETTI. — Dai Sigg. TERESA QUATTRINI, e ANTONIO CAVALIERI.
3. Cavatina nei LOMBARDI del M.^o VERDI. — Dal Sig. FRANCESCO BINI. « *Scenetta di Giuseppe Finanzi*
4. Duetto nei NORMANNI A PARIGI. — Dai Sigg. QUATTRINI e CAVALIERI. « *Scenetta di Giuseppe Finanzi*
5. Cavatina nella BEATRICE DI TENDA del Cav. BELLINI. — Dalla Sig. TERESA QUATTRINI. « *Scenetta di Giuseppe Finanzi*
6. Duetto nel ROBERTO DEVEREUX del Cav. DONIZETTI. — Dai Sigg. QUATTRINI, e BINI.

« *I Pezzi Focali si eseguiranno con Accompagnamento del Piano-forte; Vi siederà il Sig. M.^o GIUSEPPE DOGLIA.*

PARTE TERZA

Marcia del M.^o LUIGI SAVI, a piena Orchestra.

SAUL

ATTO SECONDO

SAUL	Torelli
GIONATA	N. N.
MICOL	Mad. De Sismondy
DAVID	Dilett. de' Concorci
ABNER	Dilett. de' Concorci

Soldati Israeliti.

Scena — Il Campo d'Israele in Gelboe.

I pezzi Tragici verranno declamati con le debite decorazioni.

OSSERVAZIONE

Madama De SISMONDY Nobile Pollacca da Varsavia sua patria recossi in Milano non ancor l'anno, e bramosa di coltivare l'ingegno nelle Sceniche discipline del Coturno Italiano, aluna del Professore, in otto Mesi percorse gli elementi dell'Arte, e studio la Lingua Italiana, che l'era affatto ignota. Giò si comunica al tutto Gelto, quanto gentil PUBBLICO FIORENTINO, perchè indulga alla Straniera, ov'ella in sua dizione si allontanasse tal fiata da qualche eletto, e vero accento del Sermon nostro.

Biglietto d'Ingresso PAOLI TRE — Posti Numerati PAOLI TRE.

Fig. 5. Accademia di declamazione di S. Torelli, 1846, Fondo Niccolini, Archivio storico del Comune di Firenze.

La somiglianza con lo schema modeniano adottato a Londra (connubio tra musica strumentale, canto, declamazione e recitazione) appare subito evidente fin dalla strutturazione del trattenimento in tre sezioni: la prima consiste nella declamazione di estratti di celebri *pièces* teatrali (gli alfieriani atto V scena I della *Maria Stuarda* e “delirio di Giocasta” del *Polinice*; il XXXIII dell'*Inferno* e la scena VI dell'*Andromaca* di Euripide); la seconda vede alternarsi vari cantanti nell'esecuzione di altrettanto celebri arie di opere liriche (i verdiani *I due Foscari* e *I Lombardi alla prima crociata*; la belliniana *Beatrice di Tenda*; il donizettiano *Roberto Devereux*, etc.) e la terza, infine, prevede la recitazione dell'intero atto di un dramma (il II del *Saul* alfieriano, non a caso altro pezzo di bravura di Gustavo Modena).

Così come il grande attore, anche il professore di declamazione si dimostra dunque sensibile alla materia dantesca¹²⁹⁸ e la interpola a svariati materiali drammaturgici e musicali senza soluzione di continuità. Una veloce carrellata sui maggiori manuali di recitazione ottocenteschi ci confermerà questa assunzione di soggetti danteschi come materia per gli esercizi di dizione e pronuncia. Ci accorgeremo dunque che la fortuna della *Commedia* passa anche per questi specifici canali tecnici. Gustavo Modena, in questo, giocò un ruolo fondamentale essendo riconosciuto dagli stessi trattatisti come un maestro¹²⁹⁹, all'interno di un ampio e diffuso dibattito teorico che ebbe grandi ricadute pratiche poiché, come vedremo a breve, accomunò attivamente sia letterati (Francesco Saverio Salfi, Lorenzo Camilli, ecc.) che attori e trattatisti (Francesco Righetti, Antonio Morrocchesi, Giovanni Emanuele Bidera, Alamanno Morelli, Agamennone Zappoli, ecc.).

¹²⁹⁸ A conferma di tale sensibilità si ricorda che Torelli fu anche autore di un melodramma d'ispirazione dantesca dal titolo: *Dante e Bice: melodramma storico-fantastico in tre atti di Serafino Torelli, musica del maestro Paolo Carrer*, Milano, F. Lucca, 1852 (consultabile presso la Biblioteca Sormani di Milano oppure presso la Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, cfr. <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=14830>). Riferimenti alla musicalità delle terzine dantesche sono inoltre presenti nel suo *Programma del corso di letteratura e poesia drammatica* (Milano, Albertari, 1865) proposto al consiglio accademico del Regio Conservatorio di Musica di Milano e conservato oggi presso la Biblioteca nazionale Braidense.

¹²⁹⁹ Anche perché considerato l'erede e l'innovatore di quel teatro giacobino in cui Vanda Monaco riconosce uno dei momenti capitali del nostro teatro: «Il movimento innovatore veniva da Gustavo Modena che accoglieva le eredità delle esperienze e del dibattito dei riformatori del teatro italiano che agirono nel periodo così detto giacobino, cioè fra il 1796 e il 1805. Infatti la celebre riforma di recitazione proposta dal Modena non nasce come innovazione di tecnica di interpretazione, ma come conseguenza di una particolare idea del teatro che affondava le sue radici nell'Illuminismo e nel movimento giacobino.» cfr. Monaco, V., *La Repubblica del teatro. Momenti Italiani (1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1-15.

4.3. I MANUALI DI RECITAZIONE OTTOCENTESCHI.

Sebbene i trattati sull'arte dell'attore abbiano lontani precedenti, è tra il Sette e l'Ottocento che la questione divenne oggetto di studi specifici¹³⁰⁰. In un trattato, pubblicato postumo ma scritto verso la fine del '700, Francesco Saverio Salfi sostenne la necessità di una scuola di recitazione che avrebbe dovuto comprendere i seguenti insegnamenti: «*cognizione della propria lingua, disegno, ballo, musica, storia, morale, eloquenza, poesia*»¹³⁰¹. Un elenco di competenze e buoni propositi, riproposti anche nei trattati successivi, che cercava essenzialmente di fissare un fondamento teorico alla recitazione oltre che fornire una preparazione enciclopedica all'attore: se il disegno, il ballo e il canto sono indispensabili per la parte “meccanica” della recitazione, anche la preparazione storica e morale dell'attore rivestono un ruolo non secondario. Tale processo, che culminerà con l'istituzione, nel 1882, della Regia Scuola di Recitazione di Firenze diretta da Luigi Rasi¹³⁰², vide in prima linea soprattutto la Toscana grazie al suo primato linguistico e al suo ruolo di capitale in cui operarono attori, commediografi e cultori di teatro che si fecero spesso e volentieri, soprattutto alla fine delle rispettive carriere di scena, maestri e pedagoghi della materia¹³⁰³. Spesso definito l'epoca del Grande attore, l'Ottocento è infatti anche il secolo di massima fioritura dei trattati di teoria della mimica e dei manuali sull'arte del recitare.

Dopo secoli di pratica teatrale empirica e subalterna, la professione di attore divenne materia pedagogica e di studio nel tentativo di emancipare culturalmente un mestiere applaudito ma ancora disprezzato. Nel 1818, in seguito alla traduzione de

¹³⁰⁰ Del resto anche in Francia il *Paradosso sull'attore* (*Paradox sur le comédien*) di Diderot fu pubblicato soltanto nel 1830 e scatenò una vivace polemica fra i fautori dell'immedesimazione e i sostenitori della necessità di una recitazione distaccata.

¹³⁰¹ Salfi, F., *Della declamazione*, cap. XXIII. Scuola teatrale, Androsio, Napoli, 1878, pp. 226-274 e seguenti (sul Salfi teorico all'avanguardia tra Sette e Ottocento si veda il saggio di Tacchini, C., *Francesco Saverio Salfi, un teorico "d'avanguardia" nel panorama teatrale italiano sette-ottocentesco*, in «Ariel», anno XII, n. 3, settembre-dicembre 1997, pp. 41-55). Si ricorda inoltre che nell'esordio del suo *Manuale dell'artista drammatico* (1877) anche l'attore-teorico Alamanno Morelli – riportandoci alle appena citate osservazioni di Salfi, sebbene con una più marcata accentuazione sulla necessità postunitaria di conoscenza della lingua con particolare attenzione alla pronuncia toscana – affronta il problema della formazione culturale dell'attore che dovrà acquisire conoscenze definite, con termine assai moderno e ambizioso, «enciclopediche», tali dunque da comprendere la cultura storica e quella letteraria, le conoscenze geografiche e quelle fisiologiche, l'arte della scherma e quella della danza; prime fra tutte però, «la lingua italiana, la pronuncia toscana, la grammatica.», Morelli, A., *Manuale dell'artista drammatico. Cinque dialoghi col Prontuario delle pose sceniche ed il Progetto di un Teatro Stabile in Roma*, Barbini, Milano, 1877, p. 10 (per suggestivi spunti e analisi sul Morelli attore-teorico si veda il saggio di Sandra Pietrini, *Per una mimica degli affetti: Alamanno Morelli e i trattati di recitazione dell'Ottocento*, in Id., a cura di, *Alamanno Morelli, Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento, 2007, pp. XI-LVI).

¹³⁰² In proposito si veda il paragrafo 4. “La Regia Scuola di Declamazione di Firenze”, in Piazzoni, I., *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Biblioteca scientifica, serie II, vol. XLVII, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001, pp. 107-117 e Rinaldi, T., *La scuola di recitazione di Luigi Rasi*, in «Quaderni di teatro», maggio 1987, pp. 9-19.

¹³⁰³ Sempre a Firenze, nel 1845, il commediografo Filippo Berti aveva istituito una scuola privata di recitazione, prendendo a modello quella ben più prestigiosa della Comédie Française, e già nel 1811 era stata istituita una cattedra di declamazione affidata all'attore fiorentino Antonio Morrocchesi.

Ideen zu einer Mimik (1785)¹³⁰⁴ di Johann Jakob Engel con il titolo *Lettere intorno alla mimica*, si era ampliata di molto la discussione italiana sul tema dell'arte del porgere. Sulla scorta di Engel che, rileggendo il Lessing di *Drammaturgia d'Amburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769)¹³⁰⁵, aveva suddiviso i gesti in espressivi e imitativi, molti teorici italiani cercarono di stabilire dei principi di classificazione dei movimenti del corpo, di dizione e pronuncia corretta, facendo prevalere l'idea che per avere interpreti eccellenti occorresse la mano generosa di madre natura, ma per formare attori "corretti" fosse sufficiente affiancare la teoria alla pratica. Di qui la necessità di allegare ai manuali di recitazione un cospicuo e funzionale numero di *exempla* testuali che servissero all'utente per esercitarsi nell'uso pratico degli organi vocali, così come richiedeva anche la prassi dell'insegnamento che nelle scuole di recitazione era essenzialmente fondato sulla pronuncia¹³⁰⁶.

In *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo e del teatro* (1828)¹³⁰⁷ l'attore e drammaturgo siciliano Giovanni Emanuele Bidera, rivolgendo le sue riflessioni ad un'ampia e variegata platea di possibili utenti, difese la tesi che gesto e parola (allo stesso modo di mente e corpo) avrebbero dovuto essere in perfetto equilibrio e concordanza durante l'eloquio. Per offrire al lettore la possibilità di una

¹³⁰⁴ Al volume – la cui traduzione italiana era accompagnata dal breve trattato *Dell'arte rappresentativa* (1728) di Luigi Riccoboni – si ispirarono vari studi ottocenteschi sulla recitazione tra cui quello dello stesso Serafino Torelli che in *Trattato dell'arte scenica* (1866) propose, per esempio, citando anche gli studi di Lessing, una nomenclatura del gesto accompagnata da una serie di illustrazioni partendo dal presupposto fondamentale del principio di universalità delle espressioni che manifestano le emozioni. Per un'ampia ricognizione su trattati e manuali di declamazione e recitazione ottocenteschi si rimanda a: Pietrini, S., *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, cit., (in particolare cfr. i paragrafi "I trattati di fine Ottocento e l'arte della declamazione", pp. 57-63, e "Dall'arte del porgere ai manuali di recitazione", pp. 72-78); a Molinari, C., *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zaccani*, in *Teatro dell'Italia unita*, Atti dei convegni, Firenze 10-11 dicembre 1977 e 4-6 novembre 1978, a cura di S. Ferrone, Saggiatore, Milano, 1980, pp. 75-97 e, infine, anche alla già citata Tesi di Dottorato di Giovanna Botti, *I manuali di recitazione dell'Ottocento italiano*, cit.

¹³⁰⁵ Secondo cui l'imitazione dei segni esteriori di un sentimento può generare i sintomi involontari dello stato d'animo simulato (cfr. Lessing, G. E., *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it., a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma, 1975, pp. 22-23). Tesi che per altro sarebbe stata sostenuta anche da Charles Darwin («la finzione di un sentimento è causa ch'esso si risvegli leggermente nel nostro spirito» cfr. Darwin, C., *The expression of the emotion in man and animals*, 1872, trad. it., *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, in *Il meglio in antropologia*, a cura di G. Celli, trad. it. di G. Canestrini e M. Lessona, Longanesi, Milano, 1971, pp. 1196-1197) contribuendo a capovolgere il nesso fra passione ed espressione e prendo così la strada alle successive codificazioni dei teorici e ai manuali per l'attore.

¹³⁰⁶ Per tutto l'Ottocento in Italia vengono pubblicati numerosi manuali di recitazione ad uso delle scuole e degli apprendisti del mestiere. È un fenomeno consistente, rilevante anche per il suo aspetto quantitativo, che indica quasi un'urgenza di tipo pedagogico e la volontà di colmare un vuoto. Il manuale si fa testimone di un rinnovato interesse nei confronti del teatro, riattivato nel suo potenziale educativo e sociale, ed è positivisticamente volto a sottolineare l'importanza della cultura e dell'apprendimento ai fini di una buona preparazione artistica. Mentre da un lato l'obiettivo pedagogico è sostenuto dalla fede ottocentesca nel progresso (le leopardiane "magnifiche sorti e progressive"), dalla fiducia nelle possibilità di migliorarsi con l'applicazione del mito-metodo borghese fondato sulla retorica del duro lavoro che garantirebbe l'avanzamento professionale e sociale; mentre dall'altro è un'eredità settecentesca quella che presiede alla volontà catalogatrice e sistematica, quella che consente di pensare la realtà, interna ed esterna, come ordinabile e descrivibile. Il manuale ottocentesco è allora il frutto di un approccio scientifico alla materia, riconosciuta e analizzata, e insieme dell'intento educativo, teso all'apprendimento e quindi al miglioramento di determinate categorie di professionisti e non. Si ricorda infine che nell'Ottocento il teatro si fa luogo separato, istituzione pubblica e, per questo, diventa preminente la sua potenzialità educativa e formativa; uno spazio in cui si riconosce e costruisce la nuova società riconoscendovi possibilità di formazione morale.

¹³⁰⁷ Bidera, G., E., *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo e del teatro*, Napoli, Tipografia Palma, 1828.

dimostrazione pratica della sua teoria, fondata essenzialmente sull'espressione fisico-mimica, propose come massimo esempio, alla fine della trattazione, il «*Canto XXXIII di Dante, Inferno: per essere rappresentato coi principii stabiliti in quest'opera*»¹³⁰⁸ di cui riportiamo di seguito un estratto:

CANTO TRENTESIMOTERZO.

5 3
PER: I°. La bocca sollevò *dal fiero pasto*
1 1
(esp. ram.) Quel peccator, *forbendola a' capelli*
3 5 7
Del capo CHEGLI AVEA DI RETRO GUASTO
7 9
(intel.) Poi cominciò.

1
PER: II°. (intel.) Tu vuoi *ch'io rinnovelli*.
3 9
Disperato dolor (sendd.) CHE IL COR MI PREME
1 3 5 7
GIA' (ram.) *pur pensando* (int.) pria CH' NE FAVELLI.
11 17 19
(int.) *Ma se le mie parole esser den seme,*
21 23
(sen.) CHE FRUTTI INFAMIA AL TRADITOR CH' RODO
13 15 13
(int.) Parlare e lagrimar vedrai insieme.

¹³⁰⁸ Ivi, p. 103. In precedenza l'autore fa riferimento anche al canto VI dell'*Inferno* (vv. 91-93 e seguenti, in cui sono puniti i peccati di gola), sempre nell'ambito dell'espressione fisico-mimica unita alla declamazione, per fornire in particolare un esempio riguardo ai movimenti facciali: «Per darne un esempio dell'espressione mimica unita all'espressione parlata, state fermo sulla vostra base, e concentrate la forza vitale nell'organo della vista guardando nella direzione di dominare tutto un uomo e non più, cioè nella distanza di un triangolo equilatero, il cui vertice è nella vostra pupilla, e la base è nell'oggetto. Opponete a suoi movimenti i movimenti tutti del vostro corpo, ed a suoi sguardi i vostri sguardi con tanta forza di resistenza quanto è la potenza come per esempio (Dante, *Inferno*: Canto VI). Gli diritti occhi torse allora biechi/Guardandomi un poco, e poi chinò la testa:/Cadde con essa a par degli altri ciechi. Alla parola *diritti* volgete la testa in senso opposto degli occhi talché alla parola *biechi* si trovassero in tale situazione: Fermatevi ingrottando le ciglie al *guardandomi un poco*. Dopo piccola pausa direte *e poi chinò la testa* ec.» Ivi, pp. 31-32.

PERIODO I. l'idea motrice è: *sollevò la bocca, e: cominciò*. L'attore si ponga nel contrasto di vedere i moti di una persona, e di riferirli.

PERIODO II. che divien primo della narrazione. L'attore si atteggi nella posizione di tale che bilancia due gravi oggetti, di cui uno contiene la somma di tutti i gradi di forza delle singolari espressioni della sua narrazione, e l'idea motrice, che è espressa colle proposizioni: *Ma se le mie parole esser den seme, che frutti infamia al traditor* ec. ne superi il pondo.¹³⁰⁹

Come uno spartito musicale, il canto viene suddiviso in sezioni (“periodi”) ognuna delle quali contiene una “idea motrice” determinata dai concetti espressi in singole proposizioni, in questo caso: *sollevò la bocca e cominciò*, per il primo periodo e *Ma se le mie parole esser den seme, che frutti infamia al traditor*, per il secondo; una sorta di motivo conduttore da tener presente durante la declamazione per conferirvi espressione e carattere¹³¹⁰. Con puntuali indicazioni vengono inoltre distinti a beneficio del declamatore il ritmo, l’intonazione e le corrispondenti espressioni fisico-mimiche da rispettare per ogni terzina: le parole tra parentesi significano rispettivamente “esperienza rammentativa” (che necessita di suoni vaghi, allungati e incerti); “esperienza intellettuale” (che vuole un suono fermo) ed “esperienza sentimentale” (se dolorosa, vuole un suono vibrato, se deprimente suoni allungati e spenti, se eccitante un suono celere e alto). Il corsivo indica il carattere grave; il maiuscolo quello basso e i numeri collocati al di sopra dei versi indicano infine i gradi della forza da impiegare durante l’esecuzione vocale. Una struttura analitica e graduata della frase, dunque, che permette una declamazione guidata e calibrata del pezzo, supportata addirittura da “note di regia”, a metà strada tra esegesi del testo e suggerimenti tecnici molto specifici¹³¹¹.

¹³⁰⁹ Ivi, p. 105. Le abbreviazioni “esp. intel.”, “sent.”, “ram.” stanno per “espressione intellettuale”, “rammentativa” e “sentimentale”. Lo stesso Bidera spiega che: «Tutte le nostre operazioni si riducono, o in riagire, o in agire, cioè, in sentire, in giudicare ed in ricordarsi: quindi l’espressione possiamo dividerla in tre parti. Quella che nasce dal sentimento, la chiameremo *espressione sentimentale*: quella che deriva dai giudizi: *espressione intellettuale*: quella che nasce dalle ricordanze: *espressione rammentativa*. Per imitare l’espressione sentimentale, fa d’uopo calcolare l’intensità delle sensazioni; per imitare l’espressione intellettuale, e rammentativa, è necessario conoscere la storia della formazione delle nostre idee, de’ nostri giudizi e delle nostre ricordanze.». Ivi, p. 11.

¹³¹⁰ «La forza d’ogni periodo dee esser calcolata in ragion diretta di questa *idea motrice*, e simulata in ragion fisica e morale della forza di colui che imprendiamo a rappresentare. Tutti i periodi succedonsi l’un l’altro, e sono talmente connessi e dipendenti tra loro, che tutto il canto non forma che un grande periodo, ed è mosso da una sola idea motrice quale è: *O tu che mostri per sì bestial segno/Odio sopra colui che tu ti mangi/Dimmi ‘l perchè, diss’io per tal convegno,/ Che se tu a ragion di lui ti piangi,/ Sappiendo chi voi siete, e la sua pecca,/(Idea motrice) Nel mondo suso ancor io te ne cangi./ Se quella con ch’i’ parlo non si secca.*». Ivi, pp. 104-105.

¹³¹¹ Come per esempio nei suggerimenti riguardanti il tragico eloquio di Ugolino: «Periodo V. L’attore si trasporti coll’immaginazione nella angusta prigione della torre della Fame, in cui vegga i quattro figli a se d’intorno [...] Periodo VII. L’atteggiamento dell’attore sia d’uomo che si sveglia da un sonno angoscioso, e va rimembrando le sparse idee il quale nel pronunciare lentamente: *Quando fui desto* ec. venga colpito ora per allora dal lamento de suoi figlioli giacenti a terra, e dal *dimandar del pane*. Questa parola associa le idee del sonno ed è d’intelligenza comune fra il Conte Ugolino e Dante, per cui: [...] l’idea motrice è *pianger sentì fra il sonno i miei figlioli, e dimandar del pane*. Ivi, pp. 107-108.

Così come Bidera, anche Antonio Morrocchesi adoperava il XXXIII dell'*Inferno* a mo' di *exemplum* per sperimentare praticamente le proprie idee sulla declamazione. Nelle sue *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832) il brano dantesco – ridotto alla sola descrizione di Ugolino (vv. 1-31) e posto di seguito al sallustiano *Discorso di Catilina ai congiurati* nella traduzione di Alfieri – prende il nome di *Cantica di Dante* e viene citato a sostegno della tesi relativa alla musicalità della declamazione, secondo i dettami di una pronuncia scandita, armonica ed espressiva del testo, per provare che «sopra illustri esempli è basata la maniera di contrassegnare le parole in declamazione, onde non solo armonica, ma espressiva, e coerente ai sentimenti riesca quella composizione qualunque, che il recitante si pone in animo di ben rappresentare»¹³¹². Passando in rassegna i trattati sull'arte declamatoria in cui ritroviamo passi danteschi riproposti come esercitazioni pratiche, giungiamo a Lorenzo Camilli, che nel 1835 cita il IX dell'*Inferno* (vv. 28-72) tra gli esempi di colorito vocale nella seconda sezione («Della modulazione imitatrice ossia colorito vocale») del suo manuale, *Istituzioni sulla rappresentativa*¹³¹³, ad uso di fini dicatori pubblici e privati. Come spiegato dallo stesso autore, ecco il motivo del reimpiego del brano dantesco:

siccome tutte le nostre sensazioni (provenienti dall'esterne impressioni) avvengono mercé l'udito, la vista, l'odorato, il gusto, ed il tatto, così il rapporto del vocal colorito colle medesime è di due ragioni; cioè *diretto*, ed *indiretto*. Rapporto diretto per quelle riferibili all'udito; [...] Rapporto poi indiretto riguardo a quelle degli altri sensi [...] Ecco un esempio, pel rapporto diretto ed indiretto del colorito vocale colle varie sensazioni ed idee, nella pittura che fa Dante del suo arrivo alla ripa di Stige. Si vedranno contraddistinte con lettere majuscole alcune parole soltanto le più rilevanti, fra le altre che pur meriterebbero essere colorite dalla vocale inflessione, onde non apportar soverchio intralcio per ora agli apprendenti.¹³¹⁴

¹³¹² «Lezione quarta: Musica della declamazione», in Morrocchesi, A., *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, p. 67. La *Cantica di Dante* (ivi, pp. 79-80) infatti riporta le terzine dantesche aggiungendovi una dettagliata mappatura di accenti e segni di interpunzione che ne scandiscono e guidano l'esecuzione a viva voce ad uso del lettore-recitante. Si veda la sezione *Appendice documentaria* per visualizzare il testo di Morrocchesi in oggetto. Più avanti, proseguendo la sua trattazione Morrocchesi torna a fare riferimento allo stesso e ad altri passi della *Commedia* nella lezione decima dedicata alla fisionomia: «Dante che tutto seppe, e che tutto osservò, allorché adessa a parlar seco Ciaccio, ripieno d'odio e di rabbia coi vivi, facendogli per un momento lasciare il sentimento di tale eterna avversione, fa che lo guardi con pupille diritte; ma terminato il ragionamento, e ripigliando i primi sentimenti, così lo dipinge: *I diritti occhi poi volse in biechi*. Così il conte Ugolino, narrato l'atroce supplizio sofferto dal Ruggiero, indica con gli occhi lo sdegno, e la rabbia contro quel prelado: *Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti/Riprese il teschio misero co' denti,/Che furo all'osso, come d'un can, forti* [...] Dante nell'atto di volere esprimere un vivissimo desiderio, dice di se stesso: *Io mi tacea: ma il mio desir dipinto/M'era nel viso o' l dimandar con ello/Più caldo assai, che per parlar distinto*». Ivi, pp. 220-223.

¹³¹³ Camilli, L., *Istituzioni sulla rappresentativa fondante ne' classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale con varie note ed osservazioni di Lorenzo Camilli. Opera utile a tutti i pubblici e privati dicatori*, vol. I, Aquila, Tipografia Aternina, 1835.

¹³¹⁴ Ivi, pp. 113-114. Di seguito riporto anche un esempio del lavoro di Camilli sulle terzine infernali con l'evidenziazione in maiuscolo delle parole a cui il recitante avrebbe dovuto conferire maggiore colorito vocale: «Quell'è 'l più basso luogo e 'l più OSCURO, /E 'l più LONTAN dal cielo che tutto gira:/Ben so 'l camin; però ti fa sicuro. /Questa palude, che 'l GRAN PUZZO SPIRA, /Cinge d'intorno la città dolente/U' non potemo entrare omai SENZ'IRA etc.». Ibidem.

Torna ancora ai versi di Ugolino Gaetano Suzzara nel suo *Della declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l'oratore* (1844)¹³¹⁵ quando nella seconda parte del volume descrive i “Caratteri comici ed eroico-tragici” per designare quello corrispondente alla definizione di “desolato, perseguitato, vittima”¹³¹⁶. Insomma i luoghi della *Commedia*, soprattutto quelli infernali, vengono impiegati dai maggiori trattatisti ottocenteschi per esplicitare con chiarezza al lettore (apprendista dilettante o professionista dicitore) le possibilità offerte da un corretto e variegato uso degli organi vocali oltre che dalla mimica e dall'espressività corporea. Infatti il poema, da questo punto di vista, offre loro un ampio repertorio sia scenografico (lugubri e oscure atmosfere infernali) che drammaturgico (l'eloquio di Ugolino viene spesso trattato come vero e proprio monologo teatrale) utilissimo agli scopi didattico-pedagogici perseguiti. Eppure il testo da solo non basta – questo sembra il messaggio subliminale che congiunge come un filo rosso i manuali esaminati – ha bisogno di essere mediato, veicolato e comunicato al pubblico da un grande attore, grazie a doti innate ma anche a uno strenuo esercizio quotidiano. Così, per tutto il secolo gli episodi della *Commedia* rimangono un'enorme fonte di riferimento per i trattatisti per esplicitare e chiarire le loro visioni sulle modalità tecniche (mimiche ed espressivo-interpretative) dell'arte della parola, focalizzandosi soprattutto su: descrizione di passioni e stati d'animo; funzionalità degli organi di senso (in particolare gli occhi) e declamazione tragica.

Francesco Martuscelli nel 1861 cita ancora l'episodio di Ugolino per fornire il più lucido esempio descrittivo dello stato di «dolore fisico»¹³¹⁷ e poi, nel 1869, iscrive vari brani del poema nell'elenco dei componimenti poetici consigliati a chi volesse

¹³¹⁵ Suzzara, G., *Della declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l'oratore. Trattato teorico-pratico pubblicato dall'ingegnere Gaetano Suzzara*, Milano, Molina, 1844.

¹³¹⁶ «Desolato, perseguitato, vittima. [...] di chi sta perfino esposto all'estremo abbattimento d'affanno e di micidiale angoscia, senza che neppure il solo respiro serva al ricreamento più lieve ed istantaneo. L'immobilità non meno dello sguardo è naturale e sì tragica situazione, che qualunque sia l'attitudine dell'attore, in piedi, ginocchione, seduto, e perfino prosteso al suolo, egli attenderà a non aggirare il ciglio, ed a starsi coll'occhio alquanto più aperto del consueto, ma non terribilmente spalancato; a non darsi ad alcun sensibile movimento del corpo, a recitare cupo, languido, con voce flebile e fioca. Le lagrime vi sono del tutto escluse, giacché sarebbe indizio di quello sfogo, che non può ottenere lo stupido dolore, né il frequente sospiro tampoco ammessovi per la stessa ragione: “Lo pianto stesso li piagner non lascia, /E il duol, che truova 'n su gli occhi rintoppo, /Si volve in entro a far crescere l'ambascia. (Dante. *Inferno*, canto XXXIII)”» Ivi, pp. 198-199.

¹³¹⁷ «DOLORE FISICO – Il dolore può essere considerato tanto nello spirito che nel corpo [...] non amerà l'uditore i dolori che vede rappresentati, ma amerà la pietà che ne sente. Questo informava l'animo dell'Alighieri nel narrare l'Ugolino ed i figliuoli morti per fame. Ho udito contraffar da alcuno, rappresentato quel canto imperituro, nelle voci istentate le fisiche angosce degli affamati figliuoli, e nelle parole che riportansi a quella morte pietosissima, lo spasmo de sofferenti. Sia d'esempio lo stesso brano, in cui inimitabilmente il dolor fisico fu toccato da quel grande, e valga in uno pel dolor morale in generale, trovandosi ivi tratteggiato a vive tinte l'uno e l'altro, ed essendo quello strazio del padre pena che vince ogni dolore. IL CONTE UGOLINO [segue la citazione dell'intero episodio, *Inf.* XXXII, 125 – XXXIII, 84]», cfr. Martuscelli, F., *Saggio sulla scienza dell'espressione nelle sue relazioni all'arte rappresentativa*, Vol. II, Napoli, Sautto, 1861, pp. 35-38. In precedenza l'autore aveva più volte citato anche altri brani danteschi, come *Inf.*, VIII, per illustrarne il magistrale uso della “cadenza” (Martuscelli, F., *Saggio sulla scienza dell'espressione nelle sue relazioni all'arte rappresentativa*, Vol. I, cit., pp. 55-56); così come aveva fatto riferimento ad altri brani tratti da classici, come l'episodio tassiano di Erminia fra i pastori, per fornire spiegazioni sulla «Distinzione della voce in qualità, quantità e movimento dell'articolazione – Della quantità e qualità vocale» (ivi, pp. 40-41).

intraprendere studi nell'arte rappresentativa¹³¹⁸, inquadrando in generale la poesia dell'Alighieri, a mo' di compendio, tra i migliori esempi per l'arte del porgere, insieme a brani tratti dal Tasso ("Erminia tra i pastori", da *Gerusalemme liberata*, VII, 1-22) e dal Manzoni¹³¹⁹. Francesco Saverio Salfi nel 1878, nel già citato *Della declamazione*, richiama più volte l'opera di Dante per esemplificare i dettami dell'espressione patetica, in modo particolare la funzione degli occhi¹³²⁰, e per fornire all'aspirante declamatore suggestive immagini poetiche di particolari stati d'animo (incertezza, pietà, ira e disperazione su tutti) utili come altrettanti spunti recitativi¹³²¹. A questi si aggiunge anche la *Raccolta di componimenti lirici e dialoghi per esercizio di recita* pensata per i propri allievi da un maestro come Benedetto Ruggiero e pubblicata a Napoli nel 1868 in seconda edizione, accresciuta di poesie, dialoghi, brani di poemi e scene drammatiche. Nella raccolta infatti – precisamente nella terza sezione dedicata ai classici, per lo più digressioni e monologhi (dalla "Descrizione dell'Averno" dell'*Eneide* di Virgilio, al "Goffredo ai Cristiani" della *Gerusalemme* di Tasso; da "Pilade narra la morte di Oreste" dell'*Oreste* di Alfieri, al *Cinque Maggio* di Manzoni) – sono compresi diversi passi della *Commedia*:

¹³¹⁸ Operazione che rientrava nel fervente ed entusiastico clima pedagogico, per cui fu coinvolto anche il teatro (cfr. il cap. II "La politica di «incoraggiamento»", in Piazzoni, I., a cura di, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, cit., pp. 61-117) e di diffusione dell'alfabetizzazione che si respirò nell'Italia postunitaria soprattutto, in funzione propagandistica, per creare consensi e formare nuove leve filomonarchiche e che, come abbiamo già descritto nel secondo capitolo, significò anche una riqualificazione *ad hoc* dei classici della nostra letteratura, in primis la *Divina Commedia*. La raccolta di Martuscelli propone del poema dell'Alighieri alcuni passi estrapolati in rappresentanza delle tre cantiche: *La porta d'inferno* (*Inf.*, III), pp. 341-342; *Caronte* (*Inf.*, III), pp. 342-344; *Flegias e Filippo Argenti* (*Inf.*, VIII), pp. 344-345; *Dante entra nella città di Dite*, (*Inf.*, IX), pp. 345-348; *Farinata* (*Inf.*, X), pp. 348-350; *Il Conte Ugolino* (*Inf.*, XXXIII), pp. 351-354; *Gli angeli fuggano il serpente*, (*Purg.*, VIII), pp. 354-355; *La Beatissima Vergine* (*Par.*, XXIII), pp. 356-358; cfr. *Raccolta di poesie accomodate alle varie età di chi studia l'arte rappresentativa per Francesco Martuscelli*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1869.

¹³¹⁹ «Quando l'Alighieri scriveva della sciagurata Francesca, quando dell'offeso Ugolino; quando il Manzoni, ripiena la fantasia dei fatti del Corso vittorioso a cui si volsero sommessi due secoli, poneva in poche rime la più compendiosa storia dell'uomo che sparve; l'anima loro ricevendo le emozioni dalla intelligenza, e dalla immaginazione dettava le parole vivificate dai sentimenti e dalle passioni, ora il porgere sta appunto nella espressione la meglio sentita, come in pari tempo la più sensibile dei sentimenti e delle passioni stesse. È un secondo linguaggio che meglio dipinge la forza, la nobiltà, la grazia, la ingenuità, la delicatezza, la semplicità, la gravità, infine il giro, il movimento, il colorito, e l'armonia delle parole, essa è l'eco dei sentimenti, e delle passioni che concitarono il poeta, non ne trasanda i minimi passaggi, le minime gradazioni, i minimi coloriti.» cfr. "Discorso preliminare", in Martuscelli, F., *Saggio sulla scienza dell'espressione*, Vol. I, cit., p. 10.

¹³²⁰ «V. *Occhi*. Sono queste le parti che nell'espressione del volto fra le altre primeggiano. [...] Ma quello che rende gli occhi massimamente espressivi e significanti, si è quel vapore, che raccolto ne' vasi lagrimali per dolore o per ira, talvolta dolcemente gli annebbia e gl'irrorà, e talvolta addensato cade in gocciolate, che interrottamente succedendosi, e sovente è tanta la piena, che sgorga e trabocca in torrenti; e qualche volta ancora: Lo pianto stesso di pianger non lascia/ E il duol che trova in su gli occhi rintoppo/ Si volge in entro a far crescere l'ambascia (Dante, *Inf.*, XXXIII)». Salfi, F., S., *Della declamazione*, cit., p. 101.

¹³²¹ Sull'incertezza: «Questa *incertezza* è sovente volte vivissima ove si contrastino a un tempo più idee, più consigli, più desideri, più affetti. Dante ne ha dipinto con la solita evidenza lo stato interno: E qual è quei, che disvuol ciò che volle, / E per nuovi pensier cangia proposta, / Sì che dal cominciar tutto si tosse. (Dante, *Inf.*, IV)»; sulla pietà: «Al cospetto di una persona, dalla quale non temiamo alcun danno, e che soffre, si sveglia in noi la *pietà*, ch'è un senso dell'altrui male, e che dovrebbe essere la passione caratteristica del genere umano [...] Frequenti e meravigliosi sono i tratti, che ne ha dato Dante in tutto il corso del suo poema, ov'egli si Apparecchiava a sostener la guerra/Si del cammino, e si della pietate,/Che ritrarrà la mente, che non erra. (Dante, *Inf.*, II)»; sull'ira: «Dante dicea dell'*ira* quando Cerbero rapidamente accennava: Non avea membro, che tenesse fermo (Dante, *Inf.*, V)»; infine, sulla disperazione: «Dall'eccesso di terrore e dell'orrore si spiega la *disperazione* [...] L'*Inferno* di Dante è tutto pieno di tali immagini meravigliose [segue citazione di *Inf.*, III] Ma, più che altrove, egli ha descritto lo sviluppo di questa orribile passione in persona del conte Ugolino. La postura, la sua occupazione a rodere il teschio dell'Arcivescovo Ruggieri, le sue parole, i suoi moti, tutto in lui annunzia ed esprime: Disperato dolor che il cor gli preme.» Salfi, F., S., *Della declamazione*, cit., pp. 127-128, 136-137.

Porta dell'Inferno; La sera; Il Paradiso; Il Trionfo di Cristo; Preghiera di S. Bernardo; Francesca da Rimini; Le tre Belve¹³²². Sul finire del secolo ritorna ad un episodio dantesco anche uno tra i più importanti e studiati trattatisti teatrali ottocenteschi, Luigi Rasi; e lo fa, nella sezione dedicata all'intonazione fra le proposte di esercitazione su tema amoroso, non riprendendo direttamente la fonte dantesca ma citando il III atto, scena II, della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (seguito dal II atto, scena II, di *Giulietta e Romeo* di Shakespeare). L'intento, esplicitato dallo stesso autore, è quello di concentrarsi sul tema della "parola ben intonata", mettendo sotto l'occhio di giovani lettori, o magari di allievi della Regia Scuola di Recitazione fiorentina da lui diretta fin dal 1882¹³²³, «quelle scene che meglio rispondono al fine [...] proposto; acciocché su queste esercitati, possano essi alla loro volta incamminarsi liberi e sicuri verso la meta sospirata»¹³²⁴.

L'antologizzazione di celebri pezzi della *Commedia* e la loro promozione a *summa maxima* per l'esercizio del fine dicitore, professionista o dilettante che fosse, percorre dunque l'intero arco ottocentesco; intanto si fa sempre più vigorosa, all'interno della riflessione teorica sull'arte di recitare, l'esigenza di identificare un interprete e il prototipo "a portata di mano" che dimostrasse l'effettiva praticabilità delle teorie esposte: un punto di ricaduta tangibile in cui riconoscersi e su cui far leva. Di tale ruolo fu investito appunto Gustavo Modena, soprattutto in considerazione delle sue interpretazioni dantesche. Il primo trattatista a farlo fu nel 1857 Enrico Franceschi che,

¹³²² Cfr. "Indice", in *Raccolta di componimenti lirici e dialoghi per esercizio di recita, preceduti da riflessioni generali sull'arte rappresentativa applicata alla poetica ed alla drammatica per Benedetto Ruggiero, Seconda edizione, accresciuta di poesie, dialoghi, brani di poemi e scene drammatiche, e corredata di complimenti per onomastici e solennità*, Napoli, Argento, 1868, pp. 434-436.

¹³²³ L'incarico governativo affidato a Rasi per dirigere l'unica scuola pubblica di recitazione esistente all'epoca in Italia trova nella città di Firenze una sede naturale, legittimata, oltre che dal riconosciuto primato linguistico, da una tradizione risalente al 1811, quando il governo granducale aveva affidato all'attore tragico Antonio Morrocchesi la titolarità della cattedra di declamazione della Reale accademia di Belle Arti. A questa si erano affiancate nel tempo sia la scuola di recitazione privata istituita nel 1845 da Filippo Berti (dal 1850 Ginnasio drammatico governativo e successivamente, con decreto del 15 marzo 1860, Regia scuola di declamazione) sia quella dell'accademia Filodrammatica dei Fidenti, istituzione che, dal 1872, inglobò la scuola di Berti, morto nello stesso anno, e che poté vantare il titolo di Reale accademia. Su questo solco già tracciato, ma frammentario e disorganico, si innestò l'operato di Rasi che ne raccoglie l'eredità con esemplare impegno e dedizione rendendo più moderni i metodi di insegnamento e dando organicità pedagogica a quanto avviato dai suoi predecessori. Intento principale della scuola, come si legge nell'articolo 1 dell'ordinamento del 1888, era quello di fornire «l'insegnamento teorico-pratico della recitazione drammatica e civile, sia come complemento di privata educazione, sia come indirizzo allo esercizio professionale» *Regolamento della Regia scuola di recitazione di Firenze*, «Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione», 3 luglio 1888, p. 3002, anche in *Passaporto per il palcoscenico. Ministoria delle scuole di teatro in Italia*, a cura di P. E. Poesio, in «Quaderni di teatro», VIII, 1986, n. 32, p. 45 (per approfondimenti sulla parabola biografica e lavorativa di Rasi si veda il recente saggio di Francesca Simoncini, *Luigi Rasi (Ravenna, 20 giugno 1852-Milano, 9 novembre 1918)*, in «Drammaturgia», Anno XIII, n.s. 3, 2016, Firenze University Press, pp. 247-275).

¹³²⁴ Cfr. *L'arte del comico di Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze, con 29 ritratti*, Milano, Paganini, 1890, p. 94. Avevamo già incontrato e scoperto la figura di Luigi Rasi pedagogo e "divulgatore dantesco" quando, nel secondo capitolo, abbiamo analizzato due sue pubblicazioni: un compendio sull'importanza della lettura ad alta voce (*La lettura ad alta voce dichiarata con nuovi esempi da Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze*, 1883, cit.) e una raccolta di letture consigliate a scolari e famiglie per acuire le doti recitative in contesto sia pubblico che privato (*La Recitazione nelle Scuole e nelle Famiglie. Raccolta di poesie accentate, annotate e ordinate conforme richiedono la pronunzia, la intonazione e il senso a cura di Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze*, 1895, cit.).

dopo aver anch'egli sottolineato la capacità dei versi della *Commedia* di restituire atmosfere ed emozioni con espressioni e linguaggio così vivi da renderla particolarmente affine alla declamazione tragica¹³²⁵, gli dedica un intero paragrafo dei suoi *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare*, riconoscendogli il merito di aver risollevato le sorti di recitazione e declamazione, e con esse dell'arte comica in generale (soffocata ormai dal successo della parola cantata sulle sublimi melodie di Rossini-Donizetti-Bellini)¹³²⁶, attraverso l'introduzione, al rientro dall'esilio inglese, di un metodo anticonvenzionale che aveva avuto le sue manifestazioni più alte ed evidenti nell'interpretazione dei canti danteschi:

E il Modena non ritornava come partito era [...] uscì fuori con un tal modo di recitazione e di azione che ai più parve stravaganza, ai meno arditezza, ai pochissimi una lodevole rivoluzione artistica, a tutti un distacco immenso da quanto era solito udirsi e vedersi sui nostri palchi scenici. [...] E allora diremo anche del suo valore nel render popolari e chiari i più alti concepimenti della mente umana, i canti immortali del divino Allighieri. [...] dobbiamo ringraziare il Modena di averci fatto ammirare la bellezza di alcuni canti della *Divina Commedia*, la quale era a desiderarsi che non avesse altri commenti che quelli di una buona recitazione. Il Modena nella declamazione del Dante è proprio al suo posto, e acconsenta che gli diciamo trovarlo noi forse più grande che altrove. La robustezza dei pensieri, la vivezza delle immagini, il verso vibrato ed eminentemente imitativo dell'esule fiorentino offrono al Modena un campo vastissimo di trovar suoni e situazioni che rivelano il genio.¹³²⁷

¹³²⁵ Lo fa citando la suggestiva e inquietante descrizione della volta infernale di *Inf.*, III, 22-30: «I grandi poeti e i grandi tragici ci somministrano infiniti e splendidi esepi di armonie imitative ottenute non solo dalla qualità delle parole, quanto dalla posa degli accenti, e che il declamatore deve avere in grandissima considerazione. Dante volendo descrivere lo strepito che udi nell'inferno, lo fa così: Quivi sospiri e pianti ed alti guai/Risunavan per l'aer senza stelle, /Perch'io al cominciar ne lagrimai./Diverse lingue, orribili favelle,/Parole di dolore, accenti d'ira,/Voci alte e fioche e suon di man con elle,/Facevan un tumulto il qual s'aggira/Sempre in quell'aria senza tempo tinta,/Come la rena, quando turbo spira.»; oppure sottolineando la sensibilità dell'Alighieri nel mostrare gli stati d'animo dei personaggi della *Commedia* attraverso la descrizione dei loro volti, in particolare l'espressività degli occhi: «E il grande Allighieri: "Dimostrasi negli occhi tanto manifesta, che conoscer si può la sua presente passione da chi ben la mira; giacché di nulla puote l'anima essere appassionata, che alla finestra degli occhi non venga la sembianza". È appunto per ciò che quell'altissimo poeta cento e cento volte indica per la espressione degli occhi le pene tremende o le ineffabili gioie dei personaggi della sua *divina Commedia*.» cfr. Franceschi, E., *Studii teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e colla musica*, Milano, Silvestri, 1857, pp. 118-119, 155-156.

¹³²⁶ «Chi riportandosi col pensiero alcuni anni indietro, si richiami alla mente lo stato dell'arte comica tra noi, sovenir deve che, salve poche eccezioni, e tra queste il sommo Vestri, la recitazione e la declamazione non erano se non un accozzamento di modi convenzionali, una stucchevole ripetizione di suoni vocali, di atteggiamenti e di gesti, da far parere i nostri comici tanti Chinesi che si divertono da secoli e secoli a riprodurre gli stessi tipi nelle arti belle. Ma nessuno si curò di dire agli attori che battevano una falsa via, e gli orecchi, gli animi straziati dagli urli, dai singhiozzi, dai rantoli, dalle predicazioni di quelli, si ritempravano e ricreavano colle sublimi creazioni del Rossini, colle feconde e care ispirazioni del Donizetti, e colle angeliche melodie del Bellini. La parola cantata soffocò allora la malamente parlata sui palchi scenici, e chi volle gustare i giusti accenti della declamazione, fu di mestieri gli rintracciasse nelle note sovrapposte ai gentili versi dei Romani, o gli udisse vivificati dai grandi cantanti degni interpreti di quei sommi scrittori. Tale era la condizione del teatro drammatico italiano, quando le nostre scene risaltarono nel Modena reduce tra noi quell'attore che, già in bella fama al suo partirne, aveva mostrato essere degno figlio di un attore pure distinto che ricordiamo con soave compiacimento.» Cfr. il paragrafo "GUSTAVO MODENA", *ivi*, pp. 229-231.

¹³²⁷ *Ivi*, pp. 231-232, 239-240.

Agli elogi di Franceschi del nuovo “metodo dantesco” si sarebbero uniti, a distanza di un ventennio, quelli del prof. Giuseppe Soldatini nella seconda edizione dei suoi *Studi sulla declamazione* (1877)¹³²⁸, pensati per l’uso sia dell’artista professionista che del dilettante. Sottolineando l’efficacia e la diffusione della recitazione del verso sciolto e dell’endecasillabo rimato, da raggiungersi dopo un lungo esercizio pratico¹³²⁹, egli suggella l’interpretazione dantesca del Modena riconoscendola «nuovo genere di declamazione» fondatrice di un filone legato alla recitazione dei classici della letteratura di durevole successo:

Il gran Modena introduceva un nuovo genere di Declamazione, quando cominciò a far gustare ne’ teatri inglesi alcuni squarci della Divina Commedia. Ma egli era già un tragico, ed alta correa dappertutto la fama della somma sua valentia. Al modo istesso ch’egli, e dopo di lui, altri distinti attori tragici si diedero e si danno al presente a declamare la Divina Commedia ed altri poetici componimenti, perché non si potrà, e non si potrebbe, e dovrebbe far sentire dalla scena gli accenti del cantore di Laura, del Furioso, dell’infelice Tasso e di altri grandi Vati epici e lirici connazionali e stranieri?¹³³⁰

Infatti saranno proprio gli allievi, diretti o indiretti, del grande attore a raccogliere la sua eredità e a sfruttare come lui, sebbene in condizioni storico-politiche del tutto differenti, le potenzialità della declamazione per l’arte scenica, intrecciando talento e cultura, tecnica e prassi esecutiva. Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini furono i più alti e celebrati eredi del suo insegnamento, soprattutto nell’arte di recitare brani danteschi; accanto a loro, come vedremo nel prossimo paragrafo, cresceva anche una folta schiera di filodrammatici e dilettanti di minor rango a cui lo stesso Modena si era rivolto, dando vita nel 1843 a Milano alla breve ma intensa esperienza della “Compagnia dei giovani”, per la cui crescita attoriale egli aveva puntato fortemente sulla pratica della declamazione, mai come allora così attuale.

Come abbiamo potuto osservare finora intorno al termine “declamazione” si creò tra teorici e addetti del settore un’accesa discussione per tutto il XIX secolo, che la rivela a prima vista come una coordinata imprescindibile del sistema drammaturgico di prosa; mentre potrebbe, e dovrebbe essere pensato – a maggior ragione se in

¹³²⁸ *Studi sulla declamazione. Manuale teorico-pratico per uso dell’artista e del dilettante per prof. Giuseppe Soldatini segretario generale e relatore del giurì dramm. italiano; membro onorario di molte accademie filo-drammatiche, letterarie e scientifiche, ecc. ecc.*, II ed., Milano, Libreria editrice, 1877.

¹³²⁹ «La Declamazione è suscettibile di estensione ad ogni specie di verso, di metro e di poesia. [...] È innegabile però che al presente essa più di frequente si aggira nello *sciolto* e nell’*endecasillabo rimato*. Quest’ultimo senza l’arte opportuna, che si può sicuramente acquistare colla pratica della tragedia, pratica dalla quale proviene la perizia e il perfezionamento nella Declamazione, rendesi malagevole, e più che mai difficile». Ivi, cap. VIII “Sopra un buon metodo di lettura”, p. 69.

¹³³⁰ Ivi, pp. 69-70.

riferimento ad un secolo improntato alla teatralità e alla mistione continua tra i generi come l'Ottocento – in chiave più versatile e multiforme, in relazione ad un *performer* che era al tempo stesso attore, cantante e declamatore¹³³¹. Con il Novecento quello stesso dibattito teorico andrà gradualmente ma inesorabilmente affievolendosi, anche se ancora forti saranno le sue ricadute dal punto di vista della prassi esecutiva, tanto che nel 1956 Riccardo Picozzi, ponendovi forse una pietra tombale dalle autorevoli colonne dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, mise al bando il vocabolo¹³³²:

Secondo la terminologia moderna, l'arte dell'attore era ed è, la *recitazione* (la *actio*), cioè la ripetizione di testi imparati a memoria e proposti ogni volta agli spettatori come interpretazione di un personaggio che si esprime con la parola e con l'azione mimica; mentre per declamazione oggi (e da tempo) s'intende spesso un elemento deteriore dell'arte drammatica, una retorica superata da bandirsi perché contraria alla naturalezza e alla sincerità. E ciò non poteva non accadere, via via che sulle scene la prosa, e spesso la prosa più discorsiva e quotidiana, si sostituiva al verso, trasformando radicalmente le necessità del porgere.¹³³³

Questa prospettiva 'antideclamatoria' – che nell'Italia del secondo dopoguerra rispondeva ad una ben precisa estetica neorealista e antiretorica promossa dal teatro di parola e dalla cinematografia – andava tuttavia a scontrarsi con la tendenza della viva e fertile pratica scenica non ancora stanca di una certa tradizione del porgere il verso poetico¹³³⁴: anche se non si studiava né si scriveva più di declamazione, sopravvivevano sui palcoscenici cantanti, declamatori e fini dicitore. Si assiste dunque ad uno scollamento tra studio accademico e prassi esecutiva, cominciato già a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, che si sarebbe via via colmato soltanto nel secondo Novecento inoltrato, sotto l'influenza e la spinta di interpreti anticonvenzionali e del teatro di regia.

¹³³¹ Da questo punto di vista la figura di Serafino Torelli – come abbiamo visto: cantante, maestro di declamazione e fine dicitore – è paradigmatica della complessità della vita teatrale del periodo. Nelle vesti di trattatista, per esempio, rivolge il suo *Analisi generale della mimica. Discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione* (1845) ad «attori cantanti, o tragici, o comici» senza distinguere gli uni dagli altri. Allo stesso modo è emblematica la figura di Domenico Cosselli, ammirato basso-baritono che abbiamo scoperto anche apprezzato declamatore dantesco.

¹³³² Sebbene fosse stato già preceduto in questo da Ildebrando Pizzetti che nel 1931 proclamava la morte della declamazione, almeno per il teatro di prosa: «Oggi si concede (malvolentieri) che la declamazione possa servire l'attore per opere e personaggi che trascendono la vita ordinaria, come gli eroi tragici; e al cantante nell'opera musicale teatrale.» cfr. Pizzetti, I., *Declamazione, ad vocem*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, X, 1931.

¹³³³ Picozzi, R., *Declamazione, ad vocem*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, VI, 1956, p. 306.

¹³³⁴ Evidenziata ancora dalle parole di Pizzetti: «Ma se la declamazione, ora più ora meno, è stata quasi sempre considerata come contraria alla naturalezza d'espressione della commedia e del dramma in prosa, è stata invece quasi sempre considerata - ed è tuttora da molti - come del tutto giustificabile per l'espressione della poesia in genere, e specialmente nella tragedia in versi e nell'opera musicale teatrale.» cfr. Pizzetti, I., *Declamazione, ad vocem*, in *Enciclopedia italiana*, cit., consultabile online su Treccani.it al seguente indirizzo internet: http://www.treccani.it/enciclopedia/declamazione_%28Enciclopedia-Italiana%29.

Da questo punto di vista, ripercorrere a ritroso le fortunate trasposizioni sceniche degli episodi della *Commedia* offre la possibilità di delineare un percorso storico-teatrale specificamente incentrato sull'uso della voce, in tutte le sue sfaccettature, e questa, come vedremo a breve, è soprattutto una storia legata a grandi interpreti: dal Grande attore ottocentesco al mattatore novecentesco. Al termine dell'indagine ci accorgeremo però che il fenomeno grandattoriale e mattatoriale rappresenta soltanto uno dei tanti possibili percorsi, già esplorati o ancora da scoprire, attraverso i quali la fortunata pratica scenica della declamazione dantesca è giunta fino a noi: dal poeta-improvvisatore arcadico d'*Ancien Régime*, alla poesia estemporanea giacobina e, poi, patriottico-risorgimentale; dai poeti-contadini e pastori esecutori di ottava rima, alla recitazione promossa nelle scuole e nelle famiglie italiane post-unitarie; dal “verso cantato” dei cantanti, al “verso parlato” e “scandito” dei fini dicitori, apprendisti, dilettanti, grandi e piccoli attori. L'uso tecnicizzato della voce e della parola detta ad alta voce, sia essa declamata, cantata o parlata, resta il minimo comune denominatore di questa vicenda.

4.4. IL RITORNO DI MODENA E I SUOI EPIGONI SULLA SCENA ITALIANA.

Nell'agosto del 1920, a pochi mesi dalla ricorrenza del sesto anniversario della morte dell'Alighieri, Giuseppe Cauda pubblica sulle pagine della rivista «La lettura» un articolo, dall'emblematico titolo *I divulgatori di Dante sulla scena*, in cui si proponeva di mettere in fila quelli che erano stati fino ad allora i maggiori interpreti delle terzine dantesche sulla scena italiana. Più delle parole dell'autore cattura l'attenzione la disposizione gerarchica delle illustrazioni:

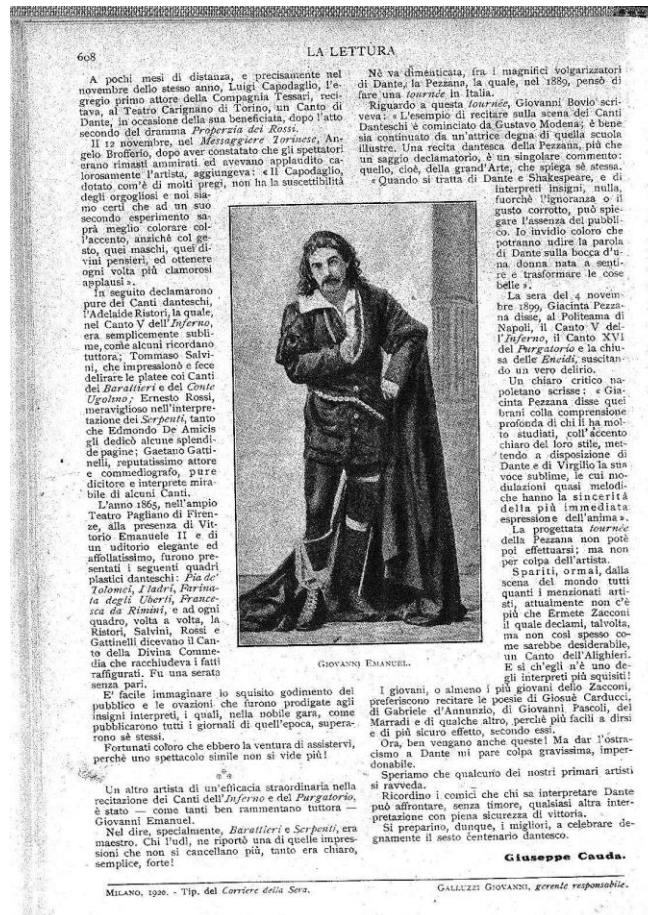


Fig. 6. Cauda, G., *I divulgatori di Dante sulla scena*, 1 agosto 1920¹³³⁵

Il ritratto infiocchettato di Gustavo Modena domina la pagina – la cui struttura grafica sembra riprendere “laicamente” il motivo della croce cristiana – affiancato da quello dei fedeli discepoli Tommaso Salvini e Ernesto Rossi; mentre al di sotto si

¹³³⁵ Cauda, G., *I divulgatori di Dante sulla scena*, in «La lettura», rivista mensile del Corriere della Sera, Anno XX, N. 8, 1 agosto 1920, p. 607.

distinguono i cammei di Adelaide Ristori e di Giacinta Pezzana. Nella seconda parte dell'articolo campeggia invece, a figura intera e in posa scenica, Giovanni Emanuel, considerato dall'autore, insieme a Ermete Zacconi, tra i più validi eredi, nel passaggio tra Otto e Novecento, della tradizione recitativa grandattorica della *Commedia*.



GIOVANNI EMANUEL.

Fig. 7. Cauda, G., *I divulgatori di Dante sulla scena*, 1 agosto 1920¹³³⁶

Oltre ai blasonati Ristori, Rossi, Salvini, Pezzana, Emanuel e Zacconi (cui va aggiunto anche Ruggero Ruggeri), l'articolo cita fra i maggiori divulgatori danteschi sulla scena anche interpreti meno celebrati, come Paolo Fabbri e Luigi Capodaglio. L'elenco si allunga poi con i nomi di Luigi Pezzana, di alcuni dilettanti allievi di Modena nella Compagnia dei giovani (Carlo Romagnoli insieme al già citato Francesco Jannetti) e di altri "non grandi attori" (Giuseppe Peracchi, Ferruccio Garavaglia e Marcello Giorda)¹³³⁷. Tutti quanti, con proporzioni ed intensità diverse, conquistano gradualmente il consenso di critica e pubblico proprio nella declamazione di brani della *Divina Commedia* nel solco della lezione modeniana che, rielaborata e riadattata a nuovi

¹³³⁶ Ivi, p. 608.

¹³³⁷ Le loro carriere artistiche coprono un arco temporale che va dalla metà dell'Ottocento agli anni '20 del Novecento.

contesti storico-sociali, raggiunge e supera in questo modo le soglie del XX secolo. Modena e i suoi epigoni saranno i protagonisti delle prossime pagine che cercheranno di fornire le coordinate e le proporzioni di un fenomeno molto più capillarmente diffuso di quanto si potesse pensare.

Al rientro dall'esilio inglese l'attore, come si è già detto, diffuse il verbo dantesco nel *format* di successo collaudato sulla scena londinese, intrecciandolo strettamente ad un tentativo di rinnovamento teatrale, segnato da un evidente impegno civico-politico, che passava in prima istanza dall'elaborazione di una drammaturgia pronta all'uso e facilmente divulgabile anche ad un pubblico popolare delle masse incolte, molto lontane dal raffinato uditorio d'oltremarina, le cui coscienze dovevano essere destate all'amor di patria¹³³⁸. La *Commedia*, da questo punto di vista, gli offriva la rara possibilità di abbinare ad una poetica modernissima, nutrita di etica e di realismo, una recitazione pedagogico-didattica che, maneggiando con una certa disinvoltura e libertà le terzine, puntava ad innescare la riflessione critica del destinatario attraverso un'interpretazione idealizzata del Dante-personaggio, che col tempo sarebbe divenuta sempre meno romantica e sempre più tendenziosa ed epicizzata¹³³⁹, fino a farsi addirittura "straniata", come osserva acutamente Meldolesi:

¹³³⁸ Come annota Armando Petrini in un recente volume che ricostruisce la figura di Modena nella doppia veste di attore e politico fortemente influenzato in questo dall'esempio dell'Alighieri nel suo intrecciare indissolubilmente vita, arte e politica: «La scelta di presentarsi in scena in costume, recitando il personaggio di Dante che compone i propri versi, risponde a un'esigenza precisa. L'intenzione è di dare al pubblico qualcosa di diverso da ciò che questi si aspetta, di spiazzarne le attese, di indurlo per questa via a "pensare".» cfr. il capitolo VIII. "Arte e politica: le *Dantate*", in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., pp. 165-200, qui citato a p. 184, cui si rimanda per approfondimenti. Negli ultimi anni si è sviluppata anche una ricca bibliografia anglosassone attorno alla figura del grande attore, concentrata in particolare sul binomio Dante-politica e, più in generale, su quello Dante-teatro. A titolo esemplificativo si vedano i saggi: Michael Caesar and Nick Havely, *Politics and performance: Gustavo Modena's dantate*, in A. Audeh, N. Havely Nick, (edited by), *Dante in the long nineteenth century, nationality, identity and appropriation*, cit., pp. 111-137 e Beatrice Corrigan, *Dante and Italian Theatre: A Study in Dramatic Fashions*, in «Dante Studies», LXXXIX, 1971, pp. 93-105.

¹³³⁹ Questa "nuova maniera" – adottata dall'attore al rientro dal soggiorno londinese e più intensamente in seguito al fallimento dei moti del '48 e alla caduta della Repubblica romana del '49 per la cui difesa si era schierato in prima linea – fu vivamente criticata da alcuni contemporanei che avrebbero preferito l'immedesimazione e i caldi toni declamatori della prima interpretazione. Se ne parla in uno scambio epistolare tra il Modena e Luigi Viganò, risalente al 1859, riportato in *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, a cura di Terenzio Grandi (Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Serie II, Vol. XXXIX, 1957, pp. 309-310), di cui si cita di seguito un passaggio: «Caro signor Viganò, [...] Le par poco venirmi a cantar sul muso che io nel declamar Dante commetto mille ed una corbellerie, dopo che il pubblico d'Italia e di fuori si è sbracciato nell'applaudirmi, e si è squarciato la gola nel gridar *bravo, bis...*, dopo d'essere stato levato ai sette celi da tutti i giornali in coro... tanto che non avevo più nulla da invidiare ad una ballerina? Ma non creda però ch'io voglia lasciarmi maltrattare come un uom da nulla, senza neanche oppor qualche poco di resistenza, e sciorinare anch'io le mie buone ragioni. Ella mi vien innanzitutto a dire che fingendo io nella declamazione dantesca d'essere ne' panni del poeta nell'atto di comporre e improvvisare dei tratti della sua commedia, oppure nell'atto di emendarla qua e colà o nel declamare a se stesso i propri versi per giudicarne l'effetto, per servire il vero, dovrei dare alla voce una certa modulazione che partecipi leggermente del canto, giacché, com'ella dice, ciò è tanto più naturale e comune in chi recita versi come lo è egualmente in chi li compone, trovandosi insensibilmente trascinato da quell'armonia che aiuta il pensiero e ne rende più facile l'espressione in parti numerate [...]», *Una lettera a Luigi Viganò*, Milano, 29 dicembre 1859, ivi, p. 309.

Modena fece dell'interpretazione di Dante una sua creazione. Ai canti più celebri (a Londra Modena aveva declamato i canti di Paolo e Francesca, di Ugolino, di Capaneo, di Manfredi, di Farinata degli Uberti, dei simoniaci, e dei ladri, insieme all'Invocazione all'Italia e alla Maledizione dei diavoli) ne affiancò altri come l'Invettiva di S. Pietro contro la chiesa corrotta; e più radicalmente intervenne sulla struttura medievale del poema, separandone le parti, togliendo la poesia dai canti e dandole un senso nuovo. In passato si era nascosto dietro Dante, ora Modena, rappresentando Dante, rappresentava sé stesso, teorizzava la sua ribellione politica. All'immedesimazione, ai caldi toni della declamazione sostituì una recitazione che potremmo definire, in termini moderni, straniata, di meditazione. Caddero definitivamente i residui dell'interpretazione romantica della prima ora. La rappresentazione della *Divina Commedia* divenne lo spettacolo per eccellenza del culto degli ideali e del «rispetto di sé». ¹³⁴⁰

In questa coraggiosa operazione politico-culturale di alto profilo Modena si impegnò a fondo, raggiungendo effettivamente grandi masse di pubblico nelle *tournées* degli anni '40 e '50¹³⁴¹, che gli guadagnarono fama e ammirazione anche presso letterati e critici danteschi in genere poco interessati al teatro. Ci soffermeremo in particolare su alcune “dantate” messe in scena in Toscana, regione in cui soggiornò a lungo dopo il suo rientro in Italia, trovandovi terreno fertile per coniugare l'impegno teatrale a quello politico¹³⁴². Di una *performance* svoltasi presso Bagni di Lucca nell'agosto del 1841 abbiamo notizia grazie alla testimonianza della *grand tourist* inglese Mrs. Trollope che, catturata dal «dramatic skill of the reciter [...] clear in enunciation, musical in tone, and profound in sentiment», ne apprezzava in particolare la resa dell'episodio di Ugolino¹³⁴³, vi riconosceva, per qualità della voce e intensità espressiva, uno dei migliori esempi di “recitazione commentata” di un classico (eguagliato soltanto, nei suoi ricordi di spettatrice, dalla grande Sarah Kemble Siddons lettrice dell'*Amleto*) e auspicava che

¹³⁴⁰ Cfr. il paragrafo “Il rispetto di sé come gesto politico: Modena come Dante”, in Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, cit., pp. 91-97, qui citato a p. 96.

¹³⁴¹ Ma continuando ad esibirsi in questa prediletta *performance* fino al 1860, anno che precede quello della sua morte.

¹³⁴² Eletto deputato all'Assemblea legislativa toscana, Modena vi pronunciò due discorsi a sostegno dell'unione dello Stato toscano con quello romano e della Costituente, scontrandosi anche per questo con Francesco Domenico Guerrazzi. L'attore fu inoltre a Firenze il referente di Mazzini per la creazione di un comitato nazionale che auspicasse la convocazione di un'assemblea destinata a formulare una nuova costituzione liberale. A tale scopo si fermò in città e diresse il giornale “La Costituente” (pubblicato soltanto per pochi mesi, dal 23 dic. 1848 al 30 mar. 1849) sul quale ospitò veri e propri appelli per il superamento dei municipalismi e per l'unione delle forze democratiche in favore di una Costituente eletta a suffragio universale. Ce lo ricorda una targa posta in sua memoria sull'edificio di Piazza degli Antinori in cui aveva sede il giornale: «In questa casa Gustavo Modena l'anno MDCCCXLIX diresse il giornale La Costituente apostolato quotidiano di unità repubblicana per sollevare i popoli d'Italia a dignità di nazione. La fratellanza artigiana d'Italia memore poneva il XXII novembre MCMIII». Allo scioglimento del governo toscano, Modena e la moglie, Giulia Calame, si recarono a Roma per sostenere la Repubblica contro i Francesi.

¹³⁴³ Oltre alla descrizione della porta dell'*Inferno* e all'episodio di Francesca da Rimini: «perhaps the finest and certainly the best known, passages in the Inferno: the awful opening of the third canto; the Francesca de' Rimini episode, and that of Ugolino.», *Recitation by Modena*, in Trollope, F., M., *A visit to Italy*, Letter XX, Bagni di Lucca, August 1841, Vol. I, London, Bentley, 1842, pp. 330-331.

esecuzioni di così pregevole fattura potessero figurare stabilmente fra gli *entertainments* dei maggiori *salons* europei:

But in the Ugolino passage, a power of a still higher order seemed to develop itself; no ever, excepting when I heard Mrs. Siddons read Hamlet, did I feel a reciter to be so fine a commentator upon an author. [...] there was a depth of passion that seemed to glow, like the white heat of furnace, pale from its intensity. [...] what a very delightful change it would be for the *salons* of London and Paris, if Italians of talent and feeling, whose circumstances lead them to visit us with a view to turning their ability to profit ... what a blessing would it be for our *salons*, if these gentlemen, instead of uttering their own verses *all'improvviso*, would recite dramatically those of Dante!¹³⁴⁴

L'ormai elevata dimestichezza e maestria raggiunte dall'attore nel maneggiare disinvolto la materia dantesca si misuravano anche nella capacità di scegliere e sfruttare a proprio vantaggio i brani in relazione al luogo e al pubblico della *performance*; in questo riusciva talmente bene da padroneggiare con sicurezza anche situazioni ambigue e compromettenti come quella che gli si presentò in una recita pisana in cui dovette rovesciare di segno l'invettiva dantesca del XXXIII dell'*Inferno* (79-90):

Quantunque il Modena fosse in quel tempo il beniamino del pubblico, i pisani si misero subito in fermento per la scelta poco opportuna di quel canto e un numeroso gruppo di spettatori già s'era accordato per coprire con una sonora fischiata l'invettiva dantesca. Gustavo Modena si presenta alla ribalta per declamare il canto dell'Ugolino e, con una ingegnosa trovata, converte il preparato insulto in un applauso fragoroso, cambiando addirittura i versi di Dante. Giunto alla famosa terzina: Ahi, Pisa vituperio delle genti... egli attacca così: Ahi Pisa, *vita e imperio* delle genti – del bel paese là dove il sì suona – poiché i vicini a te punir son lenti muovasi la Capraia e la Gorgona – e faccian siepe ad Arno in su la foce – sì che *si bagni in te ogni persona*.¹³⁴⁵

¹³⁴⁴ Ivi, pp. 331, 333. Modena era rientrato da poco tempo in Italia (per effetto dell'amnistia concessa da Ferdinando I ai proscritti del Lombardo-Veneto nel luglio del 1839) e la sua *performance* dantesca risente ancora parecchio dell'eterogeneo connubio tra musica, canto e declamazione sperimentato sulle scene inglesi, tanto che anche in questa occasione la sua recitazione è intervallata da un intrattenimento musicale: «This very fine performance was not continuous, but relieved by music; [...] The instrument was the pianoforte, and it was the celebrated M. Doehler who played upon it.», ivi, p. 332. La scaletta delle successive “dantate” si sarebbe snellita di molto lasciando spazio alla sola recitazione, sebbene, come già osservato nel paragrafo precedente, nelle intenzioni dell'attore maturasse da tempo, nel solco di quanto sperimentato in Inghilterra, il progetto di un'opera complessiva che alla declamazione del verso affiancasse i diversi aspetti della rappresentazione; un quadro scenico articolato con musiche, scenografie appositamente scelte, attori e cantanti che non prese vita in terra italiana soprattutto per ragioni economiche (cfr. Lettera a G. B. Savon [?] del 1856 [?], in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 249).

¹³⁴⁵ Le terzine dantesche invece recitano: «Ahi Pisa, vituperio de le genti/del bel paese là dove 'l sí suona, /poi che i vicini a te punir son lenti/muovasi la Capraia e la Gorgona, /e faccian siepe ad Arno in su la foce, /sí ch'elli annieghi in te ogne persona!» (cfr. Sermoni, V., *L'Inferno di Dante*, cit., p. 665). L'aneddoto, catalogato senza data col numero 586 e intitolato *Gustavo Modena e una sua trovata*, è raccontato da Adolfo Padovan nel paragrafo “Aneddoti di musicisti, cantanti, comici e ballerine” del suo volume *Il libro degli aneddoti* (Milano, Bottega di poesia, 1924, p. 293). Si ricorda che Padovan (1869-1930), scrittore di saggi letterari e filosofici, fu un grande appassionato dantesco e, in ambito cinematografico, collaborò con la casa di produzione

Nella mente dell'attore maturava il progetto di fare della recitazione delle terzine uno spettacolo a tutto tondo in grado da solo di riempire, quasi per intero, il palinsesto di una serata. L'idea si concretizzò grazie ad una lunga sperimentazione scenica, sebbene non nella sognata forma di opera totale (alternarsi di canto, musica e parola recitata); testimonianza ne è l'annuncio di un saggio di declamazione in scena nell'agosto del 1860 al Teatro Niccolini di Firenze.

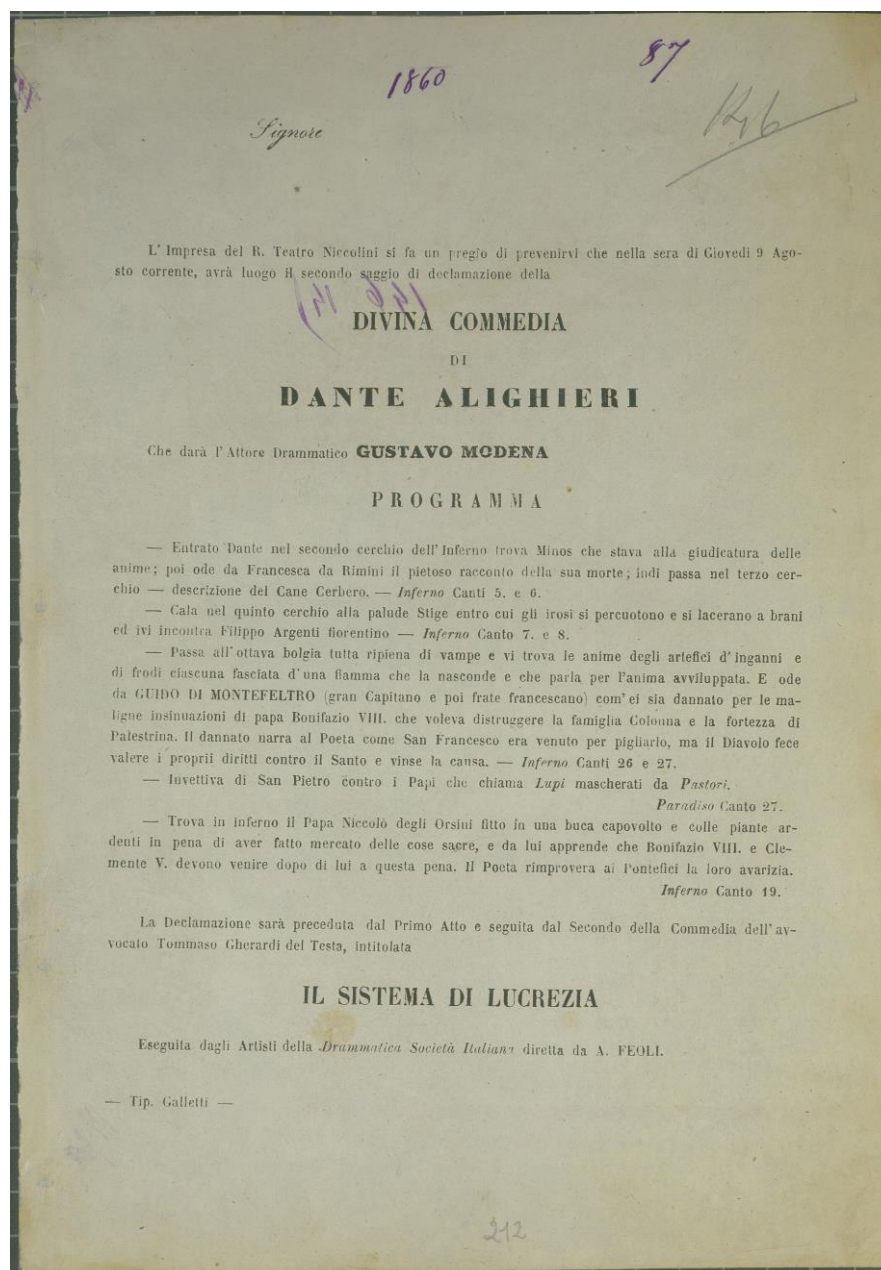


Fig. 8. Saggio di declamazione della *Divina Commedia*, agosto 1860¹³⁴⁶

Milano Films per la quale nel 1911 diresse, insieme a Francesco Bertolini e Giuseppe De Liguoro, il celebre lungometraggio *L'Inferno*, pionieristico esempio di traduzione su pellicola della prima cantica della *Divina Commedia*.

¹³⁴⁶ Locandina conservata nel Fondo del Teatro Niccolini presso la Biblioteca dell'Archivio storico del Comune di Firenze.

La rappresentazione dantesca costituiva il *clou* della serata. In scena Modena-Dante ripercorreva l'intero cammino ultraterreno, dall'*Inferno* al *Paradiso*, chiamando direttamente in causa lo spettatore – per esempio rievocando l'incontro con il fiorentino Filippo Argenti collocato tra gli iracondi del V cerchio infernale – e proponendo soprattutto brani dallo spiccato accento antipapale¹³⁴⁷, con il lucido e consapevole intento di alludere, attraverso un'interpretazione «meravigliosamente colorita e singolarmente efficace»¹³⁴⁸ nonostante la non più giovane età, alla figura di Pio IX e alla questione romana che intanto stava montando nel Paese in conseguenza della spedizione dei Mille. L'evoluzione del *format* andava infatti di pari passo con l'attualità politica nazionale e condusse col tempo Modena a conferire sempre più importanza all'allusività del gesto e ad una recitazione asciutta e graffiante per consegnare al pubblico un Dante dal ghigno feroce, rabbioso e veemente, distante dal mazziniano campione dell'amor patrio: un moderno uomo di parte che irride duramente il potere temporale della Chiesa e sollecita nel pubblico una lettura grottesca e critica del poema¹³⁴⁹.

Fu soprattutto a partire dal 1849 – in seguito alla caduta della Repubblica romana che fu per Modena un terribile trauma¹³⁵⁰ – che l'immedesimazione mutò

¹³⁴⁷ L'invettiva di Guido da Montefeltro contro Bonifacio VIII di *Inf.* VII; quella di San Pietro contro i Papi di *Par.*, XXVII e, infine, l'incontro con Niccolò III, posto tra i simoniaci del XIX canto infernale, che predice la futura dannazione di Bonifacio VIII e Clemente V, cui segue l'invettiva di Dante contro la corruzione ecclesiastica.

¹³⁴⁸ Così descrive la *performance* del Modena lo storico e letterato fiorentino Augusto Franchetti (dal 1861 curatore della rassegna drammatica del quotidiano "La Nazione", nonché presidente del Comitato fiorentino della Società nazionale Dante Alighieri dal 1894 al 1903) testimone diretto delle sue ultime "dantate" in scena al Niccolini di Firenze tra l'estate e l'autunno del 1860: «Sentii Gustavo Modena un'unica volta quando, nell'ultimo giro artistico che fece durante l'autunno del 1860, recitò al teatro Niccolini il XXV canto dell'*Inferno* e il XXVII del *Paradiso*. Ma ne provai tal commozione che ne serbo ancora memoria vivissima. Ricordo che, nonostante l'aspettazione straordinaria, la prima impressione non riuscì favorevole, al vederlo apparire sulla scena un po' cadente (benché di soli cinquantotto anni), vestito del lusso fiorentino, coll'aquilino naso posticcio, e accompagnato da un giovanetto amanuense che, anch'esso ne' panni del Trecento, si metteva a scrivere davanti a un leggio. Fu peraltro un breve momento d'esitazione, in mezzo agli applausi che salutavano il sommo attore. E dopo le prime parole, tutti gli animi rimasero soggiogati; si raddrizzò la persona, lampeggiò la fisionomia, la voce stessa, che in principio era parsa fioca ed ingrata, risuonò armonica e affascinante; l'illusione insomma fu intera. Non era una mascherata, né una profanazione; bensì l'anima del Poeta si manifestava a noi, e ci faceva assistere alle prove, alle incertezze, ai pentimenti della composizione artistica, e da ultimo all'ispirazione dell'estro sovrano. Ne veniva fuori una interpretazione meravigliosamente colorita e singolarmente efficace; onde gli uditori si sentivano esaltati e trasportati in un mondo nuovo. Non altri che un ingegno così poderoso ed un animo così ardente poteva operare il miracolo!» cfr. Franchetti, A., *Gustavo Modena*, in "Il Marzocco", anno VIII, n. 3, 18 gennaio 1903, Firenze.

¹³⁴⁹ Come ebbe modo di notare sempre Franchetti: «il Dante di Modena era non tanto un fiorentino del secolo XIV; quanto un italiano del XIX sovrapposto ad un eretico del Rinascimento.» Ibidem.

¹³⁵⁰ Rivalutando il peso politico assunta da Modena all'interno della storia risorgimentale soprattutto come divulgatore delle idee mazziniane («lo "specialista" della Giovine Italia nella redazione dei cosiddetti "insegnamenti popolari"»), Franco Della Peruta definisce «di ripiegamento» gli anni che seguirono il fallimento dei moti quarantottini e la caduta della Repubblica romana (cfr. Della Peruta, F., *Gustavo Modena*, in Id., a cura di, *Scrittori politici dell'Ottocento*, tomo I, *Giuseppe Mazzini e i democratici*, Milano, Ricciardi, 1969, pp. 843, 856): un periodo cupo e pessimistico che causò una crescente differenza di vedute politiche fra Mazzini e Modena; l'uno rassegnato ad avallare la strategia cavouriana pur di raggiungere l'obiettivo unitario e l'altro tenacemente fermo su posizioni democratico-repubblicane fino ad auspicare il disimpegno più totale per non favorire l'ascesa delle forze monarchico-conservatrici, pur continuando a sottolineare il coraggio e il rigore del genovese contro l'opportunismo politico dilagante tutt'intorno: «Mi confermo nel mio proponimento di voltare il culo alla politica e di non voler vivere in codesta fogna della Mecca ove colarono e colano tanti Barbarossi ambiziosi, ipocriti invidiosi, che hanno rinnegato e vanno

gradualmente: mettendo da parte il Dante-profeta suscitatore di amor patrio, se ne servì, in un'ottica più allargata e alzando il tiro, per indagare e denunciare polemicamente le istituzioni, la violenza, le storture e i vizi della cronaca politica contemporanea. Questa lettura aggiornata suscitò un diffuso dibattito critico alla ricerca di una definizione adeguata per spiegare la carica innovatrice di quello che sempre più concretamente prendeva la forma di un vero e proprio “sistema di declamazione” applicato alla *Divina Commedia* quasi in modo scientifico¹³⁵¹. È questa l'espressione usata dal commediografo Étienne Arago, in un articolo del 1856, per identificare l'originale approccio interpretativo al poema, congegnato per destare l'attenzione anche delle «teste più indotte e disattente» ed in cui il sommo attore Modena era capace di sovrapporsi e quasi confondersi con il sommo poeta Dante:

Ora ecco quello che me fe' dire, *Dante rammenta se stesso* nel guardare ed ascoltare Gustavo Modena mentre recitava alcuni squarci della *Divina Commedia*. – Io non vedeva in lui l'artista, che avesse la pretesione cogli spostamenti delle braccia, colle stonature della voce e cogli sgangheramenti della faccia, di farci la geroglifica rappresentazione degli enti fantastici della *Divina Commedia*, ma vedevo nell'artista il poeta che si compiaceva di contemplare la propria creazione, e che nel ripetersela, risentiva le trepide gioie del plasmarne e vivificarne i concetti e presentiva il godimento della propria fama appresso la posterità di cui già vedeva e udiva intorno a sé il plauso immorale. [...] quest'uomo con molta parsimonia di movimenti, con poca varietà di toni, giungeva a far comprendere, non a me solo, ma all'accolta d'un migliaio di persone tutta la serie delle immagini dantesche come appalesavasi dai vari fremiti dell'assemblea a certi passi per finezza di osservazione ed elaboratezza di dizione astrusi, resi dal Modena, col commento della sua rivelatrice potenza rappresentativa, facili ed ovvii alle teste più indotte e disattente.¹³⁵²

Eppure in scena, durante questo gioco fittizio che faceva assistere lo spettatore alle “prove” di scrittura della *Commedia*, a prevalere era molto spesso la presenza dell'attore, sebbene nascosta sotto il sembiante dantesco; effetto collaterale di

rinnegando e poi anatemizzando Mazzini e i suoi principi, perché l'Uomo è un rimprovero vivente alla loro mediocrità pidocchina, e perché quei principi non se ne può far roba da vendere e rivendere al maggior offerente.» Lettera a Carlo Pisani del 12 novembre 1856 già citata in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., p. 171. Del biennio 1848-1849 come spartiacque politico-artistico per il Modena, evidente soprattutto nel nuovo modo di interpretare i brani della *Commedia*, parla anche Giovanni Falaschi nel saggio *La letteratura preunitaria del medio Ottocento: da Giusti a De Sanctis a Nievo (e Gustavo Modena)*, in *Pre-sentimenti dell'Unità d'Italia nella tradizione culturale dal Due all'Ottocento*, a cura di Claudio Gigante e Emilio Russo, Atti del Convegno di Roma, 24-27 ottobre 2011, Roma, Salerno, 2012, pp. 247-273.

¹³⁵¹ «Gustavo Modena è l'unico fra gli attori drammatici italiani moderni, che professi l'arte come applicazione d'una scienza; è l'unico a cui possa convenire il titolo di caposcuola.», cfr. Arago, E., *Appendice. Ciarle del lunedì – Di una formula trovata per ispiegare il sistema della declamazione di Modena nella Divina Commedia*, in “Il Risorgimento. Giornale politico e letterario”, anno VI, n. 1563, mercoledì 23 aprile 1856.

¹³⁵² Ibidem.

un'intensa e coinvolgente recitazione che l'attento occhio critico di Arago annovera tra i pochi "difetti":

quello appunto di scordare qualche volta il poeta, che rammenta se stesso per fare l'artista drammatico, che vuole rappresentare in sé uomini e cose, come fece quando andò a prendere un pezzo di carta per aiutarsi coll'azione a dare evidenza alla descrizione della carta da arde; e l'altro è quello di scordare per un istante l'antico Ghibellino Cattolico che odia gli avari e corruttori ministri di Dio senza mancare di riverenza al loro ministero, per fare il moderno uomo di parte dell'ira beffarda che irride sacerdoti e sacerdozio.¹³⁵³

Il pedagogico «commento della sua rivelatrice potenza rappresentativa» rese le interpretazioni dantesche del Modena particolarmente affascinanti anche agli occhi di spettatori d'eccezione (letterati e dantisti), di solito estranei ai fatti teatrali, i quali riconobbero al suo lavoro dignità di legittimo esercizio ermeneutico in grado di comunicare finemente e in profondità la poesia della *Commedia*. Arrigo Bocchi, giornalista e poeta, scrive ad esempio nel settembre del 1839, a pochi mesi dal rientro dell'attore in patria:

Se la universale opinione è un torrente a cui non basta umana forza a por argine, questo attore mette riverenza ai più culti ingegni, i quali possono ammirare piuttosto che contendergli la vittoria nello intendere, ed esporre in pari tempo, i pensieri sublimissimi di quell'immortale Italiano. [...] questa è la voce incorrotta dei saggi che fanno encomio all'eminenza della virtù.¹³⁵⁴

Mauro Macchi, nel 1856, ne parla a sua volta come di un «uomo che per la vastità dell'ingegno, e per gli studj che fece su le cantiche del fiero ghibellino, è universalmente acclamato come "il migliore commento del gran poeta"»¹³⁵⁵. La recitazione di Modena si presenta, ed è di fatto percepita, come un vero e proprio "commento" a Dante così raffinato da meritare persino l'encomio di uno specialista del calibro del prof. Guido Mazzoni che, stando ad un'annotazione di Vincenzo Andrei, designava l'attore, nei più prestigiosi contesti accademici, «come un Dantofilo e quale manifestatore scenico che aveva rimontato alle sorgenti del vero»¹³⁵⁶.

¹³⁵³ Ibidem.

¹³⁵⁴ Bocchi, A., *Declamazione. Alcune terzine di Dante declamate da Gustavo Modena nel Teatro Gallo a S. Benedetto*, in "Il Vaglio", giornale di letteratura periodica, anno IV, n. 38, sabato 21 settembre 1839, p. 304.

¹³⁵⁵ Giudizio espresso in una lettera inviata il 16 maggio 1856 ad Ausonio Franchi, direttore della rivista torinese «La Ragione», cfr. *Interpretazioni di Dante. Il cattolicesimo di Dante, osservazioni di Gustavo Modena*, in Terenzio Grandi, a cura di, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, cit., p. 302.

¹³⁵⁶ «Nelle Aule Magne, massime nella Atene d'Italia, la dotta parola del prof. Guido Mazzoni lo designava come un Dantofilo, e quale manifestatore scenico che aveva rimontato alle sorgenti del vero» cfr. Andrei, V., *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli: studio critico*, Firenze, Tipografia elzeviriana, 1899, p. 16. Del resto avevamo già appurato, nell'incipit di questo

Si ricordano poi le apologie di Francesco Dall'Ongaro, Enrico Panzacchi e Edmondo De Amicis¹³⁵⁷ e, infine, gli elogi di un autorevole testimone come Carlo Collodi che fu spettatore entusiasta proprio di una delle sue ultime “dantate” rappresentate a Firenze nell'agosto del 1860 (la stessa ricordata dalla locandina tratta dal fondo Niccolini):

Fra i vari brani declamati della *Divina Commedia*, quello dove l'artista mi apparve gigante, fu il canto ventesimoquinto dell'*Inferno*. È impossibile dipingere, colorire, mettere in azione con più verità, con maggiore efficacia. Il genio soltanto è capace di siffatti miracoli. [...] Chi ha sentito declamare questi versi da Gustavo Modena, può asserire in tutta coscienza di essersi trovato all'*Inferno* in compagnia dell'Alighieri, e di essersi trovato in persona alla portentosa trasformazione della bolgia dei Ladri. [...] In una parola, per riepilogare in breve le profonde commozioni provate al Teatro Niccolini, dirò che fra i mille e mille commenti che esistono della *Divina Commedia*, il più vero di tutti, il più efficace di tutti, è incontrastabilmente Gustavo Modena. Le scene italiane ai miei tempi non ebbero mai un artista di tanto ingegno, di tanto sentire!¹³⁵⁸

capitolo, una certa sensibilità teatrale del Mazzoni positivamente colpito dall'interpretazione dantesca perpetrata dal grande attore (si vedano in proposito i già menzionati Mazzoni, G., *Dante nell'Ottocento e nel Novecento*, in *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento*, cit.; *Il teatro tra il 1849 e il 1861*, in Id., *Glorie e memorie dell'Arte e della civiltà d'Italia. Discorsi e letture*, cit. e, infine, Id., *L'Ottocento*, vol. II, Cap. XV - *Il teatro a mezzo l'Ottocento*, cit.).

¹³⁵⁷ Dall'Ongaro, in un articolo del 1861, ricostruendo la vita rocambolesca dell'attore che trovò nella “dantata” un punto fermo, nonché un'ancora di salvezza economica, affermava: «Sorrise a Modena un'idea che gli risvegliò la coscienza e la potenza dell'arte. Annunciò un'accademia dantesca, e si vide d'innanzi una corona d'intelligenti e appassionati cultori di quella forte letteratura. Francesca pianse per le sue labbra, Ugolino ruggì di dolore e di sdegno. Dante ebbe un interprete quale forse non l'aveva ancora ottenuto: Modena ebbe un teatro, un pubblico, un dramma che poteva rappresentare senz'altri attori. Fu la scoperta d'Archimede. Ebbe da Dante i mezzi necessari ad una esistenza men travagliata e meno precaria» (cfr. Dall'Ongaro, F., *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in «Rivista contemporanea», vol. XXVI, anno IX, Torino, agosto 1861, p. 290). Stessi toni entusiastici sono adoperati da Panzacchi che, in occasione dell'inaugurazione di un busto scultoreo dedicato a Modena dalla città di Torino (dove l'attore trovò sepoltura), tenne un discorso il 29 maggio 1900 durante il quale ricordò l'unicità ed eccezionalità di una “dantata” messa in scena a Bologna nell'autunno del 1860: «Un mattino, nell'autunno del 1860, conobbi a Bologna Gustavo Modena, [...] le sere seguenti lo vidi sulla scena [...] una sera mi apparve nella sembianza di Dante... Ah, signori miei! Se io avessi la eloquenza di Demostene non potrei significarvi né l'entusiasmo del pubblico né le ragioni di quell'entusiasmo. Non era un piccolo mortale qualunque che si studiasse di esprimere con le solite arti della declamazione un Canto qualunque del Poema; ma Dante, Dante in persona, col suo profilo, con la sua figura, col suo genio amoroso e terribile che Modena ci veniva a rappresentare. Pensate quale audacia! ...Tutto l'uomo e tutto il poeta. [...] Nella recitazione dantesca Gustavo Modena fu tanto grande che nessuno osò mai nemmeno di imitarlo.» (cfr. Panzacchi, E., *Gustavo Modena*, in «Nuova Antologia», vol. LXXXVII, serie IV, fasc. 684, maggio-giugno 1900, p. 580). Nello stesso contesto commemorativo torinese è da collocare anche il contributo di Edmondo De Amicis che, parlando di “dizione magistrale”, più volte sottolinea il cavallo di battaglia dantesco all'interno del variegato repertorio del grande attore: «Vestito del lusso, quando primo fra gli stranieri dà volto e voce alle ire magnanime di Sordello e di Farinata, egli è l'esule doloroso che Dante perscruta “scendendo in se stesso” e nella calamità dell'Italia dei suoi giorni comprende lo spirito del poema sacro. [...] ascese tutta quanta la scala smisurata del dramma, come nella dizione magistrale della *Divina Commedia* risalì da Vanni Fucci a San Pietro.» cfr. *Per Gustavo Modena (Inaugurandosi un suo Busto in Torino)*, in De Amicis, E., *Speranze e Glorie. Discorsi*, Catania, Giannotta, 1900, pp. 241, 248.

¹³⁵⁸ Cfr. il paragrafo “Gustavo Modena-Adelaide Ristori.”, in Collodi, C., (Carlo Lorenzini), *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da Giuseppe Rigutini, Firenze, Bemporad, 1892, pp. 100, 102-103. Prima di questa messinscena fiorentina Collodi aveva soltanto sentito parlare dell'eccezionale talento teatrale del Modena che ben conosceva invece per il suo impegno di patriota e repubblicano: «Diciamolo dunque, poiché è forza doverlo dire: ebbene; fino alle ore nove e mezzo di notte, del 2 agosto 1860, io non conoscevo Gustavo Modena artista drammatico. Lo conoscevo caldo patriotta, integerrimo repubblicano, uomo di grande ingegno e di grandissimo cuore, – attore no! [...] Finalmente l'ho veduto! L'ho veduto da me, co' miei occhi! L'ho sentito coi miei orecchi: e mi sono persuaso che qualche volta il mondo dice la verità, come la potrebbe dire qualunque galantuomo!», ivi, pp. 99-100. La testimonianza evidenzia una volta di più lo straordinario impatto che le interpretazioni dantesche dell'attore ebbero sul variegato pubblico dell'epoca.

Fino alla fine, come si è detto, Modena continua a recitare le sue terzine «anche in polemica amara contro i cedimenti mazziniani dei tardi anni '50, che, antepo- nendo l'obiettivo dell'unità a quello della repubblica, avevano tragicamente compromesso, a suo giudizio, la causa della libertà»¹³⁵⁹. La sua strategia militante e il suo giudizio severo sulla politica italiana restano sempre nitidi e coerenti, e, quando nell'aprile del 1860, Ricasoli, in nome del Governo toscano, gli offre una cattedra di declamazione, la rifiuta senza esitare, nonostante le difficoltà economiche in cui si trova¹³⁶⁰. Questo particolare versante dantesco della sua carriera si conclude, nell'ultimo anno della sua vita, con un'intensa attività libellistica di stampo illuministico e antisabaudo affidata, in particolare, al progetto del *Commedione*, un *pastiche* a metà strada fra dialogo satirico e commedia che avrebbe dovuto incorniciare organicamente il suo pensiero all'insegna di Dante¹³⁶¹; come osserva Meldolesi, a cui non sfugge l'importanza dell'ultima, sebbene incompleta, proposta artistica dell'attore:

Il Commedione invece non fu altro che la sequenza di alcuni dialoghi satirici di struttura dantesca scritti fra la fine del '59 e il '60: una *kermesse* della politica italiana nell'ultimo decennio. *Il falò e le frittelle* (marzo 1860), sulla falsariga dei canti XXI e XXII dell'*Inferno*; *Il regno di Utopia* (novembre 1859, in 11 scene), aperto da un chiarissimo richiamo al canto IX del *Purgatorio*; e, per finire, la “Scena XL” del *Commedione-schizzo* e “Altra scena”, dialogo fra popolo d'Italia e padre eterno.¹³⁶²

Modena non riuscì a realizzare questa sintesi ambiziosa e perse anche la battaglia politica e teatrale, morendo povero e deluso, alla vigilia di un'unificazione realizzatasi infine per via monarchica; eppure il suo modello di un Dante attualizzato, rivisto e

¹³⁵⁹ Come osserva acutamente Marzia Pieri nel saggio più volte menzionato *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», cit., p. 77.

¹³⁶⁰ «Mi condannarono in Toscana a vent'anni di carcere. [...] poi, giacché non risparmiano mezzo alcuno per gettare polvere negli occhi ai gonzi, hanno decretato di una cattedra d'alta declamazione [...] a maggiore gloria della Nazione e per empire la pancia dei loro confidenti e complici. Pensate se io volevo contrarre obbligatoriamente con quei *Tartufi* e sedermi al banchetto insieme ai loro lacchè. Ho rifiutato secco.» Lettera ai Paulet del 7 aprile 1860, in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 388 (già citata in Petri, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., p. 310). In precedenza, nel 1856, aveva rifiutato, sempre per coerenza ideologico-politica, anche due offerte di assumere la direzione di compagnie drammatiche permanenti; la prima «dall'Arciduca Massimiliano, governatore del Lombardo-veneto, e quindi dal conte Cavour, che aveva presentato al Parlamento un apposito disegno di legge», cfr. Franchetti, A., *Gustavo Modena*, in “Il Marzocco”, cit.

¹³⁶¹ Ricordando un passo della già citata lettera dell'epistolario modeniano: «Questa sarebbe epoca adatta alla intelligenza del poema di Dante. I popoli conoscono i loro Guelfi e i Ghibellini e gli ipocriti e gli ambiziosi e gli avari e – mutando i nomi – sull'*Inferno* di Dante calcherebbero un *Inferno* moderno più largo con chieriche, e con Re di Francia e di Napoli et. e un purgatorio veramente purgante», cfr. Lettera a G. B. Savon [?] del 1856 [?], in *Epistolario di Gustavo Modena*, cit., p. 249.

¹³⁶² Cfr. il capitolo “L'ultima battaglia di Modena: «Il commedione»”, in Meldolesi, C., *Profilo di Gustavo Modena*, cit., pp. 101-110, qui citato a p. 107. A testimonianza dell'evidente ambientazione e struttura dantesca attraverso la quale Modena scandaglia satiricamente fatti e personaggi politici contemporanei si ricorda, per esempio, che *Il falò e le frittelle* (la versione modeniana dell'*Inferno*), ha per sommo officiante Camillo Cuoco (Cavour) affiancato dagli adepti Beltramino, Cassandrino, Faggiolino, Calandrello, Cotichino, Baciccio, Giacometto, Moscabianca, Miracolo (nomi che, come annota Meldolesi, «richiamano senza difficoltà alla memoria i diavoli dei canti XXI e XXII dell'*Inferno*», ivi, p. 108); e il falò del titolo viene preparato da Camillo Cuoco/Cavour con i libri della storia d'Italia: Dante, Cattaneo, Mazzini, Muratori, tutti dati alle fiamme.

corretto nei contenuti e nei fini, avrebbe fatto scuola e fortuna. Oltre alle esibizioni in palcoscenico fu infatti nelle vesti di maestro e pedagogo che soprattutto trasmise l'importanza della recitazione dantesca in quanto banco di prova utile a «comprovare l'ingegno e la valentia d'un attore», diventando così egli stesso massimo modello-artistico per le future generazioni¹³⁶³.

Abbiamo infatti testimonianze della presenza, nella modeniana Compagnia dei giovani fondata a Milano nel 1843 al fine di «rialzare le sorti del nostro teatro»¹³⁶⁴, di dilettanti che, come nel caso già ricordato di Francesco Jannetti, si fecero apprezzare dalla critica proprio in questo genere¹³⁶⁵. Tra di essi «l'artista drammatico Carlo Romagnoli, giovane di speranze bellissime» che, dopo l'esperienza col maestro Modena, fu primo amoroso nella compagnia Chiari e si distinse poi come “fine dicitore” e che «la sera del 15 maggio in Alessandria declamò per la serata del caratterista Caloud varii brani di Dante, e fu ridomandato per ben cinque volte al proscenio. Replicò sere dopo il suo esperimento, e l'esito non risultò meno felice»¹³⁶⁶. E ancora abbiamo notizie di giovani filodrammatici e di attori non di prima fascia che, sulla scia del *format* modeniano, acquisiscono a poco a poco un ampio consenso di pubblico proprio attraverso questo esercizio, tanto da essere puntualmente recensiti e tenuti in grande considerazione dalla *Gazzetta Teatrale*, rubrica spettacolare de “Il Pirata”, importante giornale di letteratura, varietà e teatro. Eccone un esempio:

¹³⁶³ Da questo punto di vista una testimonianza preziosa, soprattutto perché proveniente dai ricordi di un attore, è quella di Francesco Augusto Bon: «Allorché si progetta di parlare d'un Arte il pensiero nostro corre subito alla ricordanza de' suoi principali cultori, ed è perciò che volendo dire alcun che intorno alla declamazione teatrale ogni nostra idea si concentra sulla massima delle attualità a quest'Arte spettanti, cioè su Gustavo Modena, da voto generale riconosciuto per il primo fra gli attori italiani. [...] Sorpasseremo (per la ristrettezza dei limiti a noi concessi in questo giornale) sulla valentia da lui dimostrata nella rappresentazione delle grandi tragedie Saul, Zaira, Otello, Wallenstein, ec. ec., e ci atterremo alla solenne declamazione di alcuni brani del poema di Dante. Noi riteniamo, che nello sviluppo di quell'immenso emporio di bellezze, e di difficoltà consista la grande perizia e maestria dell'attore, tanto per ciò che riguarda la svariata copia degli affetti, quanto per l'astruso, il terribile della descrittiva. [...] per ciò che riguarda la parte *descrittiva* niente di più grandioso per la *declamazione* della Divina Commedia, niente di più arduo, di più proprio onde comprovare l'ingegno e la valentia d'un attore. [...] Questo Attore, che meritatamente, tanto si ammira nella rappresentazione della tragedia, del dramma, d'ogni componimento scenico si studj per bene nella declamazione degli accennati Canti, e allora si conoscerà quanto Egli sia maggiore di quello che in ogni altra circostanza apparisce. È bene che l'Arte abbia un'Attore-modello, non proposto dal cieco fanatismo, ma tale dimostrato dall'esattezza del calcolo: così gli studiosi potranno camminare sopra tracce infallibili perché tolte dal Vero, e raggiungere il Bello, che da quello unicamente procede.», cfr. F. A. Bon, *Drammatica. Declamazione*, in “Il Pirata”, anno X, n. 36, venerdì 25 ottobre 1844, pp. 141-142.

¹³⁶⁴ Come, nel 1916, ricorda Giuseppe Cauda: «Dopo che Ferdinando d'Austria ebbe concessa, nel 1839, l'amnistia ai proscritti dal Lombardo-Veneto, il Modena rimpatriò. Affine di rialzare le sorti del nostro teatro, il Modena, nel 1843, costituì una Compagnia e diede un ciclo di recite al Teatro Re, di Milano, dove declamò, per la prima volta in Italia, diversi Canti del Dante, suscitando un vero delirio.», cfr. Cauda, G., *L'alto patriottismo di Gustavo Modena*, in «La Lettura», anno XVI, n. 9, 1 settembre 1916, pp. 848-849.

¹³⁶⁵ Per approfondimenti sul ruolo dei dilettanti nella compagnia modeniana si veda il paragrafo *I dilettanti*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., pp. 229-231.

¹³⁶⁶ F. R., *Un po' di tutto*, in “Il Pirata”, anno VIII, n. 100, Martedì 13 Giugno 1843, p. 404.

Venerdì poi 5 corrente i dilettanti filodrammatici diedero nel teatro pubblico una recita a beneficio degli asili d'Infanzia [...] Lode al bravissimo giovane signor Giuseppe Peracchi che declamò con tutti i più veri colori il famoso canto 33° di Dante, per cui dovette per ben tre volte ricomparire al Pubblico e riceverne gli applausi di entusiasmo.¹³⁶⁷

Tra i professionisti spicca la figura di Luigi Pezzana¹³⁶⁸ che si specializza col tempo come fine dicitore di classici letterari e teatrali come ci testimonia una recensione risalente alla stagione pisana del 1841: «la Compagnia diretta dal Pezzana calcò le scene di quel teatro nella passata stagione. – Luigi Pezzana vi si è distinto quale attore-artista di altissimo merito. – Nell'*Oreste* e nel *Tasso*, e declamando alcuni brani del *Purgatorio* di Dante, si è mostrato espertissimo»¹³⁶⁹. In effetti Pezzana, riconosciuto dalla stampa come attore capace di coniugare la raffinatezza dello stile con una spiccata cultura, aveva già dato prova di sapersi ben destreggiare tra le famose terzine quando, riprendendo le serate dantesche londinesi di Gustavo Modena¹³⁷⁰, nell'aprile del 1841 al teatro del Cocomero di Firenze aveva presentato uno spettacolo in cui interpolava a pezzi strumentali la declamazione di canti danteschi e di frammenti dai *Sepolcri* di Foscolo. L'accademia destò l'entusiasmo del pubblico fiorentino e di gran parte della critica, secondo soltanto al “sottinteso” Modena:

Dove poi destò un entusiasmo vivissimo fu nei canti diversi di Dante. Né poteva essere a meno; maestro di drammatica com'è, volle porne a luce tutte le più recondite bellezze, i concetti più arcani; anzi immedesimando gli spettatori col divino poeta, fece ad essi conoscere l'altezza dei più arditi concepimenti. Tanto a piccolo, sì, ma a sincero attestato della nostra ammirazione.

¹³⁶⁷ Galloni, *Gazzetta Teatrale - Piacenza*. Ancora qualche cosa di questo teatro, in “Il Pirata”, anno VIII, n. 13, Venerdì 12 Agosto 1842, p. 52.

¹³⁶⁸ L'esordio, come primo amoroso, avviene a Verona nella compagnia di Marco Fiorio, un capocomico quasi sconosciuto (cfr. Costetti, G., *I dimenticati vivi della scena italiana*, Roma, Stabilimento Tipografico della Tribuna, 1886, p. 85), dove incontrò Carlotta Polvaro, attrice già affermata che era stata, dal 1829 al 1832, in società con Giacomo e Gustavo Modena. Pezzana la sposò probabilmente intorno al 1840. Come per molti attori dell'Ottocento – persino nei casi più celebri com'è quello di Eleonora Duse – anche per Pezzana è difficile datare con precisione gli eventi, artistici o privati, dal momento che le fonti, le cronache e la narrazione sono spesso in contraddizione tra loro. Pur in assenza di date esatte, è possibile tuttavia affermare che, lasciata la compagnia Fiorio, Pezzana e Polvaro passarono a quella di Luigi Ghirlanda per poi unirsi in società con Cesare Marchi, ottenendo grandi successi e ottimi risultati economici. Gli anni dal 1844 al 1859, in cui Pezzana diresse la sua compagnia, coincisero con l'apice del successo, in particolare a Firenze e Roma, dove, più che in ogni altra città, fu amato dal pubblico. Si affermò allora come un interprete di grande versatilità capace di passare con agio dal registro comico a quello tragico. Forse il ritratto più articolato e ricco di sfumature di Pezzana resta quello dedicatogli da Costetti nel 1886, cui abbiamo appena fatto riferimento. Allineandolo in una galleria di cinque «dimenticati vivi» (Amalia Bettini, Antonio Colomberti, Fanny Sadowsky e Giuseppe Peracchi) della scena italiana ci restituisce, con l'ironia del titolo, il profilo di un attore e di un capocomico la cui traccia sembra abitare la norma del teatro ottocentesco e non la vita delle sue essenziali e memorabili eccezioni rese successivamente celebri sotto la definizione di Grandi Attori.

¹³⁶⁹ R., *Gazzetta Teatrale - Pisa*, in “Il Pirata”, anno VIII, n. 51, Venerdì 23 Dicembre 1842, p. 206.

¹³⁷⁰ Oltre alle “dantate” nel repertorio di Pezzana confluirono altri cavalli di battaglia di Modena, fra tutti, il *Saul* di Alfieri e il *Luigi XI* di Delavigne (cfr. Costetti, G., *I dimenticati vivi della scena italiana*, cit., p. 91).

Così il giovane Pezzana continua a dar prove non dubbie del valor suo. Lo conoscevamo e lo ammiravamo per ottimo attore: ora lo salutiamo come secondo declamatore di Dante, e, ciò che non meno gli arreca lustro, come l'unico, e il primo declamatore del *Cantor dei Sepolcri*.¹³⁷¹

Il *format* importato da Modena dall'Inghilterra ottiene subito grande successo in Italia tanto da essere preso a modello e replicato da una folta schiera di interpreti "dimenticati": animatori della quotidiana vita teatrale ottocentesca eppure passati sotto traccia rispetto alle eccezionali e celebrate esibizioni grandattoriche. Andranno dunque menzionate anche le esibizioni di Paolo Fabbri, membro della Drammatica Compagnia Rosa-Vergnano, descritto da Giuseppe Cauda come «valente e coltissimo» attore, il secondo dopo Modena a declamare in Italia «qualche brano del Divino Poema»¹³⁷². La sua prima recita dantesca, in cui «fu molto ammirato e lodato», ebbe luogo la sera del 27 luglio 1842. A distanza di pochi mesi, in novembre, fu seguita da quella di Luigi Capodaglio¹³⁷³, egregio primo attore della Compagnia Tessari, al teatro Carignano di Torino dove recitò «un canto di Dante in occasione della sua beneficiata, dopo l'atto secondo del dramma *Properzia dei Rossi*»¹³⁷⁴. L'attore replicò nel settembre del 1843 a Verona «presso il teatro diurno in Cittadella» dove «per secondare il desiderio di un suonatore-concertista che dava in quel teatro un'accademia, declamò varii brani della *Divina Commedia*, e li declamò con tanta intelligenza e criterio, e con tant'anima ed energia, che l'affollato pubblico a quando a quando irrompeva in un vero furore d'applausi, e chiamavalo dopo ripetutamente al proscenio»¹³⁷⁵.

¹³⁷¹ *Gazzetta Teatrale* – I. e R. *Teatro del Cocomero*, in "Il Pirata", anno VI, n. 80, martedì 6 aprile 1841, p. 326. Altre notizie sulle esibizioni di Pezzana si possono trovare nel saggio *Silboutes drammatiche e musicali*, I. Luigi Pezzana, in Montazio, E., *Il proscenio e la platea: cronache fiorentine*, Firenze, Mariani, 1845, pp. 32-39. Di un'altra declamazione dantesca parla Costetti riportando un pittoresco aneddoto che conferma l'abituale frequentazione del Pezzana dei classici Dante e Foscolo: «Fra le sue passionacce classiche, si segnalò nella declamazione di Dante, e dei *Sepolcri*, di Ugo Foscolo. A Palermo, una sera, mentre si presentava in abito nero e cravatta bianca sul palcoscenico del teatro Carolino e cominciava a declamare il canto del Conte Ugolino, un principe P..., che era nel palco della Deputazione teatrale da lui degnissimamente presieduta, s'alzò sbigottito e corse sul palcoscenico gridando così che pareva invasato, che i comici facevano scena vuota e lasciavano il signor Pezzana a parlare da solo a soggetto. Quel presidente di deputazione teatrale valeva bene la farsa onde si chiuse lo spettacolo!», cfr. *Luigi Pezzana*, in Costetti, G., *I dimenticati vivi della scena italiana*, cit., pp. 92-93.

¹³⁷² Cauda, G., *I divulgatori di Dante sulla scena*, cit., p. 607.

¹³⁷³ I due attori, Paolo Fabbri e Luigi Capodaglio, fecero peraltro parte di una stessa compagnia, condotta e diretta dal Capodaglio, come riferitoci dalla *Gazzetta teatrale* – *Un po' di tutto* del 1846 (cfr. "Il Pirata", anno XI, n. 68, venerdì 20 febbraio 1846, p. 286).

¹³⁷⁴ Il 12 novembre 1842, sul "Messaggiere Torinese", Angelo Brofferio, dopo aver constatato che gli spettatori erano rimasti ammirati dalla *performance* di Capodaglio ed avevano applaudito calorosamente l'artista, aggiungeva alla sua recensione alcune righe di incitamento a replicare la declamazione dantesca esortando ad un'interpretazione che puntasse maggiormente sulla dizione e sull'enfasi linguistica che non su quella mimico-gestuale: «Il Capodaglio, dotato di molti pregi, non ha la suscettibilità degli orgogliosi e noi siamo certi che ad un suo secondo esperimento saprà meglio colorare coll'accento, anziché col gesto, quei maschi, quei divini pensieri, ed ottenere ogni volta più clamorosi applausi» (l'articolo di Brofferio è parzialmente riportato in Cauda, G., *I divulgatori di Dante sulla scena*, cit., p. 608, da cui si cita).

¹³⁷⁵ *Gazzetta teatrale* – L. S., *Verona. Due parole all'attore drammatico Capodaglio*, in "Il Pirata", anno IX, n. 26, venerdì 29 settembre 1843, p. 103.

L'onda lunga della fortuna recitativa del poema raggiunge e supera le soglie del XX secolo anche grazie alle *performances* di questi giovani interpreti cresciuti all'ombra del grande attore, prima, e di quello naturalista e mattatore, poi. Una conferma ulteriore ci viene dal saggio di declamazione sul XXXI del *Paradiso* offerto dal giovane Marcello Giorda al Lyceum di Firenze, in occasione delle feste per il sesto centenario della morte di Dante:

Con bella dizione perfetta, con gesto sobrio ed eloquente, con bella voce calda e naturale, il Giorda ci dette la sensazione dello stupore di Dante, del fulgore dei cerchi fulgenti, che la potenza di quelle terzine apre ai nostri sguardi meravigliati. Dobbiamo riconoscere che l'elegantissimo pubblico che aveva stipata la sala del Lyceum fu all'altezza del soggetto e dell'artista (perché quando questi giunse alla visione della Madonna) dopo avere, di continuo, sottolineato con approvazioni il dicitore, s'alzò in piedi, trascinato, e coronò la fine del canto con una ovazione scrosciante, entusiastica. [...] fu chiamato fuori una quindicina di volte. Un vero successo.¹³⁷⁶

Alla recita del canto dantesco seguì poi quella di «altre liriche di Fausto Salvatori, del Gatteschi, un sonetto d'ignoto e terminò, fra applausi calorosi, con la *Canzone d'oltremare* di Gabriele D'Annunzio»¹³⁷⁷. Nell'intreccio di differenti generi letterari detti ad alta voce si coglie il perdurare del *modus operandi* modeniano che mirava a costruire attorno alla recita dei canti, punto focale, un articolato spettacolo d'intrattenimento. Gli esiti più alti e felici in questo particolare esercizio lasciato in eredità furono raggiunti da tre interpreti d'eccezione: Ristori, Rossi e Salvini. Nel prossimo paragrafo ci concentreremo sulle loro *performances* dantesche¹³⁷⁸ fino all'evento che, emblematicamente, li vide insieme a celebrare il sommo poeta: il centenario del 1865 nella Firenze nuova capitale d'Italia.

¹³⁷⁶ Cfr. "Giovani speranze: Margherita Bagni, Andreina Rossi, Wanda Capodaglio, Marcello Giorda", in Cauda, G., *Al proscenio ed a lumi spenti. Profili, aneddoti, confronti, impressioni, indiscretezze, curiosità, giovani promesse*, Chieri, Astesano, 1921, pp. 207-208.

¹³⁷⁷ Ivi, p. 207.

¹³⁷⁸ Avvalendoci soprattutto delle notizie e degli inediti documenti rinvenuti nei rispettivi fondi conservati nell'archivio della Biblioteca Museo dell'Attore di Genova e nella Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma.

4.5. RISTORI-ROSSI-SALVINI: EVOLUZIONE DEL *RECITAL* DANTESCO.

Modena aveva impostato il suo linguaggio scenico sul “grottesco”, e cioè su un modo di recitare che rifiutava il sublime in favore di una visione antiromantica del teatro e della realtà; i suoi allievi e ammiratori deviarono da questa sua mediazione profondamente moderna e alla sperimentale ricerca di un’arte sottile di educazione del pubblico all’insegna di un “teatro educatore” preferirono il “sublime” romantico fondato sulla passione e sul sentimento smisurati di personaggi mitici, storici e popolari: «nacquero così le donne “mondiali” della Ristori, i “giganti buoni” di Salvini, gli “innamorati passionali” di Ernesto Rossi, e così via»¹³⁷⁹. Modena fu un vero critico del teatro e della società del suo tempo, ma, mentre combatteva la sua battaglia contro l’ormai inarrestabile industrializzazione dello spettacolo, il vento stava mutando proprio per mano della generazione di attori che erano cresciuti avendolo come modello¹³⁸⁰. Questi eccezionali protagonisti giudicarono impraticabile la strada da lui tracciata e decisero di rispondere alla domanda rinunciando all’idea di teatri stabili, com’era nelle intenzioni del maestro¹³⁸¹, riproponendo come valore il nomadismo delle compagnie, accentrando su sé stessi la costruzione dello spettacolo e mettendo da parte ogni posizione critica e riflessiva sul teatro e sulla società. Si misero così direttamente in concorrenza con il cantante d’opera e, come afferma Gigi Livio, vinsero la partita

nella misura in cui il teatro di rappresentazione – divenuto appunto più «popolare» [...] perché parlava di sentimenti universali attraverso un’espressione che univa gesto, voce, movimento in una concezione quasi mai critica, come era stata invece sempre quella di Modena, ma tutta tesa alla rappresentazione di tipi eccezionali che vivevano però i sentimenti di tutti – diviene ora il punto di ritrovo così dei colti come di coloro che colti non sono, dal momento che la sua comprensibilità è stata portata al livello di quella dell’opera lirica.¹³⁸²

¹³⁷⁹ D’Amico, A., *L’attore italiano tra Otto e Novecento*, in AA. VV., *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Bari, Laterza, 1984, pp. 25-38, qui a p. 28. Su influenze e divergenze tra il maestro Modena e i suoi “allievi” si veda il capitolo *Modena, Salvini, Ristori (e Rossi)*, in Petrini, A., *Gustavo Modena, Teatro, arte, politica*, cit., pp. 271-288 e, soprattutto, il saggio di Sandra Pietrini, *La recitazione grottesca e l’eredità mancata di Gustavo Modena*, in A. Petrini, (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Roma, Bonanno, 2012, pp. 195-212.

¹³⁸⁰ Alla sua morte, nel 1861, a 58 anni, la Ristori ne aveva trentanove, Rossi trentaquattro e Salvini trentadue.

¹³⁸¹ Evidente in una sua lettera del 1844 indirizzata al commediografo Giacinto Battaglia: «Una compagnia girovaga [...] non può dar carne ai miei sogni d’altra volta. Le provincie non rispondono alla chiamata, il gusto varia ogni trenta miglia, i teatri sono in mano dei nobili e dei ricchi che non solo non vogliono dotare le Compagnie comiche; ma esigono da noi un tributo sui nostri incassi per impegnarne gli impresari delle opere in musica. Ho un bel pregare, gridare che uccidono l’arte drammatica, indispettermi; è tutt’uno: vogliono l’opera», cfr. *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, cit., p. 69.

¹³⁸² Gigi Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 615-616.

Il 1855 fu l'anno "decisivo" di questa svolta¹³⁸³: la celebre compagnia Reale Sarda con la *tournée* parigina, ultimo squillo di tromba prima dello scioglimento, inaugurò la strada internazionale dell'«industria lucrosa dei capocomici»¹³⁸⁴ sotto la guida della Ristori, ormai insofferente alla spartizione dei ruoli e alle gerarchie di compagnia e pronta a mettersi in proprio anche per ottenere i maggiori vantaggi economici possibili nel nuovo contesto¹³⁸⁵. Cominciò così la vera e propria stagione del Grande attore italiano e la declamazione della *Commedia*, che ne accompagnò il decollo sulle scene d'oltreconfine, funse da importante logo di riferimento, divenne un soggetto popolare, un cavallo di battaglia delle creazioni d'attore.

Dopo i trionfi parigini e londinesi delle *tournées* del 1855-1856 e del 1863, Adelaide Ristori fece ritorno in patria preceduta da una fama che la proiettava ormai alla ribalta della scena internazionale come il fiore all'occhiello del teatro nazionale; un primato conquistato oltreconfine soprattutto all'insegna di Dante¹³⁸⁶, anche grazie alla collaborazione con il giovane Ernesto Rossi – ottima spalla in particolare nel ruolo di Paolo Malatesta – che era stato infatti allievo di Modena, quando questi dal 1846 al 1848 diresse la compagnia Calloud, dal quale aveva carpito tecniche e rudimenti fondamentali della declamazione dantesca. La grande attrice assimilò a sua volta la lezione modeniana osservando Rossi recitare il brano di Ugolino a mo' di intermezzo tra gli atti della *Maria Stuarda* e dell'*Oreste*, oppure a chiusura degli *entertainments*, e si dimostrò particolarmente efficace nella recitazione del V canto dell'*Inferno*, più volte proposto al pubblico londinese soprattutto durante la *tournée* del 1863 e poi riproposto con successo in Italia. Proprio questo brano fu scelto dall'attrice, ormai settantaseienne, quando, con coraggio ed entusiasmo giovanili, «usciva dal riposo e

¹³⁸³ Lo evidenzia Alessandro D'Amico in Id., *Presentazione a La monarchia teatrale di Adelaide Ristori. 1855-1885*, Firenze, Arti grafiche C. Mori, 1978, pp. 5-6.

¹³⁸⁴ Come scrive Costetti in Id., *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, M. Kantorowicz, 1893 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1979), p. 202.

¹³⁸⁵ Bisogna ricordare che il secondo Ottocento italiano, e cioè il periodo del grande attore-mattatore, coincide, non a caso, con lo sviluppo del mercato teatrale e, più in generale, con la trasformazione dell'economia a livello mondiale: «si passa cioè da una forma paleocapitalistica a una più decisamente capitalistica, dove l'industrializzazione dello spettacolo, che si consoliderà poi pienamente nel Novecento, incomincia ad affermarsi». Cfr. Livio, G., *Il teatro del grande attore e del mattatore*, cit. p. 614.

¹³⁸⁶ «Infatti l'entusiasmo universale ed unanime, che ella seppe destare a Parigi sotto le spoglie di Francesca da Rimini, di Mirra, di Maria Stuarda, e di Pia de' Tolomei ha quasi del favoloso. Non un gesto, non un accento, non uno sguardo, non un respiro, non un pensiero, direi quasi, dell'attrice italiana andò perduto. Adelaide Ristori col suo sentimento, colla sua intelligenza, colla sua poesia ha magnetizzati, anzi conquisi i francesi. [...] Oggimai il nome di Adelaide Ristori è fatto celebre; e fra poco ella percorrerà trionfalmente le metropoli dell'Europa e del Nuovo Mondo, recando dovunque l'armonia della nostra bella lingua e le opere dei nostri sommi ingegni, le quali finora rimasero quasi ignote agli stranieri.» cfr. *Adelaide Ristori*, in "Il Trovatore", Torino, 11 agosto 1855, trafiletto di giornale recuperato nella *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*, Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca Museo dell'Attore di Genova. Nell'*Album artistique* (Paris, Godard, 1858) in cui, con una carrellata iconografica, l'attrice collezionò i suoi ritratti in costume di scena dei principali ruoli interpretati, sono presenti anche i due personaggi danteschi più frequentati e amati: Francesca da Rimini e Pia dei Tolomei. Li riproponiamo nell'*Appendice documentaria*.

dalle sue domestiche abitudini per ritornare sulla scena»¹³⁸⁷ a chiudere in bellezza una straordinaria carriera, partecipando alle recite promosse dalla Commissione d'arte drammatica durante l'Esposizione nazionale torinese del 1899 per il cinquantesimo anniversario dello Statuto Albertino, a cui era stata invitata in rappresentanza delle «più gloriose energie passate dell'arte rappresentativa»¹³⁸⁸. La sera del 15 giugno al teatro Carignano si accomiatò dunque con commozione dalle scene «dove giovinetta ed inconscia dei futuri splendori aveva palpitato dei suoi primi applausi»¹³⁸⁹, interpretando magistralmente la sua Francesca. Domenico Lanza, tra i promotori dell'evento, descrive così le sensazioni suscitate negli spettatori da quella *performance*:

quando laggiù sul palcoscenico in mezzo alla corona di artisti che il Teatro d'arte aveva raccolto attorno a Lei [...] Adelaide Ristori [...] incominciò il Canto V dell'Inferno di Dante, per tutta la sala gremita [...] passò come un fremito di commozione, di ammirazione per quella veneranda figura di donna. Ella stessa si sentiva commossa [...] e recitando le terzine dantesche la sua voce pareva a volte affievolirsi per l'emozione. Disse tutta la prima parte del canto come soggiogata da una trepidazione; quando arrivò alla divina Scena dell'amoroso colloquio di Paolo e di Francesca, Ella parve ad un tratto animata da un'altra vita, [...]: gli occhi risplendenti, il volto irradiato, la voce forte, squillante, gittarono sul pubblico, come una effusione di mirabile efficacia, la sublime poesia di quei versi. “Quando leggemmo il desiato riso/esser baciato da cotanto amante/questi, che mai da me non fia diviso/La bocca mi baciò tutta tremante.” In quell'istante i vecchi ricordarono e i giovani immaginarono la grandezza artistica di quella donna cui gli anni non avevano rapito il fuoco animatore delle passioni e dei sentimenti; [...] la fede per quell'arte [...] ritrovava in lei l'interprete più vigorosa e multiforme.¹³⁹⁰

¹³⁸⁷ Lanza, D., *15 giugno 1898 – Per l'80° compleanno di Adelaide Ristori*, in «Rivista teatrale italiana», anno II, vol. III, 1902, p. 72 (consultata presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma).

¹³⁸⁸ Ibidem. Per approfondimenti sull'evoluzione della Ristori artista e donna ottocentesca si rimanda al volume di Teresa Viziano, *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago, 2013.

¹³⁸⁹ Deabate, G., *Il bicentenario di un celebre teatro torinese*, in «Nuova Antologia», serie V, vol. CLXII, novembre-dicembre 1912, p. 303.

¹³⁹⁰ Lanza, D., *15 giugno 1898*, cit., pp. 73-74. Di questa *performance* della Ristori si parla anche nel catalogo della mostra espositiva *La mostra d'arte drammatica, in 1898 L'esposizione nazionale*, Torino, Roux Frassati, pp. 190-191 (consultabile sul sito del Museo Torino all'indirizzo internet: <http://www.museotorino.it/resources/pdf/books/254/index.html>); mentre ad un'altra recita dantesca, andata in scena al teatro Costanzi di Roma nel 1896, si fa riferimento in un articolo commemorativo, edito nell'anno della morte dell'attrice, a firma di G. M. Scialinger, in cui si sottintende anche un ideale passaggio del testimone tra i tre “tenori” Ristori, Rossi e Salvini: «Così la riudimmo, molto inoltrata negli anni nella serata in cui fu commemorato al Costanzi di Roma, un altro grande, Ernesto Rossi, il più ardente Paolo che Pellico avrebbe potuto sognare accanto a Lei. Ella disse il Canto quinto dell'*Inferno*, e non mai l'endecasillabo dantesco ci aveva svelato a traverso la bronzea risonanza dei suoi cerchi e delle sue rime il segreto di un'anima così calda e di un affanno così fatale. Fu da vero un vale angoscioso quello che la più dolce e melodiosa Francesca offrì lagrimando a colui che le aveva, sulla scena, impresso il più delirante bacio d'amore! Chi darà oggi a Lei, discesa serenamente nella tomba, l'addio dolente dell'Arte che fu sua e di cui Ella fece il primo suo blasone? O, Tommaso Salvini, questo geloso diritto è vostro, e ancor più reverenti fa noi tutti che sentiamo la grandezza passata, verso voi, glorioso.» cfr. Id., *Ricordando la Ristori*, in «La Maschera», anno II, n. XIV, p. 3 (consultato nella Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma).

L'attrice dimostrò tutta la sua abilità, allenata nel tempo, nella pur sempre "ardua" recita delle terzine e anche un altro testimone della serata ne riconobbe l'eccezionale professionalità:

Talmente ardua cosa recitare un canto di Dante, che il numero degli interpreti se n'è andato mai sempre facendo più raro. E non tanto per la difficoltà dell'esprimere le grandi cose, con degna voce e con degno gesto, quanto per il consenso d'intelligenza che deve stabilirsi tra chi dice e chi ascolta. [...] Così si pensa quando un tale spettacolo si annunzia, quando l'interprete deve essere Adelaide Ristori. E interprete del canto quinto dell'*Inferno*, nel quale il dolore e la colpa e la disperazione e l'amore clamano tra l'infemale bufera, [...] Se ardua dunque l'interpretazione di un canto di Dante, ardua in ispecie in questo, ove la rappresentazione degli affetti è più ampia. [...] E questo quinto canto che forse ella predilige, e che agli affetti muliebri parla e conviene di più, ella ci ha rievocato ieri sera con un'interpretazione a cui, come dissi, l'anima nostra consentì commossa.¹³⁹¹

Sulla scena non è più in gioco la lotta dicotomica fra il Dante-personaggio e l'attore-declamatore, che nel progetto di Modena avrebbe dovuto privilegiare il "rivoluzionario" messaggio politico del poema e non la bravura del suo mediatore. Ora, invece, è l'attore l'incontrastato protagonista del *format*: in scena per colpire e emozionare gli astanti piuttosto che per farli pensare. In pochi decenni molto era cambiato. Il patriottismo teatrale che fino a poco tempo prima aveva legato i trionfi scenici di Modena e di Verdi alla causa dell'indipendenza italiana, dopo il fallimento del '48 e la fine della Repubblica romana, mutò rapidamente di segno¹³⁹²: «ognuno va per la sua strada (la Ristori più di tutti) e l'amor di patria sta diventando sempre più un ornamento supplementare di solitari divismi. I grandi mattatori rappresentano le glorie dell'Italia presso l'opinione pubblica europea, ma soprattutto, ormai, badano a sé stessi»¹³⁹³.

Contemporaneamente si stempera la carica eversiva di Dante in favore di un più approfondito e meditato esercizio di stile, atto ad affinare tecnica e interpretazione del Grande attore: mentre il maestro lavorava per "discorsi rappresentativi", cioè per lunghe sequenze recitative difficili da sostenere, i suoi epigoni adottarono «più brevi unità di misura per distribuire meglio le forze nell'arco dello spettacolo», scavando così

¹³⁹¹ Ruberti, G., *Adelaide Ristori*, in "La Stampa", *Arti e Scienze*, anno XXXII, n. 165, giovedì 16 giugno 1898, Torino.

¹³⁹² L'eccezionale partecipazione degli uomini di teatro ai moti del biennio '48-'49 è stata già ricordata nel capitolo precedente in riferimento all'impegno politico degli attori italiani costretti spesso all'esilio (cfr. Meldolesi, C., e Taviani, F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit. p. 252).

¹³⁹³ Come osserva Marzia Pieri in un articolo dedicato al carteggio Parra-Ristori (cfr. Id., *Il carteggio Parra, Montanelli, Ristori a cura di Caterina Del Vivo*, in «Erba d'Arno», *Note e rassegne*, n. 140, primavera 2015, pp. 35-39, qui a p. 38).

un solco rispetto alla tecnica recitativa del modello modeniano; come osservato già da Meldolesi e Taviani: «Modena usava i dettagli come guarnizioni plateali dal significato imprevisto [...] ad esempio le sue pause e le sue accentuazioni anticlericali quando si fingeva Dante intento a comporre i canti dell'*Inferno* [...]. Invece per Salvini e per gli altri i dettagli divennero una rete di punti di appoggio, collegati sul piano stilistico con l'interpretazione»¹³⁹⁴. La struttura dell'*entertainment* resta praticamente la stessa: recitazione del canto dantesco interpolata, a mo' di intermezzo, tra gli atti di drammi moderni e alla moda; varia invece l'utilizzo del poema che, non più compreso all'interno di un progetto politico-militante, diventa, nelle mani dei nuovi interpreti, «miniera inesaurita» di soggetti teatralizzabili per ottenere fama e consenso, in patria e all'estero¹³⁹⁵. Viene meno, insomma, quell'idea, romantico-risorgimentale, di spettacolo organico, totale, dove l' "italianità" di brani estratti dai classici veniva esaltata dalla parola recitata e cantata con accompagnamento musicale; a tutto vantaggio di una specializzazione tecnico-stilistica che già sa di divismo moderno. In questa fondamentale evoluzione teatrale, che delinea con contorni sempre più marcati la figura del Grande attore¹³⁹⁶, la declamazione dantesca assume un ruolo affatto secondario, sebbene meno sondato da approfondite ricerche, rispetto al più quotato filone shakespeariano¹³⁹⁷.

¹³⁹⁴ Cfr. Meldolesi e Taviani, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit., pp. 251-252.

¹³⁹⁵ Così Ernesto Rossi definisce l'opera dantesca in una conferenza a premessa della declamazione di un canto infernale: «Ogni suo canto è una tragedia, un dramma, un idillio. Tutti i suoi personaggi, che la natura delle loro carni svestì e restituì spiriti all'amore e alla giustizia divina, egli [...] gli rivestì esattamente delle loro carni, e umanamente e veramente torna a mostrarceli coi loro vizi, coi loro delitti, colle loro virtù. Fa d'uopo nominarli, il Farinata, il Pier delle Vigne, il Sordello, il Cacciaguida e tanti e tanti altri [...] Dante ha aperto all'umanità orizzonti donde spiccano innumerevoli nuovi cono di luce. Egli sparge idee, da ognuna delle quali mille altre germogliano. Impartiscono immaginazione, soggetti, stile a tutte le arti. L'opera sua è miniera inesaurita; diciamolo, le stesse viscere dello spirito umano.» cfr. *Dante Alighieri – Conferenza su Dante Alighieri premessa da Ernesto Rossi alla declamazione del XXV canto dell'Inferno*, pp. 4 bis, 9. Autografo inedito, senza data, conservato nel Fondo Ernesto Rossi presso l'Archivio della Biblioteca dell'Attore di Genova (con numero di collocazione MBA ER 1503) e qui riprodotto integralmente nell'*Appendice documentaria* allegata a questo lavoro.

¹³⁹⁶ «Nel 1856 si determinò un indiscutibile cambiamento di fase nel teatro italiano. Merito dei Grandi attori, che si rivelarono una leva di artisti "risolutori", in grado cioè di risolvere le incompiutezze storiche della nostra scena. Basti ripensare alla loro linea shakespeariana che fornì un equivalente generale della bellezza rappresentativa all'ambiente teatrale, e non solo ad esso. Anche presso i letterati l'avvento di questi artisti assunse i contorni di una ri-civilizzazione drammatica: Grandi attori, perciò, non come attori di particolare qualità, bensì come attori nella accezione della grandezza o, se si vuole, più che attori. Tale era stato Edmund Kean, uomo-specchio della sensibilità culturale del suo tempo, e tali divennero prima la Ristori e poi Salvini.» cfr. Meldolesi e Taviani, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit., p. 271.

¹³⁹⁷ Alla scrittura drammatica italiana del secondo Ottocento – eccetto i casi di autori-librettisti come, per esempio, Giacometti, del cui lavoro in *ensemble* con la Ristori parla Roberto Alonge nel paragrafo "Il compositore e il librettista", in Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988, pp. 33-39 – poco adatta a offrire al grande attore la materia per le sue *performances*, vennero preferiti quei testi in cui la presenza di rilevanti figure di personaggi tragici permetteva agli artisti di esprimere al meglio quell'unione fra sublime e reale di cui si è già detto. Di qui una delle ragioni dell'indiscusso primato di Shakespeare, confermato poi dalla critica, nei repertori di quel periodo; a questo andrebbe aggiunto, riscoprendolo, anche l'ampio spettro di soggetti offerto al grande attore da eroine ed eroi tragici danteschi (Francesca, Pia, Piccarda, Farinata, Ugolino, ecc...) o da singoli episodi del poema particolarmente drammatizzabili e "recitabili" per il loro intreccio narrativo a cui questa ricerca riserva particolare attenzione.

Come la Ristori, anche Ernesto Rossi si cucì addosso il suo particolare canto dantesco, cioè: il XXV dell'*Inferno*. Due annunci, risalenti alla stagione teatrale 1892 del Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, ne testimoniano la ricorrenza nel suo repertorio, confermando la fortunata adattabilità dei brani danteschi, alla stregua di atti unici, all'interno di articolati programmi d'intrattenimento. Riproponiamo di seguito una delle due locandine:

Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici
Telefono 514

Giovedì 24 Marzo 1892, ore **8** 1/2 p.

RAPPRESENTAZIONE STRAORDINARIA
con l'intervento dell'artista

ERNESTO ROSSI
che parlerà sulla parte drammatica della

DIVINA COMMEDIA
di DANTE ALIGHIERI

e declamerà un brano del **V** Canto dell'**INFERNO**:
Francesca da Rimini
e tutto il XXV Canto:

I SERPENTI.

La Comica Compagnia Veneta di proprietà degli artisti Cav. **ZAGO**
e Cav. **PRIVATO**, *incomincerà* con la commedia in un atto di
GIOVANNI BERNARDI:

Una mugier tirana

Vi agiscono le signore A. Foscari, D. Prosdocimi ed i signori E. Corazza, E. Ferri,
A. Borisi.

Chiuderà lo spettacolo la commedia in 3 atti di GNAGNATTI:

Le done dei altri

Personaggi

Signor Bartolomeo . . . E. ZAGO	Marianna <i>C. Moro</i>
Cesare, marito di Clelia <i>E. Corazza</i>	Teodolinda <i>S. Foscari</i>
Orazio, marito di Marianna <i>V. Prosdocimi</i>	Ambetta, moglie di Francesco <i>A. Foscari</i>
Francesco, cameriere <i>G. Alberti</i>	Paolina, cameriera <i>D. Prosdocimi</i>
Clelia <i>E. B. Privato</i>	

Questa recita non è compresa nell'Abbonamento d'ingresso.

Biglietto d'ingresso Lire 1

Alla seconda e terza Galleria accesso libero col solo biglietto d'ingresso.
Poltroncine di Platea e Prima Galleria L. **4** (oltre l'ingresso)
Sedie di Platea e Gradinata L. **2** (oltre l'ing.)
Palchi di prima Galleria L. 15 — Idem di seconda L. 10.

Il Teatro si apre alle ore 7 3/4. Termina alle ore 11 1/2

Milano — Tip. Lit. Economica.

Fig.10. Annuncio recita straordinaria – Teatro Accademia dei Filodrammatici, Milano, 24 marzo 1892¹³⁹⁸

¹³⁹⁸ Il documento (con numero di catalogazione 25-140) è stato recuperato presso l'archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma. L'altra locandina citata è relativa ad una recita diurna in cui Rossi declama il XXV dell'*Inferno* per una serata di beneficenza in favore della Società di Previdenza fra gli Artisti Drammatici svoltasi nel febbraio dello stesso anno sempre al Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano (se ne veda la riproduzione nell'*Appendice documentaria*).

Durante la serata si avvicendarono una farsa e una commedia recitate dalla compagnia Zago-Privato, inframezzate dall'intervento del Rossi che, a mo' di conferenziere-intrattenitore, prima discute della "parte drammatica" del poema dantesco e poi declama un passo del V e l'intero canto XXV dell'*Inferno*, detto "dei Serpenti". Sotto la spinta della domanda internazionale l'attore si era specializzato in ruoli tragici, per lo più desunti dai drammi shakespeariani di cui, insieme a Salvini, fu tra i maggiori interpreti in Italia e nel mondo¹³⁹⁹ (cosa che non era riuscita nemmeno al grande Modena), grazie a un abile mix di sapienza attorica e astuzia imprenditoriale, ormai scissa da quell'azione rivoluzionaria, etica ed estetica, di cui il loro maestro era stato acceso propugnatore. Da Amleto, a Shylock e a Otello, da Paolo Malatesta di Pellico, a Coriolano, a Riccardo III, fino a Macbeth e a Ivan il Terribile; si osserva, nel suo ampio repertorio di personaggi tragici¹⁴⁰⁰, una spiccata tendenza al trasformismo e al travestimento, che spiega la sua predilezione per un canto "camaleontico" come il XXV dell'*Inferno* dominato precisamente da tante "trasformazioni", uno dei vertici, insieme al V e al XXXIII, della «potenza drammatica di Dante dimostrata in tutto il suo poema divino»¹⁴⁰¹:

Quando si ha il genio dell'arte i concetti complessivi di tutte le arti germogliano; la pittura, la scultura, il disegno, e quel congegno meccanico di accessori indispensabili al colorito della rappresentazione e tal movimento è fatto in guisa che si fonda colla perfetta impersonazione dei fatti, delle cose e degli uomini. [...] Vò chiudere questa mia modesta conferenza col divin canto della sua Divina Commedia, del quale non ne ho manco parlato, e l'ho caro, il canto 25°: le trasformazioni di uomini in serpi, e di serpi in uomini. Nessun commento. Il canto non ne ha

¹³⁹⁹ Ricordiamo infatti che, sulle orme della Ristori, a partire dagli anni Settanta Ernesto Rossi, ormai famoso in Italia, cominciò le sue *tournées* in paesi stranieri, dal Sudamerica alla Spagna e al Portogallo, dall'Inghilterra alla Germania e alla Russia; per anni sarà più spesso all'estero che in Italia accompagnandosi per lo più con attori stranieri che recitavano nella lingua d'origine (risale alla *tournee* del 1882 negli Stati Uniti d'America il primo esperimento di rappresentazioni bilingui, riuscito ed economicamente molto redditizio e che verrà seguito da altri, Ristori per prima, ma anche Giacinta Pezzana), in presenza di un pubblico che non conosceva l'italiano, con un repertorio sempre più ristretto quasi esclusivamente ai testi shakespeariani e una recitazione fondata su mimica, elemento visivo e musicalità della voce (per approfondimenti cfr. il paragrafo "Ernesto Rossi", in Livio, G., *Il teatro del grande attore e del mattatore*, cit., pp. 624-627). Anche Tommaso Salvini recitò più sulle scene estere che su quelle italiane. Del 1869 è la sua prima *tournee* europea che lo imporrà all'attenzione mondiale; nei suoi ricordi, ad esempio, si fa riferimento alla *tournee* americana del 1886, sulle orme di Rossi, quando a New York recitò per dodici sere l'*Otello* e l'*Amleto* al fianco di uno dei maggiori attori statunitensi del tempo, Edwin Booth, specializzato in ruoli shakespeariani (cfr. Salvini, T., *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, p. 381).

¹⁴⁰⁰ Di cui si trova un sunto, con diverse immagini dell'attore ritratto in posa col costume di scena dei vari personaggi, nell'articolo di Cesare Levi, *Ricordi di un grande tragico*, in «La Lettura», luglio-agosto 1920, pp. 850-858. Nell'articolo si racconta anche un aneddoto a testimonianza delle sue precoci doti declamatorie, subito intuite dal maestro Modena: «Nella quaresima dello stesso anno 1846, Rossi è scritturato come "attor giovine" in Compagnia Calloud-Fusarini-Marchi; [...] Sempre in quell'anno – e fu la sua maggior fortuna – entra in Compagnia Calloud, Gustavo Modena che, dopo averlo sentito recitare qualche brano dell'Alfieri, del Niccolini e del Pellico, ed un Canto di Dante, intuendo nel giovanetto ciò che sarebbe diventato più tardi, gli dice, profeticamente: "Va, figliuolo, tu riuscirai"», ivi, p. 852.

¹⁴⁰¹ *Dante Alighieri – Conferenza su Dante Alighieri premessa da Ernesto Rossi alla declamazione del XXV canto dell'Inferno*, cit., p. 4bis.

bisogno, impersonassi in quello, come il poeta seppi impersonassi per impressionare. Se vi riesco avrò fatto il dover mio.¹⁴⁰²

Uno spettatore d'eccezione, come Edmondo De Amicis, ci offre una delle rare testimonianze dirette della sua recitazione, fornendoci addirittura un quadro sull'evoluzione di questa specifica *performance* che, come un *leitmotiv*, accompagnò costantemente la sua carriera. La prima volta che vi assisté fu nel 1865, quando, a soli trentasei anni, e all'apice del successo, Rossi «veniva in scena col mantello vermiglio, con le calze e coi capelli neri, e con tutti gli “avori” propri». Più tardi invece

non veniva più vestito alla fiorentina antica, ma in giubba e in cravatta bianca, e invece di recitare alla ribalta, a sipario calato, senza quasi muover passo, come un conferenziere, tenendo così più raccolta l'attenzione dell'uditorio, girava per il palcoscenico, troppo lontano, in modo che sfuggivano in parte al pubblico i moti del suo viso e certe sfumature della sua dizione, e andava come dispersa la sua mimica in uno spazio troppo vasto.¹⁴⁰³

La scelta costumistica e la prossemica adottata nelle ultime uscite non convincono appieno De Amicis¹⁴⁰⁴, che tuttavia si rende conto che l'attore aveva raggiunto una maestria formidabile aggiornando e personalizzando il *format* modeniano – il cui influsso è evidente soprattutto nel costume, il rosso lucco fiorentino¹⁴⁰⁵ – attraverso un canto di per sé improntato all'azione drammatica¹⁴⁰⁶ e particolarmente “recitabile”:

¹⁴⁰² Ivi, pp. 3, 9.

¹⁴⁰³ De Amicis, E., *Il Canto XXV dell'Inferno e Ernesto Rossi*, in *Capo d'anno. Pagine parlate*, cit., pp. 191-192.

¹⁴⁰⁴ «Avrò torto; ma non credo che i canti di Dante, in teatro, debbano essere recitati da un attore che paia un impiegato regio del novecento invitato a un banchetto di gala della Prefettura. Parlo dunque del Rossi del 1865», ivi, p. 192. Va osservato in proposito che l'interpretazione del personaggio da parte del Grande attore nasceva spesso dalla suggestione del costume che, come osservano Meldolesi e Taviani, rappresentava «il primo traslato materiale della poesia testuale e, come tale, fungeva da fattore di in-formazione.» (cfr. Meldolesi e Taviani, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, cit., p. 273). Basti ricordare che la Ristori, per dar vita al personaggio di Medea, nell'omonima tragedia di Legouvé, si rivolse ad un eccellente ritrattista transalpino, quale fu Ary Scheffer, per ritrarla, con indosso un costume di semplice e immediato richiamo, in una serie di pose figurative che le sarebbero poi servite come canovaccio iconografico da riprodurre recitando.

¹⁴⁰⁵ A proposito dell'influenza del maestro Modena sulla declamazione dantesca dell'allievo Rossi lo stesso De Amicis puntualizza: «Ritornando al Rossi e alla sua recitazione dantesca; nella quale non cerco né mi sarebbe possibile rintracciare quanto egli mettesse di proprio e quanto imitasse da Gustavo Modena; di cui dicevano alcuni, esagerando certo, che ripetesse quasi ogni accento e ogni gesto.» cfr. De Amicis, E., *Il Canto XXV dell'Inferno e Ernesto Rossi*, cit., p. 196.

¹⁴⁰⁶ «In undici terzine, sono descritti ventidue mutamenti parziali dell'uomo e della fiera, presentati insieme a due a due, con un ordine rigoroso di successione, con una corrispondenza perfetta di contrapposti, qualche volta quattro in tre versi, con una così pronta destrezza che vedete l'una e l'altra quasi ad un punto, e avviene anche in più d'un punto che la vostra immaginazione rimanga indietro dalla parola. [...] e ai mutamenti di forma e agli atti corrisponde mirabilmente l'armonia varia del verso, [...] E poi, lasciando l'arte, che azione! Il ladro che insulta Iddio, le serpi che allacciano il ladro e lo strozzano, il centauro che sopraggiunge e lo insegue, [...] e fra tutto questo Dante che impreca, Virgilio che racconta, le ombre che interrogano e parlando tra sé si disvelano, [...] quanto moto, quante cose, e che tremende cose! Volgendo vi indietro, vi pare d'aver letto un poema, e non è che un canto, e non avete letto, avete visto, e la visione dura, e fremete ancora. E sono cinquanta terzine.» Ivi, pp. 194-196.

L'impressione che mi fece il Canto dei Serpenti recitato da lui fu la più viva e più profonda ch'io abbia avuto in teatro dalla poesia. Non intendo con questo di fare una troppo larga parte al valore dell'artista. Essendo tutto azione ed immagini senza alcuna oscurità di pensiero né di lingua, quel Canto è forse il più recitabile di tutto il poema. [...] Se si prova a mettere in prosa questo canto non si riesce né per caso né per proposito a toglierne una frase o una parola che non lasci un vuoto nocivo all'effetto artistico, né a sostituire una locuzione che non sia meno naturale e meno propria di quella del testo; non solo, ma si dura gran fatica a rattener la materia, che quasi s'espande da ogni parte fuori delle forme di bronzo in cui il poeta l'ha chiusa e compressa.¹⁴⁰⁷

Da parte sua Rossi aggiungeva una mimica altamente espressiva e un'impeccabile dizione in grado di esaltare il testo senza il bisogno di "alzare la voce", nemmeno quando, in un passaggio delicato, il forte brusio del pubblico avrebbe potuto richiederlo:

Egli scoteva gli uditori fin dai primi versi [...] L'uditorio era suo fin da quel momento. Non declamava però, non alzava più la voce di quello che avrebbe fatto in un salotto dicendo il canto a venti uditori [...] parlava, spiccando le sillabe, intagliando le parole con una nettezza meravigliosa, e accennando le immagini con un gesto sobrio, ma vigoroso e preciso, con una vera "eloquenza delle mani" che scolpivano, disegnavano e parlavano ad un tempo. [...] Io l'aspettavo alla terzina scabrosa in cui si forma la virilità umana nel serpente e quella dell'uomo si fende, temendo che le risa o il mormorio del pubblico rompessero l'effetto stupendo della recitazione; ma egli disse quei versi con una smorzatura della voce e con un'espressione così grave e triste di commiserazione nell'accento e nel volto, che non vidi intorno a me neppure il barlume d'un sorriso, e non si intese in tutto il teatro neanche il principio d'un bisbiglio.¹⁴⁰⁸

L'acuta e dettagliata analisi di De Amicis muoveva da intenti pedagogico-didattici e divulgativi che auspicavano un ruolo attivo dell'arte della recitazione, e dunque dei suoi maggiori esponenti, nel diffondere a tutti gli strati sociali lo studio della *Divina Commedia*, intesa come il fondamento della nostra cultura¹⁴⁰⁹; tanto più nei tempi correnti, agli albori del XX secolo, «in cui occorre a tutti sempre più spesso di far valere in pubblico o con la voce o con la penna opinioni, passioni e propositi»¹⁴¹⁰.

¹⁴⁰⁷ Ivi, pp. 192-193.

¹⁴⁰⁸ Ivi, pp. 202-203.

¹⁴⁰⁹ «Il mio scopo non è che dimostrare una volta di più quanto gioverebbe ad agevolare al pubblico l'intelligenza del Poema, e quindi a diffonderne l'ammirazione e il culto, che i nostri migliori artisti drammatici ne facessero uno studio particolare e lo recitassero frequentemente, che anzi il recitarlo diventasse una consuetudine del nostro teatro, com'è diventata quella, per esempio, dei monologhi [...] Con questo scopo m'ingegnerò di dare un'idea, a chi non intese il Rossi, del come egli recitasse il canto dei serpenti.» Ivi, p. 196.

¹⁴¹⁰ Ivi, p. 206.

Sebbene non più nel segno civico-politico di Modena, la sapiente recitazione della *Commedia* continuava a produrre sorprendenti effetti positivi, coinvolgendo e interessando un'*audience* socialmente e culturalmente variegata che pendeva dalle labbra dell'interpretazione grandattorica¹⁴¹¹. All'uscita dal teatro ci si chiede allora «perché non se ne recita un canto la settimana da ogni compagnia drammatica? Perché non si ingegnano di leggere Dante a quel modo tutti quelli che lo spiegano? Perché non si fanno apposta delle recitazioni dantesche pubbliche per la gioventù che studia?»; chiosando con amara ironia: «se fossi ministro dell'Istruzione pubblica...»¹⁴¹². I quesiti posti da De Amicis rendono ancor più palese l'evoluzione storica e tecnica subita dal *format* dantesco, con gli allievi ed epigoni di Modena, nella direzione di un elaborato e sofisticato esercizio di stile i cui esiti migliori potevano essere raggiunti soltanto dalle eccelse esibizioni del Grande attore emancipato ecletticamente sulla scena come intrattenitore, conferenziere e commentatore.

Queste raffinate *performances* infatti potevano indirizzarsi anche al grande pubblico e, negli auspici più lieti, avrebbero potuto innescare un generale movimento di riforma culturale (si direbbe oggi “dal basso”), promosso in prima istanza dai maggiori artisti drammatici e propagato a catena, dagli altri, in virtuosa emulazione¹⁴¹³; assolvendo così ad una funzione educativa nei confronti delle masse, diversa dal “teatro educatore”

¹⁴¹¹ «Ebbene, l'effetto che ebbe questo canto, detto a questo modo, nel pubblico vario che affollava quella sera il teatro, è appena credibile. Ero in platea: raccolti prima le esclamazioni e poi i commenti di gente per cui la Divina Commedia non era che una vaga reminiscenza scolastica, o forse anche meno: non altro che un titolo, significante qualche cosa di enorme e d'oscuro, una regione ideale misteriosa, non dischiusa che ai privilegiati dell'ingegno e della dottrina. Parevano meravigliati d'aver compreso, e d'essersi commossi e divertiti; erano apertamente contenti e alteri d'aver sentito la prima volta la giovinezza trionfante di quella poesia di sei secoli, e di poter dire: – È gloria nostra. – Che roba, eh? – Paiono versi scritti ieri. – Se ci avessero letto Dante così, quando s'andava a scuola! [...] Veramente non avevo mai immaginato neppur io che una buona recitazione d'un canto del Poema, anche dei più facili a capirsi, potesse farci ancora capire e sentire tante cose non prima avvertite; che un accento, un gesto, un'espressione del viso potesse illuminare a quel modo, come un lampo, un'idea, un'immagine, un intento del poeta, i quali pure c'erano apparsi chiarissimi alla lettura: che recitandoci un canto dei più noti, saputo da noi quasi a memoria, potesse un attore ottenere l'effetto di farci ricercar quel canto, appena rientrati, in casa, di farcelo rileggere avidamente e meditare e gustare come una cosa nuova.» Ivi, pp. 204-205. A testimonianza della reiterata frequentazione della materia dantesca da parte dell'attore notiamo che nelle stesse pagine De Amicis ci avverte di essere stato spettatore, poche sere dopo, anche della declamazione del VI canto del *Purgatorio* del quale Rossi amava ridire i versi di Sordello: «E mi segui il medesimo poche sere dopo per il Canto VI del *Purgatorio*; [...] quando udii dal Rossi quelle parole: – *Io son Sordello, della tua terra!* –» Ivi, p. 205.

¹⁴¹² Ivi, pp. 204-205.

¹⁴¹³ «Se fossi ministro, ripeto, dell'Istruzione pubblica, troverei certo un modo [...] d'indurre i nostri migliori artisti drammatici a recitare frequentemente i canti di Dante, e non solo nei teatri, ma nelle scuole, negli Istituti, nelle feste scolastiche, in tutte le commemorazioni solenni, che si facessero del poeta, e d'ogni personaggio o avvenimento celebrato dal poema. L'emulazione che s'accenderebbe così fra di loro, lo studio letterario a cui sarebbero spinti dall'emulazione, lo stimolo che avrebbero dalla coscienza di esercitare un ufficio artistico così alto e fecondo, [...] credo che condurrebbero in breve tempo l'arte della recitazione dantesca a un grado di perfezione [...] E non gioverebbe soltanto ai digiuni di letteratura, ma anche ai colti, e agl'insegnanti dantisti in particolare, che non son tutti maestri (m'immagino) nell'arte di leggere, e anche più che a loro ai loro discepoli, nei quali la dizione degli attori, illuminando e accendendo il materiale dei commenti grammaticali e eruditi, imprimendo i versi nella memoria e suscitando l'amore e l'ambizione della bella lettura, penso che darebbe dei frutti superiori a ogni aspettazione. E non credo che neppure per il gran pubblico converrebbe restringersi alla recitazione dei canti più facili e più drammatici, poiché non c'è canto così astruso che, detto bene da un artista che lo intenda, non si chiarisca poco o assai anche nella mente dell'uditore men culto.» Ivi, pp. 206-207.

predicato dal grande maestro Modena, ma pur sempre utile. Gli auspici non erano così lontani dalla realtà, dato che “esperimenti danteschi” erano ormai praticati da tempo anche da altri interpreti di prima fascia, come Rossi, particolarmente esperti nell’esercizio e attratti dalla possibilità di farsi intendere anche dai meno colti, nel contesto di pubbliche conferenze sempre più diffuse nella seconda metà dell’Ottocento¹⁴¹⁴, in cui, dopo l’unità nazionale, era in atto una vasta opera di alfabetizzazione e divulgazione letteraria, fondata essenzialmente sulla buona lettura ad alta voce. E dunque secondo De Amicis

non potrebbe essere più propizio il momento per portare Dante nel teatro, dove occorre tanta gente a sentir anche dissertazioni di pura filosofia, d’un senso assai più duro di qualunque canto del Paradiso. Certo, Dante sbarberebbe molti conferenzieri. Ma sarebbe sempre maggior la fortuna della disgrazia.¹⁴¹⁵

Le memorie di Ernesto Rossi ci restituiscono altre cronache di *recitals* danteschi messi in scena, in *entertainments* che abbinavano rappresentazioni drammatiche ad accademie canore e musicali, durante le sue numerose *tournées* oltreconfine. Alla corte del re d’Olanda «il nostro Ernesto, con quella grazia ed eleganza che lo distinguono, e con quel puro accento italiano, di cui possiede, come pochi, tutti i melodici tuoni, ha fatto udire e sentire a S. M. le crude pene del conte Ugolino, gli incestuosi e sventurati amori di Paolo e Francesca, la gelosia di Otello, i dubbi di Amleto, in tutto diligentemente secondato dalla signora Cattaneo»¹⁴¹⁶. Durante una *tournee* sudamericana, invece, diede vita ad un *recital*-conferenza, tenuto all’Ateneo dell’Uruguay di Montevideo il 18 novembre 1879, durante il quale presentò Dante come precursore dell’Italia mazziniana e lo paragonò a Shakespeare, mettendo in evidenza le analogie tra i due, soffermandosi, in particolare, sui temi dell’amore e della patria e concludendo con queste parole: «Shakespeare è il poeta umano! Dante è il poeta divino. Il primo giudica, condanna e punisce nel mondo fisico! Il secondo giudica, condanna e assolve nel mondo spirituale! Dante è la fede in lotta con l’umanità!

¹⁴¹⁴ «Sento che l’ha provato Giacinta Pezzana col canto XVIII del Purgatorio. Il diletto patente di quelli che comprendono e il desiderio di poter ammirare quello che altri ammirano fanno un effetto di sferza sulla pigrizia intellettuale dei profani, li eccitano a leggere, a prepararsi all’audizione, a meditarvi dopo, a mettersi in grado di dir qualche cosa intorno all’argomento di cui parlano tutti quelli che sanno. Questo si esperimenta nelle conferenze che hanno preso tanta voga in questi ultimi anni.» Ivi, p. 207.

¹⁴¹⁵ De Amicis, E., *Il Canto XXV dell’Inferno e Ernesto Rossi*, cit., pp. 207-208.

¹⁴¹⁶ Cfr. *Belgio e Olanda e Inghilterra - Lettera settantesima*, in Rossi, E., *Quarant’anni di vita artistica*, vol. I, Firenze, Niccolai, 1887, p. 406, la cronaca è contenuta in una lettera di Giacomo Brizzi riportata dal Rossi nel suo *memorandum*.

Shakespeare è l'umanità in lotta col dubbio!»¹⁴¹⁷. Alla conferenza seguì la declamazione di alcuni canti tra cui, ovviamente, il prediletto XXV dell'*Inferno*:

Dopo l'oratore viene l'interprete! Rossi si attacca al braccio di Dante e perquisisce le tenebrose caverne dell'*Inferno*. S'imbatte in Ugolino, che gli narra il suo orrendo supplizio: come quei bambini gli domandavano quel pane che egli non poteva dar loro, e che offrivano il loro corpo per acquietare i suoi tormenti: come giorno per giorno languissero! e poi! Più che il dolor potè il digiuno. Dopo questa scena straziante l'artista riposa. L'anima sua ha pianto con Ugolino. Proseguendo la sua escursione nei domini satanici, si imbatte nei ladri del pubblico tesoro. L'artista dà una breve spiegazione del canto intitolato i Serpenti, e finisce esclamando! – “Felice quel paese che non ha dilapidatori del pubblico tesoro!” [...] Declamò come egli solo sa; strappò ovazioni ardenti e spontanee alla colta società che lo ascoltava rapita, pendente dalle sue labbra. L'Ateneo dell'Uruguay conserverà sempre un grato ricordo della serata letteraria che gli offrì il signor Rossi.¹⁴¹⁸

Se la *Commedia* godette di apprezzamento, conoscenza e diffusione internazionale, anche nell'Ottocento più inoltrato, fu soprattutto grazie alla celebre triade grandattorica, applaudita tanto in Europa quanto oltreoceano¹⁴¹⁹, di cui l'ultimo esponente, in ordine di tempo, fu anche il più acceso antagonista di Rossi: Tommaso Salvini.

Figlio d'arte come la Ristori, a differenza del suo rivale, esordì giovanissimo sulle scene al seguito del padre Giuseppe, con il quale fece parte, a soli quattordici anni, della prima Compagnia dei giovani fondata nel 1843 da Modena, che immediatamente ne scoprì il talento¹⁴²⁰. Lavorare in questo *ensemble* fu per lui occasione fondamentale di crescita, entro un esperimento pionieristico e *sui generis* nel panorama teatrale dell'epoca: nel momento del massimo successo di pubblico e all'apice del

¹⁴¹⁷ Cfr. *Sulle rive del Plata – Lettera centosettantesima quarta – Conferenza su Dante e Shakespeare*, in Rossi, E., *Quarant'anni di vita artistica*, vol. III, Firenze, Niccolai, 1889, pp. 90-91 (il resoconto è tratto dal giornale “La Nazione” di Montevideo). Torneremo a parlare di questa *tournee* sudamericana quando più avanti, affrontando il caso delle *veladas dantescas* di Giacinta Pezzana, ci soffermeremo sulla ricezione della *Divina Commedia* nei paesi neolatini.

¹⁴¹⁸ Ivi, p. 91.

¹⁴¹⁹ Come si legge nel resoconto di altre declamazioni dantesche tenute da Ernesto Rossi in Sud America: «Questo è il nostro comune amico E. Rossi. Senza di lui, metà di quel mondo, che oggi conosce Dante, e lo contempla plasmato nei suoi quadri non lo conoscerebbe. Evocati dalla magica parola del Rossi, rinverdiscono gli allori del Dante attraverso i secoli» (da una lettera di Santiago Estrada a Luigi Varela, due giovani letterati argentini spettatori delle *performances* di Rossi); ivi, p. 109.

¹⁴²⁰ È lo stesso Salvini, nelle sue memorie, a darcene notizia: «La quaresima dell'anno 1843, a Padova, entrammo nella compagnia di G. Modena, composta di quasi tutti giovani che non oltrepassavano i venti anni. Ne facevano parte, con mio padre, Antonio Massini, generico e segretario; il Conte Billi di Fano; il Lancetti, nipote del Modena, e la Botteghini madre. Questi erano i più vecchi, ma niuno oltrepassava i quaranta anni. La Contessa Adelia Arrivabene, giovanissima gentildonna mantovana (che morte immatura tolse troppo presto alla scena, sulla quale lasciò impronta incancellabile dei più eletti e squisiti modi nel porgere); Fanny Sadowsky, giovane avventurata, che si acquistò in appresso fama di grande attrice; le due Caracciolo Annetta e Carolina; ed Elisa Mayer, figlia della Botteghini; queste le donne; fra gli uomini Gaetano Vestri, Carlo Romagnoli, Belotti (soprannominato Bruttoria), Giovanni Caracciolo, io, ed altri di cui non ricordo i nomi, formavano il nucleo di questa giovane falange.» cfr. Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumulard, 1895, p. 46.

riconoscimento critico, Modena rischiò tutto e tentò la via di una compagnia-scuola formata prevalentemente da giovani con l'ambizioso compito di "riformare" la scena italiana. Il laboratorio durò quasi due anni, fra le difficoltà economiche e l'aspra avversione di una parte della critica, nel tentativo di realizzare concretamente sulla scena i progetti elaborati durante il lungo esilio degli anni Trenta attraverso un primo, interessantissimo, metodo d'insegnamento proto-registico d'attore¹⁴²¹. Dal maestro il giovane Salvini ereditò l'impegno ideologico-politico, partecipando ai moti quarantottini e alla difesa della Repubblica romana, e, soprattutto, apprese la straordinaria lezione teatrale, fatta di soggetti drammatizzati all'impronta e di moduli recitativi da imitare osservando un metodo più pratico che teorico¹⁴²² in cui il principale esercizio e modello didattico proposto era la declamazione dantesca, come egli stesso ricorda durante il discorso tenuto al teatro Niccolini di Firenze nel gennaio del 1903 per commemorare il maestro, insieme ad Ermete Zacconi, in occasione del centenario della nascita:

Il Teatro Niccolini era ieri sera affollatissimo. Sulla scena si ergeva il busto del Modena [...]. Allorché Tommaso Salvini si presentò per il discorso commemorativo fu accolto da una grandiosa ovazione. [...] L'oratore racconta molti importanti aneddoti, di cui un giorno la storia dell'arte farà tesoro, sulle sue relazioni col Modena, come direttore di Compagnia e maestro. Accenna al Modena come interprete della *Divina Commedia*. "È pauroso – dice – ed incerto descrivere tutte le bellezze di quelle interpretazioni. Egli fu il creatore di questo genere di declamazione, non mai prima di lui tentata da alcuno, e che gli fu origine di luminosi successi. Fu un suo segreto: è difficile, e direi, insperabile trovare un'artista, che alla valentia scenica congiunga come lui tanta profondità intellettuale. Rendeva chiaro, intelligibile, senz'altro commento, il pensiero del divino autore, anche ai profani".¹⁴²³

¹⁴²¹ Cfr., Petrini, A., *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in Roberto Alonge, (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007. Il tentativo, com'è noto fallisce rapidamente. Vengono meno le condizioni economiche e, anche per questo, si rende assai difficile la costruzione di una vera compagnia-scuola. Con la fine del 1845 Modena getta definitivamente la spugna e scioglie la compagnia. Per approfondimenti sia sulla compagnia che sul Modena "protoregista" si veda anche il capitolo *Modena maestro e "direttore". La compagnia dei giovani*, in Petrini, A., *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, cit., pp. 201-269.

¹⁴²² «A tutto rigore si può Gustavo Modena chiamare un capo scuola? Non ardirei affermarlo. Non faceva scuola; dava degli esempi. In lui non v'era un metodo speciale, una maniera tradizionale, una forma accademica, né reminiscenza di plagio. Ei diceva: «Fate come me», non per insegnare questo o quell'altro modo; ma per essere l'archetipo del vero, sul quale ognuno doveva formare l'opera sua. Era un Dante nell'immaginare i caratteri, un Michelangelo nello scolpirli, un Raffaello nel disegnarli, un Rembrandt nel colorirli.» Ivi, p. 64. Per approfondimenti sul rapporto maestro-allievo tra i due e, più in generale, sull'intera carriera artistica di Salvini si rimanda al volume curato da Eugenio Buonaccorsi, (a cura di), *Tommaso Salvini: Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011.

¹⁴²³ Il Consigliere Presidente Ferrigni, *Per Gustavo Modena – Le commemorazioni*, in "La Nazione", anno XLV, n. 14, 14 gennaio 1903. La ricorrenza, come descrive l'articolo, fu celebrata su tutto il territorio nazionale (da Roma a Milano e da Torino a Lucca) con recite dei cavalli di battaglia modeniani (in particolare il *Saul* alfieriano), letture di brani in prosa e in versi e conferenze sul Modena attore e patriota. Ermete Zacconi, in scena dopo Salvini nel programma commemorativo del Niccolini, declamò il canto XXI dell'*Inferno*; ci torneremo più avanti, quando parleremo delle recite dantesche di Zacconi, proponendo una locandina dell'evento.

Al praticantato modeniano, all'insegna di Dante, l'attore aggiunse poi una conoscenza approfondita dei grandi classici, maturata attraverso la personale passione per la lettura che, una volta abbandonata la compagnia nel 1845, contribuì sostanzialmente alla sua autonoma formazione artistica:

Appassionato più per il verso che per la prosa, mi dedicai con fervore alla lettura di Poemi, di Tragedie, di Drammi e Commedie classiche. Omero, Ossian, Dante, Tasso, Ariosto, Petrarca, come sovrani della Poesia, furono i primi. [...] Con la lettura di questi grandi autori, mi formai un patrimonio di cognizioni che giovò grandemente allo studio dell'arte mia. [...] ne studiai i caratteri, le passioni, i costumi, le tendenze; per modo che, allorquando mi si dava a rappresentare uno di questi tipi, lo studiavo nel suo ambiente, cercavo di vivere con lui, ed esporlo come l'immaginazione lo fingeva.¹⁴²⁴

La *Divina Commedia* costituì quindi uno dei cardini della sua crescita culturale. Lo indica, emblematicamente, la presenza di ben sei edizioni del poema conservate negli scaffali della biblioteca del suo studio oggi ricostruito, con i componenti originali della casa fiorentina, nei locali del Museo dell'Attore di Genova e qui riprodotto.



Fig. 9. Studio di Tommaso Salvini, presso la Biblioteca Museo dell'Attore di Genova¹⁴²⁵

¹⁴²⁴ Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 104.

¹⁴²⁵ Le edizioni della *Divina Commedia* conservate nella Biblioteca di Tommaso Salvini sono: Venezia, Giambattista Pasquali, 1789 (tomo primo); Venezia, Sebastian Valle, 1798 (tomo secondo e terzo); Milano, Nicolò Bettoni, 1824; Voghera, Cesare Giani, 1842 (tomo terzo); Prato, David Passigli, 1847 (che riporta una dedica a Alamanno Morelli di Carlo Pisani del 1853); Firenze, G. Barbera Editore, 1869. Lo studio di Tommaso Salvini (di cui il Museo conserva anche l'archivio e la biblioteca) è stato ricostituito nella sala di consultazione della biblioteca genovese. Proveniente dalla casa fiorentina del grande attore, oltre agli arredi, comprende anche una grande panoplia con le armi utilizzate in scena. L'immagine è stata ripresa dal sito del Museo dell'Attore all'indirizzo http://www.museoattore.it/studio-di-tommaso-salvini-1829-1915/#*, e si riferisce all'allestimento effettuato presso la sede storica di Villetta Serra.

Un'abitudine a masticare la *Commedia* testimoniata anche da alcune trascrizioni autografe dei canti prediletti e più frequentati; in una di esse, quella del IX del *Purgatorio*, emerge un così profondo interesse per il linguaggio immaginifico del poeta – in particolare nelle terzine che descrivono l'accesso al secondo regno (vv. 70-132) – al punto da fargli immaginare e riprodurre, in uno schizzo a matita, la struttura dell'oltretomba dantesca con in primo piano il cono rovesciato infernale e la porta d'ingresso della seconda cantica:

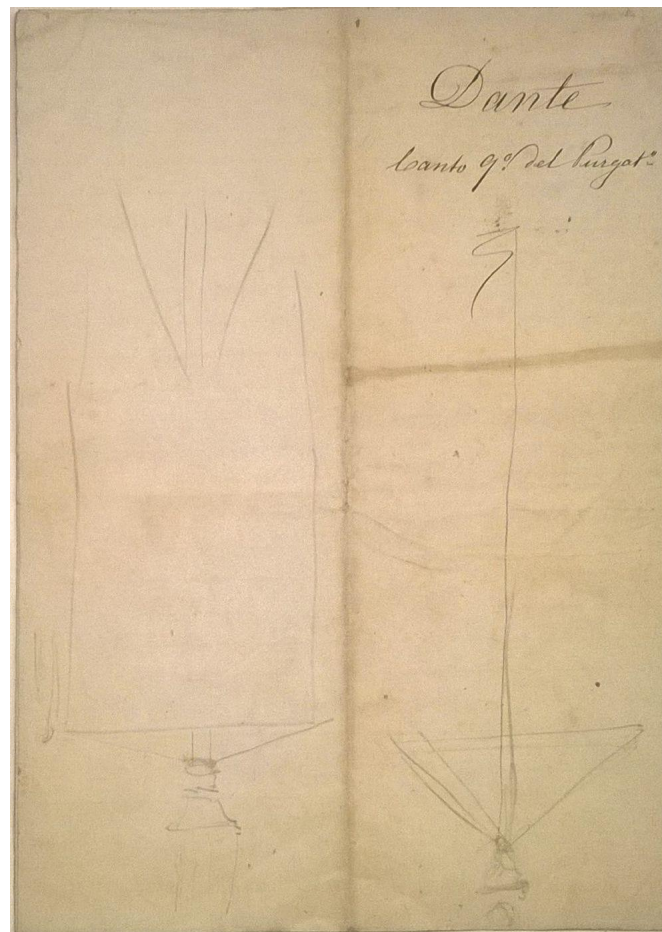


Fig. 10. Tommaso Salvini, schizzo della porta del Purgatorio¹⁴²⁶

Il documento illustra un metodo di approccio al testo che punta ad estrapolarne tipi, ambienti, situazioni e a fissarli nella memoria, anche con appunti e disegni, come in questo caso, per poi esporli in pubblico dopo un processo di immedesimazione immaginifica («allorquando mi si dava a rappresentare uno di questi tipi, lo studiavo nel suo ambiente, cercavo di vivere con lui, ed esporlo come l'immaginazione lo fingeva»).

¹⁴²⁶ L'autografo, senza data e catalogato "686 Fondo Salvini", è conservato nel Fondo Tommaso Salvini della Biblioteca dell'Attore di Genova. Il documento è riprodotto integralmente, insieme alla trascrizione del I canto dell'*Inferno* (catalogato "685 Fondo Salvini", nell'*Appendice documentaria*).

Senza dubbio la poesia dantesca favoriva questo procedimento tecnico; oltre a questo brano l'attore trascrive, stavolta integralmente, anche il primo, celeberrimo, canto infernale (vv. 1-136). L'operazione non sembra casuale. È plausibile pensare che la trascrizione fosse funzionale ad un più pratico impiego di questi specifici canti danteschi che, resi "tascabili", l'attore poteva rivisitare ogni qualvolta ne avesse l'esigenza, soprattutto per eventi straordinari come, ad esempio, il *recital* dantesco per le celebrazioni fiorentine del 1865 durante il quale ebbe in scaletta proprio questi due canti insieme a quello di Ugolino¹⁴²⁷. Sarà proprio in questa occasione, al centro del prossimo paragrafo, che il grande attore, insieme ai colleghi Ristori e Rossi, si staccherà definitivamente dal *format* modeniano, a livello stilistico e interpretativo: l'enfasi e la forza espressiva, la compostezza e il nobile portamento, che si saldano e in parte si trasformano talvolta in una "escandescenza" riconosciuta come precipuo tratto stilistico¹⁴²⁸, hanno il sopravvento sul raffinato e rabbioso realismo grottesco impregnato di antiemozionismo, lasciando emergere, soprattutto nel caso di Salvini, «una singolare declinazione "classica" di un naturalismo in bilico fra sobrietà e foga, e fortemente emozionalista»¹⁴²⁹.

Si svuota del tutto la carica politico-eversiva ricercata ed evidenziata da Modena nel poema dantesco, in favore di una lavorazione a tutto tondo del personaggio, al limite tra l'espressione di circostanza e il calcolato opportunismo, che rilancia la tematica morale e le profonde pulsioni dei sentimenti. La vetrina nazionale dei festeggiamenti fiorentini non fece altro che esaltare esponenzialmente e legittimare questa tendenza stilistica al passo coi tempi, consacrando definitivamente l'immagine del Grande Attore-divo, protagonista indiscusso della scena. Si può dunque soltanto immaginare l'attesa e il clamore per il sensazionale appuntamento dei tre campioni del secolo per le celebrazioni del sesto centenario della nascita di Dante.

¹⁴²⁷ È lo stesso Salvini a darcene notizia nelle sue memorie: «Nel 1865, m'ebbi pure una soddisfazione lusinghiera e tale da essere invidiata dal più abituato alla gloria. In Firenze si celebrava il sesto centenario del Divino Poeta e il Municipio di quella città m'invitò insieme ad Adelaide Ristori, a Ernesto Rossi, e a Gaetano Gattinelli ad illustrare alcuni quadri plastici con i versi stessi dei canti di Dante. Mi fu lasciata la scelta, ed io preferii il primo ed il trentesimoterzo dell'Inferno, più fui anche pregato di declamare parte del nono della seconda cantica, cioè la descrizione della porta del purgatorio.» Cfr. Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 222.

¹⁴²⁸ Di questo tono sono i ragionamenti di Salvini che, come ad uno specchio, si analizza, riflette e si interroga sulle proprie caratteristiche interpretative e recitative: «l'estrema veemenza dell'ira mi trasportava talvolta fino al punto di dimenticare la finzione e farmi commettere involontarie e lamentevoli escandescenze.» cfr. il paragrafo "Uno studio su me stesso", ivi, pp. 119-122, qui a p. 120.

¹⁴²⁹ Cfr. Petrini, A., *Modena e Salvini: poetiche d'attore a confronto*, in Buonaccorsi, E., (a cura di), *Tommaso Salvini: Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 111-129, qui citato a p. 123. Su questo aspetto dell'arte di Salvini, e in generale del Grande Attore di metà Ottocento, si veda Orecchia, D., *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, Genova, 1966.

4.6. 1865: FIRENZE CAPITALE E IL CENTENARIO DANTESCO.

Nel 1865 il centenario della nascita di Dante fu solennemente celebrato in Firenze divenuta appunto allora capitale del nuovo Regno d'Italia. Non è facile per noi oggi misurare esattamente le cose familiari e pur così remote di cent'anni fa. Bisogna riprendere in mano i documenti e pensarci su. Nulla di simile a quella celebrazione si era mai visto prima in Italia, né si vide poi.¹⁴³⁰

La svolta radicale che inaugura il culto nazionalistico dantesco, prima monarchico e poi fascista¹⁴³¹, si identifica con le celebrazioni del centenario del 1865 organizzate a Firenze, da pochi mesi scelta come nuova capitale del regno, e culminate nello scoprimento di quel monumento al poeta che già “si preparava in Firenze” in vista dell'anniversario del 1821¹⁴³² e che, finalmente, realizza lo scultore ravennate Enrico Pazzi a breve distanza dall'unità. Come osservato in apertura da Dionisotti, si può tranquillamente affermare che queste celebrazioni abbiano rappresentato la prima grande festa della nuova nazione. Del resto, proprio in questi termini – «la prima festa nazionale della nostra rigenerazione»¹⁴³³ – l'aveva già concepita da tempo la torinese «Rivista contemporanea», allorché nel 1859, prendendo spunto dalle manifestazioni tedesche promosse nel novembre di quell'anno per celebrare il centenario di Schiller e dagli avanzati preparativi inglesi per quello di Shakespeare del 1864, aveva lanciato l'idea che una simile iniziativa fosse organizzata anche per Dante:

L'anniversario secolare della nascita di Dante ricorre un anno dopo quello di Shakespeare (ei nacque nel maggio del 1265). Speriamo che gl'Italiani vorranno seguire l'esempio dei Tedeschi e degl'Inglese, festeggiando anch'essi con una solennità nazionale il Centenario di Dante, tanto più che sarà inaugurato, o potressi inaugurare in quell'occasione il monumento che gli si sta apparecchiando a Firenze. La *Rivista Contemporanea* perciò propone agl'Italiani la celebrazione del

¹⁴³⁰ Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 279.

¹⁴³¹ Sulla strategia dantesca mussoliniana, che aveva, tra l'altro, in programma la costruzione di un “Danteum” (mai realizzato) ai Fori Imperiali, si veda Chiodi, S., *Dante fascista e i suoi disegni*, in S. Luzzato e G. Pedullà, (a cura di), *Atlante della Letteratura Italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 671-675.

¹⁴³² Gli eventi politici e i moti insurrezionali impedirono la realizzazione del progetto a cui il giovane Leopardi aveva dedicato le appassionate strofe della canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, composta fra il settembre e l'ottobre del 1818, quando dalla città era partita una sottoscrizione pubblica nazionale.

¹⁴³³ «Dante Alighieri. E quali onori gli abbiam noi resi finora? Dove sono le testimonianze della nostra riconoscenza? Dove le statue che dovrebbero ornare le piazze di tutte le città italiane? dove i monumenti? Dove le feste secolari? Oh rossore! L'Italia è sempre quella matrigna che fu Firenze al maggior de' suoi figli! – Italiani! Fra cinque anni sarà il sesto centenario della nascita di Dante; fra cinque anni sarà compiuta l'unità della patria. Italiani! Io propongo che la prima festa nazionale della nostra rigenerazione sia un'ammenda onorevole, sia la Festa secolare di Dante Alighieri.» cfr. Strafforello, G., *La festa secolare di Schiller*, in «Rivista contemporanea», vol. XVIII, anno settimo, luglio-settembre, 1859, p. 444. Alcuni passi dell'esortazione di Strafforello a indire i festeggiamenti danteschi sono riportati anche nel celebre articolo di Pio Rajna pubblicato nel 1921, l'anno di commemorazione del VI centenario della morte dell'Alighieri, *I centenari danteschi passati e il centenario presente*, in «Nuova Antologia», sesta serie, vol. CCXII, fasc. 1179, maggio-giugno 1921, pp. 3-23.

In un altro numero sarà sviluppata la proposta. Frattanto s'invitano i giornali italiani a far pubblico e a promuovere questo patriottico disegno.

La Direzione.¹⁴³⁴

In effetti i festeggiamenti coinvolsero in contemporanea tutte le principali città italiane, anche quelle, come venne enfaticamente sottolineato nei resoconti a stampa e nei discorsi ufficiali, che ancora si trovavano sotto il dominio austriaco, oppure, come Roma, sotto quello pontificio¹⁴³⁵. Da questo punto di vista Dante si prestava bene a incarnare il simbolo dell'italianità: nel suo peregrinare in esilio aveva soggiornato in molte di quelle città che adesso gli rendevano omaggio come una delle pochissime icone capaci di coniugare l'identità municipale con il sentimento di appartenenza alla comunità nazionale¹⁴³⁶. I preparativi risalivano all'anno precedente. Il 10 febbraio 1864 era uscito il primo numero del «Giornale del centenario di Dante Alighieri», che dette puntuale notizia di tutte le manifestazioni, continuato con periodicità settimanale fino al maggio del 1865 e concluso con altri due numeri nel settembre e nel dicembre. A questo giornale si aggiunse un foglio che, nel solco della tradizione pedagogica toscana, fu specificamente destinato alle classi popolari; s'intitolava «La festa di Dante: letture domenicali del popolo italiano», e si pubblicò dal 1° maggio 1864 all'11 giugno 1865. Tutte le celebrazioni, compresa quella fiorentina, furono frutto di iniziative locali promosse dai municipi, dalle associazioni culturali e da appositi comitati costituiti in quella circostanza.

¹⁴³⁴ Strafforello, G., *La festa secolare di Schiller*, in «Rivista contemporanea», cit., p. 437. Questo manifesto di intenti era stato posto dalla direzione della rivista come cappello introduttivo all'articolo di Strafforello.

¹⁴³⁵ In contemporanea si mossero Mantova, Padova, Verona, Venezia, Trieste, Trento (ancora sotto il dominio austriaco), Milano, Napoli, Catania. Ma anche centri minori come Bassano, Cento, Lauria, e si potrebbe continuare l'elenco; anche l'irredenta Roma offrì il proprio contributo. Dappertutto, fiorirono i busti di Dante, pubbliche sottoscrizioni per l'erezione di statue dantesche, la dedicazione di strade in onore del poeta. Soprattutto si produsse un'enorme quantità di monografie, libri collettanei, discorsi e poesie. Fu un anno irripetuto nella storia della letteratura italiana, come ha fatto notare Dionisotti: «in tutta la secolare storia della poesia italiana non è facile trovare alcunché di simile: salvo errore, soltanto la battaglia di Lepanto può vantare una più imponente celebrazione poetica.» (cfr. Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 282). L'evento centrale tuttavia, oltre che a Firenze, si svolse a Ravenna presso la tomba di Dante ed ebbe per protagonisti i resti del poeta, le mitiche *ossa Dantis*, che fin dal Quattrocento avevano animato i dibattiti degli umanisti e che proprio nel 1865 furono «scoperti» da Pio Feletti (un operaio addetto alla risistemazione dell'area adiacente la sepoltura), con un fortuito quanto tempestivo ritrovamento, dal grande impatto spettacolare e dal marcato sapore agiografico, di cui subito approfittò la macchina organizzativa municipale. L'episodio è dettagliatamente raccontato da Irace, E., *Itale glorie*, cit., pp. 159-160.

¹⁴³⁶ Volto pacificatore in cui si riconobbero unanimemente gli schieramenti letterari e ideologico-politici più avversi, come osserva ancora una volta Dionisotti: «È notevole che alle divergenze letterarie e generalmente ideologiche, manifestatesi con tanta violenza nei primi decenni del secolo, altre non se ne aggiunsero nei decenni centrali fino alla costituzione del Regno d'Italia. Quelle divergenze duravano e nella cronaca regionale e municipale contavano, ma puristi e antipuristi, classicisti e romantici, cristiani e miscredenti, reazionari e liberali, neoguelfi e neoghibellini mirabilmente si incontravano e accordavano nel culto di Dante.» cfr. Dionisotti, C., *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 279.

L'anno del seicentesimo anniversario della nascita di Dante, come ha scritto Erminia Irace, fu dunque «un evento gestito “dal basso”, dalle città. Non fu, cioè, promosso né sollecitato più di tanto dai vertici dello Stato, che sembrarono piuttosto accodarsi al nugolo delle iniziative locali»¹⁴³⁷. La pedagogia patriottica non era in cima all'agenda di governo dei moderati, i quali guardavano con diffidenza alle manifestazioni pubbliche che prevedessero un robusto coinvolgimento popolare e, più che a “fare gli Italiani”, si dedicarono a costruire lo Stato¹⁴³⁸.

Eppure il successo fu egualmente pieno e lo si spiega soprattutto ricordando che i celebranti avevano alle loro spalle gli ancora caldi e incredibili eventi del 1859-1860 e davanti a sé le imprevedibili difficoltà politiche e sociali che il raggiungimento dell'unità nazionale avrebbe senza dubbio imposto. Gli animi erano tesi e nel nome di Dante si cercava una figura mediatrice tra posizioni contrastanti, oltre che una giustificazione storica, ideale e civile di successi, conseguiti dopo un largo spargimento di sangue e il rischio di una guerra civile, che nel gioco della diplomazia erano stati superiori a ogni speranza e che, però, al nuovo Regno, afflitto ancora dalla questione romana e da quella delle terre irredente, richiedevano altre dure prove a breve scadenza¹⁴³⁹.

Ecco che le feste dantesche si configurarono come la prima manifestazione pubblica, organizzata capillarmente in tutta la penisola, dedicata alla commemorazione di un grande della nazione, «l'Italiano più Italiano che sia mai sotto le stelle esistito»¹⁴⁴⁰, identificato dai vari municipi organizzatori come patrono laico e festeggiato, dunque, come il mazziniano profeta e apostolo dell'Italia unita – sebbene piegato al vincente modello monarchico piemontese in cui in molti faticavano ancora a riconoscersi – in

¹⁴³⁷ Per approfondimenti sul significato storico politico del centenario dantesco del 1865 a livello nazionale e, più nello specifico, fiorentino, si veda il paragrafo “1865, l'anno dantesco”, in Irace, E., *Itale glorie*, cit., pp. 150-164 (qui citato a p. 154) e anche la recente bibliografia anglosassone costituita da: Yousefzadeh, M., *City and Nation in the Italian Unification. The National Festivals of Dante Alighieri*, New York, Palgrave Macmillan, 2011 e O' Connor, A., *Florence: city and memory in the nineteenth century*, Florence, Città di Vita, 2008.

¹⁴³⁸ Sul tema riflette il libro di Ilaria Porciani, *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna, Il mulino, 1997. D'altronde lo Stato italiano la sua festa ce l'aveva già. Era la festa dello Statuto albertino: una ricorrenza mobile, che cadeva la prima domenica di giugno in volontaria coincidenza con il *Corpus Domini*, sorta come celebrazione interna al Regno di Sardegna ed estesa per legge a tutto il territorio nazionale a partire dal 1861. Un rito calato dall'alto dunque, emblema dell'idea moderata e sabauda di unificazione per cui lo Stato nazionale non rappresentava altro che un allargamento territoriale e politico del Piemonte. Anche per questi motivi le celebrazioni dantesche presero tutt'altra direzione scaturendo da un movimento autonomo, eppure concorde, dei singoli municipi: nello sforzo di rileggere la propria storia in chiave nazionale, di evidenziare la propria italianità, le città si appellarono alla figura del padre Dante promuovendo un modello di identificazione alternativo a quello piemontese propagandato dalla festa dello Statuto.

¹⁴³⁹ Nel 1865, come spiega Irace, la congiuntura era difficile: «l'anno prima Pio IX aveva promulgato il *Sillabo*; il Parlamento stava approvando i provvedimenti legislativi di confisca dell'asse ecclesiastico. Il livello di tensione tra lo Stato e la Chiesa, e tra il pensiero laico e il mondo cattolico conservatore, era altissimo. Sulla carta, Dante rappresentava forse l'unica figura della storia d'Italia in cui si riconoscessero tutti gli italiani.» Irace, E., *Itale glorie*, cit., pp. 151-152.

¹⁴⁴⁰ Come recita l'articolo di Giovanni Faldella, *La festa di Dante*, del giugno 1865, riprendendo le parole di Cesare Balbo. Cfr. Faldella, G., *La festa di Dante*, in «Il Novelliere della domenica: piccola rivista ebdomadaria popolare», vol. III, anno II, fasc. 22°, 4 giugno 1865, pp. 421-430, qui citato a p. 430.

contrapposizione con il Dante simbolo del Medioevo cristiano¹⁴⁴¹. In questo modo i riti pubblici della religione civile si ripresentarono sulla scena dopo il lungo silenzio seguito ai loro esordi giacobini e trovarono attuazione pratica e visibilità le teorie risorgimentali sui grandi uomini, non ancora applicate nel vivo delle pratiche sociali.

L'anno dantesco pose, per la prima volta dopo l'unificazione, il problema dell'utilizzazione delle "itale glorie" in chiave nazional-popolare, che comprendeva certamente l'impiego delle forme tradizionali della produzione letteraria "alta", ma contemplava anche, al suo fianco, una molteplicità di elaborazioni culturali e rituali – dallo scoprimento di statue votive ai pellegrinaggi sui luoghi di culto, dai libri scolastici agli spettacoli pirotecnici, dalle pubbliche letture ai *recitals* – caratterizzate da un elevato tasso di spettacolarizzazione e di teatralità e finalizzate a raggiungere settori sempre più ampi della popolazione. La piazza in cui queste forme di ritualizzazione celebrativa raggiunsero il loro apice fu quella della Firenze capitale, grazie al locale municipio che, nel ruolo di instancabile promotore, si prodigò ad organizzare la più corposa girandola di iniziative consacrata dalla presenza del re in persona. Pur in mancanza di adeguate risorse finanziarie, si mise in moto una macchina organizzativa accuratissima, costellata di eventi, di pubblicazioni d'occasione e di spettacoli, di cui l'Alighieri fu il *brand* di straordinario impatto. «Quell'evento pubblico», come osserva Marzia Pieri, «saturato di teatro e di teatralità, ebbe proporzioni e risonanza straordinarie per l'epoca, rinnovando le forme tipiche della festa rinascimentale italiana (e fiorentina in particolare) in chiave di propaganda monarchica e patriottica, e ridisegnò il profilo del poeta per gli anni a venire, facendone un prototipo di italianità e di cosmopolitismo pronto per nuovi utilizzi»¹⁴⁴², descrizione confermata dal "Giornale del centenario":

Nei due o tre giorni che precedettero la solenne celebrazione delle feste del Sommo Poeta, Firenze parve prendesse aspetto singolare e nuovo. [...] Era curioso spettacolo vedere come nelle vie, nei pubblici ritrovi, nei passeggi, nei teatri l'elemento toscano grado a grado venisse meno per dar luogo ad una vera e propria rappresentanza italiana; e manifestazione gradita ed eloquentissima offrivasi nell'udire i vari dialetti delle nostre provincie e il piemontese unirsi al romagnolo, il lombardo al romano, ed il siciliano al veneto. Sembrava che tutta la gran patria scosso il giogo di servitù straniera e nostrale accorresse a onorare l'altissimo Poeta: Roma e Venezia erano della festa.¹⁴⁴³

¹⁴⁴¹ Il Dante cattolico ebbe infatti festeggiamenti più "circoscritti" nell'ancor irredenta Roma, dove gli scrittori ultracattolici lo celebrarono pubblicando un volume da titolo *Ommaggio a Dante Alighieri offerto dai cattolici italiani nel maggio 1865 sesto centenario dalla sua nascita* (Roma, Monaldi, 1865) in cui si allude al fiorentino come al paladino della monarchia temporale del pontefice romano.

¹⁴⁴² Cfr. Pieri, M., *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, cit., p. 79.

¹⁴⁴³ *Descrizione delle feste dantesche*, in "Giornale del centenario di Dante Alighieri", n. 47, 20 maggio 1865, p. 381.

La manifestazione monopolizzò per tre giorni la città lorenese, dal 14 al 16 maggio, per l'occasione trasformata da apparati effimeri in un enorme palcoscenico a cielo aperto, ornato di ghirlande e bandiere provenienti da tutta Italia, la cui immagine fu catturata dai giornali che seguirono l'evento:



Fig. 11. Piazza Santa Croce addobbata a festa per l'inaugurazione della statua di Dante, 14 maggio 1865.¹⁴⁴⁴

Il primo giorno si aprì con un corteo composto da rappresentanti di province, comuni, istituzioni culturali, ma anche da collegi di giornalisti e società filodrammatiche, «tutti scortati da bandiere co' loro propri stemmi e titoli» riuniti «in forma pubblica nella piazza di Santo Spirito»¹⁴⁴⁵ per cominciare una lenta processione che a fatica, data la calca, raggiunse piazza Santa Croce¹⁴⁴⁶. Qui la monumentale scenografia fu esaltata dall'ingresso in pompa magna del re, giunto per lo scoprimento del monumento di Enrico Pazzi:

¹⁴⁴⁴ Ivi, p. 382.

¹⁴⁴⁵ Come descrive la *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*, Firenze, Cellini, 1865, pp. 32-33.

¹⁴⁴⁶ «A dare giusta idea dell'imponenza di simile dimostrazione, basti il dire che il corteggio impiegò circa tre ore per sfilare, e per raccogliersi sulla piazza S. Croce. Allorché fu quivi riunito chi mirava dall'alto la piazza stessa, non poteva saziarsi del non più visto spettacolo. Circa tremila bandiere varie di forma e di grandezza, diverse di colore, lucenti per splendore di fregi di ornamenti d'oro, stavano adunate ed immobili, e più migliaia di cittadini in abito nero vi si schieravano dattorno, mentre da un lato dell'anfiteatro sulla sua sommità si accalcava il popolo minuto, e dall'altro stava assiso un eletto stuolo di eleganti signore, e di uomini illustri e notevoli.», cfr. *Descrizione delle feste dantesche*, in "Giornale del centenario di Dante Alighieri", cit., pp. 381-382.

Il battere dei tamburi, la marcia reale, e il plauso frenetico dei circostanti annunziarono l'arrivo di Vittorio Emanuele, il quale entrato nella piazza si assise sul seggio d'onore già apprestatogli. Allora cominciò la solenne inaugurazione.¹⁴⁴⁷

La statua, posta al centro della piazza di fronte alla basilica, se da un lato rappresentò il necessario segno di espiatione dei fiorentini per l'esilio inflitto al poeta¹⁴⁴⁸, dall'altro si caricò subito di una forte valenza simbolica: il "poeta della patria", simbolo vivente del riscatto nazionale, introduceva alla chiesa, ormai consacrata come tempio delle glorie italiane, che pochi anni dopo, nel 1871, avrebbe accolto le ceneri di Ugo Foscolo. Il fiero ghibellino, «irato per lo ingiusto esiglio e per la miseria in che le maledette fazioni avevano gettata la sua patria»¹⁴⁴⁹, troneggiava su un basamento quadrangolare riccamente scolpito con bassorilievi alternati agli stemmi delle città italiane; tutt'intorno era stato costruito un anfiteatro ligneo in grado di ospitare, insieme al piazzale interno, circa diciottomila persone, decorato con trentotto bassorilievi dipinti, ispirati alla vita del poeta, e quaranta ritratti dei suoi più celebri commentatori, traduttori e biografi (da Jacopo della Lana, Pietro Alighieri e Giovanni Boccaccio, fino a Giosafatte Biagioli, Foscolo, Colomb de Batines e Gabriele Rossetti); l'area praticabile aumentava se si considerano anche gli spazi destinati a musicisti e cantanti che accompagnarono la cerimonia¹⁴⁵⁰. La "piazza" fu in quest'occasione definitivamente consacrata come lo spazio privilegiato della festa rivoluzionaria: un nuovo luogo politico e simbolico, sempre più vitale tra Otto e Novecento, in grado di trasformare continuamente caratteristiche ed intenti originari del suo allestimento, fino alle estreme metamorfosi dei nazionalismi novecenteschi, e di far emergere la sacralità del popolo e della nazione nel farsi religione civile. Come osserva Amedeo Quondam: «l'esperienza della piazza e della folla libera e legittima la voce del popolo che grida, libera e legittima la voce dei poeti. All'unisono con la voce del popolo che si fa nazione»¹⁴⁵¹.

¹⁴⁴⁷ Ivi, p. 382.

¹⁴⁴⁸ L'arco di ingresso a piazza Santa Croce fu sormontato da un solenne iscrizione in cui passato e presente si fondono nella Nazione riunita: «Italiani/Onorate l'altissimo Poeta/l'omaggio che rendete a lui/vendica l'oblio di sei secoli/e attesta al mondo/ che siete nazione.», cfr. *Iscrizioni nello stradale e nelle piazze del corteggio*, in *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri*, cit., p. 28.

¹⁴⁴⁹ *Programma delle feste*, ivi, p. 7.

¹⁴⁵⁰ «Il monumento è circondato da un elegantissimo anfiteatro in legno, inventato e diretto dal prof. Cavalier mariano Falcini architetto, ed eseguito tutto a rilievo [...] Ad una discreta distanza dal monumento, tanto da lasciare un ampio piazzale interno di 2475 metri, incomincia una spaziosa gradinata che s'innalza dolcemente dal suolo per dieci gradi, e circonda tutta la piazza, nel recinto già tracciato dalle panchine di pietra, occupando un'area di 1598 metri, capaci a contenere col piazzale interno circa diciottomila persone. Un dossale, che serve da parapetto al praticabile elevato che gira all'esterno del detto recinto, circonda la parte superiore della gradinata, ed è spartito da pilastri, sopra i quali s'innalzano gli stemmi delle arti Maggiori e Minori. [...] Dinanzi alla Chiesa, all'altezza delle gradinate s'innalza un gran palco destinato ai musicisti, della estensione di 126 metri per i cantanti, e 331 metri per i suonatori; cosicché nel totale presenta un'area praticabile di 7573 metri quadrati». Ivi, pp. 9-10, 13.

¹⁴⁵¹ Cfr. *Premessa* a Quondam, A., *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011, p. XVII. Sul tema si veda anche Isnenghi, M., *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Bologna, Il mulino, 2004.

L'indomani su "La Nazione" si parlò di evento «memorabile» che avrebbe lasciato un «ricordo glorioso della gioia di un giorno che cancella un dolore di secoli. Spettacolo maestoso: che compendia tutte le nostre istorie nell'assembramento lieto di tante genti fin oggi divise, e vaticinava alla madre patria serenità e sicurezza di futuri destini»¹⁴⁵². Il fitto programma della moderna "tre giorni" comprendeva appuntamenti destinati a tutti gli strati sociali e disseminati in più luoghi della città, adornata da iscrizioni celebrative delle passate glorie fiorentine e dei personaggi illustri che vi avevano soggiornato: concerti e cori, che seguivano inni e musiche composti per l'occasione e ispirati dai luoghi danteschi¹⁴⁵³; cavalcate in costume, feste popolari alle Cascine, regate in Arno e un gran torneo storico in costumi medievali per ricordare la pace del 1304 fra guelfi e ghibellini; una corsa di cavalli con premio del Municipio e della Società delle Corse; una tombola pubblica in piazza Indipendenza a beneficio degli asili di carità; gli Uffizi, addobbati a salone da ballo per ospitare balli popolari, mentre le *élites* danzavano al ricevimento ufficiale del casino Borghese in via Ghibellina; il tutto – non senza critiche feroci verso la troppa licenziosità dei festeggiamenti mosse da sobrie e austere personalità attente all'etichetta¹⁴⁵⁴ – fu incorniciato da accademie musicali, pubbliche letture, prolusioni ed esposizioni promosse dalle principali istituzioni culturali cittadine (Università e Accademia della Crusca su tutte).

Ma a suscitare il più vivo entusiasmo furono soprattutto gli appuntamenti teatrali per i quali erano stati espressamente voluti dalla municipalità i grandi attori Ristori, Rossi e Salvini; «invitati dal gonfaloniere di Firenze ad accrescere lustro alle feste dantesche» accorsero «con sentimento di artisti e di patrioti: la Ristori da Parigi, il Rossi da Milano e il Salvini da Napoli»¹⁴⁵⁵. Fosse stato ancora in vita, all'appello sarebbe mancato soltanto il grande Modena che già da quattro anni aveva lasciato le scene.

¹⁴⁵² Cfr. Il segretario generale Bianchi, *Centenario di Dante*, in "La Nazione", anno VII, n. 155, lunedì 15 maggio 1865.

¹⁴⁵³ Ad esempio durante lo scoprimento del monumento a Dante, insieme all'esecuzione della sinfonia dall'*Assedio di Corinto* di Rossini, un'enorme compagine corale di cinquecento cantori intonò l'inno *A Dante nel 1865* (parole di G. Corsini, musica di C. Romani); mentre in serata la musica divenne protagonista delle manifestazioni con un grande concerto, articolato in quattro parti, che si tenne al Teatro Pagliano sotto la direzione di Mabellini (G. Pacini, *Sinfonia Dante*; G. Donizetti, *Il conte Ugolino e Ave Maria*; T. Mabellini, *Lo spirito di Dante*; G. Magazzari, *Il vessillo d'Italia*). Parte rilevante dei festeggiamenti, le iniziative musicali furono poste sotto la supervisione di Teodulo Mabellini, che, sulla scorta dei festival stranieri, incentivò la musica corale: numerosi brani di contenuto patriottico furono eseguiti da masse di centinaia di persone. Mabellini offrì per l'occasione il suo contributo con la partitura della cantata *Lo spirito di Dante*. Si tenne inoltre la prima esecuzione di una nuova sinfonia ispirata alla *Divina Commedia*, composta da Giovanni Pacini, su tema proposto da Abramo Basevi. Per approfondimenti sul ruolo della musica nei festeggiamenti fiorentini del 1865 si veda Bissoli, F., *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria*, in «Dante e l'Arte», 2, 2015, pp. 143-160.

¹⁴⁵⁴ Da questo punto di vista sono molto indicative, per esempio, le piccate dichiarazioni di Vittorio Imbriani: «Dante in piazza! Dante onorato con balli di plebe e con corse alle cascine! [...] Ma non sapevate che Dante e volgo sono agli antipodi? [...] i grandi italiani non si onorano ballando co' beceri e con le ciane, o guardando le corse alle cascine, ma sibbene e solamente emulando le opere loro.» cfr. Id., *Arte e morale. A proposito del centenario dantesco [1865]*, in *Opere: studi e profili*, Milano, Mondadori, 1929, p. 201. Analoga critica era stata mossa, sempre dall'Imbriani, verso tombole e lotterie, considerate un divertimento troppo popolare per trovar posto nelle commemorazioni patriottiche in generale.

¹⁴⁵⁵ Jarro (Piccini, G.), *Vita aneddotica di Tommaso Salvini e Ricordi degli Attori del suo tempo*, Firenze, Bemporad, 1908, p. 234.

La grande triade fu coinvolta fin da subito nei festeggiamenti. Salvini aveva preso parte al corteo inaugurativo in rappresentanza della Società di mutuo soccorso fra gli artisti drammatici – fondata da poco a Napoli, dove stazionava con la compagnia de' Fiorentini del capocomico Adamo Alberti – di cui esibiva un «pregevole stendardo disegnato dal celebre pittore Morelli»¹⁴⁵⁶. Rossi e Ristori, invece, furono protagonisti di un'accademia letterario-musicale, in programma nel secondo giorno di festa e a cui presero parte anche Enrico Mayer e Giuseppe Regaldi, durante la quale il primo «lesse con quella perizia che gli è propria una poesia di G. Carcano ed una sua propria e sia l'una che l'altra meritavano singolare favore»¹⁴⁵⁷; mentre alla seconda fu chiesto di leggere la lettera di ringraziamento che Victor Hugo, scusandosi della forzata assenza per via dell'esilio politico, aveva inviato agli organizzatori e al popolo fiorentino tutto per celebrare anche lui l'alto valore morale e politico assunto dall'opera e dalla figura di Dante nel processo di identificazione nazionale del popolo italiano¹⁴⁵⁸. L'apice della loro partecipazione alle feste fu raggiunto con due appuntamenti più propriamente teatrali. Il primo si svolse la sera del 13 maggio, e rappresentò un vero e proprio prologo all'inizio della programmazione ufficiale. Al Teatro Niccolini le tre grandi *star* recitarono la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, alla presenza del re che, arrivato in ritardo, con tatto e *savoir faire* riuscì a camuffare il suo ingresso per evitare l'ovazione della folla¹⁴⁵⁹.

¹⁴⁵⁶ «A quel tempo io era presidente di una Società di mutuo soccorso fra gli artisti drammatici che io stesso iniziai nella città di Napoli, [...] Dopo aver avuto il permesso di assentarmi dalla compagnia de' Fiorentini dal mio capo comico Adamo Alberti, all'epoca fissata mi recai a Firenze con lo stendardo della società perché figurasse con quello di tutti i consorzi d'Italia. Alla processione si unirono meco, come rappresentanti dell'arte drammatica, i sunnominati artisti e più che cento altri, comprensivi molti autori comici. Il pregevole stendardo disegnato dal celebre pittore Morelli, non che la riunione di tanti rappresentanti la nostra arte, fece piacevole sensazione al popolo accorso da tutta Italia, e al nostro passaggio nella processione, venivamo, in special modo, salutati con applausi fragorosi.» cfr. Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 223.

¹⁴⁵⁷ *Cronaca fiorentina*, in "La Nazione", anno VII, n. 156, martedì 16 maggio 1865.

¹⁴⁵⁸ «Venuta la volta degli autori stranieri la signora Adelaide Ristori lesse col magistero d'arte ond'è famosa, la lettera di Victor Hugo [...] Non è a dire qual commozione si suscitasse nel pubblico all'udire lo splendido linguaggio del primo onore della Musa francese: non è a dire come la sua voce trovasse eco profonda nel cuore di tutti, i quali convenuti ad onorare il più grande pros critto nazionale, associavano con espansione di affetto alla sua imperitura memoria il ricordo dell'illustre pros critto straniero. Dopo che la Ristori fu ripetutamente chiamata all'onore dell'unanime applauso, ebbe la parola in nome della Francia il sig. conte Foucher de Gareil. Si compiacque egli con Firenze della secolare onoranza resa al divino poeta, e con parola libera, generosa ed ornata deplorò l'antico servaggio del bel paese, si allietò pensando le sorti mutate della nostra nazione. [...] Allora la commozione nel pubblico non ebbe più freno nè misura: le signore presero ad agitare i fazzoletti, gli uomini a battere freneticamente le mani; dalla folla partì un grido "Viva la Francia!" E mille voci risposero Evviva! Dalla parte ove sedevano i rappresentanti francesi fu esclamato "Vive l'Italie!" [...] Così si palesò ancora una volta come Dante fosse veramente coscienza del suo popolo». Ibidem.

¹⁴⁵⁹ L'aneddoto è raccontato nelle memorie di Ernesto Rossi: «Era già cominciato lo spettacolo, eravamo alla terza scena del primo atto, [...] in quel momento appunto Sua Maestà stava per entrare nel suo palco di ritirata, che è posto sul proscenio. Venendo avanti, ed essendo veduto dal pubblico, il Re avrebbe provocato un *urrah* generale, ed avrebbe interrotto l'azione e l'ordine dello spettacolo. Che cosa fece Vittorio Emanuele? Veduto il sipario levato e gli attori in scena che parlavano, fece segno coll'indice dal mento al naso come a Virgilio il Ghibellino Poeta, ai suoi ufficiali di tacere e tenersi indietro, mentre quatto quatto, pian pianino egli entrò e si pose incantucciato nell'angolo del palco per vedere ed evitare di essere veduto. Nessuno se ne accorse: finito l'atto, [...] come se nulla fosse, facendo vista di entrare in quel momento, venne avanti e si sedette al suo posto.» (cfr., *Lettera ventesimaterza*, in Rossi, E., *Quarant'anni di vita artistica*, vol. I, cit., p. 172).

Lo spettacolo, anche grazie ad abili mediazioni diplomatiche e a pressioni su un comitato pubblico formatosi per la circostanza, ottenne un successo tale da richiederne una replica il 15 maggio, con *record* di incassi¹⁴⁶⁰. Si riuscì a neutralizzare le tradizionali rivalità reciproche fra i divi, interessati peraltro a qualche utile vista l'avarizia delle autorità ufficiali; in particolare si temevano contrasti circa l'assegnazione dei ruoli, invece Salvini accettò di interpretare il "cattivo" Lanciotto, facendone un marito ferito e innamorato, che sovrastò in parte il Paolo di Rossi e la Francesca della Ristori riletta, attraverso un'ideologia moralistica e uno stile recitativo che strizzava l'occhio alla borghesia del tempo, come i peccatori che Dante aveva collocato nel cerchio infernale dei lussuriosi. È lo stesso Salvini a ricordare questa sapiente intuizione interpretativa che gli valse gli applausi più fragorosi, e che fu in seguito riconosciuta come innovativo modello di traduzione scenica del personaggio:

Il tradito consorte di *Francesca* aveva avuto fino allora degli interpreti non all'altezza di quel carattere generoso, leale, amorevole; in generale lo producevano come un marito fiero, tiranno, vendicativo, e veniva rappresentato da artisti che dipingevano i più rivoltanti caratteri. Io ne feci un marito affettuoso, degno di pietà nella sua sventura, ed angosciato nelle giuste recriminazioni lanciate ai colpevoli, per cui il pubblico prese simpatia e sentì commiserazione per l'amareggiato consorte e tradito principe, disapprovando, biasimando e condannando i traditori. Parvemi aver raggiunto lo scopo morale della produzione. Non per nulla Dante pone gli adulteri nella bolgia dei tormentati. La nuova interpretazione di quel carattere si diffuse ben presto fra gli amatori delle scene italiane, e ne ebbi, anche da persone a me ignote, le più vive felicitazioni. Adelaide Ristori, terminato il terzo atto, mi diede un bacio d'ammirazione!¹⁴⁶¹

La *performance* destò l'attenzione della critica, incuriosita dal fatto che un personaggio generalmente ritenuto di secondo piano, e per di più negativo, potesse ottenere il successo maggiore. Lo confermano le considerazioni di un recensore dello spettacolo dalle pagine de "La Nazione":

¹⁴⁶⁰ I maggiori sforzi organizzativi furono profusi dall'impresario Somigli che, come ricorda Gino Monaldi, «conduceva le sorti del teatro Niccolini allora Cocomero» e al quale «da presenza dei tre celebri attori suggerì la felice idea di invitarli a recitare insieme la Francesca da Rimini del Pellico a scopo di beneficenza» ("La Tribuna", Roma, 2 maggio 1923, cfr. Antona Traversi, C., *Le grandi attrici del tempo andato*, I, Torino, Formica, 1929, pp. 49-51). Del successo dell'evento ne parlano gli stessi protagonisti nelle rispettive autobiografie. Salvini mette in evidenza il clamore del pubblico: «Alla fine del quarto atto, quel pubblico, costretto dall'etichetta al silenzio mi volle cogli altri miei compagni più volte all'onore del palcoscenico, e quando la tragedia finì, sembrava che le ovazioni non avessero più fine e fummo obbligati a ripetere la tragedia la sera seguente per aderire al desiderio di coloro ai quali non fu dato di poter assistere alla prima rappresentazione.» (cfr. Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 225-226); mentre, il più pragmatico Rossi si sofferma sull'ottima resa economica delle due serate apprezzando gli sforzi organizzativi del teatro Niccolini e biasimando la poca accortezza del municipio fiorentino: «L'incasso complessivo delle due sere ammontò, credo, a 15 mila lire – incasso favoloso per chi conosce [...] la ristrettezza del teatro Niccolini, ove i palchi sono proprietà dell'Accademia. [...] L'Accademia del teatro Niccolini fu più saggia, più accorta e più gentile del Municipio di Firenze.» (cfr. *Lettera ventesimaterza*, in Rossi, E., *Quarant'anni di vita artistica*, vol. I, cit., ibidem).

¹⁴⁶¹ Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 225.

Nuovo appariva il Salvini nel personaggio di Lanciotto. Questo povero marito calunniato dalla Storia, calunniato dalla poesia, calunniato dagli attori che a malincuore si rassegnavano a sostenere la “parte”, si è per opera del Salvini compiutamente rivendicato dallo spregio in che era tenuto. Prima non vi era pietà, non lacrime se non per i due innamorati cognati: ora Salvini gran parte degli affetti del pubblico ha in sé converso. Prima la tragedia consisteva nel terzo atto, ora per tutti i cinque atti il pubblico non batte palpebra e non alita. Il Salvini di questo personaggio ha fatto, come dicono gli artisti, una creazione, colla quale due cose si sono rivelate: la potenza drammatica dell’attore in un campo inesplorato, e il vizio radicale della tragedia. Con un Lanciotto come Salvini, la reità di Paolo e Francesca non si sa più come scusarla, e la corrente dell’interesse drammatico si sposta contro l’intenzione dell’autore per condensarsi intorno ad un polo opposto a quello ch’egli aveva stabilito.¹⁴⁶²

Salvini aveva ribaltato il senso di una tragedia, tradizionalmente riconosciuta come emblema del romanticismo, verso la quale le platee nutrivano da sempre una certa predilezione, commosse dai disperati casi dei due infelici amanti, trattati dal Pellico con sensibilità e sentimentalismo, ed esaltate dall’implicito significato politico, specchio del patriottismo dell’autore, culminante nella vibrante invocazione all’Italia proferita da Paolo durante la quinta scena del primo atto. La triste vicenda, che fino ad allora era stata interpretata come la prevaricazione della tirannide, impersonata da Lanciotto, su tutti i più alti sentimenti (amore, nobiltà d’animo e lealtà patriottica) raccolti nelle figure di Paolo e Francesca, viene stravolta dal grande attore, che devia «la corrente dell’interesse drammatico»: donando spessore e linfa positiva al personaggio di Lanciotto si smorza automaticamente ogni accezione politica della *pièce*, il cui centro ideale diventa il problema morale e l’azione un gioco di pulsioni sentimentali. La peculiare operazione drammaturgica, di cui Salvini si serviva per lavorare a tutto tondo anche altri “personaggi secondari” (come Pilade nell’*Oreste* o Iago nell’*Otello*), fu notata anche da Angelo De Gubernatis, la cui testimonianza restituisce forse al meglio il significato profondo di quella esibizione:

il Salvini aveva intuito che, da quella parte che sembrava odiosa, si sarebbe potuto trarre un partito immenso. Fin dai primi accenti di Lanciotto, si capiva che egli era un marito profondamente innamorato; la sua voce melata ed insinuante doveva penetrare profondamente nel cuore di Francesca; era evidente ch’egli l’amava più d’ogni altro; Paolo diveniva un intruso, un declamatore, il traditore di suo fratello, un seduttore volgare; Francesca una disgraziata che cedeva per debolezza alle lusinghe infami; Paolo e Francesca avevano torto; erano due adulteri;

¹⁴⁶² Pier Moroni (pseudonimo di Celestino Bianchi) *Appendice – Francesca da Rimini, rappresentata dalla Ristori, Salvini e Rossi al Teatro Niccolini le sere del 13 e 15 Maggio*, in “La Nazione”, anno VII, n. 157, mercoledì 17 maggio 1865.

Lanciotto avea ragione; gli amanti riuscivano antipatici, e innanzi a Lanciotto figuravano come due delinquenti. [...] il pubblico rimase sorpreso, stordito, conquistato da quella novità e originalità inattesa di rappresentazione; e i maggiori applausi, i più schietti, i più vivi e i più prolungati furono per Salvini.¹⁴⁶³

Il pubblico, composto soprattutto dalla buona borghesia cittadina, premiò decisamente la particolare interpretazione del personaggio, confortato dal vedere che la “morale” aveva finalmente vinto sui trasgressori, e che l’assassinio dei due amanti era da intendersi come atto legittimo (“delitto d’onore”) in difesa degli interessi privati: Salvini, come d’altra parte anche la Ristori, poggiando su un talento eccezionale, sfrutta uno stile recitativo che veicola contenuti ideologicamente consoni all’uditorio del suo tempo costituito da quella borghesia ormai trionfante che cerca nel divertimento teatrale le giustificazioni alla propria condotta attraverso il moralismo; soddisfare il suo orizzonte d’attesa diventa il primo obiettivo del Grande Attore, in ottemperanza alle nuove regole del mercato spettacolare che sempre più assimilano la figura dello spettatore a quella del cliente che “ha sempre ragione”¹⁴⁶⁴. La critica mise in risalto l’eccezionalità dell’evento, che riuniva i tre massimi esponenti del teatro italiano, auspicandone la presa a modello da parte degli addetti ai lavori per il beneficio dell’intera produzione drammatica nazionale¹⁴⁶⁵. La serata al Niccolini fu talmente apprezzata da meritare, infine, «un’epigrafe scolpita in marmo posta nel vestibolo della platea»¹⁴⁶⁶, tutt’ora visibile, di cui riportiamo di seguito una riproduzione fotografica:

¹⁴⁶³ De Gubernatis, A., *Italia illustrata. Galleria di Ritratti Biografici di Contemporanei Italiani. Tommaso Salvini*, Roma, Presso l’autore, 1908, pp. 39-40.

¹⁴⁶⁴ È lo stesso Salvini a istituire una correlazione tra recitazione e vita privata nella direzione di una *medietas* borghese, specchio della società del tempo, da ricercare per ottenere consenso: «Che si possa diventare un grande Artista senza essere un uomo equilibrato in società, lo ammetto; ma credo pur’anco che se l’artista non è retto ed equilibrato nella sua condotta sociale gli si apporranno facilmente anche dei difetti nelle sue interpretazioni sceniche. [...] poiché il pubblico, a torto o a ragione, confonde, bene spesso, l’uomo con l’artista, e lo pregia e lo critica a norma del suo contegno sociale.» (cfr. Salvini, T., *Il segreto dell’arte rappresentativa*, in “Rivista dei teatri”, 3 dicembre 1914, p. 15). L’argomento è sviluppato dal saggio di Gigi Livio, *I molti volti del naturalismo in teatro: Tommaso Salvini*, in E. Buonaccorsi, (a cura di), *Tommaso Salvini. Un attore patriota*, cit., pp. 89-109.

¹⁴⁶⁵ «Era per tutti evidente che le facoltà dei tre gradi artistici che rappresentavano la *Francesca* si acuiavano, si moltiplicavano, si perfezionavano per contatto, per l’attrito, per l’antagonismo reciproco. Gli spettatori uscendo dal teatro dicevano: “Ecco la prima volta che si sente intera la *Francesca da Rimini*! Supponete questo medesimo concorso di Artisti applicato ai lavori del nostro teatro, credete voi che non ci accorgeremmo nello stesso modo che finora non si erano compiutamente veduti, né gustati, né apprezzati? Il teatro italiano è, come l’Italia avanti il 1859, un’espressione geografica: egli potrebbe diventare una realtà per le stesse vie per le quali l’Italia è diventata una Nazione; per via del consenso e del concorso di tutte le forze. Il pubblico del teatro Niccolini vide l’altra sera chi potrebbe compiere quest’opera gloriosa, Dio faccia che vogliano!» cfr. Pier Moroni, *Appendice – Francesca da Rimini, rappresentata dalla Ristori, Salvini e Rossi al Teatro Niccolini le sere del 13 e 15 Maggio*, cit., ibidem.

¹⁴⁶⁶ Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 226.

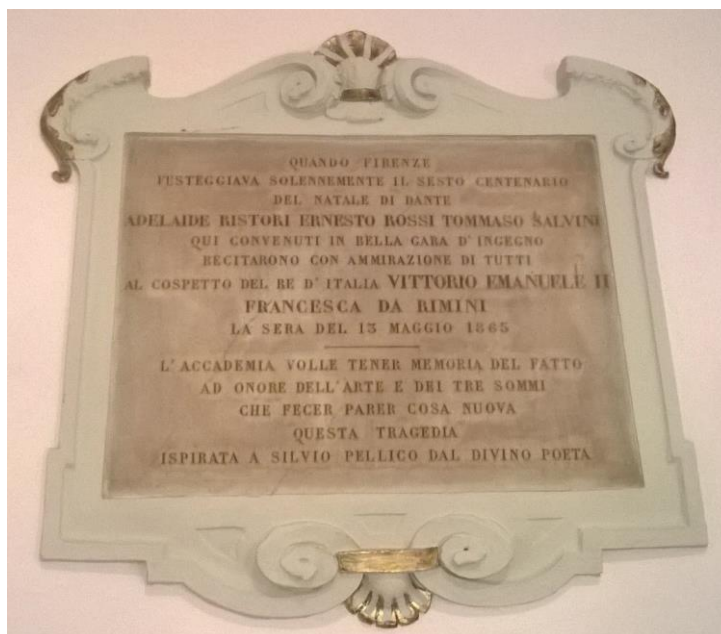


Fig. 12. Epigrafe posta sullo scalone di ingresso al Teatro Niccolini di Firenze¹⁴⁶⁷

Stesso successo, se non maggiore, ottenne anche l'altro appuntamento teatrale che impreziosì il programma dei festeggiamenti fiorentini, confermando, al contempo, l'ottima intesa scenica raggiunta dalla grande triade. La sera di martedì 16 si tenne una «accademia di quadri viventi con declamazioni scelte della Divina Commedia nel Regio Teatro Pagliano»¹⁴⁶⁸.

Tredici in tutto le suggestive illustrazioni plastiche che fecero da sfondo alle letture drammatizzate delle terzine dantesche¹⁴⁶⁹, accompagnate anche da un coro e da musiche appositamente composte dai maestri Pieraccini e Bettazzi, in una scaletta che, ricalcando la struttura del poema, era suddivisa in tre sezioni: in apertura un prologo con il quadro dedicato al saluto di Beatrice a Dante, tratto dalla *Vita Nova*, musicato e accompagnato da un coro; seguivano quindi cinque pezzi sull'*Inferno*, con Salvini impegnato nella declamazione dei brani sulla lupa e sul Conte Ugolino, Rossi su *Farinata* e sui *Ladri*, mentre la Ristori recitava l'episodio di *Francesca da Rimini*. Nella seconda parte i tre pezzi sul *Purgatorio* videro avvicinarsi sulla scena la *Pia de' Tolomei* della Ristori, il *Sordello* di Rossi e la *porta del Purgatorio* di Salvini. Infine, i quattro

¹⁴⁶⁷ Fotografia dell'epigrafe da me realizzata col permesso del proprietario del teatro, Antonio Pagliai, cui vanno i ringraziamenti. La stessa targa si trova, trascritta su un cartoncino, in un autografo del Fondo Ristori del Museo e Biblioteca dell'Attore di Genova che, da ora in avanti, citerò con l'acronimo MBA. L'autografo della Ristori è riprodotto nell'*Appendice documentaria*.

¹⁴⁶⁸ Cfr. *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri*, cit., p. 42.

¹⁴⁶⁹ «I quadri composti e diretti dal distinto pittore signor Niccola Sanesi erano bellissimi, in special modo quelli di *Farinata*, dei *Ladri*, e della *Pia*. Nulla diciamo del modo in cui furono declamati vari canti della *Divina Commedia*, bastando il notare che li declamarono la signora Ristori, e i signori Salvini, Rossi e Gattinelli.» cfr. *Cronaca fiorentina*, in «La Nazione», anno VII, n. 158, giovedì, 18 maggio 1865.

quadri del *Paradiso* incorniciarono le recite della Ristori, nei panni di Piccarda Donati, e di Gaetano Gattinelli in quelli di Cacciaguida e di San Pietro; a chiudere, coro e musica sul tema *Apoteosi di Dante*, appositamente scritto per l'occasione dal maestro Bettazzi¹⁴⁷⁰.

La scelta di abbinare la declamazione alla mimica dei quadri viventi, supportati per altro dall'illuminazione elettrica¹⁴⁷¹, sembra dettata dall'intento di avvicinare le masse all'opera e al pensiero del poeta perseguendo, attraverso un'aggiornata rilettura filomonarchica, la stessa strategia, al limite tra impegno pedagogico-patriottico e retorica celebrativa, promossa dall'apprezzata direzione del "Giornale del centenario"¹⁴⁷², il cui supplemento settimanale "La Festa di Dante: Letture domenicali del popolo fiorentino", pubblicato dal maggio 1864 al giugno 1865 al popolare prezzo di cinque centesimi, aveva contribuito a preparare la popolazione, rinfrescandone la memoria dantesca attraverso apposite rubriche che raccontavano vita e aneddoti biografici dell'Alighieri, oppure riportando i canti più celebri della *Commedia*, soprattutto quelli infernali, con a fronte spiegazioni e commenti particolarmente accessibili¹⁴⁷³. Anche grazie a questo corollario pedagogico-celebrativo, preparato e ben strutturato da tempo dagli organizzatori, la *performance* del teatro Pagliano ebbe grande seguito, potendo contare su un'*audience* allargata anche ai ceti sociali meno abbienti. Bisogna poi aggiungere che all'«evento concorse un numero straordinario di persone» mobilitate anche dalla presenza dell'osannato Re d'Italia, «il quale al suo comparire in Teatro ebbe applausi così lunghi, così entusiastici, così generali, quale egli solo può

¹⁴⁷⁰ Il programma dell'evento è stato ripreso dalla guida ufficiale delle celebrazioni: cfr. *Martedì, 16 Maggio – Programma dell'Accademia*, in *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri*, cit., pp. 42-43.

¹⁴⁷¹ «Così fu ben pensiero quello di raffigurare con quadri viventi, illuminati da luce elettrica, or alcuni fatti storici descritti dal Poema, or talune fra le scene dell'istessa visione.» cfr. A. F., *Appendice – Teatro Pagliano – Accademia di quadri viventi e declamazione dantesca*, in "La Nazione", domenica 21 maggio 1865 (articolo presente anche tra i documenti del Fondo Ristori, MBA).

¹⁴⁷² «E fu buon pensiero il vostro, signor Direttore, di dare in luce il *Giornale del Centenario*; e quando, a far sempre meglio, promettete aggiungere un foglio settimanale a pro della moltitudine. Torna proprio bene che anche i più godano di questo gratissimo convito nazionale. In tal modo il popolo non adorerà Dante con cieca idolatria, ma saprà il perché di tanto amore, e di tanta riconoscenza verso l'altissimo. Permettetemi dunque che anch'io, nato di popolo, concorra con qualche mio lavoro all'istruzione del popolo.» (cfr. Un Toscano, *Che cosa sia la Divina Commedia*, in "La Festa di Dante: Letture domenicali del popolo fiorentino", pubblicato per cura della direzione del "Giornale del centenario", n. 1, 1 maggio 1865, p. 3).

¹⁴⁷³ Il foglio settimanale, nato con lo specifico obiettivo di valorizzare un culto popolare del poeta, utilizzava un linguaggio informale, intimo e familiare, avvertibile già negli articoli introduttivi del primo numero; nel primo, emblematicamente intitolato *Al Popolo*, gli editori manifestarono esplicitamente i propri intenti: «Questo Giornaleto è per il popolo ed ha per iscopo di prepararlo alla gran festa in memoria di Dante; [...] Perché il popolo appunto sappia bene di che si tratta, cominciamo dal pubblicare la vita dell'Alighieri. [...] O popolani, Dante Alighieri amò la patria con un affetto immenso, e quell'affetto gli costò l'esilio, la confisca dei beni e la minaccia di morte. [...] L'Alighieri fu il profeta della rigenerazione italiana, e questo profeta è vostro concittadino, o Fiorentini! Onoratelo adunque con tutto l'amore; e credete che questo atto generoso è una nuova e terribile battaglia contro chi ci vuole male.» (cfr. La Direzione, *Al Popolo*, ivi, p. 1.). Nell'articolo successivo si ribadisce poi l'obiettivo di rivolgersi alle masse popolari: «Tu hai sentito mille volte nominare Dante Alighieri, ma tu forse non sai precisamente quando nacque, quanto visse e che fece di grande e di bello, per avere il nome di poeta divino. Io dunque voglio dirtelo perché tu possa prepararti alla festa nazionale che si farà in onore suo, e che è detta Centenario di Dante. Sappi, o buon popolano, [...] Il solo suo nome basta a fare grandissima una nazione, e nei giorni di schifosa schiavitù fu come ruggito di leone fierissimo contro la tirannia straniera.» (cfr. G. Pieri, *Vita di Dante raccontata al popolo*, ivi, p. 2).

meritare»¹⁴⁷⁴. Fedeli al proprio monumentale prestigio artistico e ancor più attenti al mutare dei tempi, Ristori, Rossi e Salvini, cui si accordò il pur bravo Gaetano Gattinelli, si produssero magistralmente nei rispettivi cavalli di battaglia danteschi, come sottolinearono le cronache¹⁴⁷⁵, calcando la mano sul dato politico, esplicitamente anticlericale, soprattutto in riferimento alla sempre viva questione romana, e sfruttarono la presenza fra il pubblico di Vittorio Emanuele, che la retorica di quei giorni aveva presentato come il salvifico “Veltro” profetizzato nella *Divina Commedia*, per inscenare un vero e proprio gioco metateatrale che rimase impresso tanto nelle memorie degli spettatori quanto in quelle degli stessi protagonisti, come annotò il famoso scrittore e giornalista, nonché biografo di Tommaso Salvini, Giulio Piccini (in arte Jarro):

Nel dire la famosa terzina dantesca allusiva al Veltro, che “farà morir di doglia” la bestia che “mai non empie la bramosa voglia” il Salvini guardò imperterrito il Sovrano, ch’era nel palco sul proscenio. Ogni scintilla faceva, a que’ giorni, divampar un incendio di patriottismo: proruppero grida ed applausi: e non cessavano. Il Re imbarazzato: ché tutti sanno come fosse allora irta di spine la così detta questione romana: non si moveva;¹⁴⁷⁶

La chiave politica che gli attori conferirono alle loro letture drammatizzate – evidente fin dalla scelta dei brani da eseguire: oltre a quello della lupa e del veltro, anche quelli del fiero ghibellino Farinata e delle invettive di San Pietro contro i suoi successori – mise addirittura in imbarazzo il re che, come ricorda Salvini, appare disorientato e quasi dispiaciuto di trovarsi a teatro in quel momento, prima di fare buon viso a cattivo gioco e rispondere ai calorosi applausi riservatigli:

Credo che Vittorio Emanuele in quel momento avrebbe desiderato trovarsi a caccia anzi che a teatro. Il pubblico seguiva ad applaudire, a gridare “Viva il Re! Viva l’Italia!” e S. M. non capiva

¹⁴⁷⁴ *Cronaca fiorentina*, in “La Nazione”, 18 maggio 1865, cit.

¹⁴⁷⁵ «Dopo il desiato bacio che menò Paolo e Francesca al doloroso passo, si udì ripetere dalla signora Ristori, con accento delicato e commosso, quella impareggiabile narrazione che strapperà sempre lacrime di pietà sull’antico infortunio. L’istessa attrice, con non minore intelligenza, si fe interprete del mesto ricordo della Pia e della beatitudine di Piccarda; [...] Il primo canto dell’Inferno fu recitato con grande efficacia dal sig. Salvini; il quale, giunto ai versi che preconizzavano il misterioso Veltro, seppe con un solo sguardo manifestare onestamente un’allusione che era in tutti gli animi, e cui tutti risposero con fragorosi evviva. Il canto poi d’Ugolino segnò il maggior trionfo del valente artista, che ci fece non solo assistere al terribile dramma, ma sentir quasi gli strazi e le feroci ire del misero dannato. La vista del dolente cimitero infernale, degli avelli scopperchiati sparsi di fiamme, e di Farinata ritto dalla cintola in su destò meraviglia universale. Fresca essendo ancor nelle menti la fantastica immagine, il signor Rossi uscì fuori a declamare magistralmente l’episodio del fiero ghibellino. [...] Per ultimo il signor Gattinelli supplì con l’ardore e l’intelligenza alla involontaria manchevolezza della voce, interpretando gli sdegni di Cacciaguida contro i suoi concittadini e le imprecazioni di San Pietro contro i suoi successori.» cfr. A. F., *Appendice – Teatro Pagliano – Accademia di quadri viventi e declamazione dantesca*, cit.

¹⁴⁷⁶ Jarro (Piccini, G.), *Vita aneddotica di Tommaso Salvini*, cit., p. 237.

o non voleva capire l'allusione, che promosse quell'entusiasmo e restò esitante parecchio tempo, finché gli fu forza alzarsi e ringraziare più volte il pubblico.¹⁴⁷⁷

Il sovrano rappresentò infatti il referente naturale dei festeggiamenti, al centro del rituale fin dalla cerimonia inaugurale, tenutasi al palazzo del Podestà, durante la quale, dopo il discorso proferito dal professore Augusto Conti, gli fu offerta «una spada d'onore decretatagli in nome di Dante stesso»¹⁴⁷⁸. Lo spettacolo del teatro Pagliano non fece altro che ribadire i propositi celebrativo-encomiastici nei suoi confronti, chiamandolo nuovamente in causa per accentuarne, evocativamente, la figura di re-soldato che, vittorioso, va incontro al popolo¹⁴⁷⁹. Ormai i giochi erano fatti: il “Veltro” tanto atteso era diventato lui e, contemporaneamente, il ribelle Dante mazziniano del primo Risorgimento, subendo una mutazione irreversibile, era stato arruolato nella schiera filomonarchica di un'Italia unita, ma ancora in lotta e alla perenne ricerca di simboli, emblemi e glorie, finalmente “nazionali”, cui appellarsi per ottenere consenso e legittimazione. La serata superò ogni più rosea aspettativa, almeno dal punto di vista artistico – poiché da quello economico vi furono delle falle, abilmente nascoste dietro la facciata dell'alto e nobile scopo dei festeggiamenti¹⁴⁸⁰ – tanto che la eco del successo giunse anche oltreconfine¹⁴⁸¹.

¹⁴⁷⁷ Salvini, T., *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 224.

¹⁴⁷⁸ Cfr. *Corrispondenze italiane – Firenze, 13 maggio*, in “L'Opinione”, anno XVIII, n. 134, lunedì 15 maggio 1865.

¹⁴⁷⁹ È soprattutto in rapporto alla figura del sovrano che nel corso dell'Ottocento si configura il problema di come rappresentare la transizione dall'assolutismo dinastico, ombra lunga e ancora operante dell'antico regime, allo stato liberale in fase di gestazione. I festeggiamenti fiorentini del 1865 rappresentano un vero e proprio paradigma di questo passaggio storico epocale soprattutto in considerazione della preminente collocazione, fisica e simbolica, prevista dagli organizzatori per la figura del re che diviene il centro visuale delle cerimonie, l'elemento più visibile dell'apparato scenografico-spettacolare, nel solco della tradizione festiva rinascimentale e, ancor prima, di quella dei *ludi* della Roma imperiale per i quali Carla Bino parla di “teatro del principe”, inteso come sistema politico-spettacolare di traduzione simbolica e performativa del potere: «un sistema, cioè, che non solo organizza la scena e si mette in scena, ma anche che costruisce sé stesso attraverso meccanismi di messa in scena» (cfr. Bino, C., *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione, II-XI sec.*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 28, 35 e anche Arena, P., *Feste e rituali a Roma. Il principe incontra il popolo nel Circo Massimo*, Bari, Epiduglia, 2010). La concezione dell'apparato festivo ottocentesco non è affatto lontana da questo modello, soprattutto nel voler enfatizzare la presenza del sovrano, sebbene nel caso dei festeggiamenti del 1865 manchi una regia prettamente governativa (cfr. il paragrafo *Al centro del rituale: il sovrano*, in Porciani, I., *La festa della nazione*, cit., pp. 147-155). Per approfondimenti sul rapporto rappresentazione-rappresentanza-potere si vedano inoltre: Ventrone, P., *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016 e Hofmann, H., *Rappresentanza-rappresentazione: parola e concetto dall'antichità all'Ottocento*, Milano, Giuffrè, 2007.

¹⁴⁸⁰ È significativo notare infatti che gli artisti chiamati ad animare questa grandiosa manifestazione non ricevettero una degna ricompensa economica, a parte la due serate al Niccolini che, però, come si è detto, non furono organizzate dalle autorità ufficiali. Lo sottolinea Ernesto Rossi nelle sue memorie, in maniera al quanto piccata ma anche molto ironica: «Non so degli altri, né lo chiesi loro, ma a me costò quella festa un gran sacrificio, [...] Ma chi badava a spese per tale nobile ed alto scopo? Ogni sacrificio era minore al dovere ed al piacere. Nulla si chiese, e la menoma retribuzione sarebbe stata un'offesa – ma un ricordo, una menzione dai Padri della Patria, una medaglietta che ricordasse la festa sarebbe stata gradita: – eh sì! Si commossero quei Padri! E sai quale fu la loro commozione nell'alto concetto di un ricordo patrio? Per mezzo di un fante, dopo un mese, mi mandarono un orologio d'oro del valore di 80 lire! Non un nome, non una cifra, non una data sopra! Lo guardai ben bene, di su e di giù, e poi dissi al mio servo: – a te prendi: non sbaglierai più l'ora per svegliarmi al mattino! Miglior compenso lo avemmo dalla coscienza di aver fatto il bene e dalla carità! Il servo dopo che ebbe quell'orologio sbagliò sempre l'ora per svegliarmi.» cfr. *Lettera ventesimaterza*, in Rossi, E., *Quarant'anni di vita artistica*, vol. I, cit., pp. 171-172.

¹⁴⁸¹ Si ricorda, per esempio, che quando la Ristori si trovò a recitare, soltanto poche settimane dopo, quegli stessi brani danteschi presso il parigino théâtre du Vaudeville, trovò una critica già informata del clamore suscitato nelle recite fiorentine:

La popolarità del divino poeta, costruita dal mazziniano Gustavo Modena per forgiare la coscienza politica delle masse incolte, aveva ampliato di molto la tavolozza delle sue declinazioni artistiche e letterarie, come a breve sarebbe successo anche ad altre glorie nazionali (Garibaldi in *primis*) raggiungendo l'apoteosi con le feste fiorentine del 1865. Un'alluvione di pubblicazioni (monografie e collettanei), discorsi accademici, targhe in marmo, statue e monumenti pubblici e trasposizioni su tela a cui, col nuovo secolo, si sarebbero aggiunte anche quelle su celluloidi¹⁴⁸², ne ufficializzarono l'entrata nell'Olimpo degli idoli della patria¹⁴⁸³. In questa sovrabbondante e variegata produzione era ancora la declamazione dei canti del suo capolavoro a tenere banco e ad ottenere i consensi più ampi, sebbene molto fosse cambiato nel giro di pochi anni: il Grande Attore, memore degli insegnamenti del maestro, ma ancor più fedele ai tempi nuovi, aveva stemperato la causticità del testo dantesco, indotto in questo anche dalla nuova e inaspettata svolta moderata del Risorgimento nazionale. Si affievoliva così sempre più quella feroce ruvidezza interpretativa modeniana, sia sul piano dello stile che dei contenuti, lasciando affiorare la figura più moderata e rassicurante di un Dante istituzionale, governativo e monarchico, infine vittorioso. Tuttavia l'intransigenza e l'eversività della "dantata", come un fiume carsico, sarebbero comunque tornate a fare scuola, fungendo da modello, soprattutto contenutistico, per nuove e sorprendenti declinazioni. È il caso delle "serate dantesche" di Giacinta Pezzana su cui adesso ci soffermeremo.

«Mme Ristori a declamé une page de "l'Enfer" du Dante: l'épisode de Francesca da Rimini. [...] Le public s'est montré enthousiasmé. Proportion gardée, je m'imagine le *delirium tremens* qui a dû envahir les Italiens lorsque la Ristori a récité ces vers à Florence, à l'occasion de la fête centenaire du Dante.» cfr. Carlo Carli, *Madame Ristori*, in "La presse théâtrale et musicale", jeudi 29 juin 1865 (Fondo Ristori, MBA).

¹⁴⁸² Si ricordano, tra gli altri, nel 1908 *Il conte Ugolino* di Giuseppe de Liguoro, la *Pia de' Tolomei* di Mario Caserini e la *Francesca da Rimini* di Mario Marais; nel 1909 *Il conte Ugolino* di Giovanni Pastrone; nel 1910 un'altra *Pia de' Tolomei*, per la regia di Gerolamo Lo Savio, e un'altra *Francesca da Rimini*, diretta stavolta da Ugo Falena; nel 1911 è la volta della grande produzione della Milano Films finanziatrice, con un ingente investimento economico e un cast di 150 comparse, del lungometraggio *Inferno*, di Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro, Adolfo Padovan, vero e proprio *kolossal* con 54 quadri animati ispirati alle illustrazioni di Gustave Doré (cfr. Troilo, G., *L'Inferno della Milano-Films sulle riviste italiane di cinema.1909-1911*, tesi di laurea in materie letterarie, relatore prof. Alessandro Bernardi, Università degli Studi di Firenze, a. a. 2003); nel 1912, infine, *Il Paradiso (visioni dantesche)* di Giovanni Pettine. Da questa breve carrellata è possibile dedurre come ai suoi albori il cinema muto italiano abbia abbondantemente attinto dai soggetti danteschi canonizzati in teatro per sperimentare le tecniche illusionistiche della nuova arte, ai suoi primi passi, e sopperire con montaggi, sovrimpressioni ed esposizioni multiple alla forza della recitazione e della mimica dei grandi divulgatori di Dante sulla scena.

¹⁴⁸³ Per una panoramica sulle maggiori trasposizioni artistiche ottocentesche degli episodi della *Commedia* e della vita dell'Alighieri si rimanda al saggio di Eugenia Querci, *Il culto di Dante nell'Ottocento e le arti*, in Id., (a cura di), *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, cit., pp. 35-52.

4.7. LA *VELADA* DI GIACINTA PEZZANA.

Nell'arte e nella biografia di Giacinta Pezzana è possibile ritrovare quella passione civile, quell'afflato etico e quella volontà di andare in controtendenza – evidenti soprattutto nella sua insofferenza nei confronti di un teatro ormai “industrializzato” dal grande mercato borghese – che avevano contraddistinto, sebbene in frangenti storici molto differenti, anche l'impegno politico, civico ed artistico di Gustavo Modena. Non a caso i primi maestri di scena dell'attrice torinese furono Giovanni Toselli, capocomico di una compagnia di teatro dialettale piemontese e già allievo del Modena, e Carolina Gabusi Malfatti, al cui fianco la Pezzana conobbe un manipolo di donne militanti più anziane di lei: Giuditta Sidoli, amante di Mazzini e tra i fondatori del giornale “La Giovine Italia”; la filantropa Laura Mantegazza; Sara Nathan, confidente e finanziatrice di Mazzini soprattutto durante l'esilio londinese, e l'attrice-patriota Giulia Calame. Fu proprio in questo contesto formativo, fortemente politicizzato, che maturò in lei il desiderio di emulare la figura di artista *engagé* incarnata da Gustavo Modena, che per altro ebbe l'onore di conoscere, sebbene fugacemente, frequentando la sua abitazione e militando in una piccola compagnia da lui formata nel 1859 a Torino¹⁴⁸⁴. Sfolgiando l'epistolario dell'attrice non deve sorprendere dunque d'imbattersi in ricorrenti accostamenti al grande maestro, come per esempio accade, molto esplicitamente, in una lettera del dicembre 1903:

qualche volta mi lusingo di avere qualche lieve rassomiglianza con Gustavo Modena! Non nelle altezze dell'Arte eh? No, ma nelle insofferenze dell'ambiente comico (!) nelle aspirazioni per una patria libera internamente per il profondo inquieto disprezzo delle brutture commerciali in un'Arte che emanando dall'anima, dovrebbe andarne esente.¹⁴⁸⁵

¹⁴⁸⁴ Lo ricorda la stessa attrice, ormai matura, in una lettera al critico teatrale Stanislao Manca da cui traspare tutta la sua ammirazione, di giovanissima attrice all'esordio, per il grande attore conosciuto negli ultimi, travagliati, anni di carriera: «Nel 1859 io abitavo con la famiglia il Borgo S. Salvario, vi abitava pure il Modena, perché i fitti erano meno costosi. Ogni mattino l'incontravo, mentre io mi recavo alla Scuola Malfatti, ed egli a fare la spesa con un lungo pastrano di panno ordinario, un berretto da operaio, le saccocce rigonfie di pacchi di sale e formaggio, ed un involtino (un fazzoletto di cotone a quadretti bianco e rosso) da cui faceva capolino un sedano o una lattuga, e qualche rara volta una zampa di galletto. Ciò mi entusiasmava! Quel gran re della scena, così semplice, così beffardo verso le apparenze, così sprezzante della réclâme d'un bel vestito! La sua grandezza mi pareva triplicata! Mi piaceva quella fierezza foderata di modestia! ... Nel 1859 dunque io ero stata aggregata ad una compagnia formata dal Modena, [...] Gli affari andarono alla peggio, e la compagnia cominciò e finì dopo tre o quattro recite. Io avevo guadagnato la conoscenza del gran Modena, benché, credo, non mi avesse diretto la parola che una o due volte. [...] A Torino, nel '59 chi non lo sa? Si attendevano i Francesi! [...] ma i francesi all'appuntamento non arrivavano. Io correvo alla casa di Modena a portare la notizia dolente; la tizianesca Giulia mi sorrideva, ma il Modena mandava una specie di grugnito che mi metteva terrore, e quasi dubitavo del patriottismo di Lui.» Lettera a Stanis Manca, Torino 10 dicembre 1903, tratta da Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 344-345 (testo a cui si farà più volte riferimento in questo paragrafo poiché raccoglie in ordine cronologico buona parte dell'epistolario della Pezzana, trascritto integralmente e con rigorosa fedeltà).

¹⁴⁸⁵ Ivi, p. 344.

È dunque sul piano ideologico-politico che si stabilisce un paragone tra i due, soprattutto in considerazione del fatto che la Pezzana combatté in prima fila sia la lotta per l'emancipazione femminile che quella per liberare il sistema teatrale moderno dai vincoli della legge del mercato: «con le sue utopie teatrali e le sue debordanti passioni politiche, poneva, da artista, il problema della rivoluzione del teatro»¹⁴⁸⁶, richiamandosi in questo al grande maestro. La prima battaglia, da donna, fu combattuta principalmente collaborando con giornali e riviste sensibili alla questione femminista, come «La donna: periodico morale ed istruttivo» diretto dalla mazziniana Gualberta Alaide Beccari, e partecipando ad iniziative filantropico-sociali come la “Lega promotrice degli interessi femminili” creata a Milano nel 1880 dalle attiviste Anna Maria Mozzoni e Paolina Schiff per la conquista del diritto al voto, all'istruzione e al lavoro, contro la sottomissione e lo stato di minorità; mentre la seconda, da attrice, scegliendo ruoli desueti, per la sua età, e contrastanti con le richieste del buon gusto dell'epoca come, per esempio, quello dell'anziana e paralitica madre Raquin nella *pièce* tratta dal fortunato romanzo di Émile Zola, pubblicato nel 1867, *Teresa Raquin*¹⁴⁸⁷ e, successivamente, cercando di introdurre un repertorio di alto profilo, ma accessibile anche ad un pubblico popolare, avvalendosi soprattutto della *Divina Commedia* che fu, come per Modena, la sua maggiore risorsa. Questa dialettica fra scena e politica la rende unica nella storia teatrale del secondo Ottocento, nella cosiddetta “triade delle ultime romantiche”¹⁴⁸⁸, rendendola l'erede più accreditata del modello modeniano.

¹⁴⁸⁶ Mariani, L., *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera, 1991, p. 28.

¹⁴⁸⁷ Messa in scena per la prima volta a Napoli nel 1879, la *Teresa Raquin* di Zola rappresenta una delle più celebri interpretazioni della Pezzana che, appena trentottenne, decise di recitare non nel ruolo della protagonista (lasciato alla giovanissima Eleonora Duse), ma in quello della vecchia signora Raquin. Il personaggio, pur diventando da quel momento in poi il suo indiscusso cavallo di battaglia, la inchiodò innaturalmente ad un'immagine fissa in cui il pubblico la identificò indelebilmente. Come osservò Celso Salvini, uno dei suoi maggiori biografi: «Teresa Raquin, che segnò l'apogeo della sua gloria, fu anche il principio della decadenza di Giacinta Pezzana. Ne fu, secondo me, anche una causa. Perché l'attrice, già troppo presto sfiorita e invecchiata, ricevette da quella interpretazione di vecchia paralitica il colpo di grazia. E fu come se lo fosse andato a cercare.» (cfr. Salvini, C., *Le ultime romantiche. Giacinta Pezzana. Virginia Marini. Adelaide Tessero*, Firenze, Libreria del teatro, 1944, p. 41). Si trattò dunque di un'operazione consapevole e indicativa di una poetica attoriale strenuamente improntata al rifiuto dell'estetismo teatrale in cui i valori della giovinezza e della bellezza venivano esibiti allo scopo commerciale di assecondare i gusti del pubblico, anche se ciò avrebbe potuto comprometterne carriera artistica e crescita professionale. Il lungometraggio *Teresa Raquin* (1915), diretto da Nino Martoglio, vide la Pezzana, ormai settantenne, recitare ancora in quel ruolo.

¹⁴⁸⁸ In una catalogazione stilata dalla critica tradizionale in rapporto al ruolo innovatore assunto da alcune donne-attrici nei primi decenni di vita dell'Italia unita; ne fanno parte con lei Adelaide Tessero e Virginia Marini. Le sue colleghe però non possiedono il suo stesso spirito critico nutrito da profonda passione politica, di stampo mazziniano, che ne fanno un *unicum* nella storia teatrale del secondo Ottocento. Come visto in precedenza infatti il connubio arte e politica si era molto affievolito e aveva cambiato decisamente di segno nella generazione grandattorica post risorgimentale, da lei guardata in modo diversificato, come emerge dal suo epistolario: polemico il rapporto con Ernesto Rossi, l'unico della triade di cui fu allieva, sebbene solo per un anno, dopo aver lasciato la compagnia di Toselli; più distaccato è il rapporto con Tommaso Salvini con cui recita nella tarda maturità; maggiormente coinvolto invece quello con la Ristori, dalle cui interpretazioni ricava spunti ed esempi, soprattutto per il personaggio di Medea e per la declamazione del V canto dell'*Inferno*, sebbene consapevole della sua distanza dalla recitazione grandattorica.

A quel moralismo professato per giungere a Dante attraverso il “culto degli ideali e del rispetto di sé”, con un’ottica prima squisitamente mazziniana e poi poetico-utopista rivolta alle nuove generazioni, la Pezzana apportò tuttavia evidenti elementi di novità: con un’instancabile attitudine laboratoriale concepì le esibizioni dantesche come dei *one-woman-show* per i quali, unica protagonista in scena, si arrogava il diritto di scelta, montaggio e messinscena dei canti da declamare, investendo propri capitali e avvalendosi, soprattutto per questioni di convenienza sociale, dell’unico ausilio di un impresario-organizzatore che le fissasse le date, «perché», come racconta lei stessa, «io donna, non posso certo cercare teatri, e pensare alla pubblicità»¹⁴⁸⁹.

Il suo approccio alla *Commedia* risulta davvero inedito nel coevo panorama teatrale sia rispetto al fenomeno dei monologhi – che sempre più frequentemente nei palinsesti dei teatri sostituivano le farse a chiusura degli intrattenimenti – sia rispetto alle letture drammatizzate dei vari Ristori, Rossi e Salvini; che si trattasse in toto dello spettacolo, e che a farlo fosse una donna non era infatti un dettaglio di poco conto per i tempi, in cui si stavano compiendo i primissimi passi in avanti verso l’emancipazione, anche se a promuoverli erano state le donne stesse e soprattutto in campo culturale e teatrale¹⁴⁹⁰. Di questa prevalente volontà di ricerca testimoniano i suoi ripetuti cambiamenti di approccio riguardo alla recitazione, alla scenografia e al titolo da conferire alla messa in scena delle terzine dell’Alighieri con cui si confrontò a più riprese, fino a giungere ad una dimensione spettacolare molto differente dalla “dantata” di Gustavo Modena; la formula che infine prevalse, e che qui privilegeremo, è quella della “serata dantesca”¹⁴⁹¹.

¹⁴⁸⁹ Lettera a Giorgina Saffi, Napoli 28 ottobre 1899, in Mariani, L., *L’attrice del cuore*, cit., p. 313-314.

¹⁴⁹⁰ La formazione di un ceto di scrittrici di professione e l’allargamento del consumo culturale a donne istruite e, magari, lavoratrici autonome, incise in modo evidente sulla composizione del pubblico teatrale che, proprio nel tardo Ottocento, si costituì in senso borghese approfittando di un più aperto mercato spettacolare: le spettatrici, divenute più numerose e visibili, chiesero un repertorio aggiornato che registrasse i cambiamenti sociali e culturali in corso. La scena venne dunque occupata da personaggi femminili più autonomi, tanto è vero che nel sistema dei ruoli iniziò la tendenza alla scomparsa della “servetta” tradizionale, al ridimensionamento del ruolo della “madre”, per la crisi incipiente della famiglia patriarcale, e all’imposizione delle “secondo donne”, spesso portatrici di temi vicini all’emancipazione (cfr. Rasi, L., *I comici italiani*, vol. II, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, p. 734 e anche Levi, C., *Non vi sono più «madri»*, in «Il Nuovo Giornale», 3 gennaio 1920). Giacinta Pezzana combatté una battaglia consapevole e a più livelli proprio in favore di queste innovazioni socio-culturali, per cui il teatro si dimostrò particolarmente al passo coi tempi, perseguendo l’uguaglianza dei sessi e insieme valorizzandone le differenze fino ad affermare la superiorità femminile in certi ambiti della vita culturale. A Bruno Sanguanini si deve la ricostruzione della formazione del pubblico teatrale moderno nel XIX secolo con la sua espansione e moltiplicazione dell’offerta spettacolare; mentre a Piergiorgio Giacché dobbiamo la riproblematizzazione del tema a partire dal ruolo dominante assunto dallo spettatore divenuto consumatore (cfr. Sanguanini, B., *Il pubblico all’italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989 e Giacché, P., *L’altra visione dell’altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L’ancora del mediterraneo, 2004, pp. 130-133).

¹⁴⁹¹ Sull’argomento si segnalano i contributi di Armando Petrini (il cap. *Il ritorno al teatro di Giacinta Pezzana*, in Id., *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, DAMS, 2002, pp. 164-175) e di Laura Mariani (*Dramaturgias del exilio. “Las Veladas Dantescas” de Giacinta Pezzana en Itala, Argentina e Uruguay*, in *Dante en América Latina: actas primer Congreso internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica*, Salta, 4-8 de octubre de 2004, al cuidado de Nicola

Nella carriera della Pezzana è possibile infatti delineare una fase di sperimentazione scenica delle declamazioni dantesche che la coinvolse assiduamente soprattutto tra il 1898 e il 1901, anni in cui tentò un rilancio artistico – al rientro sulle scene dopo un lungo periodo di crisi durato circa sette anni e trascorso in ritiro nella dimora siciliana di Aci Castello – progettando di recitare Dante in Italia, in Europa e oltreoceano. In realtà l'apprendistato all'estero era già stato svolto, e con successo, fin dal 1873, anno della sua prima *tournée* sudamericana, e poi nel biennio 1882-1883, al secondo giro artistico al di là dell'Atlantico, spinta in questo anche dalla volontà di ripercorrere ed emulare la via patriottica dell'italianità tracciata, soprattutto in America Latina, dalle *tournée* degli anni '60 e '70 di Rossi e Ristori¹⁴⁹², e prima di loro dalle imprese di Garibaldi tra il 1835 e il 1848, proponendo un repertorio *sui generis* per i tempi, in cui spiccava, ad esempio, un *Amleto en travesti*, che attrasse e affascinò l'uditorio straniero più di quanto non avesse destato l'attenzione nei teatri della retribita Italia umbertina. Stavolta però, all'alba del nuovo secolo, sarebbe tornata alla vita da giro con un progetto sperimentale ancor più ambizioso e accattivante – quello della “serata dantesca” o *velada* per il pubblico sudamericano presso il quale ottenne il successo maggiore – che avrebbe richiamato le comunità di emigrati italiani e rinnovato il culto e la fortuna dell'Alighieri anche in Paesi molto lontani dalla madre patria. Ma proseguiamo narrando gli eventi in ordine cronologico.

Per più di un anno, tra il 1898 e il 1899, la Pezzana lavora alla scelta dei testi e alla preparazione del *format*, progettandone e sperimentandone più versioni: l'idea iniziale è quella di recitare i versi dei maggiori poeti nazionali, Ariosto, Dante, Petrarca e

Bottiglieri e Teresa Colque, vol. II, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2007, pp. 585-611) che qui verranno presi come punto di riferimento per tracciare le coordinate del fenomeno.

¹⁴⁹² Già Adelaide Ristori, su mandato di Cavour, aveva agito da ambasciatrice dell'Italia nel mondo; ma anche nel contesto postrisorgimentale, cadute le utopie di rigenerazione connesse alla lotta per l'unità e l'indipendenza, attori e attrici continuavano l'opera di apostolato civico-politico rappresentando il nostro paese oltre confine e la parabola artistica della Pezzana è da questo punto di vista molto indicativa della tendenza. Non è un caso infatti che nel 1872, a pochi mesi dalla partenza per la *tournée* in Sud America, l'attore e attivista democratico Francesco Mazzei, portavoce del comitato romano, offrì proprio a lei la presidenza del “Nucleo democratico degli Artisti”, impegnato nella battaglia per il suffragio universale, perché «di tanti uomini più o meno colossali che hanno preteso di raccogliere l'eredità artistica di Modena, non uno solo ne ha ereditato l'anima, la nobiltà di sentire, lo amor di patria. Solo una donna, Giacinta Pezzana, prova alla civiltà, che anche nell'arte drammatica avvi una democrazia, e una democrazia che impone rispetto; ch'è causa d'orgoglio alla sua stessa nazione.» (lettera di Francesco Mazzei a Giacinta Pezzana Gualtieri, Napoli, Teatro del fondo, 16 ottobre 1872, cfr. *Nucleo democratico degli Artisti*, in «La donna», anno V, serie II, n. 194, 25 ottobre 1872, pp. 1209-1210). Pochi giorni dopo l'attrice, onorata e orgogliosa dell'iniziativa, rispose positivamente all'invito palesando una lodevole modestia e un alto senso civico nello scansare il paragone col Modena e nel mettersi subito a disposizione: «La vostra offerta mi onora molto in un'epoca in cui la donna non ha voto politico, ed accetto. So di non possedere le virtù di Gustavo Modena, la cui vita fu un continuo sacrificio ai suoi principi. Sento però di amare ardentemente il progresso che tende ad emanciparci dalle teorie del vecchio mondo. [...] Sono a vostra disposizione, mi si dica ciò e cosa debbo fare» (lettera di Giacinta Pezzana a Francesco Mazzei, Bologna, 23 ottobre, 1872, *ivi*, p. 1210). Anche da queste dichiarazioni traspare la sua intima e personale concezione di un mazzinianismo caratterizzato da un profondo senso pedagogico-filantropico, velato di moderno progressismo e scevro da qualsiasi rivendicazione personale.

Virgilio, in una *tournée* europea appositamente organizzata. Declamare Dante significa innanzitutto per lei tentare ancora una volta di svincolarsi da un repertorio commerciale che giudica degradato e incapace di un'offerta all'altezza del suo valore artistico; in secondo luogo, mettere in scena testi di alto profilo culturale le avrebbe permesso di evidenziare, come artista e donna-cittadina, la propria sensibilità politica improntata ad un forte anticlericalismo; infine, avrebbe potuto sperimentare le soluzioni sceniche e i moduli stilistici più adatti per instaurare un rapporto diretto col pubblico. Questi propositi, come in un manifesto politico, sono ben evidenziati in una lettera del 1899 indirizzata al critico teatrale del "Resto del Carlino" Antonio Cervi, alla ricerca di sostegno e pubblicità per l'ambizioso progetto:

Egregio signor Cervi, disgustata del repertorio moderno che non offre nulla alla mia tempra artistica, e desiderosa di rendere (nel mio piccolo) omaggio ai nostri due più grandi poeti, Dante e Virgilio, mi decisi dopo un lungo studio dei loro poemi, a dirne alcuni brani ai nostri pubblici. Nella chiusa dell'*Eneide*, Giove accenna alla nobile origine della stirpe Latina e parmi utile, il ricordarlo alla gioventù del giorno un po' troppo attratta dalle Dive dei Caffè-cantanti... oscenità: come all'evidente corrente di reazione cattolica, parmi necessario il tentare di porre un freno con la parola di Dante. Questa è la molla che mi spinge ad affrontare un cimento in cui potrò soccombere come artista, ma come donna e cittadina mi rimarrà la soddisfazione d'aver tentato cosa buona e utile. Le sarei immensamente grata se Ella volesse darne cenno sul *Resto del Carlino*, dichiarando che non solo non vi sarà *messa in scena adatta*, ma che io *dirò* Dante a sipario calato. Nessuno scenario sarebbe possibile in Dante che "guarda e passa" camminando sempre.

Grazie anticipate e saluti distinti.

Acicastello, 19 ottobre 1899.¹⁴⁹³

Da un'altra lettera, scritta alla confidente Giorgina Saffi¹⁴⁹⁴, sappiamo però che il progetto appare fin da subito assai complicato, soprattutto per questioni impresariali e di opportunità economica¹⁴⁹⁵; di fatti, nonostante ripetuti sforzi, il giro europeo non si

¹⁴⁹³ La lettera fu pubblicata dallo stesso Cervi all'interno di un suo articolo redatto nel 1919 per commemorare la morte della Pezzana deceduta il 4 novembre di quello stesso anno; cfr. Cervi, A., *Giacinta Pezzana*, in "Il piccolo Faust", anno 45°, n. 17, 26 novembre 1919.

¹⁴⁹⁴ Georgiana Janet Crauford, detta Giorgina (1827-1911), fu scrittrice e traduttrice, mazziniana ed emancipazionista, importante protagonista del Risorgimento italiano. Nacque a Firenze, da famiglia inglese, e fu sostenitrice degli esuli italiani a Londra dove conobbe Mazzini e, successivamente, il suo erede politico Aurelio Saffi, che sposò nel 1857. Finita la stagione rivoluzionaria, divenne presidente della società di mutuo soccorso femminile di Forlì, rivendicando costantemente il ruolo femminile nella nuova Italia riassumibile nell'idea della "madre-cittadina", una donna che, pur nell'indiscussa centralità della missione familiare, doveva essere in grado di esercitare piena autonomia personale e piena cittadinanza civile e politica. Insieme alla Pezzana fu sostenitrice e collaboratrice del periodico «La donna», primo giornale emancipazionista italiano, e sostenne inoltre la campagna abolizionista contro la prostituzione di stato in nome di un'opera generale di riabilitazione individuale e collettiva. Rimasta vedova nel 1890 dedicò gli ultimi anni di vita al riordino e alla pubblicazione degli scritti del marito e delle opere mazziniane.

¹⁴⁹⁵ «Che farò io? Sono sempre più innamorata del mio progetto di un giro in Europa coi nostri grandi Poeti, ma... vi è un gran ma. Troverò io un impresario onesto, abile e fedele per questo giro? Ecco lo scoglio che io difficilmente giungerò a

realizza e la Pezzana deve accontentarsi delle poche piazze italiane in cui trova «impresari, teatri o sale ben disposti a invitarla»¹⁴⁹⁶. La tenace e intraprendente attrice si mette al lavoro, studia alacremente i testi alla ricerca della miglior combinazione di estratti che potesse dar voce all'afflato civile ed etico che l'animava e, dopo le prime letture e grazie anche ai preziosi suggerimenti epistolari dell'influente amica Giorgina, decide di scartare Ariosto; anche l'iniziale interesse per il *Trionfo della morte* e per altri sonetti del Petrarca non avrebbe avuto seguito¹⁴⁹⁷.

Non restano che Dante e Virgilio. Studia la *Commedia* e, con l'aiuto della sua confidente, predispone un elenco dei possibili canti da inserire in scaletta: dell'*Inferno* il III (la porta infernale, gli ignavi e il passaggio dell'Acheronte), il V (con i "lussuriosi" Paolo e Francesca), il XXXII e il XXXIII (il cerchio nono dei traditori e del Conte Ugolino); del *Purgatorio* il V (sui morti per violenza, su tutti la Pia dei Tolomei) e il XXX (l'apparizione di Beatrice che rimprovera Dante per i suoi travimenti giovanili); del *Paradiso* il XXXIII (la preghiera di San Bernardo alla Vergine Maria)¹⁴⁹⁸. Si concentra quindi sul II, III e V della prima cantica che, insieme al XVI del *Purgatorio* (dove Marco Lombardo condanna il potere temporale della Chiesa) e al XXVII del *Paradiso* (quello dell'invettiva di San Pietro contro papa Bonifacio) giudica i più adatti ad incarnare il suo acceso anticlericalismo. Per completare l'elenco dei versi da declamare si focalizza infine sull'*Eneide*, restando particolarmente attratta dall'ultimo canto che, con il richiamo all'epopea del popolo latino, si presta bene al forte accento didascalico e moralizzatore che intende imprimere alle sue serate, come lei stessa ribadisce nella lettera-manifesto: «nella chiusa dell'*Eneide*, Giove accenna alla nobile origine della stirpe Latina e parmi utile, il ricordarlo alla gioventù del giorno un po' troppo attratta dalle Dive dei Caffè-cantanti...oscenità»¹⁴⁹⁹.

superare. [...] Vedremo... ti terrò informata. [...] Come mi piacerebbe chiudere con questo giro la mia lunga carriera artistica! Vi riuscirò? Lo spero, perché io non dispero mai, purché mi reggano le forze e la memoria, che finora, pare di sì.» Lettera a Giorgina Saffi, Torino 10 ottobre 1898, in Mariani, L. *L'attrice del cuore*, cit., p. 299.

¹⁴⁹⁶ Cervi, A., *Giacinta Pezzana*, in "Il piccolo Faust", cit., ivi.

¹⁴⁹⁷ «Senti: leggo l'Ariosto... ma nell'*Orlando furioso* trovo solo battaglie e massacri fino alla parodia, oppure descrizioni che rasentano la pornografia! Scusa se parlo con poca riverenza di tanto poeta, ma questa fu la mia impressione. Conosci tu qualche cosa d'Ariosto che sia adatto al mio giro? [...] Del Petrarca mi piace molto la prima parte del *Trionfo della morte*, piace a te? Ed anche parecchi sonetti li trovo molto interessanti e adatti alla declamazione. Certo che questa spedizione mi costerà una fatica enorme tanto più che la mia memoria non è più così franca e tenace ma sono così innamorata del mio progetto che studio con un fervore di cui non mi credevo più capace! Mi pare anzi che questo cimento rinverdisca le mie facoltà artistiche! Sarà presunzione? ... spero di no.» Lettera a Giorgina Saffi, Firenze, 14 dicembre 1898, in Mariani, L., *L'attrice del cuore*, cit., pp. 301-302.

¹⁴⁹⁸ «Pel Dante ho già fissato il canto II, il V ed il trentesimo secondo e parte del susseguente, vale a dire tutto il quadro tragico del Conte Ugolino. Ciò per l'*Inferno*. Nel *Purgatorio* non ho ancora stabilito, ma mi piace molto il V che si chiude con la preghiera della Pia. Piace a te? Rileggilo e dammi il tuo parere. Poi sceglierai il 30mo quello suggeritomi da te quando ci vedemmo a S. Varano, lo scorso Luglio. Del *Paradiso* mi piace immensamente l'ultimo canto, quella *Salve Regina* è qualche cosa di divino! Ti piace? Credi che sia adatta al teatro? Tu che conosci bene tutto il poema, suggeriscimi tu il canto del *Paradiso* che più ti sembrerà adatto.» Ivi, p. 302.

¹⁴⁹⁹ Cervi, A., *Giacinta Pezzana*, in "Il piccolo Faust", cit.

Esclusi Ariosto e Petrarca, la scelta ricade quindi su Dante (e Virgilio). L'intenzione è quella di stabilire un contatto diretto con gli spettatori e per questo, almeno inizialmente, decide di declamarne i versi in avanscena senza orpelli e scenografie, «a sipario calato»¹⁵⁰⁰. Spinta dal carattere “popolare” dell'impresa, sceglie spazi teatrali ufficiali (il Politeama di Napoli, il Politeama Adriano di Roma, il Niccolini di Firenze) anziché sale normalmente utilizzate per esibizioni declamatorie in cui più facilmente si sarebbe potuto creare un clima intimo e raccolto, rischiando così sia dal punto di vista dei riconoscimenti della critica che del riscontro di pubblico e, di conseguenza, del ritorno economico.

Al debutto, in occasione del Congresso della Società Dante Alighieri tenutosi a Messina nell'ottobre del 1899, propone soltanto due canti della *Commedia* (il III dell'*Inferno* e il XXVII del *Paradiso*) e l'esito non è dei migliori: ad un generale apprezzamento iniziale si contrappone pian piano lo svuotarsi di alcuni palchi signorili¹⁵⁰¹. Non va molto meglio nemmeno al Politeama di Napoli, dove soltanto pochi giorni dopo, per sua stessa ammissione, dichiara di aver «declamato detto recitato due canti del Dante [...] ed un brano dell'*Eneide* davanti a trecento persone, in un teatro che ne contenne tremila per le meravigliose trasformazioni di un trasformista (non politico)»¹⁵⁰²; nelle sue parole è evidente il riferimento polemico all'eccezionale successo che l'eclettico attore Leopoldo Fregoli stava ottenendo in quel momento in tutta Italia, e l'amara e un po' peccata osservazione dimostra, una volta di più, la volontà di contrapporsi al repertorio commerciale offerto da divi e caffè-cantanti allora in gran voga con una proposta 'alta' di natura pedagogica e politica.

Delusa ma non abbattuta, subito dopo l'insuccesso napoletano scrive in una lettera: «il poco pubblico intervenuto si mostrò entusiasta, ma un teatro vuoto è un voto sfavorevole o per l'artista o per la cosa in sé. Bisognerà insistere per convincere il

¹⁵⁰⁰ In precedenza, interrogandosi sull'opportunità di illustrare il viaggio dantesco nell'al di là, aveva pensato addirittura, mal consigliata, a delle proiezioni da abbinare alla recita dei canti ma aveva poi escluso l'ipotesi anche per paura di svilirne l'alta poesia: «Tu sai che io fui suggestionata [...] in quell'idea di veder riprodotte (con le parole) le scene descritte nell'ambiente scenico mediante una sorta di proiezione...ma quando tu, con intelletto d'amore mi esponevi la disapprovazione di Attilio, io avevo già rinunciato con orrore a quella profanazione! [...] Quale scenario può essere adatto ai Canti di Dante che guarda e passa? E guarda spiriti che corrono tanto ratti? Dante ritrae ciò che ha veduto e registrato la sua mente, dunque Dante racconta, e può raccontare in una sala, in un giardino ecc... [...] ed io dirò il Dante a sipario calato! Né quinte a frange d'oro, né spiegazzi debbono sostituire la parola così potentemente descrittiva del Poeta. Ti piace? Sarà una diretta comunicazione...una trasmissione immediata di pensiero fra Dante e il pubblico.» Lettera a Giorgina Saffi, Napoli, 28 ottobre 1899, in Mariani, L., *L'attrice del cuore*, cit., p. 313.

¹⁵⁰¹ «A Messina fui invitata dal Comitato per Congresso ad organizzare una serata di gala, ed io ne approfittai per cominciare il mio giro col Dante. Dissi il 3° canto dell'*Inferno* ed il 27° del *Paradiso*. Il pubblico ne fu entusiasta in generale, ma molti signori della 1ª fila di palchi abbandonarono il teatro fra un canto e l'altro! Si saranno annoiati? Avran temuto le ire di San Pietro? Credo che saran stati semplicemente degli ammiratori di Fregoli! Con questi sgarbi, con queste delusioni dovrò lottare ed a lungo forse, ma trionferò, ne sono certa! [...] Che terribile principio! Ma io lotterò, e ne uscirò a tutti i costi, e Dante trionferà di queste miserie.» Ivi, pp. 313-314.

¹⁵⁰² Lettera a Stanis Manca, Napoli, 6 novembre 1899, ivi, p. 314.

pubblico, per *addomesticarlo*, perché esso è assolutamente fatto selvaggio verso le cose alte e belle»¹⁵⁰³. Lo scarso riscontro di pubblico delle sue prime serate dantesche la persuade che la soluzione stia nel «propinare Dante a pillole, anzi a granelli omeopatici, perché in forti dosi produce, sugli stomaci deboli del giorno, delle gastroenteriti!» e magari, per attrarre più uditori, «fra una buona commediola e una farsa (vera profanazione) propinare il granello sublime d'un solo Canto»¹⁵⁰⁴. Escogita allora un'altra formula: conferenze-spettacolo che uniscano alla recitazione la presentazione di pagine critiche su Dante di Foscolo, di Mazzini o di Aurelio Saffi, interpolandole ad un repertorio moderno e più “leggero” composto da graziose commedie morali da mettere in scena insieme ad una compagnia di filodrammatici da ingaggiare di volta in volta in loco¹⁵⁰⁵. Giorgina Saffi, dietro la quale si cela l'illustre personalità del marito Aurelio, assume un ruolo essenziale nella definizione del progetto dantesco della Pezzana ed è chiamata in causa per coinvolgere l'ambiente repubblicano ed una rete di relazioni politico-diplomatiche utili ad aprire sbocchi internazionali, e anche come consigliera e prima spettatrice in forma privata.

Tuttavia, a parte l'aspetto organizzativo-finanziario per cui poteva contare anche sull'amica, il vero problema della Pezzana rimane la resa scenica. Sullo sfondo dei diversi commenti alle sue declamazioni dantesche c'è sempre l'interrogativo, talvolta esplicitato e talvolta lasciato fra le righe, sull'effettiva possibilità di portare Dante in teatro che, come scrive un cronista napoletano, «rimpiccinisce la superba architettura dantesca» rischiando di limitare «il volo della fantasia eccitata dal poema divino»; per sopperire a questa mancanza richiede «soccorsi e coloriti fuor della natura complessa della *Commedia*»¹⁵⁰⁶.

Il testo poetico, come da tradizione, sembra costringere l'artista entro confini più rigidi di quelli imposti dalla scrittura drammatica; affrontare il verso implica un giudizio in termini di “rispetto” del nucleo poetico del componimento con margini soggettivi

¹⁵⁰³ Lettera a Giordina Saffi, Napoli, 16 novembre 1899, ivi, pp. 47-48.

¹⁵⁰⁴ Lettera a Stanis Manca, Napoli, 6 novembre 1899, ivi, p. 315.

¹⁵⁰⁵ A dire il vero l'idea era già stata contemplata, come evidenzia un precedente scambio epistolare con la Saffi in cui si prospettavano le possibili tappe della *tournee*: «Nel mio giro vorrei dare una di queste *Serate Dantesche* a Forlì, ma siccome non si potrebbe declamare più di un canto, perché il pubblico si stancherebbe, così vorrei sapere se quel tal signor Direttore dei filodrammatici [...] potrebbe combinarmi coi dilettanti la recita dell'*Esmeralda* di Gallina, la più graziosa e morale commediola del repertorio moderno. [...] Ti piace questa idea? Per Bologna poi avrei bisogno di persona amica la quale mi aiuti: non vorrei dare la *serata Dantesca* in un teatro, ma nella sala dei Concerti [...] Volendo io leggere al pubblico le parole di Mazzini su Dante, è più adatta la Sala che il teatro e poi sono minori le spese. [...] Tu sola per Forlì puoi aiutarmi a combinare una cosa degna di quei due grandi – Mazzini e Dante – e potendo poi combinare una 2ª serata, vorrei leggere la lezione del tuo Aurelio sul Canto XXVI. Scrivimi subito che pensi di ciò che ti esponi in questa mia.» Lettera a Giordina Saffi, Acì Castello, 5 agosto 1899, ivi, pp. 310-311. Sul contributo dantesco di Aurelio Saffi si veda Id., *Sul Canto XXVI dell'Inferno di Dante (Ulisse e Diomede)*, in *Ricordi e scritti di Aurelio Saffi*, vol. XIV, Firenze, Barbera, 1905, pp. 55-78.

¹⁵⁰⁶ *La Pezzana al Politeama*, in «Il pungolo parlamentare», n. 307, 5-6 novembre 1899.

più ristretti per cercare di avvicinarsi a quello che Gigi Livio ha definito lo «spirito del testo»¹⁵⁰⁷, soprattutto in ragione del suo profondo legame con la dimensione della musicalità e dell'oralità. Il Dante della Pezzana, come osservato da Armando Petrini, evidenzia che, paradossalmente, «è molto più *letteraria* la scrittura drammatica di quanto non lo sia un componimento poetico, che, appartenendo in fondo più al *detto* che allo *scritto*, è come se inscrivesse nel verso un sentire più immediatamente *teatrale*, determinando quindi in modo più netto – anche se ovviamente mai normativo – i margini entro i quali può essere recitato»¹⁵⁰⁸. Qualche risultato positivo la Pezzana lo ottiene prima al Politeama Adriano di Roma, dove si esibisce nel gennaio del 1900, e poi al Niccolini di Firenze, nell'aprile dello stesso anno; il foglio d'annuncio di quest'ultima esibizione ci aiuta a ricostruire la scaletta congegnata per queste occasioni:



Fig. 13. Annuncio di una “Serata Dantesca” svoltasi il 24 aprile 1900 al Teatro Niccolini di Firenze¹⁵⁰⁹.

¹⁵⁰⁷ Cfr. Livio, G., *Letteratura e teatro*, in Id., et al., *Letteratura e spettacolo*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000, pp. 9-81.

¹⁵⁰⁸ Cfr. Petrini, A., *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, cit., p. 168.

¹⁵⁰⁹ La locandina (catalogata Ba00177_0194) è conservata nel Fondo Niccolini presso l'Archivio storico del Comune di Firenze.

Eppure, nonostante la buona affluenza di pubblico e la consapevolezza di essersi spesa fino in fondo come artista, non si dissipano i suoi dubbi sulla messinscena; così scenografia, spazio e, soprattutto, recitazione sono nuovamente messi in discussione:

Nella serata Dantesca ho sofferto assai: se la vanità d'artista era appagata oltre ogni mio desiderio, la coscienza non era tranquilla! ...L'ambiente troppo vasto mi ha trascinato e non seppi resistere...Ha ragione l'Egregio Manca: non si può, e non si deve declamare Dante come si declamerebbe Fusinato, o Prati. La sola intenzione del Poeta deve emergere...e qui è il problema! Ma starò attenta, studierò tanto che vi riuscirò.¹⁵¹⁰

La critica, d'altronde, con le dovute eccezioni, non le viene incontro, anche quando la risposta della platea è incoraggiante. A Roma raccoglie le punzecchiature di Stanis Manca sull'inopportuna scelta di proporre nell'ambiente del Politeama «uno spettacolo così aristocratico», oltre a molte «riserve circa i risultati artistici di una tale interpretazione dantesca»¹⁵¹¹; a Firenze riceve la ben più autorevole critica di Luigi Rasi, che, già deluso da precedenti *performances*, annota su un foglio di appunti personali: «forse – io pensai – nei canti dell'Alighieri avrà lo scatto della leonessa. E aspettavo ansioso. Dopo qualche minuto di silenzio freddo [...] appare di tra le cortine del sipario la maestosa figura di Giacinta Pezzana. Che delusione! E soprattutto: che dolorosa delusione!»¹⁵¹². Soltanto Giovanni Bovio, collocandolo nel solco del filone inaugurato da Modena, sembra cogliere il tentativo, in controtendenza coi tempi, di alzare il livello culturale e proporre un repertorio, alla portata di tutti, qualitativamente alternativo alla coeva offerta teatrale italiana:

L'esempio di recitare sulla scena dei Canti Danteschi è cominciato da Gustavo Modena; è bene sia continuato da un'attrice degna di quella scuola illustre. Una recita dantesca della Pezzana, più che un saggio declamatorio, è un singolare commento: quello, cioè, della grand'Arte, che spiega sé stessa. Quando si tratta di Dante e Shakespeare, e di interpreti insigni, nulla, fuorché l'ignoranza o il gusto corrotto, può spiegare l'assenza del pubblico. Io invidio coloro che

¹⁵¹⁰ Lettera a Edoardo Boutet, Roma, 26 gennaio 1900, in Mariani, L., *L'attrice del cuore*, cit., pp. 316-317.

¹⁵¹¹ Il critico continua così la sua recensione: «Ma la Pezzana ha già espresso lucidamente il suo pensiero fin da quando sorsero le prime obiezioni circa l'opportunità di divulgare i canti danteschi dalla ribalta, in faccia alla platea, anziché in una ristretta sala, raccolta e silenziosa. La Pezzana riaffermò appunto il carattere popolare che doveva assumere il suo nobile tentativo, come divulgazione, e a un tempo l'impronta d'arte scenica che voleva esso ritrasse come interpretazione.» Manca, S., *Teatri. Giacinta Pezzana. La serata dantesca*, in «La tribuna», n. 28, 26 gennaio 1900.

¹⁵¹² Manoscritto autografo in forma di appunti conservato presso la Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma nella Cartella Rasi. Il documento è stato rintracciato da Armando Petrini e da lui già citato in Id., *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, cit., p. 174.

potranno udire la parola di Dante sulla bocca d'una donna nata a sentire e trasformare le cose belle.¹⁵¹³

Nel giro di poco più di due anni, la “serata dantesca” si rivela dunque un *format* volubile e soggetto a continue rimodulazioni e ripensamenti; una caratteristica fortunata che tornerà in seguito utile all'attrice, soprattutto durante l'esperienza sudamericana. Per esempio l'idea iniziale di lavorare sulla messa in scena studiando la possibilità di un accompagnamento musicale e di una serie di proiezioni luminose e, forse, di immagini, ritorna nei pensieri della Pezzana quando, nel maggio del 1900, si paventa la possibilità di portare Dante a Parigi in previsione dell'Esposizione Universale. Di questo parla con il commediografo ed estensore di memorie teatrali Camillo Antona Traversi – allora in Francia come segretario generale del teatro parigino di Gabrielle Réjane – a cui prospetta un modernissimo evento, misto di recitazione, musica e “video”, con tanto di libretti dei canti danteschi tradotti in francese, da distribuire all'uditorio:

All'Esposizione di Parigi convien portare ciò che vi possa essere di più alto, intellettualmente, in Italia. Che può essere di più del *Poema* del nostro divino cantore Dante Alighieri? Da parecchi anni mi sono dedicata allo studio del poema dantesco, e sentite quale sarebbe il mio *progetto*. Venire a Parigi, verso il settembre, per darvi delle *Serate dantesche*, completandole con musica di Liotz scritta sull'*Inferno*. Di più, per attirare anche la parte di pubblico volgare, aggiungerei ai *canti* delle proiezioni luminose, secondo l'ambiente delle *Cantiche*. Luce persa per l'*Inferno*, verdognola pel *Purgatorio*, e bianco-cilestrina pel *Paradiso*. Nessuno scenario definito, ma un'atmosfera luminosa, che riempia la scena. Si dovrebbe, naturalmente, cercare di far comprendere il valore della poesia, distribuendo i *canti*, declamati da me, tradotti in francese, al pubblico.¹⁵¹⁴

Purtroppo la *tournée* parigina non va in porto e la mirabile idea resta in cantiere. Alla fine la Pezzana decide di recitare Dante a proscenio davanti al sipario, rinunciando a ogni altro supporto di messinscena e compiendo alcune interessanti scelte drammaturgiche nello sforzo di elaborare una cifra stilistica del tutto personale e il più possibile svincolata dal rigido canone recitativo del poema auspicato da molti critici.

¹⁵¹³ Estratto di un articolo di Giovanni Bovio ripubblicato nel 1920 da Giuseppe Cauda, *I divulgatori di Dante sulla scena*, in «La lettura», cit., p. 608.

¹⁵¹⁴ Cfr. Antona Traversi, C., *Le grandi attrici del tempo andato. Profili di Adelaide Ristori – Giacinta Pezzana – Virginia Marini*, vol. I, Torino, Formica, 1929, pp. 144-145 («Liotz» è molto probabilmente un refuso per Franz Liszt che fu autore, come già ricordato, di una *Dante-Symphonie* nel 1855). La suggestione della Pezzana di combinare la declamazione a immagini proiettate è dettata anche da importanti innovazioni introdotte in Italia a fine Ottocento. Si ricordi infatti che nel 1896 c'erano stati i primi “spettacoli Lumière” italiani e che era in buono stato di avanzamento il processo di elettrificazione anche nei teatri, come testimoniano annunci e locandine in cui al di sotto della denominazione del teatro di turno ricorre spesso la sigla “illuminato a luce elettrica”.

Sceglie innanzi tutto di non leggere Dante ma di «dirlo» e di «viverlo», come scrive lei stessa contraddicendosi e spiazzando gran parte della critica¹⁵¹⁵, con l'intenzione di rendere più accessibile la declamazione anche ad un pubblico "volgare" e, come scrive Armando Petrini, «di rimanere nel solco di una poetica dal carattere fondamentalmente emozionalistico, che cioè privilegi il sentire *caldo* e *partecipato* dell'attore nel momento della recitazione»¹⁵¹⁶. Dire-recitare-commentare: fra questi tre poli sembra muoversi la sua "serata dantesca" della cui forma più compiuta e ricorrente il critico Roberto Bracco ci offre la descrizione forse più equilibrata, annotando in particolare come recitazione e commento si alternassero a momenti in cui, richiamandosi alla "dantata" del Modena, l'attrice finge quasi di trovare lì per lì i versi:

Si è sempre detto, e si è detto giusto, che la potenza plasmatrice di Dante, la quasi palpabilità delle sue immagini, la vivezza plastica delle sue visioni profondamente umane devono rendere efficacissima la recitazione della *Divina Commedia*. Senonché, una immensa difficoltà tende a diminuire questa efficacia. E Giacinta Pezzana mostrò che è una difficoltà insuperabile. Ella *diceva* e *commentava*. Dove il commento – il commento che passava dal cervello alla voce, dal cervello ai gesti – si sovrapponeva alla semplice dizione, alla semplice esposizione, lo spettatore vedeva nella rappresentazione dantesca qualche cosa di estraneo che usciva dalla grande cornice cercando, invano, l'imponenza della cattedra. E dove nessun segno di commento si scorgeva, lo spettatore sospettava che la dictrice si sostituisse stranamente al poeta quasi credendo costruire man mano la bellezza incomparabile dell'endecasillabo stupendo.¹⁵¹⁷

Come si è detto, l'accoglienza riservatela in Italia era stata di segno decisamente negativo; eppure questa prima esperienza aveva posto le basi dei successi poi ottenuti fuori dai confini nazionali. Il Dante della Pezzana infatti trova la propria cifra artistica soprattutto durante la *tournee* del 1901 in Argentina e Uruguay. Dal punto di vista teatrale la via sudamericana era stata tracciata da tempo e le compagnie vi si erano succedute senza sosta, grandi e piccole, famose e sconosciute, tanto che gli autori del luogo avevano iniziato a scrivere in italiano per essere rappresentati dai nostri artisti, per i quali i viaggi in America Latina rappresentarono, fino alla fine del secolo,

¹⁵¹⁵ «Leggere solo il Dante, non è cosa per me; io ho bisogno di dirlo, viverlo, ma sulla scena, non a contatto col pubblico». Contraddice così quanto affermato in precedenza sulla necessità di dire i versi, poiché il poeta «ritrae ciò che ha veduto e registrato la sua mente, dunque [...] racconta»; una contraddizione che inoltre incide sul diffuso giudizio negativo della critica: Stanis Manca osserva, ad esempio, come qualche volta «il gesto e la voce siano stati troppo avvinti alle consuetudini sceniche» determinando un risultato complessivo che va «a discapito dell'essenza poetica di Dante» (cfr. Id., *Teatri. Giacinta Pezzana. La serata dantesca*, in «La tribuna», cit.); mentre un cronista napoletano racconta di come la Pezzana avesse voluto «a tratti, eccedere i coloriti densi e sobri del poeta e conferire loro una magnificenza teatrale e rappresentativa che la forma di poema non consente e non suggerì, difatti, a Dante» (cfr. *La Pezzana al Politeama*, in «Il pungolo parlamentare», cit.).

¹⁵¹⁶ Petrini, A., *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, cit., p. 169.

¹⁵¹⁷ Bracco, R., *Teatri, teatrini ecc. – La Pezzana, Dante, Virgilio...al Politeama*, in «Corriere di Napoli», anno XXVIII, n. 308, domenica 5 novembre 1899.

un'ottima occasione per raccogliere guadagni e allori¹⁵¹⁸. Riguardo invece alla fortuna della *Divina Commedia*, bisogna dire che anche il poema si era guadagnato un certo *appeal* presso il pubblico ispanoamericano grazie soprattutto all'impegno di divulgazione della cultura italiana nel mondo profuso dalla Società Dante Alighieri e dalla miriade di associazioni dantesche fiorite in Italia dopo l'Unità; per non parlare poi dell'opera di apostolato impiantato oltreoceano, fin dal primo Ottocento, da illustri esuli democratici, quali Filippo Mazzei e Lorenzo Da Ponte, e poi dai mazziniani mobilitati dalle gesta dell' "eroe dei due mondi", che avevano diffuso il ritratto idealizzato e libertario del Dante romantico, prima, e rivoluzionario, poi¹⁵¹⁹.

Con un terreno di coltura così favorevole *las veladas dantescas* della Pezzana non potevano chiedere di meglio, nel solco tracciato dai Grandi attori ambasciatori di Dante e dell'italianità nel mondo, in particolare proprio in America Latina. Basti pensare all'accoglienza riservata ad Ernesto Rossi nel 1879 a Montevideo in occasione del suo *recital*-conferenza sulla *Commedia*, a cui presero parte anche studiosi danteschi locali pronti a cogliere ed attualizzare il messaggio politico del poema¹⁵²⁰. Nelle sue memorie e nelle lettere l'attore appare molto stupito da una così approfondita conoscenza del nostro maggiore poeta, e del contesto storico-politico in cui operò, riscontrata nel paese: «Immagini tu? Dante studiato e commentato a 7 mila miglia di distanza dalla sua patria? Dinanzi a un popolo che noi Europei, più per ignoranza che per vezzo, chiamiamo semibarbaro?»¹⁵²¹.

¹⁵¹⁸ Nel 1869 Adelaide Ristori aveva portato sia a Buenos Aires che a Montevideo il suo repertorio di "donne mondo", ricevendo in cambio «accoglienze veramente reali» dalla nutrita colonia italiana (cfr. Ristori, A., *Ricordi e studi artistici*, L. Roux, Torino-Napoli, 1887, pp. 103-104); fra il 1871 e il 1879 si susseguirono invece le *tournées* di Tommaso Salvini, omaggiato il 21 ottobre 1874 di un diploma di benemerenzza dalla Società di mutuo soccorso fra gli operai italiani di Montevideo, e quelle di Ernesto Rossi, che annotò fra i suoi ricordi «da strepitosa accoglienza fatta [...] da tutte le colonie straniere, residenti in Montevideo, aventi a capo la Italiana che era la più numerosa.» (cfr. Rossi, E., *Quarant'anni di vita artistica*, cit., p. 82); mentre Giacinta Pezzana, come anticipato, partì per la sua prima stagione teatrale in America Latina nell'ottobre del 1873.

¹⁵¹⁹ Sulla diffusione americana del culto dantesco di Mazzei e Da Ponte si rimanda a Costa, G., "Il risveglio dell'attenzione alla cultura italiana", in *Storia della Letteratura italiana. XII. La Letteratura Italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno, 2002, pp. 547-550; mentre sull'internazionalizzazione del Risorgimento italiano e, con esso, lo svilupparsi del culto dantesco in particolar modo in Sud America, si veda il saggio di Bottiglieri, *Dante nella letteratura ispanoamericana*, in «Critica del testo», XIV (2011), 3, pp. 333-373; il capitolo *L'America Latina*, in Isabella, M., *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 56-86 e, infine, *Giuseppe Mazzini and the globalisation of democratic nationalism, 1830-1920*, edited by C. A. Bayly & Eugenio F. Biagini, Oxford, Oxford University Press, 2008.

¹⁵²⁰ Come recita un articolo de "La Nación" di Montevideo riportato dallo stesso Rossi nelle sue memorie: «Il dottor Siena y Carranza aprì la serata con un discorso veramente elevato, col quale, oltre che spiegare con farse elegante i canti XXV e XXXIII dell'Inferno di Dante, abbracciò tutta l'opera nel suo insieme, e la analizzò sotto il triplice apetto, politico, filosofico e letterario. Il dottor Siena ci ha dimostrato che conosce e comprende il divino Poeta. Tracciò a grandi linee la situazione di Italia nel decimoterzo secolo, analizzò la profonda intenzione di Dante, e abbracciando tutto un periodo del medio evo, ce ne mostrò tutti i vizi, i delitti, le bastarde aspirazioni, che mantennero in perpetua guerra nazione contro nazione [...] e ci presentò l'Italia lacerata dai suoi propri figli, in mezzo all'anarchia e al disordine fomentato dalle altre potenze che avevano interesse perché ella fosse completamente prostrata», cfr. *Sulle rive del Plata – Lettera centosettantesima quarta – Studio del Dante in America – Conferenza su Dante e Shakespeare*, in Rossi, E., *Quarant'anni di vita artistica*, vol. III, cit., p. 88.

¹⁵²¹ Ivi, p. 87.

Giacinta Pezzana, che di Rossi fu allieva, ne ereditò il consenso riscosso in terra sudamericana, dove, tra il luglio e l'agosto del 1901 e il 1902, tiene alcuni *recitals* danteschi, anche in spagnolo, riscuotendo grande successo. Si avventura così nelle regioni interne del Rio della Plata e si presenta per la terza volta al pubblico di Buenos Aires e di Montevideo, come risulta dal carteggio con il giovane amico giornalista, e autore esordiente, Dario Niccodemi.

A Buenos Aires nel giugno del 1901 sono in corso le celebrazioni del nono anniversario della Sociedad Científica Argentina e l'attrice è invitata a recitare il V canto dell'*Inferno*, ottenendo una medaglia d'oro in segno di riconoscimento. Analoghi apprezzamenti dalla stessa città li riceve anche quando, nel maggio del 1902, ripropone lo stesso canto nel variegato *format* già sperimentato in Italia; l'episodio di Paolo e Francesca è infatti preceduto da due commedie: l'*Esmeralda* (1888) di Giacinto Gallina e l'atto unico *La figlia di Jefte* (1887) di Felice Cavallotti. Come leggiamo nel giornale "El País", la recita comincia in un assoluto silenzio «lento de respectuoso recogimiento», spezzato soltanto dall'*incipit* del canto (*Così discesi del cerchio primaio*) proferito con voce sonora, vibrante e chiara, che prosegue poi, con «maravillosa concisión», nel difficile tentativo di creare una «inmediata comunicación comprensiva entre actor y auditorio». L'attrice offre allo stesso tempo «el concepto del poeta, el comentario escrito, dando colorido a los cuadros, vida a los personajes, claridad a las intenciones, eficacia a los versos» e produce «la conmoción inmediata acaricando dulcemente ó sacudiendo con dantesca energía las afectividades de la asamblea que escucha». La sua voce «millonaria de matices y de inflexiones, producía estremecimientos, sensaciones de indescriptible grandeza»¹⁵²².

Un'analogha potenza rappresentativa, sollecitata dalla grandezza del testo e dalla volontà di raggiungere un'ampia fetta di pubblico, l'avevamo riscontrata anche nelle declamazioni dantesche sudamericane di Ernesto Rossi, considerato in America Latina un vero e proprio cultore di Dante. Al suo programmatico protagonismo da grande attore poggiante soprattutto sulla formidabile capacità di metamorfosi che strappava i maggiori applausi con la rappresentazione delle trasformazioni dei ladri in serpenti del XXV canto infernale¹⁵²³, la Pezzana opponeva invece un'interpretazione colorita che,

¹⁵²² Questo articolo de "El País", come i seguenti che citeremo, fanno parte di un album di ritagli di giornale curato e conservato da Ada Gualtieri, figlia di Giacinta Pezzana, messo a disposizione dagli eredi alla studiosa Laura Mariani da cui è tratta la citazione. Cfr. Mariani, L., *Dramaturgias del exilio. Las Veladas Dantescas de Giacinta Pezzana*, cit., p. 596.

¹⁵²³ Come racconta uno spettatore argentino: «E il canto dei Serpenti? Quella trasformazione dell'uomo in serpente, e del serpente in uomo! È una creazione sorprendente! Si vede cambiare la forma dei due esseri, trasmigrar le alme, passare per la colonna del fumo, che fugge dai due corpi, destinati ad operare la trasformazione [...] Egli biforca la coda e forma le gambe: allunga le zampe e forma le braccia: spiana il capo del mostro, l'arrotonda, forma le labbra e gli unisce la forcuta lingua. Non

mescolando la recita e il commento alla musicalità di una perfetta dizione dell'endecasillabo dantesco, confermava una crescente propensione alla disinvolta contaminazione fra i generi che raggiunge il suo acme al Liceo Franz Liszt di Montevideo dove, il 14 agosto 1901, è in programma, per l'appunto, una *Velada Dantesca* interamente organizzata dall'attrice. L'annuncio e la scaletta della serata, che proponiamo di seguito, ci aiutano a ricostruire l'evento.



Fig. 14. Annuncio e programma della *Velada Dantesca* svoltasi il 14 agosto 1901 a Montevideo.¹⁵²⁴

In apertura troviamo la doppia esecuzione pianistica del *Capriccio* (op. 22) di Mendelssohn da parte di Josefina Gonzáles accompagnata dal maestro Camillo Giucci, curatore del programma musicale dell'evento. Segue una briosa conferenza, tutta “al femminile”, di Giacinta Pezzana, espressamente «dedicata à las damas de Montevideo», sul tema *Dante y la mujer*, durante la quale l'artista

esamina rapidamente l'influenza su Dante esercitata da Beatrice; indica la missione gentile della donna quale ispiratrice di magnanime imprese e consolatrice nelle tempeste della vita e termina fissando il cammino che la donna da natura e dalla morale è destinata a seguire, cammino di pace e d'amore, di consolazione e letizia.¹⁵²⁵

ho mai visto né vedrò mai più [...] uno sforzo maggiore di ispirazione più percettibile.» cfr. Rossi, E., *Quarant'anni di vita artistica*, vol. III, cit., p. 108.

¹⁵²⁴ I documenti sono stati ritrovati da Laura Mariani e citati fra le tavole in allegato al suo *L'attrice del cuore* (cit., p. 618) a cui si rimanda.

¹⁵²⁵ Trafiletto de «La Tribuna» e «L'Italia», conservati nell'album di ritagli di giornale di Giacinta Pezzana (cfr. Mariani, L., *Dramaturgias del exilio*, cit., p. 599).

In rapida successione si susseguono un altro brano di Mendelssohn, eseguito al violino in mi minore da Sara Quintela, con l'accompagnamento al piano del maestro Giucci; la lettura in lingua, da parte della Pezzana, del proemio esplicativo del canto II dell'*Inferno* (scritto dal Señor B. Fernandez y Medina) e la declamazione, molto applaudita, dello stesso canto. Dopo un breve intervallo, la seconda parte della serata ricomincia con la giovane Anita Tálce che suona al pianoforte un capriccio di Rubinstein, e con la Pezzana che, prima di recitare l'episodio di Paolo e Francesca a chiusura dell'intrattenimento, ne legge, sempre in spagnolo, il proemio esplicativo scritto da Enrique C6sta.

Sulle scene sudamericane, libera dalla soffocante e sterile critica italiana, Giacinta riesce a realizzare quei progetti che in patria le erano stati stroncati sul nascere, promuovendo contemporaneamente, in un *recital* praticamente al femminile, il protagonismo artistico della donna nel solco di un mai sopito attivismo emancipazionista. Lo spettacolo-conferenza dantesco sorprende infatti positivamente critica e pubblico straniero, che apprezzano il carattere sperimentale dell'evento, capace di mescolare senza soluzione di continuit  l'intrattenimento musicale e quello declamatorio-letterario¹⁵²⁶, e la duplice veste di una Pezzana interprete e conferenziera dantesca dalla perfetta pronuncia dell'idioma castigliano. Questo suo approccio, cos  sensibile, cattura l'attenzione dell'uditorio, «tanto por la dulzura y seducci6n de su voz de timbre met lico particular, como por la claridad de la frase al exponer los m s dif ciles conceptos»; e rivela, soprattutto nell'interpretazione dell'episodio di Francesca, «una delicadeza de forma y de estilo»¹⁵²⁷ che desta l'ammirazione e la meraviglia di tutti i presenti. Inoltre dobbiamo considerare che il suo ruolo di conferenziera ed esegeta dell'Alighieri sorprende per la sua “intellettuale esuberanza” indice di una consapevole e solida preparazione culturale conquistata a caro prezzo nella misogina e reazionaria societ  postunitaria italiana.

Per quanto riguarda la parte musicale del programma, bisogna rilevare che la Pezzana non lascia nulla al caso e studia attentamente il modo di avvicinare il pi  possibile l'uditorio alle atmosfere dantesche senza perdere in qualit  dell'offerta o ricorrere a orpelli e a superflue aggiunte spettacolari. La soluzione   individuata nel rapporto musica-versi. Si punta infatti sul netto contrasto tra la violenza delle immagini

¹⁵²⁶ L'esperimento declamatorio-musicale sar  riproposto dalla Pezzana anche al rientro in Italia; a Milano nel 1904 infatti affiancher  la sua declamazione del V canto dell'*Inferno* all'esibizione di una cantante lirica (cfr. Lettera a Giordina Saffi, 12 e 17 aprile 1904).

¹⁵²⁷ Articoli de «La Raz6n» e «El Tiempo» conservati nell'album di ritagli di giornale di Giacinta Pezzana, cfr. Mariani, L., *Dramaturgias del exilio*, cit., p. 599.

dei gironi danteschi, evocata da una declamazione molto colorita, e le musiche virtuosistiche di Mendelssohn e di Rubinstein, che invece suggeriscono all'ascoltatore climi gioiosi e solari da salotto borghese. L'espedito funziona: il brillante virtuosismo strumentale, che accomuna i pezzi, esercita una sicura presa emotiva e contribuisce ad evocare una vera e propria "scenografia immaginaria" che, insieme alle proemiali letture esplicative dei canti, mette a proprio agio il pubblico facilitandogli la fruizione del testo. Come recentemente osservato dal compositore e pianista Fabrizio De Rossi Re:

La scelta dei brani musicali delinea una scenografia immaginaria per un inferno dantesco liberty, una sorta di Dante pre-raffaellita. [...] un virtuosismo d'autore in cui l'invenzione melodica, ricca e copiosa, riesce a mantenersi sul sottile crinale della "facilità" senza necessariamente degenerare in banalità. Un programma musicale esuberante, solare e travolgente, forse scelto proprio per rassicurare gli spettatori del Liceo Franz Liszt che la violenza dei gironi danteschi è pura fantasia, e che la musica sa ricondurre il dramma entro i confini di una serena e rassicurante calma terrena.¹⁵²⁸

Dal resoconto della *velada dantesca* di Montevideo emerge la capacità manageriale – di cui aveva già dato prova in Italia per organizzare il *tour* dantesco – e, si potrebbe dire, "protoregistica" di un'attrice passionale e colta che, ad un intimo mazzinianismo coltivato attraverso un approccio laboratoriale ed inclusivo all'arte teatrale, affianca una straordinaria maestria nel montaggio dei differenti generi espressivi chiamati in causa a supporto della recita: canto, musica strumentale, lettura, commento e declamazione. La combinazione di queste peculiari caratteristiche rende l'esperienza artistica di Giacinta Pezzana all'insegna di Dante un caso *sui generis* nel panorama teatrale italiano di fine Ottocento.

Il finale della sua carriera, facendoci ripensare all'ultimo Modena, è tutto all'insegna della *Commedia*; ha infatti l'occasione di recitarne le terzine, insieme all'altro cavallo di battaglia *Teresa Raquin*, ancora in Sud America, nei viaggi che a più riprese si susseguono dopo il suo rientro in Italia nell'ottobre del 1902. Nel 1910 è ancora a Buenos Aires per dirigere il Teatro Nacional Norte con l'incarico di creare un teatro nazionale che assecondi i gusti di un pubblico borghese sempre più affascinato dalla cultura straniera, soprattutto italiana, e di stimolare la crescita e lo sviluppo della scena creola. Nel contratto è prevista anche la possibilità di declamare canti della *Commedia* con retribuzione a parte, e la Pezzana, considerata ormai una cultrice dantesca in terra

¹⁵²⁸ Ivi, pp. 600-601.

sudamericana, non si lascia scappare l'occasione di tenere le sue *veladas dantescas* in cui, seppur irrigidita nei movimenti e nel gesto dall'età avanzata, fa valere ancora le sue capacità vocalistiche nel restituire la musicalità del verso, come avrebbe poi ricordato in un articolo del 1936 il critico J. De Vedia a proposito di una delle sue ultime esibizioni in America meridionale:

Decía a Dante sin gestos, ni ademanes, en una casi rígida inmovilidad, y eran sólo su acento y su cadencia, lo que transportaba, a quienes la escuchaban, al mundo aquel donde llega de *dove si puote ciò che si vuole*.¹⁵²⁹

A 69 anni riconquista il pubblico bonaerense adottando definitivamente la lingua locale «lo Spagnuolo che i creoli parlano con lievi modificazioni che ne addolciscono la pronuncia»¹⁵³⁰. L'esito è talmente positivo da farle dimenticare il naufragio del progetto di un teatro dialettale istruttivo tentato soltanto pochi mesi prima a Roma. Fiera di questa rinascita artistica stupisce tutti per la testardaggine e la duttilità che la portano a misurarsi con un'altra lingua, da allora in poi stabilmente utilizzata per gli altri appuntamenti teatrali in cui spesso affianca ai suoi cavalli di battaglia, debitamente tradotti, opere contemporanee di autori locali: *La sombra* di García Velloso, *Los derechos de la salud* di Florencio Sánchez, *Por cuatro garabatos* di Duhau.

Il 30 giugno 1911, chiuso il contratto di direzione del Teatro Nacional, lascia Buenos Aires per imbarcarsi in un'altra avventura, l'ultima sudamericana, stavolta in Uruguay; un decreto ufficiale del 16 ottobre 1911 firmato dal presidente José Batlle y Ordóñez, uno degli artefici della modernizzazione e della democratizzazione del Paese, le aveva infatti conferito l'incarico di creare e dirigere a Montevideo La Escuela Experimental de Arte Dramático, dove, sotto la sua guida, si sarebbe formato il nucleo di un'intera generazione di attori¹⁵³¹. Tuttavia gli allievi, solo pochi mesi prima descritti con simpatia nelle lettere a Stanis Manca, le risultano via via intollerabili per la loro scarsa professionalità, la mancanza di disciplina, l'incostanza nelle prove e per una concezione troppo imprenditoriale dell'arte attoriale.

¹⁵²⁹ J. De Vedia, *Una gran actriz. Giacinta Pezzana en nuestros escenarios*, in "La Nación", 28 gennaio 1936. Ritaglio di stampa conservato nell'Archivio privato Garavagno-Mariani di Bologna e recuperato da Laura Mariani (cfr. Id., *Dramaturgias del exilio*, cit., p. 608, da cui è tratto il brano citato).

¹⁵³⁰ Cfr. Lettera a Edoardo Boutet, Buenos Aires, 26 luglio 1910, in Mariani, L., *L'attrice del cuore*, cit., pp. 485-486.

¹⁵³¹ Da Oreste Caviglia, che avrebbe diretto la Comedia nacional uruguayana prima e argentina poi; a Domingo Sapelli, che sarebbe stato uno dei maggiori interpreti delle *píeces* del drammaturgo Armando Discépolo, ideatore del sottogenere drammatico detto *grotesco criollo*; fino a Gloria Ferrandiz, celebre attrice, autrice e regista (per approfondimenti cfr. il capitolo "Dal magistero latino-americano alle «ombre» della vecchiaia", ivi, pp. 461-473).

La stampa specializzata, dal canto suo, ignora o boicotta i suoi spettacoli, e la platea si riduce ad una ristretta cerchia di persone amiche o dell'*entourage* governativo. Il fallimento della sua idea di dare vita ad un teatro educativo, anticapitalistico e laboratoriale è un trauma per la Pezzana, ormai radicata nel Paese insieme alla figlia e ai nipoti. Il 7 marzo 1914, carica di nostalgia, s'imbarca per l'Italia con l'obiettivo di rimanervi sei mesi e fare poi ritorno in Uruguay; sarà invece un viaggio senza ritorno che la porterà a trascorrere i suoi ultimi giorni nella tranquilla dimora siciliana di Aci Castello, suo unico e sicuro rifugio.

Attrice per molti versi pienamente ottocentesca, erede di una tradizione recitativa che all'alba del XX secolo viene giudicata ingiallita e superata, Giacinta Pezzana cerca caparbiamente di proporsi come un'artista in grado di aprire la strada al teatro italiano nella direzione di un possibile rinnovamento e di un modello alternativo a quello grandattoriale, ormai soggiogato dalla logica del mercato e del gusto borghese protocapitalistico. Le numerose critiche negative che riceve da un mondo di esperti del settore che non riesce ad entrare in sintonia con lei, evidenziano questo scollamento tra il suo progetto artistico, che si traduce e si riflette anche in un profondo impegno nel sociale, e la realtà storico-culturale che gli sta intorno.

Nelle "serate dantesche" questo processo si fa più raffinato e aperto al futuro. Tra tutti i pezzi che la connotano come "attrice del cuore" (come la chiama Laura Mariani), infaticabile artista, attivista femminile e pedagoga, queste esibizioni in particolare risultano più direttamente precorritrici della ricerca laboratoriale che accompagna la nascita della regia prima della rivoluzione scatenata dal fenomeno Duse. Una ricerca solitaria e piena di delusioni quella della Pezzana, da cui però è possibile trarre, soprattutto attraverso la versione sudamericana del *format* dantesco, la modernissima lezione di un teatro della contaminazione fra i generi, del meticcio linguistico-culturale e della sperimentazione artistica su base laboratoriale, che avrebbe avuto larga fortuna nel Novecento.

4.8. ERMETE ZACCONI IN PUBBLICO E IN PRIVATO.

Come già il XIX secolo, inaugurato dallo strepitoso successo della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815), anche il XX si aprì all'insegna di Dante, sebbene con risultati meno folgoranti, almeno all'inizio. Il 10 dicembre 1901 al teatro Costanzi di Roma, in un clima di spasmodica attesa, andò infatti in scena il grande affresco storico della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio: un vero e proprio *kolossal* wagneriano che prevedeva l'alternarsi di ventisei attori sullo sfondo di scene di guerra accompagnate da musiche appositamente composte. *Star* della serata, nonché musa ispiratrice del dramma, come Carlotta Marchionni lo era stata per Pellico, fu naturalmente Eleonora Duse, che già da qualche tempo aveva introdotto tra le sue letture più amate quella della *Divina Commedia*, riscoperta attraverso le interpretazioni verdiane (*Pater noster*, *Ave Maria* e *Laudi alla Vergine Maria*) e, soprattutto, grazie all'amore segreto con Arrigo Boito, grande appassionato dantesco. Lo spettacolo, con cui le terzine dell'Alighieri avevano ben poco a che fare, non sortì affatto il successo sperato; fu anzi, a dirla tutta, un vero fiasco, e soltanto grazie ai tagli e ai suggerimenti della Duse l'accoglienza migliorò nel tempo, anche perché il dramma attirava il pubblico soprattutto per il suo colossale apparato scenografico, esteticamente "bello da vedere".

Terminata l'epoca del Dante ideologico antesignano del Risorgimento, di cui il dramma di Pellico fu tra i primi esempi, il poema, all'alba del nuovo secolo, entrò in un'altra sfera intellettuale: sembra ormai che per recitarlo non sia più necessaria una motivazione ideologica, ma soltanto una finalità estetica, molto spesso a scapito del contenuto e anche del testo, rielaborato e reinterpretato in base a nuove aspirazioni registiche e divistico-attoriali¹⁵³². Eppure Dante continuava ad essere declamato come una costante repertoriale in un mondo teatrale che stava vivendo allo stesso tempo il "tramonto del Grande attore" e l'affermazione del mattatore naturalista.

Quella sera al teatro Costanzi, ad affiancare la Duse-Francesca da Polenta, c'era, appunto nella parte di Paolo Malatesta, Ermete Zacconi, protagonista della scena italiana e internazionale a cavallo tra i due secoli e tra i pochi grandi epigoni della tradizione dantesca modeniana passata attraverso la mediazione verista del suo maestro Giovanni Emanuel, «altro artista di un'efficacia straordinaria nella recitazione dei canti

¹⁵³² Una tendenza che nel Novecento toccherà l'apice con le interpretazioni avanguardistiche di Carmelo Bene; celebre quella che il 2 agosto 1981 lo vide, microfono alla mano e sorretto da un colossale impianto fonico da quarantamila watt, amplificare e distorcere le terzine dantesche dall'alto del primo balcone della Torre degli Asinelli di Bologna che in quel giorno commemorava la tremenda strage del due agosto dell'anno precedente.

dell'*Inferno* e del *Purgatorio*», così efficace nel dire «specialmente, *Barattieri* e *Serpenti*» al punto che «chi l'udì, ne riportò una di quelle impressioni che non si cancellano più, tanto era chiaro, semplice, forte!»¹⁵³³.

Il verismo di Zacconi presentava marcati accenti positivistici e la sua poetica attoriale rifletteva gli intenti moralistico-pedagogici che il positivismo attribuiva all'arte. Egli si presenta come l'attore deciso a rappresentare in scena l'uomo "moderno", proponendosi come interprete di un verismo attento allo studio patologico del personaggio per molti versi distante dal pieno naturalismo che caratterizzò invece la maturità di Emanuel, nella cui compagnia si formò pienamente come artista alla fine degli anni '80. La sua "modernità"¹⁵³⁴ si esprime forse al meglio nel personaggio di Osvald, protagonista di *Spettri* di Ibsen, *pièce-émblema* del "dramma borghese", tutto interiore, che affianca gli studi freudiani sull'inconscio¹⁵³⁵.

Nel suo vasto repertorio "moderno" (in cui spiccano anche il *Lorenzaccio* di Alfred de Musset, *La morte civile* di Paolo Giacometti e *La potenza delle tenebre* di Tolstoj) i canti danteschi occupano ancora un ruolo importante, con una ininterrotta continuità, anche se la critica spesso li accolse con tiepido favore, proprio perché in lui si riconosceva l'attore realista da teatro borghese e non il fine dicitore di poesia. È quanto, in sintesi, osservava mordacemente Silvio D'Amico nell'ottobre del 1920 in risposta all'invito, rivolto da un giornale fiorentino alle compagnie drammatiche italiane, di introdurre stabilmente la dizione dei canti del poema nei loro repertori in vista del centenario dantesco dell'anno seguente, sull'esempio proprio di Zacconi:

Noi confidiamo vivamente che, se esiste ancora una censura sui pubblici spettacoli, ci risparmi almeno essa, con qualsiasi uso ed abuso di potere, con qualsiasi legittima o illegittima interpretazione della lettera o dello spirito delle leggi vigenti, questa estrema onta che si pensa di infliggere a Dante. Come dica i versi Ermete Zacconi, è noto. Ermete Zacconi è stato, e talvolta è ancora, un grande attore realista, e la commedia borghese ha avuto in lui un eccellente interprete. Egli fu anche giudicato, un tempo, ottimo "dicitore" di prose. Ma da parecchi lustri

¹⁵³³ Cfr. Cauda, G., *I divulgatori di Dante sulla scena*, in «La lettura», cit., p. 608.

¹⁵³⁴ Celebre la definizione di attore "avvenirista" che gli affibbiò Lalia-Paternostro: «Ermete Zacconi è il più fedele interprete dell'uomo com'è oggi, con tutte le sue virtù, i suoi vizi, i suoi pregi e i suoi difetti. Egli è l'artista che in un atteggiamento del viso, in una modulazione della voce, in un sottinteso del gesto, riesce a mostrarci tutto un ambiente intimo della vita moderna: pare che egli tenga in pugno tutta la psicologia del tempo nostro, e ce la mostri con una verità mirabile, e che dalla sua figura in azione emani l'anima della modernità» cfr. Lalia-Paternostro, A., *Studii drammatici: autori ed attori*, Napoli, Melfi & Joele, 1903, p. 217.

¹⁵³⁵ La prima edizione tedesca de *L'interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, F. Deuticke) è del 1900; mentre per quella italiana bisogna aspettare il 1948 (trad. it. di Roberto Bazlen, Roma, Astrolabio).

[...] la sua dizione s'è gonfiata e tumefatta in un continuo, monotono, forzato ed esasperante rilievo di tutte le battute ch'egli pronuncia sulla scena.¹⁵³⁶

L'acredine delle parole di D'Amico era rivolta, più in generale, a quegli attori italiani, «che vanno per la maggiore», i quali «non capiscono la metà dei versi lirici che escono a declamare in frac sulla ribalta fuori del sipario (immaginatoci Dante!)»¹⁵³⁷; ed è un'interessante testimonianza del dibattito sulla questione della dizione delle terzine dantesche ancora vivo sul principiare degli anni Venti del Novecento. Lo alimentavano anche le *performances* del non più giovane Zacconi, apprezzato invece da Giuseppe Cauda che, sempre nel 1920, ribadiva l'importanza per le nuove generazioni attoriche di continuare a recitare Dante, e non solo i poeti più moderni, considerandolo un indispensabile e formativo banco di prova¹⁵³⁸.

L'attore aveva alle spalle una lunga gavetta nella pratica di questo esercizio nel quale si era cimentato con molto merito durante le *tournées* italiane dei primissimi anni del nuovo secolo, tanto da essere chiamato a commemorarne il capostipite e fondatore insieme ad uno dei suoi più celebri allievi. Al Niccolini di Firenze, la sera del 13 gennaio 1903, era infatti in programma una rappresentazione straordinaria nel giorno in cui si celebrava il centenario della nascita di Gustavo Modena; dopo l'iniziale discorso commemorativo tenuto da Tommaso Salvini, Ermete Zacconi, come riportano le cronache, «declamò il ventesimo primo canto dell'*Inferno*, interrotto da calorosi applausi più volte, specialmente durante la prima parte»¹⁵³⁹. Un foglio di annuncio della serata ci aiuta a ricostruire la strutturazione dell'evento, permettendo di focalizzarci sul posizionamento della recita delle terzine:

¹⁵³⁶ D'Amico, S., *Dante e gli attori*, in Id., *La vita del teatro: cronache, polemiche e note varie*, cit., p. 394. L'appello del giornale fiorentino, citata da D'Amico nello stesso brano, recitava: «La dizione dei canti di Dante non solo potrebbe costituire un interessante ed originale numero da introdursi negli spettacoli delle Compagnie Drammatiche, ma potrebbe considerarsi come una delle forme di commemorazione del Divino Poema più dignitosa ed efficace.» Ibidem.

¹⁵³⁷ Ivi, p. 397.

¹⁵³⁸ «attualmente non c'è più che Ermete Zacconi il quale declami, talvolta, ma non così spesso come sarebbe desiderabile, un Canto dell'Alighieri. E si ch'egli n'è uno degli interpreti più squisiti! I giovani, o almeno i più giovani dello Zacconi, preferiscono recitare le poesie di Giosuè Carducci, di Gabriele D'Annunzio, di Giovanni Pascoli, del Marradi e di qualche altro, perché più facili a dirsi e di più sicuro effetto, secondo essi. Ora, ben vengano anche queste! Ma dar l'ostracismo a Dante mi pare colpa gravissima, imperdonabile. Speriamo che qualcuno dei nostri primari artisti si ravveda. Ricordino i comici che chi sa interpretare Dante può affrontare, senza timore, qualsiasi altra interpretazione con piena sicurezza di vittoria». Cfr. Cauda, G., *I divulgatori di Dante sulla scena*, in «La lettura», cit., p. 608.

¹⁵³⁹ Cfr. *Per Gustavo Modena – Le commemorazioni*, in «La Nazione», 14 gennaio 1903, cit.

Preg. Signore,

R. TEATRO NICCOLINI

Il teatro si apre a ore 20 (8 pom.) ————— Lo spettacolo termina alle ore 23,30 circa

MARTEDÌ 13 Gennaio 1903 a ore 20,45

Rappresentazione Straordinaria
DI

Tommaso Salvini ed Ermete Zacconi
per commemorare
Gustavo Modena

1.^o **LA PARRUCCA**
Scherzo comico in un atto
Vi agiscono le Signore E. Picello, Z. Dalponte, ed il Signor C. Broggi.

2.^o **TOMMASO SALVINI**
COMMEMORERÀ
GUSTAVO MODENA

3.^o **ERMETE ZACCONI**
Declamerà il canto ventesimoprimo « INFERNO »
Divina Commedia - DANTE ALIGHIERI

4.^o **TRISTI AMORI**
Commedia in 3 atti di GIUSEPPE GIACOSA
L'avvocato Giulio Scarli. **E. ZACCONI**
Il Conte Ettore Arcieri E. Dominici La signora Emma . . . I. Cristina
L'avv. Fabrizio Arcieri A. Bagni Marta, domestica. . . Z. Dalponte
Il Procuratore Ranetti C. Broggi Gemma, bambina . . M. Gregolin

Biglietto d'ingresso L. 1,50 - Poltrone L. 5 (oltre l'ingr.) - Posti distinti 1.^a Categ. L. 3 (oltre l'ingr.)
Posti distinti di 2.^a Categoria L. 2 (oltre l'ingresso)
Palchi 1.^o e 2.^o ordine L. 20 - Palchi di 3.^o ordine L. 8 (oltre l'ingresso)
Chi acquisterà un buono valido per 5 biglietti avrà diritto a un palco di 1.^o ordine
Al camerino del teatro è aperta la vendita dei palchi, poltrone e posti distinti.
L'impresa garantisce soltanto i palchi che si acquistano nel teatro stesso.

Domani Mercoledì 14

L'ISTRUTTORIA
Dramma in 2 atti di Giorgio Henlot. — NUOVISSIMO PER FIRENZE
(Ultimo grande successo di PARIGI - ROMA e TORINO)

Quanto prima **Replica a richiesta OTELLO**
Dramma tragico in 5 atti di GUGLIELMO SHAKESPEARE

Quanto prima: **SPETTRI** Dramma in 3 atti di IBSEN.

TIP. LIT. FRANCOLINI - CONDOTTI FIRENZE

Fig.15. Annuncio di rappresentazione straordinaria per il centenario della nascita di Gustavo Modena.¹⁵⁴⁰

Come già faceva la triade Ristori-Rossi-Salvini, anche con il mattatore Zacconi si rinnova l'uso modulare dei canti danteschi interpolati, a seconda dei casi, a letture, a singoli atti di brillanti drammi moderni oppure collocati, come gran finale, al termine dell'intrattenimento. Questo filo rosso si dipana dunque con caratteristiche costanti secondo un modello aperto sempre a nuove combinazioni e ad aggiornate variazioni, a seconda dei temi, del pubblico e del tono delle serate. Nel prestigioso teatro fiorentino l'attore si era esibito più volte nell'esercizio: nel marzo del 1900 aveva, ad esempio, abbinato alla commedia *Facciamo divorzio* (1880) di Victorien Sardou (una satira sociale sulla volgarità ed ipocrisia delle classi medie emergenti) il XXIII

¹⁵⁴⁰ Locandina ritrovata nel Fondo Niccolini dell'Archivio storico del Comune di Firenze, numero di catalogazione: Ba00178_0077.

dell'*Inferno* dove, non a caso, si puniscono gli ipocriti; oppure aveva fatto seguire il II del *Purgatorio* – con le sue fosche e nebbiose atmosfere che fanno da cornice all'arrivo dell'angelo traghettatore con la barca carica di penitenti – alla declamazione de *Il cuore rivelatore*, da un racconto di Edgar Allan Poe alle cui cupe ambientazioni ben si adattava; mentre nel gennaio del 1904 utilizzava spesso uno dei suoi cavalli di battaglia, il XXV dell'*Inferno*, a fine serata¹⁵⁴¹. D'altronde i canti danteschi affollano anche l'autografo quaderno di appunti intitolato *Repertorio, città e teatri 1902-1903* in cui l'attore ha riportato tutti i soggetti rappresentati durante quel giro artistico; testimonianza ulteriore della sua fama di fine dicatore conquistata in giro per l'Italia (da Verona a Mantova, da Genova a Firenze), proponendo il più delle volte il canto dei barattieri e dei serpenti¹⁵⁴²; la scaletta è replicata anche all'estero, dato che un *Dante* compare, in precedenza, nell'elenco delle produzioni che la drammatica compagnia Ermete Zacconi portò sulle scene del Théâtre et Comédie des Champs Elysées di Parigi nella stagione 1894-1895 durante una *tournée* di cui ci è pervenuto il foglio riassuntivo degli incassi¹⁵⁴³.

Consuetudine acquisita dai migliori interpreti, nonché collaudata macchina sforna denaro e fama, la *tournée* internazionale fu più volte affrontata da Zacconi, che, come la Pezzana, riscosse il successo maggiore recitando Dante in Sud America. Il viaggio lo portò a Buenos Aires nel giugno del 1904 ad animare, da protagonista, una *velada artistica* tutta italiana, organizzata dal giornale cittadino "La Prensa", per la quale gli fu chiesto di tenere una conferenza sul teatro moderno, «con la autoridad que le dan su dotes singulares de inspirado intérprete de su bellezas», e di recitare «un canto de la *Divina Commedia* con la delicadeza y fuerza de expresión que forman los rasgos característicos de su personalidad artistica»¹⁵⁴⁴. La serata, sorta di gemellaggio culturale italo-argentino nonché vetrina per i nostri artisti in *tournée*, fu una "Elocuente manifestación de arte", come titolò il giorno seguente lo stesso giornale, e vide la partecipazione congiunta di cantanti d'opera e musicisti italiani ad allietare il Salón de fiestas, messo a disposizione dalla direzione della testata bonaerense, con un programma tutto all'insegna dell'italianità¹⁵⁴⁵.

¹⁵⁴¹ L'analisi è stata permessa da alcune locandine del citato Fondo Niccolini che attestano le esibizioni di Zacconi nel teatro fiorentino sia nella stagione 1900 che in quella 1904. Si veda l'*Appendice documentaria* per visualizzare i documenti.

¹⁵⁴² "Repertorio, città e teatri 1902-1903. Quaderno n° 2" fa parte delle "Carte relative all'attività teatrale" conservate nella cartella "Documenti, locandine, scritti, varie" del Fondo Zacconi, MBA. Per consultare il documento si veda l'*Appendice documentaria*.

¹⁵⁴³ "Foglio degli incassi di Parigi, Compagnia E. Zacconi (1894-1895)", ivi. Si veda l'*Appendice documentaria*.

¹⁵⁴⁴ *El día social – La velada artística en el salón de fiestas de "La prensa"*, in "La Prensa", 21 junio 1904. L'articolo, come quelli che citeremo in seguito, fa parte dei "Ritagli stampa", relativi alla *tournée* in Sud America del 1904, del Fondo Zacconi, MBA).

¹⁵⁴⁵ L'evento, la cui giunse anche in patria, fu seguita anche dalle testate italiane presenti sul suolo argentino (tre le testate più importanti: «La Patria degli Italiani», «L'Italia del popolo» e «Il Corriere degli Italiani») che segnarono in particolare le

Il raffinato uditorio fu colpito in particolare dalla declamazione del XXI dell'*Inferno*, per l'occasione tradotto in spagnolo, col titolo "J barattieri", e pubblicato integralmente nell'articolo celebrativo dell'evento. L'esibizione di Zacconi fu il gran finale dell'intrattenimento e, oltre a stupire i presenti, riempì d'orgoglio la stampa italiana radicatasi in Argentina fin dal 1854 – anno in cui l'esule mazziniano Giovanni Battista Cuneo avviò a Buenos Aires la pubblicazione de «L'Italiano» – suggellando il sodalizio culturale e artistico tra i due Paesi:

La bella festa trionfale per l'arte nostrana, si chiuse col canto XXI dell'*Inferno* "I barattieri" detto da Ermete Zacconi con tutta quella potenza di arte che fa di lui il primo fra gli attori moderni. Nessuna descrizione potrebbe dare una idea, neppure pallida, del modo come egli seppe interpretare i versi del sommo poeta né dell'entusiasmo che suscitò. L'ovazione che accolse la fine del canto dantesco, così terribile nelle sue paurose descrizioni, durò parecchi minuti e fu un omaggio vero, spontaneo, unanime, di un pubblico sceltissimo al grande artista che oggi è vanto della nostra Italia. La Direzione della *Prensa* [...] raccolse tutti gli esecutori del concerto e parecchi amici ad un sontuoso "lunch" durante il quale non mancarono i brindisi all'arte nostra, alla nostra Italia, ed a questa terra aperta a tutte le grandi manifestazioni della intellettualità e del genio.¹⁵⁴⁶

La *velada dantesca* della Pezzana aveva lasciato un solco profondo nel raffinato tessuto culturale delle classi bonaerensi più colte e l'entusiasmo con cui la *velada artistica* di Zacconi fu accolta ne è una schiacciante conferma. L'interesse dell'attore per la *Commedia* non si fermava alle *performances* teatrali in pubblico ma investiva anche la sua sfera privata, in cui lo scopriamo assiduo ed attento studioso di Dante al punto da cimentarsi in prove di scrittura creativa che chiama *Parodie Dantesche*: sorta di *remake* in chiave satirica della discesa negli inferi del poema, di cui adotta la struttura metrica (terzine di endecasillabi a rima alternata) ma attualizzandone il contenuto soprattutto con puntuali ed espliciti riferimenti a personaggi del mondo teatrale. Una di queste divertenti pagine, intitolata *Canto nuovo della nuova bolgia*, che proponiamo di seguito, ci permette di apprezzare l'originalità del componimento:

performances del baritono Mario Sammarco e del tenore Edoardo Garbin, che ebbe vivissimi applausi «col brindisi della *Cavalleria Rusticana* del quale dovette concedere un bis», entrambi accompagnati al pianoforte da Evaristo Gismondi; quelle del soprano Rosina Storchio, apprezzata in particolare nella *Linda di Chamounix* di Donizetti, e, infine, le esecuzioni del pianista Gennaro D'Andrea. Cfr. *La festa artistica di ieri sera – La conferenza di Zacconi*, in "La Patria degli Italiani", 22 giugno 1904, "Ritagli stampa", Fondo Zacconi, cit.

¹⁵⁴⁶ Ibidem.

Canto nuovo della nuova bolgia

Oh! Gustavo, Maestro e sommo Duce
 Che dell'arte i sentieri aspri e contorti,
 Tutti rischiari della tua gran luce,

Uitanni ad uscir dai regni morti,
 Si ch'io torni del sole al caldo raggio
 E d'aer piu salubre i mi conforti

A te convien di fare altro viaggio -
 Disse l' maestro, con la faccia smorta.
 Segui ^{a sangue} ~~il~~ ^{supponi} ~~il~~ tuo coraggio -

- Nulla temo - Diss'io - se tu sei scorta!
 E discendemmo giù nel buio pesto,
 Tra gente che par viva ed è ben morta.

Ohimè! maestro, qual frastuono è questo
 Di latrati e guaiti dolorosi -
 Diss'io, che si rintronia l'aer mesto?

- Questo lamento fan quei certi casi...
 Puri che lassù ^{chiamate} ~~apparir~~ ^{come} ~~dranti~~
 Ma si rivelan più casi risognosi -
 E noi chiamant quaggiù

- Mai non avrei creduto fosser tanti!
 Ecco ^{vera} ~~partita~~ ^{vera} ~~maninga~~ a noi la furia
 Della turba canina, spinta avanti

G. Gustavo Modena.

Fig. 16. Una pagina delle *Parodie Dantesche*, autografo di Ermete Zacconi¹⁵⁴⁷

Zacconi si veste dei panni di Dante e sceglie Gustavo Modena come suo Virgilio per farsi guidare attraverso le tenebre della «bolgia de li consorziati», cioè di coloro che «si consorziar per altrui danni» col fine proditorio di «apparir quai mecenati». I due, ad esempio, si imbattono prima nella figura dell'impresario Giuseppe Paradossi, storico amministratore dell'attore Leopoldo Fregoli, additato come «solerte sfruttatore», e poi in quelle dei critici teatrali Enrico Polese e Cesare Levi, «mastri in far e disfar riputazioni con menzognette insidiose e brevi» e per questo scopo pagati dagli impresari con i soldi ricavati dalle *performances* dei loro attori, così sfruttati e derisi.

¹⁵⁴⁷ *Canto nuovo della nuova bolgia*, in "Scritti di Ermete Zacconi", cartella "Documenti, locandine, scritti, varie" del Fondo Zacconi, MBA. Per consultare il documento integrale si veda l'*Appendice documentaria*, in cui ho inserito anche un'altra "parodia dantesca" ritrovata nello stesso Fondo.

Un quadro satirico ma dai toni cupi, quello di Zacconi, che, sfruttando l'incisività del testo dantesco, con una cruda metafora, paragona la condizione dei commedianti a quella di «cani ringhiosi», asserviti ai propri padroni (gli impresari), in lotta tra di loro per contendersi l'approvazione della critica; e l'amara similitudine è rafforzata dal fatto che a proferirla è Gustavo Modena in persona, cioè colui che più di tutti si era battuto per denunciare e contrastare questo mercato teatrale che mortificava la libertà dei singoli artisti, incapaci di ribellarsi («la lor viltà li fa questo patire»):

Ohimé! Maestro, qual frastuono è questo
Di latrati e guaiti dolorosi.
Diss'io, – che si rintrona l'aer mesto?

Questo lamento fan quei certi così ...
Quei che lassù chiamate commedianti
E noi chiamiamo quaggiù cani ringhiosi.

Mai non avrei creduto fosser tanti!
Ecco venir verso noi la furia
Della turba canina, spinta avanti

Dai diavoli, che armati d'una scuria,
Li sferzavan così, che dalle cuoia,
Lor strappavano a ciocche la peluria.¹⁵⁴⁸

Le dissacranti “parodie dantesche” di Zacconi – riecheggianti il *Commedione* di Modena ma legate, più da vicino, al filone dialettale parodico dei classici che si stava affermando sul finire del secolo grazie a interpreti del calibro di Antonio Petito¹⁵⁴⁹ –

¹⁵⁴⁸ Ibidem.

¹⁵⁴⁹ Negli anni in cui operarono Antonio Petito e la folta cerchia di autori-attori del teatro dialettale, la paternità di un testo non era percepita come vincolo: ogni testo, soprattutto se di successo, provocava emulazione competitiva, parodia, rielaborazione per nuove e simili messe in scena. Nel caso della *Divina Commedia* l'episodio da cui si ricavarono i *plot* per elaborare pezzi parodistici di successo fu soprattutto quello di Francesca da Rimini. La ricerca condotta presso la Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma e il Fondo Niccolini dell'Archivio storico del Comune di Firenze ha permesso di ritrovare: l'annuncio di una *Francesca da ridere*, birbonata a vapore in 1 atto con musica, rappresentata nell'aprile del 1886 al Niccolini di Firenze dalla Compagnia Milanese Comico-Cantante diretta da Edoardo Ferravilla; e il copione autografo *Francesca da Rimini*, *Commedia Parodia* in 2 atti, di Antonio Petito (i due documenti sono consultabili nell'*Appendice documentaria*). Sempre di soggetto dantesco si ricorda dell'autore-attore napoletano anche il primo testo originale composto appositamente per Eduardo Scarpetta: *Inferno Purgatorio e Paradiso di D. Felice Sciosciammocca con Pulcinella negoziante di panni*, rappresentato il 20 luglio 1872 (cfr. Pizzo, A., *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 46; si veda anche Sapienza, A., *Parodia e metateatro. "Francesca da Rimini" di Antonio Petito*, in «Misure Critiche», n. s., 2 (2003), 1-2, pp. 45-59). Un filone quello parodistico-dialettale incentrato sul tema della *Divina Commedia* che, almeno sul versante napoletano, è possibile riallacciare alle strepitose interpretazioni cinematografiche di Totò: prima nel film *47 morto che parla* (1950), quello della celebre battuta “...e io pago!”, diretto da Carlo Ludovico Bragagna, di cui si ricorda la scena del decesso dell'avarissimo barone protagonista, girata nella solfatara di Pozzuoli per rendere l'atmosfera infernale, in cui Totò e la sua guida indossano tunica e corona di alloro in ossequio

rinnovano l'utilizzo attualizzante di un Dante ancora caustico e combattivo come lo era stato nella fase risorgimentale. Ermete Zacconi, nell'intimo, si rivela lontano dal mattatore ufficiale osannato dalla critica, ma i tempi erano drasticamente cambiati e il cinico Dante da lui evocato non poteva che restare uno sfogo privato, in un contesto socio-culturale dominato dai valori borghesi della sobrietà, dell'eleganza e del *savoir faire*. È infatti il Dante elegante e musicale a prevalere sulla scena teatrale di inizio Novecento grazie soprattutto alle *performances* di un altro carismatico interprete come Ruggero Ruggeri.

alla tradizionale iconografia dantesca; e poi, ancor più esplicitamente, nel film *Totò all'inferno* (1955), diretto da Camillo Mastrocinque, interamente ambientato nei gironi danteschi, "napoletanizzati", fra cui Totò si aggira incontrando illustri personaggi storici.

4.9. IL *RECITAL* POETICO-MUSICALE DI RUGGERI.

Colto e raffinato, proveniente da una famiglia borghese e non figlio d'arte, Ruggeri si rivela un attore nuovo che si differenzia dal Grande attore e dai mattatori per una recitazione sobria ed elegante affidata a una voce modulata, dal volume ridotto, capace di scandire con precisione le sillabe e di pronunciarle in maniera chiara e nitida. Nella sua lunga carriera egli collezionò successi straordinari che lo consacrarono come il miglior attore del suo tempo. I due maggiori drammaturghi italiani a lui contemporanei, Gabriele D'Annunzio e Luigi Pirandello, gli affidarono i loro testi, che egli fece trionfare presso il pubblico come un irripetibile Aligi e Enrico IV, in interpretazioni rimaste a lungo modelli di paragone. La sua recitazione era quasi sempre sommessa e allusiva; di bell'aspetto, vestiva spesso il frac in scena, una consuetudine "borghese" molto in voga all'epoca, che dalla mondanità si era trasferita alla costumistica teatrale.

La sua formazione attoriale si deve agli insegnamenti dei maestri Ermete Novelli, prima (1894-1898), e Virgilio Talli, poi (1900-1906); due scuole opposte che mise entrambe a frutto. Da una parte la tecnica di Novelli, legato ai canoni del teatro italiano all'antica, che imponeva dizione e accenti stilisticamente uniformi; dall'altra quella di Talli che, ispirato a criteri più moderni di lettura del testo, predispose gli attori a una interpretazione più personale e rigorosa. Due lezioni che offrirono a Ruggeri una duttilità espressiva straordinaria sia nel vecchio repertorio ottocentesco che nei suoi modernissimi cavalli di battaglia. Con la sua voce entrò nelle case degli italiani ad allietarne le serate del secondo dopoguerra, recitando spesso alla radio la *Commedia*, insieme ad altri classici; «la prima impressione che se ne riceve», scriveva un tecnico della recitazione suo biografo come Leonardo Bragaglia,

è quella della straordinaria musicalità [...]. Musicalità, oltre che della sua voce, della stupenda dizione, del suo gusto di dare risalto alle parole una per una, e soprattutto all'uso straordinariamente musicale delle pause. Notare la pausa che sempre precede, isolandola e dandogli così rilievo e forza, la parola o la frase che da altri attori sarebbe stata gridata. Ruggeri anche nell'invettiva, anche nel grido di dolore, mantiene lo stesso volume di voce aumentando soltanto di intensità e isolando per mezzo di una pausa "piena" – riempita cioè di intenzioni, intuizioni e di una arcana poesia trascendente – la parola o la "battuta" drammatica da sottolineare. Produceva effetti meravigliosi e affascinanti con i mezzi più semplici. Semplici, per lui, s'intende bene: ché quello che c'era dentro di pensiero, di spiritualità, non era imitabile.¹⁵⁵⁰

¹⁵⁵⁰ Bragaglia, L., *Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di storia del teatro rappresentativo*, Roma, Trevi, 1968, p. 189 (cfr. anche il capitolo "La recitazione e la voce di Ruggeri nel giudizio della critica", ivi, pp. 193-201). Nel testo è riportata anche la "discografia" dell'attore, registrazioni di sue interpretazioni radiofoniche effettuate tra gli anni '40 e i primissimi anni '50, in

La sua eccellente attitudine a porgere la parola drammatica e il verso poetico, esaltandone la musicalità e rispettandone la metrica, induce Silvio D'Amico, che aveva bacchettato le esibizioni di Zacconi, a riconoscere in Ruggeri una delle rare eccezioni positive nell'esercizio della declamazione dantesca; in particolare nella recita del V dell'*Inferno*, suo cavallo di battaglia:

Le eccezioni? Sì, le eccezioni ci sono. C'è Ruggeri, aristocratico porgitore del canto di Francesca: dove certo l'*Inferno* non tumultua, dove il canto è sempre un po' troppo pallido, smorto, stilizzato; ma che almeno conserva, entro la cornice metrica perfettamente rispettata, una continua, sommessa, accorata melodia.¹⁵⁵¹

Recitato tante volte a completamento di una serata d'onore o intramezzato fra un atto e l'altro della *pièce* in programma – come era consueto – il brano fu nel suo repertorio ben prima della svolta pirandelliana e del fondamentale incontro con D'Annunzio, quando, trentenne, militava nella compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. Ce lo conferma un annuncio del 1902 che reclamizzava una serata in suo onore presso il Teatro Manzoni di Milano durante la quale il tragico episodio infernale era collocato (in continuità con il tema drammatico e con quello dell'amore peccaminoso) tra l'*Adelchi* del Manzoni, in cui Ermergarda ripudiata come sposa da Carlo Magno cade in un delirio mortale, e *I disonesti* di Gerolamo Rovetta, un dramma borghese in tre atti che riproponeva il tema dell'adulterio ambientandolo nei salotti "bene" del tempo.

cui il V canto dell'*Inferno* figura accanto ai dialoghi dalle *Operette morali* di Leopardi, ai *Dialoghi* di Platone, a brani tratti dal *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand e a varie opere di Pirandello tra cui l'*Enrico IV*, integralmente registrato alla RAI con la sua compagnia. Ivi, p. 235.

¹⁵⁵¹ D'Amico, S., *Dante e gli attori*, in Id., *La vita del teatro: cronache, polemiche e note varie*, cit., p. 398.

CIRCOLARE

TEATRO ALESSANDRO MANZONI

Telefono 1327 Sera dispari

Mercoledì 19 Novembre 1902, ore **20,45** (8 3¼ p.)

SERATA IN ONORE DI RUGGERO RUGGERI

La Drammatica Compagnia TALLI-GRAMMATICA-CALABRESI diretta da V. TALLI
rappresenterà:

ADELCHI

Tragedia di ALESSANDRO MANZONI (Atto 2.^o, scena 2.^a)

PERSONAGGI

Carlo Magno, Re dei Franchi . . .	F. Miniati
Pietro, legato di Adriano, papa . . .	A. Bianchi
Arvino, conte franco . . .	E. Baldaccini
Martino, diacono di Ravenna . . .	R. Ruggeri

L'attore RUGGERO RUGGERI dirà

Il CANTO V dell' *Inferno* di Dante.

I DISONESTI

Dramma in 3 atti di GEROLAMO ROVETTA.

PERSONAGGI.

Carlo Moretti . . . R. Ruggeri	Teresa . . . G. R. Cassini
Elisa Moretti . . . I. Gramatica	Orlandi . . . O. Calabresi
La sig. ^a De Fornaris . . . E. B. Bertramo	Giovanni, portinaio . . . A. Bianchi
Il signor Peppino . . . A. Cassini	Serafino . . . G. Conforti
Sigismonda . . . A. Cassini	Camilla . . . A. Farulli

L'azione: a Milano, in Casa Moretti.

Recita fuori d'abbonamento.

Quanto prima: **La Principessa lontana**
Poema drammatico in 4 atti, in versi, di **E. ROSTAND** — NUOVISSIMO.

PREZZI PER DETTA SERA:

Ingresso Lire UNA

Poltrone L. **5** (olt. l'ing.) - Sedie comuni di Platea e Palchetti L. **3** (olt. l'ing.)
Palchi di 1.^o e 2.^o ord. L. **15** (oltre l'ing.) - Palchi 3.^o ord. L. **10** (oltre l'ing.)

All'agenzia internazionale di Viaggi del sigg. Fratelli GONDRAND, in Galleria Vittorio Emanuele si vendono Biglietti dei Posti numerati e dei Palchi.

Il Teatro si apre alle ore 20,15 (8 1¼ pom.) Lo spettacolo finirà alle ore 23 circa.

V.P.-LIV. IMPRESA DAN. D'AFFIISI

Fig. 17. Annuncio di una serata in onore di Ruggeri presso il Teatro Manzoni di Milano nel 1902¹⁵⁵²

Ruggeri intuisce e sfrutta brillantemente l'adattabilità tematica delle terzine dantesche, così come in quegli stessi anni stavano facendo sia Giacinta Pezzana che Ermete Zacconi; sfogliando i suoi *Taccuini* relativi agli anni comici 1906-1907 ci si imbatte più volte nell'episodio di Paolo e Francesca, segnato frequentemente con la dicitura «Canto V» e portato in giro per l'Italia¹⁵⁵³ quando, in quel biennio, faceva coppia con Emma Grammatica, nella compagnia da loro fondata e diretta, prima di mettersi in proprio ed avviarsi ad una lunga e celebrata carriera in cui le recite della *Commedia* continuano ad essere una irrinunciabile consuetudine fino a tarda età.

¹⁵⁵² Il documento (con numero di catalogazione 30-078) è stato recuperato presso l'archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma.

¹⁵⁵³ Nel 1906, per esempio, è recitato in aprile a Torino, in settembre a Firenze e in novembre a Padova. Si veda l'estratto *Ruggero Ruggeri*, in «Ariel – Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani», anno XIX, n. 2-3, maggio-dicembre 2004, pp. 113, 120, 122. Qui sono stati trascritti alcuni dei taccuini in cui Ruggeri riportava, con puntuali annotazioni, le *pièces* messe in scena, il numero di repliche e la rendicontazione finanziaria di ogni singola annata comica.

La vicenda artistica di Ruggeri è del tutto peculiare dato che, come osserva Marzia Pieri, «affonda le sue radici nel teatro mattatoriale del Naturalismo, affianca la stagione delle avanguardie europee e si conclude negli anni '50, quando già si profila il tumultuoso e tardivo avvento della regia»¹⁵⁵⁴; eppure il tumultuoso contesto storico-artistico che lo circonda sembra apparentemente non lasciare traccia sul suo percorso lineare fatto di recite di testi e autori giudicati a lui congeniali, in assoluta autonomia dal sistema imprenditoriale e capocomicale. Tuttavia, cercando di penetrare più a fondo i segreti della sua prassi attoriale, ci si accorge del progressivo delinarsi di una personalissima filosofia drammaturgica che, puntando ad un *entertainment* colto per un pubblico raffinato e fondato sul gusto per la contaminazione tra i generi, metteva al centro il rapporto autore-attore e, soprattutto, il valore della parola “scritta” e “recitata”:

quanto alle mie simpatie e preferenze dirò che, apprezzando al loro giusto valore quelle forme di interpretazione nelle quali si cerca di ambientare la vicenda scenica a mezzo di un imponente e compatto intervento di colori, luci, musiche, architetture suggestive, pure le mie tendenze mi portano ad amare sopra tutto lo spettacolo in cui protagonisti rimangono, primo: la parola dell'autore – secondo: il modo con cui l'attore raccoglie e riferisce questa parola. [...] Il verbo, sempre il verbo – ecco il mezzo ineguagliabile di suggestione, ecco ciò che crea il clima come nessuno sforzo scenografico, nessun commento musicale e neppure nessun sapiente impiego di luci potrà mai fare. La parola, sempre la parola – dunque, l'autore e l'attore.¹⁵⁵⁵

“Ciò che conta è la parola” sembra dirci Ruggeri, e i risvolti pratici di questa riflessione vedono come protagonista proprio la *Commedia*, declamata in contesti altolocati ed elitari insieme ad altri brani poetici moderni di livello (D'Annunzio sopra tutti, ma anche Leopardi, Manzoni o Carducci), oppure recitata in alternanza a brani strumentali e cantanti durante *recitals* poetico-musicali. Una delle prime testimonianze di questo particolare genere di esibizione la si rintraccia nella carriera dell'artista quando, nel 1929, durante una *tournee* nordamericana, è chiamato ad esibirsi presso la Casa Italiana di New York in occasione di una “festa d'arte” sponsorizzata dall'Italy America Society e dalla Società Dante Alighieri sotto la supervisione del consolato italiano, nella persona del console generale nonché importante esponente della gerarchia fascista, il

¹⁵⁵⁴ Cfr. *La drammaturgia di Ruggeri*, di Siro Ferrone e Marzia Pieri e in particolare il paragrafo II. “L'ipertesto teatrale”, a cura di Marzia Pieri, ivi, p. 79.

¹⁵⁵⁵ Cfr. Ruggeri, R., *Idee di Ruggero Ruggeri*, pp. 3-5, testo dattiloscritto allegato ad un articolo del “Corriere della Sera” del 18 luglio 1954, a firma di Eligio Possenti, che commemorava la morte dell'attore ad un anno esatto dalla sua scomparsa e che significativamente titolava: “Ciò che conta è la parola” scriveva Ruggero Ruggeri. Entrambi i documenti sono conservati nel Fondo Ruggeri, MBA, con numero di catalogazione 000386.

commendatore Emanuele Grazzi¹⁵⁵⁶, per consolidare e celebrare il gemellaggio italo-americano e promuovere iniziative filantropico-culturali in favore degli emigrati italiani d'America¹⁵⁵⁷. La cronaca dell'esclusivo appuntamento parla di uno scelto e nostalgico pubblico «ansioso di udire il celebre e grande attore nostro Ruggero Ruggeri, declamare versi di Dante, Carducci e D'Annunzio», ed entusiasta in particolare di ascoltare il V dell'*Inferno* e la dannunziana canzone *In morte di Verdi*:

Ad ogni chiusa di poesia, il pubblico scattava in applausi che esprimevano insieme il compiacimento, l'ammirazione e la gratitudine di un assetato perduto nel deserto, per chi gli offriva insieme la guida sicura e una coppa di fresca acqua chiara.¹⁵⁵⁸

Alle declamazioni seguì il discorso del console Grazzi che, prospettando un piano «per la felicità intellettuale degli italiani più colti, per il miglioramento di quelli che lo sono meno, per la nostra propaganda artistica presso gli americani» (volto evidentemente a guadagnare amicizie prestigiose e influenza negli Stati Uniti al regime fascista), promise anche la costituzione «finalmente di un vero, decoroso, invidiato teatro italiano» in terra statunitense, al cui comando si auspicava di porre proprio Ruggeri: l'arte doveva essere il *medium* e il vincolo unificatore tra i due popoli e il nostro attore di punta del momento, a sua insaputa, era stato individuato come «il capo animatore di quest'oasi patria promessa»¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁶ Già importatore diplomatico a partire dagli anni dieci Emanuele Grazzi (1891-1961), dopo l'esperienza acquisita nel continente americano, ottenne nel 1936 l'importante nomina a direttore generale della divisione degli Affari transoceanici. In questo ruolo seguì da vicino la progressiva crisi dei rapporti con gli Stati Uniti, determinata dalla guerra contro l'Etiopia, dall'intervento italiano in Spagna, dall'avvicinamento alla Germania nazista e, non ultimo, dall'inutile e vano tentativo di Mussolini e Ciano di utilizzare la massa degli immigrati italiani per guadagnare influenza nei paesi dell'America Latina a scapito di quella statunitense. La conoscenza del mondo americano e dei suoi legami con le democrazie europee fu molto utile alla causa del regime. Coinvolto nel processo di epurazione alla fine della guerra riuscì a dimostrare la non effettività della sua adesione alla Repubblica di Salò e venne reintegrato nelle sue funzioni. Lasciato il servizio diplomatico nel gennaio del 1947 si dedicò all'attività di pubblicitario.

¹⁵⁵⁷ Si ricorda che fra il 1880 e il 1915 approdarono negli Stati Uniti quattro milioni di italiani, su nove milioni circa di emigranti che scelsero di attraversare l'Oceano verso le Americhe. Lo scoppio della prima guerra mondiale rese pericolosi gli spostamenti navali transoceanici e quindi l'emigrazione italiana – e più in generale quella europea – verso le Americhe si arrestò completamente. Terminata la guerra, il fenomeno migratorio riprese con vigore, visto che le condizioni delle varie economie nazionali nell'immediato dopoguerra furono estremamente problematiche. Nel 1920 partirono dai porti italiani 614.000 emigranti, metà dei quali si trasferirono negli Stati Uniti. Quando nel 1922 i fascisti salirono al potere ci fu un generale rallentamento nel flusso di emigranti, voluto dal regime per contenere lo spopolamento dei piccoli borghi. Tuttavia, durante i primi cinque anni dell'epoca fascista, quasi un milione e mezzo di persone lasciarono l'Italia. Questa nuova fase dell'emigrazione italiana, a cavallo fra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, fu contraddistinta da elementi nuovi: a differenza dei decenni precedenti era presente, ad esempio, un marcato aumento del numero di intere famiglie che si trasferivano all'estero, comprese donne, bambini e ragazzi mentre prima emigravano quasi esclusivamente adulti in età lavorativa (per approfondimenti si veda: Philip V. Cannistraro e Gianfausto Rosoli, *Fascist Emigration Policy in the 1920s: an Interpretative Framework*, in «The International Migration Review», vol. 13, n° 4, The Center for Migration Studies of New York, Inc., Winter, 1979, pp. 673–692).

¹⁵⁵⁸ Cfr. *Una festa d'arte alla Casa Italiana*, in «Corriere d'America», martedì 5 febbraio 1929, trafiletto di giornale conservato nel Fondo Ruggeri, MBA, con numero di catalogazione 000381.

¹⁵⁵⁹ *Ibidem*.

Il millantato progetto non ebbe seguito anche a causa del deteriorarsi dei rapporti diplomatici italo-statunitensi in seguito alla guerra d’Etiopia e, soprattutto, all’avvicinamento alla Germania nazista; continuò invece la fortuna del *format* declamatorio di Ruggeri, che nel tempo si arricchì anche di un paratesto canoro e musicale a supporto della parola recitata, configurandosi infine come un *recital* poetico-musicale in cui la poesia dantesca assunse un ruolo di assoluto rilievo. Al termine del secondo conflitto mondiale, in un’Italia in ginocchio e impegnata nella ricostruzione, Ruggeri riprende a pieno ritmo la sua attività aprendosi a nuovi progetti artistici: nella stagione 1946-1947 fonda una nuova compagnia, la Ruggeri-Adani, che debutta con *Pick up girl* di Elsa Shelley al Teatro Nuovo di Milano, il 18 dicembre 1946, con la regia di un giovane e promettente regista, Giorgio Strehler e nell’estate dello stesso anno aveva dato vita ad un *ensemble* vocalistico-musicale che in una serie di date settentrionali presentò al pubblico i suoi *recitals* di poesia nella nuova veste.

Al Teatro Nuovo di Milano il 17 giugno, al Circolo delle Gallerie di Piacenza il 24 giugno e all’Arena di Verona il 4 luglio (ma anche a Reggio Emilia e a Salsomaggiore)¹⁵⁶⁰ Ruggeri propone ancora l’episodio di Paolo e Francesca; e poi il “Racconto del diacono Martino” (*Adelchi*, atto II, scena III), inviato dal Papa a chiedere aiuto ai Franchi contro i Longobardi; il *Saluto italico* e *Il canto dell’amore* di Carducci; la canzone *In morte di Giuseppe Verdi* di D’Annunzio e *Il trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo de’ Medici, accompagnato da un trio classico vocale, tutto al femminile, composto dai soprani Rosina Carpi e Fernanda Ciani, dal mezzo soprano Vittoria Palombini e dal maestro Tommaso Jappelli al pianoforte. L’annuncio, identico per tutte e tre le serate, recita che «Ruggeri dirà liriche di Poeti italiani antichi e moderni» e che il trio vocale «canterà musiche antiche e moderne italiane, francesi, inglesi e spagnole nella lingua originale e musiche folkloristiche di tutte le regioni d’Italia»¹⁵⁶¹.

Un programma variegato che si indirizza a un uditorio colto ed esperto cercando di risollevarne il morale e l’orgoglio dopo i tragici eventi bellici che in più frangenti avevano minato la coesione nazionale; basta dare un’occhiata alla *brochure* di sala per rendersene conto, osservando in particolare che i titoli delle arie cantate e dei brani declamati inneggiano alla pace e all’affratellamento, oppure notando l’uso dei vari dialetti

¹⁵⁶⁰ Nel Fondo Ruggeri del Museo Biblioteca dell’Attore di Genova sono presenti gli annunci e i programmi di sala di alcuni di questi appuntamenti relativi all’annata 1946: “Trio classico vocale”, Circolo delle Gallerie, Piacenza, Recital poetico-musicale, 24 giugno 1946 (n. di catalogazione 000301); “Trio classico vocale, Arena di Verona, 4 luglio 1946 (n. di catalogazione 000302); Trio classico vocale, Teatro Nuovo, Milano, 17 giugno 1946 (n. di catalogazione 000304). Altre notizie e dettagli sono stati invece recuperati nell’Archivio Multimediale Attori Italiani (AMAtI) nel campo “Biografia” della voce “Ruggeri, Ruggero”. Nell’*Appendice documentaria* sono riprodotti i documenti trovati.

¹⁵⁶¹ Cfr. *Recital poetico-musicale*, Circolo delle Gallerie, Piacenza, 24 giugno 1946, locandina di annuncio (n. di catalogazione 000301), Fondo Zacconi, MBA.

regionali, dal toscano all'emiliano e dal friulano al napoletano, nell'esecuzione dei pezzi folkloristici:

PROGRAMMA



PARTE PRIMA

TRIO VOCALE CLASSICO

ROSINA CARPI (soprano) FERNANDA CIANI (soprano)
VITTORIA PALOMBINI (mezzo soprano)
Collaboratore pianistico TOMASO JAPPELLI

1. **Dal Laudario di Cortona** - « Gloria in Cielo pace in terra » (sec. XIII)
2. **D. B. Donati** - Chi la gagliarda donne vò imparare « Villanella alla napoletana » (sec. XVI)
3. **A. Scarlatti** - Ombre opache
4. **D. Paradis** - M'ha preso alla sua ragna
5. **W. Mozart** - 1) Grazie agli inganni tuoi
2) Il nastrino

RUGGERO RUGGERI

1. **Dante Alighieri** - L'episodio di Paolo e Francesca (Inferno, V canto)
2. **Alessandro Manzoni** - Il racconto del Diacono Martino (Adelchi, atto II)
3. **Giosuè Carducci** - Saluto Italoico

INTERVALLO

PARTE SECONDA

TRIO VOCALE CLASSICO

1. **Anonimo** - Non je ne crois pas « Bergerette » (sec. XVIII)
2. **Anonimo** - Tambourin (sec. XVIII)
3. **J. H. Bayly** - Long long ago (sec. XVIII)
4. **G. B. Grant Schaefer** - The cuck - coo clck

CANTI FOLKLORISTICI ITALIANI

1. Maremma - (*toscana*)
2. Guarda la luna come cammina (*emiliano*)
3. Due Villotte friulane } a) Sdrindulale
 } b) Ti ricuardistu ninine...
4. Tiritomba (*napoletano*)

TOMASO JAPPELLI: noto compositore direttore d'Orchestra, ha scritto musica da camera e sinfonica: è il concertatore del Trio.

RUGGERO RUGGERI

1. **Giosuè Carducci** - Il Canto dell' Amore
2. **Gabriele d'Annunzio** - L'Ode a Giuseppe Verdi
3. **Lorenzo de' Medici** - Il Trionfo di Bacco e Arianna

Fig. 18. Programma di sala di uno dei *recitals* poetico-musicali di Ruggeri tenuti nel 1946¹⁵⁶²

Pur con una commistione tra registri alti e bassi – evidente nella compresenza di canti dialettali alternati a laudi del XIII e XVI secolo e ad arie francesi e inglesi del XVIII – il nuovo *format* di Ruggeri mantiene un alto profilo qualitativo indirizzandosi ad un'*audience* competente per serate ed eventi straordinari in cui sfoggiare una scaletta di brani poetici dal sapore romantico e vitalistico-positivista culminante nei celebri versi della canzone di Lorenzo de' Medici: "quant'è bella giovinezza ...". Ritroviamo infatti praticamente lo stesso programma, con solo minime varianti, replicato per una serata di dizione poetica che si svolse nel luglio del 1947 al Politecnico federale di Zurigo per volontà della neonata Associazione Svizzera per i Rapporti culturali ed economici con l'Italia (ASRI), fondata nell'immediato dopoguerra per consolidare l'amicizia tra i due Paesi attraverso «lo scambio di personalità le quali, mediante conferenze e relazioni illustrino questioni spirituali, artistiche ed economiche e chiariscano indirizzi, evoluzioni e realizzazioni sociali», come si legge nello statuto¹⁵⁶³.

¹⁵⁶² Ibidem.

¹⁵⁶³ Si rimanda al sito dell'ASRI all'indirizzo internet: <http://www.asri.ch>.

Il V dell'*Inferno*, il *Trionfo di Bacco e Arianna*, il brano dell'*Adelchi* del Manzoni e il carducciano *Canto dell'amore*, costanti inamovibili del *format*, sono perfetti per la circostanza; con l'aggiunta del leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e l'opportuna sostituzione della patriottica canzone di D'Annunzio in memoria di Verdi con la celeberrima, e forse più "esportabile", *La pioggia nel pineto*¹⁵⁶⁴. Le qualità vocalistiche di fine dicitore e un collaudato repertorio assicuravano il successo di queste *performances* anche di fronte ad un pubblico non italiano, con o senza un apparato musicale di supporto. A colpire l'uditorio infatti erano soprattutto le qualità musicali, timbriche e interpretative della voce di Ruggeri, lo conferma la testimonianza del critico Ermanno Contini in una lettera inedita inviata all'attore nel 1948:

Quando lei disse quella sera "la bocca mi baciò tutta tremante" sembrò davvero che l'infinita ebbrezza dell'amore facesse dolcemente rabbrivire il teatro. Compresi allora che anche la voce può essere poesia quando raggiunge un così ispirato e commosso volo [...] ho ritrovato la medesima intensità emotiva nella sua voce: il crescendo del "Canto dell'amore" e la suprema vibrazione che lo ha concluso e più ancora della musicalità del "Trionfo" mi hanno talmente commosso che avrei manifestato la mia gratitudine per così raro godimento artistico.¹⁵⁶⁵

Guardando a Ruggeri, e quindi all'epoca in cui declina il Grande attore di tradizione ottocentesca, è bene ricordare quanto lucidamente osservato da Alessandro D'Amico: «l'attore italiano, nella sua lunga ricerca della naturalezza, senza il confronto diuturno con un repertorio nazionale, e quindi senza un terreno valido su cui cimentarsi, privo di modelli su cui misurarsi, portò all'estremo quella che è stata chiamata la mimesi del testo, che l'attore poté rifiutare e l'autore non seppe imporre né in termini artistici né in termini ideologici»¹⁵⁶⁶. La zona apparentemente secondaria della fortuna recitativa dei canti danteschi – collocabile tra quelli che Siro Ferrone chiama affettuosamente «copioni di contorno» carichi di un valore documentale in genere ignorato in relazione al repertorio dell'attore simbolo (insieme alla Duse) del passaggio tra Otto e Novecento¹⁵⁶⁷ – può rivelarsi un ottimo punto di vista da cui osservare il processo più intenso di *training* e di formazione artistica che sta alla base della creazione ruggeriana e forse genericamente italiana.

¹⁵⁶⁴ L'annuncio dell'evento, con annesso programma, è stato ritrovato nel Fondo Ruggeri (MBA), ed è consultabile nell'*Appendice documentaria* in allegato a questo lavoro.

¹⁵⁶⁵ Contini, E., lettera inedita a Ruggeri del 22 dicembre 1948, Cartella corrispondenza di Ruggero Ruggeri, MBA.

¹⁵⁶⁶ D'Amico, A., *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in Petrolini. *La maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Bari, Laterza, 1984, p. 34.

¹⁵⁶⁷ Ferrone, S., *Dai Taccuini ai copioni*, in *Ruggero Ruggeri*, «Ariel», cit., p. 79.

Il conflitto attore-testo drammaturgico, di cui ci parla D'Amico, fu il nodo cruciale del superamento della tradizione grand'attoriale e il vero banco di prova per gli attori della generazione successiva a quella della grande triade Ristori-Rossi-Salvini fu quello di passare a testi diversi, più consoni al gusto del pubblico radicalmente mutato nel giro di pochi anni. La declamazione dantesca, così longeva e ininterrotta, può essere vista come una pausa corroborante dal travaglio di questa crisi che, per quanto riguarda Ruggeri, fu risolta, con una certa disinvoltura, elaborando una personalissima drammaturgia costruita attraverso la frequentazione di autori minori e anche "commerciali" che costituivano «l'humus e il collante di una civiltà dello spettacolo che egli contribuì grandemente ad affrancare da ritardi e debolezze, e di cui orientò con autorevolezza (soprattutto nel caso di Pirandello) svolte significative»¹⁵⁶⁸.

Egli evitò accuratamente di misurarsi con i giganti della drammaturgia straniera contemporanea e non abbandonò mai Dante. Dai suoi *recitals* del canto V dell'*Inferno* si ricava che la *Divina Commedia* continuava ad incarnare anche nel nuovo secolo, come per tutto l'Ottocento, la somma di una serie di caratteristiche altrove e altrimenti non reperibili: un modello alternativo, una valvola di sfogo e un formidabile "generico", a uso degli attori, cui ricorrere sempre, in caso di bisogno, data la mancanza di una drammaturgia nazionale di alto profilo, a parte pochissime eccezioni, e il tardivo affermarsi di una regia che dettasse la rotta. L' "oasi drammaturgica" rappresentata dai canti della *Commedia* fu la fonte da cui attingere non solo perché non c'era molto d'altro, ma anche in ragione della loro adattabilità ad un contesto socio-culturale in continua evoluzione. Dante del resto era naturalmente proiettato verso un'acculturazione di massa che ne avrebbe riconfermato la fortuna anche nel secondo Novecento, dopo la ricostruzione e le importanti riforme scolastiche: una fortuna recitativa pressoché illimitata e tutt'ora in auge, foriera di ulteriori studi e approfondimenti aperti a punti di vista e a piste d'indagine ancora da scoprire.

¹⁵⁶⁸ Pieri, M., *L'ipertesto teatrale*, ivi, p. 81.

APPENDICE DOCUMENTARIA E ICONOGRAFICA

Sommario

1. <i>Amarilli alla tomba di Dante</i> , componimento estemporaneo di Teresa Bandettini (1835)	542
2. <i>Padre Nostro di Dante</i> , esercizio vocale e strumentale - Società Filarmonica Fiorentina (1860)	547
3. <i>Puisia di lu vespru sicilianu</i> , di Domenico La Licata (foglio volante)	548
4. <i>La marcia di Barattieri all'Inferno con l'amico don Ciccio</i> , canzonetta di C. Picchi (foglio volante)	549
5. <i>Pia de' Tolomei, composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri, illetterato</i> (1878)	550
6. <i>Storia della Pia de' Tolomei</i> (1884)	555
7. <i>Pia dei Tolomei composta in ottava rima dal poeta Giuseppe Baldi</i> (1889)	557
8. <i>Passagallo Romano</i> (recitativo per voce di tenore intonato su frammento di ottava rima)	559
9. <i>Corilla</i> (arietta bipartita per soprano in Sol maggiore su due quartine di settenari)	560
10. <i>Bandettini</i> (arietta bipartita in La maggiore su due quartine di ottonari)	561
11. <i>Terzine</i> (modello d'intonazione in Si bemolle per soprano tratto da <i>Inferno</i> , II, 127-129)	562
12. Incipit di <i>Beatrice</i> , melodia per voce di Ciro Pinsuti cantata da Giulia Grisi (1862)	563
13. <i>Drawing of Charles Dickens reading "Sikes and Nancy" on 16 March 1870</i>	565
14. <i>Dante a Ravenna</i> , del Barone di Cosenza, Teatro del Giglio, 1838 (annuncio)	566
15. <i>Francesca da Rimini</i> , di Silvio Pellico, Teatro degli Infuocati, 1844 (annuncio)	567
16. <i>Dante a Verona</i> , di Palo Ferrari, Teatro Niccolini, 1868 (annuncio)	568
17. Incipit de <i>Il canto XXXIII della Divina Commedia di Dante</i> , G. Donizetti (1843)	569
18. <i>Cantica di Dante</i> , in Antonio Morrocchesi, <i>Lezioni di declamazione e d'arte teatrale</i> (1832)	570
19. <i>Francesca da Rimini e Pia de Tolomei</i> , in A. Ristori, <i>Album artistique</i> , Paris, 1858 (litografie)	573
20. <i>Conferenza su Dante Alighieri premessa da Ernesto Rossi alla declamazione del XXV canto dell'Inferno</i>	576
21. Ernesto Rossi recita il XXV dell' <i>Inferno</i> all'Accademia dei Filodrammatici, Milano (1892)	592
22. T. Salvini, trascrizioni autografe di <i>Inferno</i> , canto I e <i>Purgatorio</i> , canto IX	593
23. Targa celebrativa della <i>Francesca da Rimini</i> in scena al Teatro Niccolini il 13 maggio 1865	600
24. E. Zacconi recita <i>Purgatorio</i> II e <i>Inferno</i> XXXIII al Teatro Niccolini (14, 21 marzo 1900)	601
25. E. Zacconi recita <i>I serpenti</i> (<i>Inferno</i> , XXV) al Teatro Niccolini (19 gennaio 1904)	602
26. E. Zacconi recita <i>I barattieri</i> (<i>Inf.</i> , XXV) a Mantova, 1902, e <i>Purg.</i> XXI a Firenze, 1903	603
27. E. Zacconi recita <i>I barattieri</i> e <i>I serpenti</i> (<i>Inf.</i> , XXV) a Genova (1903) e a Firenze (1904)	606
28. Dante al Théâtre des Champs Elysées, <i>Foglio incassi di Parigi Compagnia E. Zacconi (1894-1895)</i>	607
29. <i>Parodie dantesche</i> , in <i>Scritti</i> , di Ermete Zacconi (autografi)	608
30. <i>Francesca da Rimini. Commedia parodia in due atti</i> , di A. Petito (copione manoscritto, 1897)	614
31. <i>Francesca da ridere. Birbonata a vapore in un atto con musica</i> , compagnia Ferravilla (annuncio, 1886)	632
32. R. Ruggeri, <i>Recital Poetico Musicale</i> , Milano, 17 giugno 1946 (annuncio e programma)	633
33. R. Ruggeri, <i>Recital Poetico Musicale</i> , Piacenza, 24 giugno 1946 (annuncio e programma)	635
34. R. Ruggeri, <i>Recital Poetico Musicale</i> , Verona, 4 luglio 1946 (annuncio e programma)	637
35. R. Ruggeri, <i>Dizione di poesia italiana classica</i> , Zurigo, 2 luglio 1947 (annuncio e programma)	639

X 135 X

AMARILLI

ALLA TOMBA DI DANTE

O primo onor dell'itala favella,
Non imitato imitator di quanto
Natura fece, ed emul arte abbellà,

Al muto avello tuo m'aggiro in pianto,
Che il cener sacro e le sant'ossa serra,
Ma non la fama dell'altero canto.

Tu profugo e sbandito sulla terra,
Colpa d'odio crudel concittadino,
Volgesti i giorni tuoi torbidi in guerra;

E ludibrio di barbaro destino,
E più d'invidia, al merto ognor fatale,
Balzato gisti in questo e quel domino.

Saggiasti allor siccome sa di sale
Lo pane altrui, e come è dura cosa
Lo scendere e il salir per l' altrui scale.

Se qui ti aggiri, o anima sdegnosa,
Memore ancora dell' oltraggio antiquo,
Placa l' austero ingegno, e l' ira posa.

Fu quello, in che vivesti, tempo iniquo
Per le guerre civili e i pravi spirti,
Che da virtù tenean sentiero obliquo.

Ma pur se dritto guati, ah! qual di sirti
Mar vedrai carco, in questo secol nostro,
E in finta calma scogli acuti ed irti!

Al tuo sasso feral mentr' io mi prostro,
Pace i' ti chieggo; ah! non voler nell' ira
Lasciar quel che ti accolse oscuro chiostro.

I tuoi consorti mite in atto mira,
E sopporta i lor falli, e in un perdona
A chi divia dal retto e a chi delira.

Se ambizion favella, uom non ragiona;
Tu il sai che, punto dal suo pungol forte,
Odiasti il bel paese ove il sì suona.

Se ogni vecchio livor dissolve morte,
Ed or pentito se', libero ingegno,
Perchè forza ti fu servire in corte;

Me, fida alunna tua, che a infiorar vegno
Tua tomba, accogli; nè il sermon mio tosco
Desti nell' alma tua subito sdegno.

Il terren che ti diè per pane tosco,
Natal non mi è, ma il Serchio a me benigno,
Non ingrato, e per me forse men fosco.

Quel, che scese da Fiesole, maligno
Popolo, non ritorna in mio rossore,
Se tiene ancor del monte e del macigno.

Degna me dunque, altissimò Cantore,
D'un tuo sorriso, e in me molci il cordoglio,
Che in alta mente per età non more.

Non io adalar costume il vizio in soglio,
E se tuona il mio carme, tema addice
A bassa torma che innalzò l' orgoglio.

Pel regno da cui l' uom tornar non lice,
Per quel donde si purga, e quel che insempra
Nostra letizia, alfin per Beatrice,

Anima calda, lo tuo sdegno temprà,
Chè, se finor discondia ne divide,
Cangiar l' italo ciel non può di temprà.

Tempo verrà, se il cielo a' voti arride,
Che alla progenie de' Fabrizj e Curj
Sacro di patria amor in sen si annide.

Nè invendicata andrà, se altrui la ingiurj,
L' itala donna, che in guerresca prova
Sull' ale scenderà di fausti augurj.

L' elmo si allaccia, la grand' asta trova,
L' aspra visiera sovra il volto abbassa,
E progenie in Italia sorge nova.

Se all' ozio in braccio, inonorata e bassa,
Finor si stette; al primo suon di tube
Vedrai se fiacca è nelle pugne e lassa.

Così vecchio lion tranquillo cube;
Ma, se lo aizza ardita cagna, ei rugge,
Spiega l' artigli e squassa fulve jube;

Gli occhi rota nel sangue, ira lo strugge,
I denti batte, le mascelle sbarra,
E il tremante rettor da lui sen fugge.

Fia vólto in brando il vomere e la marra:
Armi, armi, soneran l' ausonie ville,
Nè fia vano brandir la scimitarra.


Indi l' ore pacifiche e tranquille
Succederanno; e sì com' or t' infiora
L' argente sasso supplice Amarille,

Mille spose pudiche, e mille ancora
Verginelle, verranti a offrir ghirlande
Di freschi fiori ogni novella aurora.

Chè or, se il tuo nome pel mondo si spande,
Culto non hai, tomba non hai, che onori
L' opre tue dive, altissime, ammirande.

Sorgeran, sorgeran giorni migliori;
Soffri per poco il suol che in pria ti chiuse;
Un dì darem ti culto, tomba, e onori
O primo Alunno delle tosche muse.

2. *Padre Nostro di Dante*, eseguito dalla Signora Chapman, Società Filarmonica Fiorentina - Esercizio vocale e strumentale, del dì 29 gennaio 1860 (locandina di annuncio con programma, Fondo Niccolini - Archivio storico del Comune di Firenze, con numero di catalogazione BA00106_0207).



SOCIETÀ FILARMONICA FIORENTINA

ESERCIZIO VOCALE E STRUMENTALE

del dì 29 Gennaio 1860 a ore 4 pom.

PARTE PRIMA

BEETHOVEN FORMICHI MOZART	Sinfonia Morceau de Salon pour Piano sur l'Opera « <i>Lucrece Borgia</i> » eseguito dal giovinetto Signor Bonamici . Marcia e Coro « <i>A Nettuno onor</i> »	CORIOLANO IDOMENEO
---------------------------------	--	---------------------------

PARTE SECONDA

MAYERBEER THALBERG BIAGI Prof. ALESS.	Sinfonia Introduzione e variazioni per Pianoforte sulla Barcarola dell'opera « <i>L'Elisir d'Amore</i> » Sig. Bonamici . (1) « <i>Padre Nostro</i> » Poesia di Dante Alighieri eseguito dalla Signora Chapman .	IL PERDONO DI PLÖERMEL
---	---	------------------------

Per la Direzione Musicale
LETO PULITI.

Il Segretario
CESARE SALVI.

(1) PADRE NOSTRO DI DANTE ALIGHIERI.

<p>O Padre nostro, che ne' Cieli stai, Non circoseritto, ma per più amore, Che a' primi effetti di lassù tu hai, Laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore Da ogni creatura, com'è degno Di render grazie al tuo dolce vapore. Venga ver noi la pace del tuo regno, Che noi ad essa non potrem da noi S'ella non vien, con tutto il nostro ingegno. Come del suo voler gli Angeli tuoi Fan sacrificio a te, cantando Osanna, Così facciano gli uomini de' suoi</p>	<p>Da' oggi a noi la cotidiana manna Senza la qual, per questo aspro deserto A retro va, chi più di gir s'affanna. E come noi lo mal, ch'avem sofferto, Perdoniamo a ciascuno, e tu perdona Benigno, e non guardare al nostro merito. Nostra virtù, che di leggier s'adona Non spermentar con l'antico avversaro, Ma libera da lui, che si la sprona. Quest'ultima preghiera, o Signor caro, Già non si fa per noi, che non bisogna; Ma per color, che dietro a noi restaro.</p>
--	--

TIP. PRESSO LA GAZZETTA DEI TRIBUNALI

207

3. Foglio volante: *Puisia di lu vespru sicilianu*, di Domenico La Licata, in Francesco Rocchi, a cura di, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Firenze, Parenti, 1961, p. 67.

67

PUISIA DI LU VESPRU SICILIANU

POPULU DEL



VESPRU I I I

Era una bedda jurnata
Tutti cumminatu ntra da matinata
Pona fu la scialata
Accussi successi la vuciata.

Affinnu in la campagnata
Preparata era la cutiddiata
E pri mezzu di da scialata
Accussi fu la pugnalata.

Du santa fu bedda partatu
Ca cu nuu rispunnia era scannatu
Accussi si fivo stu granu difettu
Armi pugnaru e ci partau rispettu.

I populi insupirberu
Cunggiara ci partaru
E lu fieru pri daveru
Causa attaccaru e vinceru.

Giuraru chiddi di S. Ati
S'immiscaru puru li strazzati
Corpa di pugnali pri li strati
E puru fimmuni a cncati.

Puru chiddi cu zappi e cantidda
Pugnaru accosta e cugnatedda
L'assicuraru ntra lu vucidda
E si libiro da piccunitedda.

Erano comu porci ntra la fangu
Sti cosi siddianu e iu mi ni lagnu
lava cu vannu e avia chiù da n'annu
Cavianu ntra l'arma di fari da sangu

Facianu silenzu pianu pianu
Tutti giuraru cu l'armi a li manu
S'immiscaru quarchi viddanu
Ca li scannaru ntra du cianu.

Foru pirsoni di valuri
Si sappinu ditenniri l'onuri
Tintu fihu ntra di uru
Livaru nichì e li muru.

Lu prima a moriri fu Gigi
Era vistutu di blu e biggi
Era sutta da tinta liggi
Ca nutizia arrivu pri Parigi.

Muntau supra un cavaddazzu
Gru fieri di Missina e Milazzu
Fu pigghiata pi loccu e pazzu
Cunggiara partau a 31 Parzu.

Foru tutti di bona armunia
Viennu era Pavimmaria
Accussi battiu la sua agunia
Vivo Giovanni Procida pri la so idia.

DOMENICO LA LICATA



Alle canzoni dettate dagli avvenimenti del momento si mescolavano spesso componenti e novelle in rima riecheggianti le gesta, gli amori, le sventure di personaggi appartenenti ai poemi cavallereschi, alla storia antica, alla mitologia. Né era infrequente il caso di trovare in foglio volante brani di autori squisitamente colti, quali ad esempio il canto dantesco sulla tragica fine del Conte Ugolino della Gherardesca.

4. Foglio volante: *La Marcia di Barattieri all'Inferno*, nuova canzonetta di Cesare Picchi, in Francesco Rocchi, a cura di, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Firenze, Parenti, 196, p. 108.

108



La Marcia di Barattieri all'Inferno

con l'amico don Ciccio

Nuova Canzonetta di CESARE PICCHI detto il Moro di San Gallo.

Ascoltate miei Signori
Un bel fatto canterò,
Barattieri gli spirava
Mille diavoli arrivò.
Barbariccia lo invitava
Di dover marciar con se,
Barattieri rispondeva,
Sappi sono un Cavalier.

Ma qui non c'è cavallo
A piedi dei marciare,
E dentro nell'inferno
Io ti potrò portare,
A son di fischi e nacchere
Si marcia senza tromba,
Avanti, avanti grida
Uno Due, tu verrai con me.

Dopo tanto camminare
Lui non ne poteva più,
Disse, indietro vò tornare
Voglio andare in cel lassù,
Dove tanti Generali
Se ne stanno a vagheggiar,
E pur'lo son di quei tali
Ho diritto in loro star.

Allora Barbariccia
Lo chiappa pel groppone,
Facevagli un racconto,
Con sua soddisfazione,
Col dir non ti rammenti
Della tua ritirata
Avanti, avanti grida,
Uno, Due, brutto pilandron.

Lunga strada g'ebbe a fare
A la spiaggia fu arrivato,
E Caronte barcaiole
Disse, vien tu sei dannato
Vieni vien ti porterò
E Minosse leggerà
La tua colpa della guerra
Certo lui ti punirà.

E dopo traversato
Lo spinge nell'inferno
Minosse lo ingiuriava
Col suo parlare odierno
Gli legge nella fronte
La colpa, il gran peccato
Attento, attento grida
Uno, Due l'anderai laggiù.

E Minosse rigridò
Cos'avete altro da dire,
Barattieri rispondeva
Ora statemi a sentire,
Se di morti ho fatto tanti
Tutta colpa mia non è
Ci fu Ciccio scrisse, avanti!
Sconsigliato fu da me.

Gli chiesi dei rinforzi,
Di militi una schiera,
E per farmi dispetto
Mi mandò Baldisserra,
Costretto per l'onore
Mi esposi alla battaglia
Avanti, avanti andiedi
Uno, Due e persi l'onor.

Bene ben tu resta qui
E voi altri andate là
Aguatatevi don Ciccio
Per sentir la verità,
Vi dò tempo in Otto giorni
A portarmi Ciccio qui
Dentro Roma in quei contorni
Ben cercate lui sta lì.

E pronti tutti insieme
Partirono all'istante
Trovarono don Ciccio
Purtroppo agonizzante,
E quando fu spirato
Lo presan pei Cornacchi
Avanti avanti è l'ora
Uno, due di venir con me.

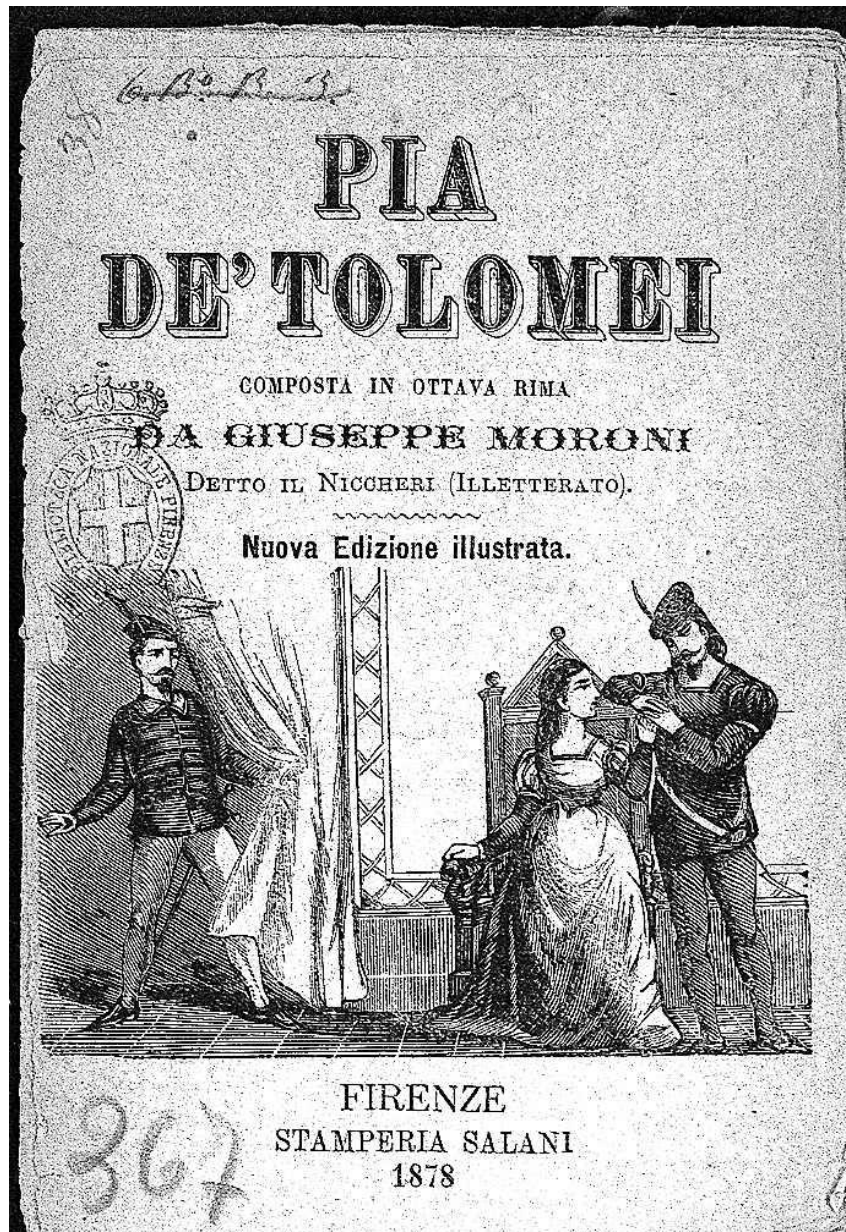
Dalla troppa anzianità
Non poteva camminare,
Malacoda disse, intanti
Lo dobbiamo sollevare.
Chi lo pigia per l'insù
Chi lo regge qua e là
Mi sembrava un monumento
A girar per la città.

A furia di Demoni
Fu tratto nell'inferno,
Minosse disse, vieni
Sarai Capo Governo,
Li cinse sette volte
Il primo col secondo,
Andate, andate grida
Uno, Due e gli buttò laggiù.

Firenze 1901. Tip. E. Ducci, Via dei Pilastri, 32. — Chi invierà una Cartolina-Vaglia di Cent. 80 all'Editore E. Ducci, riceverà 100 eleganti Carte da visita imitazione litografia, chi invierà L. 1.200, riceverà uno splendido Calendario a straccia-foglio per l'Anno 1902, con blocco Efemeride oppure Gastronomico con eleganti figure in Cromo, un Artistico Calendario a libretto da portafoglio e 100 eleganti Carte da visita, il tutto beninteso, franco di porto. È il meglio regalo che si possa fare ad una persona elegante. Sollecita consegna. — Provare per credere.



5. Illustrazioni contenute in *Pia de' Tolomei*, composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri, illetterato, Nuova ed. illustrata, Firenze, Salani, 1878 (I ed. 1875; edizione successiva, 1882)



PIA DE' TOLOMEI.

¹ Negli anni che de' Guelfi e Ghibellini
Repubbliche a que' tempi costumava,
Batteano i Cortonesi e gli Aretini
Specie d' ogni partito guerreggiava:
I Pisani battean coi Fiorentini,
Siena con le Maremme contrastava;
E Chiusi combattea contro Volterra...
Non vi era posto che un facesse guerra.

² Un Signore di Siena che non erra,
Che della Pietra vien chiamato Nello,
Sposò la Tolomei onesta e sgherra
E un giusto matrimon passò con quello:
Nativa è Pia della senese terra
Pietro diletto è il suo carnal fratello,
E l' altro è Ghino, che adesso a voi vi dico
Chè Nello lo tenea fedele amico.

³ Ecco che di Valdenza viene un plico
Di carriera a cavallo una staffetta,
E vi era scritto che il campo nemico
Là si avanzava sopra al Colle in vetta:

C. 10.54.1

— 4 —
Ritorna Nello e disse: Al suolo antico
Di' lor ch'io vengo, il mio partir si affretta:
Presto sarò a trovare il reggimento
Come va in poppa il vantaggioso vento.

⁴ Corre e abbraccia la moglie in un momento,
E disse: Cara, devo far partenza:
Questo gli è un plico come a te presento
Che mi chiama per Colle di Valdenza.
Rispose Pia, con gran dispiacimento:
Pregherò la divina Omnipotenza,
L' Eterno pregherò col cor sincero
Che torni a Siena vincitor guerriero.

⁵ Nello, da te grazia dimando e spero,
Di mandar scritto le cose come vanno.
Nello rispose: Io ti sarò sincero,
Ti scriverò ogni dì e ogni mese dell' anno.
E intanto là si prepara un destriero,
Si baciano tra lor, l' addio si danno:
Monta a cavallo e la sua mano inbriglia,
Il pianto a tutt' e due bagnò le ciglia.

⁶ Nello tragitta per la gran guerriglia
E Ghino da fattotum vi resta,
E Pia che di bellezze è maraviglia,
Eccoti Ghino che a pensier si desta;
La conforta, la tenta e la consiglia...
Rispose Pia: Che parola è questa?...
Ghino raddoppia per tentar l' invito,
Per soddisfar con lei il suo appetito.

— 5 —
⁷ Taci, rispose Pia, scimunito,
Traditore di Nello, iniquo e rio,
E fai questo però non sia sentito,
Il tuo brutto parlar vada in oblio.
Io penso a Nello, caro mio marito,
Che santo matrimon giurai con Dio;
Ghino non puole aver quel che ha tentato
Si allontana da Pia tutto arrabbiato.



⁸ Piero, a quei tempi, anche lui soldato,
Fratello della Pia, di lui sorella,
Nello intanto tre plichi gli ha mandato,
Ch'è perditore in questa parte e in quella.
Il quarto plico, che gli fu portato,
Un annunzio di pace gli favella:

Si sospenda le guerre e si soggiorni
E ogni soldato a casa sua ritorni.

⁹ Piero fu il primo con pensieri adorni...
Le notizie portava alla sorella,
Nel giardino di lei, ne' bei contorni,
E tante notti a favellar con quella;
E Ghino armato di calunnia e scorni
Più volte gli faceva la sentinella;
E Pia, che aspettava di giorno in giorno
Di Nello il bramoso suo ritorno.

¹⁰ Ghino, pieno di malizia e scorno,
Due miglia ne tragilla fuor di Siena
Va sera, quando si perdeva il giorno,
Ricontra Nello e lo saluta appena:
Nello, se tu sapessi il grande scorno,
Il disonor che la tua moglie mena!...
Ti vorrei confidare una parola,
Ma dèi giurarmi di tenerla in gola.

¹¹ Nello parlò: Per me è nebbia che vola,
Mi conoscesti, pur io ti ho conosciuto;
E Ghino principiò con questa scuola:
La moglie la ti tiene per rifiuto,
Dal giorno in quà che la lasciasti sola,
Tutte le notti un amico è venuto;
A mezzanotte nel giardin pian piano.
Se non ci credi, ti fo toccar con mano.

¹² Nello si turba nel sentir l'arcano

E si arrabbia tra sè con pena e doglie,
Rispose Ghino: Anderem ben piano;
Tutto sperimenterai della tua moglie,
Se quel che ho detto, ti ho parlato invano,
Noi varcheremo il muro entro tue soglie:
In quel giardino un nascondiglio vi era,
Nuvoli fitti ed imbrunita sera.



¹³ E l' undici di notte quasi gli era,
In guardia se ne stava Ghino e Nello;
Si sente per la strada un di carriera,
Poi la corda tirò del campanello,
E Pia in veste bianca va leggera,
Consueta di aprire al suo fratello:

La buona notte è l'ultima parola;
Poi si addormenta e la sua bocca chiude.
Pia lo richiama e gli va più rasente;
Nello dormiva e non sentiva niente.

¹⁸ Di più si affligge e più si fa dolente
La Pia: e quel conlegno la tormenta.
Siede sveglia due ore intieramente,
Eppoi, presa dal sonno, si addormenta.
La mattina sul dì, alba ridente,
Nello si sveglia, e con l'orecchio tenta:
Sente che russa e placida dormia:
Disse: Questo è il momento di andar via.

¹⁹ Piano come una mosca egli veniva:
Prende scarpe, il cappello e le sue spoglie:
E nel fondo alle scale si vestia;
E lasciò sola la dolente moglie:
E in verso dei cancelli se ne già:
Vi era pronto i cavalli a quelle soglie:
Monta a cavallo, e dice al Castellano:
Abbada bene di eseguir l'arcano.

²⁰ Ecco che il chiaro di non è lontano,
Pia si risveglia e va per abbracciar Nello,
E sente vuoto dove mette la mano,
Poi apre gli occhi, non vede più il mantello;
Disse: Oh destino! Oh suolo maremmano!
Non vede più le scarpe, nè il cappello;
Presto si veste, sospirando esclama,
E a voce forte il Castellano chiama.

²¹ Le fu risposto: Cosa vuol, madama?
Lei disse: Hai visto punto il mio marito?
Sì, l'ho veduto, che la caccia acclama,
E gli è due ore e mezzo che è partito,
E dov'è il mio cavallo, che tanto l'ama?
Lì ha presi tutt'e due, ben premunito,
E poi le disse con serie parole:
Bisogna restar quà, partir non puole.



²² Pia tra le nebbie la vedeva il sole,
Gli era le dieci avanti mezzogiorno;
Ella scuote i cancelli e aprir non puole,
E avea il Castellano sempre d'intorno;
Si affligge, si strapazza, piange e duole
E si fa tardi e Nello non è torno:

Dove un Romito in orazione stava,
Recan saluti, e il Romito si affanna;
Al più giovin si volta e dice a quello:
Scusi: lei della Pietra è il signor Nello?

⁴⁷ Si, gli rispose, e si levò il cappello.
Ecco il Romito che principia intanto.
Gli fa vedere il ricevuto anello
Che avea passato al matrimonio santo:
Me lo diede una donna nel Castello
E mi pregò con doloroso pianto;
Nello accetta e a se lo riguardava
Di più i capelli che afflizion gli dava.

⁴⁸ Sente ad un tratto uno che gridava
In disparte: Aiuto, aiuto, aiuto!
Nello e il Romito quel grido turbava:
Quest' è voce d' un uomo che è caduto:
E ognun di loro là si approssimava,
Dicendo: Caro, che mai v'è intravenuto?...
Questo era Ghino, che ferito egli era
Da una belva mordace, orrenda fiera.

⁴⁹ E riconobbe Nello in quella sera;
E Nello pure riconobbe Ghino,
Che di sangue grondava dall' altera;
Iddio lo volle per fatal destino.
Nello, tua moglie, che è prigioniera
Io te la calunniai nel tuo giardino,
Lo giuro avanti al Dio onnipotente:
Levala presto, perchè l'è innocente.

⁵⁰ La cagione son io, se sta dolente;
La cagione son io, se l'è a patire;
Io fui che la tentai segretamente;
Non volle a' miei capricci acconsentire.
Per me non c'è rimedio certamente...
Perdon ti chiedo, e me ne vo a morire.
Nello tutto ascoltò, poi fe' partita;
Restò Ghino spirante all' Eremita.



⁵¹ Per una scorciatoia via salita,
Ripartir presto il genitore e Nello.
Il duro caso a lacrimar l' invita,
E maledicono al traditore fello.
Eccoli giunti a una spiaggia pulita,
Distante mezzo miglio dal Castello:

Si ferman tutti e due, e ognuno sente
La campana suonar per la morente.

⁵² Nello dalla sinistra allor si volta,
Vede dodici lumi e donne assai:
Disse a un fanciullin: Chi è quella morta?
E' gli rispose: Una donna che mai
In tanti mesi uscì da quella porta,
Il marito chiamando e visse in guai:
E spirata sarà ventiquattr' ore:
Altro non posso dir, caro signore.

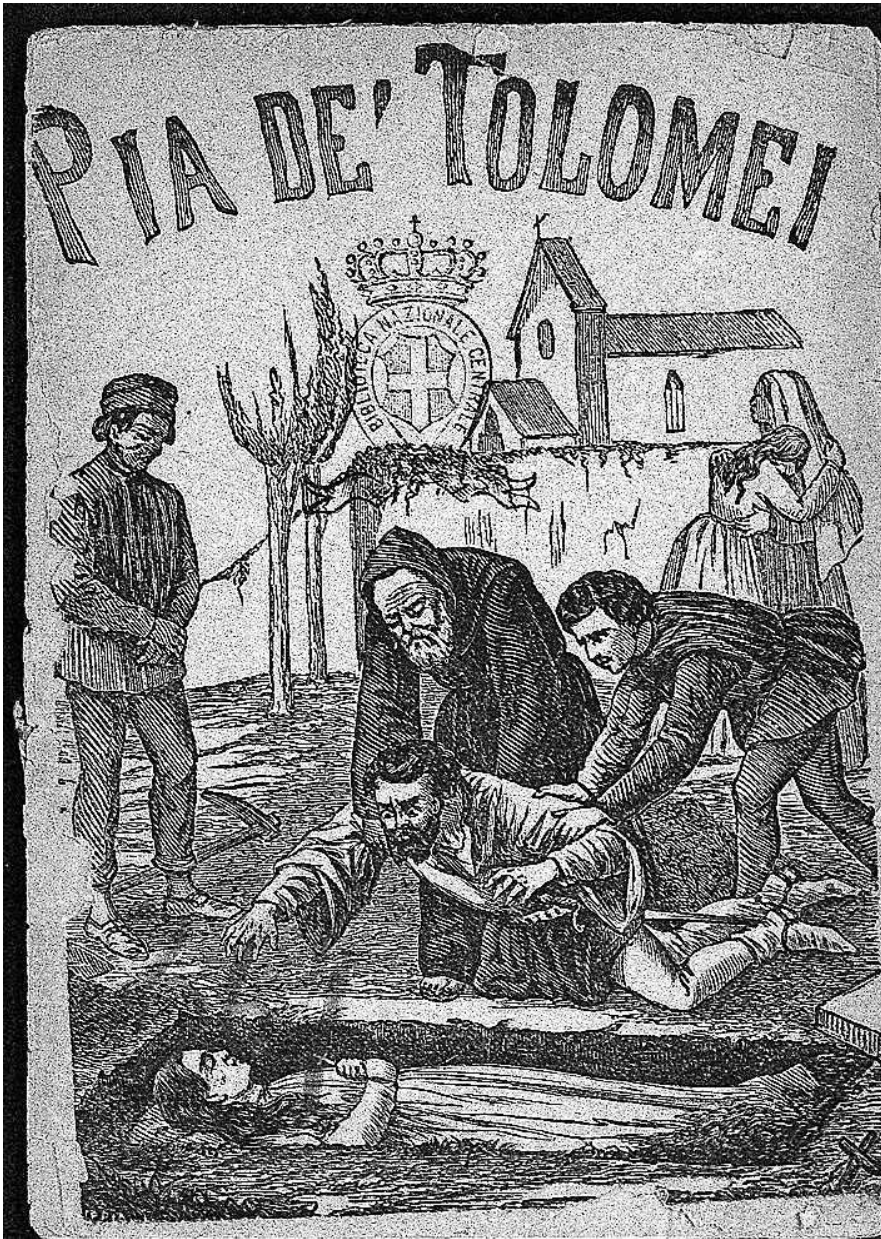


⁵³ Nello riparte con il genitore
A gran carriera, come fosse gara:
Si avviano là dov'è c'è l' albore:

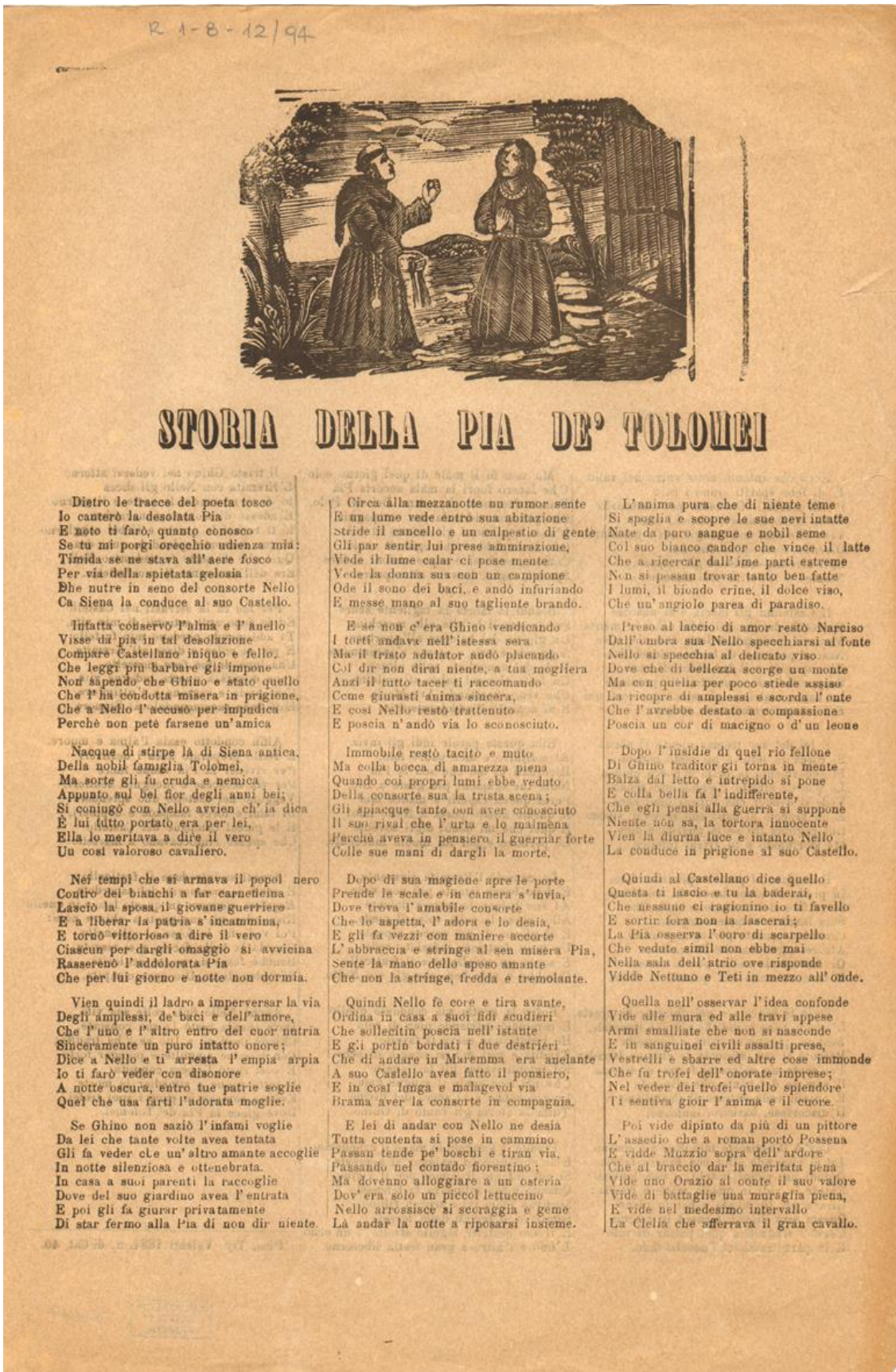
Di lumi contornata vede una bara.
Fermate, disse Nello, per amore,
Chè dentro quà c'è la mia gioia cara.
Alza la coltre alla bara per via,
E vede morta la innocente Pia.

⁵⁴ Allor l' abbraccia e dice: Moglie mia,
Chi sa come fu lungo il tuo dolore!
L' anima tua benedetta sia
In braccio dell' Eterno Creatore.
La bara poi ricuopre, e vanno via.
Nello si sviene, o piange il genitore.
Termino il canto, e chiudo i versi miei
Della dolente Pia de' Tolomei.

FINE DELLA FIA.



6. *Storia della Pia de' Tolomei*, Pisa, Valenti, 1884, fogli volanti conservati presso la Biblioteca Manfrediana di Faenza (Fondo Regoli, inv. d6647) e qui ripresi dalla sezione "Narrazioni in ottava rima", in APORIE - Archivio e Portale informatico sulla Poesia in Ottava Rima Estemporanea, consultabile online all'indirizzo: <http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/126-storia-della-pia-pisa-tip-valenti-1884-faenza-biblioteca-manfrediana-fondo-regol.html>



Ecco che intanto notte entra nel vallo
E di febo spariti erano i rai:
Porta i cibi il Guardian per ristorarlo
Nello colla consorte stanchi omai,
Vede che egli non mangia, sta a guardarlo
Dicendo così; sposo che hai
Egli arrossi, sorrise e gli rispose,
Niente: e la verità così nascose.

Il Castellan gli lascia e si nascose
Sperechiato che gli ebbe allor la mensa
Vanno i coniugati a letto Dio che cose
Nascon per man di barbara insolenza.
Ella spoglia e il bel color di rose
Scopre del suo consorte alla presenza
Lo bacia e stringe al seno come era usa
E lui tutto tremante la ricusa,

E lei del suo tremar niente si abusa
Si carca in letto e lui restò pensoso,
Si addormenta la bella a bocca chiusa
La guarda afflitto l'addolorato sposo,
Vede il candor che supera ogni cosa
E un braccio al capo suo serve a riposo
Lui ragiona fra se la guarda e dice
Me sfortunato è tu vivrai infelice,

E confuso si parte e più non dice
In preda al sonno lascia la meschina
Sorte fuor del Castello e si fa lice
Sola lasciar la misera tapina,
Cammina errante per ogni pendice,
Amore e gelosia che lo trascina
Or lasciamolo andar per la foresta,
E toraiamo alla Pia quando si desta.

Stese le braccia e nel chiamar fu presta
L'amato bene nome che più non risponde,
Sospira, piange si agita e tempesta
Percote il sen, straccia le chiome bionde;
Poi sente un calpestio fermo si arresta
Il rumore del ponte che risponde
E quindi vede entrare il Castellano
Il discortese, barbaro, inumano,

Dov'è il consorte mio dice all'insano
Ed ei risponde allor con brusca faccia
Quindi nei vicini boschi, e non lontano
Entrar lo vidi in questa mane a caccia;
Girava per lo monte e per lo piano
Questa sera di voi, tornerà in traccia
Cessò i singulti a quel parlar di volo
E in parte raddolci l'acerbo dolo.

Ma non fu il male di quel giorno solo
Che lacerò fuori la mala accorta Pia
Furon due mesi ch' sommi Dei del Polo,
Che più non vidde la sua compagnia,
L'aria i polmoni gli infettò di volo:
Con lenta febbre che ogni di veniva
Comete, eclissi e aspre visioni e dure
Spettri, sogni, larve e altre paure.

Brandì la morte la tagliente scure
Per troncarli la vita alla meschina,
Un giorno del balcone all'apertura
A prendere aria a stento s'incammina
Vede del cancellato sulle alture
Un frate che col zaino si avvicina.
Che veniva recitando Ave Maria
E si consolò l'addolorata Pia.

Ella queste parole indi gli invia
Al solitario e dice padre mio,
Ricordati di me che son la Pia
Nelle tue orazioni più grate a Dio,
Porta questi capelli a madre mia
E questo anello porta a Nello mio!
E quel che mi donò; digli sovente
Lo perdono e per lui muoio innocente.

La consolò l'Eremita riverente
E dopo breve istante più non vede
Al suo balcon la misera dolente
Allor verso la cella volse il piede.
E il giorno di poi correr repente
Un gran destriero infuriato vede
E sopra un cavaliere: e il fraticello
Conobbe e vide ben, che gli era Nello.

Entro la grotta sua condusse quello
E cominciò, parlando pien di zelo
Ho veduta una serva ti favello,
Tradita e mai non si cangiò di pelo
Ed intanto veder gli fa l'anello
Che gli fece venir il sangue gelo,
Lo riconobbe e al servo del divino
Tutta la storia gli cantò di Ghino.

Prende il Vangelo in mano il cappuccino
E le scritture ad ispiegar si appresta
Si ode intanto il rumor per il vicino
Quando meno infuriava la tempesta
Sortivan fuori ivi e trovan Ghino,
Semivivo al terren della foresta
E il suo destrier legollo stretto a un'orno
L'uno e l'altro a gran fretta liberorno.

Il tristo Ghino nel vedersi attorno
L'Eremita con Nello gli dicea
Io di te ne cercai la notte e il giorno
E adesso di trovarti non credea.
Io ti turbai la quiete e il bel soggiorno
Di tua consorte splendida qual dea,
Quel che di notte tu vedesti o Nello
Era dell'innocente il suo fratello.

Per me tu la serrasti nel Castello
Ed io sono agli estremi di mia vita,
Ti addimando perdono mio fratello
E poi si volse e disse all'Eremita,
Una lupa di me fece nascello
rena dovuta a questa indegna vita
Così parla e ragiona a l'ultim'ore
E il frate raccomandalo al Signore.

Alfin condotto esala l'anima e muore,
E Nello preparato avea i destrieri
Per riveder la Pia vanne fuore
Per via scoscese e incogniti sentieri
Veggono nel castello uno splendore
Di lumi e torce lampade e doppiieri,
E le piccol campane del Castello
Che spesso rintoccavano a martello.

Avanti si introduce il fraticello
E sente il mormorio del sacerdote
Requiem eternam in questo lato e in quello
Rispondon gli incappati a chiare note:
Poi vede far la fossa al villanello
Guarda la bella faccia e si riscote,
Benché fosse da morte scolorita
Si veepea di un Dio opra compita.

Anche Nello finir volle sua vita
Dove spenta restò la sua consorte,
Chiede perdono a Dio se l'ha tradita;
Con lacrime singulte e pianger forte
E così restò l'opera compita
Il tutto venne a rimediar la morte
Esiston sempre in pace i suoi trofei
Dove giace la Pia de' Tolomei.

Pisa, Tip. Valenti 1884, n. di Cat. 40.

BIBLIOTECA
REGOLI
FIRENZA

D 6647

7. *Pia dei Tolomei* composta in ottava rima dal poeta Giuseppe Baldi, Firenze, Salani, 1889, 1 foglio, ill., 30 cm, edizione digitalizzata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e consultabile online all'indirizzo: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004507290#page/1/mode/2up>



PIA DEI TOLOMEI

COMPOSTA IN OTTAVA RIMA DAL POETA GIUSEPPE BALDI.

Dietro le tracce del poeta toscano
Io canterò la desolata Pia,
E noto ti farò quanto conosco,
Se tu mi porgi orecchio udienza mia;
Timida se ne stava all'aere fosco,
Per via della spietata gelosia,
Che nutre in seno del consorte Nello
Da Siena la conduce al suo Castello.

Intatta conservò l'alma e l'anello,
Visse la Pia in tal desolazione,
Compare Castellano iniquo e fello,
Che leggi le più barbare gli impone;
Non sapendo che Ghino è stato quello
Che l'ha condotta misera in prigione,
Che a Nello l'accusò per impudica,
Perchè non potè farsene un'amica.

Nacque di stirpe là di Siena antica,
Della nobil famiglia Tolomei,
Ma la sorte gli fu cruda e nemica
Appunto sul bel fior degli anni bei;
Si coniugò con Nello, avvien ch'io dica,
E lui tutto portato era per lei,
Ella lo meritava a dire il vero
Un così valoroso cavaliero.

Nei tempi che si armava il popol nero,
Contro dei bianchi a far carnefina,
Lasciò la sposa il giovine guerriero,
E a liberar la patria s'incammina,
E tornò vittorioso a dire il vero
Ciascun per dargli omaggio si avvicina,
Rassereno l'addolorata Pia
Che per lui giorno e notte non dormia.

Vien quindi il ladro a imperversar la via,
Degli amplessi, de' baci e dell'amore,
Che l'uno e l'altro entro del cor nutria
Sincera e un puro intatto onore;
Dice a Nello: — Ti arresta, l'empia arpia
Io ti farò veder con disonore,
A notte oscura, entro tue patrie soglie,
Quel che usa farti l'adorata moglie.

Se Ghino non saziò l'infami voglie
Da lei che tante volte avea tentata,
Gli fa veder che un'altro amante accoglie
In notte silenziosa e ottenebrata,
In casa a suoi parenti la raccoglie
Dove del suo giardino avea l'entrata,
E poi gli fa giurar privatamente
Di star fermo, alla Pia di non dir niente.

Circa la mezzanotte un rumor sente,
E un lume vede entro sua abitazione,
Stride il cancello e un calpestio di gente,
Gli par sentir: lui prese ammirazione,
Vede il lume calar, ci pose mente,
Vede la donna sua con un campione,
Ode il suono dei baci, e andò infuriando
E messe mano al suo tagliente brando.

E se non c'era Ghino, vendicando
I torti andava nell'istessa sera,
Ma il tristo adulator andò placando,
Col dir: — Non dirai niente a tua moglie
Anzi il tutto tacer ti raccomando
Come giurasti anima sincera!
E così Nello restò trattenuto,
E poscia n'andò via lo sconosciuto.

Immobile restò tacito e muto
Ma colla bocca di amarezza piena,
Quando coi propri lumi ebbe veduto
Della consorte sua la trista scena;
Gli spiace tanto non aver conosciuto
Il suo rival, che l'arta e lo malmena,
Perchè aveva in pensiero il guerrier forte
Colle sue mani di dargli la morte.

Dopo di sua magione apre le porte
Prende le scale e in camera s'invia,
Dove trova l'amabile consorte,
Che lo aspetta, l'adora e lo desia,
E gli fa vezzi con maniere accorte
L'abbraccia e stringe al sen misera Pia,
Sente la mano dello sposo amante
Che non la stringe, fredda e tremolante.

Quindi Nello fè core e tira avanti,
Ordina in casa a' suoi fidi scudieri,
Che sollecitin poscia nell'istante,
E gli portin bardati due destrieri,
Che di andare in Maremma era anelante,
A suo Castello avea fatto il pensiero,
E in così lunga e malagevol via,
Brama aver la consorte in compagnia.

E lei di andar con Nello ne desia,
Tutta contenta si pose in cammino
Passan tende pe' boschi e tiran via,
Passando nel contado fiorentino;
Ma dovero alloggiare a un Osteria
Dov'era solo un piccol lettuccio;
Nello arrossisce si scoraggia e geme
Là andar la notte a riposarsi insieme.

L'anima pura che di niente teme,
Si spoglia e scopre le sue nevi intatte,
Nate da puro sangue e nobil seme,
Col suo bianco candor che vince il latte,
Che a ricercar dall'ime parti estreme,
Non si possono trovar tanto ben fatte
I lumi, il biondo crine, il dolce viso,
Che un'angiolo pareva di paradiso.

Preso al laccio di amor restò Narciso
Dall'ombra sua Nello specchiarsi al fonte,
Nello si specchia al delicato viso,
Dove che di bellezza scorge un monte;
Ma con quella per poco stiede assiso,
La ricopre di amplessi e scorda l'onde,
Che l'avrebbe destato a compassione,
Poscia un cor di macigno o d'un leone.

Firenze 1889, Tipografia Salani, Viale Militare, n. 24.

Dopo l'insidie di quel rio fellone,
Di Ghino traditor gli torna a mente,
Balza dal letto e intrepido si pone,
E colla bella fa l'indifferente,
Ch'egli pensi alla guerra si suppone,
Niente non sa, la tortora innocente,
Vien la diurna luce e intanto Nello
La conduce in prigione al suo Castello.

Quindi al Castellano dice quello:
— Questa ti lascio e tu la baderai,
Che nessun ci ragionino io ti favello
E sortir fora non la lascerai;
La pia osserva l'opre di scalpello,
Che veduto simil non ebbe mai,
Nella sala dell'atrio ove risponde,
Vide Nettuno e Teti in mezzo all'onde.

Quella nell'osservar l'idea confonde,
Vide alle mura ed alle travi appese,
Armi smalliate che non si nasconde,
E insanguinei civili assalti prese,
Rastrelli e sbarre ed altre cose immonde,
Che fur trofei dell'onorate imprese;
Nel veder dei trofei quello splendore
Si sentiva gioir l'anima e il cuore.

Poi vide dipinto da più di un pittore,
L'assedio che a' roman portò Porsena,
E vide Muzio sopra dell'ardore,
Che al braccio dar la meritata pena,
Vide un Orazio al ponte il suo valore,
Vide di battaglie una muraglia piena,
E vide nel medesimo intervallo,
La Clelia che afferrava il gran cavallo.

Ecco che intanto notte entra nel vallo,
E di Febo spariti erano i rai;
Porta i cibi il Guardian per ristorarlo,
Nello colla consorte stanchi omai,
Vede che egli non mangia, sta a guardarlo,
Dicendo così: — Sposo, che hai?
Egli arrossi, sorrise e le rispose:
— Nientel e la verità così nascose.

Il Castellano gli lascia e si nascose,
Sparecchiato che gli ebbe a dar la mensa,
Vanno i coniugati a letto, Dio che cose,
Nascon per man di barbara insolenza.
Ella si spoglia e il bel color di rose,
Scopre del suo consorte alla presenza;
Lo bacía e stringe al sen come era usa,
E lui tutto tremante la ricusa.

E lei del suo tremar niente si abusa,
Si corca in letto e lui restò pensoso,
Si addormenta la bella a bocca chiusa,
La guarda afflito l'addolorato sposo,
Vede il candor che supera ogni cosa,
E un braccio al capo suo serve al riposo,
Lui ragiona fra sé, la guarda e dice:
— Me sfortunato, e tu vivrai infelice!

E confuso si parte e più non dice,
In preda al sonno lascia la meschina,
Sorte fuor del Castello e si fa lice,
Sola lasciar la misera tapina,
Cammina errante per ogni pendice,
Amore e gelosia che lo trascina,
Or lasciamolo andar per la foresta,
E torniamo alla Pia quando si desta.

Stese le braccia e nel chiamar fu presta,
L'amato nome che più non risponde,
Sospira, piange, si agita e tempesta,
Percuote il sen, straccia le chiome bionde;
Poi sente un calpestio ferma si arresta,
Il rumore del ponte che risponde,
E quindi vede entrare il Castellano,
Il discortese, barbaro, inumano.

— Dov'è il consorte mio? dice all'insano,
Ed ei risponde allor con brusca faccia:
— Quindi nei vicin boschi e non lontano,
Entrar lo vidi questa mane a caccia;
Girava per lo monte e per lo piano
Questa sera di voi tornerà in traccia,
Cessò i singulti a quel parlar di volo
E in parte raddolci l'acerbo dolo.

Ma non fu il male di quel giorno solo
Che lascerà fuor la male accorta Pia,
Furon due mesi, oh somni Dei del Pclo,
Che più non vidde la sua compagnia,

L'aria, i polmoni le infettò di volo;
Con lenta febbre che ogni di venia,
Comete, eclissi e aspre visioni e dure,
Spettri, sognacci, larve e altre paure.

Brandì la morte la tagliente scure,
Per troncarli la vita alla meschina,
Un giorno del balcone all'apertura,
A prender aria a stento s'incammina.
Vede dal cancellato sulle alture,
Un Frate, che col zaino si avvicina,
Che venia recitando *Ave Maria*,
E si consolò l'addolorata Pia.

Ella queste parole quindi gli invia,
Al solitario e dice: — Padre mio,
Ricordati di me che son la Pia,
Nelle tue orazioni più grate a Dio,
Porta questi capelli a madre mia,
E questo anello porta a Nello mio,
E quel che mi donò, digli sovente
Lo perdono e per lui muoio innocente.

La consolò l'Eremita riverente,
E dopo breve istante più non vede,
Al suo balcon la misera dolente,
Allor verso la cella volse il piede;
E il giorno di poi correr repente,
Un gran destriero infuriato vede,
E sopra un cavaliere; e il Fraticello,
Conobbe e vide ben, che gli era Nello.

Entro la grotta sua condusse quello,
E cominciò parlando pien di zelo:
— Ho veduto una cerva, ti favello,
Tradita e mai non si cangiò di pelo!
Ed intanto veder gli fa l'anello,
Che gli fece venire il sangue gelo,
Lo riconobbe e al servo del divino,
Tutta la storia gli cantò di Ghino.

Prende il Vangelo in mano il Cappuccino,
E le scritture a spiegar si appresta,
S'ode intanto un rumor per il vicino,
Quando meno infuriava la tempesta,
Sortivan fuori ivi e trovàn Ghino,
Semivivo al terren della foresta,
E il suo destrier legollo strette a un'orno
L'uno e l'altro a gran fretta liberorno.

Il tristo Ghino nel vedersi attorno,
L'Eremita con Nello gli dicea:
— Io di te ne cercai la notte e il giorno,
E adesso di trovarti non credea,
Io ti turbai la quiete e il bel soggiorno
Di tua consorte splendida qual Dea,
Quel che di notte tu vedesti, o Nello,
Era dell'innocente il suo fratello.

Per me tu la serrasti nel Castello,
Ed io sono agli estremi di mia vita!
Ti addimando perdono mio fratello,
E poi si volse e disse all'Eremita:
— Una lupa di me fece macello,
Pena dovuta a questa indegna vita,
Così parla e ragiona all'ultim'ore,
E il Frate, raccomandalo al Signora.

Alfin condotto esala l'alma e muore,
E Nello preparato avea i destrieri,
Per riveder la Pia vanno fuore,
Per vie scoscese e incogniti sentieri,
Veggono nel Castello uno splendore,
Di lumi e torce, lampade e doppiieri,
E le piccol campane del Castello,
Che spesso rintoccavano a martello.

Avanti s' introduce il Fraticello,
E sente il mormorio del sacerdote,
Requiem aeternam in questo sito e quello,
Rispondon gl'incappati a chiare note;
Poi vede far la fossa al villanello,
Guarda la bella faccia e si riscuote,
Benchè fosse da morte scolorita,
Si vedeva di un Dio opra compita.

Anche Nello finir volle sua vita,
Dove spenta restò la sua consorte,
Chiede perdono a Dio se l'ha tradita;
Con lagrime singulte e pianger forte,
E così restò l'opera compita,
Il tutto venne a rimediare la morte,
Esiston sempre in parte i suoi trofei,
Dove giace la Pia de' Tolomei.

8. *Passagallo Romano*, recitativo per voce di tenore intonato su frammento di ottava rima («O Musa tu, che di caduchi allori»), in Fernow, K. L., *Römische Studien*, II, Zurich, H. Gessner, 1806, p. 443.

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

9. *Corilla*, melodia utilizzata da Maddalena Morelli, arietta bipartita per soprano su un ritmo ternario elegante in tonalità Sol maggiore su due quartine di settenari («Sogno, ma te non miro»), in Fernow, K. L., *Römische Studien*, II, Zurich, H. Gessner, 1806, p. 444.

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 tece e non mi fa - i nè pena nè pia -
cer

10. *Bandettini*, arietta bipartita in La maggiore su due quartine di ottonari, dal repertorio di Teresa Bandettini («Or che niega i doni suoi»), in Fernow, K. L., *Römische Studien*, II, Zurich, H. Gessner, 1806, p. 445.

Bandettini. Or che niega i doni suoi la stagion de' fiori a-
mi-ca cinta il crin di pionda spi-ca volge a noi l'e sta te il
piè. E già sotto il raggio ar - den-te così bol-lo - no le a - rene che alla
barba-ra Ci - re - ne più co-cente il sol non è.

11. *Terzine*, modello d'intonazione musicale per una struttura poetica in terzine nella forma di brano in Si bemolle per voce di soprano tratto da *Inferno*, II, 127-129 («Così i fioretti dal notturno gelo/chinati e chiusi, poiché il Sol l'imbianca, si drizzano tutti aperti in loro stelo») in Fernow, K. L., *Römische Studien*, II, Zurich, H. Gessner, 1806, p. 446.

Terzine. *mod.* Co - si i fioret - ti dal nottur - no ge - lo, chi - nati e chiusi

poichè il Sòl l'imbian - ca, si drizzàn tutti a - perti in loro ste - - lo.

12. Frontespizio dell'edizione di *Ciro Pinsuti, I quattro poeti italiani. Quattro Melodie per canto composte e dedicate all'immortale Rossini dal Maestro Cavaliere* *Ciro Pinsuti*, London, Lamborn, Cock, Addison & Co., 1862.



Incipit della melodia *Beatrice*, cantato dalla celebre *Giulia Grisi*, sonetto di Dante, musica di *Ciro Pinsuti*. *Beatrice* è l'unica delle quattro melodie dell'album di Pinsuti conservate in Italia e consultabile presso la Biblioteca Santa Cecilia di Roma, la Biblioteca Labronica di Livorno e l'Istituto Donizetti di Bergamo.

CANTATO DALLA CELEBRE GIULIA GRISI. 1

BEATRICE.

Sonetto di DANTE. Musica di CIRO PINSUTI.

* *ANDANTE MODERATO.*

VOCE.

PIANO

Con dolcezza.

a Tempo. *p* Tan...to gen...ti...le, e tan...to ne sta

Dim: *Rit. assai.* *a Tempo.*

pa...re La don...na mi...a, quand' El...la altrui sa lu...ta Ch'o...gni

rinforzando. *rinforzando.*

* (N. B. Tuono originale Sol Maggiore)

No 1. delle quattro Melodie.

13. *Drawing of Charles Dickens reading "Sikes and Nancy" on 16 March 1870, in Discovering Literature: Romantics & Victorians collection items, British Library – © Charles Dickens Museum*
(<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians>)



R. TEATRO DEL GIGLIO

La sera di sabato 12 maggio 1838.

A BENEFIZIO DEL PRIMO ATTORE

ERCOLE GALLINA

La drammatica Compagnia condotta e diretta dall'artista *Corrado Vergnano* rappresenta

UNA NUOVISSIMA STORICA PRODUZIONE

Dai cenni storici del Moreri, del Fidelfo e del Boccaccio è tratta la presente scenica Azione in 4 atti, originale italiano del sig. *Barone di Cosenza*, col nome

DANTE A RAVENNA

PROGRAMMA. Dante Alighieri nato in Firenze nel 1265 morì in Ravenna nel 1321. Al cadere del XIII. Secolo si vide sorgere questo genio universale, questo ritrovatore d'armoniosi concetti all'itala favella. Poeta, diplomatico, guerriero lo dimostrano bastantemente la sua divina Commedia, le sue tredici onorevoli ambascerie, la sua battaglia data ai Pisani: ma per natura impetuoso e veritiero doveva correre la sorte degli uomini grandi; quindi da invidi maligni perseguitato, fuggiasco andar ne dovette da Firenze sua patria, che di sentenza capitale fulminato lo aveva, e confiscato ogni suo avere. Ma Guido Novello Signor di Ravenna, vero cultore delle scienze, presso di se chiamollo, onde giorni tranquilli conducesse nella di lui Reggia. Per quanto anche quivi la velenosa invidia si adoprassero a danno di Dante, non potè far breccia nel cuore di Guido filosofo, e filantropo al sommo; che anzi a trattar pace presso il Veneto Senato gli venne conferito di Ambasciatore l'onorevole incarco, non che fregiato del meritato alloro.

INTERLOCUTORI

GEMMA DE' DONATI	signora <i>Job Anna</i>
BICE piccola figlia di Gemma e di Dante	<i>Gallina Fortunina</i>
MATILDE TIBALDINI	<i>Pedretti Carlotta</i>
DANTE ALIGHIERI	signori <i>Gallina Ercole</i>
GUIDO NOVELLO Signor di Ravenna	<i>Belatti Girolamo</i>
JACOPO DELLA GERARDESCA	<i>Woller Gaetano</i>
GIOTTO, pittore	<i>Pedretti Valeriano</i>
UGONE	<i>Giacomini Giuseppe</i>

Chiuderà il serale trattenimento la graziosa Farsa

I PAGA DEBITI ALLA MODA

La presente Recita non è compresa nell'abbonamento

Tipografia Rocchi

15. Locandina conservata nel Fondo Niccolini dell'Archivio storico del Comune di Firenze
(numero di catalogazione BA00106_0001)

32 29

I. E R. TEATRO DEGLI INFUOCATI
ESPERIMENTO
DI RECITAZIONE TRAGICA
A BENEFIZIO
DEI DANNEGGIATI DALLA INONDAZIONE

MADDALENA PINI FALTONI volendo concorrere anche Essa, con le sue deboli forze, a sovvenire in alcun modo gl' infelici danneggiati nella lacrimevole inondazione de' 5 Novembre 1844, ha proposto dare un ESPERIMENTO TRAGICO, ed a tale suo pensiero hanno cortesemente aderito alcuni altri dilettanti.

Si rappresenta

FRANCESCA DA RIMINI
TRAGEDIA DI SILVIO PELLICO

PERSONAGGI	ATTORI
FRANCESCA	<i>Sigg. MAD. PINI FALTONI</i>
PAOLO	<i>CARLO PESCETTI</i>
LANCIOTTO	<i>GIUS. CORNAMUSI</i>
GUIDO	<i>PIETRO PULITI</i>
PAGGIO	<i>GHERARDO GHERARDI</i>

1

104

R. TEATRO NICCOLINI

Questa sera Lunedì 7 Dicembre 1868 a ore 8
La Drammatica Compagnia Italiana condotta da
A. DONDINI E SOCI
rappresenta

DANTE A VERONA

Dramma Storico letterario in 4 atti NUOVISSIMO
del Cav. Prof. **PAOLO FERRARI.**

PERSONAGGI	ATTORI
DANTE ALIGHIERI	<i>F. Ciotti</i>
Cangrande Francesco della Scala, Vicario Imperiale di Verona.	<i>G. Lavaggi</i>
Giovanna d' Antiochia, sua moglie.	<i>I. Piamonti</i>
Ugucione della Faggiola	<i>L. Carrara</i>
Lapo Salterello, fiorentino.	<i>A. Bulleri</i>
Mocione, eremita.	<i>R. Termanini</i>
Il Podestà di Verona	<i>A. Dondini</i>
Tuando condottiero capitano generale	<i>F. Masi</i>
Herder, tesoriere	<i>M. Alberici</i>
Pfeffel, capitano di ventura	<i>A. Bozzo</i>
Il Buffone della Corte Scaligera	<i>L. Vestri</i>
Pier di Lupa, trovatore	<i>S. Miani</i>
Il Siniscalco	<i>L. Alberici</i>
Il Messo Milanese	<i>N. Masi</i>
Il Messo Mantovano	<i>A. Piamont</i>
Un Corriere :	<i>S. Miani</i>
Una donzella di Giovanna	<i>E. Miani</i>
Un donzello di Dante	<i>N. Masi</i>
Un Uomo d'arml.	<i>N. N.</i>

Luogo del Dramma a Verona.
Epoca tra il 1316 e il 1318

166

17. Incipit de *Il canto XXXIII della Divina Commedia di Dante (Il Conte Ugolino)*, di Gaetano Donizetti, in *Antologia classica musicale*, pubblicata dalla "Gazzetta musicale di Milano", anno II, 1843.



ANTOLOGIA CLASSICA MUSICALE
PUBBLICATA DALLA GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

ANNO II
1843.

IL CANTO XXXIII DELLA DIVINA COMMEDIA DI DANTE
(IL CONTE UGOLINO)

Posto in Musica e dedicato all'osimo Cantante

LUIGI LABLACHE
DAL M.^o GAETANO DONIZETTI

PIANOFORTE

REC.^{to} **a Tempo Mod.^{to}**

La bocca solle - vò dal fiero pasto quel pecca - tor, forbendola a' ca - pel - li del ca - po ch'egli a -

- vea di - re - tro gua - - sto. Poi co - min - ciò: tu

rall: a tempo.

rall: a tempo.

dol:

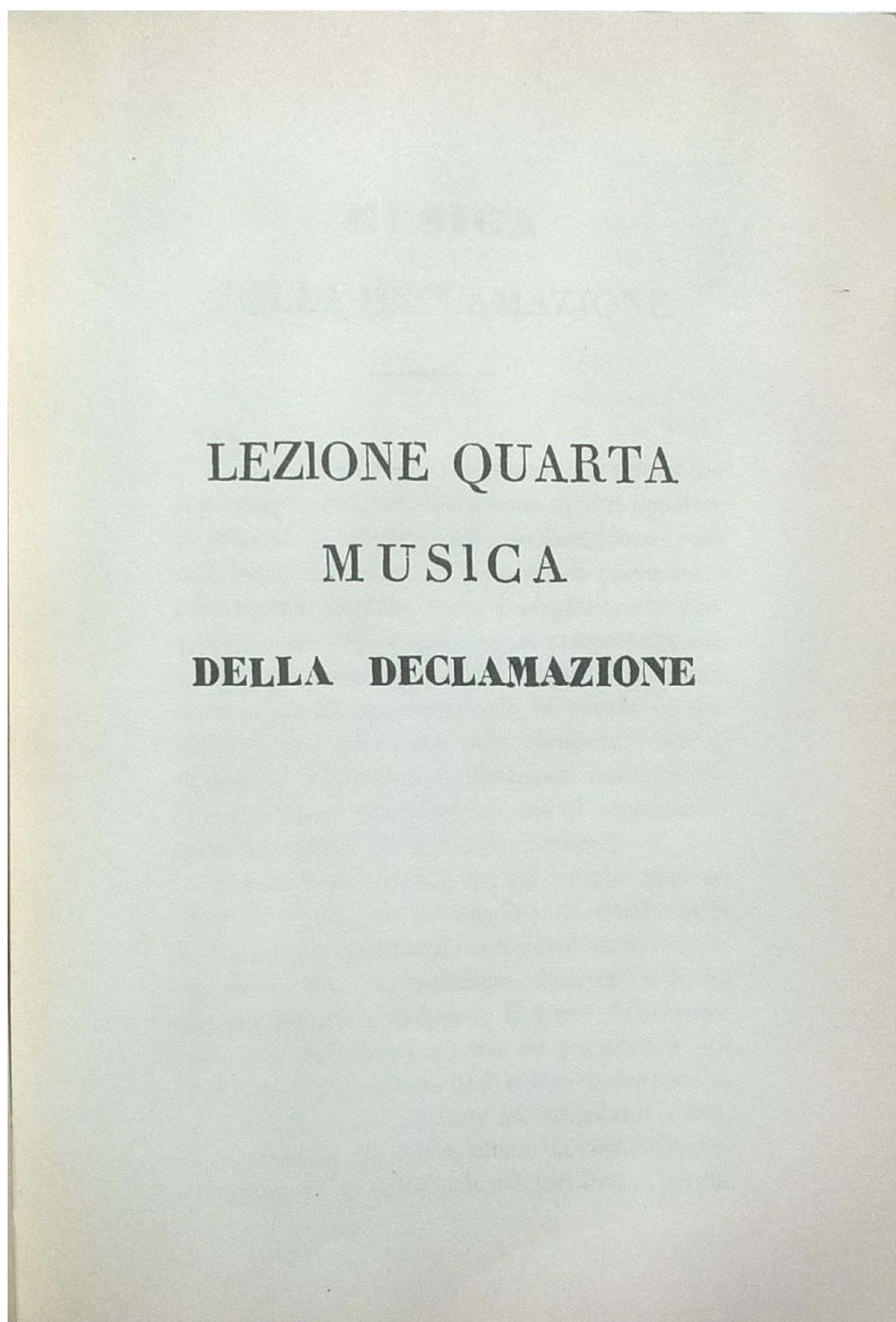
vuoi ch'io rinno - velli dispe - ra - to do - lor che l'cuor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne fa -

MILANO, dall' I. R. Stabil: Naz: Priv: di **GIO: RICORDI**

K 43723 K

Cont.^o degli Opuscoli N.^o 1720

18. *Cantica di Dante – Lezione quarta: Musica della declamazione* in Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, pp. 79-80.



CANTICA DI DANTE

✕ **L**a bocca sollevò dal fiero pasto
 Quel peccator, forbendola a' capelli
 Del capo ch'egli avea di retro guasto;
 ✕ Poi cominciò: tu vuoi ch'io rinnovelli
 Disperato dolor che il cuor mi preme
 Già pur pensando pria ch'io ne favelli.
^F✕ Ma se le mie parole esser den seme
 Che frutti infamia al traditor ch'io rodo,
 Parlare e lagrimar vedrai insieme.
 ✕ / Io non so chi tu sie nè per che modo
 Venuto se' quaggiù; ma Fiorentino
 Mi sembri veramente quand'io t'odo.
 Tu dei saper ch'io fui 'l Conte Ugolino,
 E questi l' Arcivescovo Ruggeri:
 Or ti dirò perch'io son tal vicino.

Che per l'effetto de' suo'ma'pensieri,^U
 Fidandomi di lui, io fossi preso^U
 E poscia morto,^{U/} dir non è mestieri.
 Però quel che non puoi aver inteso,^U

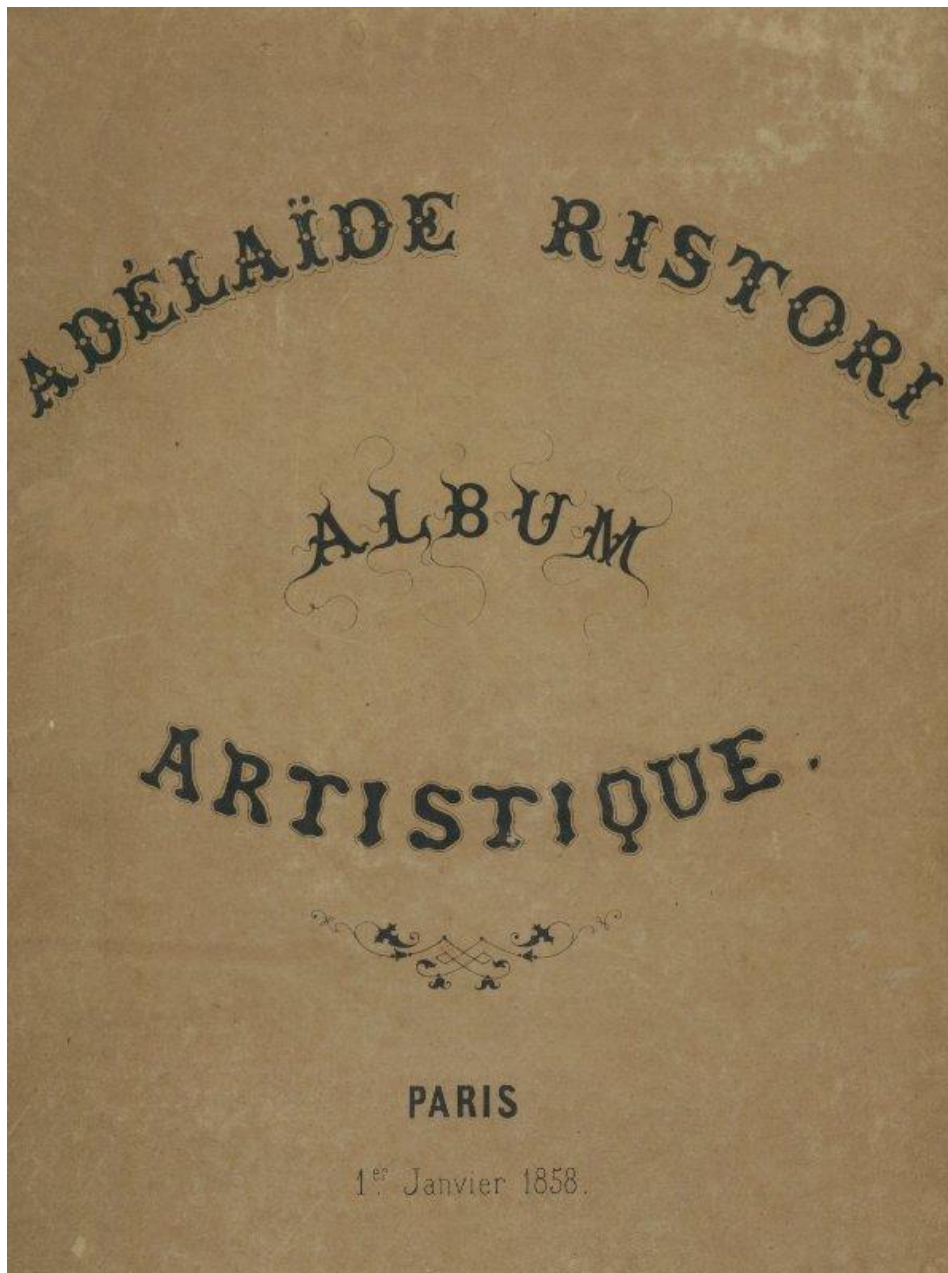
Cioè come la morte mia fu cruda,^U
 Udirai e saprai s' e' m' ha offeso.

➤ Brieve pertugio dentro dalla muda,^U
 La qual per me ha 'l titol della fame^U
 E 'n che conviene ancor ch' altri si chiuda,^{U/}
 M'avea mostrato per lo suo forame^U
 Più lune già, quand' io feci 'l mal sonno^U
 Che del futuro mi squarciò il velame.

^F➤ Questi pareva a me maestro e donno,^U
 Cacciando il Lupo e i Lupicini al monte,^U
 Per che i Pisan veder Lucca non ponno.
 Con cagne magre studiose e conte ec.^U

19. Adelaide Ristori, *Album artistique*, Paris, 1858.

Album di litografie raffiguranti l'attrice nei suoi ruoli più celebri digitalizzato dalla Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo (<http://www.burcardo.org/bibliotecadigitale/10/index.asp#page/1/mode/2up>)





Adelaide Ristori – Pia de Tolomei

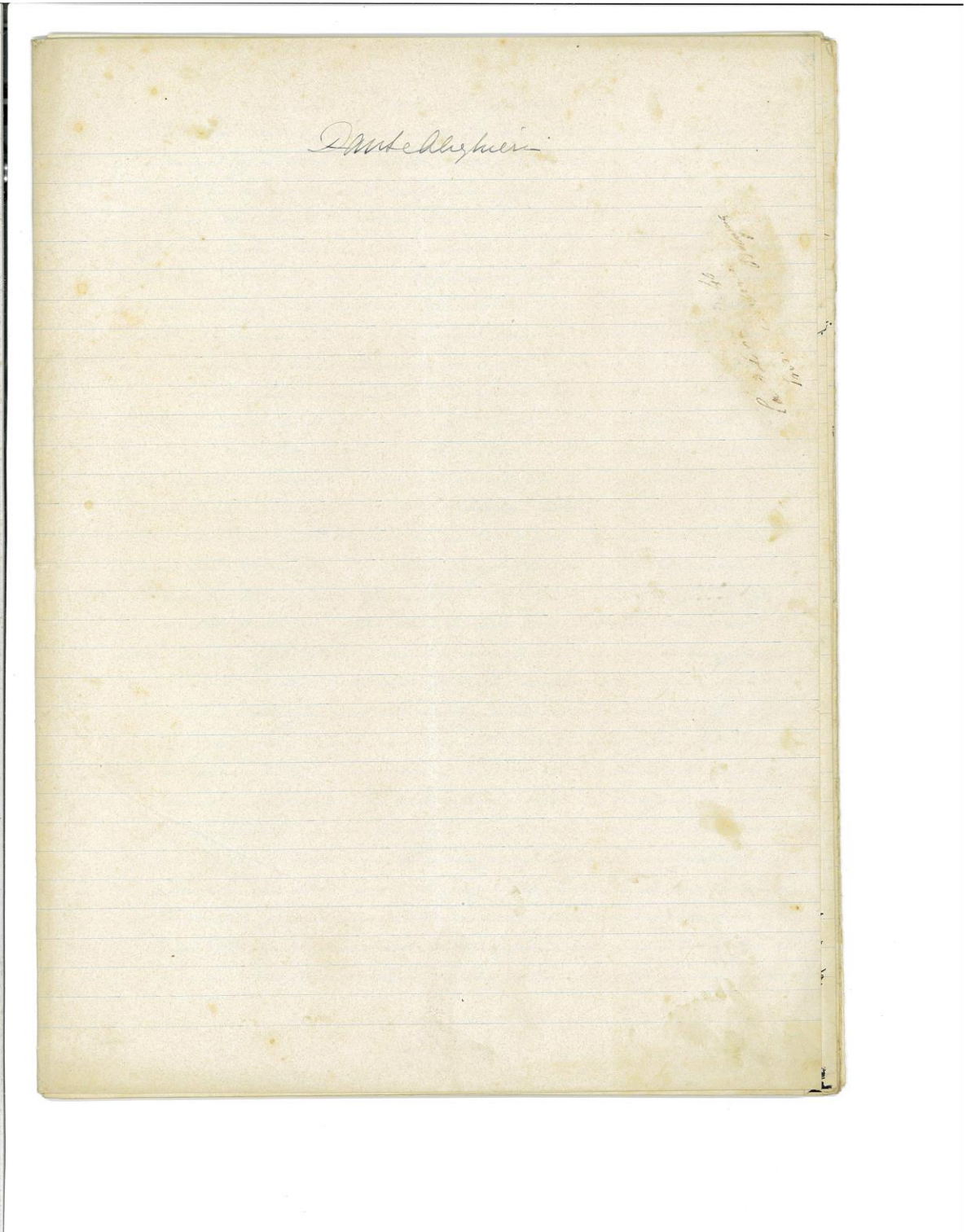


MME RISTORI.

A me sarride
Il Ciel; dolci sen l'aure ovunque incedo
Le spira il Signor mio.

(PIA DE TOLOMEI, Atto III, Scena I.)

20. Ernesto Rossi, *Conferenza su Dante Alighieri premessa da Ernesto Rossi alla declamazione del XXV canto dell'Inferno*



Dante Alighieri:

Gloria più bella - perché non è gloria Stabiosa, Ma Universale.
E siccome ogni creduto vorrebbe essere somatico col lui, così nessuna
meraviglia se anche sul nome suo sorgono dispute e controversie
e discorsi che Dante è attribuito di Durante, discendente proprio nel
mezzo del secolo XIII - Ma del presso di sua nascita mancano ogni
risconti - Il padre suo fu Alighiero di Bellincione Alighieri Nobile
e ambro sangue fiorentino - la Madre sua Madonna Bella il
casato signora - Dante più tardi avvolse memorie che fu ritenuto
suo giorno di stirpe Romana (lo dice nel canto X del Inferno
e nel Paradiso pure nel canto X: ci fa capire che fu una donna
Lombarda che diede il nome agli Alighieri ai suoi discendenti -
Alighieri, Alighieri, Alighieri, Alighieri - Il trisavolo suo morì in
terra santa Martire di Cristo e cavaliere dell'Imperatore -
Dante appunto perché consorte ^{avere sangue} di ~~carere~~ ~~francesi~~ romani e lombardo
nelle vene - contro gli Staschi e quei di grande spensieratezza, i quali
sposarono il nucleo tirrenico, ricapitò poi loro ogni la loro invidia e
la loro malinconia - Egli venne alla luce, quando appunto ogni
luce del bene era offuscata - da casa sua finiva alla morte di
Manfredi - I Ghibellini causarono da Firenze - e l'Allemagna
risparmiata o vita non risuscitò la madre dell'ultimo degli suoi.
Pier del Ghe d'Albrigo - pur mercanteggiando colle signorie Giulio impero
ridotti pure, negò mettere il piede nella gola del Leone
(come disse lui). Prevalevano i Francesi Mercadanti e i prebi
ambigrosi - Il municipio sotto sopra rivesso da bottegai, da villani
risparmiati, da un popolare mutabile e chissà - ^{di} questi fatti
parlarne ne seguì nella sua fanciullezza, parlarne nella sua giovinezza
e parlarne - dal 1266, al 1291 - anni alla Battaglia di Campaldino ove
i Ghibellini furono quasi interamente distrutti ed abbattuti dai fuochi
1289 - Dante in presa parte, allora appena aveva compiuto il suo 24^{mo}
anno - non teme di lodar se stesso, perché dice; alla prima sconfitta

ovvero avuto temeraria molta. (Lettera di Dante presso Leonardo Alberti).
Militò pure nell'oste usata Pisa poiché trovò alla presa del castello
di Caprona (1197) nell'età di 24 anni come alt'anno detto, già
epi era poeta - era fra i suoi celebrato ed acclamato qual genio il trovatore.
Non aveva ancora perduto fede della sua nobile patria, che epì romano
chiamava sempre sorella di Roma -

Fin l'anno 1287 - l'anno prima della guerra d'Uzzello, che seguirono le
due tragedie dei Gherardeschi e dei Malatesta, le quali servono
per ^{dare argomento} ~~giornare~~ in due episodi posteriori della divina commedia -
Ippoliti e Diamante sui piedi appiombare - perché se nel primo tratto
il toro ed il drago ^{si personano nel drago} ~~si personano nel drago~~, nel secondo il drago impuro
nato dal poeta nei suoi versi ^{divi} ~~si personano~~ ed impersonare
e impressionare così il poeta medesimo, che come corpo morto cade,
sopra la potenza drammatica del poeta spiegata in questi due canti
non si è ingrandito o misurato e colto l'ossatura, che io mi arde un
poco. Uno io meglio se altre menti elevate non abbiano detto, e con autorità
assoluta notata la eccellenza e la sublimità dei concetti poetici in questi
Dante viventi, dandosi forma eletta, questo canto 23^{mo} dell'Inferno? ed
quale epì si chiamava ad assistere al più terribile e pietoso dramma della
donna della vendetta ^{di quella ven detta} ~~che si manifesta~~ che non poteva conseguire in ^{nella più mesta} ~~in~~
effettiva nella seconda vita e dura e così eterna - Egli uso che tutti i perso-
naggi della sua divina commedia epì si ha tratti quasi dalla storia ^{e in gran parte} ~~a lui~~
e in gran parte ^{con la importanza} ~~con la importanza~~, e così l'ha commistione tutti come epì e come
quando ha saputo ^{col} ~~il~~ suo geniale spirito e la sua forza soggettiva, quella
che qualifica e stabilisce la sua potenza drammatica, professa così ed
in persona ^{o si personano} ~~si personano~~ dai fatti appresi vero, tutto quando vi ha
divinità e di soprannaturale in un modo ideale? ^{settentrato} ~~settentrato~~ della
fede dogmi teologici della teologia - a rivata spirito annidato per
forza della fede e scintillato coi dogmi della teologia, non allontanan-
do mai da quella, il cor estremo, il quasi necessario fra le due
opposte dottrine, ^{vive} ~~vive~~ il realismo e il nominalismo - perché epì poeta

Antonio, filosofo e teologo, volle dimostrarsi ^{di} quanto ^{si} utile ^{si} ~~fu~~ alla
religione la filosofia - come ^{fu} Medardo Tanzi condannava coloro che
incapaci di addestrarsi oltre la buona delle cose, si tute e su tutto
vogliono parlare e disputare, e cercano negli oggetti non ciò che può
illuminare, ma ciò che reca meraviglia e stupore - Si possono
chiamare sofisti e grillari della filosofia - da loro vena, il solo
illuminare non solo coloro che son fuori d'intelligenza cioè gli irragionati
ma aprendo quello che hanno intelletto e libera volontà:

Né pur le creature, che son fuori

d'intelligenza, quest'arso sacetta,

Magelle e hanno intelletto ed amore. (Paradiso canto 6.^o)

Ma torniamo al Nannatruogo e mi si perdoni se ora lo chiamo così
ripetendo la parola del Conte Ugolino - dove si occupano qui della parte
storica di questo canto, che io mi permetto chiamare fatto tragico? soltanto
mi limito a spiegare il perché Dante chiama il Conte di Donoratico
quel peccator - per avere egli nella battaglia della Meloria dato ~~l'ajuto~~
ai suoi compatriti (i Pisani) il segnale della fuga, e per averne
un potere egli dipoi vergere a signore di Pisa? Oppure perché Pisano
spionellino trattò coi fuochi e di nuovo col' Arrivato Ruggieri cacciò
a tradimento di Pisa Nino de' Visconti della famiglia suo nipote?
e lo spiega il luogo stesso ove trovarsi costanti e Ugolino e l'Arrivato
Ruggieri - in Livorno - da Livorno che tradì la città di Pisa
all'esercito greco - ^{l'ingrato} traditore della Patria e usurpatore del potere.

Chi non sa che Dante nacque in Firenze nella
 primavera dell'anno 1265 proprio nel maggio - alcuni
 Biografi dicono; il 14 - ma non è certo - morì in Raven-
 na il 14 settembre del 1321, finito da quattro mesi
 i cinquantanni di sua età, assistettero il padre morente
 i suoi due figli maschi Pietro e Jacopo e la figliuola
 Beatrice ^{delicissima} ^{mi pare} ^{superfluo dire che} ~~il~~ Pietro, il pri-
 mo genito dove il mondo degli studiosi viva gratitudine,
 perchè diede ad esso ^{per il primo} ~~la~~ chiave ~~per~~ aprire e investire
 lo scrigno dei tesori artistici, storici e letterari gelosamen-
 te ⁱⁿ ~~inchiusi~~ dal genio paterno. ~~Gloria bella perchè~~
~~purificata dal suo spirito, gloria italiana prima, poi~~
~~universale.~~ E siccome ogni erudito vorrebbe essere fami-
 gliare con lui così nessuna meraviglia se anche sul
 suo nome ^{sono sorte} ~~sortero~~ dispute e controversie e dicasi che Dan-
 te è abbreviativo di Durante. ^{su suo} ~~affermai~~ ^{che egli sia} ~~fu~~ nato
 nel mezzo del secolo tredicesimo - ma del giorno di sua na-
 scita mancano fermi riscontri - Il padre suo fu Ali-
 ghiero di Bellincione Alighieri - Nobile e antica schiatta
 fiorentina - La madre sua una Madonna Bella il casato
 di questa, s'ignora - Dante più tardi raccolse memorie
 che gli antenati suoi furono di stirpe Romana, (ce lo dice
 nel canto XV^{mo} dell' inferno, e nel canto XV^{mo} del paradiso.
 di là impariamo che fu una donna lombarda che diede
 il nome degli Alighieri ai suoi discendenti - Alighieri
 Alighieri, ^{e finalmente} ~~Alighieri~~, per che ^{fu} ~~fu~~ ^{delle cas' orachino}
 Martire di Cristo e cavaliere dell' Imperatore.

Dante forse perché convinto di avere nelle vene sangue lombardo e romano, contro gli Stucchi e quei di Firenze specialmente, i quali fermarono di più il mulo Fiorentino, si scaglia senza pietà, ma un giustiziere, ^{in causa dei} per loro vizj, dalla loro invidia e dalla loro maldicenza. Egli venne alla luce, quando appunto ogni luce del bene era offuscata. La casa aveva finiva colla morte di Manfredi. I Ghibellini cacciati via da Firenze, e l'Alemagna, impaurita o vile, non rivendicò la morte di quell'Eroe.

Ridolfo d'Asburgo, pur mercanteggiando colle signorie Guelfe - impaurito egli pure, negò mettere il piede nella gola del Leone. (Come diceva lui) ^{allora in Firenze} prevalevano i Francesi Mercadanti e i preti ambiziosi. Il Municipio sottoposto, invaso da bottegai, da villani rimpannucciati, e da un popolaccio mutabile e chiassoso. Se questi fatti ne seguirono parte nella sua fanciullezza, parte nella sua giovinezza e pubertà - dal 1266 al 1291 - anzi alla Battaglia di Campaldino ove i Ghibellini furono quasi interamente distrutti e abbattuti dai Guelfi 1289 - Dante vi prese parte e allora aveva appena compiuto il suo 24.^{mo} anno - Non teme di ^{non} lodar se stesso, perché dice; alla prima affrontata aveva avuto temenza molta.

(Lettera di Dante presso Leonardo Bruni.) Militò pure nell'oste contro Pisa, peribò trovossi alla presa del castello di Caprona, (ved. Inferno canto XXI). Nell'età di 24 anni, come abbiamo detto, già egli era Poeta, Era fra i suoi celebrato e acclamato qual gentile Trovatore. Non aveva perduto fede della sua nobile Patria, che egli, romano, chiamava sempre sorella di Roma.

(3)

In l'anno 1287, l'anno prima della guerra di Arezzo che
seguirono le due tragedie dei Gherardeschi e dei Malatesta,
le quali dovevano por' dare argomento ai due episodi
drammatici e popolari della ^{il lutto volgare - Paolo e Francesca} Divina Commedia. Ho detto
popolari e drammatici, perché se nel primo, ^{quello del lutto volgare,} il terrore ed il
dolore impersonato dal poeta nei principali attori del dramma
viene sensibilmente e conseguentemente a trasmettersi nel
lettore e lo impressiona; nel secondo, in quello di Paolo e
Francesca, il dolore impersonato dal poeta nei suoi due eroi,
torna novellamente ^{ad impersonare e impressionare} il
poeta così, che ^{alla fine il lutto -} come corpo morto cade. ^{la potenza del}
poeta ^{si rivela} diventa perciò così ^{potente} soggettiva, che il poeta, della
veste di poeta si spoglia, ^{attore} e diventa egli stesso un ^{attore}
maggio integrale del dramma.
Della potenza drammatica del ^{Dante} poeta dimostrata in tutto il
suo poema divino, e specialmente in questi due canti, non ti
disgradi o mio gentile e cortese uditore che io mi soffermi
un po', sparendomi farina del mio sacco - Certo non dirò io,
meglio che menti più chiare della mia non abbiano detto,
e con maggiore autorità constatata, la sublimità e la
eccellenza dei concetti psicologici e patologici coi quali
Dante rivestì umanamente questo canto 33^{mo} dell'Inferno,
col quale egli ci chiama e ci forza ad assistere al più terribile
e pietoso dramma della fame, e della vendetta, di quella ven
detta che non ^{compiè} potèta conseguirsi nell'umana vita, si ^{compiè}
nella seconda ^{nella} spirituale e dura coll'eternità. E' egli vero
vero che tutti i personaggi della sua Commedia egli si ha
tratti fuori dalla storia e i più da quella a lui contempora
nea. Ma ammira il mondo come il suo geniale intelletto,
creatore della sua forza soggettiva (quella che ^{prima soggettiva} ~~è~~ ^{la}
potenza drammatica) ha saputo informarsi e riformare

A

personaggi e fatti in guisa da fare apparire vero tutto quanto
con ^{allegoria} mistico e di soprannaturale in un mondo ideale e con-
cirarlo alla nostra immaginazione, al nostro spirito per mezzo
della fede, ~~avvicinato~~ ^{avvicinato} in dogmi della teologia, non allora
mandosi però mai dal concettualismo, dal famoso quid me-
cum posto fra le due opposte dottrine; cioè: il realismo
e il nominalismo - Perché egli Poeta, storico, filosofo e
teologo, volle dimostrarsi di quale e quanta utilità sia
alla religione la filosofia - ^{l'asserisce più espressamente e determinata-}
~~come~~ ^{come} ~~il~~ ^{il} ~~teologo,~~ ^{teologo,} ~~dante con~~
^{mente di} ~~danna~~ ^{danna} coloro che incapaci di addentrarsi oltre la buccia
delle cose, di tutto e su tutto vogliono parlare e discutere,
e cercare negli oggetti, non ciò che può illuminare,
ma ciò che reca meraviglia e stupore. Questi ^{egli chiama} ~~si possono~~
~~chiamare~~ ^{chiamare} sofisti o giullari della filosofia - La luce
vera, il sole illumina non solo ^{coloro} ~~che son fuori d'intelli-~~
genza - cioè, gli irrazionali, ma egualmente quelli che
hanno intelletto e libera volontà.

Né pur le creature, che son fuori
d'intelligenza, quest'arco saetta,
Ma quelle che hanno intelletto ed amore -
(Paradiso canto primo)

Quando si ha il genio dell'arte i concetti complessivi di tutte le arti gemmano -; la pittura, la scultura, il disegno, e quel congegno meccanico di accessori indispensabili al colorito della rappresentazione - e tal movimento è fatto in guisa che si fonda colla perfetta impersonazione dei fatti, delle cose, ed ogni usarmi - In questo canto 33^{mo} dell'Inferno, noi ammiriamo il modo veramente meraviglioso col quale il Poeta cambia la scena, e trasporta i suoi attori da un loco all'altro così naturalmente, che ne seguiamo le trasformazioni e i movimenti con quella stessa naturalezza colla quale furono fatti - Esempio - Dante e Virgilio sono nel nono cerchio dell'Inferno, il cui pavimento è di durissimo ghiaccio e ove ston fatti i dannati dal collo in giù e mostrano soltanto i loro crani - questo cerchio è scompartito in quattro liste circolari o sfere, chiamate Carina, Antenora, Tolomea e Giudecca - l'Antenora è la lista circolare ove sono dannati i traditori della patria - A' giù sta pena trovarsi dannati il Gherardesca e l'Arcivescovo Anagni -

Noi eravamo partiti già da ello,
 Che io vidi duo ghiacciati in una buca,
 Sì, che l'un capo all'altro era cappel-

La bocca sollevò dal fiero pasto
 quel peccator, foibendola a' capelli
 del capo, che aveva di retro questo
 continuarsi sino alla giria della Testina;
 Breve pertugio dentro della Munda
 la qual per me ha il titol della fame
 e in che convien ancor ch'altre si chiuda...

Ed ecco che il cambiamento di scena è stato fatto, ed ha trasportato con tutta naturalezza tutti i suoi attori

A. Fr. 13

nella famosa torre della fame, lui stesso, Oisipio,
Ugobiso, ^{il figlio} dei nepoti suoi - e ce lo mostra ora tutto d'un
pezzo prodigo del suo fine mirando ^{guardando} in volto ai suoi
figliuoli che gli dimandavan pane -

Dossia che fummo al quarto di venuti

zaddo mi gettò disteso ai piedi

Dicendo, padre mio, che non mi ajuti?

Quiri mori, e come tu me vedi

Vid'io li tre cascar ad uno ad uno

tra il quinto di e il sesto - ond'io mi deds'

già cieco a bramolar sopra a ciascuno

e tre di gli chiamai poi che fus morti,

paria più che il doter, poté il digiune -

Subito dopo avvenuta la morte di Ugobiso, istantanea-

mente cambia di nuovo la scena ~~che~~ ritroviamo il

teschio del Conte che giura coi denti ancora più

sabbiosamente il granio di Puggeri;

Quand'elto detto ai noi gli occhi terti

riprese il teschio misero co' denti

Che jurat l'osso come d'un can forte -

Chiude il dotoreo dramma il poeta - sentenziauder.

Chi! Piva, -

O diu di Dante chi si stancherebbe, e a udire d' lui chi? -
 Ma se a diu bene o' adiuo, a udire non meno - perche si tratta
 d' convincere e persuadere se stessi - I Poeti in generale can-
 taro la liberta' e l'amore. Dante, ^{namque} profeta a queste, la sua musa
 idealizzata nel nome di ^{ad e' a d'essi che} Beatrice, se egli ebbe in dispregio piu che
 la specie umana, i suoi vizi, le sue ^{suoi delitti e peccati} colpe (non ebbe mai dispregio
 di se medesimo - Il dubbio e' di' grandi filosofi, e se Mon-
 taigne dall' altro lato del mare, diceva; ^{philosophe, e indolose} Peut-etre que
^{sius - je} Dante, ^{Io mi son un che quando}
^{amore spira, noto; ed a quel modo}
^{che i detta dentro, vo significando;}
 mi ricordo che nella mia gioventu' allorchando incominciava
 i miei studi sulla divina commedia, rivolsi al mio maestro
 d' Rettoria, che era un dotta Barnabita, certo padre Danielli, alcune
 dimande su gli amori di Dante per la bella Portinari. ^{mi quando sorpreso per d'esse;} Mi rispose,
 Fazio io invece a lei una tale dimanda - mi rispondea ^{la mente girarsi d'esse;} chiara-
 mente in iscritto - Sara la lezione d'oggi - ^{fu cio' che allora rispose;}
 Se vero fosse stato l'amore di Dante per la Bella Portinari
 perche non ne dimandi la mano e la messa in moglie? So
 trattenne dal far cio', che a quanto pare lo avrebbe reso felice
 forse la disparita' dei natali? - di nobile stirpe i Portina-
 ri, di nobile e antica stirpe gli Allighieri; forse la dispa-
 rita' d' fortuna. I Portinari erano ricchissimi - l'udire
 invece supporre che l'amore sentimento nato in un'ani-
 ma altamente elevata, temperato, corretto da una mente
 geniale e culta, doveva e poteva imporre a se stesso non il
 sacrificio, ma il beneficio del silenzio - Beatrice si spara
 ad altri - Dante pure - il qual fatto maggiormente mi
 prova, che fu beneficio e non sacrificio il silenzio - perche Dante
 intendeva e distingueva ben diversamente dalle anime
 e dagli spiriti volgari, l'amore, il vero e puro amore - a me
 pare che egli lo classificasse in due opposti e ben distinti
 sentimenti - All'uno diede il nome di amore sensuale

all'altro quello di Ideale - Egli ben sapeva che per continuare
 in questa estasi spirituale, era indispensabile che quell'amore
 si mantenesse sempre nel suo primo stadio d'osservazione e
 beatitudine, perché se fosse stato appena appena ^{sublime} toccato dal
 sensualismo, quell'amore, cioè quella beatitudine avrebbe
 cessato ^{fatto perdere} tutto il suo edificio spirituale. Il genio di
 Dante sentiva il bisogno della continuata ispirazione del
 bello e del perfetto per la purificazione ^{di se} della umana natura.
 (Udendo il nome, che nella mente sempre mi rampolla -
 Purgatorio 27^{mo} canto - Egli amò Beatrice, perché lui stesso
 concettore del bello e del perfetto, tale la vide in se stesso
 e davanti a se stesso - Fu il primo e il più felice parto del suo
 spirito, che non volle mai materializzare e corrompere, quindi sentiva
 che avrebbe materializzato e corrotto lo spirito suo - Invece attratto
 insensibilmente e volontariamente da quell'Ideale, che ^{divenne} parte
 tutta essenza dell'anima sua, se ne va alle belle e pure
 regioni paradisiache purificandosi - Dalla sua stessa creazione
 della perfezione celeste a lui diritto e insegna la perfezione
 umana - L'Amore terreno egli lo consacrò alla moglie, alla
 famiglia, ma appunto perché terreno e mi si passi la parola, materiale,
 quasi mai ^{la moglie} rammenta - [Fu la necessità logica della famiglia.
 Non è l'amore - fu l'affezione generata dalle abitudini - L'amore
 della famiglia è un dovere, gli affetti sono le conseguenze delle
 abitudini - quasi se non la si intendesse così - il mondo andrebbe
 a spavio - L'amore, questo sentimento che non si sa definire,
 è un germe che sta in noi, che di noi stessi si alimenta, e non è vero
 che tutti lo provino - no - quello che prova la generalità e al quale
 dà il nome di amore - Non è che un ribollimento del sangue, la
 sensualità lo ispira, lo rinvigorisce così che può in taluni cambiarsi
 in passione, quindi in parossismi, in pazzi e in delitti. [L'amore
 il vero amore ispirato dall'uomo perfezionato dal nostro idealismo

8

L'Antichità fu fondata da Omero. Eschilo, So-
focle, Euripide, Aristofane, Orazio, Virgilio sono
i suoi figli. Dante fu padre dell'Italia moder-
na — Ariosto, Petrarca, Tasso sono i figli suoi.
Se Rabalais creò la letteratura francese. Montaigne,
La Fontaine, Molière escono fuori dal suo stipite.
Se l'Inghilterra è tutta Shakspeare. L'Italia
e il Mondo Cristiano è tutto Dante.

Tanto nell'arte creativa, quanto in quella imitati-
va, — vò dire dei maestri scrittori e dei poeti, e dei
maestri interpreti delle opere di quei sommi, si rin-
vengono i rinnegatori e vedere con quale accanimen-
to si ribellano ad essi — si fanno, per esempio, accusa-
tori di noiose prolissità, di bazzarie, di cattivo gusto,
e le dicono per lo meno opere non più per i nostri giorni.
e poi, sapete che cosa fanno questi Aristarchi? Alla
Chateaubriand gli spogliano, gli sfilano per' delle loro
vesti e delle loro glorie ricuprano le loro vergognose
nudità, e pavoreggiandosi se la passeggiano, come se
il mondo fosse tanto cieco da non avorgersi che
quelle vesti, quelle glorie furono rubate, e che mal
si attagliano ai loro dorsi. Nessuno può svincolarsi
dal glogio di quei grandi. Tutto si tinge dei loro colori
e di Dante può dirsi ciò che Chateaubriand disse
e di Omero, e di Shakspeare, e di Dante stesso — per ogni
dove s'improntano le orme sue, egli è l'inventore di nomi
e di parole che ingrossano il vocabolario generale dei popoli.
Il suo modo di dire, le sue frasi sono diventate proverbi.
I suoi personaggi storici o finti si trasformano in personaf-
gi viventi e reali, che hanno eredi legittimi e discendenza.
Dante ha aperto all'umanità orizzonti donde

9
Spiecano innumerevoli nuovi cori di luce. Egli sparge
idee, da ognuna delle quali mille altre germogliano -
compariscono immaginarie, soggetti, stile a tutte
le arti - L'opera sua è ininvia inesaurita; ^{divinizzata} le stesse viscere
dello spirito umano -

Vò chiudere questa mia modesta ungerenza col dirvi un canto della
sua divina commedia, del quale non ne ho mai parlato
e l'ho a caro, il canto 25^o le trasformazioni di uomini
in serpi, e di serpi in uomini - Nessun commento - Il canto
non ne ha bisogno - impersonarsi in quello, come il poeta
seppe impersonarsi per impressionare - Se vi riesce avrà fatto
il dover mio.

21. Annuncio recita diurna di Ernesto Rossi, Milano, Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici, 21 febbraio 1892 (conservato presso l'archivio interno della Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma con numero di catalogazione 26-023)

Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici
(gratuitamente concesso)

Domenica 21 Febbraio 1892, alle ore 2 pom.

RECITA DIURNA
a totale beneficio della nascente Società di previdenza fra gli Artisti drammatici

Nella solidarietà che le anima in pro della benefica istituzione le **Cinque Compagnie italiane e dialettali attualmente residenti a Milano**, unendosi fraternamente e coadiuvate dall'illustre artista Comm. **ERNESTO ROSSI**, daranno il seguente spettacolo:

A R S

1. **Nuovissimi** versi, scritti per l'occasione da A. SARFATTI, e declamati dalla sig. V. Marini.
2. **La mattina dopo**
Commedia **Nuovissima**, in 1 atto, di GIANNINO ANTONA TRAVERSI.
Vi agiranno le signore *Tresa Boelli-Valvassura, Adelaide Falconi, Antonietta Proserpio* ed i signori *Ermete Zaccani, Luigi Ferrati e Giuseppe Masi*.
3. **LA LUNA DE MEL DEL SUR PANCAZI**
Commedia in un atto di E. FERRAVILLA.
Parodia-imitazione del lavoro poetico di F. CAVALLOTTI: *La luna di mtele*.
(col gentile consenso dell'autore)

Sur Pancrazi'	Ferravilla	Dottor Bagoletti	Gandini
Clorina, di lui moglie	Ivon	On giovin de stamperia	Grossi
Malio	Giraud		

4. Il Commendatore *Ernesto Rossi* dirà il Canto XXV dell'Inferno:
I SERPENTI
5. **LA ME VOEUR?** Scena popolare di L. Zanazzo
eseguita dalla signora *Fulgida Venturi* e dal signor *Gaetano Sbodio*.
6. **LA MARCIA DELLA JONE**
Scherzo-monologo di F. BUSSI ed E. G., detto dall'artista *Edoardo Giraud*.
7. **GAINA** — Scena comico-musicale del Maestro *Luigi Rocco*
eseguita dall'attore *Gaetano Sbodio*.

I signori Professori componenti l'Orchestra del Teatro, suoneranno negli intermezzi, **sceltissima musica, prestando gratuitamente l'opera loro.**

Milanesi!

Voi sempre i primi, nelle iniziative nobili e generose, in questa della beneficenza per una classe che vi ama ed amate, non sarete, ne sono sicuro, secondi a nessuno. — A voi dunque, la riconoscenza imperitura che ogni opera buona si merita.

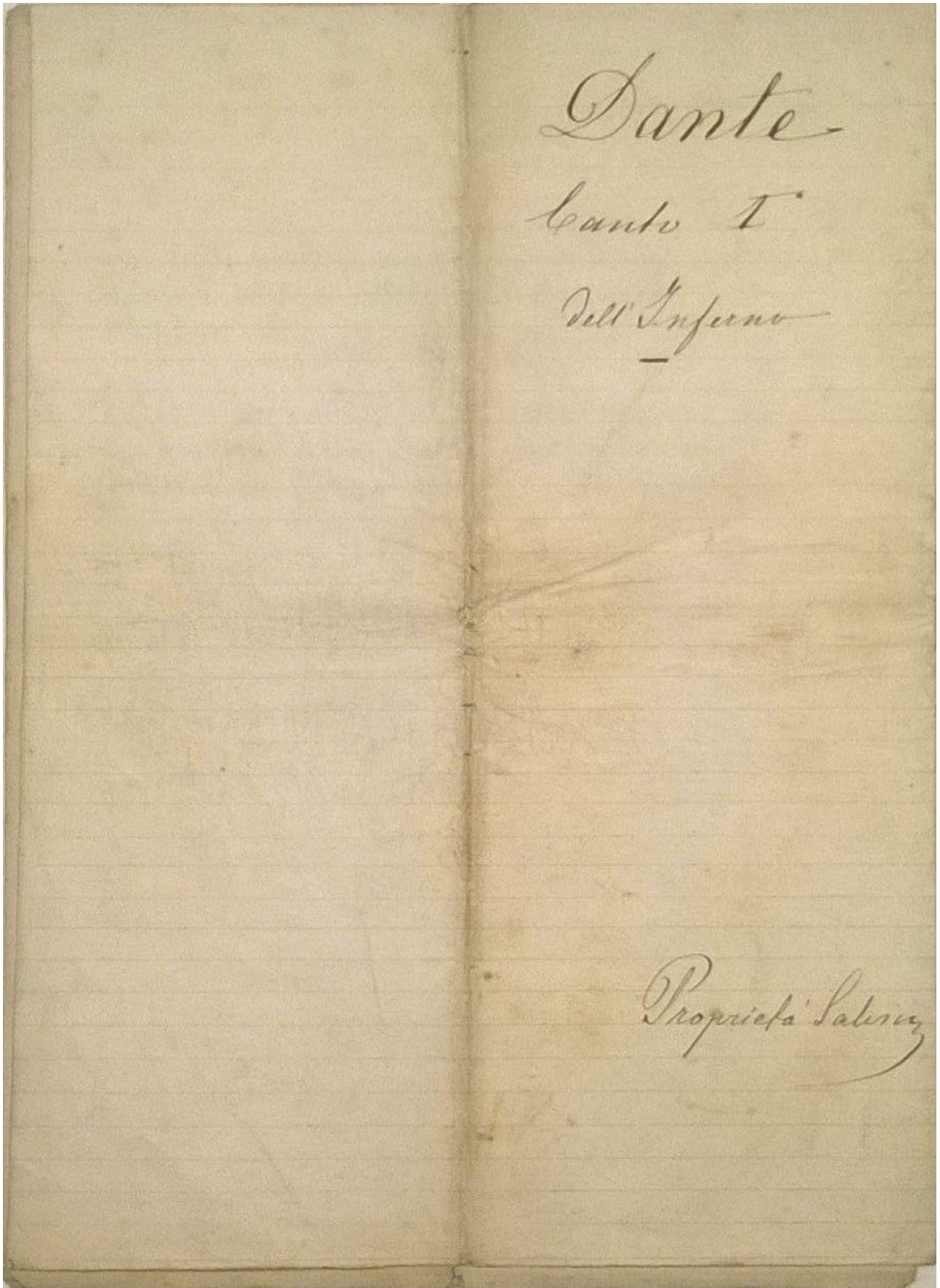
Per la Commissione ordinatrice dello Spettacolo: **LIBERO PILOTTO.**

Biglietto d'ingresso Lire 2
Alla seconda e terza Galleria accesso libero col solo biglietto d'ingresso.
Poltroncine Platea e prima Galleria L. 8 (oltre l'ingresso)
Sedie Platea e Gradinate L. 4 (oltre l'ingr.)
Balchi di prima Galleria L. 50 — Idem di seconda L. 30.

Milano. Tip.-Lit. Koenigsm.

La serata a beneficio della Società di Previdenza fra gli Artisti Drammatici fu articolata in una serie di declamazioni, fra cui quella dantesca del Rossi, scene comiche e due commedie: *La mattina dopo* di Giannino Antona Traversi e *La luna de mel del sur Pancrazi* di Edoardo Ferravilla, recitate da tutte le compagnie presenti sulla piazza di Milano.

22. Tommaso Salvini, trascrizione autografa del canto I dell'*Inferno*
(Fondo Salvini – Biblioteca dell'Attore di Genova, numero di catalogazione 685)



Dante
Canto I dell'Inferno

Nel messo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura;
Chè la diretta via era smarrita.

Ahi quanto, a dir qual'era, è cosa dura,
Questa selva selvaggia ed aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura!

Tanto è amara, che poco è più morte;
Ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
Dirò dell'altre cose ch'io v'ho scorte.

Io non so ben ridir com'io v'entrai;
Tant'era pien di sonno in su quel punto
Che la verace via abbandonai.

Ma po' ch'io fui al piè d'un colle giunto,
Là ove terminava quella valle
Che m'avea di paura il cor compunto;

Guardai in alto: e vidi le sue spalle
Vestite già di raggi del Pianeta
Che mena dritto altrui per ogni calle.

Allor fu la paura un poco queta
Che nel lago del cor m'era durata
La notte ch'io passai con tanta pietà.

E come quei che con lena affannata
Uscito fuor del pelago alla riva,
Si volge all'acqua perigliosa, e guata;

Così l'animo mio, che ancor fuggiva,
Si volse indietro a rimirar lo passo,
Che non lasciò giammai persona viva.

Poi ch'io ebbi riposato il corpo lasso
Ripresi via per la piaggia diserta,
Sì, che l'pie' fermo sempre era l'più basso.

Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta,
Una Lupa leggiera e presta molto,
Che di pel maculato era coperta;

E non mi si partia dinanzi al volto:
Anzi impediva tanto il mio cammino,
Ch'io fui, per ritornar, più volte, volto.

- Tempo era dal principio del mattino,
E l'Sol montava in su con quelle stelle
Ch'eran con lui, quando l'Amor divino

Mosse da prima quelle cose belle;
Sì ch'io bene sperar m'era ragione
Di quella fera alla gaietta pelle,

L'ora del tempo e la dolce stagione;
Ma non si che paura non mi desse
La vista, che mi apparve, d'un leone.

Questo pareva che contro me venesse
Con la test' alta, e con rabbiosa fame,
Sì che pareva che l' aer ne tenesse.

Ed una Lupa, che di tutte brame
Sembava carca nella sua magrezza,
E molte genti fe già viver grame.

Questo mi porse tanto di gravanza
Con la paura ch'usciva di sua vista
Ch'io perdei la speranza dell'alta terra.

E quale è quei che volentieri acquista,
E giunge il tempo che perder lo face,
Che n' tutti i suoi pensier piange e s'attrista;

Tal mi fece la bestia senza pace,
Che venendomi 'ncontro, a poco a poco
Mi ripingeva la dove l' Sol tace.

Mentre ch' i rovinava in basso loco,
Dimarsi agli occhi mi si fu offerto
Chi per lungo silenzio parca fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,
- Miserere di me (gridai a lui),
Qual che tu sii, od ombra od uomo certo.-

Disposemi: - Non uom; uomo già fui:
E li parenti miei furon lombardi,
E mantovani per patria amendui.

Nacqui sub fulio, ancor che fosse tardi,
E vissi a Roma sotto il tuco Augusto,
Al tempo degli Dei falsi e bugiardi.

Poeta fui: e cantai di quel giusto
Figliol d' Anchise che venne da Troia,
Doi che il superbo Iliov fu combusto.

Ma tu perchè ritorni a tanta noia?
Perchè non sali il dilettoso monte,
Ch' è principio e cagion di tutta gioia? -

Or se tu quel Virgilio, e quella fonte
Che spande di parlar sì largo fiume?
(rispose lui con vergognosa fronte.)

Oh degli altri poeti onore e lume,
Vagliami l' lungo studio e l' grande amore
Ch' m' han fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e il mio autore;
Tu se' solo colui da cui io tolsi
Lo bello stile che m' ha fatto onore.

Vedi la bestia per cui io mi volti:
Aitami da lei, famoto saggio;
Ch' ella mi fa tramar le vane e i polsi.-

E quale è quei che volentieri acquista,
E giunge il tempo che perder lo face,
Che n' tutti i suoi pensier piange e s'attrista;

Tal mi fece la bestia senza pace,
Che venendomi 'ncontro, a poco a poco
Mi ripingeva la dove l' Sol tace.

Mentre ch' i rovinava in basso loco,
Dimarsi agli occhi mi si fu offerto
Chi per lungo silenzio parca fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,
- Miserere di me (gridai a lui),
Qual che tu sii, od ombra od uomo certo.-

Disposemi: - Non uom; uomo già fui:
E li parenti miei furon lombardi,
E mantovani per patria amendui.

Nacqui sub fulio, ancor che fosse tardi,
E vissi a Roma sotto il tuco Augusto,
Al tempo degli Dei falsi e bugiardi.

Poeta fui: e cantai di quel giusto
Figliol d' Anchise che venne da Troia,
Doi che il superbo Iliov fu combusto.

Ma tu perchè ritorni a tanta noia?
Perchè non sali il dilettoso monte,
Ch' è principio e cagion di tutta gioia? -

Or se tu quel Virgilio, e quella fonte
Che spande di parlar sì largo fiume?
(rispose lui con vergognosa fronte.)

Oh degli altri poeti onore e lume,
Vagliami l' lungo studio e l' grande amore
Ch' m' han fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e il mio autore;
Tu se' solo colui da cui io tolsi
Lo bello stile che m' ha fatto onore.

Vedi la bestia per cui io mi volti:
Aitami da lei, famoto saggio;
Ch' ella mi fa tramar le vane e i polsi.-

A te convien tener altro viaggio
(Disparte, poi che lagrimar mi vide)
Se vuoi campar d'esto loco selvaggio.

Chè, questa bestia per la qual tu gridi,
Non lascia altrui passar per la sua via;
Ma tanto lo impedisce, ch'el uccide.

Ed ha natura sì malvagia e ria,
Che mai non empie la bramosa voglia,
E dopo il pasto ha più fame che pria.

Molti son gli animali a cui s'ammoglia;
E più saranno ancora, infin che l'vltimo
Verrà, che la farà morir di doglia.

Questi, non ciberà terra nè peltro,
Non sapienza e amore e virtute,
E sua marrow sarà tra Feltra e Feltra.

Di quell'umile Italia fia salute,
Per cui morì la vergine Camilla,
Lucrezia, e Turno, e Niso, di ferute.

Questi la caccierà per ogni villa,
Fin che l'aurà rimessa netto inferno,
Là onde mordia, prima, di partilla.

Ord'io, per lo tuo mè, penso e discerno
Che tu mi segui; ed io sarò tua guida,
E trarròti di qui per luogo eterno:

O' vederai le desperate strida,
Vedrai gli antichi spiriti dolenti,
Che la seconda morte ciascun grida.

E vederai color che son contenti
Nel fuoco, perchè speran di venire
Quando che sia alle beate genti.

Alle qua' poi se tu vorrai salire,
Ambrò fia a ciò di me più degna:
Con lei ti lascerò nel mio partire.

Chè quello Imperador che lassù regna
Perchè fu ribellante alla sua legge,
Non vuol che in sua città per me si regna.

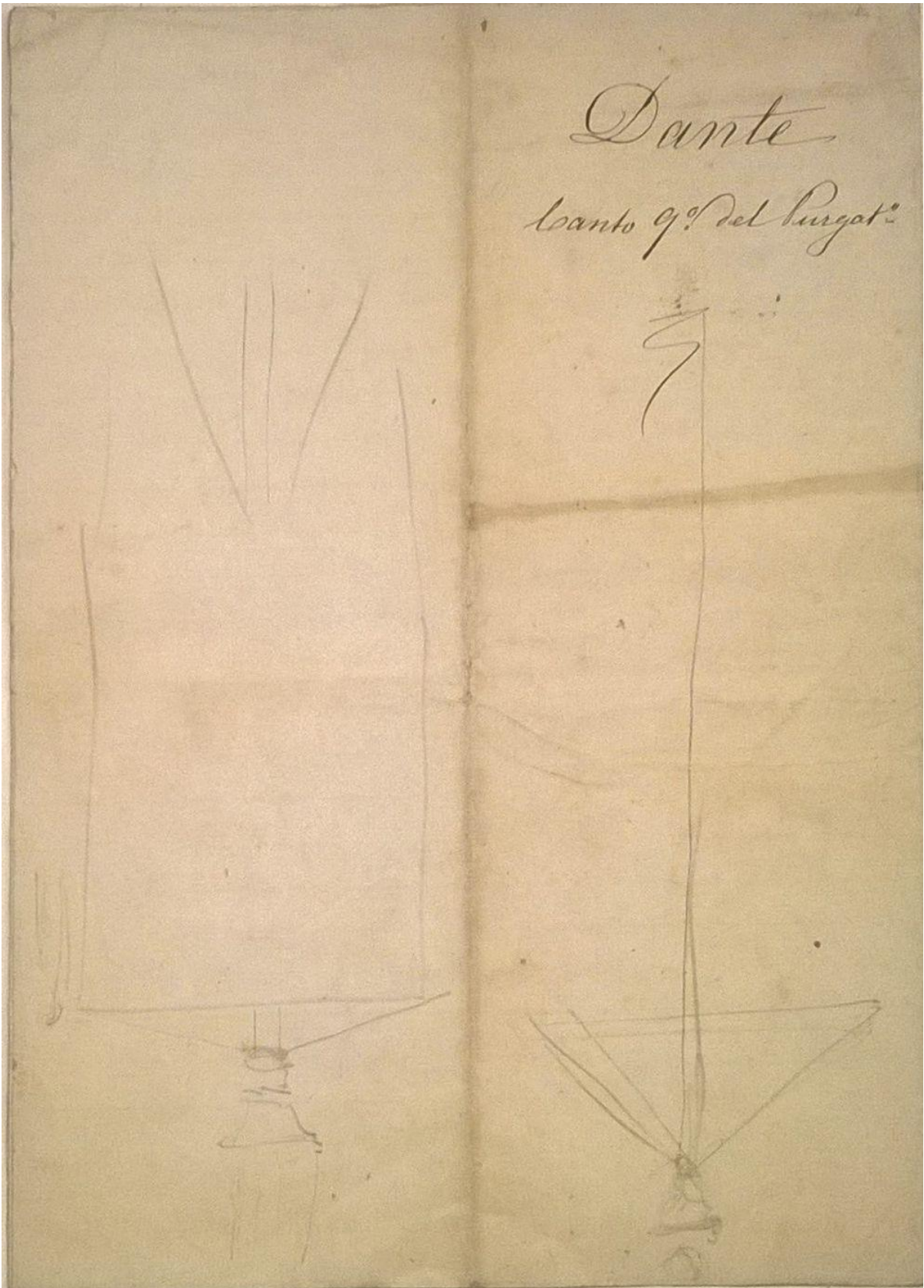
In tutte parti impera, e quivi regge:
Quivi è la sua città e l'alto seggio.
Oh felice colui cui ivi elegge! —

Ed io a lui: — Poeta, i ti richieggo
Per quello Iddio ch' tu non conosciesti,
Acciocchè io fugga questo male e peggio,

Chè tu mi meni là dov'or dicesti,
S'è ch'io vegga la porta di San Pietro,
E color che tu fai cotanto mesti. —

Allor si mosse, ed io gli tenni dietro —

Tommaso Salvini, trascrizione autografa del canto IX del *Purgatorio*
(Fondo Salvini – Biblioteca dell'Attore di Genova, numero di catalogazione 686)



12

Dante
Canto IX del Purgatorio.

Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
Lamia materia: e però con più arte
Non ti maravigliar d'io la rincalzo.

Noi ci appressammo: ed eravamo in parte
Che là dove pareami in prima un rotto,
Pur com' un fesso che muro diparte,

Vidi una porta; e tre gradi di sotto
Per girar ad essa, di color diversi,
Ed un portier, ch' ancor non faceva motto.

Lo come l'occhio più e più v'apersi,
Vidil seder sopra l'grado soprano,
Tal nella faccia, ch'io, non lo sofferisi;

Ed una spada nuda aveva in mano,
Che rifletteva i raggi sì v'er noi,
Ch'io dirizzava spesso il viso in vano.

- Diteci costinci, che volete voi?
(Cominciò egli a dire) Ovi è la scorta?
Guardate che l'venir su non vi noi. -

Donna del biel di queste cose accorta
(Rispose l' mio maestro a lui), pur dianzi
Ne disse: " Andate là: quivi è la porta. " -

Ed ella i passi vostri in bene avansi
(Ricominciò l' cortese portinaio).
Venite dunque a nostri gradi innansi. -

Là ne venimmo; e lo scaglion primaio
Bianco marmo era, sì pulito e terso,
Ch' io mi specchiava in esso quale i' paio.

Era l' secondo, tanto più che perso,
D' una petrina ruvida e arsiccia,
Crepata per lo lungo e per traverso.

Lo terzo che di sopra s'ammassiccia,
Porfido mi pareva sì frammezzante,
Come sangue che fuor di vena spiccica.

Sopra questo teneva ambo le piante
L' angel di Dio, sedendo in su la soglia,
Che mi sembrava pietra di diamante.

Per li tre gradi su di buona voglia
Mi trasse l' duca mio, dicendo: " Chiedi
Umilmente che l' serrame scioglia. -

Devoto mi gettai a santi piedi:
Misericordia chiesi che mi apresse:
Ma pria nel petto tre fiati mi diedi.

Sette P nella fronte mi descrisse
Col punton della spada; e - Fa che lavi,
Quando se' dentro, quelle piaghe, - disse.

Concedi o terra che secca si cavi,
D' un color fora col tuo vestimento;
E di sotto da quel trasse due chiavi.

L' una era d' oro, e l' altra era d' argento:
Prima con la bianca, e poscia con la gialla
Fece alla porta sì ch' io fui contento.

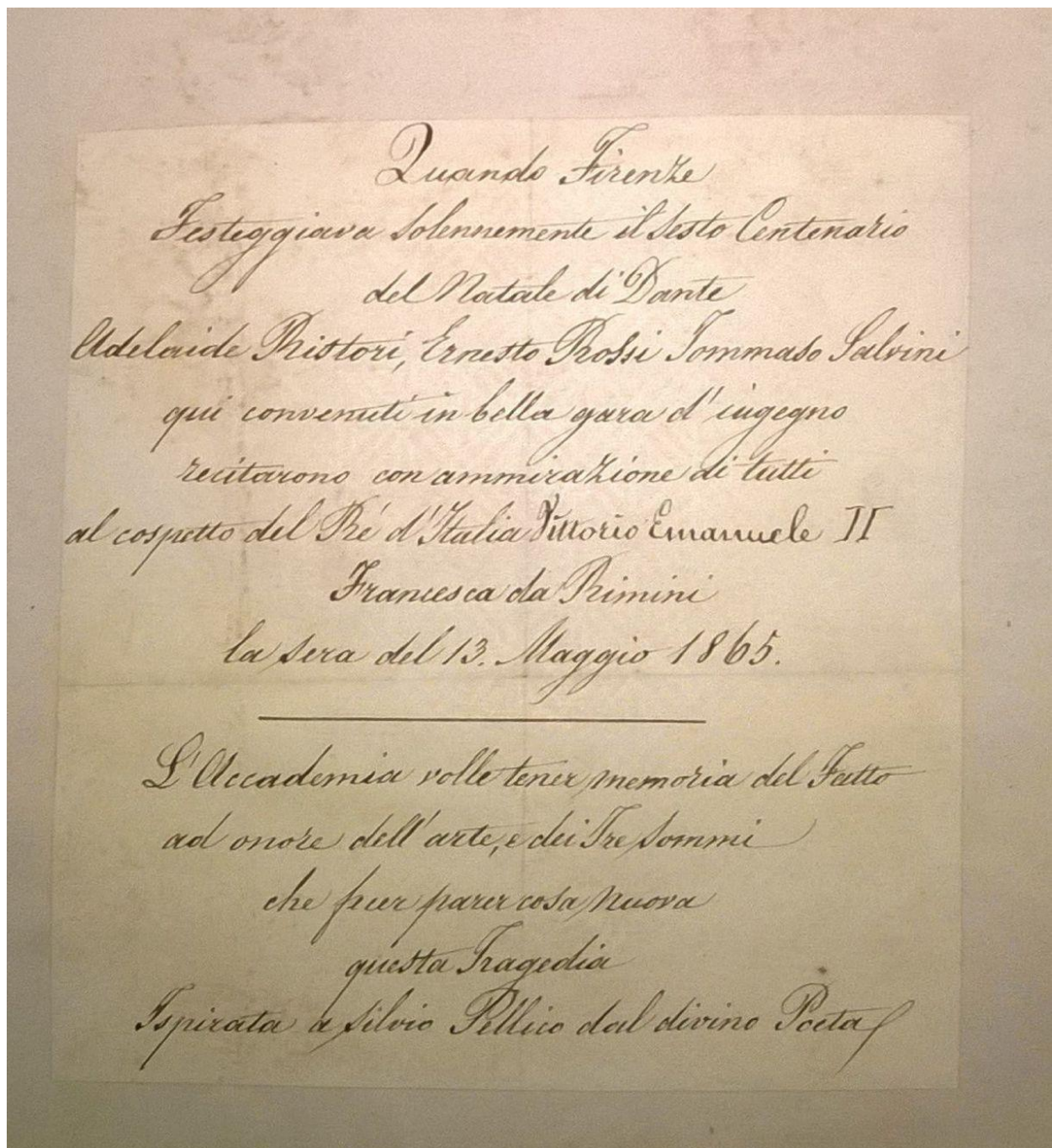
- Quandunque l' una d' este chiavi falla,
Che non si volga dritta per la toppa
(Diss' egli a noi), non s' apre questa calla.

Più cara è l' una; ma l' altra vuol troppa
D' arte e d' ingegno avanti che desserri,
Perch' ell' è quella che l' nodo disgruppa.

Da Pier te tengo, e dissemi ch' i' erri
Anzi ad aprir ch' a tenerla serrata,
Per che la gente a' piedi mi s' attorni -

Poi pinsò l' uscio alla porta sacrata,
Dicendo: - Entrate. Ma facciami accorti
Che di fuor torna chi dietro si quata.

23. Targa commemorativa della rappresentazione della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico andata in scena il 13 maggio 1865 al Teatro Niccolini di Firenze in occasione del centenario dantesco (*Raccolta ritagli di giornale 1864-1865*, conservata nel Fondo Adelaide Ristori – Biblioteca dell'Attore di Genova).



24. Ermete Zacconi recita il II del *Purgatorio* e il XXIII dell'*Inferno* al Teatro Niccolini di Firenze, il 14 e il 21 marzo 1900 (locandine conservate nel Fondo Niccolini dell'Archivio storico del Comune di Firenze con numeri di catalogazione Ba00177_0137 e Ba00177_0149).

Preg. Signore,

R. TEATRO NICCOLINI
Illuminato a luce elettrica

Dal 3 al 22 Marzo 1900

RAPPRESENTAZIONI STRAORDINARIE
dell'Artista

Cav. ERMETE ZACCONI
con la Compagnia Drammatica Italiana di sua proprietà
(Rappresentante PIETRO TARRA)

PERSONALE ARTISTICO

EMMA GRAMATICA

OLGA LUOGO	MATILDE CAVALLUCCI
GIULIA CASSINI	TERESA CHIARI
RONA DOMINICI	ANNETTA CIARLI
EMMA CAIRO	L. M. BONAFINI
ELVIRA B. RISSONE	GIULIA SPINELLI
SOFIA CAVALLUCCI	GINA RISSONE
	TINA RISSONE

ERMETE ZACCONI

STANISLAO CIARLI	ODOARDO BONEFINI
VITTORIO ROSSI-PIANELLI	ALFONSO CASSINI
ENRICO ONORATO	CARLO BORDEAUX
ALBANO CONFORTI	OSCAR SPINELLI
ACHILLE RISSONE	ACHILLE RICCIARDI
UMBERTO RISSONE	VITTORIO RISSONE
ADOLFO GARZOTTI	ERNESTO RISSONE
GIOVANNI RISSONE	ROLDIO FAGIOLI
VALENTINO SCHIVI	LUIGINO SCHIVI

Direttore di scena A. RISSONE - Segretario A. RICCIARDI

Due Suggestori - Due fornitori di scena - Due Appartatori

NOVITÀ

Il nuovo idolo (Le nouvelle idôle) - Dramma in 3 atti di Francesco De Curel.

Lorenzaccio - Dramma tragico in 5 atti di Alfredo De Musset (traduzione e riduzione dell'Avv. Umberto Ferrigni (Yorickson)).

La posta suprema - Dramma in 3 atti di Sabatino Lopez.

Preg. Signore,

R. TEATRO NICCOLINI
Illuminato a luce elettrica

Il teatro si apre a ore 20 (8 pom.) Lo spettacolo terminerà a ore 23,45 (113/4 pom.) circa

Mercoledì 14 Marzo 1900 a ore 20,45 (8¹/₂ pom.)

SERATA DI GALA
per festeggiare il genotliaco di

S. M. UMBERTO I

Il Teatro sarà addobbato a festa

La Compagnia Drammatica Italiana di proprietà e diretta dall'Artista

Cav. ERMETE ZACCONI
rappresenterà

FACCIAMO DIVORZIO!

Commedia in 3 atti di V. Sardou.

Des Prunelles	E. Zacconi
Ademaro	S. Ciarli
Clavignac	A. Cassini
Bafoirdin	E. Onorato
Un commissario di polizia	G. Spinelli
Bastiano	G. Bordeaux
Giuseppe, locandiero	A. Rissone
Cipriana	E. Gramatica
La Signa di Brionne	G. R. Cassini
La Signa di Valfontaine	E. Cairo
La Signa di Lusignan	L. M. Bonafini
Giuseppina	M. Cavallucci
1. ^a Delegato	A. Ricciardi
2. ^a Delegato	A. Garzotti

La scena è a Reims - Epoca presente

Dopo il 2.^o atto verrà detto da **E. Zacconi**

Il 23° canto dell' INFERNO DI DANTE

Biglietto d'ingresso **LIRE UNA**

Poltrone L. 3 (oltre l'ingresso) - Posti distinti L. 2 (oltre l'ingresso)
Palchi 1.^o e 2.^o fila L. 12 - Palchi di 3.^a fila L. 5

Chi acquisterà un buono valido per 5 biglietti d'ingresso avrà un palco in 4.^a fila
E aperta al Camerino del Teatro la vendita dei Palchi, Poltrone e Posti distinti
L'IMPRESA NON GARANTISCE CHE I PALCHI ACQUISTATI NEL TEATRO STESSO
Sono rigorosamente proibite le entrate di favore

Domani Giovedì 15 Marzo

LORENZACCIO

Dramma tragico in 5 atti di Alfredo De Musset
(Traduzione e riduzione dell'Avv. Umberto Ferrigni (Yorickson))

IMP. LIT. FERRIGNI - CONSOBIA FIRENZE

Preg. Signore,

R. TEATRO NICCOLINI
Illuminato a luce elettrica

Dal 3 al 22 Marzo 1900

RAPPRESENTAZIONI STRAORDINARIE
dell'Artista

Cav. ERMETE ZACCONI
con la Compagnia Drammatica Italiana di sua proprietà
(Rappresentante PIETRO TARRA)

PERSONALE ARTISTICO

EMMA GRAMATICA

OLGA LUOGO	MATILDE CAVALLUCCI
GIULIA CASSINI	TERESA CHIARI
RONA DOMINICI	ANNETTA CIARLI
EMMA CAIRO	L. M. BONAFINI
ELVIRA B. RISSONE	GIULIA SPINELLI
SOFIA CAVALLUCCI	GINA RISSONE
	TINA RISSONE

ERMETE ZACCONI

STANISLAO CIARLI	ODOARDO BONEFINI
VITTORIO ROSSI-PIANELLI	ALFONSO CASSINI
ENRICO ONORATO	CARLO BORDEAUX
ALBANO CONFORTI	OSCAR SPINELLI
ACHILLE RISSONE	ACHILLE RICCIARDI
UMBERTO RISSONE	VITTORIO RISSONE
ADOLFO GARZOTTI	ERNESTO RISSONE
GIOVANNI RISSONE	ROLDIO FAGIOLI
VALENTINO SCHIVI	LUIGINO SCHIVI

Direttore di scena A. RISSONE - Segretario A. RICCIARDI

Due Suggestori - Due fornitori di scena - Due Appartatori

NOVITÀ

Il nuovo idolo (Le nouvelle idôle) - Dramma in 3 atti di Francesco De Curel.

Lorenzaccio - Dramma tragico in 5 atti di Alfredo De Musset (traduzione e riduzione dell'Avv. Umberto Ferrigni (Yorickson)).

La posta suprema - Dramma in 3 atti di Sabatino Lopez.

Preg. Signore,

R. TEATRO NICCOLINI
Illuminato a luce elettrica

Il teatro si apre a ore 20 (8 pom.) Lo spettacolo terminerà a ore 23,45 (113/4 pom.) circa

Mercoledì 21 Marzo 1900 a ore 20,45 (8¹/₂ pom.)

SERATA D'ADDIO
della Compagnia Drammatica Italiana di proprietà e diretta dall'Artista

Cav. ERMETE ZACCONI
Si rappresenterà

1.^o **ATTEONE**
Scherzo Comico in 1 atto
Vi agiscono le sigg. M. Cavallucci, E. Rissone ed il sig. S. Ciarli.

2.^o **Canto 2.^o PURGATORIO**
della *Divina Commedia* detto da **E. ZACCONI**

3.^o **IL CUORE RIVELATORE**
dai racconti di Odoardo Poe detto da **E. ZACCONI**

4.^o **Don Pietro Caruso**
Dramma in un atto di Roberto Bracco
Don Pietro Caruso E. Zacconi
Margherita, sua figlia M. Cavallucci
Il Conte Fabrizio Fabrizi C. Bordeaux
Alcune voci interne - A Napoli - Epoca presente

5.^o **IL TRAMONTO DEL SOLE**
Scherzo Comico in un atto
Vi agiranno le signore A. Ciarli - T. Chiari - E. Rissone ed i sigg. S. Ciarli - E. Onorato - A. Rissone - E. Conforti - U. Rissone - V. Rissone ed E. Rissone.

Biglietto d'ingresso **LIRE UNA**

Poltrone L. 3 (oltre l'ingresso) - Posti distinti L. 2 (oltre l'ingr.)
Palchi 1.^o e 2.^o fila L. 12 - Palchi di 3.^a fila L. 5

Chi acquisterà un buono valido per 5 biglietti d'ingresso avrà un palco in 4.^a fila
E aperta al Camerino del Teatro la vendita dei Palchi, Poltrone e Posti distinti
L'IMPRESA NON GARANTISCE CHE I PALCHI ACQUISTATI NEL TEATRO STESSO
Sono rigorosamente proibite le entrate di favore

Sabato 24 Marzo 1900 **Prima Rappresentazione Straordinaria** della Compagnia Comica Veneta di proprietà e diretta dal Cav. Ferruccio Benini

Zente Refada Commedia brillante in 3 atti di G. Gallina - **Le distrazion del Sior Antenore** Commedia brillante in 1 atto

25. Ermete Zacconi recita *I serpenti* (XXV canto dell'*Inferno*) al Teatro Niccolini di Firenze il 19 gennaio 1904 (locandina conservata nel Fondo Niccolini dell'Archivio storico del Comune di Firenze con numero di catalogazione Ba00178_0312).

Preg. Sig.

R. TEATRO NICCOLINI

Il teatro si apre a ore 19,45 Lo spettacolo termina alle ore 23,30 circa

PENULTIMA RECITA

Martedì 19 Gennaio 1904 a ore 20,30

SERATA D'ONORE

• DI •

ERMETE ZACCONI

si rappresenterà:

IL COLLEGA CRAMPTON

Commedia in 3 atti di Gerardo Hauptmann

PERSONAGGI

Il Professore Crampton	E. ZACCONI
Giulietta, sua figlia . C. Dominici	Hunze, pittore di stanze. L. Governato
Agnese ved. Wiesner. R. Rossi	Feifert E. Picello
Selma, kellerina . . Z. Dalponte	Janetzi, bidello . . . P. Mellino
Adolfo Strahler . . . A. Rossi	Trast, trattore . . . G. Bodda
Massimo Strahler . . . D. Piacentini	Hassuer, oste in una
Il Professore Kersen . E. Conforti	bettola d'infimo rango. C. Caldelli
L'Architetto Milius . L. Governato	Popper C. Pilotto
Lorenzo, addetto allo	Un fattorino modello. A. Petroni
stud. del Prof. Crampton C. Broggi	1° Scolaro C. Pilotto

Allievi di pittura del Professor Crampton

I SERPENTI *Canto XXV Inferno* (Divina Commedia - Dante Alighieri)

detto dall'Artista **Comm. ERMETE ZACCONI**

Darà termine **IL CANTICO DEI CANTICI**

Bozzetto poetico in 1 atto di Felice Cavallotti

Antonio, seminarista, E. ZACCONI — Il Colonnello Soranzo, E. DOMINICI —
Pia, I. CRISTINA.

BIGLIETTO D'INGRESSO LIRE 1.50

Poltrone L. 5 (oltre l'ingr.) - Posti distinti 1.ª Categ. L. 3 (oltre l'ingr.)
Posti distinti di 2.ª Categoria L. 2 (oltre l'ingresso)
Palchi 1° e 2° ordine L. 20 - Palchi di 3° ordine L. 8 (oltre l'ingresso)

Chi acquisterà un buono valido per 5 biglietti avrà diritto a un palco di IV° ordine

Al camerino del teatro è aperta la vendita dei palchi, poltrone e posti distinti

L'impresa garantisce soltanto i palchi che si acquistano nel teatro stesso.

Domani Mercoledì 20 Gennaio: **Serata d'Addio**

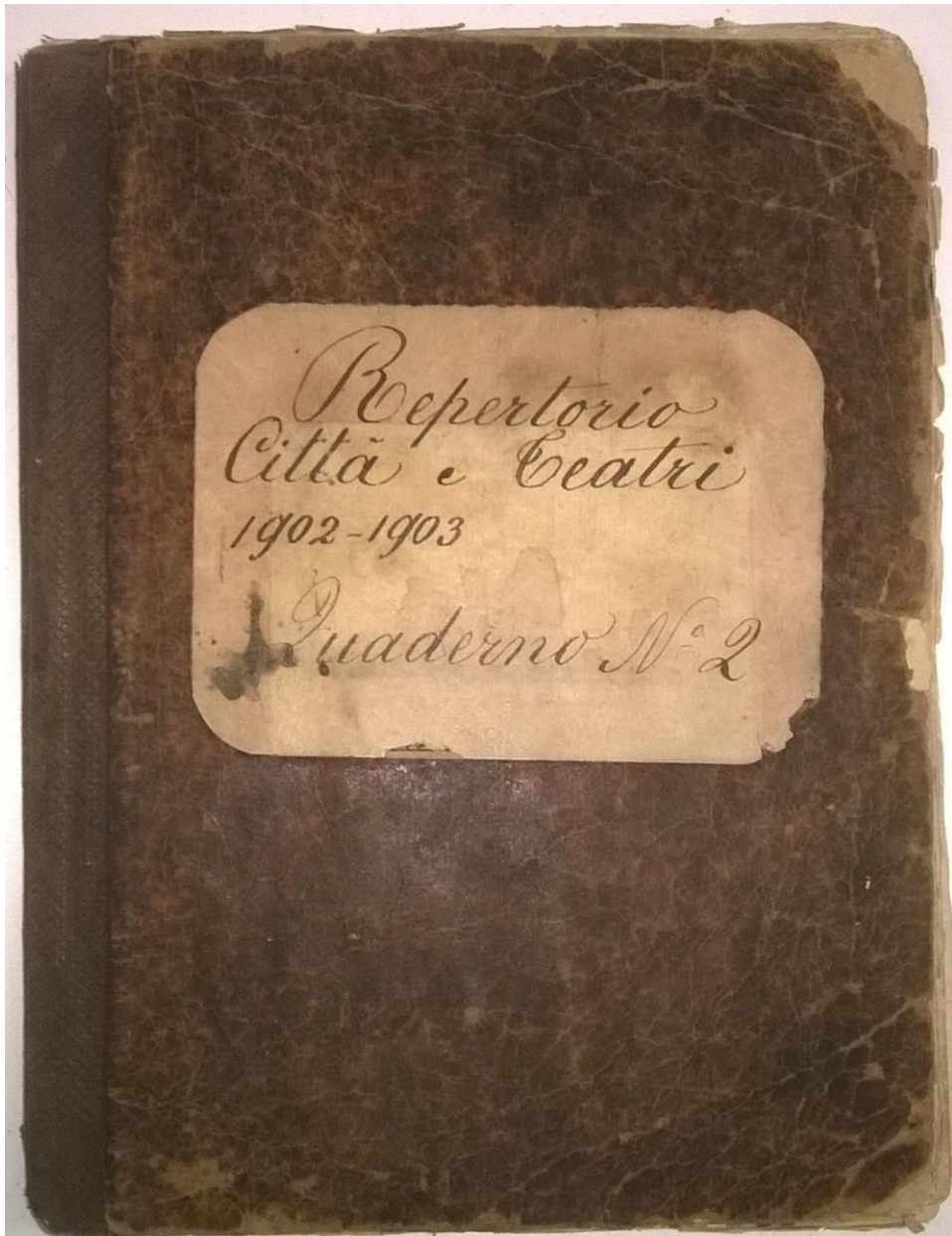
Replica a Richiesta della Commedia in 5 atti di PAOLO FERRARI

IL DUELLO

TIP. LIT. FRANGOLINI - CONDOTTA FIRENZE.

312

26. Ermete Zacconi, *Repertorio città e teatri 1902-1903*, *Quaderno n° 2*
(Fondo Ermete Zacconi – Biblioteca dell'Attore di Genova)



Declamazione de *I Barattieri* (XXV canto dell'*Inferno*) al Teatro Andreani di Mantova il 28 maggio 1902 e del XXI dell'*Inferno* al Teatro Niccolini di Firenze il 13 gennaio 1903 per commemorare la morte di Gustavo Modena.

<i>Verona</i> (Teatro Bistori)		<i>Mantova</i> (Teatro Andreani)	
Maggio	17 Sab. L'amico delle donne. ^{Patrice Cerimonios}	Maggio	24 Sab. Disonesti - Eramonto del sole
"	18 Dom. Morte civile - Ermondo del sole	"	25 Dom. Nerone
"	19 Lun. Lorenzaccio	"	26 Lun. L'amico delle donne
"	20 Mart. Spettri - Eramonto del sole	"	27 Mart. Lorenzaccio
"	21 Merc. Nerone	"	28 Merc. Bene altrui - <i>I Barattieri</i> - Eramonto del sole Sera la sera
"	22 Giov. Disonesti - Alla caccia (Serata Zacconi)	"	29 Giov. Spettri - Alla caccia

<i>Firenze</i> (R. Teatro Niccolini) Direttore Ulisse Zaccanti		<p>1° LA PARRUCCA Scherzo comico in un atto Vi agiscono le Signore E. Piolla, Z. Dalponte, ed il Signor C. Bruggi</p> <p>2° TOMMASO SALVINI COMMEMORERA GUSTAVO MODENA</p> <p>3° ERMETE ZACCONI Declamerà il canto ventesimo primo « INFERNO » Divina Commedia - DANTE ALIGHIERI</p> <p>4° TRISTI AMORI</p>	
Dic	25 Giov. Pensà a Discrezione	Gennaio	13 Mart. TRISTI AMORI
"	26 Ven. Nostri inferni	"	14 Mart. L'Istruttoria - Eramonto del sole
"	27 Sab. Padre prodigo	"	15 Giov. La storia d'un soldo - L'Istruttoria - Dente carino
"	28 Dom. Kean	"	16 Giov. Spettri - Tigre del Bengala
"	29 Lun. L'Invincibile. Cerimonioso	"	17 Sab. V Rep ^{ca} Invincibile
"	30 Mart. Replica	"	18 Dom. Rep ^{ca} Otello
"	31 Merc. Castello storico	"	19 Lun. Anime solitarie (Serata di nome Cristina)
1903		"	20 Mart. Bisbetica Domata
Gennaio	1 Giov. L'amico delle donne	"	21 Merc. Nuovo idolo - (Giuramento d'Orazio)
"	2 Ven. Figlia di Seff - Telefono - Eramonto sole	"	22 Giov. Disonesti - Alla caccia
"	3 Sab. Morte civile - Chi non prova non crede	"	23 Ven. L'amico delle donne (Serata Zacconi)
"	4 Dom. Lorenzaccio	"	24 Sab. Riposo - Recita Comp ^{ca} francesi
"	5 Lun. R ^{ca} Telefono - Cantico - Parrucca ^(Riposo indispo sizione, influenza Car Zaccanti)	"	25 Dom. Spettri - Dente carino
"	6 Mart. R ^{ca} III L'Invincibile		
"	7 Merc. R ^{ca} Telefono. Bere o affogare - ^{III} Baccusca		
"	8 Giov. Otello		
"	9 Ven. Il Giudice - Il tabarro del sig. Giuseppe		
"	10 Sab. Bene altrui - Cantico - Giuramento d'Orazio ^(Serata Zacconi)		
"	11 Lun. Rep ^{ca} Morte civile - Chi non prova non crede		
"	12 Lun. IV Rep ^{ca} L'Invincibile		

1.^o **L A P A R R U C C A**

Scherzo comico in un atto

Vi agiscono le Signore E. Picello, Z. Dalponte, ed il Signor C. Broggi.

Fennajo 13.

2.^o **TOMMASO SALVINI**
COMMEMORERA
GUSTAVO MODENA

Marz 2^a

3.^o **ERMETE ZACCONI**
Declamerà il canto ventesimoprimo « INFERNO »
Divina Commedia - DANTE ALIGHIERI

4.^o **TRISTI AMORI**

- Merc 14 L' Istruttoria - Il tramonto del sole*
Giov 15 La storia d'un soldo - L' Istruttoria - Dente canino
Ven 16 Spettri - Tigre del Bengala
Sab 17 V Rep^{ca} - Invincibile
Dom 18 Rep^{ca} - Otello
Lun 19 Anime solitarie (Verata di nome Cristina)
Marz 20 Bisbetica Domata
Merc 21 Nuovo idolo - (Giuramento d' Orazio)
Giov 22 Disonesti - (Alla cuccia)
Ven 23 L' Amico delle Donne (Verata Zacconi)
Sab 24 Riposo - Vecita Camp^a francese
Dom 25 Spettri - (Dente canino)

27. Declamazione de *I barattieri* e *I serpenti* (XXV canto dell'*Inferno*) al Teatro Paganini di Genova il 20 dicembre 1903 e al Teatro Niccolini di Firenze il 19 gennaio 1904.

Genova (Paganini)
(Dott. Eugenio Ghiglione)

Dicembre 2 Merc *Demimonde*
 3 Giovedì *Duello*
 4 Ven *Dente canino* - *L'istruttoria* - *Tramonto* ^{sale} 3,1
 5 Sab *Storia d'un soldo* - *L'istruttoria* - *Tramonto* ^{2,1} solo
 6 Dom *Kean*
 7 Lun *Giuramento d'Orazio* - *Niobe*
 8 Mart *Lorenzaccio*
 9 Merc *L'amico delle donne*
 10 Giovedì *L'invincibile* - *Giuramento d'Orazio* ^{2,1}
 11 Ven *Per il pane* - *Dente canino*
 12 Sab *O bere o affogare* - *Felicità coniugale*
 13 Dom *Morte civile* - *Cerimonioso*
 14 Lun *La figlia di Tefto* - *Durand e Durand*
 15 Mart *Presa a discrezione* (Serata Cristina)
 16 Merc *Lorenzaccio*
 17 Giovedì *Un padre prodigo*
 18 Ven *Ved. delle lamie* - *Gl'ultimi barbari* ^{La tigre, Jail, Bengala}
 19 Sab *Il nuovo idolo* - *Chi non prova non crede*
 20 Dom *Ore 11.30* *Matinée per il monumento a Claudio Leigheb*

1° *Al telefono*
 2° *I Serpenti canto XXV Inferno*
I barattieri " " *XXV* " " "
 3° *La storia d'un soldo*
 20 Dom *Ore 20.30* *Spettri* - *Tabacco del Sig. Giuseppe*
 21 Lun *Il collega* *Crampton*
Tempesta in un bicchier d'acqua } *Serata*
Cantico dei cantici } *Commi*
 22 Mart *Disonesti*
Il mio Dente canino } *Lacconi*

Firenze (R. Teatro Niccolini)
(Ulisse Saccenti)

Dicembre 25 Ven *Demimonde*
 26 Sab *Presa a discrezione*
 27 Dom *Duello*
 28 Lun *Riposo*
 29 Mart *Anime solitarie*
 30 Merc *Morte civile* - *felice cerimonia*
 31 Giovedì *Come le foglie*
 Gennaio 1 Ven *L'amico delle donne*
 " 2 Sab *Idismesti* - *Il tramonto del sole*
 " 3 Dom *Kean*
 " 4 Lun *Riposo*
 " 5 Mart *Per il pane*
 " 6 Merc *Lorenzaccio*
 " 7 Giovedì *Un padre prodigo*
 " 8 Ven *La figlia di Tefto* - *Pane albucui*
 " 9 Sab *Spettri* - *Dente canino*
 " 10 Dom *Amleto*
 " 11 Lun *Riposo*
 " 12 Mart *Erismi amori* - *Giuramento d'Orazio*

13 Merc *Ultimi barbari*
 " *Tempesta in un bicchier d'acqua*
 " *Dog. Pietro Caruso*
 14 Giovedì *L'invincibile*
 15 Ven *Bisbetica domata* (Serata di nome) *Sig. Cristina*
 16 Sab *Spettri* - *Tabacco del Sig. Giuseppe*
 17 Dom *Ofello*
 18 Lun *Riposo*
 19 Mart *Il collega* *Crampton*
 " *I Serpenti canto XXV Inferno*
 " *Cantico dei cantici*
 20 Merc *Duello*

28. Foglio incassi di Parigi Compagnia E. Zacconi (1894-1895), Dante recitato al Théâtre des Champs Elysées (Fondo Ermete Zacconi – Biblioteca dell'Attore di Genova)

— DRAMMATICA —
COMPAGNIA ITALIANA
DEL GOMM.
ERMETE ZACCONI
AMMINISTRAZIONE

RIASSUNTO DEGLI INCASSI DI PARIGI
Théâtre et Comédie des Champs Elysées)

Dicembre	Produzione	Incasso Lordo	Incasso Netto	Percentu
12	OTELLO	5615 -	4088 25	2452
13	MORTE CIVILE	2644 -	2791 15	1674
14	NUOVO IDOLO	2559 -	1908 75	965
15	BISBETTICA DOMATA	3223 -	2482 65	1489
16	PANE ALTRUI - DANTE	3223 -	2505 75	1503
17	GIOCONDA	10087 -	7724 15	4834
18	NERONE	6725 -	5145 55	3067
19	NEMICO DEL POPOLO	3555 -	2907 25	1798
20	AMLETO	12725 -	9624 25	5816
21	CARDINALE LAMBERTINI	11768 -	8993 95	5395
24	SPIETRI (Comédie)	1258 -	959 55	576
26	AMLETO (Théâtre)	3331 -	2532 50	1523
27	SPIETRI (Comédie)	2577 -	1934 20	1063
28	PANE ALTRUI Id.	869 -	646 65	356
30	OTELLO (Théâtre)	4688 -	3539 15	2123
31	DISONESTI (Comédie)	1617 -	1568 75	782
Gennaio I	MORTE CIVILE Id	2427 -	1828 70	1005
I	MORTE CIVILE Id	1724 -	1298 70	714
3	SPIETRI Id	3668 -	2980 10	1639
		83873		58514
				28500
				10014
				5 % fr. 500,70

Se. clausura

(1.)

Già eravamo giunte in sulla nave
Che l'oscuro Ocean varca leggera
Quando l'maestro, con la voce grave,
Disse... Non partirm prima di sera!
Però che questo è sempre lo costume
Che mai l'ora fissata non sia vera
L'indica all'alba e si parta col lume.

Aspettando, segui lo duca esperto;
A guisa alquanto del cervel l'acume
Teh'io ti vo' dire con parlar coperto
Di questi che adurrà nell'altro mondo
Ogni vizio nascosto ed ogni merito.

Oh non t'inganni il loro far giocondo
Mentre la Nave si tiene alla riva
Che come al largo sia del mar profondo

Tutta cotesta gente che par viva.
Ci sembreranno usciti dalla bara
Se lo beccheggio suonerà sua Pira.

Odi, ed a ben conoscerli tu impara.
Quel grigio là che con un muover destro
Alla consorte lo sedil prepara

Io Cassino, del trucco gran maestro
Che indisse guerra eterna all'altrui pelo
Perché più splenda il suo ricciolo destro.

Parodie dantesche

Allor che parla, se v'han nubi in celo,
 Ore volte assaggia, pria di dir, lo motto
 E d'arrivare in fondo sembra anelo

L'altro che cerca in terra un terro al lotto
 E' Rizzo lo misantropo ostinato
 Ch'è d'ogni donna inutilmente cotto

Poi vien brucciato, eterno sventurato
 Che per debiti è sempre sofferente
 E parla come gli mancasse il fiato

Quel lungo là che parla assai sovente
 Siccome un bocca avesse una gran palla
 E' inconstevolissimamente.

E'orda, e se di lui fama non falla
 Dovrà ~~di questa~~ nave il comandante
 Star ben presto la bandiera gialla.

Vedi becchi che il cranio luccicante
 Copre, come tu fai, dell'altrui pelo?
 Si da mostrar di garzoncel sembrante?

Occo Rossi che corre sempre anelo
 In cerca d'Emma o d'Andreina sua
 Si che a pietade muove pur lo cielo?

Canto nuovo della nuova bolgia

Oh! Gustavo, Maestro e sommo Duce
Che dell'arte i sentieri aspri e contorti,
Tutti rischiari della tua gran luce,

Giuntami ad uscir dai regni morti,
Si ch'io torni del sole al caldo raggio
E d'aer ^{piu} salubre i mi conforti

Parole dantesche

A te convien di fare altro viaggio -
Disse l' maestro, con la faccia smorta.
- Segui ^{adunque} ~~questi passi~~ e ^{suppono} ~~affoga~~ tuo coraggio -

- Nulla temo - Diss'io - se tu sei scorta!
E discendemmo giu' nel buio pesto,
Tra gente che par viva ed e' ben morta.

Chime! maestro, qual frastuono e' questo
Di latrati e quaiti dolorosi -
Diss'io, - che si rintronna l'aer mesto?

- Questo lamento fou quei certi cosi...
Pulci che lassu' ^{chiamate} ~~apparsi~~ ^{comune} ~~dianti~~
~~Ma si ridevan quei cani ringhiosi~~ -
E noi chiamant quaggiu'

- Mai non avrei cretuto fosser tanti!
Ecco ^{venire verda} ~~partire~~ ~~mentre~~ noi la furia
Della turba canina, spinta avanti

G. Gustavo Modena.

Da diavoli, che armati d'una scuria,
di sferzavan così, che dalle quoa,
lor strappavano a ciocche la peluria.

Di lor ^{tormente} ~~quoa~~ i diavoli, ascan gioia,
E ghignavano, udendoli quere
Come ~~quere~~ sce chi irò si scuoia.

La lor vilta li fa questo patire
Vise il maestro - che se tutti accolti
D'avventassero a chi li fa soffrire.

Sento i diavoli pachi e i cani molti
Avrebbon d'elli ben presto ragione!
Oh Simon Talli! e voi sequaci stolti!

Che soffrite la frusta pel boccone
Ben sete degni chine del vostro fato
- Dimmi, maestro, chi è quel diavolo

~~piccoletto~~
Si macro piccoletto e ben rasato? -
È il Paradossi e fu amministratore.
Di Fregoli ch'egli à ben fregolato!

Ben presto lo faran commendatore.
Che la pera è per questo ~~ben~~ matura
Visto ch'egli è un solerte sfruttatore.

Guarda quel biondo la l'alta statura
Che à un sorriso e affabili maniere
E frasta, sì, ma con disinvoltura

Egli è Kerboni, autio cameriere
Che amministra teatri, ore, a cert'ore
Si fan giuchi d'azzardo per piacere.

Vi i figli di Chiarella il menatore,
Che di sferzare non avrian d'sio,
Ma il fan per obbedire il lor signore.

Paradossi patrono - il maestro mio
Dimmi, chi son quei due che insieme vanno
Armati di giornali? - Oh dommo Mio.

Rispose con color che tutto sanno
E li giornali lor sembran più precori,
Di cani, delle fruste, e fan più danno.

L'un si chiama Polse e l'altro Leri,
Mastru in fare e d'isfar reputazioni
Con menzoquette insidiose e bredi.

Son, per ciò far, pagati dai diavoli
con li denar da questi prelevati.
Sul pasto delli cani, ^{brucheroni} troppo ~~menzoquoni~~.

Questa è la bolgia de li consorzati.
Che si consorzian per altrui danni,
Ma volano apparir qua ineccecati.

È questo fia suggel che ogni uomo sganni
- Correte a ~~diavoli~~ al rivo d'oro
Misere genti e cessate li affanni

Tuonò improvviso un grido alto e sonoro,
E una gran luce comparve repente!
Qual già di Montecristo dal Tesoro

Auree verghe, e perle d'oriente,
E smeraldi, e rubini, e diamanti,
Venner fuor tratti inesauribilmente,

Così ^{traeva} ~~spariva~~ un uom marenghi tanti
Fuor de le tasche, per poter arcano!
Si che tutti restar taciti e ansanti:

Come stupito stette quel vilano,
Che il primiero Arcoplau vide volare,
Si che il bacile gli sfuggi di mano,

Cotali li rimou vidd'io restare
Con bocche aperte e abbandonar la scuria,
Qual chi non sa che più si debba fare.

Ma la canizza si gettò con furia
Su li marenghi e incominciò a ingoiare,
Qual chi di cibo suppr'ebbe penuria!

Grave, il maestro prese
Prese con spregio il mastro a sentenziare
— Ecco i nuovi seguaci di talia?
In cotal vista tu non t'indigiare

Ma sputa, passa avanti e tira via!
Colui che li marenghi gitta a stasì
Nuno sa d'onde venga ne chi sia.

E presto verrà il dì che lo vedrai
Condennar per falsario o per spione,
E ~~per altri~~ ^{per altri} ~~conoscere~~ ^{per l'arte} nuovi guai;

~~Le~~ chi mangio' ridomirà il boccone.
~~Tu, che sei mondo, fuggi bene in mente~~
~~che il vero furbo è sempre il più minuzioso~~

che il denaro non sudato non profitta,
E ciò sa bene ogni fedel coglione.

Vieni ed usciamo d'esta nebbia fitta.

30. Antonio Petito, *Francesca da Rimini*, commedia parodia in due atti, Catania, 1897.
Copione manoscritto digitalizzato online dalla Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma
(<http://www.burcardo.org/bibliotecadigitale/33c/index.asp#page/1/mode/2up>).

Francesca da Rimini

Commedia Parodia in 2 atti

*Proprietà dell'artista
Ernesto Galace*



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

Personaggi della Commedia

Pulcinella
S. Gennaro
S. Anselmo
Nicoenzo Formella
S. Gaetano
Non inglese
Spettatore
1^o Violino
Suggeritore

Personaggi della parodia

Francesca	—	Pulcinella	- Abito di lana ^{rasa} bianco alla spagnola
Paolo	—	S. Gennaro	la con coda e maniconi
Lanciotto	—	S. Anselmo	L'abito devessere ricco
Guido	—	Formella	
Non pazzo	—	S. Gaetano	



Atto Primo

L'azione principia col sipario calato, si sente suonar la sinfonia, Da dentro le scene gran chiasso di voci confuse, rumore di roba caduta. Si sente un colpo di pistola, la musica cessa di suonare

1.^o Viol.-(al suggeritore) Sek chid'è stu chiasso?

Sugg.-(cacciando la testa) E chi ne sape niente, mai io credo che qualche rissa ha dovuto succedere, anze faciteme, o farone teniteme, o cagniello e' o capione, pocchè si vece che incalza l'affare, me ne fuio pe drit' a la platea.

Voci [1.^o d.^o] Abbassino birbante

Voci [c. s.] Portatelo alla questura!

Sugg.-(Lasciateme scoppa', che quid'è l'affare, incalza

Inglese.-(dalla platea) Cosa essere questo chiassamente

1.^o Viol.-(Io credo quacche appicceche

Inglese.-(Coda essere appicceche?

Voci.-(d.^o d.^o) Chiammate nu' chirurgo quaccheduno

Spet.-(Da un palco) Ma si può sapere che cosa è successo, non mi sembra di stare in un teatro, ma in una cantina; ma il delegato di guardia non c'è? *Griso*

Pub.-(fuori il sipario) Pubblico rispettabile scutate se per una disgrazia imprevista questa sera non può aver luogo la Francesca. Lusi signori che se ne volessero andare andassero al botteghino del teatro per ritirarsi il danaro, sempre però che lo trovino aperto

Inglese.-(Io essere venuto per sentire Francesca e non partire senza sentire Francesca

Pub.-(Io non ve posso fa' senti manco Meneschella

Inglese.-(Chi essere Meneschella?

Pub.-(La sorella cugina di Francesca

Inglese.-(Alora sentire cucina

Pub.-(No, ve faccio senti l'anticamera

Spet.-(Ma si può capire che diavolo è successo?)



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

Inglese: So volete sentire Francesca e non partire senza sentire Francesca.

Pal: Tu vi chi mi ha fatto capite stasera a chiste

Sugg: I. Pulicent io me ne vado

Pal: Pandogli un cakis! Appè, non te muovere

Sugg: Ma io...

Pal: Appè, all'arma de mammeta

bet: Ma insomma si può sapere?

Pal: Ecco qua: Dovete sapere che stammattina tresandosi di passaggio per questa città una compagnia Grammatica di giro, e siccome non avevano danaro per partire, hanno pregato l'imprendario di fare una serata a loro beneficio e hanno scelto appunto la Francesca da Rimini come avete visto dai manifesti. Ora siccome la 1.^a Donna, appunto quella che doveva rappresentare la Francesca fa l'ammore con un baroncino, e successo che il baroncino per ordine del Direttore non ha potuto salire in palcoscenico per vedere la sua sporlocchia; la prima Donna s'è pigliata collera, o baroncino s'è corvinato e pe' dispetto se andato a mettere in un palco dove ci erano certe ballerine anche conoscitrice del baroncino. A questo è successo che la 1.^a donna è andato a vedere da dint'ò partito do selone (mannaggia all'arma do partito aggia vedè do' fa' appila) e ha visto o baroncino dint'ò palco de ballerine. Ah! infame, ah! briccone! Traditore, è caduta uterna e le so venute 5 o 6 convulsioni. A questo il 1.^o attore giovine l'ha alzato da terra e la risterava nel camerino. O custode pe' l'abbuca' nu rialo de baroncino l'è ghiuto ad arida' tutte cose, e l'ha ditto che o primm' attore facivaramore ca 1.^a Donna. Signori ariddeve aruto da sta neopp'a li scene pe' vedè che è successa. È sciso o baroncino corvina a nu liona è travuto dint'ò cammarino e ha ditto: Ohi ingrata! traditrice! Spergiura! è questa la ricompensa di tanto amore che ti porto, ha afferrato o primm' attore pe' pille e l'ha ditto:

Sugg

Pal

Inglese

Pal

Spett

Pal

Spett

Pal

Inglese

Pal

Spett

Pal

Spett

Pal

Aus



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

Signore di quest' affronto ne voglio una soddisfazione! L'attore, appunto quello che faceva Paolo ha abitato a scambolo a parte de cuozzo e ha sciaccato 'o baroncino, 'o baroncino ha cacciato 'o risolvere e ha sparato, e 'o colpo invece è ghinto nfaccia a lo cappiello de padre nobile e l'ha sfumato, il caratterista per dividere è caduto co promontorio per terra, e credo, non so', ma a qualche parte si è dovute lesioné.

'O baroncino e 'o prim' attore sono stati arrestati, la 1^a donna l'hanno portata a casa ancora svenuta, tutto è ricostituito da compagnia se ne scappata e son rimasto io solo.

Sugg. E io non uce stongo?

Pal. Ah si, mi' era scurdato de sta costunia

Inglés. Io volere vedere Francesca!

Pal. Aspettate un momento. E' vi che guaio che aggio passato cu chisto!

Spett. Scusate. Ditemi una cosa, ma la compagnia ha lasciato il vestigio dentro.

Pal. Sicuro non se l'hanno portato

Spett. Allora perché non vi vestite e fate voi la Francesca

Pal. Eh si, questo me mancare! Ma scusate noi siamo artisti come ci, come possiamo fare la tragedia?

Inglés. Io essere venute per sentire Francesca e non partire senza sentire Francesca

Pal. Ma chisto orero che è deccante

Spett. Effene cercate voi di accomodare alla meglio

Pal. Io vi servirci ma comme faccio io solo

Spett. Mandate a chiamare i vostri compagni

Pal. Aspettate, mi' hanno detto ca dentro a un palco uce ha da sta D. Buselmo, 'o Cuttafuori, sicuro anze ha da sto' nzieme cu na modista

Bus. / da un palco / Io poi vorrei sale e pepe vorrei sapere chi vi prega di entrare nei fitti fitti nei fatti miei; mi pare che quanno



aggio fritto la cometa fatto la comidia sono padrone di giro
quello che mi pare e piace

Pul: Ma mi fa meraviglia, tu dicente chello che sta succedendo e te
ne stae loco dinto! Simme fa prieste. Ma ched'è te si' offeso?

Aus: E si capisce che mi sono offeso mi dispiace dei signori che
stanno int'ò stiano int'ò teatro.

Pul: Bè' simme na cosa, è fatto maie a Francesca da Rimini

Aus: L'ingnore

Pul: E che parte uce haie fatto?

Aus: L'aggio a otto

Pul: E i' l'aggio a seic e so meglio de toi

Aus: Lanciotto coi dilettanti

Pul: Bè' simme prieste e vieneme a fa sta parte

Aus: So poi vi faccio rifritto riflettere che se avesse voluto fare l'ac-
tista Drammatico non mi sarei posto a fare ò udì udì ruì
di o direttore e palcoscenico

Inglis: So mo che aggia dicere a chillo mi dispiace che mo non'ò pro-
po risponere.

Pul: Tammo e guanno simme

Aus: Ma scusate scusate io comme pizzo fa a Francesca senza
cocenai senza concerta

Spetto: Na bene non fa niente saremo contenti tutti.

Pul: So vide si' tratta di servire il pubblico

Aus: Allora quando si' tratta di servire il pubblico vi' serbo subito (ris)

Pul: Oh! e mo facimmo la tragedia io e D. Buschmo.

Spetto: Mandate a chiamare gli altri compagni

Pul: Aspi Lui [al violino] fiamme no favore va a lu cafe' de
rimpetto llà uce stà D. Germano ca se stà scarfanno lu solito
Decotto de opne sera, va' e diucelle ca venesse subito cci', uye
llà uce ha da stà pure Vincenzo Formella ca i' certo starna'
jocanno, fa ò ruì pure a isso.



Nicò - Mo naco e ve s'oro [vra]

I. Gaet - Luscando dalla placca tutto avvolto in uno sciallo / I. Pulicene' benedico
to puzza' essere, ni' arite fatto scemere à copp'o' Rammero. Arite
sore: trovate à chiave da casa mia, perchè io usce. e me piglia
a mia, ni' aggio pigliato a posta e me sò appiccicato pe' due ore
is a chiave e a maschera

Pul - E che volite da me, quanno vrie à chiave posta à mettite san
pe' addo stò a mia. Oh mo ca ve trovate dicite me na cosa. In
pise a Francesca?

Gaet - Chi l'acquaiola?

Pul - No à castagnara! Dico sapite a tragedia Francesca da Rimini?

Gaet - Quacche poco me ne ricordo

Pul - E che parte nce arite fatto?

Gaet - Ni' aggio fatto è paggio, ma 50 anne fa!

Pul - Ohè! siende a chello sio! Ha fatto è paggio nicent' meno è 1847!

Allora venite cca' ncoppa che arite da fa chello parte

Gaet - Ma io non me la ricordo

Pul - Va fuo' venite cca' ncoppa ca me faccio sentire lo suggeritore

Gaet - Vrie parziato I. Pulicene', è vestite chi me li dei

Pul - Stanne cca' ncoppa, saglite

Gaet - So letto, signori con permesso [vra]

Spett - Lo videte che poco per volta tutto si aggiusterà

Nicò - I.^o Genia tradite

I. Gen - [con caffettiera in mano e tutto incappottato]

Nicuzo - [sotto la porta della placca]

I. Gen - I. Pulicene', il violino ni' ha detto di che si tratta, ma vi
faccio riflettere

Inglis - So volere sentire subito subito Francesca

I. Gen - E chi è chisto?

Pul - È un gallinino che stò faccimo chello da stasera, non è date
audienza.



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

D. Jenn= Vi stavo dicendo, vi faccio riflettere che io la tragedia non l'ho fatto mai, ma la conosco, e poi non ci sono portate e poi facciamo i comici.

Niccienzo = [facendosi avanti] Cioi' non ci siete portati voi, ma io ci son portato. E mi trovo nella compagnia di S. Pulicarella per una combinazione, ma sono stato in compagnia Drammatica. Domandate un poco per le province chi è Niccienzo Formella e vedete che vi dicono.

D. Jenn= Ah! per le province va bene.

Niccienzo= E anche a Napoli, sono stato molto tempo alla Fenice, io ho fatto Oreste...

D. Jenn= Se mi ricordo, quella sera uce stero pure io e iudice e di; Pilade si questa è mia reggia, dicesti: Pilade si questa è mia seggia.

Nicci= E che c'entra, io non surtette buono o suggeritore.

D. Jenn= Ma comme accossi ciuccio e presentate haie du essere.

Pub= Basta finitela, queste sono chiacchiere inutili, tagliate cca' n'acqua ca ve conto tutte cose.

Spet= Nè fateci questo favore, è il pubblico che lo desidera.

D. Jennaro= Quando si tratta di servire il pubblico son pronto permettete [ria]

Pub= [a Niccienzo] E tu non saglie?

Nicci= D. Puliceni: permettete no momento quanno fernesco na partita a disperata d'int' o cafe, capite io ne voglio 16 e isso 11 va a 21, se tratta è 3 lire capite.

Pub= Jese, spiccate ca te dò io e 3 lire.

Nicci= Allora quanno è pechisto so l'otto! Quanno se tratta è tramma e tragedie Niccienzo va sempre bello! E piere è pié, permettete [ria]

Spet= Breve visto che n'è aggiustato tutto!

Inglese= Io volere vedere una Francesca molto simpatica!

Pub= Non uce panza ca te voglio decira io o stommaco. Jurga



Signori miei siete stato voi che l'avete voluto, di tutto quel
lo che potrebbe succedere io me ne laro le mani.
La colpa e vostra e io farò sempre vostro.
Fine dell'atto primo

Atto Secondo

Sala in casa di Lanciotto con sedie dorate

Lanc: Esce dalle sue stanze all'incontro di Guido e si abbracciano
comicamente.

Guido al sugg. Qui' Reaf' aize a voce.
Sedermi dunque alla chiesta?
Paravmo toste

Spett: Uu! Paravmo toste!

Guido: E vuis ne'avite da fa fa'!
Paravmo toste lasciai, meu della figlia caro saraiami
il trono...

Spett: Diretto!

Guido ripigliandosi Il trono della terra

Lanciott: Oh regui regui Guido!

Come diverso tu rivedi questo palanmeto, palagio mio,
nda nde, dal di che sposo fui, di bimini le vie più
non son liete. Quis cantare e tazze, di canti e danze;
più non di alcun che di mè dica: Non n'ha rege
ammonnale al mondo. Felle felle in putato l'aggio a otto,
felice al par di Lanciotto. Invidia arcan di me tutti d'ita,
l'ai i prenci; Oh! Doglie souge, or degno son di lor pietà.
Francesca sorete tene mente comme voltera, Paravmente
commovera ad un tempo la bellezza, i cuori. Ecco cca' è l'innu
ro, e con quel tenue vel di malinconia che più celeste, fete
o suovero sexante, fea il suo sembante, l'appellavo 'o gliu



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

mero l'opponere ognun. Dalle all'apuntato è prete, all'at-
tendon delle patrie ~~etc.~~ dalle è ppò ppò, ed al pudor di
santissima fanciulla che ad imene, è trave stanno appise, ed al
trono ed agli applausi. Bitorta ha l'alma portuso oscuro più
tota cura. Int' a l'aglie nascono aulive, in lei nasce l'udin
degli infelici, spasso mele e recotte e spesso me le recate uniu
dica: è talte pechiè s'è Guigno. Io t'amo perchiè sei giusta,
e co na meza recchia e con clemenza regna.

Guido = Calma, calma o Lanciotta. Ah! ecco Francesca

Scena 2^a

Francesca e detti

Guido = Figlia abbracciami. Son io.

Fran = Padre... ah, la destra

Oh'io ti sopra di baci!

Ingl = Goddem! Francesca essere uomo!

Fran = Ebbè' io v'aggio pregato, à primma donna se ne ghinte
comme avoro da già, se vi contentate bene, si no me spaglio
e me ne vado.

Ingl = No, no, io essere contento per tutti

Fran = E già, chillo isso è pubblico!..

La destra ch'io ti sopra di baci!

Guid = Lgli' dè la mano sinistra

Spett = Aspettate, quella è la sinistra!

Fran = Guicchio, ched'è me daie à sinistra!

Guid = E pigliate chost'auto Lghela de' a baciare!

Fran = gettandovi nelle braccia di Guido!

Ah! padre! salva la mia fama! Figli

E giuramento abbene tu, che giorni

Incolpabili io trassi al fianco tuo

E che al suo fianco io non credea che un'ombra

Pur di sospetto mai dato gli avessi



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

Guido: S'ancuzzi o figlia?

Lanc: Guai su me, vi' di tenue munti, v'iri tremendi sguardi. Che te
pio' io? Che ti fic'io? A' Paolo fa picco, A' Babenna. Fran-
cesco, col giungirunzi col genitor ne andrai.

Guido = Prencio, t'arresta!

Spett = Uhh, prencio! ..

Scit. I. Vici' onero ca vaie bello!

Guido = Stutte jitto su!
Prencio, t'arresta

Scena 3^a

Paggio e Detti

Pag = L'ingresso chiede un cavaliere

Paul = Comm' essere buffo quel paggio!

Fran = E qualunque maniera te vieste scupe pare no carmacottaro

Lanc = Il suo nome?

Pag = Il suo nome tacea; supporlo io posso.

Con gioia guardava l'arma de ...

Fran = De mammeta e de pateto

Pag = Con gioia guardava l'arme alle parete appese, di tuo padre
conobbe l'asta appesa. Ah! Via!

Fran = L'ha levato un pisemo 'a copp' o stommaco! sa Guido / Con due
no hai di ripeto; alle tue stauze, o padre, viciu' na con Guido!

Scena 4^a

Lanciotto e Paggio

Lanc = Ma è pateto che m'annozza Ma è Paolo che m'annunzi
Il mio fecatello, Il mio fratello. Essu s'invola col padre suo,
quale sospetto! Vieni, fratello, m'abbraccia! Paggio via!

Scena 5^a

Paolo e Lanciotto si corrono incontro e restano lungamente abbrac-
ciati

Lanc = I. Genia, ca tu me scamiazze!



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

Ingl: Che! Paolo essere miope?

Spett: Scusatè, quando mai Paolo ha portato le lenti?

Ingl: Valere, Paolo senza lenti!

Paol: Eh! cari signori, cò l'aggio da portà pe forza, perché si me l'ero
nun uce uce cchiù e pizzo tuzzè 'à guacche parte.

Ingl: Allora seguitare con lenti!

Paol: (Almeno male, uce ha fatto à grazia!)

Abbracciammi fratello!

Oh! sfogo di dolcissime lagrime!

Lanc: L' amico, l' unico amico dei miei timere aglie, dei miei
teneri amici.

Paol: Uristi, sempre saremo d' ora innanzi

Stanco son d' ogni vanità ombra di gloria,
Per chi, di stragi, si macchiò il mio brande!
Per lo straniero. E non ho patria forse,
Qui sacro sia dei cittadini il sangue?
Per te, per te, che i cittadini hai prodi,
Italia mia combatterò, se oltraggio
Ti muoverà la invidia. E il più gentile
Correu non sei di quanti scaldò il sole?
D' ogni bell' arte non sei madre, o Italia?

Nicò: I. Geunà, me parite no pupo!

Paol: Bette jittè tte! Uho me l'ero sta cafettera 'à cape e te viacc!

Lanc: Verette è prurito a mammeta

Veretti, udisti e non amarti...

umana cosa non è. Il padre pria di morire,

uno umano m'ha ufuso, un imeno m'impote, ande

stabile a noi pace venisse. La cu mammeta sugl'io

il comando eseguit

Paol: Chi dunque fu tua sposa?

Lanc: La figlia di Guido



Biblioteca e Museo

Teatrale del Burcardo

Paolo = Francesca!!

Lau = Sì Francesca! Ura si! Qual tu ru tu tu Qual turbamento è questo?

Paolo chilla pallone! Paolo quel tuo pallone?

Paolo = Nulla, fatto io son!

Lau = Andiam, ella ci aspetta

Paolo = Chi mai?

Lau = Da spata mia

Paolo = Oh! a lei dimanzì... non fia mai ch'io venga! Ura!

Lau = Francese... Fia ver, ella è marmetta fujona, ella amarlo e fujona! No dalle è fierro chiste pesa. Dall'inferno questo pensiero mi viene #

Chi # Scena 6^a

Paggio e Detto

Lau = Dalla regia è scigna è patete, l'uscita a Paolo gli s'interdica

Paggio = Ura...

Lau = A forza gli s'interdica [Paggio nà]

Oh! l'udice repete se squagliano

Oh truce vel, si squarcia! Ura!

Scena 7^a

Francesca sola

Fran = Per sempre dunque ti lascio, o Binimi Diletta

Addio città fatale! Addio, voi mura

Infellici, ma care! Amata culla

Di... quei prenci... Che dico! Eterni Dio

Prego, tua destra onnipotente poni

sul capo loro...

Spett = Bravo!

Fran = Grazie! Chi vegg'io!

Scena 8^a

Paolo e Detto

Paolo = [stupendosi] Francesca, France'...



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

Fran = Acalame è muccaturo!

Paolo = Francesca...

Fran = Oh vista! Signor... che vuoi?

Paolo = Parlati ov vò.

Fran = Parlarmi? Chi, sola io sou!

Sola mi lasci o padre!

Padre ove sei? la tua figlia soccorri!

Se fuggir forza avrò

Paolo = Dove?

Fran = Signore... Deh non seguirmi!

Al voler mio rispetta;

Al domestico altar qui mi ritraggo;

Del ciel han d'ucce gli infelici

Paolo = Oh donna! Tu invocherai la morte mia

La morte del uom / in tuo bacio / che abborri

Fran = Mamma mia, o mammona!

Paolo, Deh! che dico?

Deh, non pianger! la tua morte non chieggo

Paolo = Per tu mi abborri

Fran = E che ten cale, s'io deggio abborrirti?

La tua vita non turbo

Quante io qui più non sarò

Alta di prepotente è nel tuo petto amor?

Paolo = con molta forza e voce E' amo, Francesca,

E' amo! E' disperato è l'amor mio!

Fran = Què e nun me sbrunzuka!

Deliro io forse? Che dicesti!

Paolo = Io t'amo!

Fran = Che ardisci! Ah taci! M'è potrian

Èu mi' ami?

Paolo = Repente non è la fiamma mia.



Biblioteca e Museo

Teatrale del Burcardo

Più e più sempre t'amerò!
 Fran = Fu vero! Oh' amari!
 Paolo = Tu di che a Navarra giunti
 e ambasciator del padre mio, ti vidi un libro tu leggermi
 Chi c'è colui? dissi a talun - La figlia di Guido mi rispose
 Gli occhi tuoi non vidi, ma t'amai fin da quel giorno
 Fran = E tu... Deh cessa! Oh' amari!
 Paolo = Io questa fiamma
 Alcuni tempo celai, ma un dì mi parve
 Che tu nel cor letto mi avessi. Al piede
 Dalle vergine tue stanze volgevò
 Al segreto giardino. E in mezzo ai fiori
 prostrato, io sospirando
 Le tue stanze guardava; al venir tuo
 tremando scorsi - sopra un libro attenti
 Non mi vedevano gli occhi tuoi: sul libro
 Ci cadeva una lagrima, commosso
 Mi t'accostai, quel libro
 Mi porgesti e leggemmo. Insieme leggemmo
 di Lancillotto come amor lo strinse
 soli eravamo, e senza alcun sospetto
 Gli sguardi nostri s'incontraro... il viso
 Mio scolorossi... tu tremavi... e ratta
 Ci dileguasti
 Fran = Oh! giorno! A te quel libro restava
 Paolo = Ci pose sul mio cor / lo piglia da dietro!
 Fran = Ehed'è, l'oco tiene 'ò core?
 Paolo = E i non tenero sacche addò mo metterò?
 Felice nella mia lontananza egli mi fea
 Ecol; vedi le carte che leggemmo.
 Ecco! vedi, la lagrima qui cadde, cadde



Biblioteca e Museo
 Teatrale del Burcardo

20
 DI

De gl' occhi tuoi quel di.
Fran= Ahimè! t'è prego rance,
Il dolor mio, la mia virtù rispetta,
Chi mi dà forza, ond io resista? Paolo?

Paolo= Non mi' odii? Non mi' odii tu?

Fran= Contien ch'io t'odii

Paolo= E il quai?

Fran= Nel posto

Paolo= Ah detti! Ah nel ripeti!

Fran= troppo ti ditti. Ah crudo lasciammi.

Paolo= Finisci. Non t'è lascia se pria

tutto non dici

Fran= E non tel ditti, ch'io t'amo!

Io mi' odio d'amor per te!

Paolo= Ombra di e notte al fianco tuo starommi
adorandoti ognor

Fran= Paolo!

Paolo= Girami gli uomini e ciel fur con noi

Fran= E' acqueta. Ubisera me!

Noi ci perdiamo... Ah padre chiamando!

Spett= Appettate un poco.. voi come va che siete arrivati subito
al 5° atto?

Fran= Caro signore, io l'aggio d'amato fa pe forza, si no Pa
cca' nce ne j'eteme dimane, ci ho fatto un piccolo taglio

Paolo= All'arma do piccolo taglio, voi avete tagliata tutta la
tragedia

Fran= Ma però e' stata tagliata ben.

Spett= Non fa niente, seguitate

Fran= Ah padre!

Paolo= Sull'uomo potria strapparti da mie braccia restano
abbracciati!



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

Scena Ultima

Lanciotto, Guido e Dello

Lanc = E palle tornite de squagliano sotto
E Paolo? tradito da mie guardie sono!
Oh rabbia! E d'esser teste e limone,
Ed esser testimone di tanta infamia
Vegg' io. Fuggir o farsi ribelle a me volean
muoiono entrambi! (caccia il ferro)

Fran = Oh ris sospetto!

Guido = Scellerata figlia!

1° Sicl = Adraughete!

Fran = Abbe figuro che ariste combinà tutt co Cresto!

Guido = Scellerata figlia, a maledirti mi costringi

Paolo = Butti, o Francesca t'abborrono, me solo

Difensore arai (caccia il ferro)

Fran = (mettendosi in mezzo) Placatevi o fratelli

Fra i vostri ferri mi porrò

La rea sou io...

Lanc = Muori! (la trafugge)

Fran = (cade a terra con laggi)

Guido = Abbe misero!

Lanc = E tu vile, difenditi! *1° telo*

Paolo = (getta a terra l'arma, si lascia ferire al dietro) Trafiggimi

Guido = Che fetti!

Lanc = O ciefore Oh ciel! qual sangue

Paolo = Deh.. Francesca

Fran = Ah! padre!...

Padre.. da te fui maledetta...

Guido = Figlia ti perdono!

Paolo = Francesca.. oh!.. mi perdona...

Ho la cagion sou di sua morte



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

NO
TI
OU
MAI

Franz = mocondo l' Eterno .. Martir .. sott' terra .. ohimè .. ci aspetta!
Paolo = mocondo l' Eterno fia il nostro amore ...
Ella è spirata. La Franca! Oh! è morto!
Franz = E saluteme a soetta!
Lanc = Ella è opelita Ella è spirata!
Oh Paolo missò feto, questo ferro che tu mi donasti! ...
in me si torca
Guido = Fermi! Già è tuo quel sangue e basta.
Onde tra pochi inorridisca al suo ritorno il solo!
Tutto ciò sarà detto a squarcigola!
Spett = Maddine è strade uore! Ma voi ci avete fatto la parò
Pia della Francesca; ci avete fatto molto ridere
Inglese = Io avere fatto molte rise!
Franz = algaudosi! Seramente, allora abbiamo raggiunto lo
scopo.
Fran. Ma io ve l'ho detto prima che si trattava di compatirei, si sa benissimo
che le tragedie le debbono rappresentare gli artisti drammatici. Ma siamo
buoni per far sì. Però spero che il Pubblico vorrà
compatire sta Francesca da Rimini a Posticcio

Copiate da Dramis Ernesto
Catania 20 Gennaio 1877



70546

ARTO



Biblioteca e Museo
Teatrale del Burcardo

31. *Francesca da ridere. Birbonata a vapore in un atto con musica*, messa in scena nel 1886 al Teatro Niccolini di Firenze dalla compagnia milanese Ferravilla-Giraud-Ivon-Sbodio diretta da Edoardo Ferravilla (locandina conservata nel Fondo Niccolini - Archivio storico del Comune di Firenze, con numero di catalogazione Ba00170_0299).

Pregiatissimo Signore,

R. TEATRO NICCOLINI

Sabato, 17 Aprile 1886, a ore 8 1/2

La Compagnia Milanese Comico-Cantante
Ferravilla, Giraud, Ivon e Sbodio, diretta da
EDOARDO FERRAVILLA

rappresenta:
 La Commedia in 4 atti di **E. Ferravilla**, intitolata:

El sur Pedrin in quarella

(Il signor Pierino compromesso)

Personaggi:

(Sur Sangiorgi)	E. Giraud	Sura Rachella	G. Giovanelli
Sura Giulia	E. Giacoboni	Dott. Bornati	A. Bazzero
Giovann Bizzaldi	C. Gandini	Giulietta Mezzogiorno	E. Ivon
Sur Pedrin Bustelli	E. Ferravilla	Marches Santachiara	G. Volontè
Sur Ernest	E. Cima	Nina	A. Dassi
Domènich Bustelli	G. Perego	Lenin	A. Morando
Tanoeu	R. Dario	Giusèpp	A. Dassi

Indi la birbonata a vapore in 1 atto con musica:

Francesca da ridere

Personaggi:

Panciotto	G. Volontè	Francesca	G. Giovanelli
Paolo	G. Sbodio	Paggio	F. Tandeà
Guitto	A. Dassi		

PREZZI SERALI:
 Biglietto d'ingresso Lire UNA
 Posti distinti Lire 2 - Poltrone Lire 4 (oltre l'ingresso)
 Chi acquista un buono valido per cinque biglietti d'ingresso avrà diritto
 a un palco in quarta fila.
 La vendita dei Palchi, Poltrone e Posti distinti si fa al Teatro nella Sala dell'Impresa.

Quanto prima **Serata d'onore dell'attore**
EDOARDO GIRAUD
Tip. Fieramosca

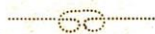
299

32. Ruggero Ruggeri, *Recital Poetico Musicale*, Teatro Nuovo, Milano, 17 giugno 1946.
Annuncio e programma conservati nel Fondo Ruggero Ruggeri della Biblioteca dell'Attore di Genova
(numero di catalogazione 000304)

TEATRO  NUOVO

UNICA SERATA STRAORDINARIA

*Recital
Poetico Musicale*



RUGGERO RUGGERI

dirà liriche di Poeti italiani antichi e moderni

IL
TRIO CLASSICO VOCALE

ROSINA CARPI - Soprano

FERNANDA CIANI - Soprano

VITTORIA PALOMBINI - Mezzo soprano

canterà musiche antiche e moderne italiane, francesi, inglesi e spagnole
nella lingua originale e musiche folkloristiche di tutte le regioni d'Italia

Collaboratore pianistico

Maestro TOMMASO JAPPELLI

PROGRAMMA



RUGGERO RUGGERI

PARTE PRIMA

TRIO VOCALE CLASSICO

ROSINA CARPI (soprano) FERNANDA CIANI (soprano)
VITTORIA PALOMBINI (mezzo soprano)
Collaboratore pianistico TOMASO JAPPELLI

1. Dal **Laudario di Cortona** - « Gloria in Cielo pace in terra » (sec. XIII)
2. **D. B. Donati** - Chi la gagliarda donne vò imparare « Villanella alla napoletana » (sec. XVI)
3. **A. Scarlatti** - Ombre opache
4. **D. Paradies** - M'ha preso alla sua ragna
5. **W. Mozart** - 1) Grazie agli inganni tuoi
2) Il nastrino

RUGGERO RUGGERI

1. **Dante Alighieri** - L'episodio di Paolo e Francesca (Inferno, V canto)
2. **Alessandro Manzoni** - Il racconto del Diacono Martino (Adelchi, atto II)
3. **Giosuè Carducci** - Saluto Italoico

INTERVALLO

PARTE SECONDA

TRIO VOCALE CLASSICO

1. **Anonimo** - Non je ne crois pas « Bergerette » (sec. XVIII)
2. **Anonimo** - Tambourin (sec. XVIII)
3. **J. H. Bayly** - Long long ago (sec. XVIII)
4. **G. B. Grant Schaefer** - The cuck - coo clòck

CANTI FOLKLORISTICI ITALIANI

1. Maremma - (*toscano*)
2. Guarda la luna come cammina (*emiliano*)
3. Due Villotte friulane | a) Sdrindulaile
| b) Ti ricuardistu ninine...
4. Tiritomba (*napoletano*)

TOMASO JAPPELLI: noto compositore direttore d'Orchestra, ha scritto musica da camera e sinfonica: è il concertatore del Trio.

RUGGERO RUGGERI

1. **Giosuè Carducci** - Il Canto dell' Amore
2. **Gabriele d'Annunzio** - L'Ode a Giuseppe Verdi
3. **Lorenzo de' Medici** - Il Trionfo di Bacco e Arianna



ROSINA CARPI



FERNANDA CIANI



VITTORIA PALOMBINI

33. Ruggero Ruggeri, *Recital Poetico Musicale*, Circolo della Galleria, Piacenza, 24 giugno 1946.
Annuncio e programma conservati nel Fondo Ruggero Ruggeri della Biblioteca dell'Attore di Genova
(numero di catalogazione 000301)

CIRCOLO DELLA GALLERIA
PIACENZA

UNICA SERATA STRAORDINARIA

LUNEDÌ 24 GIUGNO 1946 - ORE 21

Recital
Poetico Musicale



RUGGERO RUGGERI

dirà liriche di Poeti italiani antichi e moderni

IL
TRIO CLASSICO VOCALE

ROSINA CARPI - Soprano

FERNANDA CIANI - Soprano

VITTORIA PALOMBINI - Mezzo soprano

canterà musiche antiche e moderne italiane, francesi, inglesi e spagnole
nella lingua originale e musiche folkloristiche di tutte le regioni d'Italia

Collaboratore pianistico
Maestro TOMMASO JAPPELLI

PROGRAMMA



RUGGERO RUGGERI

PARTE PRIMA

TRIO VOCALE CLASSICO

ROSINA CARPI (soprano) FERNANDA CIANI (soprano)
VITTORIA PALOMBINI (mezzo soprano)
Collaboratore pianistico TOMASO JAPPELLI

1. **Dal Laudario di Cortona** - « Gloria in Cielo pace in terra » (sec. XIII)
2. **D. B. Donati** - Chi la gagliarda donne vò imparare « Villanella alla napoletana » (sec. XVI)
3. **A. Scarlatti** - Ombre opache
4. **D. Paradies** - M'ha preso alla sua ragna
5. **W. Mozart** - 1) Grazie agli inganni tuoi
2) Il nastrino

RUGGERO RUGGERI

1. **Dante Alighieri** - L'episodio di Paolo e Francesca (Inferno, V canto)
2. **Alessandro Manzoni** - Il racconto del Diacono Martino (Adelchi, atto II)
3. **Giosuè Carducci** - Saluto Italico

INTERVALLO

PARTE SECONDA

TRIO VOCALE CLASSICO

1. **Anonimo** - Non je ne crois pas « Bergerette » (sec. XVIII)
2. **Anonimo** - Tambourin (sec. XVIII)
3. **J. H. Bayly** - Long long ago (sec. XVIII)
4. **G. B. Grant Schaefer** - The cuck - coo clòck

CANTI FOLKLORISTICI ITALIANI

1. **Maremma** - (*toscano*)
2. **Guarda la luna come cammina** (*emiliano*)
3. **Due Villotte friulane** } a) Sdrindulaile
 } b) Ti ricuardistu ninine...
4. **Tiritomba** (*napoletano*)

TOMASO JAPPELLI: noto compositore direttore d'Orchestra, ha scritto musica da camera e sinfonica: è il concertatore del Trio.



ROSINA CARPI



FERNANDA CIANI



VITTORIA PALOMBINI

RUGGERO RUGGERI

1. **Giosuè Carducci** - Il Canto dell' Amore
2. **Gabriele d'Annunzio** - L'Ode a Giuseppe Verdi
3. **Lorenzo de' Medici** - Il Trionfo di Bacco e Arianna

34. Ruggero Ruggeri, *Recital Poetico Musicale*, Arena di Verona, 4 luglio 1946.
Annuncio e programma conservati nel Fondo Ruggero Ruggeri della Biblioteca dell'Attore di Genova
(numero di catalogazione 000302)

A. N. P. I.
Associazione
Nazionale
Mutilati



Associazione
Nazionale
Combattenti
Reduci

ARENA DI VERONA

Giovedì 4 Luglio - ore 21.30

UNICA SERATA STRAORDINARIA
Recital Poetico Musicale

RUGGERO
RUGGERI

dirà liriche di Poeti italiani antichi e moderni

IL
TRIO CLASSICO VOCALE

ROSINA CARPI - Soprano
FERNANDA CIANI - Soprano
VITTORIA PALOMBINI - Mezzo soprano

canterà musiche antiche e moderne italiane, francesi, inglesi e spagnole
nella lingua originale e musiche folkloristiche di tutte le regioni d'Italia

Tip. Ugo Cortella - Verona

PARTE PRIMA

TRIO VOCALE CLASSICO

ROSINA CARPI (soprano)
FERNANDA CIANI (soprano)
VITTORIA PALOMBINI (mezzo soprano)
TOMASO JAPPELLI (collaboratore pianistico)

1. **Dal Laudario di Cortona** - "Gloria in Cielo
pace in terra., (sec. XIII)
2. **D. B. Donati** - Chi la gagliarda donne vò
imparare Villanella alla
napoletana., (sec. XVI)
3. **A. Scarlelli** - Ombre opache
4. **De Paradies** - M'ha preso alla sua ragna
5. **W. Mozart** - 1) Grazie agli inganni tuoi
2) Il nastro

RUGGERO RUGGERI

1. **Dante Alighieri** - L'episodio di Paolo e
Francesca (Inferno, V canto)
2. **Alessandro Manzoni** - Il racconto del Dia-
cono Martino (Adelchi, atto II)
3. **Giosuè Carducci** - Saluto Italo

INTERVALLO

PARTE SECONDA

TRIO VOCALE CLASSICO

1. **Anonimo** - Non je ne crois pas "Bergette.,
(sec. XVIII)
2. **Anonimo** - Tambourin (sec. XVIII)
3. **J. H. Bayly** - Long long ago... (sec. XVIII)
4. **G. B. Grant Schaefer** - The cuck - coo clock

CANTI FOLKLORISTICI ITALIANI

1. Maremma - (toscano)
2. Guarda la luna come cammina (emiliano)
3. Due Villotte friulane } a) Sdrindulale
b) Ti ricuardistu ninine.
4. Tiritomba (napoletano)

TOMASO JAPPELLI, mio compositore dirett. d'Orchestra,
ha scritto musica da camera e sinfonica: è il concert. del Trio

RUGGERO RUGGERI

1. **Giosuè Carducci** - Il Canto dell'Amore
2. **Gabriele d'Annunzio**
Lode a Giuseppe Verdi
3. **Lorenzo de' Medici**
Il Trionfo di Bacco e Arianna

CARTE DA PARATI
GATTINO

Concessionaria Esclusiva
per Verona e Provincia

CARTOLERIA
"alla ROSA,,

Reparto "GATTINO,,

VERONA

VIA ROSA N. 1
TELEFONO 1871

Messa in opera con
Operai Specializzati

35. Ruggero Ruggeri, *Dizione di poesia italiana classica*, Associazione Svizzera per i Rapporti Culturali ed Economici con l'Italia, Zurigo, 2 luglio 1947 (annuncio con programma conservato nel Fondo Ruggero Ruggeri della Biblioteca dell'Attore di Genova).

Associazione Svizzera per i Rapporti Culturali ed Economici con l'Italia

Mercoledì, 2 luglio 1947, alle ore 20.15, nell'Aud. III del Politecnico Federale,
l'illustre attore e dicitore

RUGGERO RUGGERI

terrà una dizione di poesia italiana classica secondo il seguente programma:

DANTE ALIGHIERI:	Paolo e Francesca (canto V. dell'Inferno).
LORENZO DE MEDICI:	Trionfo di Bacco e Arianna (dalle Poesie).
GIACOMO LEOPARDI:	Canto notturno di un pastore (dai Canti).
ALESSANDRO MANZONI:	Racconto del diacono Martino (dall'Adelchi, atto II,
GIOSUE CARDUCCI:	Canto dell'amore (dalle Poesie). scena III).
GABRIELE D'ANNUNZIO:	La pioggia nel pineto (da Alcyone).

Da tempo, Ruggero Ruggeri è considerato come il più efficace attore che si produca sulle scene italiane. Quanto alla sua arte d'interprete di poeti, ricordiamo il seguente giudizio di Ugo Oietti: «Con la sua pronuncia lenta e precisa, leggendo una poesia egli sembra confidare il segreto di un miracolo».

Ingresso libero.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

- Algarotti, F.,
1763, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, (I ed. Venezia, Pasquali, 1755).
- Alighieri, D.,
2005, *De vulgari eloquentia*, traduzione e note di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti;
2001, a cura di Vittorio Sermoni, *L'Inferno di Dante; Il Purgatorio di Dante; Il Paradiso di Dante*, supervisione di Gianfranco Contini e revisione di Cesare Segre, Milano, BUR;
1985, *La Divina Commedia*, voll. I-II-III (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), a cura di Natalino Sapegno, Firenze, Nuova Italia.
- Alighieri, P.,
1845, *Super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarium*, a cura di V. Nannucci, Firenze, Garinei.
- Ampère, J-J.,
1839, *Voyage Dantesque*, in «Revue des Deux Mondes», IV, tome XX, pp. 534-572, 732-772.
- Andrei, V.,
1899, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli: studio critico*, Firenze, Tipografia elzeviriana.
- Arrivabene, G.,
1879, *Memorie della vita*, Firenze, Barbera.
- Bandettini, T., (in Arcadia: Amarilli Etrusca)
1835, *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Tomo III, Lucca, Per Francesco Berini Tipografo Ducale;
1831, *Ragionamento sulla poesia*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese», VIII, pp. 249-259.
- Baretti, G.,
1753, *A Dissertation upon Italian poetry*, London, Dodsley.
- Barletta, G.,
1514, *De penis inferni*, in *Sermones fratris Gabrielis Barlete sacre professoris divi Ordinis fratrum predicatorum*, Feria tertia quarte dominice, Sermo XXXV, fol. LXXXII (consultabile online su booksgoogle.it e archive.org).
- Barlow, H., C.,
1866, *The Six Centenary Festivals of Dante Alighieri in Florence and Ravenna by A Representative*, London, Edinburgh, Florence, Turin, Williams & Norgate and L. Loescher.
- Belli, G.,
1817, *A Filippo Pistrucchi romano*, in *Belli italiano*, vol. I, *Poesie anteriori al periodo romanesco*, a cura di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, pp. 355-363.
- Beolchi, C.,
1852, *Reminescenze dell'esilio*, Torino, Biancardi.

- Bertuccioli, L.,
1823, *Memorie intorno alla vita del conte Giulio Perticari*, Venezia, Milesi.
- Bettinelli, S.,
1977, *Lettere virgiliane e inglesi, Lettera Seconda – Agli Arcadi*, a cura di E. Bonora, Torino, Einaudi, pp. 10-15.
1962, *Lettere virgiliane, Lettere inglesi e Mia vita letteraria*, a cura di G. Finzi, Milano, Rizzoli.
1801, *Opere edite e inedite in prosa e in versi dell'abate Saverio Bettinelli*, Tomo XXII, Venezia, Cesare.
1758, *Dieci Lettere di Publio Virgilio Marone dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, Venezia, Fenzo.
- Biagioli, G.,
1818, *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Comento di G. Biagioli*, Tomo I, Parigi, Dondey-Dupré.
- Bianchini, G.,
1718, *Difesa di Dante Alighieri. Lezione del Dottor Giuseppe Bianchini di Prato Accademico Fiorentino. Detta da esso pubblicamente nell'Accademia fiorentina L'Anno MDCCXV. Nella quale di mostra che lo stile della Divina Commedia non è rozzo ed incolto, ma bensì Leggiadro e Gentile*, Firenze, nella Stamperia di Giuseppe Manni.
- Bindocci, A.,
1835, *Versi estemporanei del dottore Antonio Bindocci da Siena*, Napoli, Fernandes.
- Boccaccio, G.,
1965, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori;
1831, *Il Comento sopra la Commedia di Dante Alighieri di Giovanni Boccaccio. Nuovamente corretto sopra un testo a penna*, Tomo I, Firenze, Magheri.
- Carlyle, T.,
1841, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History, Six Lectures*, Lecture III, *The hero as poet, Dante: Shakespeare*, May 12, 1840, London, James Fraser.
- Cary, H. F.,
1814, *The Vision, or Hell, Purgatory, and Paradise, of Dante Alighieri*, London, Taylor & Hessey, 1814
- Casanova, G.,
1984-1989, *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, vol. II (1756-1763), Milano, Mondadori.
- Chateaubriand, F., A., R.,
1827, *Voyage en Italie*, Paris, (trad. it., *Viaggio in Italia*, Lanciano, 1912)
- Chaucer, G.,
1957, *The Monkes Tales*, in *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. By Walter W. Skeat, London, O.U.P.
- Colomb de Batines, P.,
1835, *Bibliografia dantesca compilata dal Sig. Visconte Colomb de Batines*, tomo I, Tipografia Aldina Editrice, Prato.

Confidati, L.,
1820, *Alcuni tratti della Divina Commedia di Dante Alighieri posti in musica da Luigi Confidati*, Roma, Cencetti & Ratti.

Collodi, C., (Lorenzini, Carlo),
1892, *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da Giuseppe Rigutini, Firenze, Bemporad.

Colquhoun, G.,
1912, *Through Dante's Land: Impressions in Tuscany*, London, Long.

Crescimbeni, G., M.,
1731, *Dell'istoria della volgar poesia*, vol. I, libro III, Venezia, Basegio.

Croce, G. C.,
2009, *Disgratie del Zane narrate in un sonetto*, in *Opere dialettali e italiane: il mondo visto dal basso*, a cura di Vladimir Fava e Ilaria Chia, Roma, Carocci.
1737, *Descrittione della vita di Giulio Cesare Croce bolognese e La libreria, convito universale dove s'invita grandissimo numero di libri tanto antichi che moderni*, Verona, per Francesco Antonio Marozzi;
1621, *Disgratie del Zane narrate in un sonetto*, Bologna, presso gli eredi di Bartol. Cochi;
1586, *A caso un giorno mi guidò la sorte. Dove si contiene la prima, e la seconda tramutatione. Con un capitolo bellissimo in lode della sua diua, il piu bello che mai sia stato vdito da nissuno*, Venezia, Frezzaria al segno della Regina.

Dall'Ongaro, F.,
1861, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in «Rivista contemporanea», vol. XXVI, anno IX, Torino, agosto.

De Amicis, E.,
1908, *Nuovi ritratti letterari ed artistici*, Milano, Treves;
1902, *Capo d'anno. Pagine parlate*, Milano, Treves;
1900, *Speranze e Glorie. Discorsi*, Catania, Giannotta.

De Gubernatis, A.,
1908, *Italia illustre. Galleria di Ritratti Biografici di Contemporanei Italiani. Tommaso Salvini*, Roma, Presso l'autore.

De' Rossi, B.,
1589, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana*, Firenze, per Anton Padouani.

De Sanctis, F.,
1888, *Saggi critici*, V ed., Napoli, Morano.

Dickens, C.,
2001, *Un canto di Natale*, a cura di Marisa Sestito, Elsinore - Collana di classici inglesi diretta da Giovanna Mochi, Venezia, Marsilio.

Doni, G. B.,
1763, *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino [...] raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori*, Tomo II, Firenze, Stamperia Imperiale.

- Donizetti, G.,
1826, *Il canto XXXIII della Divina Commedia di Dante (Il conte Ugolino). Posto in musica per voce di Basso con accompagnamento di pianoforte, e dedicato all'esimio cantante Luigi Lablache dal maestro Gaetano Donizetti*, autografo conservato al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano.
Dizionario del Risorgimento Nazionale. Dalle origini a Roma capitale. Fatti e persone, diretto da M. Rosi, vol. III., *Le Persone*, Vallardi, Milano, 1933.
- Ebers, J.,
1828, *Seven years of the King's Theatre*, London, William Harrison Ainsworth.
- Erasmus da Rotterdam,
1994, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, v. 5, Amsterdam, North-Holland.
- Fanfani, P.,
1864, *Scritti capricciosi di Pietro Fanfani*, Firenze, Stamperia sulle Logge del Grano.
- Flaxman, J.,
1822, *Atlante dantesco da poter servire ad ogni edizione della Divina Commedia ossia l'Inferno il Purgatorio e il Paradiso composti dal sig. Giovanni Flaxman già incisi dal sig. Tommaso Piroli ed ora rintagliati dal sig. Filippo Pistrucci*, Prefazione dell'editore Antonio Fortunato Stella, Milano, presso Bastelli e Fanfani.
- Foscolo, U.,
1995, *Saggi critici*, a cura di E. Bottasso, Torino, UTET;
1966, *Opere di Ugo Foscolo*, a cura di Mario Puppo, Milano, Mursia;
1850, *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IV, *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier;
1825, *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, London, Pickering;
1825, *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Londra, Pickering;
1818, *Studi su Dante. Articoli della Edinburgh Review – Discorso sul testo della Commedia*, parte I, a cura di Giovanni da Pozzo, Firenze, Le Monnier.
- Fuà Fusinato, E.,
1880, *Scritti educativi*, Milano, Carrara.
1874, *Versi di Erminia Fuà Fusinato*, Firenze, Le Monnier.
- Galilei, V.,
1581, *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna*, Firenze, Marescotti.
- Gaye, G.,
1839, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI*, tomo I, Firenze, Molini.
- Gazzeri, G.,
1826, *Considerazioni del professore Giuseppe Gazzeri intorno al vero senso di quel verso di Dante: «Poscia più che il dolor potè il digiuno» Inf. c. 33. v. 75.*, Firenze, Pezzati.
- Gianni, F., (in Arcadia: Tirteo Megarese)
1795, *Leda e Giove. Canto estemporaneo di Francesco Gianni con metro e rime obbligate, proposto in Siena il dì 12 agosto 1795*, Firenze, Cambiagi;
1795, *Francesca di Armino, argomento obbligato proposto in Siena a Francesco Gianni dal N. U. il sig. cavaliere Pierantonio Gori e dedicato all'ornatissima signora Teresa Fabbroni*, stampata a Firenze presso Giuseppe Lucchi.

- Giordani, P.,
1854-1862, *Opere*, a cura di A. Gussalli, Milano, Borroni e Scotti.
- Goethe, J. W.,
1970, *Le affinità elettive*, trad. it. di Massimo Mila, Torino, Einaudi (I ed. orig., Tübingen, Cotta, 1809).
- Gozzi, C.,
1934, *Memorie inutili*, a cura di G. Prezzolini, vol. I, Bari, Laterza.
- Howard, F., earl of Carlisle,
1773, *Poems*, London, J. Ridley.
- Hutchins Callcott, W.,
1842, *Il Conte Ugolino. Grand cantata, adapted to the music of the celebrated Stabat Mater composed by G. Rossini, The words imitated from Dante by Manfredo Maggioni*, London, Cramer, Addison & Beale, C. Lonsdale.
- Jarro (Piccini, G.),
1908, *Vita aneddotica di Tommaso Salvini e Ricordi degli Attori del suo tempo*, Firenze, Bemporad.
- Kain, H. L.,
1825, *Memoires de Lekan, precedes de reflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral par M. Talma*, Paris, Etienne Ledoux Libraire.
- Kemble, F. A.,
1883, *Records of a Girlhood*, II ed., New York, Holt.
- Lablache, L.,
1873, *Method of Singing, or a rational analysis of the principles according which the studies should be directed for developing the voice, and rendering it flexible and for forming the voice with examples for illustrations, and progressive vocalizing exercises*, Cincinnati, John Church.
- Lalia-Paternostro,
1903, A., *Studii drammatici: autori ed attori*, Napoli, Melfi & Joele.
- Ledesma, D.,
1573, *Modo per insegnar la Dottrina christiana*, Roma, per gli haeredi d'Antonio Blado stampatori camerali;
1569, *Dottrina christiana breve per insegnar in pochi giorni per interrogatione, a modo di dialogo, tra il maestro e il discepolo*, Ferrara, per Francesco de' Rossi.
- Leopardi, G.,
2009, *Canti*, edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, Firenze, presso L'Accademia della Crusca;
1998, *Canti*, introduzione e note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, II. *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, Milano, BUR, pp. 106-125.
- Lichtenthal, P.,
1826, *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. I, Milano, Fontana.

L'Ottocento di Giannina Milli, Catalogo della Mostra, Istituto magistrale statale Giannina Milli, Teramo, 6 ottobre-5 novembre 1989, Teramo, Deltagrafica, 1989.

Mainzer, J.,

1835, *Musique et chants populaires de l'Italie*, in «Revue des deux mondes», gennaio-marzo, pp. 449-522.

Manzoni, A.,

1954, *Poesie rifiutate e abbozzzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni.

Martini, F.,

1895, *Per Carlotta Marchionni (Discorso pronunciato in Pescia il 9 settembre 1894 inaugurandosi nel teatro di Pescia una lapide in memoria della attrice illustre.)*, in Id., *Al teatro*, Firenze, Bemporad & Figlio, pp. 259-271.

Mazzini, G.,

2011, *Dell'amor patrio in Dante*, in *Vita e scritti scelti*, Milano, Dalai;

1910, *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, vol. III, Imola, Galeati;

1826-1827, Mazzini, G., *Dell'amor patrio di Dante*, 1826-827, in *Scritti*, vol. I, Edizione nazionale.

Mazzolari, G. M.,

1751, *Vita di Perffetti*, in *Le Vite degli Arcadi illustri*, V, a cura di M. G. Morei, Roma, De Rossi.

Milli, G.,

1862-1863, *Poesie di Giannina Milli*, Le Monnier, Firenze, voll. I-II.

1858, *Componimenti poetici improvvisati da Giannina Milli di Teramo, Poesie improvvisate nel Teatro del Cocomero, la sera del 7 dicembre 1857*, Firenze, Tip. Calasanziana.

1855, *Nuovi Canti di Giannina Milli*, Napoli, Del Vaglio.

Modena, G.,

1888, *Gustavo Modena - Politica e Arte. Epistolario con biografia*, Roma, per cura della commissione editrice degli scritti di Giuseppe Mazzini, Firenze, Barbera.

1888, *Lettere inedite (1840-1841, 1843-1849)*, a cura di M. Aglietti, G. Baccini, L. Rasi, Firenze, Bertelli.

Montaigne, Michel de,

1962, *Journal du voyage en Italie*, in *Oeuvres complètes*, a cura di Albert Thibaudet e Maurice Rat, Paris, Gallimard.

1889, *Journal du voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580-1581*, ed. it., prof. Alessandro D'Ancona, *Giornale del viaggio di Michel de Montaigne in Italia nel 1580 e 1581*, Nuova edizione del testo francese ed italiano, Città di Castello, Lapi.

Montazio, E.,

1845, *Il prosenio e la platea: cronache fiorentine*, Firenze, Mariani.

Monteith, A. H.,

1843, *Robertsonian method. Course of Lessons in the Italian Language intended for the use of persons studying the language without a teacher*, London, Samuel Gilbert Bookseller.

Monti, V.,

1807, *Lettera di Vincenzo Monti al Sig. Abate Saverio Bettinelli, Cav. Della Corona di Ferro, Membro dell'Istituto Italiano*, Milano, Da Cairo e Comp.

Morlacchi, F.,
1834, *Della Divina Commedia di Dante Alighieri: parte del Canto XXXIII dell'Inferno: declamato con musica dal Cav. e Morlacchi*, Milano, Ricordi.

1808, *Cantata a Voce sola di Soprano, con accompagnamento di due Violini Viola, e Violoncello. La Poesia e porzione del Canto xxxiii. della Divina Commedia. L'Inferno del Dante. Posta in Musica per Studio, da Francesco Morlacchi*, Biblioteca Palatina di Parma,

Padovan, A.,
1924, *Il libro degli aneddoti*, Milano, Bottega di poesia.

Panteon dei martiri della libertà italiana, opera compilata da varii letterati, Torino, Fontana, 1852.

Petrarca, F.,
1942, *Le Familiari*, a cura di U. Bosco, vol. IV, Libro XXI, Lettera XV, Firenze, Sansoni.

Pistrucci, P., (in Arcadia: Tearco Naupateo)
1854, *Libro senza titolo*, Brighton, J. F. Eyles;
1842, *Lecture di Filippo Pistrucci, alcune recitate in diverse occasioni, altre non ancora udite*, Londra, presso l'autore;
1834, *Manfredi. Tragedia in versi in cinque atti*, Londra, Brettel;
1814, *Versi estemporanei di Filippo Pistrucci, Romano, Accademico tiberino, Rozzo e fra gli Arcadi Tearco Naupateo, alla celebre Accademia letteraria de' Rozzi di Siena*, Siena, dai Torchi di Onorato Porri.

Pucci, A.,
1957, *Libro di varie storie*, a cura di A. Varvaro, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti.

Raggi, O.,
1861, *Biografia con alquante poesie inedite di Giannina Milli Improvisatrice*, Firenze, Le Monnier.

Rasi, L.,
1905, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca.
1890, *L'arte del comico di Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze, con 29 ritratti*, Milano, Paganini;
1883, *La lettura ad alta voce dichiarata con nuovi esempi da Luigi Rasi*, Roma, Paravia.

Regaldi, G.,
1888, *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi. Premessovi il discorso inaugurale di Carlo Negroni*, Novara, Miglio.
1879, *Storia e letteratura. Prose di Giuseppe Regaldi con Prefazione di Giosuè Carducci*, Livorno, Vigo;
1858, *Canti*, Torino, Tipografia Scolastica di Sebastiano Franco e figli e Comp., decima edizione corretta e accresciuta.

Richaldson, J.,
1773, *A discourse on the dignity, certainty, pleasure and advantage of the sciences of a connoisseur*, London, Davies.

Rigutini, G.,
1889, *Giannina Milli Improvisatrice. Lettura fatta al Circolo Filologico Fiorentino la sera del 21 gennaio 1889*, Firenze, G. Barbèra.

Ristori, A.,
1858, *Album artistique*, Paris, Godard;

Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857, Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca Museo dell'Attore di Genova.

Rogers, S.,
1823, *Italy, a poem*, London, Murray.

Rossetti, G.,
1992, *Carteggi*, vol. III, (1832-1836), a cura di A. Caprio e P. Giannantonio, Napoli, Loffredo;
1984, *Carteggi (1809-1825)*, a cura di T. R. Toscano, vol. 1, Napoli, Loffredo;
1884, *Canti della patria*, Milano, Sonzogno;
1846, *Il veggente in solitudine, poema polimetro di Gabriele Rossetti*, novena seconda, I, XIII, Parigi, dai torchi di François.

Rossi, E.,
1887, *Quarant'anni di vita artistica*, vol. I, Firenze, Niccolai;
s. d., *Dante Alighieri – Conferenza su Dante Alighieri premessa da Ernesto Rossi alla declamazione del XXV canto dell'Inferno* (autografo inedito conservato nel Fondo Ernesto Rossi presso l'Archivio della Biblioteca dell'Attore di Genova con numero di collocazione MBA ER 1503).

Rousseau, J. J.,
1768, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne.

Ruffini, G.,
1856, *Il Dottor Antonio*, Milano, G. Daelli.

Sacchetti, F.,
1946, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. Pernicone, Firenze, Sansoni.

Salvini, T.,
1895, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard.

Settembrini, L.,
1934, *Ricordanze della mia vita*, a cura di Omodeo, A., Laterza, Bari, 1934, pp. 22, 41-42 (I. ed. originale, 1879).

Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de
1807, *Histoire des Républiques italiennes du moyen âge*, Zurich, Gessner.

Southey, R.,
1811, *Curse of Kheama*, II edition, London, Longmann.

Stodart, M.,
1839, *Hints on reading addressed to a young lady on her choice of books*, London, R., B., Seely and W., Burnside.

Sulgher Fantastici, F., (in Arcadia: Temira Parasside)
1794, *Poesie di Fortunata Sulgher Fantastici fra gli Arcadi Temira Parasside Accademica Fiorentina*, Livorno, Masi.

Taddei, R., (in Arcadia: Licori Partenoepa)
1830, *Improvvisi di Rosa Taddei, Fra gli Arcadi Licori Partenoepa, Cantati in Torino nei Teatri D'Angennes e Sutura. Raccolti e scelti dallo stenografo Filippo Delpino*, Torino, Giuseppe Pomba;

1826, *Nuovi estemporanei di Rosa Taddei, tra le pastorelle d'Arcadia Licori Partenopea, Raccolti senza l'ajuto di Stenografia da G. B. Trabalza di Fuligno*, Spoleto, Bassoni.

Talma, F. J.,
1825, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Tenré.

Tosi, P.,
1723, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, Lelio dalla Volpe.

Tommaseo, N.,
1867, *Dizionario estetico*, Firenze, Le Monnier.
1865, *Comedia di Dante Alighieri*, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo, vol. I, Milano, Pagnoni.
1841, *Canti popolari toscani corsi illirici greci, raccolti e illustrati da N. Tommaseo*, vol. I., Venezia, Tip. Girolamo Tasso;
1832, *Gita nel Pistoiese*, in «Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti», Firenze, vol. XLVIII, ottobre-novembre-dicembre 1832, pp. 12-33.

Trollope, F., M.,
1842, *A visit to Italy*, London, Bentley.

Zingarelli, N.,
1805, *Dante nel Canto XXXIII dell'Inferno. Musica del Sig. D. Niccolò Zingarelli*, copia conservata presso l'Archivio musicale dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia.

Sul centenario dantesco del 1865 a Firenze

Descrizione delle feste dantesche, in “Giornale del centenario di Dante Allighieri”, n. 47, 20 maggio 1865.

“Giornale del centenario di Dante Allighieri”, dal numero 1, 10 febbraio 1864, al numero 49, 10 settembre 1865.

Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15, 16 maggio 1865 in Firenze, Accademia dei quadri viventi e Declamazione nel regio Teatro Pagliano la sera del 16 maggio 1865 a ore 8, Programma, Firenze, M. Cellini, 1865.

Le feste di Dante. Letture domenicali del popolo italiano, pubblicate per cura della direzione del “Giornale del Centenario”, Firenze, M. Cellini, 1865.

Omaggio a Dante Alighieri offerto dai cattolici italiani nel maggio 1865 sesto centenario dalla sua nascita, Roma, Monaldi, 1865.

Fonti periodiche italiane

Adelaide Ristori, in “Il Trovatore”, Torino, 11 agosto 1855, estratto da *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*, Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca e Museo dell'Attore di Genova.

A. F.,
1865, *Appendice – Teatro Pagliano – Accademia di quadri viventi e declamazione dantesca*, in “La Nazione”, domenica 21 maggio.

- Arago, E.,
1856, *Appendice. Ciarle del lunedì – Di una formula trovata per ispiegare il sistema della declamazione di Modena nella Divina Commedia*, in “Il Risorgimento. Giornale politico e letterario”, anno VI, n. 1563, mercoledì 23 aprile.
- Bianchi,
Centenario di Dante, in “La Nazione”, anno VII, n. 155, lunedì 15 maggio 1865.
- Bocchi, A.,
1839, *Declamazione. Alcune terzine di Dante declamate da Gustavo Modena nel Teatro Gallo a S. Benedetto*, in “Il Vaglio, giornale di letteratura periodica”, anno IV, n. 38, sabato 21 settembre.
- Bon, F. A.,
Drammatica. Declamazione, in “Il Pirata”, anno X, n. 36, venerdì 25 ottobre 1844, pp. 141-142.
- Bracco, R.,
1899, *Teatri, teatrini ecc. – La Pezzana, Dante, Virgilio...al Politeama*, in “Corriere di Napoli”, anno XXVIII, n. 308, domenica 5 novembre 1899
- Carli, C.,
1865, *Madame Ristori*, in “La presse théâtrale et musicale”, jeudi 29 juin.
- Cauda, G.,
1920, *I divulgatori di Dante sulla scena*, in «La lettura», rivista mensile del “Corriere della Sera”, anno XX, n. 8, 1 agosto, pp. 607-608.
1916, *La propaganda italiana dei comici nelle terre irredente*, in «La Lettura», anno XVI, n. 1, 1° gennaio, pp. 85-87;
1916, *L'alto patriottismo di Gustavo Modena*, in «La Lettura», anno XVI, n. 9, 1 settembre, pp. 848-849.
- Cervi, A.,
1919, *Giacinta Pezzana*, in “Il piccolo Faust”, anno 45°, n. 17, 26 novembre.
- Corrispondenze italiane – Firenze, 13 maggio*, in “L’Opinione”, anno XVIII, n. 134, lunedì 15 maggio 1865.
- Cronaca fiorentina*, in “La Nazione”, anno VII, n. 158, giovedì, 18 maggio 1865.
- Dalla Riva, P.,
1840, *Antiche usanze teatrali*, in «Strenna teatrale europea», p. 134.
- Deabate, G.,
1912, *Il bicentenario di un celebre teatro torinese*, in «Nuova Antologia», serie V, vol. CLXII, novembre-dicembre, p. 303;
1912, *Il carteggio artistico e patriottico di Adelaide Ristori*, in «Nuova Antologia», vol. CLIX, serie V, 1 giugno, pp. 443-444;
1902, *La maestra di Adelaide Ristori*, in «Nuova Antologia Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», anno 37°, fasc. 725, 1 marzo.
- Declamazione. Francesco Jannetti*, in «Il Caleidoscopio», fasc. VIII, 1843, p. 186.

De Gubernatis, A.,
1903, *Il culto di Dante e l'opera di Vittoriano Sardou*, in «Cronache della civiltà elleno-latina», 15 maggio-15 giugno.

Del Balzo, C.,
1903, *Dante nel teatro*, in «Nuova Antologia Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», serie IV, vol. CLXXXIX, maggio-giugno, Roma, Direzione della Nuova Antologia, pp. 389-415.

Del Lungo, I.,
1902, *Medio evo dantesco sul teatro – A proposito della Francesca da Rimini di G. D'Annunzio*, in «Nuova Antologia Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», anno 37°, fasc. 725, 1 marzo, pp. 23-3.

De Vedia, J.,
Una gran actriz. Giacinta Pezñana en nuestros escenarios, in “La Nación”, 28 gennaio 1936.

El dia social – La velada artística en el salón de fiestas de “La prensa”, in “La Prensa”, 21 junio 1904.

Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena a Lucca nel R. Teatro del Giglio la sera dei 25 maggio 1840, in «Il Ricoglitore di notizie teatrali», anno II, n. 10, Sabato 13 giugno 1840, pp. 39-40.

Faldella, G.,
1865, *La festa di Dante*, in «Il Novelliere della domenica: piccola rivista ebdomadaria popolare», vol. III, anno II, fasc. 22°, 4 giugno 1865, pp. 421-430.

Ferrigni, M.,
1921, *Dante e il Teatro*, in «Annali del teatro italiano», I, Milano, pp. 1-23;
1903, *Per Gustavo Modena – Le commemorazioni*, in “La Nazione”, anno XLV, n. 14, 14 gennaio.

Fiorentino, P. A.,
1855, *Théâtre Imperial Italien. Les comediens ordinaires de sa majesté le roi de Sardegne – Mme Adelaide Ristori. – Francesca da Rimini, tragédie en cinq actes, de Silvio Pellico*, in «Le Constitutionnel», THÉÂTRES, 29 Mai 1855

Foglio d'Annunzi, in «Gazzetta di Milano», n. 110, Milano, 20 Aprile, 1817, p. 438.

Fortis, L.,
1893, *Ricordi d'arte – La Compagnia Sarda e Gustavo Modena*, in «Nuova Antologia Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», anno XXVIII, vol. XLV, fasc. XI, 1 giugno.

F. R.,
1843, *Un po' di tutto*, in “Il Pirata”, anno VIII, n. 100, Martedì 13 Giugno 1843, p. 404.

Franchetti, A.,
1903, *Gustavo Modena*, in «Il Marzocco», anno VIII, n. 3, 18 gennaio, Firenze.

Galloni,
Gazzetta Teatrale - Piacenza. Ancora qualche cosa di questo teatro, in “Il Pirata”, anno VIII, n. 13, Venerdì 12 Agosto 1842, p. 52.

Gargano, G. S.,
1903, *Ancora Dante sulla scena*, in «Il Marzocco», anno VIII, n. 34, 23 Agosto, Firenze, p. 1.

Gazzetta Teatrale – I. e R. Teatro del Cocomero., in “Il Pirata”, anno VI, n. 80, martedì 6 aprile 1841, p. 326.

Gazzetta teatrale – Un po’ di tutto, in “Il Pirata”, anno XI, n. 68, venerdì 20 febbraio 1846, p. 286.

Gazzetta Teatrale, in “Il Pirata”, 27 febbraio 1846.

Imperatori, G.,
1844, *Cronaca drammatica del Teatro Re*, in “Figaro”, 7 febbraio.

La festa artistica di ieri sera – La conferenza di Zacconi, in “La Patria degli Italiani”, 22 giugno 1904.

Lanza, D.,
1902, *15 giugno 1898 – Per l’80° compleanno di Adelaide Ristori*, in «Rivista teatrale italiana», anno II, vol. III, 1902.

La Pezzana al Politeama, in «Il pungolo parlamentare», n. 307, 5-6 novembre 1899.

Levi, C.,
1921, *Dante “Dramatis Persona”*, in *Studi su Dante e rassegna bibliografica delle pubblicazioni del secentenario*, R. Deputazione Toscana di Storia Patria, Firenze, La Voce, pp. 123-166;
1920, *Non vi sono più «madri»*, in «Il Nuovo Giornale», 3 gennaio;
1920, *Ricordi di un grande tragico*, in «La lettura», anno XX, n. 8, luglio-agosto, pp. 850-858;
1920, *Le “sfortune” di Dante sul teatro*, in «Il Marzocco», 19 settembre, Firenze, p. 2.

LONDRA. *Francesco Jannetti*, in “Il Pirata”, anno XII, n. 4, 14 luglio 1846, p. 15.

L. S.,
1843, *Gazzetta teatrale – Verona. Due parole all’attore drammatico Capodaglio*, in “Il Pirata”, anno IX, n. 26, venerdì 29 settembre, p. 103.

Madame Ristori, Paris, 31 Aout. 1855, in *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*, Fondo Adelaide Ristori, Biblioteca e Museo dell’Attore di Genova.

Madame Ristori, in “La Presse Théâtrale et Musicale. Musique, théâtres, sciences, littérature, beaux-arts”, Jeudi 29 Juine 1865 (*Raccolta ritagli giornale 14 ago. 1864 - 31 dic. 1865*, Fondo Adelaide Ristori della Biblioteca e Museo dell’Attore di Genova).

Manca, A.,
1920, *Da un carteggio di Giacinta Pezzana*, in «La lettura», anno XX, n. 8, 1 agosto.

Manca, S.,
1900, *Teatri. Giacinta Pezzana. La serata dantesca*, in «La tribuna», n. 28, 26 gennaio.

Mazzinghi, T. J.,
1844, *A brief notice of recent researches respecting Dante Alighieri*, London, Cochran-Rolandi.

Moroni, Pier, (Celestino Bianchi),
1865, *Appendice – Francesca da Rimini, rappresentata dalla Ristori, Salvini e Rossi al Teatro Niccolini le sere del 13 e 15 Maggio*, in “La Nazione”, anno VII, n. 157, mercoledì 17 maggio 1865.

Notizie Letterarie – Accademia di Poesia Estemporanea data in Siena il 16 agosto dalla sig. Giannina Milli., in «Lo Spettatore. Rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale», anno III, n. 35, Firenze, domenica 30 agosto 1857, p. 415.

Notizie teatrali, in «Corriere delle Dame», 18 ottobre 1843.

Nucleo democratico degli Artisti, in «La donna», anno V, serie II, n. 194, 25 ottobre 1872, pp. 1209-1210.

Panzacchi, E.,
1990, *Gustavo Modena*, in «Nuova Antologia», vol. LXXXVII, serie IV, fasc. 684, maggio-giugno.

Parodi, E. G.,
s. d., *I ritratti di Dante*, estratto da «Il Marzocco».

Passerini G. L.,
1903, *Con Dante e per Dante!*, in «Il Marzocco», anno VIII, n. 16, 19 aprile, Firenze, p. 1.

Per Gustavo Modena – Le commemorazioni, in “La Nazione”, 14 gennaio 1903.

Possenti, E.,
1954, “*Ciò che conta è la parola*” scriveva Ruggero Ruggeri, in “Corriere della Sera”, 18 luglio.

Prémaray, J., de
1855, *Théâtres. Théâtre Italien. Bénéfice de Mme Ristori. “Giovanna d’Arco”, “I Gelosi fortunati”*. M. Rossi, in “Feuilleton de la Patrie”, 27 Aout.

R.,
1842, *Gazzetta Teatrale - Pisa*, in “Il Pirata”, anno VIII, n. 51, venerdì 23 Dicembre, p. 206.

Renier, R.,
1903, *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*, in “Fanfulla della domenica”, anno XXV, n. 15, Roma 12 aprile.

Ruberti, G.,
1898, *Adelaide Ristori*, in “La Stampa”, *Arti e Scienze*, anno XXXII, n. 165, giovedì 16 giugno, Torino.

Scalinger, G. M.,
1906, *Ricordando la Ristori*, in «La Maschera: cronaca illustrata del teatro», anno II, n. XIV, 15 ottobre, p. 3.

Spezi, P.,
1896, *Giannina Milli nel salotto della contessa Maffei*, in «La Rivista Abruzzese di scienze, lettere ed arti», fasc. II, anno XI, febbraio 1896, pp. 49-54.

Torelli, S.,
1842, *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, I° Importanza della drammatica e dell'arte rappresentativa.*, *Gustavo Modena, odierno modello di quest'arte, Errore con cui si definisce il di lui sommo ingegno drammatico*, in “Il Pirata”, anno VIII, n. 22, martedì 13 settembre;
1842, *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, II°*. *Se chi brama avvenire a fama di attore egregio debba più alla natura che all'arte abbandonarsi. Gustavo Modena attor guidato dalla*

filosofia e dall'arte a grado eminente della rappresentativa, in "Il Pirata", anno VIII, n. 23, venerdì 16 settembre;

1842, *Arte Rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, III^o. Modena nel Luigi di Normandia, dramma di Delavigne*, in "Il Pirata", anno VIII, n. 25, venerdì 23 settembre;

1842, *Arte rappresentativa, Osservazioni sulla drammatica e Gustavo Modena, IV^o. ed ultimo*, in "Il Pirata", anno VIII, n. 28, martedì 4 ottobre.

Ugolini, F.,

1858, *Giannina Milli*, in «L'Imparziale Fiorentino», a. I, n. 47, 8 gen. 1858, pp. 373-374.

W.,

1844, *Critica teatrale - Gustavo Modena alla recitazione della Divina Commedia*, in «Il Vaglio. Giornale di Scienze, Lettere, Arti», Anno IX, n. 26, Venezia, 29 Giugno 1844, pp. 206-208.

X.,

1844, *Teatro Re*, in «Corriere delle Dame», 18 febbraio 1844, pp. 85-86.

1843, *Bologna. Cosselli declamatore di Dante*, in "Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri", anno VIII, n. 101, 16 giugno, p. 408.

1843, *Gazzetta Teatrale, PAVLA Teatro Grande. La sera del 15 maggio. Esperimento drammatico* in "Il Pirata. Giornale di Letteratura, Varietà e Teatri", anno VIII, n. 95, venerdì 19 maggio, p. 375.

Tenca, C.,

1843, *Drammatica - Progetto d'una Compagnia Drammatica proposto da Gustavo Modena*, in «La Moda. Giornale di Mode, Letteratura, Arti e Teatri», n. 20, 10 Aprile, p. 153.

Una festa d'arte alla Casa Italiana, in "Corriere d'America", martedì 5 febbraio 1929.

Un po' di tutto, in "Il Pirata. Giornale di letteratura, varietà e teatri", 23 febbraio 1844.

Un Toscano,

1865, *Che cosa sia la Divina Commedia*, in "La Festa di Dante: Letture domenicali del popolo fiorentino", pubblicate per cura della direzione del "Giornale del centenario", n. 1, 1 maggio.

Fonti periodiche inglesi

Advertisements - Signor Modena, "The Times", Monday, 27 May, 1839, p. 4.

Argyll Rooms, in "Morning Post", Monday 5 May 1823, p. 3.

Artist benevolent fund, in "The Times", London, Tuesday, 6 May, 1823.

Artists benevolent fund-Freemason's Tavern, in "The Times", Tuesday, 6 May, 1823.

At the party given Madame Camporese, in "Caledonian Mercury", Thursday 24 April 1823.

British and foreign institute, in "The Morning Post", Friday 10 July 1846, p. 6.

Cruelty to Italian boys in London, in "The Morning Post", Wednesday 20 December 1843.

Dante, in «Il Pellegrino, Giornale istruttivo, morale e piacevole, della Scuola Madre Italiana Gratuita», n. 27, 3 Dicembre 1842, p. 107.

Dante's Inferno, Canto V. Traslated according the Original Stanzas, in «The Scots Magazine», Tuesday 01 May 1821, pp. 417-421.

Deaths, in “The Inverness Courier”, Thursday, 04 October 1855, p. 8.

Drama – Lyceum – Madame Ristori's benefit, in “The London Daily News”, Wednesday 16 July 1856, p. 5.

Dramatic Readings, in “The Globe”, Monday, 19 July 1819, p. 3.

Edinburgh Ladies' Institution for the southern districts, in “Caledonian Mercury”, Edinburgh, Thursday, 20 September 1849, p. 1.

Edinburgh Ladies' Institution for the southern districts – Normal training for Higher Class Governess, in “The Edinburgh Evening Courant”, Thursday, 06 November 1851, p. 1

Education. Italian Language and Literature. Signor Zandotti, in “Liverpool Mail”, Thursday, 21 January 1841, p. 1.

Education. Italian Boys, in “The Evening Chronicle”, Wednesday 27 April 1842, p. 3.

Entertainment to the deaf and dumb at the Freemansons' Tavern, in «The Illustrated London News», n. 1850, vol. LXVI, 23 January 1875, p. 81.

Fashion and table talk. Her Majesty & c., in “The Globe”, Friday 20 June 1856, p. 2.

Fashionable Arrangements, in “The Morning Post”, Monday 22 June 1863, p. 5.

Fashionable chronicle, in “Brighthon Gazette”, Thursday, 8 June 1848, p. 4.

Federik The Second and Pietro delle Vigne, in «The New Monthly Magazine», vol. IV, 1822, pp. 455-462.

Foreign varieties. Improvisatori. Mr. Pistrucci, in «The New Monthly Magazine», Vol. VI, 1822, p. 67.

Foreign varieties. M. Phillip Pistrucci, in «The New Monthly Magazine», vol. IX, 1 May 1823, p. 212.

Francesca da Rimini, Dante, Inferno, Canto V, in «The Scots Magazine», Wednesday 01 Dec. 1824, pp. 37-38.

French and Italian languages. Monsieur Luichon and Signor Zandotti, in «Freeman's Journal», Tuesday, 09 May 1820, p. 2.

«Fraser's Magazine», n. LX, 1859, p. 697.

Great Concert Room King's Theatre, in “The Times”, 16 May 1826, p. 2.

Great Concert Room-King's Theatre. Signor Pistrucci, in “The Times”, London, 1 June 1826.

Gossip, Literary and Artistic (From a London Corrispondent), in “The Bolton Chronicle”, Saturday 07 June 1856, p. 6.

- Her Majesty's Theatre*, in "The Morning Post", Tuesday, London, 16 June 1863, p. 5.
- Her Majesty's Theatre – Grand combined entertainment*, in "The Morning Post", Saturday 18 July 1863, p. 4.
- Hobson, Q. A.,
1923, *George Henry Boker-Playwright and Patriot*, in «Scribner's Magazine», 71, n. 6, June 1923, pp. 701-715.
- How they live in London*, in "The Examiner", Saturday 13 June 1846, p. 372.
- Improvisation*, "Evening Mail", London, Monday, 3 May 1824.
- Improvvisatori. With an extemporaneous translation of Pistrucci's last impromptu poem*, in "Gentleman's Magazine", vol. I, n. 3, September 1837, p. 269.
- Improvvisatori*, in «The Penny Magazine», n. 425, 20 Aprile 1839, pp. 145-147.
- Italian Academy*, in "The Times", Saturday, 7 March, 1795, p. 1.
- Italian and French Readings*, in "The Scotsman", Wednesday 22 February 1826, p. 4.
- Italian improvisatori*, in «The New Monthly Magazine», vol. XI, 1824, pp. 193-202.
- Italian language and literature*, in "The Caledonian Mercury", Edinburgh, Monday 03 October 1853.
- Italian Lectures ad Recitations. Signor Zandotti*, in "Saunders's News-Letter", Monday 24 April 1820, p. 2.
- Italian Literary Assembly*, in "Morning Post", Friday, 11 July 1828, p. 2.
- Italian literature*, in "Liverpool Mercury", Friday 11 November 1825, p. 150.
- Italian Literature*, in "Morning Chronicle", Tuesday 18 March 1823, p. 3.
- Italian Literature*, in "The Times", London, Wednesday, June 18, 1856, p. 8.
- Italian Readings and Recitations*, in "Morning Chronicle", Wednesday, 19 May 1819, p. 1.
- Italian Readings*, in "Morning Post", Wednesday, 19 April 1820, p. 1.
- Italian tragedy*, in "The Theatrical Examiner", Sunday, 20 May, 1827, p. 311.
- Italian Tragedy*, in "The Globe", Thursday, 10 May 1827.
- La morte d'Ugolino*, in "Southern Reporter and Cork Commercial Courier", Tuesday 19 June 1838, p. 4.
- Last night Mr. Pistrucci*, in "The Times", Tuesday, 10 June, 1823.
- Lecture on Italian Literature*, in "Morning Advertiser", Thursday 08 November, 1838, p. 3.

- Lectures on Dante*, «The Monthly Magazine», vol. XXV, January-June, 1838, p. 671.
- Lectures on italian literature*, in “Liverpool Mercury”, Friday 18 March 1825, p. 304.
- London, Wednesday, May 9*, in “Morning Advertiser”, Wednesday 09 May 1838, p. 2.
- Lyceum Theatre*, in “The Morning Chronicle”, Wednesday 25 June 1856.
- Lyceum Theatre*, in “The Times”, Tuesday, July 15, 1856, p. 12.
- Madame Balfe’s Soirée Musicale*, in “The Morning Advertiser”, Thursday, 10 June 1847, p. 3.
- Madame Ristori*, in “Manchester Courier and Lancashire General Advertiser”, Saturday, 19 July 1856, p. 8.
- Madame Ristori – Italian Drama – Vittorio Alfieri*, in “The London Daily News”, Monday 02 June 1856, p. 5.
- Madame Ristori – Morning Declamations*, in “The Sunday Times”, June 21, 1863, p. 4.
- Madame Ristori’s Readings*, in “The London Daily News”, Thursday 25 June 1863, p. 3.
- Miss Adelaide Kemble*, in “Dublin Evening Post”, Tuesday 05 July 1842, p. 1.
- Miss A. Kemble’s Farewell Concert*, in «Freeman’s Journal», Wednesday 06 July, 1842, p. 3.
- Monthly Memoranda*, in «European Magazine, and London Review», n. 83, January, 1823, p. 88
- Mr. Mariottini’s Italian Lectures and Readings*, in “The Times”, Friday, 30 Gennaio 1795, p. 1.
- Mr. Pistrucci’s Performance at the Opera House Concert Room*, in “London Courier and Evening Gazette”, London, Tuesday 28 May 1833, p. 2.
- Mr. Smart’s dramatic readings*, in «La Belle Assemblée or, Bell’s court and fashionable magazine», n. 29, 1824, p. 178.
- Music. Signor Jannetti’s Matinée Musicale et Declamatoire*, in “The London Daily News”, Thursday 25 June, 1846, p. 3.
- Newspaper Chat*, in “The Examiner”, Sunday 6 May 1827, p. 285.
- On Dante*, in «Italian Tracts; or a collection of selected pieces», n. 1, November 1, 1795, art. IV, p. 19.
- On the constant esteem which the English have entertained for the Italians*, in «Italian Tracts; or a collection of selected pieces», n. 1, November 1, 1795, art. I, p. 6.
- Opera House Concert Room – A Signor Jannetti*, in “The Standard”, London, Thursday, 25 June, 1846, p. 5.

Pepe, G.,
The Non-Establishment of Liberty in Spain, Naples, Portugal and Piedmont, explained, in «The Pamphleteer», XXIV, 1824, p. 265.

Professor A. C. Albites Course of six lecture on Dante, in “The Times”, 21 March 1838, p. 1.

Readings of Alfieri’s Tragedies – Signor Jannetti, in “The Edinburgh Evening Courant”, Saturday 15 February 1851, p. 1.

Readings on the Italian Poets – Signor Jannetti, in “The Edinburgh Evening Courant”, Thursday 22 January 1852, p. 1.

Rotunda. Instruction and Amusement, in “Dublin Evening Post”, Saturday 27 May 1820, p. 1.

Shakespearian Readings, in “Morning Advertiser”, Monday, 11 January 1819, p. 2.

Sights of London. Improvisation, in «The Literary Gazette», n. 490, Saturday, 10 June, 1826, p. 365.

Signor Anelli’s Italian Lectures, in «Freeman’s Journal», Wednesday 15 March 1820, p. 3.

Signor Arrivabene’s Lectures, in “The London Daily News”, Friday, 20 June 1856, p. 3.

Signor Bugni’s Italian Readings, in “Caledonian Mercury”, Monday 14 March 1825, p. 3.

Signor F. Lablache’s Concert, in “The Times”, Saturday, 25 May 1839, p. 5.

Signor F. Pistrucci, in “The Times”, Wednesday, 7 May, 1834, p. 1

Signor Modena’s Concert, in “The Times”, Saturday, 18 May, 1839, p. 5.

Signor Jannetti, in “The London Daily News”, Friday 19 June 1846, p. 1.

Signor Jannetti’s Italian Readings, in “Caledonian Mercury”, Thursday 29 January 1852, p. 3.

Signor Jannetti’s Matinee Musicale, in “The Morning Post”, Thursday 25 June 1846, p. 6.

Signor Jannetti’s Readings from Alfieri, in “The Edinburgh Evening Courant”, Tuesday 18 February 1851, p. 2.

Signor Jannetti’s Readings from the Italian poets, in “The Edinburgh Evening Courant”, Thursday 29 January 1852, p. 2.

Signor Pistrucci’s Performances, in “The Times”, Thursday, 8 May, 1834, p. 5

Signor Pistrucci’s Concert, in “The Times”, 13 May, 1837, p. 5.

Sketches of Popular Preachers, in «European Magazine and London Review», n. 83, January-June, 1823, pp. 217-219, 424-425, 527-529.

Sketch of Reverend Irving, in «European Magazine and London Review», n. 84, July-December, 1823, p. 47.

Signor Pistrucci's entertainment at the Opera Concert Room, in "The Times", London, Thursday, 29 April 1830.

The Dante Festival, in «Illustrated London News», 27 May 1865, pp. 493-494.

The Dante Festival at Florence, in «Illustrated London News», 3 June 1865, pp. 520-522.

«The Gentleman's Magazine», vol. I, n. 3, September 1837, pp. 268-269.

The Inferno of Dante, translated by C. Wright, in «Athenaum, Journal of English and Foreign Literature, Sciences and Fine Arts», n. 282, 23 March 1833, p. 177.

The Italian Nation in London and their educational plans, in "The Leicester Chronicle", Saturday 29 April 1843, p. 1.

The Italian Free School, in "The Northern Star and Leeds General Advertiser", Saturday 13 December 1845.

«The Literary Chronicle for the year 1824», p. 303.

"The Morning Chronicle", Friday, 7 May, 1824.

The Shakespearian readings, in «The London Literary Gazette», n. 207, Saturday, 6 January 1821, p. 15.

Trinity College-Lectures on Italian Literature, in "Saunders's News-Letter", Friday 15 March 1839, p. 3.

Ugolino, or the Tower of Famine, in "The Morning Chronicle", Friday 28 December 1821, p. 3.

Ugolino, in «The New Monthly Magazine and Literary Journal», vol. II, London, Colburn, 1821, pp. 327-329.

University of London-Lectures on Italian Literature, in "Morning Chronicle", Wednesday 04 February 1829.

University College London, in "The London Daily News", London, Saturday, 11 November 1854, p. 5.

Willis's Rooms – Italian Lecture and Improvisazione, in "The London Dispatch and People's Political and Social Reformer", Sunday, 21 April 1839, p. 7.

Willis's Rooms, in "The London Dispatch", Sunday, 28 April 1839, p. 7.

Vocal Italian Music, in "Bristol Mercury", Saturday, 23 June 1821, p. 3.

Vocal Italian Music, "Bath Chronicle and Weekly Gazette", Thursday, 30 December 1824, p. 2.

Voelker, P. D.,

1972, *George Henry Boker's Francesca da Rimini: An interpretation and evaluation*, in «Educational Theatre Journal», vol. 24, n. 4, pp. 383-395.

Compendi e manuali d'istruzione ottocenteschi

Albites, F. Coën,

1831, *Bussola per lo studio pratico della lingua italiana, Per ordine di difficoltà. Contenente idiotismi, proverbi, dialoghi, aneddoti, racconti, descrizioni, sempre intorno alla lingua, all'Italia e a' suoi costumi e il formulario per lo stile epistolare*, Londra, Treuttel;

1829, *Della lingua italiana in Inghilterra. Ragionamento contenente la Spiegazione de Dialetti e la Chiave della vera Pronunzia*, Londra, Rolandi.

Bartoli, A.,

1895, *Tavole dantesche ad uso delle scuole secondarie compilate dal prof. Adolfo Bartoli*, Firenze, Sansoni, (I ed. 1889).

Brognoligo, G.,

1914, *Sommario di storia della letteratura italiana*, Napoli, Perrella.

Bugni, S.,

1835, *Italian manual for self-tuition, with key to Biagioli's grammar, and other exercises, familiar phrases*, London, Whittaker;

1835, *I Riposi, manuale italiano pe' forestieri*, Edimburgo, per conto dell'autore.

D'Ancona, A., – Bacci, O.,

1896, *Manuale della letteratura italiana compilato dai professori Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci*, V ed., vol. I, Firenze, Barbera (I ed. 1892, Firenze, Barbera).

Federzoni, G.,

1910, *Manualetto elementare per la intelligenza della Divina Commedia*, Rocca S. Casciano, Cappelli.

Flamini, F.,

1906, *Avviamento allo studio della Divina Commedia*, Livorno, Giusti;

1900, *Compendio di storia della letteratura italiana ad uso delle scuole secondarie*, Livorno, Giusti.

Fornaciari, R.,

1875, *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni.

Mestica, E.,

1898, *Compendio storico della letteratura italiana per le scuole secondarie di grado superiore*, Livorno, Giusti.

Torraca, F.,

1886, *Manuale della letteratura italiana compilato ad uso della scuola secondaria*, Firenze, Sansoni.

Maggi, leggende e composizioni in ottava rima

Baldi, G.,

1889, *Pia dei Tolomei composta in ottava rima dal poeta Giuseppe Baldi*, 1 foglio, ill., 30 cm, Firenze, Salani (edizione digitalizzata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e consultabile online: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004507290#page/1/mode/2up>);

1884, *Storia della Pia de' Tolomei*, Pisa, Valenti (Faenza, Biblioteca Manfrediana, Fondo Regoli, inv. d6647, qui tratto dalla sezione "Narrazioni in ottava rima", in APORIE - Archivio e Portale informatico sulla Poesia in Ottava Rima Estemporanea, consultabile online

<http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/126-storia-della-pia-pisa-tip-valenti-1884-faenza-biblioteca-manfrediana-fondo-regol.html>).

Il Conte Ugolino della Gherardesca e sua Famiglia condannati a morir di fame nella Torre di Pisa, Firenze, Salani, 1893 (foglio volante digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cfr. <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004507285#page/1/mode/1up>).

La morte del Conte Ugolino, storia novissima messa in ottava rima da Borgioli Fedi, Pistoia, Rossetti, 1876.

La Pia de Tolomei composta da Pietro Frediani di Buti l'anno 1852. È stato copiato da me Ranieri Pioli e cantato l'anno 1852 (copione manoscritto di proprietà della famiglia Baroni di Buti)

Maggio del Conte Ugolino, Volterra, Sborgi, 1867 (edizione digitalizzata e consultabile online sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze all'indirizzo: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004410040#page/1/mode/2up>).

Maggio della Pia de' Tolomei, Volterra, Tipografia Sborgi, 1867 (edizione consultabile all'indirizzo: https://books.google.it/books?id=oLAKNr1ElZYC&printsec=frontcover&hl=it&source=gb_sge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Moroni, G.,
1893, *Lo sgombero dell'Inferno. Nuova Composizione di Giuseppe Moroni detto il Niccheri (illetterato)*, Firenze, Salani (foglio volante digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale di Firenze, cfr. <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004506977#page/1/mode/2up>);
1878, *Pia de' Tolomei, composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri, illetterato*, Nuova ed. illustrata, Firenze, Salani;
1875, *Pia de' Tolomei: composta in ottava rima da Giuseppe Moroni detto il Niccheri, illetterato*, Firenze, Salani.

Prati, R.,
1879, *Il Conte Ugolino della Gherardesca e sua Famiglia condannati a morir di fame nella Torre Gualandi in Pisa, per ordine dell'Arcivescovo Ruggeri*, Firenze, Salani;
1876, *Francesca da Rimini*, composizione di Roberto Prati, Firenze, Salani (Faenza, Biblioteca Manfrediana, fondo Regoli, inv. D6679, qui estratto dalla sezione "Narrazioni in ottava rima", in APORIE - Archivio e Portale informatico sulla Poesia in Ottava Rima Estemporanea all'indirizzo: <http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/127-francesca-da-rimini-faenza-biblioteca-manfrediana-inv-d6679.html>).

Schmid, Christoph von,
1906, *Genoveffa, storia degli antichi tempi raccontata dal canonico Schmid*, con 23 illustrazioni di Adolfo Bongini, Firenze, Salani.

Sestini, B.
1822, *La Pia. Leggenda romantica*, Roma, nella stamperia Ajani.

Manuali di recitazione ottocenteschi

Bidera, G. E.,

1828, *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo, e del teatro*, Napoli, dalla Tipografia Palma, 2 voll.

Camilli, L.,

1835, *Istituzioni sulla rappresentativa fondate ne' classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale con varie note ed osservazioni*, vol. 1, Aquila, Tipografia Aternina.

Carbone, L.,

1888, *L'arte di leggere bene. Con commenti e note sui migliori brani di classici italiani. Con 12 espressioni fisiognomiche in fototipia ed una Raccolta di Pensieri sull'arte. Ad uso delle Scuole Elementari – Tecniche – Normali – Ginnasiali – Liceali, ADOTTATO nelle R. Scuole Normali femminili di Avellino – Educandato di S. Filomena in Mugnano – Convito e Seminario della SS.a Trinità in Cava dei Tirreni – Seminari di Salerno e Sarno – Negli Istituti Iaforce e Costabile in Sarno.*, 1a ed., Avellino, E. Pergola.

Franceschi, E.,

1857, *Studi teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, con la drammatica e colla musica*, Milano, per Giovanni Silvestri;

1877, *L'arte della parola nel discorso, nella drammatica e nel canto*, Milano, Agnelli.

Franciosi, P.,

1873, *Raccolta di poesie per esercizio di memoria e di declamazione ad uso delle scuole italiane gradatamente ordinate e disposte (con la relativa riduzione di parecchie fra loro in facile prosa) per cura di Pietro Franciosi*, Palermo, Barravecchia.

Martuscelli, F.,

1906, *Dante spiegato nella voce del suo lettore. Consigli ad un alunno liceale*, Napoli, Tipografia Pontificia Michele D'Auria.

1869, *Raccolta di poesie accomodata alle varie età di chi studia l'arte rappresentativa per Francesco Martuscelli*, Napoli, Stamperia del Fibreno;

1861, *Saggio sulla scienza dell'espressione nelle sue relazioni all'arte rappresentativa*, vol. II, Napoli, Sautto.

Mazzoni, O.,

1913, *L'arte della lettura. Aforismi e consigli pratici. Un programma di studio con commentarii. Saggio fonetico sulle similitudini dantesche*, Seconda edizione riveduta ed aumentata, Torino, Lattes.

Morelli, A.,

1877, *Manuale dell'artista drammatico. Cinque dialoghi col Prontuario delle pose sceniche ed il Progetto di un Teatro Stabile in Roma*, Barbini, Milano.

Morrocchesi, A.,

1832, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante.

Papalardo, G.,

1888, *L'arte della parola. Precetti di pronunziazione, espressione e declamazione ad uso delle Scuole del Regno pel Prof. Paolo Papalardo*, Palermo, Mirto.

Rasi, L.,
1895, *La Recitazione nelle Scuole e nelle Famiglie. Raccolta di poesie accentate, annotate e ordinate conforme richiedono la pronunzia, la intonazione e il senso a cura di Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze*, Firenze, Civelli;
1883, *La lettura ad alta voce dichiarata con nuovi esempi da Luigi Rasi direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze*, Roma, Paravia;

Righetti, F.,
1826-1827, *Teatro italiano*, vol. III, *Studio sull'arte della declamazione teatrale*, Torino, dalla stamperia Alliana.

Ruggiero, B.,
1868, *Raccolta di componimenti lirici e dialoghi per esercizio di recita, preceduti da riflessioni generali sull'arte rappresentativa applicata alla poetica ed alla drammatica per Benedetto Ruggiero, Seconda edizione, accresciuta di poesie, dialoghi, brani di poemi e scene drammatiche, e corredata di complimenti per onomastici e solennità*, Napoli, Argento.

Salfi, F. S.,
1878, *Della declamazione*, pubblicata per cura di Alfonso Salfi, Napoli, Stabilimento tipografico Di Ambrosio.

Soldatini, G.,
1877, *Studi sulla declamazione. Manuale teorico-pratico per l'uso dell'artista e del dilettante*, II ed., Milano, Libreria editrice.

Suzzara, G.,
1844, *Della declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l'oratore*, Milano, dalla Tipografia di Paolo Andrea Molina.

Torelli, S.,
1866, *Trattato dell'Arte Scenica*, Albertari, Milano;
1865, *Programma del corso di letteratura e poesia drammatica*, Milano, Albertari;
1852, *Dante e Bice: melodramma storico-fantastico in tre atti di Serafino Torelli, musica del maestro Paolo Carrer*, Milano, F. Lucca;
1845, *Analisi generale della Mimica. Discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Truffi, Milano.
1843, *Analisi generale della mimica: discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Milano, per Gaspare Tuffi.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Abardo, R.,
1984, *Il "Dante" di Antonio Pucci*, in *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere, pp. 3-31.

Abramov-van Rijk, E.,
2014, *Singing Dante: the literary origins of Cinquecento monody*, Farnham-Burlington, Ashgate;
2009, *Parlar cantando: the practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Berna, P. Lang.

Agamennone, M.,
2017, (a cura di), *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Agamennone, M., – Giannattasio, F., (a cura di),
2002, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo.

Ahern, J.,
1997, *Singing the book: orality in the reception of Dante's «Comedy»*, in *Dante: Contemporary Perspectives*, edited by Amilcare A. Iannucci, Toronto, University of Toronto Press, pp. 214-239.

Albertini, S.,
1996, *Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista*, in «The Italianist: journal of the Department of Italian studies», University of Reading, vol. 16, pp. 117-142.

Albini, G., (a cura di),
1965, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio e l'ecloga di Giovanni al Mussato*, Bologna, Zanichelli.

Alessandrini, D.,
1985, *Le ottave di prigionia*, a cura di Antonello Ricci, Viterbo, Tipografia Quatrini.

Alexander, F.,
1976, *Storia del Popolo*, Ontignano-Fiesole, Quaderni d'Ontignano.

Alfieri, V.,
1965, *Vita, Rime e Satire*, a cura di G. G. Ferrero e M. Rettori, Torino, UTET.

Alfonzetti, B.,
2012, *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Allegri, L.,
2017, a cura di, *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Roma, Carocci;
2005, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci;
2001, (et. al.), *Il grande attore nell'Otto e Novecento*, convegno di studi, (Torino, 19-21 aprile 1999), Torino, DAMS.

Alonge, R., – Davico Bonino, G.,
2000, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi.

- Alonge, R.,
2007, *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina;
1988, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza.
- Altick, R. D.,
1978, *The Shows of London*, Cambridge, Harvard UP.
- Amati, A.,
1888, *L'analfabetismo in Italia*, Novara, Miglio.
- Andrei, V.,
1899, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli: studio critico*, Firenze, Elzeviriana.
- Andrews, M.,
2006, *Charles Dickens and his performing selves: Dickens and the public readings*, Oxford, Oxford University Press.
- Angeleri, C.,
1953, *Bibliografia delle stampe popolari a carattere profano dei secoli XVI e XVII conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, Sansoni antiquariato.
- Angelini, P., [et al.],
1980, *Studi antropologici italiani e rapporti di classe. Dal positivismo al dibattito attuale*, Milano, Angeli.
- Antona Traversi, C.,
1929, *Le grandi attrici del tempo andato. Profili di Adelaide Ristori – Giacinta Pezzana – Virginia Marini*, vol. I, Torino, Formica.
- Antonucci, G., (a cura di),
1984, voce "Teatro", in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 530-533.
- Arena, P.,
2010, *Feste e rituali a Roma. Il principe incontra il popolo nel Circo Massimo*, Bari, Epiduglia.
- Aricò, L.,
1999-2000, *Dante nel teatro italiano*, Tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Cesare Molinari, a. a. 1999-2000.
- Armour, P.,
1991, *Comedy and the origins of italian theatre around the time of Dante*, in *Writers and performers in italian drama from the time of Dante to Pirandello*, Essays in honour of G. H. McWilliam, edited by J. R. Dashwood and J. E. Everson, Lewiston, The Edwin Mellen Press, pp. 1-31.
- Arrivabene, C.,
1855, *I poeti italiani. Selections from the italian poets*, London, Rolandi.
- Audeh, A.,
2013, *Dante in the Nineteenth century: visual arts and national identity*, in «La parola al testo. Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata», XVII, 1-2, 2013, *Dante in France*, edited by Goulbourne, R., Honess, C., Treherne, M., Pisa-Roma, Serra, pp. 85-100.

Audeh, A., – Havely, N., (edited by),
2012, *Dante in the long nineteenth century, nationality, identity and appropriation*, Oxford, Oxford University Press.

Auzzas, G.; Baffetti, G.; Delcorno, C., (a cura di),
2003, *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, atti del seminario di studi, (Bologna 15-17 novembre 2001), Firenze, Olschki.

Bacci, M.,
2003, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma, Laterza.

Bacci, O.,
1895, *Maestri di grammatica in Valdelsa nel secolo XIV*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», anno III, fasc. 2, pp. 88-95.

Baccini, I.,
1890, *Le maestre, le educatrici*, in *La Donna Italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'esposizione Beatrice in Firenze*, Firenze, Civelli, pp. 417-28.

Bachtin, M.,
1979, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

Bacigalupi, M., – Fossati, P.,
1986, *Da plebe a popolo. L'educazione popolare nei libri di scuola dall'unità alla Repubblica*, Scandicci, La nuova Italia.

Back, R.,
2001, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.

Baldacchini, L.,
1980, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI-XVII secolo. Biblioteca Vaticana, Alessandrina, Estense*, Firenze, Olschki.

Baldassarri, G.; Di Iasio, V.; Ferroni, G.; Pietrobon, E., (a cura di),
2016, *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi editore.

Bales, D.,
1961, *England and Italy, 1859-1860*, London, Nelson.

Bandella, M.,
2006, *Il Carteggio tra Saverio Bettinelli e Teresa Bandettini Landucci, 1793-1808*, tesi di dottorato, Università di Salisburgo.

Banti, A., M.,
2006, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi.

Barausse, A., (a cura di),
2008, *Il libro per la scuola dall'Unità al fascismo. La normativa sui libri di testo dalla legge Casati alla riforma Gentile (1861-1922)*, Macerata, Alfabetica.

- Barba, E.,
2012, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il mulino.
- Barbiera, R.,
1914, *Il salotto della contessa Maffei*, Sesto San Giovanni, Madella, (I ed., Milano, Treves, 1895);
1903, *La principessa Belgioioso, i suoi amici e nemici, il suo tempo*, Milano, Treves.
- Barbieri, M. C.; Barbina, A.; Bisicchia, A.; Bragaglia, L.; Camaldo, A.; Ferrone, S.; Ippoliti, F.; Livio, G.; Lopez, G.; Orecchia, D.; Pieri, M.,
2004, *Ruggero Ruggeri*, estratto di «Ariel – Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani», anno XIX, n. 2-3, maggio-dicembre 2004, estratto, Bulzoni, pp. 75-211.
- Barbi, M.,
1975, *Problemi di critica dantesca*, prima serie 1893/1918, Firenze, Sansoni.
- Barocchi, P.,
1985, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà. Dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia Firenze 1820-1920*, «Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte della Scuola Normale Superiore», 2, Pisa, pp. 151-177;
1985, *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medio Evo 1840-1865*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze, SPES;
1974, [et al.], (a cura di), *Romanticismo storico Celebrazioni per il Centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, Firenze dicembre 1973/febbraio 1974, Firenze, Centro Di.
- Baroni, L.,
1954, *I maggi*, Pisa, Nistri-Lischi;
1929, *Parnaso Popolare Butese*, Edizioni di "Il Giornale di Politica e Letteratura", Livorno, Giusti.
- Barontini, C.,
2002, *Cantare improvvisando. L'ottava rima popolare e l'uso del contrasto in Toscana. Gli incontri di Ribolla a cavallo del nuovo millennio*, in «La Ricerca Folklorica», n. 45, pp. 133-141.
- Barontini, C., – Nardini, P., (a cura di),
2009, *Improvvisar cantando*, atti dell'incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima, (Ribolla, 14 aprile, 2007), Arcidosso, Effigi.
- Barry, J.,
1995, *Literacy and literature in popular culture*, in *Popular culture in England, c. 1500-1850*, a cura di Tim Harris, London, Macmillan, pp. 69-94.
- Basile, B.,
2001, *La scoperta di Dante nella cultura europea del Sette e Ottocento*, in "Per correr miglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 485-514.
- Bassermann, A.,
1912, *Orme di Dante in Italia*, Zanichelli, Bologna, (I ed. 1897).
- Battista, V., – Nanni, L.,
1984, *La cultura degli oggetti*, L'Aquila, Consiglio regionale d'Abruzzo.

- Battistini, A.,
2001, *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare*, in "Per correr miglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno editrice, pp. 443-484.
- Bayly C. A., & Biagini, E. F., (edited by),
2008, *Giuseppe Mazzini and the globalisation of democratic nationalism, 1830-1920*, Oxford, Oxford University Press.
- Becchi, B.,
1992, *L'Italia risorgimentale "colta e gentile". Lettere a Giannina Milli*, in «Notizie dalla Delfico», n. 2, pp. 4-13;
1990-1991, "La virtù femminile può migliorar l'età". Il Risorgimento, la riflessione politica e culturale, le relazioni sociali e la vita quotidiana nei carteggi di donne italiane e Giannina Milli (1859-1881), Tesi di Laurea, Teramo, Facoltà di Scienze Politiche, a. a. 1990-1991.
- Bellezza, P.,
1913, *Curiosità dantesche*, Milano, Hoepli.
- Bellotto, F.,
2014, *Declamare la musica: il caso de Il conte Ugolino di Donizetti* in Fornoni, F., a cura di, *Donizetti in scena: attualità del testo-spettacolo*, atti del convegno internazionale, (Bergamo 12-14 ottobre 2012), Bergamo, Fondazione Donizetti, pp. 297-329.
- Bellucci, P.,
1986, *Poetessa pastora. La storia e i canti di Beatrice di Pian degli Ontani scoperta dal Tommaseo e amata dal Raskin*, Firenze, Medicea.
- Berengo, M.,
1980, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi.
- Berlioz, J.,
1985, *Virgile dans la littérature des exempla (XIII-XV siècles)*, in «Lectures médiévales de Virgile», 80, pp. 67-70.
- Bernasconi, G., (a cura di),
1801, *Il parnasso democratico ossia Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, tomo I, Bologna, Masi.
- Bertolo, B.,
2011, *Donne del Risorgimento. Le eroine invisibili dell'Unità d'Italia*, Torino, Ananke.
- Bertoni Jovine, D.,
1954, *Storia della scuola popolare in Italia*, Torino, Einaudi.
- Betri, M. L., – Brambilla, E., (a cura di),
2004, *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Bianchi, D.,
1922, *Dante e Vittorio Alfieri*, in Accademia delle scienze di Torino, *Dante e il Piemonte: miscellanea di studi danteschi*, Torino, Bocca, pp. 325-342.

- Bianconi, S.,
2000, *Lettura e scrittura nelle classi popolari dell'arco alpino tra Cinque e Settecento*, in *Lesen und schreiben in Europa 1500-1900*, a cura di Roger Chartier, Alfred Messerli, Basel, Schwabe, pp. 189-200.
- Billanovich, G.,
1989, *Lovato Lovati, l'epistola a Bellino: gli echi di Catullo*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXII, pp. 145-148.
- Bino, C.,
2015, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze, Le Lettere;
2014, *Immagine e visione performativa nel Medioevo*, in «Drammaturgia», a. XI, n. s. I, Firenze University Press.
- Binni, W.,
1963, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- Bissoli, F.,
2015, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria*, in «Dante e l'arte», 2, pp. 143-160.
- Bissoli, F., – Ruggiero, N., (a cura di),
2013, *Viva Italia forte e una: il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, Napoli, Università Suor Orsola Benincasa.
- Bistarelli, A.,
2011, *Gli esuli del Risorgimento*, Bologna, Il mulino.
- Bocchi, A.,
2007, *Mazzini e il Commento foscoliano alla "Commedia"*, in «Belfagor», fasc. V, anno LXII, Firenze, Olschki, pp. 505-526.
- Bonazzi, L.,
2011, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Morlacchi (I ed., Perugia, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, 1865).
- Bonaventura, A.,
1904, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti.
- Bonfatti, R.,
2017, *Performing Dante or building the nation? The Divina Commedia between dramaturgy of exile and public festivities*, in «Mediaevalia: An Interdisciplinary Journal of Medieval Studies», *Dante Politico: Ideological Reception across Boundaries*, vol. 38, pp. 37-67;
2015, *Drammaturgia dell'esilio. Il Risorgimento italiano fuori dai confini*, Ravenna, Pozzi;
2014, *Dante e il Risorgimento educatore delle donne: percorsi anglo-italiani*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVII Congresso ADI (Roma, Università La Sapienza 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonsetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Roma, ADI Editore, pp. 1-8;
2011, *Filippo Pistrucchi, un esule ai confini dei generi*, in *Voci dell'Ottocento*, a cura di I. Pozzoni, Milano, Limina Mentis, pp. 81-127;
2011, *Palinsesti danteschi di primo Ottocento. L'Atlante di Flaxman nell'edizione Stella-Pistrucchi*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 82, pp. 117-219.

- Borghini, V.,
1971, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, ed. by J. R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Borgia, C., (a cura di),
2009, *Cartoline dantesche: la collezione Baldassarri*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Borsellino, N.,
2011, *Il poeta giudice, Dante e il tribunale della Commedia*, Torino, Aragno, pp. 251-257.
2003, *Tra romanzo e teatro. Gli studi danteschi di Vittorio Russo*, in «Rivista di studi danteschi», a. III, 1, pp.156-161;
1998, *Dante nel tempo. Momenti della fortuna*, in *Ritratto di Dante*, Bari, Laterza.
1989, *La tradizione del comico. Letteratura e teatro da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, pp. 25-31;
- Bosco, U.,
1977, *Dante e il teatro medioevale*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, raccolti a cura di Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli, Padova, Antenore.
- Bosisio, P.; Bentoglio, A.; Cambiaghi, M., (a cura di),
2010, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni.
- Botti, G.,
1992, «*Mente fredda e cuore caldo*». *Il trattato dell'arte scenica di Serafino Torelli*, in «Biblioteca Teatrale», n. s., 25, gennaio-marzo, pp. 37-69;
I manuali di recitazione dell'Ottocento italiano, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dello Spettacolo, V Ciclo, coordinatore Prof. Siro Ferrone, Università degli Studi di Firenze.
- Bottiglieri,
2011, *Dante nella letteratura ispanoamericana*, in «Critica del testo», XIV (2011), 3, pp. 333-373.
- Bottoni, L.,
1990, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Firenze, Olschki.
- Bradley, E. S.,
1972, *George Henry Boker, poet and patriot*, New York, B. Blom.
- Bragaglia, L.,
1968, *Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di storia del teatro rappresentativo*, Roma, Trevi.
- Bragutti, G.,
2011, *Gustavo Modena. Arte e politica di un combattente*, s. l., Leggere.
- Braida, A.,
2004, *Dante and the Romantics*, Houndmills, Palgrave.
- Braida, A., – Calè, L.,
2007, *Dante on view. The reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Aldershot, Ashgate.
- Braida, L., – Infelise, M., (a cura di),
2010, *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Torino, UTET.

- Brambilla, E.,
1973, *L'istruzione pubblica dalla Repubblica Cisalpina al Regno Italico*, in «Quaderni Storici», 23, pp. 491-526.
- Branca, V.,
1965, *Un biadainolo lettore di Dante nei primi decenni del '300*, in «Rivista di cultura classica e medievale», VII, pp. 1-3;
1936, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del "Filostrato" e del "Teseida"*, Firenze, Sansoni.
- Brand, C. P.,
1957, *Italy and the English Romantics, The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brizzi, G. P., (a cura di),
1981, *La «Ratio studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni.
- Bronzini, G. B.,
2001, *Saggi studi prospettive e scorci di antropologia dantesca*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno editrice, pp. 785-810.
- Bruni, F.,
1984, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET.
- Bruscagli, R.,
2011, *La conoscenza di Dante nel primo Ottocento*, lettura di introduzione al tema *Dante e Foscolo* tenuta il 19 aprile 2011 per la rassegna *Leggere Dante. Voci per il poeta*, Firenze, Società Dantesca Italiana (online al seguente indirizzo: http://www.leggeredante.it/Dante_Foscolo.html).
- Buonaccorsi, E.,
2011, *Tommaso Salvini: un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina,
2001, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, Genova, Bozzi;
1974, *La recitazione del "grande attore": da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Università di Genova.
- Burke, P., – Porter, R., (edited by),
1987, *The social History of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burke, P.,
2001, *Eyewit-nessing. The uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Books (trad. it., *Testimoni oculari*, Roma, Carocci, 2002);
1978, *Popular culture in early modern Europe*, London, Temple Smith (trad. it., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, intr. di Carlo Ginzburg, trad. di Federico Canobbio-Codelli, Milano, Mondadori, 1980).
- Burney, C.,
1957, *A general history of music: from the earliest ages to the present period (1789). With critical and historical notes by Frank Mercer*, vol. IV, New York, Dover Publications.

- Busi, P.,
2004, *In scena a Bologna. Il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 1761-1864; 1882*, Bologna, Comune.
- Bustico, G.,
1934, *Un giornalista improvvisatore del Risorgimento. Antonio Bindocci*, in «Rassegna Nazionale», gennaio 1934, XII, pp. 3-23.
1922, *Saggio di una bibliografia di Giuseppe Regaldi*, Novara, La Tipografica;
1921, *Dantisti e Dantofili in Novara*, Novara, Cattaneo.
- Caesar, M.,
1989, *Dante: The Critical Heritage*, London-New York, Routledge.
- Caesar, M., – Havely, N.,
2012, *Politics and performance: Gustavo Modena “Dantate”*, in Audeh Aida, Havely Nick, *Dante in the long nineteenth century, nationality, identity and appropriation*, Oxford, Oxford University Press, XIV, pp. 111-137.
- Caira, R.,
1976, *Nota sulla poesia di Giuseppe Regaldi*, in «Critica letteraria», IV, 2, pp. 295-305.
- Camerino, G. A.,
1999, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, tòpoi*, Napoli, Liguori.
- Cammarata, V.,
2008, *La finestra del testo: letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Milano, Meltemi.
- Camporesi, P.,
2004, (a cura di), *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino*, Milano, Garzanti;
1994, *Il palazzone e il cantimbanco: Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti.
- Canepa, M.,
1965, *Giuseppe Regaldi per il sesto centenario dantesco*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», anno LVI, n. 2, Tip. Pietro Riva & C., Novara.
- Cannistraro, P.V., – Rosoli, G.,
1979, *Fascist Emigration Policy in the 1920s: an Interpretative Framework*, in «The International Migration Review», vol. 13, n° 4, The Center for Migration Studies of New York, Inc., Winter, pp. 673–692.
- Capaci, B., (a cura di),
2009, *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Carocci.
- Caponi-Doherty, M. G.,
1996, *Charles Dickens and the Italian Risorgimento*, in «Dickens Quarterly», XIII, 3, pp. 151-163.
- Caravale, G.,
2002, *Censura e pauperismo tra Cinque e Seicento. Controriforma e cultura dei “senza lettere”*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», n. 1, pp. 39-77.

- Carbone, S.,
1962, *Fonti per la storia del Risorgimento italiano negli Archivi nazionali di Parigi: i rifugiati italiani in Francia (1815-1830)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento.
- Cardona, G. R.,
1989, *La linea d'ombra dell'alfabetismo. Ai confini tra oralità e scrittura*, in Maria Rosaria Pelizzari, a cura di, *Sulle vie della scrittura: alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del convegno di studi, (Salerno, 10-12 marzo 1987), Napoli, ESI, pp. 39-54.
1983, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in Alberto Asor Rosa, (a cura di), *Letteratura Italiana II, Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, pp. 25-101.
- Carducci, G.,
1913, *Delle rime e della varia fortuna di Dante*, Bologna, Zanichelli;
1899, *Discorsi letterari e storici*, Bologna, Zanichelli.
- Carpitella, D.,
1977, *Musica contadina dell'Aretino*, Roma, Bulzoni.
- Casciani, S.,
2006, *Dante and the Franciscans*, Leiden-Boston, Brill.
- Casella, A.,
1910, *G. M. e la Contessa Carina Maffei. Epistolario*, Napoli, Ricciardi.
- Casini, P.,
1998, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, Bologna, Il mulino.
- Caspani Menghini, F.,
2011, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta, 1794-1799*, Lucca, Accademia lucchese di scienze, lettere e arti.
- Castellani, A.,
1982, *Quanti erano gl'italofoni nel 1861?*, in «Studi Linguistici Italiani», VIII, pp. 3-26.
- Castellani, S.,
1899, *Federico Pescantini: lettura nel Circolo costituzionale lughese il 1° giorno del 1899*, Lugo, Trisi.
- Cauda, G.,
1921, *Al proscenio ed a lumi spenti. Profili, aneddoti, confronti, impressioni, indiscretezze, curiosità, giovani promesse*, Chieri, Astesano.
- Cavaglieri, L.,
2006, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni.
- Cavalieri, R.,
2006, *Il viaggio dantesco. Viaggiatori dell'ottocento sulle orme di Dante*, Roma, Robin Edizioni.
- Cavazza, S.,
1994, *Predicazione e propaganda religiosa*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 735-748.

- Caverni, R.,
1987, *Voci e modi nella "Divina Commedia" dell'uso popolare toscano: dizionarietto*, Firenze, G. Pagnini.
- Cavicchi, C.,
2013, *Musica, consenso e ordine in piazza: alcune considerazioni*, in *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII-XVI siècle)*, Actes de la conférence organisé à Rome en 2009 par la LAMOP en collaboration avec l'École française de Rome, sous la direction de Patrick Boucheron et Jean-Philippe Genet, Paris-Rome, Publications de la Sorbonne, École française de Rome.
- Cazalis, H.,
1865, *Chants populaires de l'Italie*, texte et traduction par J. Caselli, Paris, Librairie Internationale.
- Certeau, Michel de,
1980, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale des librairies (trad. it., *L'invenzione del quotidiano*, a cura di Mario Baccianini, Roma, Lavoro, 2001).
- Chartier, R., – Messerli, A., (a cura di),
2000, *Lesen und schreiben in Europa 1500-1900*, Basel, Schwabe.
- Chemello, A.; Ricaldone, L.,
2000, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo.
- Chiodi, S.,
2012, *Dante fascista e i suoi disegni*, in S. Luzzato e G. Pedullà, (a cura di), *Atlante della Letteratura Italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, pp. 671-675.
- Ciampi, P.,
2008, *Beatrice. Il canto dell'Appennino che conquistò la capitale*, Firenze, Sarnus.
- Ciccarelli, A.,
2001, *Dante and the Culture of Risorgimento. Literary, political or ideological icon?*, in *Making and remaking Italy*, edited by A. R. Ascoli & K. Von Henneberg, Oxford, Berg, pp. 77-102.
- Cicconi, L.,
1838, *Panthéisme poétique de Dante. Cours d'études sur l'esprit de la Divine Comédie*, Pihan-Delaforest, Paris.
- Cipolla, C. M.,
1971, *Istruzione e sviluppo. Il declino dell'analfabetismo nel mondo occidentale*, Torino, UTET.
- Cirese, A., M.,
1973, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo.
- Cirri, L.; Casprini, S.; Savorelli, A., (a cura di),
2014, *Le bandiere di Dante: l'inaugurazione del monumento a Dante in Firenze capitale*, atti del convegno, (Firenze, 15 ottobre 2013), Pisa, Il campano.
- Ciuffoletti, Z., (a cura di),
1988, *Incontri europei e americani col Risorgimento*, Firenze, Vallecchi.

- Codignola, A.,
1925, *I fratelli Ruffini. Lettere di Giovanni e Agostino Ruffini alla madre dall'esilio francese e svizzero*, Parte I (1833-1835), volume II, Genova, Atti della Società Ligure di Storia Patria.
- Cofano, D., [et al.],
2006, (a cura di), *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, Foggia, Edizioni del Rosone.
- Coglievina, L.,
1995, *La "Lectura Dantis" in Orsanmichele*, in *La Società Dantesca Italiana 1888-1988*, atti del convegno internazionale, (Firenze, 24-26 novembre 1988, Palazzo Vecchio-Palazzo Medici Riccardi-Palagio dell'Arte della Lana), a cura di R. Abardo, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 119-149.
- Colaiacono, C.,
1983, *Crisi dell'ancien régime: dall'uomo di lettere al letterato borghese*, in *Letteratura Italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, pp. 363-412.
- Collins, P., (a cura di),
1975, *Readings, Charles Dickens: The Public Readings*, Oxford, Oxford University Press.
- Concolato Palermo, M.,
2011, *La fortuna di Dante in Inghilterra*, in *Lectura Dantis 2002-2009, omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di Anna Cerbo con la collaborazione di Mariangela Semola, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", II vol., pp. 543-559.
- Connor, S.,
2007, *La voce come medium: storia culturale del ventriloquio*, Roma, L. Sossella.
- Contini, G.,
1976, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi.
- Corrigane, B.,
1971, *Dante and Italian Theatre: A Study in Dramatic Fashions*, in «Dante Studies», LXXXIX, pp. 93-105.
- Costa, G.,
2002, *Il risveglio dell'attenzione alla cultura italiana*, in *Storia della letteratura italiana, XII. La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma-Salerno, pp. 547-550.
- Cossutta, F.,
1979, *Un esempio di letteratura di consumo nel passato: cantari del secolo XIV*, in Schulz-Buschhaus, U., [et al.], «Trivialliteratur»? *Letteratura di massa e di consumo*, Trieste, Lint, pp. 105-148.
- Costetti, G.,
1893, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, M. Kantorowicz;
1886, *I dimenticati vivi della scena italiana*, Roma, Stabilimento Tipografico della Tribuna.
- Cottignoli, A.,
2012, *Dante nel Risorgimento italiano*, Ravenna, Longo.
- Craveri, B.,
2001 *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi.

- Cremante, R.,
1970, *La memoria della Commedia nell'Innamorato e nella tradizione cavalleresca*, Firenze, Olschki.
- Cremante, R., – Santucci, S.,
2009, *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di Letteratura Italiana*, a cura di Renzo Cremante e Simonetta Santucci, atti del convegno (Pavia, 28-29 aprile 2004), Bologna, CLUEB.
- Cressy, D.,
1979, *Levels of illiteracy in England, 1530-1730*, in «The Historical Journal», 20, pp. 1-23.
- Crivelli, T.,
2015, «*Me fida alunna tua*». *Dante riletto dalle poetesse arcadiche*, in «Lectura Dantis Lupiensis», Vol. 4, 2015, a cura di V. Marucci e V. L. Puccetti, Ravenna, Longo, pp. 43-72.
2014, *La donzella che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli.
- Croce, B.,
1980, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza.
1954, *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza;
1949, *Scritti di storia letteraria e politica, XXXVII, La letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza.
1921, *Storia della storiografia nel secolo decimonono*, Bari, Laterza.
- Dall'Aglio, S.; Richardson, B.; Rospocher, M., (edited by),
2017, *Voices and texts in early modern Italian society*, Routledge, London-New York.
- D'Amico, A.,
1984, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in Petrolini. *La maschera e la storia*, a cura di Franca Angelini, Bari, Laterza, pp. 25-38.
1978, *Presentazione a La monarchia teatrale di Adelaide Ristori. 1855-1885*, Firenze, Arti grafiche C. Mori.
- D'Amico, S.,
1994, *Dante e gli attori*, in *La vita del teatro: cronache, polemiche e note varie*, vol. I, 1914-1921, *Gli anni di guerra e della crisi*, a cura di Alessandro D'Amico, Roma, Bulzoni, pp. 394-398;
1975, (a cura di), voce "Indice-Repertorio" dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, UNEDI;
1929, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano;
1921, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori.
- D'Ancona, A.,
1984, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in F. Angelini, [et al.], a cura di, *Petrolini. La maschera e la storia*, Bari, Laterza, pp. 25-38;
1902, *Ricordi ed affetti: in memoria d'illustri italiani, ricordi di maestri, discepoli e amici, ricordi di storia contemporanea (con saggi di musica popolare), ricordi autobiografici ed affetti domestici*, Milano, F.lli Treves;
1898, *Federico Confalonieri. Su documenti inediti di archivi pubblici e privati*, Seconda Edizione, Milano, Treves;
1887, *Origini del teatro in Italia: studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, vol. II, Firenze, Le Monnier;
1883, *Varietà storiche e letterarie*, Milano, Treves.

Daolmi, D.,
s.d., *Alle origini del Conservatorio di Milano: l'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana*, s. l., s. e.,
(online all'indirizzo: <http://www.examenapium.it/studi/conservatorio.pdf>).

Da Pozzo, G., (a cura di),
1979, *Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Vol. IX, Parte I, *Articoli della Edinburgh Review – Discorso sul testo della Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier.

Davico Bonino, G.,
1992, *La "teatralità" dell'«Inferno» dantesco*, in «Lecture Classensi», *Dante e la Spagna*, ciclo curato da G. L. Beccaria e S. Jacomuzzi, Ravenna, Longo, vol. 20/21, pp. 161-174.

Davis, J. A., – Ginsborg, P., (a cura di),
1991, *Society and Politics in the Age of the Risorgimento: Essays in Honour of D.M. Smith*, Cambridge, Cambridge University Press.

De Angelis, L.,
2010, «*Contra Pisas fiat viriliter*». *Le vicende della conquista, in Firenze e Pisa dopo il 1406. La creazione di un nuovo spazio regionale*, Olschki, Firenze.

De Blasi, N.,
1993, *L'italiano nella scuola*, in *Storia della lingua italiana. I., I luoghi della codificazione*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1993, pp. 383-423.

Degl'Innocenti, L.,
2016, «*Al suon di quest cetra*». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
2014, *The singing voice and the printing press: itineraries of the Altissimo's performed texts in Renaissance Italy*, in «The Italianist», Vol. 34, n. 3, October, pp. 318-335.

Degl'Innocenti, L.; Richardson, B.; Sbordoni, C., (edited by),
2016, *Interactions between orality and writing in early modern italian culture*, Routledge, London-New York.

Degl'Innocenti, L. & Rospocher, M.,
2016, *Street Singers: An Interdisciplinary Perspective*, in «Italian Studies», vol. 71, n. 2, May, pp. 149-153.

Del Balzo, C.,
1906, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri, raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo Del Balzo*, Roma, Forzani.

Delcorno, C.,
1996, *Dante e il linguaggio dei predicatori*, in «Lecture classensi», 25, *Intertestualità dantesca*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 51-74.
1985, *Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco*, in «Lettere Italiane», vol. 37, n. 3, luglio-settembre, pp. 299-320.

Del Cornò, A.,
2013, *Un ritrovato giornale mazziniano: «Il Pellegrino»*, estratto da *Le fusa del gatto: libri, librai e molto altro*, Torrita di Siena, Società Bibliografica Toscana, pp. 191-207.

- Dell'Aquila, M.,
 2005, *Foscolo, Gabriele Rossetti e gli esuli italiani a Londra*, in Id., *Scrittori in filigrana. Studi di letteratura italiana da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, Pisa, Giardini, pp. 82-100;
 2005, *Scrittori in filigrana. Studi di letteratura da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, Pisa, Giardini.
- Della Peruta, F.,
 1989, *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, Franco Angeli;
 1974, *Mazzini e i rivoluzionari italiani: il partito d'Azione 1830-1845*, Milano, Feltrinelli;
 1969, (a cura di), *Scrittori politici dell'Ottocento*, tomo I, *Giuseppe Mazzini e i democratici*, Milano, Ricciardi.
- Della Terza, D.,
 2013, *Dante e le origini della nazione italiana*, in *Dante e noi: scritti danteschi* a cura di Florinda Nardi, Roma, Edicampus, XV, pp. 319-328;
 2009, *Dante nei paesi anglofoni*, in *Dante nelle scuole*, atti del convegno, (Siena, 8-10 marzo 2007), a cura di Natascia Tonelli e Alessio Milani, Firenze, Cesati, pp. 93-98.
- Delmay, B.,
 1986, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, Firenze, Olschki.
- Del Vivo, C., (a cura di),
 2014, *In esilio e in scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, Firenze, University Press.
- De Marchi, E.,
 1882, *Dante e il Romanticismo al secolo XVIII*, in Id., *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII: lezioni fatte al Circolo filologico milanese*, Milano, Briola, pp. 204-243.
- De Mauro, T.,
 1976, *Storia linguistica dell'Italia unita*, vol. I, Bari, Laterza.
- De Michelis, I.,
 2012, *Dante nel Risorgimento italiano: letture riformate*, in «Dante, Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. IX, pp. 153-160.
- De Nino, A.,
 1900, *Rettitudine, sdegno e amor patrio di Dante e sonetti inediti del Regaldi su Dante. Conferenza tenuta in Sulmona il 16 aprile 1900 (Con tre sonetti inediti)*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», vol. XV, fasc. V, maggio, 1900, pp. 218-230.
- De Sanctis, F.,
 1954, *La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, Bari, Laterza;
 1870, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano.
- De Ventura, Paolo,
 2012, *Dante e Casella, allusione e performance*, in «Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», a. IX, pp. 43-58.
 2007, *Dramma e dialogo nella "Commedia" di Dante: il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori;
 2004, *Gli appelli all'uditore e il dialogo con il lettore nella "Commedia"*, in «Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», a. I, pp. 81-100
 2002, *Dramma e deissi nella "Commedia"*, in «Rivista di studi danteschi», a. II, pp. 33-63.

- Díaz-Corrалеjo, V.,
2001, *Uno spazio critico inesplorato: i gesti nella «Commedia»*, in "Per correr miglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno editrice, pp. 867-874.
- Di Benedetto, A.,
2000, «La sua vita stessa è una poesia»: sul mito romantico di Torquato Tasso, in *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo*, Modena, Mucchi Editore, pp. 203-242.
- Di Giannatale, F.,
2011, a cura di, *Escludere per governare: l'esilio politico fra Medioevo e Risorgimento*, Firenze, Le Monnier;
2008, *L'esule tra gli esuli. Dante e l'emigrazione politica italiana dalla Restaurazione all'Unità*, Pescara, Edizioni Scientifiche Abruzzesi.
- Di Mauro, A.,
1981, *Bibliografia delle stampe popolari profane dal Fondo Capponi della Biblioteca Vaticana*, Firenze, Olschki.
- Dionisotti, C.,
1999, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 255-303.
1998, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Di Ricco, A.,
2002, *Fortuna del genere satirico nella Toscana del Settecento*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. 106, n. 1, pp. 32-59;
2000, *Poesia ed etica del pubblico nel «Caffè» e dintorni*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di Santagata, M., e Stussi, A., Pisa, ETS, pp. 375-391.
1990, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Franco Angeli, Milano.
- Doglio, F., (a cura di)
1961, *Il teatro patriottico nel Risorgimento*, in *Teatro e Risorgimento*, Bologna, Cappelli.
- Donald, R.,
2003, *Romantic and revolutionary theatre, 1789-1860*, Cambridge, Cambridge University Press
- D'Ovidio, F.,
1921, *Dante e l'Italia: Nel VI centenario della morte del Poeta MCMXXI*, Roma, Soc. An. Poligrafica Italiana.
- Eliot, T. S.,
1986, *Saggio su Dante*, Cernusco sul Naviglio, Severgnini.
- Esterhammer, A.,
2012, *1824: Improvisation, Speculation, and Identity-Construction*, in Dino Franco Felluga, *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth Century History*, Extension of *Romanticism and Victorianism on the Net*. Web, (<http://www.branchcollective.org>);
2011, *Coleridge, Sgricci and the shows of London: Improvising in Print and Performance*, in Burwick, F., Douglass, P., *Dante and Italy in British Romanticism*, New York, Macmillan, pp. 143-159;
2008, *Romanticism and improvisation, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Eugeni, F., (a cura di),
2002, *Scatti d'Epoca. Fotografie della collezione Milli*, Teramo, Edigrafital.
- Evarts, P.,
1976, *The Technique of the Medieval Minstrel as revealed in the Sicilian Cantastorie*, in «Studies in Medieval Culture», 6/7, 1976, pp. 117-127.
- Fabbri, M., (a cura di),
2002, *Corilla Olimpica e la poesia del Settecento europeo*, Pistoia, Maschietto.
- Fabbri, P.,
2003, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- Fabre, D., – Lacroix, J.,
1974, *La veillée d'hiver*, in *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées Audoises*, Tome I, Paris, pp. 129-142.
- Falaschi, G.,
2012, *La letteratura preunitaria del medio ottocento: da Giusti a De Sanctis a Nievo (e Gustavo Modena)*, in *Pre-sentimenti dell'Unità d'Italia nella tradizione culturale dal Due all'Ottocento*, atti del convegno, (Roma, 24-27 ottobre 2011), a cura di C. Gigante e E. Russo, Roma, Salerno, pp. 247-273.
- Fallani, G.,
1976, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva italica;
1960, *La "Divina Commedia" come esperienza teatrale*, in «L'Alighieri: rassegna bibliografica dantesca», a. XVIII, pp. 26-41.
- Fanfani, P.,
1864, *Narrazioni estratte dal diario di Domenico Lenzi Biadaiolo*, Firenze, Stamperia Sulle Logge del Grano G. Polverini.
- Fantini, M. P.,
2000, *Censura romana e orazioni: modi, tempi, formule (1571-1620)*, in *L'inquisizione e gli storici: un cantiere aperto* (Conferenza annuale della ricerca, Roma, 24-25 giugno 1999), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, pp. 221-243.
- Farina, F.,
2009, *Comunque fatali: i Baci di Paolo e Francesca tra poesia, teatro e pittura*, in «Un bacio, un mito...». *Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini. Seconda edizione*, atti del convegno, (Rimini, Museo della città, 4-6 luglio 2008), Rimini, Romagna arte e storia, pp. 141-157;
2005, *Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795*, in «Romagna arte e storia», n. 73, 2005, pp. 17-40.
- Favaro, M.,
2017, *Dante da una prospettiva friulana. Sulla fortuna della 'Divina Commedia' in Friuli dal Risorgimento ad oggi*, Udine, Forum Editrice Universitaria.
- Fergusson, F.,
1957, *Idea di un teatro*, Parma, Guanda.
- Fernow, K., L.,
1806, *Römische Studien*, II, Zurich, H. Gessner.

- Ferrone, S.,
 1994, *Scrivere per lo spettacolo*, in «Drammaturgia», I, pp. 7-22;
 1980, *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore;
 1979, (a cura di), *Il teatro italiano, V, La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Tomo primo, Torino, Einaudi.
- Finelli, M.,
 1999, *Il prezioso elemento. Giuseppe Mazzini e gli emigrati italiani nell'esperienza della Scuola Italiana di Londra*, Verucchio, Pazzini.
- Finnegan, R.,
 1977, *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Flamini, F.,
 1901, *Relazione della Commissione giudicatrice della gara Dantesca fra gli alunni delle scuole secondarie e normali e Decreto di conferimento dei premi*, Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione, pp. 403-406;
 1891, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Tip. Nistri e C.
- Fortini, F.,
 1986, *La poesia ad alta voce*, Taccuini di Barbablù, Siena, Tipografia senese.
- Fox, A.,
 2000, *Oral and literate culture in England, 1500-1700*, Oxford, Clarendon Press.
- Fragno, G.,
 2005, *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il mulino,
 1997, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il mulino.
- Franceschini, F.,
 1985, *Il teatro dell'Ottocento e la cultura popolare*, in *Studi su Giovan Battista Niccolini*, atti del convegno, (S. Giuliano Terme, 16-18 settembre 1982), Pisa, Giardini, pp. 35-87;
 1982, *Il maggio drammatico nel Sangiulianese e nel Pisano durante il XIX secolo. Mostra sul teatro popolare*, Pisa, Giardini.
- Franchi, S.,
 1985, *Prassi esecutiva e poesia estemporanea: aspetti storici e tecnici*, 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, pp. 409-424.
- Franzina, E.,
 1990, *Scritti autobiografici di emigranti italiani in America Latina. Il caso brasiliano*, in «Materiali di lavoro, bollettino per la storia della cultura operaia e popolare nel Trentino», n.s., n. 1-2, pp. 185-222.
- Frasso, G.,
 1977, *Un poeta improvvisatore nella famiglia del cardinale Francesco da Gonzaga: Francesco Cieco da Firenze*, in «Italia medioevale e umanistica», n. 20, pp. 395-400.

- Fresta, M.,
1978, *Il Bruscello e la Vecchia nel Sud della provincia senese*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, a cura del TRT, Materiali del convegno rassegna *Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna*, (Montepulciano, 21-24 novembre 1974), Firenze, Vallecchi, pp. 199-205.
- Friederich, W. P.,
1950, *Dante's Fame Abroad (1350-1850)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Furet, F., – Ozouf, J.,
1977, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Ferry*, 2 voll., Paris, Editions de Minuit.
- Galletti, A., – Roda, R., (a cura di),
1987, *Sulle orme d'Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. Una proposta storico-antropologica*, Ferrara, Centro etnografico ferrarese.
- Gallico, C.,
1976, *Frottola*, in *La Musica: Enciclopedia storica*, II, Torino, UTET, 1976, pp. 499-508.
- Galli della Loggia, E.,
2004, *Petrarca. Genio sacrificato nel nome di Dante*, in «Corriere della sera», 3 novembre.
- Gallo, G.,
1922, *Della vita e delle opere di Giuseppe Regaldi*, Novara, G. Cantone.
- Ganzel, D.,
1961, *Wrongs and Patent Theatres: Drama and the Law in the Early Nineteenth Century*, in PMLA, n. 76, pp. 384-396.
- Gardini, N.,
2015, *Tutto ruota attorno a Dante*, in “Il Sole 24 Ore”, n. 211, domenica 2 agosto, p. 21.
- Gatteschi, M.,
2004, *Il canto popolare aretino. La ricerca di Diego Carpitella*, Arezzo, Provincia di Arezzo, Montepulciano, Le Balze.
- Gavelli, M.,
2013, *Les protagoniste et les idées du Risorgimento dans la réalité et la fiction théâtrale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, estratto da *Histoire derrière de la rideau. Ecritures sceniques du Risorgimento*, pp. 169-180.
- Gendler, P. F.,
1989, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Genovese, G.,
2013, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, fa parte di *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di D. Caracciolo e M. Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 285-306.
- Genovesi, G.,
2003, *Donne e formazione nell'Italia unita: allieve, maestre, pedagogiste*, Milano, Franco Angeli.

- Gentili, B., – Paioni, G., (a cura di),
1985, *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, atti del convegno internazionale, (Urbino, 21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Geraci, S.,
1989, *Comici italiani: la generazione alfieriana*, in «Teatro e Storia», 7, ottobre (1989), pp. 215-243.
- Ghidetti, E., – Benucci, E., (a cura di),
2012, *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, atti del convegno di studi, (Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011), in «La rassegna della letteratura italiana», anno 116°, serie IX, n. 2, luglio-dicembre (2012), Firenze, Le Lettere, pp. 379-622.
- Giacché, P.,
2004, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del mediterraneo.
- Giammusso, M.,
1994, *Il Dante di Gassman: cronaca e storia di un'interpretazione della Divina Commedia*, Milano, Mondadori.
- Giannantonio, V.,
2006, *Caratteri della fortuna di Dante nella seconda metà del Seicento*, in *L'ombra di Narciso: la cultura del doppio a Napoli in età barocca*, Lecce, ARGO, pp. 285-308.
- Giannini, G.,
1926, *Bibliografia dei «Maggi» stampati dalla Tipografia Sborgi di Volterra*, in «Rassegna volterrana», II, n. 3, pp. 141-168;
1895, *Teatro popolare lucchese*, Torino-Palermo, Clausen.
- Giardi, O.,
1991, *I comici dell'arte perduta: le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni.
- Giglio, R.,
2010, *Appunti sugli studi danteschi di Gabriele Rossetti*, in *I Rossetti e l'Italia*, atti del convegno internazionale di studi, (Vasto, 10-12 dicembre 2009), a cura di Gianni Oliva, Mirko Menna, Lanciano, Carabba, pp. 69-88.
- Gironacci, U., – Salvarani, M.,
1993, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche Associati.
- Giusti, S.,
2009, *Le competenze di Dante. Dante nell'educazione degli adulti*, "Un esercizio dantesco", in *Dante nelle scuole*, in *Dante nelle scuole*, atti del convegno, (Siena, 8-10 marzo 2007), a cura di Natascia Tonelli e Alessio Milani, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 77-88.
- Gragnotati, M., – Suerbaum, A.,
2010, *Aspects of the performative in medieval culture*, Berlin-New York, De Gruyter.
- Gramsci, A.,
1975, *Quaderni del carcere*, III, Edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Quaderno 21 (XVII), 1934-1935, *Problemi della cultura nazionale italiana. I° Letteratura popolare*, Torino, Einaudi.

- Grandi, T.,
 1968, *Gustavo Modena attore patriota*, Pisa, Nistri-Lischi;
 1957, (a cura di), *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, serie II, vol. XXXIX, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano;
 1955, (a cura di), *Epistolario di Gustavo Modena*, a cura di T. Grandi, Roma, Vittoriano.
- Gregorovius, F.,
 1930, *Passaggiate per l'Italia*, Napoli, Ricciardi.
- Gri, G. P.,
 1979, *Dalla letteratura orale alla letteratura di massa*, in Schulz-Buschhaus, U., [et al.], «*Trivialliteratur*»? *Letteratura di massa e di consumo*, Trieste, Lint, pp. 63-78.
- Guarino, R.,
 2016, *L'incoronazione di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*, in «*Atti e Memorie dell'Arcadia*», vol. 5, pp. 169-193.
- Guarnieri, L.,
 2018, *Forsennatamente Mr. Foscolo*, Milano, La nave di Teseo.
- Guccini, G.,
 1988, *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il mulino.
 1986, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di Eugenia Casini Ropa, et. al., vol. I, Modena, Mucchi, pp. 283-295.
- Guénoun, D.,
 2005, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Tours, Belin.
- Guerci, L.,
 1988, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento: aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia Stampatori;
 1987, *La sposa obbediente: donna e matrimonio nella discussione nell'Italia del Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Gurevic, A. J.,
 1986, *La Divina commedia prima di Dante*, in *Contadini e santi: problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- Havelock, E. A.,
 1978, *Communication Arts in the Ancient World*, New York, Hastings House;
 1977, *The pre-literacy of the Greeks*, in «*New Literary History*», n. 8, pp. 369-391;
 1963, *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- Havely, N.,
 2014, *Dante's British public: readers and texts, from the fourteenth century to the present*, Oxford, Oxford University Press;
 2011, *Dante in the nineteenth century: reception, canonicity, popularization*, Bern, Lang.
- Helm, J.,
 2015, *Poetry and censorship in Counter-Reformation Italy*, Leiden-Boston, Brill.

- Herzen, A.,
1982, *My Past and Thoughts: The Memoirs of Alexander Herzen*, Berkeley and Los Angeles, California University Press.
- Histoire de l'enseignement de 1610 à nos jours*, in *Actes du 95^e Congrès Nationale des Sociétés Savantes*, Reims, 1970, Tome I, Paris, Bibliothèque nationale, 1974.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T.,
1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hofmann, H.,
2007, *Rappresentanza-rappresentazione: parola e concetto dall'antichità all'Ottocento*, Milano, Giuffrè.
- Holford, M.,
1823, *Italian Stories*, Londra, J. Andrews.
- Horodowich, H.,
2012, *Speech and Oral Culture in the Early Modern Europe and Beyond*, in «The Journal of Early Modern History», vol. 16, n. 4-5, pp. 301-313.
- Iannucci, A.,
2002, *The Americanization of Francesca: Dante on Broadway in the Nineteenth Century*, in «Dante studies, with the annual report of the Dante Society», Cambridge (Massachusetts), The Dante Society of America, CXX, 2002, pp. 53-82.
- Imbriani, V.,
1929, *Arte e morale. A proposito del centenario dantesco [1865]*, in *Opere: studi e profili*, Milano, Mondadori.
- Infelise, M.,
2001, *I libri proibiti*, Roma-Bari, Laterza;
1992, *Il libro a stampa*, in *L'italiano nelle regioni*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET, vol. I, pp. 957-977.
- Irace, E.,
2003, *Itale glorie*, Bologna, Il mulino.
- Isabella, M.,
2011, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Roma-Bari, Laterza.
2009, *Risorgimento in exile. Italian émigrés and the Liberal International in the post-Napoleonic Era*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Isnenghi, M.,
2004, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Bologna, Il mulino.
- Jacini, S.,
1856, *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia*, Milano-Verona, Civelli.
- Jandelli, C.,
2002, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere.
- Jauss, H. R.,
1988, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida.

1979, *The alterity and modernity of medieval literature*, in «New Literary History», n. 10, pp. 367-383

Jossa, S.,

2013, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza.

2012, *Politics vs. literature: the myth of Dante and the Italian National Identity*, in Audeh Aida, Havelly Nick, *Dante in the long nineteenth century, nationality, identity and appropriation*, Oxford, Oxford University Press, XIV, pp. 30-50;

2006, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il mulino.

Kezich, G.,

2015, *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno: diavolerí, giri di questua, riti augurali, pagliacciate*, Scarmagno-Ivrea, Priuli & Verlucca;

2013, *Some Peasant Poets. An Odisey in the Oral Poetry of Latium*, Bern, Peter Lang;

1986, *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, Roma, Bulzoni;

1982, *Extemporaneous Oral Poetry in Central Italy*, in «Folklore», vol. 93, n. 2, pp. 193-205.

Kimbell, D.,

2000, *The Performance of Italian Opera in Early Victorian England*, in McLaughlin, M., *Britain and Italy from Romanticism to Modernism. A Festschrift for Peter Brand*, Oxford, Legenda, pp. 45-66.

Kropfinger, K.,

1988, *Dante e l'arte dei trovatori*, in *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/realtà, 12-14 settembre 1986, atti a cura di Luigi Pestalozza, Milano, UNICOPLI, pp. 130-174.

Langley, L.,

2013, *A Place for Music: John Nash, Regent Street and the Philharmonic Society of London*, in «Electronic British Library Journal», Article 12.

Lansing, R., (a cura di),

2010, *The Dante Encyclopedia*, New York, Routledge.

Lazzareschi, E.,

1911, *Un contadino poeta. Giovan Domenico Peri d'Arcidosso*, vol. II, Lucca, Baroni.

Lelj, M.,

1940, *Il genio dell'Italia*, Milano, Bompiani.

Leone, F.,

2007, *Vicenda figurativa e fortuna critica di Dante nella cultura italiana del XIX secolo: 1880-1860*, in *Dante e l'arte*, a cura di Claudia Giuliani, Ravenna, Longo, pp. 83-103;

2005, *Il culto di Dante*, in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra, Genova 2005-2006, a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di Francesco Leone, Laura Lombardi e Anna Villari, Milano, Skira, pp. 110-121.

Lessing, G. E.,

1975, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it., a cura di P. Chiarini, Roma, Bulzoni.

Leydi, R., (a cura di),

1973, *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori.

1959, *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati da A. G. Bragaglia et al.*, Milano, Avanti!

- Lewes, G.H.,
1999, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, a cura di G. E. Carloti, Ancona-Milano, Costa & Nolan.
- Linaker, A.,
1908, *La vita e i tempi di Enrico Mayer*, con documenti inediti della storia dell'educazione e del Risorgimento italiano (1802-1877), Firenze, Barbera.
- Livio, G.,
2000, *Letteratura e teatro*, in Id., et al., *Letteratura e spettacolo*, Roma, Marzorati-Editalia;
1989, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia.
- Lord, A.,
1964, *The singer of tales*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- Lotman, J. M.,
1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.
1984, *Da Rousseau a Tolstoj: saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il mulino.
1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Lucchi, P.,
1978, *La Santacroce, il Salterio e il Babuino. Libri per imparare a leggere nel primo secolo della stampa*, in «Quaderni storici», 38, pp. 593-630.
- Lyons, M.,
1995, *I nuovi lettori nel XIX secolo. Donne, fanciulli, operai*, in Giorgio Cavallo e Roger Chartier, a cura di, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, pp. 371-410.
- Macleod, J.,
1963, *Storia del teatro britannico*, Firenze, Sansoni.
- Maier, B., (a cura di),
1959, *Lirici italiani del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Malato, E.,
2001, *Il mito di Dante dal Tre al Novecento*, in "Per correr miglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno editrice, pp. 3-40.
- Maldina, N.,
2017, *Dantean devotions: Gabriele Barletta's 'oral' Commedia in context*, in *Voices and texts in early modern Italy society*, a cura di Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson e Massimo Rospocher, London, Routledge, pp. 185-199;
2014, *Predicare l'Aldilà: osservazioni sul Quaresimale di Giordano da Pisa (Firenze, 1305-1306)*, in «Italianistica», 43, pp. 11-29.
- Mancini Pierantoni, G.,
1908, *Impressioni e ricordi, (1856-1864)*, Milano, L. F. Cogliati.
- Mandler, P.,
1990, *Aristocratic Government in the Age of Reform: Whigs and Liberals 1830-1852*, Oxford, Clarendon press.

- Mantovani, D.,
1891, *L'improvvisazione poetica e gli improvvisatori (conferenza detta il giorno 31 maggio 1891 nella sala del Palazzo municipale di Teramo)*, Teramo, Fabbri.
- Manzoni, R.,
1922, *Gli esuli italiani nella Svizzera*, Milano, Caddeo.
- Marazzi, M.,
2015, *Danteum: studi sul Dante imperiale del Novecento*, Firenze, Cesati.
- Mariani, L.,
2007, *Dramaturgias del exilio. Las "Veladas dantescas" de Giacinta Pezzana en Itala, Argentina e Uruguay*, in *Dante en América Latina*, Actas primer congreso internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004), al cuidado de Nicola Bottiglieri e Teresa Colque, vol. II, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Salta, pp. 585-611;
2005, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere;
1991, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera.
- Marini, Q.; Sertioli, G.; Verdino, S.; Cavaglieri, L., (a cura di),
2013, *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*, Novi Ligure, Città del silenzio.
- Marshall, G.,
2012, *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Marshall, R.,
1934, *Italy in English Literature 1755-1815: origins of the romantic interest in Italy*, New York, Morningside Heights, Columbia University Press.
- Martinelli, L.,
1966, *Dante*, Palermo, Palumbo.
- Martorelli, A., (a cura di),
1993, *Giuseppe Baretti Letterato e Viaggiatore*, atti del convegno, (Napoli, 15 dicembre 1989), a cura di Arturo Martorelli, Napoli, Valentino.
- Marucci, V.,
2001, *I commenti moderni della "Divina Commedia" (in Italia, fra Otto e Novecento)*, in "Per correr miglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Tomo I, Pubblicazioni del Centro Pio Rajna, sez. I/9, Roma, Salerno editrice.
- Maslanka-Soro, M.,
2014, *La teatralità del disumanar nell'Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante*, in «Dante e l'arte», I, pp. 11-30.
- Matthew, A.,
1896, *On translating Homer*, London, Smith, Elder & Co., 1896 (I ed. 1861).

Mazzocca, F.,
2002, *Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica tra la Restaurazione e il Risorgimento*, in *Restituzioni. Lo studiolo del collezionista restaurato: il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*, a cura di L. M. Galli Michero, Milano, Museo Poldi Pezzoli, pp. 57-69.

Mazzoni, F.,
2014, *Con Dante per Dante: saggi di filologia ed ermenutica dantesca*, a cura di G. C., Garfagnini, E. Ghidetti e S. Mazzoni, con la collaborazione di E. Benucci, Roma, Edizioni di storia e letteratura;
2006, *Il culto di Dante nell'Ottocento e la Società Dantesca Italiana*, in «Studi danteschi», Società Dantesca Italiana, vol. LXXI, 2006, Firenze, Sansoni, pp. 335-359.

Mazzoni, G.,
1964, *L'Ottocento*, vol. II, Milano, Vallardi.
1941, [et al.], *Studi su Dante: Dante nel Risorgimento*, Conferenze e letture dantesche tenute a cura del Comitato Milanese della Società Dantesca Italiana, VI, Milano, Hoepli;
1921, *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento*, in D'Ovidio, F., *Dante e l'Italia: Nel VI centenario della morte del Poeta MCMXXI*, Roma, Soc. An. Poligrafica Italiana, pp. 347-380;
1905, *Glorie e memorie dell'arte e della civiltà d'Italia. Discorsi e letture - Il teatro tra il 1849 e il 1861*, Firenze, Alfani e Venturi, pp. 359-393.

Medwin, T.,
1847, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, vol. II, London, Newby.

Meldolesi, C.,
1971, *Profilo di Gustavo Modena: teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni.

Meldolesi, C., Taviani, F.,
1991, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza.

Meli, E.,
1958, *Riecheggiamenti danteschi in un cantare toscano del secolo XIV*, in «Filologia Romanza», V, pp. 82-87.

Melzi, G., – Tosi P., A.,
1865, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa*, Milano, Daelli.

Mioli, P.,
2003, *Dante in opera. Sulla singolare fortuna della "Divina Commedia" nel melodramma*, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», Arezzo, Accademia Petrarca, n.s., vol. LXV, pp. 165-181.

Mitchell, L.,
1980, *Holland House*, London, Duckworth.

Molinari, C.,
1980, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in *Teatro dell'Italia unita*, atti dei convegni, (Firenze 10-11 dicembre 1977 e 4-6 novembre 1978), a cura di Siro Ferrone, Milano, Saggiatore, pp. 75-97.

Monaco, V.,
1968, *La repubblica del teatro. Momenti italiani 1796-1860*, Firenze, Le Monnier;

1967, *Il "luogo" del teatro in Francia e in Italia nel secolo XIX*, in *Documenti di Storia del Teatro*, a cura di V. Monaco, Roma, Bulzoni, pp. 346-353.

Montanelli, I.,
1964, *Dante e il suo tempo*, Milano, Rizzoli.

Monterosso, R.,
1948, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Arte Lito-Tipografica.

Montevecchi, L., – Raicich, M., (a cura di),
1995, *L'inchiesta Scialoja sulla istruzione secondaria maschile e femminile (1872-1875)*, Archivio centrale dello Stato, Fonti per la storia della scuola, IV, Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali – Ufficio centrale per i beni archivistici, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Moody, J.,
2000, *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*, Cambridge, Cambridge UP.

Morandini, M., C.,
2003, *Scuola e Nazione. Maestri e istruzione popolare nella costruzione dello Stato unitario (1848-1861)*, Vita e Pensiero, Milano.

Morelli, E.,
1938, *Mazzini in Inghilterra*, Firenze, Le Monnier.

Morelli, M. T. A.,
2012, *L'unità d'Italia nel teatro: istituzioni politiche, identità nazionale e questione sociale*, Roma, Bulzoni.

Moretti, G.,
2000, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, Torino, Einaudi, pp. 883-908.

Moretti, M.,
2009, *Dante al Ministero. Note sui programmi scolastici dell'Italia unita*, in *Dante nelle scuole*, atti del convegno, (Siena, 8-10 marzo 2007), a cura di Natascia Tonelli e Alessio Milani, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 45-69.
2007, *Le lettere e la storia. Di alcuni aspetti dell'istruzione secondaria classica nell'Italia unita, fra vecchi programmi e nuove ricerche*, in *Scuola e nazione in Italia e in Francia nell'Ottocento. Modelli, pratiche, eredità. Nuovi percorsi di ricerca comparata*, a cura di Pier Luigi Ballini e Gilles Pécout, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 279-306.

Muglia, A.,
2018, *Leggere (e recitare) Dante nella baraccopoli di Nairobi*, in *La Lettura - "Corriere della Sera"*, 14 ottobre, pp. 56-57.

Nacinovich, A.,
2003, *Il sogno incantatore della filosofia. L'Arcadia di Gioacchino Pizzi*, Firenze, Olschki.

Nagari, M.,
1986, *Il Regaldi prigioniero politico a Napoli (26 ottobre - 13 novembre 1849)*, Novara, Tip. La Cupola.

- Nataletti, G.,
1936, *I poeti a braccio della Campagna Romana*, in atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari, (Trento, settembre 1934), Roma, Edizione dell'Opera Nazionale Dopolavoro, pp. 383-392;
1931, *Poeti a braccio*, in «Rassegna dorica», a. III, vol. X, fasc. 1, 20 novembre, pp. 10-13.
- Natali, G.,
1936, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, (1a ed. 1928).
- Necker, A. G., (Madame de Staël),
1818, *Corinne ou l'Italie*, Parigi, Nicolle;
1812, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, vol. I, Parigi, Colburn.
- Neuburg, N., E.,
1971, *Popular education in Eighteenth Century England*, London, Woburn press.
- Nicholson, W.,
1906, *The struggle for a free stage in London*, London, Constable.
- Nobili, C. S.,
2001, *Dante e il repertorio narrativo medievale*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, atti del convegno, (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Tomo II, Roma, Salerno editrice, pp. 983-992.
- Nosenzo, D.,
1900, *La poesia patriottica e civile di Giuseppe Regaldi*, Varallo, Tip. Camaschella & Zanfa.
- O' Connor, A.,
2008, *Florence: city and memory in the nineteenth century*, Florence, Città di Vita.
- Oddo Bonafede, M.,
1891, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nelle scuole elementari superiori*, Citta di Castello, Lapi.
- O' Grady, D.,
2014, *Il Teatro in Dante: lo spettacolo dell'invidia* in «Dante e l'arte», I, pp. 31-44.
- Oldoni, M.,
1991, *La «scena» del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, II, *La circolazione del testo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno editrice, pp. 489-536,
- Oliva, G.,
2006, *Centri e Periferie: particolari di geo-storia letteraria*, Venezia, Marsilio;
1984, (a cura di), *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, atti del convegno internazionale di studi, (Vasto, 23-24-25 settembre 1982), Roma, Bulzoni.
- Ong, W. J.,
1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il mulino, (ed. orig., New York 1982).
- Orecchia, D.,
1966, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan.

- Ossola, C.,
1983, *L'insegnamento dell'italiano come «istituzione»*, in *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, pp. 923-928.
- Pagano, E.,
1991, *Ottocento al femminile. Lettere di Luigia Codemo*, in «Critica letteraria», a. XIX, n. 72, fasc. III, pp. 567-588.
- Palazzolo, M., I.,
1985, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Milano, F. Angeli.
- Palumbo, A.,
2006, *Foscolo lettore di Dante*, in *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, a cura di Domenico Cofano, [et al.], Foggia, Edizioni del Rosone, pp. 137-167.
- Pandolfi, V.,
1954, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza.
- Papanti, G.,
1873, *Dante secondo la tradizione e i novellatori*, Livorno, Vigo.
- Parola, E.,
2018, *Matite all'Inferno come supereroi*, in *La Lettura - "Corriere della Sera"*, 14 ottobre, p. 58.
- Parry, M.,
1971, Id., *The making of homeric verse: the collected papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press;
1928, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème du style homérique*, Paris, Les Belles Lettres.
- Pasta, R.,
2003, *Centri e periferie. Spunti sul mercato librario italiano nel Settecento*, in «La bibliofilia», vol. CV, n. 2, pp. 175-200.
- Pecchio, A.,
1891, *Onorate l'Altissimo poeta. Dante Alighieri nelle scuole secondarie inferiori classiche e tecniche*, Lecco, Tip. A. Rota.
- Pelizzari, M., R., (a cura di),
1989, *Sulle vie della scrittura: alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, atti del convegno di studi, (Salerno, 10-12 marzo 1987), Napoli, ESI.
- Pelosini, N., F.,
1857, *Commemorazione di Pietro Frediani, poeta pastore*, Pisa, Tip. Lorenzo Citi.
- Peretti, P.,
2013, *La «Divina Commedia» in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, in «Studia picena», LXXVIII, pp. 277-351.
- Pergoretti, A.,
2016, *Dismembered voices and acoustic memories: Dante in Giulio Cesare Croce*, in «Italian Studies», Vol. 71, n. 2, May 2016, pp. 225-237.

- Petrini, A.,
 2013, *Arte e politica in Gustavo Modena: le Dantate*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*, a cura di Marini, Q., Sertioli, G., Verdino, S., Cavaglieri, L., Novi Ligure, Città del silenzio;
 2012, (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore, capocomico, riformatore del teatro, fra arte e politica*, Roma, Bonanno;
 2012, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS;
 2002, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, DAMS.
- Pianta, B.,
 1987, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, in «La Ricerca Folklorica», n. 15, aprile, *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, Grafo, pp. 11-14;
 1985, *Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare*, in Franco Della Peruta, Roberto Leydi e Angelo Stella, (a cura di), *Milano e il suo territorio*, Milano, Silvana, Tomo 2, pp. 7-31.
- Piazzoni, I.,
 2001, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Biblioteca scientifica, Serie II, vol. XLVII, Roma, Archivio Guido Izzi.
- Picozzi, R.,
 1956, *Declamazione, ad vocem*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, VI, Roma, Le Maschere.
- Pieri, M.,
 2017, *Teatro e letteratura*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di Luigi Allegri, Roma, Carocci, pp. 15-42.
 2015, *Il carteggio Parra, Montanelli, Ristori a cura di Caterina Del Vivo*, in «Erba d'Arno», *Note e rassegne*, n. 140, primavera 2015, pp. 35-39.
 2014, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», I, pp. 67-84;
 2004, *Tommaseo e il fantasma dell'opera*, in «Atti Accademia Roveretana Agiati», a. CCLIV, ser. VIII, vol. IV, fasc. II, pp. 261-288;
 2002, *La Firenze di Alfieri fra la Crusca e il Cocomero*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello Spettacolo», Università di Firenze, a. III, Firenze, Cadmo, pp. 117-132;
 2000, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in R. Alonge e G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, pp. 1073-1101;
 1995, *Dalla Commedia dell'Arte al Sillabo: varie sorti di Torquato Mattatore*, in «Italianistica», vol. XXIV/2-3, pp. 593-614;
 1994, *La pastorale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 274-292.
- Pinto, G.,
 1978, *Il libro del biadaio. Carestia e annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348*, Firenze, Olschki.
- Pietrini, S.,
 2013, *Picturing drama: illustrazioni e riscritture dei grandi classici dall'antichità ai nostri giorni*, atti del convegno internazionale di studi, (Trento, 20-22 marzo 2013), allegato CD-ROM con apparato iconografico a cura di Valeria Tirabasso, Alessandria, Edizioni dell'Orso;
 2009, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Laterza, Roma-Bari;

2007, (a cura di), *Alamanno Morelli, Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento;
2001, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Bulzoni, Roma.

Pirrotta, N.,
1975, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi.

Pitrè, G.,
1872, *Studi di poesia popolare*, Palermo, Pedone-Lauriel.

Pizzetti, I.,
1931, *Declamazione*, ad vocem, in *Enciclopedia italiana*, X, Roma, Treccani.

Pizzo, A.,
2009, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni.

Poesio, P. E., (a cura di),
1986, *Passaporto per il palcoscenico. Ministoria delle scuole di teatro in Italia*, in «Quaderni di teatro», VIII, n. 32.

Poole, A., [et al.],
2011, *Great Shakespearians*, set II, London-New York, Continuum International Group.

Porciani, I.,
1997, *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna, Il mulino;
1995, *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*, in *Fare gli italiani: scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, a cura di S. Soldani, e G., Turi, Bologna, Il mulino, pp. 385-428.

Portelli, G.,
1981, *Riccardo Colotti, «Sarebbe sto comunismo». Una lectura Dantis contadina*, in «I Giorni Cantati», Rivista trimestrale a cura del Circolo Gianni Bosio, I, 1, numeri 2-3, giugno-dicembre, 1981, Firenze, La Casa Usher.
1972, *Contrasto a poeta in ottava rima tra uno iscritto al Pci e un «maoista» (Torrenova, Roma)*, in «Nuovo Canzoniere Italiano», II serie, I (1972), pp. 29-36.

Predelli, M.,
1979, *Sulla letteratura popolare nella Toscana del Trecento*, in «Quaderni medievali», n. 7, pp. 57-74.

Premoli, B.,
1996, *Spettacolo d'attori e cantastorie. Edizioni viterbesi del Seicento tra letteratura e tradizione popolare nella biblioteca della Fondazione*, Fondazione Marco Besso, Roma, Pedanesi.

Prosperi, A.,
1996, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi.

Puppa, P.,
2012, *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, in Pettrini, A., (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore, capocomico, riformatore del teatro, fra arte e politica*, Roma, Bonanno.

Querci, E., (a cura di),
2011, *Dante vittorioso: il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino, Allemandi & C.

- Quinto, M.; Sertioli, G.; Verdino, S.; Cavaglieri, L., (a cura di),
2013, *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*, Novi Ligure, Città del silenzio.
- Quondam, A.,
2011, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli;
1999, «*Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca*». Tasso, *Controriforma e classicismo*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. I, pp. 535-595;
1975-1976, *Gioco e società letteraria nell'arcadia del Crescimbeni. Ideologia dell'istituzione*, in «*Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie*», s. III, vol. VI, fasc. 4, pp. 165-195.
- Raboni, G.,
1993, *Leggere, recitare, parlare: qualche ipotesi sulla ricostruzione vocale di Dante*, in *Teatro italiano*, vol. I, *Il teatro di poesia*, a cura di P. Carriglio e G. Strehler, Roma-Bari, Laterza pp. 12-14.
- Raicich, M.,
1966, *Questione della lingua e scuola: 1860-1900*, Firenze, Olschki.
- Rajna, P.,
1921, *I centenarii danteschi passati e il centenario presente*, in «*Nuova Antologia*», serie VI, vol. CCXII, fasc. 1179, maggio-giugno, pp. 3-23;
1878, *I "Rinaldi" o i cantastorie di Napoli*, in «*Nuova Antologia*», serie II, 12, pp. 557-579.
- Reay, B.,
1998, *Popular cultures in England, 1550-1700*, London-New York, Longman.
- Resnik, D. P., (a cura di),
1983, *Literacy in historical perspective*, Washington, Library of Congress.
- Ricaldone, L.,
1996, *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo.
- Ricci, A.,
2003, *Fare le righe. L'ottava rima in Maremma. Vita e versi di Delo Alessandrini poeta improvvisatore*, Roma, Stampalternativa;
1987, *Autobiografia della poesia. Ottava rima e improvvisazione popolare nell'alto Lazio*, in «*La Ricerca Folklorica*», n. 15, aprile, *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, pp. 63-74.
- Richardson, B.,
2010, *'Varie maniere di parlare': aspects of learning Italian in Renaissance Italy and Britain*, in «*The Italianist*», n. 30, 2010, pp. 78-94;
2004, *Recitato e Cantato: the oral diffusion of lyric poetry in Sixteenth Century Italy*, in *Theatre, opera and performance in Italy, from the Fifteenth Century to the present*, Essay in honour of Richards Andrews, Egham, Society for Italian Studies, pp. 67-82;
1999, *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press;
1995, *Editing Dante's Commedia 1472-1629*, in Theodore J. Cachey, *Dante Now: Current Trends in Dante Studies*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, pp. 237-262.
- Righetti, M.,
1949, *Giannina Milli poetessa ed educatrice. Conferenza tenuta in Teramo il 13 marzo 1948 nella sala dei professori del Liceo M. Delfico*, Teramo, Coop. Tip. Ars et Labor.

- Ripplingham, J.,
1813, *The art of extempore public speaking, including a course of discipline for obtaining the faculties of discrimination, arrangement, and oral discussion, designed for the use of schools and self-instruction*, Londra, Longman et al.
- Rizzo, G., (a cura di),
2001, *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, atti del III Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), (Lecce-Otranto, 20-22 settembre, 1999), Galatina, Congedo.
- Rinaldi, T.,
1987, *La scuola di recitazione di Luigi Rasi*, in «Quaderni di teatro», maggio, pp. 9-19.
- Rocchi, F., (a cura di),
1961, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Firenze, Parenti.
- Roche, D.,
1992, *La cultura dei Lumi. Letterati, libri, biblioteche nel XVIII secolo*, Bologna, Il mulino.
- Roggero, M.,
2006, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il mulino;
1999, *L'alfabeto conquistato. Apprendere e insegnare nell'Italia tra Sette e Ottocento*, Bologna, Il mulino.
- Roglieri, M. A.,
2001, *Dante and Music: Musical Adaptations of the «Commedia» from Sixteenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate.
- Romanelli, E.,
1980, *400 poeti improvvisatori toscani, laziali, abruzzesi. Ricerca poetica in ottava rima*, Terni, Edizioni Ape.
- Romano, A.,
2012, *Aspetti del dantismo risorgimentale italiano: i commenti alla «Commedia» da Baldassarre Lombardi a Niccolò Tommaseo*, (22 ottobre 2011), in «Lecture Classensi», vol. 40, *Dante nel Risorgimento italiano*, a cura di Alfredo Cottignoli, Ravenna, Longo, pp. 39-59.
- Roncaglia, A.,
1978, *Sul divorzio fra musica e poesia nel Duecento italiano*, in «L'Ars Nova italiana del Trecento», ed. Agostino Ziino, Certaldo, Edizioni di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, pp. 365-397.
- Rospoche, M.,
2013, *Oltre la sfera pubblica. Lo spazio della politica nell'Europa moderna*, Bologna, Il mulino.
- Ross, J.,
1888, *Three generations of Englishwomen*, vol. I, London, J. Murray.
- Rostagno, A.,
2015, *Verdi e Dante. Alcune riflessioni*, in «Dante e l'arte», 2, pp. 103-126;
2013, *Dante nella musica dell'Ottocento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, pp. 175-241
- Rotondò, A.,
1963, *Nuovi documenti per la storia dell'Indice dei libri proibiti, 1572-1638*, in «Rinascimento», serie II, 3, 1963, pp. 145-211.

- Rozzo, U.,
2008, *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine, Forum;
2005, *I fogli volanti a stampa e la censura libraria nel secolo XVI*, in V. Bonani, G. G. Cicco e A. M. Vitale, (eds.), *Dal torchio alle fiamme. Inquisizione e censura: nuovi contributi dalla più antica biblioteca provinciale d'Italia*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Salerno 5-6 novembre 2004), Salerno, Biblioteca provinciale di Salerno;
1993, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia: 1465-1600*, Udine, Arti Grafiche Friulane.
- Rousseau, J. J.,
1965, *Les Confessions*, a cura di J. Guéhenno, Tome I, Paris, Gallimard.
- Rubbi, A., (a cura di),
1782, *Elogi italiani*, Venezia, Marcuzzi, tomo XI.
- Ruggeri, D.,
2012, *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani*, 3, *Gli Italiani della letteratura*, atti del XV Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Allasia, C., Masoero, M., e Nay, L., Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 957-966.
- Rumi, G., (a cura di),
1987, *Federico Confalonieri aristocratico progressista*, Milano-Bari, Cariplo-Laterza.
- Russo, V.,
Dire Dante secondo Dante (per una esecuzione teatrale della "Commedia"), in *Teatro italiano*, vol. I, *Il teatro di poesia*, a cura di P. Carriglio e G. Strehler, Roma-Bari, Laterza, pp. 15-27.
- Saffi, A.,
1905, *Sul Canto XXVI dell'Inferno di Dante (Ulisse e Diomede)*, in *Ricordi e scritti di Aurelio Saffi*, vol. XIV, Firenze, Barbera, pp. 55-78.
- Salfi, F.,
1821, *Poésie Italienne-Improvisation*, in «Revue Encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les science set les arts par une réunion de membres de l'Institut, et d'autres homes de lettres, Troisième Année», Tome XII, Octobre, p. 227.
- Salsilli, A.,
1914, *Tra un atto e l'altro: Ricordi e impressioni di palcoscenico*, Milano, Sandron.
- Salzberg, R.,
2010, *In the mouths of charlatans. Street performers and the dissemination of pamphlets in Renaissance Italy*, in «Renaissance Studies», vol. 24, n. 5, pp. 638-653.
- Salvini, C.,
1944, *Le ultime romantiche. Giacinta Pezzana. Virginia Marini. Adelaide Tessero*, Firenze, Libreria del teatro.
- Sanga, G.,
1985, *Modi di produzione e forme di tradizione: dall'oralità feudale alla scrittura capitalistica*, 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, pp. 31-48.

- Sanguanini, B.,
1989, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli.
- Santagata, M.,
1969, *Presenze di Dante comico nel Canzoniere del Petrarca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 146, pp. 163-211.
- Santoro, C.,
1964, *Stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Castello Sforzesco.
- Sanvitale, F.,
2002, *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT.
- Sapegno, N.,
1961, *Disegno della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia;
1953, (a cura di), *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Sapienza, A.,
2003, *Parodia e metateatro. "Francesca da Rimini" di Antonio Petito*, in «Misure Critiche», n. s., 2, 1-2, pp. 45-59.
- Scardicchio, A.,
2000, *L'improvvisatrice Giannina Milli a Lecce (1854-1855)*, in «Kronos», n. 1, pp. 53-60.
- Schenda, R.,
1987, *Leggere ad alta voce: fra analfabetismo e sapere libresco. Aspetti sociali e culturali di una forma di comunicazione semiletteraria*, in «La Ricerca Folklorica», n. 15, aprile, *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, Grafo, pp. 5-10;
1985, *Canali e processi di circolazione della letteratura scritta e orale tra gli strati subalterni europei nel '700 e '800*, in B. Gentili e G. Paioni, a cura di, *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, atti del convegno internazionale, (Urbino, 21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 49-61.
- Schofield, R., S.,
1973, *Dimensions of illiteracy, 1750-1850*, in «Explorations in Economic History», 10, pp. 437-454;
- Schulz-Buschhaus, U., [et al.],
1979, «Trivialliteratur»? *Letteratura di massa e di consumo*, Trieste, Lint.
- Scialom, M.,
1991, *Le Thème du livre dans les adaptations théâtrales de Dante en France au XIXe siècle*, in *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII et XIX siècles*, actes du 3 Congrès International Paris, C.N.R.S., (Sorbonne, 28-31 maggio 1986), Paris, Presses Universitaires de France, pp. 237-251.
- Scorrano, L.,
2001, *Il Dante fascista: saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo.
- Segarizzi, A., (a cura di),
1913, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Repubblica nazionale di S. Marco di Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

- Segre, C.,
1984, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi.
- Seragnoli, D.,
1987, *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*, Bologna, Il mulino.
- Simoncini, F.,
2016, *Luigi Rasi (Ravenna, 20 giugno 1852-Milano, 9 novembre 1918)*, in «Drammaturgia», anno XIII, n.s. 3, Firenze University Press, pp. 247-275.
- Sobrero, A., M.,
1980, *Problemi di ricostruzione della mentalità subalterna: letteratura e circolazione culturale alla fine dell'800*, in Angelini, P., [et al.], *Studi antropologici italiani e rapporti di classe. Dal positivismo al dibattito attuale*, Milano, Angeli, pp. 9-40.
- Solerti, A.,
1903, *Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca.
- Sorba., C.,
2009, *Teatro, politica e compassione. Audience teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo*, in «Contemporanea», a. XII, n. 3, luglio, pp. 421-446.
- Spadoni, D.,
1932, *Filippo Pistrucchi e la sua famiglia*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», fasc. 3, pp. 771-773.
- Spera, F.,
2010, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati.
- Spini, G.,
1956, *Risorgimento e protestanti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Spitzer, L.,
1965, *The farcical elements in Inferno: Cantos XXI-XXII*, in *Essays on Dante*, edited by Musa Mark, Bloomington, Indiana University Press, pp. 172-176.
- Stammati, G.,
1967, *Il teatro del medioevo e la «Commedia» di Dante*, in *Bollettino della Società Storica maremmana*, Grosseto, Società Storica maremmana, pp. 161-172.
- Steffan, C.,
2007, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Stone, L.,
1969, *Literacy and Education in England, 1640-1900*, in «Past and Present», 42, pp. 69-139.
- Strafforello, G.,
1859, *La festa secolare di Schiller*, in «Rivista contemporanea», vol. XVIII, anno settimo, luglio-settembre.

- Strigini, P.,
1926, *Dante e Regaldi*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, vol. XX, fasc. 3, 1926, Novara, Cattaneo, pp. 270-277.
- SVIMEZ,
1961, *Un secolo di statistiche italiane, Nord e Sud: 1861-1961*, Associazione per lo Sviluppo dell'Industria nel Mezzogiorno, Roma, Failli.
- Tacchini, C.,
1997, *Francesco Saverio Salfi, un teorico "d'avanguardia" nel panorama teatrale italiano sette-ottocentesco*, in «Ariel», anno XII, n. 3, settembre-dicembre, pp. 41-55.
- Talamo, G.,
1960, *La scuola dalla legge Casati alla inchiesta del 1864*, Milano, Giuffrè.
- Tambling, J.,
2013, *Dante in the XIX: reception, canonicity, popularization*, in «Italian studies: an annual review», Cambridge, The Society for Italian Studies, v. 68, n. 2, July, pp. 304-305.
- Tajani, M.,
2011, *Per una drammatizzazione della Divina Commedia*, in *Lezioni su Dante*, a cura di Giuliana Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, pp. 273-277.
- Tassoni, G.,
1964, *Tradizioni popolari del mantovano*, Firenze, Olschki.
- Tatti, S.,
2012, *I Ginocchi Olimpici in Arcadia*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, pp. 62-80.
- Timo, F.,
2012, *Un «Italiano della letteratura» all'estero: Niccolò Giosafatte Biagioli e il suo impegno per l'affermazione delle lettere italiane nella Parigi del primo Ottocento*, in *La letteratura degli italiani 3. Gli italiani della letteratura, L'insegnamento dell'italiano in Francia nel primo Ottocento*, atti del XV Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero e L. Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 149-158.
- Timpanaro Morelli, M.,
1999, *Autori, stampatori, librai*, Firenze, Olschki.
- Tinterri, A.,
2012, *Il "Grande Attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, in «Acting Archives Essays», Acting Archives Review Supplement, XVIII, novembre, pp. 9-13.
- Toscani, X.,
1994, *Catechesi e catechismi come fattore di alfabetizzazione in età moderna*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 1, pp. 17-36.
- Toynbee, P. J.,
1909, *Dante in English literature, from Chaucer to Cary (1380-1844)*, London, Methuen & Co.
Treves, P., (a cura di),
1976, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, I/I, *La nuova storia*, Torino, Einaudi.

- Troilo, G.,
2003, *L'Inferno della Milano-Films sulle riviste italiane di cinema.1909-1911*, Tesi di laurea in Materie letterarie, relatore Alessandro Bernardi, Università degli Studi di Firenze.
- Trovato, P.,
1979, *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nel Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki.
- Turrini, M.,
1982, «*Riformare il mondo a vera vita cristiana*». *Le scuole di catechismo nell'Italia del Cinquecento*, in «Annali dell'Istituto italo-germanico di Trento», VIII, pp. 407-489.
- Waquet, F.,
1992, *Rhétorique et poésie chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII^e siècle*, Firenze, Olschki.
- Wicks, M. C.,
1937, *The Italian Exiles in London 1826-1848*, Manchester, University Press.
- Vallone, A.,
1958, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki.
- Vannucci, A.,
1880, *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848. Memorie raccolte da Atto Vannucci*, Milano, Bortolotti;
1850, *I martiri della libertà italiana*, Livorno, Poligrafia italiana.
- Ventrone, P.,
2016, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere.
- Venturi, F.,
1973, *L'Italia fuori d'Italia*, estratto da *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'unità*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. 988-1481.
- Verdecchia, E.,
2010, *Londra dei cospiratori. L'esilio londinese dei padri del Risorgimento*, Milano, Tropea.
- Vescovo, P.,
2015, *A viva voce: percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio;
2014, *Dante e il "genere drammatico"*, in «Dante e l'arte», I, pp. 45-66;
2014, «*Sermo de capris*». *Comedia, egloga, genus activum*, in «Lettere italiane», LXVI, Firenze, Olschki, pp. 107-34;
2014, «*Soprato fosse comico o tragedo*» (*Notarella sul titolo della Commedia*), in *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti et. al., Roma, Bulzoni, pp. 1289-1308;
2008, *Dante nel teatro del '900*, in Sandal E., *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, Antenore, Roma-Padova;
1993, *Ecfraisi con spettatore (Dante, «Purg.» X-XVII)*, in «Lettere italiane», XLV, 3, pp. 335-360.
- Vicchi, L.,
1887, *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830. Sessennio 1794-1799*, Tomo VIII, Fusignano, Edoardo Morandi.

- Viglione, F.,
1910, *Ugo Foscolo in Inghilterra*, Pisa, Nistri.
- Vilella, E.,
2017, *Visibile narrare*, in «Quaderns d'Italia», 22, pp. 33-42.
- Vincent, E. R.,
1953, *Ugo Foscolo an Italian in Regency England*, Cambridge, Cambridge University Press;
1949, *Byron, Hobhouse and Foscolo*, Cambridge, Cambridge University Press;
1936, *Rossetti in England*, Oxford, Clarendon press.
- Vismara Chiappa, P.,
1994, *Educazione religiosa e educazione «politica». La funzione del catechismo nella Lombardia austriaca*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 1, pp. 37-58.
- Vitagliano, A.,
1905, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Ermanno Loescher.
- Viviani, U.,
1928, *Un genio aretino, Tommaso Sgricci. Poeta tragico improvvisatore*, Arezzo, Scuola tipografica aretina.
- Viziano, T.,
2013, *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago.
- Volpi, G.,
1897, *Tommaso Sgricci: improvvisatore di tragedie. Notizie e osservazioni*, Firenze, Ufficio della Rassegna nazionale.
- Volkman, L.,
1898, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della «Divina Commedia»*, ed. italiana a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki.
- Yousefzadeh, M.,
2011, *City and Nation in the Italian Unification. The National Festivals of Dante Alighieri*, New York, Palgrave Macmillan.
- Zappacenero, V.,
2005/2006, *La romanza da salotto nell'Ottocento: Ciro Pinsuti*, Relatore prof.ssa Biancamaria Brumana, Università degli Studi di Perugia – Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Scienze dei Beni Storico-Artistici, Archivistico-Librari e Musicali, a. a. 2005/2006.
- Zardin, D.,
2001, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, Roma, Ibimus.
- Zumthor, P.,
1990, *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*, Bologna, 1990 (ed. orig. Paris, 1987)
1984, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il mulino (ed. orig. Paris, 1983).

Giacimenti documentari

- AMAtI - Archivio Multimediale Attori Italiani (Dip. SAGAS, Unifi)
- Aporie - Archivio della Poesia Estemporanea in Ottava Rima (Dip. SAGAS, Unifi)
- Archivio Storico Comunale di Firenze (Fondo Niccolini)
- Biblioteca e Archivio del Risorgimento (Firenze)
- Biblioteche Comunali Fiorentine
- Biblioteca della Toscana Pietro Leopoldo (Firenze)
- Biblioteca Marucelliana (Firenze)
- Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze)
- Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
- Biblioteca Teatrale del Burcardo (Roma)
- British Library (Londra)
- British Newspaper Archive
- DIONYSOS - Archivio di Iconografia Teatrale (Dip. SAGAS, Unifi)
- Gabinetto Viesseux (Firenze)
- London Library (Londra)
- Museo Biblioteca dell'Attore (Genova)
- Rassegna Storica del Risorgimento - Istituto per la storia del Risorgimento italiano (Roma)
- Sistema bibliotecario di Ateneo (Unifi)
- Società Dantesca Italiana (Firenze)

INDICE DEI NOMI¹⁵⁶⁹

- Abramov-van Rijk, Elena 7, 24, 22n., 39n., 72n., 225n., 243n., 284n.
Agamennone, Maurizio 224 e n., 243n.
Albertazzi, Emma 349, 350n.
Albertazzi, Giorgio 4
Alberti, Adamo 495 e n.
Alessandrini, Delo 245n., 246n., 251 e n., 252
Alexander, Francesca 181 e n., 182 e n., 183n., 184 e n., 185n., 199n., 245n.
Alfieri, Vittorio 25n., 57n., 58, 59, 60, 63, 79n., 88 e n., 85n., 89n., 90 e n. 107 e n., 112 e n., 122 e n., 123, 145n., 168, 206n., 207, 212n., 267n., 314 e n., 316, 335, 336, 337 e n., 342, 359, 362, 365, 372, 374 e n., 375 e n., 376, 377, 383, 387n., 388, 389, 400, 402n., 406, 410, 414n., 419, 449, 451, 469n., 478n.
Algarotti, Francesco 430, 431n.
Alighieri, Pietro 12, 13n., 493
Allegri, Luigi 10n., 366 e n.
Altick, Richard 302 e n.
Andrei, Vincenzo 426, 465 e n.
Anelli, Giuseppe 316 e n.
Antona Traversi, Camillo 496n., 514 e n.
Antonucci, Giovanni 234n., 235 e n., 417n.
Arago, Étienne 464 e n., 465
Arconati, Costanza 93 e n., 172n.
Arconati Visconti, Giuseppe 93
Argenti, Filippo 451n., 463
Ariosto, Ludovico 36, 37n., 49, 58, 61, 62, 64, 69n., 79n., 80, 81, 82, 86, 89, 124 e n., 162, 184n., 189n., 191, 203n., 206 e n., 207, 209, 214n., 218n., 219n., 222, 223 e n., 224, 228, 233, 244, 245n., 265n., 290 e n., 313, 314, 320, 323, 336, 339, 341, 374, 376, 377 e n., 390, 391, 406, 485, 507, 509 e n., 510
Aristotele 10, 12 e n., 19n., 47
Armour, Peter 5n., 8n., 19n.
Arrivabene, Carlo 387 e n., 388 e n., 390n.
Audeh, Aida 5, 275n., 401n., 410n., 417n., 459n.
Bachtin, Michail Michajlovič 28, 29n.
Badoglio, Pietro 248
Bandettini, Teresa (in Arcadia: Amarilli Etrusca) 76, 77n., 78n., 79n., 85 e n., 87 e n., 90n., 106n., 107, 108 e n., 109 e n., 110 e n., 111 e n., 112 e n., 114n., 115, 117 e n., 119 e n., 120n., 122 e

¹⁵⁶⁹ In questo indice sono presenti i nomi delle persone citate nel testo. Poiché Dante Alighieri è oggetto di questa tesi, il suo nome è stato omissso.

n., 123 e n., 124 e n., 125 e n., 126 e n., 127, 135, 150, 152, 154n., 155, 203 e n., 228 e n., 241n., 242n., 328n., 329

Banti, Alberto Mario 409 e n., 414n.

Barba, Eugenio 5, 340 e n.

Barbi, Michele 59 e n., 63n., 180n.

Bardi, Giovanni Maria dei conti di Vernio, 38 e n., 40

Bardi, Pietro dei conti di Vernio 38

Baretti, Giuseppe 81 e n., 82, 84, 203n., 223 e n., 273 e n., 274n., 280, 401n.

Barletta, Gabriele 44, 45 e n., 46 e n., 140

Battle y Ordóñez, José 521

Battistini, Andrea 28, 29n., 46n., 63n., 84n., 86n., 87 e n., 88n., 89n., 193 e n., 400n.

Beccari, Gualberta Alaide 505

Bellezza, Paolo 137 e n., 141n., 144n., 321n.

Bellini, Vincenzo 174n., 260n., 318n., 350n., 351, 414n., 453 e n., 333, 349

Bene, Carmelo 4, 523n.

Beolchi, Carlo 320n., 321 e n.

Benigni, Roberto 4, 218n., 220n., 436n.

Berchet, Giovanni 58n., 125, 317, 345n., 410, 414n.

Bernardino da Siena 44 e n.

Bettazzi, Giuseppe 499, 500

Bettinelli, Saverio 61 e n., 62 e n., 82, 83 e n., 84, 92n., 112n., 119n., 310n., 400n., 401n.

Biagioli, Giosafatte 278 e n., 291, 292 e n., 314n., 402n., 493

Bianchini, Giuseppe 46 e n., 47, 49, 51 e n., 52, 202 e n.

Bianco, Giacinto 438

Bidera, Giovanni Emanuele 433n., 444, 446 e n., 448n., 449

Bino, Carla 21 e n., 502n.

Blair, Robert 306

Boccaccio, Giovanni 11 e n., 12n., 15n., 16, 20n., 25, 36, 37n., 49, 53, 86, 89n., 184n., 189n., 191, 203n., 205, 207, 208n., 218n., 219n., 257n., 316, 323, 339, 400, 409n., 411, 423n., 424, 493

Bocchi, Arrigo 315n., 368n., 465 e n.

Boiardo, Matteo Maria 80, 189n.

Boito, Arrigo 523

Bonaparte, Napoleone 60n., 76, 86, 92n., 112n., 126n., 132n., 258n., 280, 294, 316n., 405n.

Bonaparte, Carlo Luigi (Napoleone III) 174n., 348 e n.,

Bonfatti, Rossella 6, 102n., 262n., 263n., 266n., 267n., 268 e n., 297n., 318n., 328n., 332n., 385n.

Bonifacio VIII, papa 412n., 463n.

Borghini, Vincenzo 184n., 191 e n.

Botsaris, Marcos 134

Bovio, Giovanni 513, 514n.

Boyd, Henry 280, 283n.

Bracco, Roberto 515 e n.
Braidà, Antonella 5 e n., 275n., 407n.
Bucalossi, Luigi 262 e n.
Büchner, Georg 333
Bugelli, Beatrice (detta di Pian degli Ontani) 179n., 183, 184, 185 e n., 186, 198, 199, 229n.
Bugni, Smeraldo 299n., 314 e n., 315 e n., 316
Buontalenti, Bernardo 40, 41
Byron, George Gordon 256n., 257n., 272, 276n., 280, 282 e n., 283 e n., 284 e n., 294, 319n., 385n., 389
Caccini, Giulio 38 e n., 40
Cadorna, Luigi 416 e n.
Calame, Giulia 139, 345 e n., 354n., 356n., 385n., 460n., 504
Calè, Luisa 5, 275n., 407n.
Camilli, Lorenzo 444, 449 e n.
Camporese, Violante 298, 331n., 332n.
Capodaglio, Luigi 458, 366n., 470 e n., 471n.
Caradori, Maria Caterina 298
Carbone, Luigi 211 e n., 212n.
Carbone, Salvatore, 381n.
Cardona, Giorgio Raimondo 197 e n., 198 n., 199n., 201 e n., 241n.
Carducci, Giosuè 66n., 129n., 196, 411, 416 e n., 525n., 535, 536, 537
Carlyle, Thomas 258n., 274n., 286 e n.
Carpi, Rosina 537
Carpitella, Diego 240 e n., 243n.
Cary, Henry Francis 257n., 274n., 281 e n., 282, 283 e n., 285n.
Casati, Gabrio 183n., 200n., 205 e n., 209n.
Caspani Menghini, Franca 108n., 112n., 115, 117n., 122n., 123 e n.
Castiglia, Salvatore 133 e n.
Catalani, Angelica 298
Cauda, Giuseppe 419n., 457 e n., 458, 468n., 470 e n., 471 n., 514n., 524n., 525 e n.
Cavallotti, Felice 517
Cavicchi, Camilla 66 e n.
Cavour, Camillo Benso conte di 161, 270, 353n., 354n., 383, 387n., 395 e n., 415, 416n., 467n., 507n.
Cazalis, Henri (Jean Caselli) 223 e n.
Cervi, Antonio 434n., 508 e n., 509n.
Chateaubriand, François-René de 258 e n.
Chaucer, Geoffrey 257n., 277 e n., 285n.
Cherubini, Luigi 298, 434n.
Ciani, Fernanda 537

Ciano, Galeazzo 247 e n., 248, 536n.
 Cicerone, Marco Tullio 17n., 31, 47, 65n., 328, 414n.
 Cimarosa, Domenico 298
 Cipriani Parra, Lauro 384 e n., 475n.
 Civinini, Guelfo 175
 Coën Albites, Felice 321 e n., 347n., 367n.
 Coleridge, Samuel Taylor 272, 282 e n., 301n., 304n., 307n., 308n.
 Collodi, (Lorenzini, Carlo) 418n., 466 e n.
 Colomb de Batines, Paul 39n., 493
 Colotti, Riccardo 245n., 248 e n., 249 e n., 250 e n.
 Confalonieri, Federico 133 e n., 134 e n., 136n., 261n., 262n., 263n.
 Confidati, Luigi 434 e n.
 Conti, Augusto 502
 Contini, Ermanno 539 e n.
 Contini, Gianfranco 16 e n., 24 e n., 30n., 45n., 118n., 215n.
 Coppino, Michele 206 e n.
 Corrigane, Beatrice 5, 459n.
 Cosimo II de' Medici 222
 Cosselli, Domenico 366n., 439 e n., 455n.
 Costa, Enrique 519
 Crauford Saffi, Georgiana Janet (detta Giordina) 506n., 508 e n., 509 e n., 510n., 511 e n., 519
 Crescimbeni, Giovanni Mario 70n., 71 e n., 72n., 78 e n., 225n.
 Crispi, Francesco 213 e n.
 Cristina di Lorena 39, 40n.
 Cristina regina di Svezia 71
 Crivelli, Tatiana 57n., 59n., 62 e n., 95n., 108n.
 Croce, Benedetto 65n., 89n., 219n., 244 e n., 245n., 413n.
 Croce, Giulio Cesare 30, 32, 33 e n., 34 e n., 36 e n., 37n., 67n., 70n., 192n., 222n., 252
 Cuneo, Giovanni Battista 528
 Curioni, Alberico 265
 Dall'Aglio, Stefano 6, 45n., 68n.
 Dall'Ongaro, Francesco 466 e n.
 D'Amico, Alessandro 427 e n., 472n., 473n., 539 e n., 540
 D'Amico, Silvio 234n., 235n., 381n., 417n., 425 e n., 427 e n., 428 e n., 455n., 524, 525 e n., 533 e n.
 D'Ancona, Alessandro 30n., 31n., 32n., 79n., 133n., 209n., 229n., 236 e n., 237 e n., 262n.
 D'Annunzio, Gabriele 217n., 218n., 235n., 416 e n., 417, 418n., 427n., 438, 471, 523, 525n., 532, 533, 535, 537, 539
 Daolmi, Davide 430 e n.
 Da Ponte, Lorenzo 39n., 203n., 400, 422n., 516 e n.

D'Azeglio, Massimo 160n., 173, 180n., 212 e n., 245, 410, 414n.
De Amicis, Edmondo 173 e n., 174n., 176, 399 e n., 408 e n., 418n., 466 e n., 479 e n., 480, 481 e n., 482 e n.
De Begnis, Giuseppe 263n., 298, 331n.
Degl'Innocenti, Luca 6, 32n., 68n., 69, 222n., 224n.
De Gubernatis, Angelo 497, 498n.
Delavigne, Casimir 362 e n., 441 e n., 469n.
Della Lana, Jacopo 493
Del Virgilio, Giovanni 20n., 28 e n., 190
De Martinis, Stefano 155 e n., 241n.
De' Medici, Lorenzo 34n., 323, 537, 538
De Musset, Alfred 174n., 524
De Nino, Antonio 137 e n., 138n.
De' Rossi, Bastiano 40, 42n.
De Rossi Re, Fabrizio 520
De Sanctis, Francesco 89 e n., 161n., 255n., 324 e n., 409, 411 e n., 437, 464n.
De Vedia, J. 521 e n.
Dickens, Charles 258n., 303 e n., 319 e n.,
Di Michelino, Domenico 354, 355
Dini Piermarini, Teresa 98
Dionisotti, Carlo 58 e n., 60 e n., 6n., 62 e n., 77n., 88n., 219n., 257n., 261n., 302n., 329n., 400n., 414n., 488 e n., 489n.
Di Ricco, Alessandra 25n., 75n., 76 e n., 77n., 78n., 79n., 87n., 107n., 108n., 109n., 111n., 113n., 114n., 119n., 120n., 123n., 203n., 228n., 328n., 329n.
Donato, Elio 12
Doni, Giovanni Battista 38
Donizetti, Gaetano 238n., 260n., 265n., 349, 350n., 351, 386n., 414n., 417 e n., 425n., 429 e n., 434 e n., 435 e n., 436 e n., 437 e n., 453 e n., 494n., 528n.
Don Juan Manuel (Giovanni Emanuele di Castiglia) 27
Duse, Eleonora 217n., 235n., 417, 469n., 505n., 522, 523, 539
Eliot, Thomas Stearns 5
Emanuel, Giovanni 381n., 427n., 458, 506n., 523, 524
Engel, Johann Jakob 446
Erasmo da Rotterdam 44
Esterhammer, Angela 301n., 302n., 304 e n., 305, 307 e n., 308n.
Euripide 443
Evarts, Peter 24 e n.
Fabbri, Paolo 366n., 458, 470 e n.
Fabbroni, Adamo 109
Federico II di Svevia 65, 166, 275n.

Ferdinando I de' Medici 39
 Fergusson, Francis 5
 Fernandez y Medina, B. 519
 Fernow, Karl Ludwig 241 e n., 242 e n.
 Ferrone, Siro 381n., 399 e n., 440n., 446n., 535n., 539 e n.
 Ferrucci, Francesco 147 e n.
 Filicaja, Vincenzo 376
 Finneghan, Ruth 24
 Finotti, Fabio 71n., 72 e n., 225n.
 Flaxman, John 227n., 267 e n., 274n.
 Foscolo, Ugo 59 e n., 60, 62, 63, 79n., 85n., 88, 89n., 95n., 101n., 125, 126n., 141n., 145n., 150,
 158, 168, 192n., 206n., 207, 218n., 231, 255, 262n., 266, 274n., 280, 286, 307, 309 e n., 310 e n.,
 317, 319 e n., 322 e n., 323, 325n., 342, 344, 352n., 376, 377n., 398, 400, 403 e n., 410, 411,
 412n., 413 e n., 414n., 415n., 437 e n., 469, 470n., 493, 511
 Fossati, Giuseppe 61, 88 e n., 302n.
 Franceschi, Enrico 397n., 439n., 452, 453n., 454
 Franceschi, Francesco 110 e n.
 Franceschini, Fabrizio 230n., 231 e n., 238n., 239n.
 Franciosi, Pietro 210, 211n.
 Frediani, Pietro 229 e n., 230n., 231 e n., 236 e n., 237n.
 Fregoli, Leopoldo 510 e n., 529
 Fuà Fusinato, Erminia 102 e n., 103 e n., 104, 105 e n., 106 e n., 174n., 175, 176n., 513
 Gabusi Malfatti, Carolina 290n., 504 e n.
 Galilei, Galileo 38n., 134, 207, 413
 Galilei, Vincenzo 24, 38 e n., 39 e n., 433n.
 Gallenga, Antonio 368n., 387 e n., 388n.
 Galli della Loggia, Ernesto 409 e n.
 Gallina, Giacinto 511n., 517
 Garavaglia, Ferruccio 427 e n., 428, 458
 Gardini, Nicola 3 e n.
 Garibaldi, Giuseppe 133n., 141n., 161, 205n., 213n., 290n., 354n., 387n., 415, 416n., 503, 507
 Gassman, Vittorio 4, 5, 353n., 354n.
 Gatteschi, Gattesco 471
 Gattinelli, Gaetano 487n., 499n., 500, 501 e n.
 Gentile, Cesidio 244
 Gentili, Bruno 25n., 66n., 73n., 75n., 79n., 80 e n., 178, 179n., 195n., 241n., 244n.
 Giacometti, Paolo 385n., 390, 391 e n., 392, 476n., 524
 Giammusso, Maurizio 5, 353n., 354n.
 Gianni, Francesco (in Arcadia: Tirteo Megarese) 67n., 76 e n., 77n., 78n., 79n., 85, 87n., 90, 91,
 92 e n., 93, 94n., 95 e n., 106n., 122n., 125, 126n., 129, 329, 363 e n., 376, 377

Giannini, Giovanni 192 e n., 193n., 197n., 199n., 228 e n., 230n., 234n., 235n., 236, 237n.
 Gibbon, Edward 274
 Giorda, Marcello 471 e n., 458
 Giordani, Pietro 156 e n., 225n., 226
 Giotto di Bondone 30n., 414
 Giubilei, A. 263n., 265
 Giucci, Camillo 518, 519
 Giusti, Giuseppe 180n., 192, 207, 244, 414n., 464n.
 Giusti, Simone 220 e n.
 Goldoni, Carlo 79n., 120, 203, 321, 350n., 406
 Gonzáles, Josefina 518
 Grammatica, Emma 534
 Gramsci, Antonio 239 e n.
 Grazzi, Emanuele 536 e n.
 Grisi, Ernesta 349
 Grisi, Giulia 263n., 265 e n., 298, 348n., 349, 351n., 370n., 436, 439
 Guénoun, Denis 10 e n.
 Havelock, Eric 24 e n., 77 e n., 80n.
 Havely, Nick 5, 273n., 278n., 281n., 292n., 401n., 410n., 417n., 459n.
 Herzen, Alexander 319 e n.
 Hobsbawm, Eric 257n., 410, 412, 413n.
 Howard, Frederick (conte di Carlisle) 276 e n.
 Hugo, Victor 132, 146 e n., 174n., 261n., 359, 495 e n.
 Hummel, Johann Nepomuk 313 e n.
 Hunt, Leigh 282 e n., 371n., 385n.
 Ivanoff, Mykola Kuz'myč 349
 Jannetti, Francesco 318, 362, 363 e n., 364, 365 e n., 366 e n., 367, 369 e n., 370 e n., 371 e n.,
 372 e n., 373 e n., 374 e n., 375 e n., 376 e n., 377 e n., 378 e n., 379 e n., 390, 392, 394, 436n.,
 458, 468
 Jappelli, Tommaso 537
 Jossa, Stefano 311n., 323n., 410 e n., 411n.
 Kaufmann, Angelica 112
 Kean, Edmund 372, 373, 397n., 476n.
 Keats, John 272, 278n., 282n., 294
 Kemble, Adelaide 278n., 291, 293 e n.
 Kemble, Frances 278n., 290, 291 e n., 292 e n.
 Kemble Siddons, Sarah 300n., 305n., 372n., 460, 461
 Kemble, John Philip 372 e n.
 Kezich, Giovanni 24 e n., 79n. 222n., 224n., 225n., 243 e n. 248n., 249n., 250n.
 Konarski, Szymon 261 e n., 343n.

Lablache, Luigi 298, 348n., 349, 350n., 351n., 370n., 417n., 434n., 435 e n., 436, 438 e n., 439
 Lamartine, Alphonse de 132, 382n.
 Landucci, Pietro 111
 Lanza, Domenico 474 e n.
 Legouvé, Ernest 394, 479n.
 Lekain, Henri Louis Kain detto 431 e n., 432n.
 Lenzi, Domenico 15, 16 e n.
 Leone X, papa 69, 269n.
 Leopardi, Giacomo 150, 192n., 207, 211, 218n., 309n., 318n., 325n., 352n., 376, 377n., 400, 402n., 412n., 414n., 448n., 533n., 535
 Lessing, Gotthold Ephraim 267n., 446 e n.
 Levi, Cesare 417n., 418n., 478n., 506n., 529
 Lichtenthal, Peter 432 e n., 439
 Liszt, Franz 174n., 434n., 514n., 518, 520
 Livio, Gigi 472 e n., 473n., 478n., 498n., 512 e n.
 Lombardi, Sandro 4
 Lord, Albert 24 e n.
 Lotman, Jurij Michajlovič 54 e n., 55 e n., 81 e n., 146n., 255n., 260, 403, 404n., 406, 427n.
 Lovati, Lovato 13, 14n.
 Macchi, Mauro 465
 Machiavelli, Niccolò 141n., 189n., 207, 208n., 413, 414n.
 Macready, William 372 e n., 373
 Maffei, Clara 159, 160 e n., 161n., 169n., 170n., 171n.,
 Maffei, Scipione 336
 Maldina, Niccolò 45 e n., 46n.
 Mamiani, Terenzio 205
 Manca, Stanis 504n., 510n., 511n., 513 e n., 515n., 521
 Mancini Pierantoni, Grazia 171 e n.
 Mantegazza, Laura 504
 Manzoni, Alessandro 25n., 79n., 85n., 91 e n., 101n., 129, 160n., 192n., 196n., 204, 206n., 208n., 209 e n., 211, 217n., 218n., 245, 290, 313, 317n., 350, 351, 352, 357n., 359, 369, 370, 371, 372, 375, 376, 377 e n., 379, 400, 410, 412n., 414 e n., 451 e n., 533, 535, 539
 Marchionni, Carlotta 212, 235n., 236n., 400, 417, 419n., 523
 Marengo, Carlo 234n., 236, 238n., 266 e n., 385, 386n., 387n., 419n., 438
 Mariottini, Felice 313 e n., 314
 Maroncelli, Pietro 85n., 134, 261n., 436n.
 Martini, Ferdinando 204, 419n.
 Martuscelli, Francesco 217, 450 e n., 451n.
 Mayer, Enrico 145, 146, 180n., 262 e n., 263n., 268n., 495
 Mazzei, Filippo 400, 516 e n.

Mazzini, Giuseppe 59n., 87n., 105, 140n., 142n., 160, 261n., 262n., 264n., 265n., 266, 268, 269, 270, 286, 311n., 318, 323n., 325, 326n., 331n., 336, 337n., 338n., 339, 340n., 343n., 345 e n., 346 e n., 347n., 348 e n., 352, 353n., 354n., 358n., 367, 368 e n., 369n., 381n., 387 e n., 397, 402, 403, 410, 411n., 412n., 414n., 415 e n., 416n., 420, 437 e n., 438, 439n., 460n., 463n., 464n., 467n., 504, 508n., 511 e n., 516n.

Mazzoni, Francesco 401n., 422n.

Mazzoni, Guido 57n., 59n., 85n., 318n., 407n., 418 e n., 419n., 420 e n., 421 e n., 422 e n., 423n., 465 e n., 466n.

Mazzoni, Ofelia 217 e n., 218n.

Medwin, Thomas 283 e n., 284n.

Meldolesi, Claudio 289n., 290n., 346n., 347n., 348n., 353n., 354n., 358n., 360n., 362n., 373n., 381n., 459, 460n., 467 e n., 475n., 476 e n., 479n.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 518, 519, 520

Metastasio, Pietro 25n., 60, 62, 85n., 95, 120, 121, 192, 203, 225n., 255, 290, 292, 299n., 313, 316n., 321, 323, 337n., 342, 375, 376, 406

Micca, Pietro 147 e n., 164n., 168

Milli, Giannina 74 e n., 75 e n., 85, 93 e n., 106n., 128, 148 e n., 149, 150 e n., 151n., 152n., 153, 154n., 155 e n., 156 e n., 157n., 158 e n., 159 e n., 160 e n., 161 e n., 162 e n., 163 e n., 164 e n., 165 e n., 166 e n., 167 e n., 168 e n., 169, 170 e n., 171, 172 e n., 173 e n., 174n., 175, 176, 179 e n., 183 e n., 184, 185 e n., 241n., 245n.

Modena, Gustavo 10n., 132, 137, 139 e n., 290n., 318 e n., 336n., 337n., 340, 345 e n., 346 e n., 347 e n., 348 e n., 349, 350 e n., 351 e n., 352 e n., 353 e n., 354 e n., 355, 356 e n., 357 e n., 358 e n., 359 e n., 360 e n., 361, 362 e n., 363 e n., 364, 365 e n., 366 e n., 367, 369, 370, 371, 372, 374 e n., 379 e n., 382 e n., 383n., 384n., 385n., 390, 392, 394, 396 e n., 419n., 420 e n., 421 e n., 425, 426 e n., 427, 436 e n., 438 e n., 439n., 440 e n., 441 e n., 442n., 443, 444 e n., 452n., 453 e n., 454, 457, 458, 459 e n., 460 e n., 461 e n., 463 e n., 464 e n., 465 e n., 466 e n., 467 e n., 468 e n., 469 e n., 470, 472 e n., 473, 475, 476, 478 e n., 479n., 481, 482, 483 e n., 484 e n., 487 e n., 494, 501, 503, 504 e n., 505, 506, 507n., 513, 514, 520, 523 e n., 526, 529, 530

Monanni, (?) 349

Montanelli, Indro 129, 352 e n., 374n., 384n., 475n.

Monti, Vincenzo 59, 60 e n., 61n., 63, 85n., 87n., 91, 92n., 94, 112 e n., 122n., 125, 126n., 129, 206n., 208n., 214, 238n., 262 e n., 263n., 267n., 313, 314, 316, 334, 336, 337 e n., 365, 372, 376, 377 e n., 392n., 400, 404 e n., 405 e n., 434n.

Morelli, Alamanno 444, 445n., 485n.

Morelli, Domenico 495 e n.

Morelli, Maria Maddalena (in Arcadia: Corilla Olimpica) 72n., 75n., 84n., 112n., 202n., 242 e n.

Moretti, Mauro 204n., 205n., 206n., 207n., 208n., 209 e n., 218n., 219n.

Morlacchi, Francesco 39n., 347n., 417n., 434 e n., 435 e n., 436 e n.

Moroni, Giuseppe (detto il Niccheri) 233, 236, 237 e n., 238

Morrocchesi, Antonio 172, 400, 433n., 444, 445n., 449 e n., 452n.

Mozart, Wolfgang Amadeus 260n., 267n., 333, 440
 Mozzoni, Anna Maria 505
 Mussolini, Benito 247 e n., 248, 536n.
 Natali, Giulio 59n., 111n., 112n., 125 e n.
 Nathan, Sara 504
 Necker, Anne-Louise Germaine (Madame de Staël) 85, 122n., 178n., 280, 415 e n., 418n.
 Nevi, Antonio 247 e n.
 Niccodemi, Dario 517
 Niccolini, Giovanni Battista 230n., 231n., 238n., 363n., 376, 377n., 406, 414 e n., 478n., 484n.
 Novelli, Ermete 465n., 532
 Omero 17n., 77n., 83, 88, 95n., 124n., 131, 135, 136, 140, 141, 156n., 197, 199, 225, 244, 248n.,
 255, 274n., 337n., 400, 412n., 485
 Ong, Walter 68 e n.
 Orazio Flacco, Quinto 65n., 82, 124n.
 Ottoboni, Pietro 71 e n., 78
 Ovidio Nasone, Publio 31, 45 e n., 65n., 83, 124n.
 Ozanam, Federico 132, 174n., 255, 257n.
 Paisiello, Giovanni 298
 Palombini, Vittoria 537
 Panizzi, Antonio 261n., 262n., 317, 318n., 320, 321
 Panzacchi, Enrico 418n., 466 e n.
 Papalardo, Paolo 213 e n., 214n., 215n.
 Paradossi, Giuseppe 529
 Parini, Giuseppe 85n., 112 e n., 206n., 207, 376
 Parry, Milman 24 e n.
 Passerini, Giuseppe Lando 421, 422 e n.
 Pasta, Giuditta 298
 Pazzi, Enrico 488, 492
 Pellico, Silvio 85n., 97 e n., 98 e n., 132, 134, 197, 212, 235 e n., 238n., 261 e n., 262 e n., 263 e
 n., 267 e n., 268 e n., 311n., 312n., 376, 379, 382n., 383, 385 e n., 387 e n., 390, 391, 394, 400,
 410, 414 e n., 417, 418n., 419n., 438, 452, 474n., 478 e n., 495, 496n., 497, 523
 Pepoli, Carlo 318 e n., 320, 321n., 346n., 367n., 381n.
 Peracchi, Giuseppe 366, 458, 469 e n.
 Peretti, Paolo 434 e n., 435
 Perfetti, Bernardino 49 e n., 79n., 85n., 148n., 229n., 241n., 242n., 243n., 329
 Pergoretti, Anna 33 e n., 35n., 222n.
 Peri, Giovanni Domenico 222 e n., 252
 Perticari, Giulio 97 e n., 98, 401n.
 Peruzzi, Emilia 169n., 173 e n., 174 e n.
 Peruzzi, Ubaldino 172, 173 e n., 174 e n.

Pescantini, Federico 261 e n., 262, 263n., 267, 268, 312, 381n.

Petito, Antonio 235n., 530 e n.

Petrarca, Francesco 6, 16 e n., 17n., 28, 32n., 36, 37n., 44n., 49, 58, 60, 61, 62, 86, 87n., 89, 120, 124n., 137, 145n., 162, 180, 184n., 190, 191, 203, 206 e n., 207, 208n., 214n., 218n., 255, 257n., 265n., 313, 314, 323, 336, 339, 341, 342, 374, 376, 377n., 400, 409n., 411, 412n., 414n., 485, 507, 509 e n., 510

Petrini, Armando 379n., 441n., 459n., 506n., 513n.

Pezzana, Giacinta 176n., 354n., 381n., 383n., 385n., 396n., 458, 478n., 482n., 483n., 503, 504 e n., 505 e n., 506 e n., 507 e n., 508n., 509 e n., 511 e n., 512, 513 e n., 514 e n., 515 e n., 516 e n., 517 e n., 518 e n., 519 e n., 520, 521n., 522, 527, 528, 534

Pezzana, Luigi 366n., 458, 469 e n., 470 e n.

Pianta, Bruno 66n., 188 e n.

Piccini, Giulio (Jarro) 494n., 501 e n.

Picozzi, Riccardo 455 e n.

Pieri, Marzia 5, 10n., 54n., 90n., 267n., 290n., 350n., 357n., 358n., 400 e n., 405n., 467n., 475n., 491 e n., 535 e n., 540n.

Pindemonte, Giovanni 109, 121, 122n., 125, 126n., 267n.

Pinelli, Bartolomeo 227 e n.

Pio IX, papa 133n., 261n., 421n., 463, 490n.

Pirandello, Luigi 19n., 532, 533n., 540

Pistrucci, Filippo 85, 105n., 148n., 261n., 262 e n., 263n., 264 e n., 265 e n., 266, 267n., 268, 274n., 302n., 304, 308, 324, 326 e n., 327, 328 e n., 329 e n., 330 e n., 331 e n., 332 e n., 333, 334, 336 e n., 337, 338 e n., 339 e n., 340n., 341, 342, 343 e n., 344e n., 346, 347n., 348, 349, 367, 369, 370, 372, 374, 379, 387n., 390, 407n.

Pizzetti, Ildebrando 455n.

Platone 10, 12n., 77n., 413n., 414n., 533n.

Poe, Edgar Allan 527

Polese, Enrico 529

Portelli, Alessandro 243n., 248 e n., 249n., 250n.

Prandi, Fortunato 320n., 332 e n.

Pucci, Antonio 30 e n., 31 e n., 33, 222n.

Pulszky, Teresa 102 e n.

Quintela, Sara 519

Quintiliano, Marco Fabio 47

Quondam, Amedeo 12n., 70n., 190n., 404n., 493 e n.

Racine, Jean 267n., 390, 394

Radice, Evasio 320n., 321, 347n., 367n.

Raggi, Oreste 150n., 151n., 152 e n., 153n., 155n., 157n.

Ranger, Terence 257n., 413n.

Rasi, Luigi 215 e n., 216 e n., 315n., 352n., 359n., 360n., 427n., 445 e n., 452 e n., 506n., 513 e n.

Regaldi, Giuseppe 85, 106n., 128, 129 e n., 130 e n., 131 e n., 132 e n., 133, 134, 135 e n., 136 e n., 137 e n., 138 e n., 139 e n., 140n., 141 e n., 142 e n., 143n., 144n., 145 e n., 146, 147 e n., 148 e n., 149n., 150, 155 e n., 157 e n., 160, 164n., 168, 175, 214n., 495

Réjane, Gabrielle 514

Renier, Rodolfo 421, 422 e n.

Reynolds, Joshua 273n., 274 e n., 275 e n., 276 e n., 281n.

Ricasoli, Bettino 467

Ricci, Antonello 245n., 246n., 247n., 248n., 251 e n., 252n.

Richardson, Brian 6, 22n., 32n., 35n., 37n., 45n., 68n., 184n.

Righetti, Francesco 444

Rigutini, Giuseppe 150 e n., 152n., 153, 154n., 155n., 156, 157n., 160n., 466n.

Riondino, David 4

Ristori, Adelaide 102, 145, 146 e n., 147, 175, 236n., 290n., 318, 354n., 381 e n., 382 e n., 383 e n., 384 e n., 385 e n., 386, 387 e n., 388, 389 e n., 390 e n., 391 e n., 392 e n., 393 e n., 394 e n., 395 e n., 396, 421, 454, 458, 466n., 471, 472 e n., 473 e n., 474 e n., 475 e n., 476n., 477, 478n., 479n., 483, 487 e n., 494, 495 e n., 496, 497n., 498 e n., 499 e n., 500 e n., 501 e n., 502n., 503n., 505n., 506, 507 e n., 514n., 516n., 526, 540

Rivera, Tarsizio 109

Rocchi, Francesco 67n., 193, 194 e n., 195n., 240n.

Rogers, Charles 280, 283n.

Roggero, Marina 50n., 69n., 186n., 190n., 191n., 199n., 225 e n., 226n., 229n.

Romagnoli, Carlo 358n., 366n., 458, 468, 483n.

Roncaglia, Aurelio 24 e n.

Rospoche, Massimo 6, 32n., 45n., 68n., 69 e n.

Rossetti, Dante Gabriele 270n.

Rossetti, Gabriele 125, 255, 262, 263n., 265n., 268, 270n., 307, 309n., 310, 317, 321, 324 e n., 325 e n., 326 e n., 328, 352n., 367, 400, 437n., 493

Rossi, Ernesto 102, 145, 146, 147, 175, 185n., 290n., 354n., 381n., 382 e n., 383 e n., 384, 392, 396, 399 e n., 408n., 420, 421, 454, 457, 458, 471 e n., 472 e n., 473, 474n., 476n., 477 e n., 478 e n., 479 e n., 480 e n., 481n., 482 e n., 483 e n., 487 e n., 494, 495 e n., 496 e n., 497n., 498n., 499 e n., 501 e n., 502n., 505n., 506, 507, 516 e n., 517, 518n., 526, 540

Rossini, Gioacchino 174n., 260n., 261n., 262n., 263n., 265n., 267n., 292, 293 e n., 332n., 333, 351 e n., 414n., 453 e n., 494n.

Rostagno, Antonio 417n., 433 e n., 434n., 435 e n., 437n.

Rousseau, Jean-Jacques 146n., 202n., 255n., 404n., 427n., 431 e n.

Rovetta, Gerolamo 533

Rubbi, Andrea 61 e n., 88n., 234n.

Rubini, Giovanni Battista 263n., 265, 334, 348n., 349, 350n., 351n., 439

Rubinstein, Arthur 518, 520

Ruffini, Agostino 318, 346n., 347 e n., 348n., 352n., 353n.

Ruffini, Giovanni 318, 337n., 348n.

Ruggeri, Ruggero 427, 428, 458, 531, 532 e n., 533, 534 e n., 535 e n., 536 e n., 537 e n., 538, 539 e n., 540

Ruggiero, Benedetto 451, 452n.

Russo, Luigi 59 e n.

Sacchetti, Franco 15n., 17, 26 e n., 27 e n., 36, 184n., 190

Saffi, Aurelio 508n., 511 e n.

Salandra, Antonio 416 e n.

Salfi, Francesco Saverio 328n., 444, 445 e n., 451 e n.

Salvatori, Fausto 471

Salvini, Gustavo 358n., 426

Salvini, Tommaso 102, 175, 290n., 354n., 358n., 374n., 381, 383n., 396, 397n., 421, 454, 457, 458, 471, 472 e n., 474 e n., 476 e n., 478 e n., 483 e n., 484 e n., 485 e n., 486 e n., 487 e n., 494 e n., 495 e n., 496 e n., 497 e n., 498 e n., 499 e n., 501 e n., 502n., 505n., 506, 516n., 525, 526, 540n.

Salzberg, Rosa 32n., 68n., 70 e n.

Sánchez, Florencio 521

Sand, George 132

Sanga, Glauco 27 e n., 28 e n.

San Bernardo 436n., 509

San Girolamo 48

Sant'Agostino 20, 48

San Pietro 26, 353n., 421n., 463n., 466n., 500, 501 e n., 509, 510n.

Santini, Nicolao 122 e n., 123 e n.

Sapegno, Natalino 30n., 400, 401n.

Sardou, Victorien 418n., 422n., 526

Schenda, Rudolf 188, 189 e n., 190 e n., 195 e n., 196 e n., 200n., 201n.

Schiff, Paolina 505

Schiller, Friedrich 223, 335, 358n., 359, 392, 488 e n., 489n.

Schubert, Franz 350n.

Scott, Walter 294

Seneca, Lucio Anneo 12 e n., 13, 65n.

Sermontí, Vittorio 4, 45n., 118n., 167n., 218n., 220n., 251n., 289n., 461n.

Sestini, Bartolomeo 236 e n., 238, 386 e n., 417, 438

Settembrini, Luigi 161n., 409, 410 e n.

Sgricci, Tommaso 79n., 85 e n., 86 e n., 156 e n., 301 e n., 302 e n., 304 e n., 305 e n., 306, 307 e n., 308 e n., 309, 329, 330 e n., 331, 390

Shakespeare, William 233, 255, 274n., 283n., 286n., 294, 300n., 302n., 303 e n., 308n., 375, 376, 382n., 392, 394 e n., 400, 406, 412n., 452, 476n., 482, 483 e n., 488, 513, 516n.

Shelley, Elsa 537

Shelley, Mary 282

Shelley, Percy 257n., 272, 276n., 280, 282 e n., 283 e n., 284n., 285, 294

Sidoli, Giuditta 348n., 504

Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de 257 e n.

Smith, Charlotte 306

Solomos, Dionysos 141 e n.

Sonnino, Sidney 416 e n.

Southey, Robert 306 e n.

Stella, Antonio Fortunato 267 e n., 274n.

Stodart, Mary Ann 336 e n., 337n.

Strehler, Giorgio 536

Strigini, Pietro 140n., 142

Strozzi, Giovanni Battista 40, 163n.

Sulgher Fantastici, Fortunata (in Arcadia: Temira Parasside) 72n., 85n., 95 e n., 96n., 122n., 123n.

Suzzara, Gaetano 433n., 450 e n.

Svegliati, Pietro 134

Tacchinardi Persiani, Fanny 349, 350 e n.

Taddei, Rosa (in Arcadia: Licori Partenopea) 74, 85, 97 e n., 98 e n., 99n., 100n., 155

Tálice, Anita 519

Talli, Virgilio 532, 533

Talma, François-Joseph 431 e n., 432n.

Tamburini, Antonio 263n., 265, 298, 348n., 349, 350n., 351n., 439

Tasso, Torquato 36, 49, 58, 60, 62, 64, 81, 86, 92n., 95, 113, 120, 124 e n., 152, 155n., 180n., 181, 190n., 191, 198n., 203, 206 e n. 207, 208n., 209, 214n., 219n., 222, 223 e n., 224, 228, 230, 233, 241n., 244, 245n., 256, 265n., 270n., 290 e n., 313, 314, 316n., 320, 323, 336, 339, 341, 350n., 374, 376, 377n., 390, 406, 413, 451, 454, 469, 485

Taviani, Ferdinando 289n., 290n., 358n., 373n., 381n., 475n., 376 e n., 479n.

Terenzio Afro, Publio 12, 31

Tiezzi, Federico 4, 5n.

Tommasco, Niccolò 85n., 102n., 174n., 179n., 180 e n., 181 e n., 183n., 252, 266, 403 e n., 404n., 405n., 406 e n., 407 e n., 437 e n.

Torelli, Serafino 397n., 440 e n., 441 e n., 442 e n., 443, 444n., 446n., 455n.

Toselli, Giovanni 290n., 504, 505n.

Trenta, Tommaso 107n., 108 e n., 111, 112 e n., 113n., 114n., 115, 117 e n., 122 e n., 123n., 124n.

Trevet, Nicolas 12 e n., 13

Trollope, Frances 256n., 279 e n., 336n., 357n., 460n.
Umberto I di Savoia 416 e n.
Ussi, Stefano 417n., 423 e n., 424
Velloso, García 521
Velluti, Giovanni Battista 298
Venturi, Franco 256 e n.
Verdi, Giuseppe 260n., 290n., 414n., 416 e n., 417n., 418, 428, 434n., 436n., 437 e n., 440, 475, 536, 537, 539
Vescovo, Piermario 8 e n., 10n., 11 e n., 13n., 14n., 18 e n., 20n.
Vico, Giovan Battista 60, 413n., 415
Virgilio Marone, Publio 17n., 31, 34, 37n., 45, 62, 71, 76, 82, 83n., 116, 124n., 250, 337n., 376, 405, 451, 479n., 495n., 508, 509, 510, 515n., 529
Vitagliano, Adele 30n., 65 e n., 69n., 73n., 80n., 85n., 86n., 92n., 93 e n., 94n., 129n., 148n., 152n., 154n., 155n., 157n., 172n., 242n.
Vittorio Emanuele II di Savoia 132n., 142, 144 e n., 145, 161, 168, 183, 354n., 415, 416 e n., 493, 495n., 501
Vittorio Emanuele III di Savoia 416 e n.
Voltaire, François-Marie Arouet 267n., 273, 357n., 402
Waquet, Françoise 49 e n., 229n.
Wordsworth, William 294
Wright, Ichaboad Charles 283
Zacconi, Ermete 427, 446n., 456, 458, 484 e n., 523, 524 e n., 525 e n., 526, 527 e n., 528 e n., 529 e n., 530, 531, 533, 534, 537n.
Zappoli, Agamennone 444
Zingarelli, Nicola 39n., 298, 417n. 434 e n., 435 e n., 436 e n., 437
Zola, Émile 505 e n.
Zucchelli, Carlo (?) 265, 334
Zumthor, Paul 24 e n., 68 e n., 223n.

Vorrei ringraziare:

la prof.ssa Marzia Pieri, tutor del mio percorso di dottorato, per il suo continuo e costante supporto nel chiarire e rilanciare i nodi tematici cruciali e le linee guida dell'indagine; i professori Siro Ferrone, Stefano Mazzoni, Maurizio Agamennone e la prof.ssa Francesca Simoncini per i fondamentali consigli e le stimolanti conversazioni; il dott. Gian Domenico Ricaldone e tutta l'équipe del Museo e Biblioteca dell'Attore di Genova per la gentile disponibilità e l'aiuto prestatomi nella ricerca d'archivio; il prof. Antonello Ricci per i suggerimenti bibliografici sulla poesia a braccio e la prof.ssa Rossella Bonfatti per gli utili approfondimenti sulla figura del poeta-improvvisatore Filippo Pistrucci; infine il prof. Paolo Fait (New College – Oxford) e il dott. Andrea Del Cornò (The London Library) per la cordialità dimostratami durante il soggiorno-studio trascorso in Inghilterra.