Dante "improvvisato" fra XVIII e XIX secolo: prassi esecutive e influenze culturali in evoluzione*

Andrea Simone
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
andrea.simone@unich.it
https://orcid.org/0000-0002-0486-803X

Riassunto

L'articolo esamina i profili artistici e le prassi esecutive di alcuni tra i maggiori esponenti sette e ottocenteschi della poesia estemporanea di derivazione arcadica per indagare il loro contributo alla plurisecolare trasmissione orale della maggiore opera dell'Alighieri. Infatti, la fortuna della *Commedia* tra XVIII e XIX secolo, oltre ai canali filologico-letterari più ufficiali, passa anche per ambienti culturali al confine fra oralità e scrittura abitati da un pubblico educato alla fruizione di contenuti "alti" grazie alla mediazione di esperti dell'espressione di getto e della combinazione tra parola cantata e recitata, mimica e accompagnamento musicale. L'intreccio tra l'espressività intrinseca del testo e la capacità comunicativa di questi abili dicitori dell'ottava rima rinnovò la diffusione dei soggetti danteschi più emblematici nel passaggio dall'antico regime alla modernità.

Parole chiave: *Divina Commedia*; poeti improvvisatori; *Ancien Régime*; Risorgimento.

Abstract

The article examines the artistic profiles and performance practices of some of the leading 18th- and 19th-century exponents of Arcadian-derived extemporaneous poetry to investigate their contribution to the centuries-old oral transmission of Alighieri's major work. As known, the fortunes of the *Comedy* between the 18th and 19th centuries, in addition to the more official philological-literary channels, also passed through cultural environments on the border between orality and writing inhabited by a public educated in the enjoyment of "high" content thanks to the mediation of experts in jet expression and the combination of sung and recited word, mimicry and musical accompaniment. The intertwining of the intrinsic expressiveness of the text and the communicative ability of these skilled dictors of the ottava rima renewed the dissemination of Dante's most emblematic subjects in the transition from the ancien regime to modernity.

Keywords: *Divina Commedia*; extemporaneous poets; *Ancien Régime*; Risorgimento.

* Questo saggio è tratto dalla mia ricerca dottorale dal titolo *Dante in scena. Percorsi di una ricezione: dalla fine dell'Ancien Régime al Grande Attore*, Tesi di Dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento SAGAS, relatrice Marzia Pieri, a.a. 2018-2019, discussa in data 28 marzo 2019.

https://doi.org/10.5565/rev/dea.160 ISSN 2385-5355 (digital), ISSN 2385-7269 (paper)

Le multiformi declinazioni della recitazione della *Divina Commedia* sono legate a doppio filo con un'intrinseca performatività del testo e con il suo plurisecolare consumo orale-aurale. Questi aspetti, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, sono stati al centro di studi filologico-comparatistici e transculturali[1] e, più recentemente, hanno trovato spazio nella vastissima bibliografia dantesca con accurati contributi sulla *performance*.[2] Sulla scia di queste ricerche si esamina il ruolo della poesia d'improvvisazione di derivazione arcadica nella fortuna della maggiore opera dell'Alighieri presso ambienti culturali al confine fra oralità e scrittura abitati da un pubblico avvezzo alla mediazione di esperti dell'espressione di getto.

Il filone erudito della poesia estemporanea raggiunse la sua massima diffusione alla fine del Settecento,[3] quando la pratica del "recitar cantando" divent*ò* occasione di interscambio tra professionismo e dilettantismo poetico, tra letterati facoltosi e autodidatti di modesta estrazione socioculturale. Il successivo impulso della poetica romantica del sublime trovò ampio riscontro in una "civiltà della conversazione" frivola, elegante e sfaccendata, sedotta dall'esteriorità melata e dall'artificio.[4] La poesia d'occasione, di conseguenza, si canonizzò come un rito mondano: un elegante strumento di lusso e un passatempo galante a beneficio di una *audience* competente sia di prosodia sia di musica. L'estro artistico si manifestò nel cimento in "accademia", una riunione poetico-musicale convocata in contesti sia pubblici sia privati, a seconda dell'occasione.[5] Il successo delle esibizioni dipendeva dalla mnemotecnica, dalle doti

1. Tra gli altri si veda Evarts (1976), sulle tecniche dei cantastorie medievali; Contini (1976) e Roncaglia (1978), sull'intreccio tra scrittura e canto nel poetare italiano tra XIII e XIV secolo; Finneghan (1977), Kezich (1982) Zumthor (1984) e Ong (1986), sulla fortuna plurisecolare della poesia orale. I contributi più aggiornati sul rapporto tra scrittura, recita, canto e trasmissione di classici sono sia quelli rinascimentali di Ahern (1997), Richardson (2004), Degl'Innocenti (2014), Degl'Innocenti, Richardson & Sbordoni (2016) e Dall'Aglio, Richardson & Rospocher (2017); sia quelli di Abramov-van Rijk (2009; 2014), che ha dimostrato l'influsso di modelli letterari "alti" sulla recitazione poetica tra XV e XVII secolo esaminando la monodia ispirata al lamento del Conte Ugolino composta da Vincenzo Galilei intorno al 1580.
2. Si citano, per esempio, i saggi di Armour (2007), De Ventura (2007), Pieri (2014) e Vescovo (2014; 2015).
3. Il filone contadino-popolaresco, invece, erede di una plurisecolare tradizione legata alla trasmissione orale dei saperi in ambienti socioculturali di 'bassa' estrazione, corre parallelo a quello colto-elitario e supera abbondantemente le soglie del Novecento, come documentano gli studi sull'ottava rima e sui poeti contadini di Kezich (1986) e Agamennone (2017).
4. Sul tema si veda Craveri (2001) che identifica nel rito esoterico della conversazione salottesca sei e settecentesca la cifra di una società europea oziosa, spregiudicata ed esigente. In questo contesto la presenza scenica dell'improvvisatore divenne emblema vivente di una sorta di teatrale invasamento divino: un divertimento a cui era difficile rinunciare.
5. Le accademie più diffuse erano le "parentali", riservate agli anniversari di uomini illustri. I poeti estemporanei non avevano proventi fissi e spesso vivevano della protezione e della liberalità di personaggi facoltosi per censo e tradizione familiare. Di solito essi improvvisavano in salotti altolocati, oppure nei teatri, per un pubblico che, richiamato dalla rinomanza del *perfomer*, pagava regolare biglietto d'ingresso.

interpretative e dalla capacità del *perfomer* di verseggiare su tema noto, in ottava rima, senza uscire dalla consueta misura. La virtuosistica *variatio* contava su un repertorio assortito in cui, oltre ai temi storico-mitologici e ai riferimenti alle più strette contingenze politiche, non mancavano mai i soggetti danteschi.

La frequentazione della *Commedia* si intensificò nel primo Ottocento, influenzata dalle spinte patriottiche risorgimentali, e "i poeti improvvisatori fioriti in gran numero in quel tempo, autodidatti e senza troppe pretese, ne fecero [...] uno dei loro cavalli di battaglia, quanto mai confacente alla loro cultura, semipopolare, vicina a quella dei cantastorie" (Battistini, 2006, p. 127). Passeremo ora in rassegna gli *excursus* artistici di alcuni esponenti di spicco nelle cui prassi esecutive *è più costante e manifest*o il riuso dantesco, soffermandoci, in particolare, sullo stile interpretativo e sui contesti ricettivi delle loro *performances*.

1. Teresa Bandettini: improvvisi d'*ancien régime*

Un primo esempio *è* la lucchese Teresa Bandettini (1763-1837).[6] Nonostante le modeste origini beneficiò di una formazione da autodidatta improntata allo studio dei classici, in linea con il gusto filologico di stampo illuministico. Nell'essenziale biblioteca famigliare, accanto alla mitologia classica, non mancava la *Divina Commedia* insieme a opere di Petrarca, Tasso, Metastasio e Goldoni. La lettura del poema dantesco cominci*ò* in piena adolescenza, ispirata dalle declamazioni "a braccio" eseguite dalla madre. L'asprezza delle terzine, fortemente in contrasto con la più accessibile musicalità metastasiana, rappresent*ò* un banco di prova particolarmente efficace per allenarsi alla versificazione di getto.

Professionalità ed erudizione furono alla base di un'affermazione precoce e di una carriera di successo. Bandettini si esib*ì* nei contesti più prestigiosi del tempo, raccolse gli elogi di personaggi illustri (fra cui quelli di Monti, Parini e Alfieri) e nel marzo del 1794 entrò nell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Amarilli Etrusca. L'annata fu particolarmente memorabile. La brillante verseggiatrice accrebbe e consolid*ò la propria fama* durante un entusiasmante *tour* della Toscana, dove fu accolta con ammirazione dai pubblici di Pistoia, Livorno, Lucca e Firenze. La cronaca di un'accademia pistoiese restituisce il profilo di un'artista completa, padrona dei temi classici e in possesso sia di ottime doti interpretative, soprattutto nella resa naturalistica di stati emotivi contrastanti, sia di una versificazione chiara e raffinata. Dopo la descrizione del prodigioso mito di Pigmalione, Bandettini mise in scena, con intercalare a rima obbligata, il tragico sentimentalismo del mito di Alcesti e Admeto.

6. Per approfondimenti sulla sua figura si veda Di Ricco (1990).

> 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 sovra naturale. (Di Ricco, 1990, pp. 202-203).

L'uditorio fu colpito dal modo in cui la poetessa "spiegò" l'episodio di Ugolino parafrasando con fedeltà i versi di Dante e rispettandone "parole' e "colori". La restituzione limpida e puntuale dei passaggi più oscuri del brano dantesco moltiplicò il valore della sua esecuzione a cui venne addirittura attribuita un'aura di "soprannaturalità". Una straordinaria mnemotecnica, allenata nel tempo, supportò la prassi esecutiva della *performer* che assimilò *e frequentò* spesso il testo dantesco. Lo dimostrano alcuni passaggi del componimento in quartine di ottonari, *Il conte Ugolino*, ispirato ai canti XXXII e XXXIII dell'*Inferno*:

> Ivi vide duo dannati,
> L'un dell'altro assai più fello,
> che facevagli cappello,
> E il mordeva con furor.
>
> Curioso Dante allora,
> Disse lui: qual è tua pecca?
> Se la lingua non mi secca
> I' di te ragionerò.
>
> Sollevò la bocca immonda
> Dall'orrendo fero pasto,
> E del capo retro guasto
> La forbì col raro crin.
> (Caspani Menghini, 2011, pp. 139-140).

L'incontro tra Alighieri e Ugolino è illustrato da Bandettini con un'aderenza a volte letterale alle terzine infernali, evidente nella ripetizione di singoli termini ("cappello", "pecca", "secca"), distici ("fero pasto", "retro guasto") o espressioni emblematiche ("sollevò la bocca").[7] Il riuso "rispettoso" del testo d'origine, mediato dall'adozione di una forma metrica "cantilenante", è emblema di un'esecuzione fedele alla linea classicista e agli archetipi della tradizione letteraria. L'improvvisatrice ripropose il celebre tema dantesco anche nelle accademie successive, con fermezza antimodernista e evitando rischiosi ammiccamenti agli entusiasmi accesi dalla ventata rivoluzionaria transalpina.

7. "Noi eravam partiti già da ello,/ch'io vidi due ghiacciati in una buca,/sì che l'un capo a l'altro era cappello; […] sappiendo chi voi siete e la sua pecca,/nel mondo suso ancor io te ne cangi,/se quella con ch'io parlo non si secca" (*If*, XXXII, 124-126, 136-139), "La bocca sollevò dal fiero pasto/quel peccator, forbendola a' capelli/del capo ch'elli avea di retro guasto" (*If*, XXXIII, 1-3), si cita da Sermonti (2004, pp. 602-603, 618).

La sagacia e uno spiccato senso del pubblico la portarono, in determinati contesti, ad espungere i passaggi evocatori di antiche rivalità, come testimonia un recensore livornese delle sue *performances*:

> 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 dà, 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'e 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. (Di Ricco, 1990, p. 214).

Dimostrando intuito e buon senso Bandettini evitò di menzionare quei versi che avrebbero potuto riaccendere antiche rivalità campanilistiche tra i pubblici toscani che ebbe di fronte. La navigata interprete scelse di edulcorare lo spirito libertario e la causticità della fonte dantesca intuendo che il clima reazionario termidoriano del momento non favoriva la rievocazione di personaggi-simbolo del sopruso e della condanna ingiusta. Questa particolare sensibilità contribuì al successo della lucchese il cui rapporto con Dante proseguì a lungo influenzandola sia nella tessitura del verso sia come ispirazione repertoriale tanto degli "improvvisi" quanto della produzione "meditata". Lo conferma il sonetto *Amarilli alla tomba di Dante* (1835) composto quasi al termine della sua carriera in occasione della visita al sepolcro del vate fiorentino. Nei versi conclusivi la poetessa esplicit*ò* il tributo al magistero dantesco: "Me fida alunna tua, che a infiorar vegno/Tua tomba accogli, né il sermon mio tosco/Desti nell'alma tua subito sdegno" (Bandettini, 1835, p. 137).

Alla luce di queste testimonianze è legittimo considerare Teresa Bandettini un caso esemplare della circolazione del modello dantesco negli ambienti poetici professionistici tra antico e nuovo regime.[8] Gradualmente l'elegante esercizio di stile arcadico, di cui l'improvvisatrice fu abile interprete, conobbe una stagione di gloriosa rifioritura in chiave politica, spesso all'insegna di Dante, accordandosi con il processo unitario.

8. Allargando lo sguardo anche al dilettantismo, tracce del fenomeno si trovano nel verseggiare all'impronta, per esempio, dell'avvocato senese Antonio Bindocci (1796-1869), esponente di un'intellighenzia illuminata e intraprendente che si avvalse con disinvoltura dell'eccezionale canale comunicativo offerto dalla poesia estemporanea. Per approfondimenti sulla sua figura si veda Bustico (1934, pp. 3-23).

2. Filippo Pistrucci e il *dramatic reading* mazziniano

Paradigmatico esempio del progressivo aggiornamento formale e contenutistico della poesia estemporanea, al passo con i tempi, è la poliedrica figura del bolognese Filippo Pistrucci (1782-1859), grazie al quale il genere moltiplicò visibilità e riconoscimento fuori dai confini nazionali. L'improvvisatore, di formazione neoclassica e dal carattere indomito forgiato sugli ideali alfieriani e foscoliani, era solito frequentare, secondo gli indispensabili codici sociali dell'epoca, gli intrattenimenti poetici che si tenevano in circoli, gallerie, salotti e teatri. Nel marzo del 1817 tenne un'accademia nel teatro pubblico di Cesena per celebrare l'anniversario del pontificato del cesenate Pio VII. Pistrucci emozionò l'uditorio con soggetti classici, romantici e storico-mitologici riletti in chiave anti-reazionaria, fra cui quello del conte Ugolino:

> 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*, atterrì cogli orrendi incantesmi e il feral parricidio di *Medea*, infiammò finalmente di patrio amore colla costanza eroica dei trecento spartani allo stretto delle *Termopoli*. (*Gazzetta di Milano*, 1817, p. 438).

In questa prima parte della sua carriera il tema dantesco rientra in un repertorio improntato al primitivismo romantico e al purismo antico con forti suggestioni iconografico-letterarie. Alla fine degli anni Dieci questa produzione tradizionalista fu messa in crisi dall'affermarsi di una nuova vocazione artistico-civile, maturata nell'eclettismo e segnata dall'impegno politico. Pistrucci partecipò ai moti insurrezionali dei primi anni Venti e, costretto all'esilio, si rifugiò nel 1823 a Londra presso la nutrita colonia di dissidenti mazziniani. In pochi anni passò così dallo stile virtuosistico-elitario dei ritrovi mondani all'esercizio pedagogico-ideologico, trovando nel Dante *exul immeritus* un vero e proprio *alter-ego* e nel personaggio del conte Ugolino un simbolo libertario. L'interpretazione dell'episodio dantesco, particolarmente apprezzata dal pubblico, ricorre fin dalle sue prime esibizioni negli spazi teatrali più frequentati della capitale britannica:

> Our limits will not allow us to follow the *Improvisatore* 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 has 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. (*Morning Post*, 1823, p. 3).

Lo spoglio di *journals* e *newspapers*, conservati presso la British Library di Londra, restituisce il profilo di un portavoce artistico della tradizione culturale italiana, che gradualmente spostò il focus delle sue produzioni dall'estetismo virtuosistico all'attivismo politico, rinforzando così il legame tra *performance*

e educazione culturale. Le sue accademie estemporanee impressionarono la stampa per l'energia, l'ecclettismo e il possesso di "an amazing copiousness of language, a variety and brilliancy of imagery, and great fertility of invention" (*Caledonian Mercury*, 1823). A produrre effetti di massima intensità contribuì un repertorio eterogeneo (*Oreste*, *La battaglia di Waterloo*, *Il conte Ugolino*, *Roma antica e moderna*, *Saul*, *Masaniello*) in cui il tema dantesco, valorizzato da recitazione e prossemica espressivi e dinamici, suscitò spesso commenti entusiastici: "his action was suited to his discourse, being impetuous and ardent" (*The Times*, 1823). Pistrucci dimostrò inoltre abilità da *stage manager* nel creare un *entertainment* d'interazione tra i generi: versi estemporanei, duetti canori, musiche al pianoforte, all'arpa o al violino dei più celebri compositori (Rossini, Bellini, Mozart, Büchner).

L'arrivo di Mazzini a Londra nel 1837 rinvigorì la vena performativa del bolognese e il suo variegato intrattenimento, in fase di elaborazione, trovò una forma compiuta ed efficace in cicli di letture drammatizzate. Nell'aprile del 1839, infatti, Pistrucci iniziò nella Willis's Room un corso biennale di lingua e letteratura italiana concepito secondo una modalità performativa: alternanza tra intrattenimento musicale, declamazione e improvvisazione a tema, libero o scelto dal pubblico, con accompagnamento di chitarra. Tra i brani proposti spesso il "Signor Pistrucci recited a passage from the "Inferno" of Dante, in which *Conte Ugolino* […] is devouring the brains of his enemy, the *Archbishop Ruggiero*" (*The London Dispatch*, 1839, p. 7). Il ciclo di incontri poetico-letterario propose uno spettacolo divulgativo-pedagogico *multitasking*, secondo il mazziniano "istruir dilettando", in grado di avvicinare il pubblico locale e di unire gli *italian refugees* e le loro famiglie, come poco dopo avrebbe fatto anche la Scuola Madre Gratuita Italiana, inaugurata da Mazzini il 10 novembre 1841, in cui Pistrucci fu insegnante e direttore.[9]

La tematica dantesca, mediata dal distico performatività-narratività, si canonizzò nel repertorio del *performer* e ne decretò il successo anche nella fase finale della sua carriera artistica, sulle scene della provinciale Brighton, dove si trasferì nel 1848 per ricoprire la cattedra di insegnamento della lingua italiana. Lo schema articolato del *dramatic reading* si ripeté, per esempio, nel contesto di una lezione pubblica presso la Town Hall della cittadina: alla descrizione drammatizzata della morte del conte Ugolino seguirono la canzone petrarchesca *Chiare, fresche, e dolci acque*, brani tratti dal *Saul* alfieriano e dall'*Attilio Regolo* metastasiano e, infine, come di consueto, sonetti in rima baciata e improvvisi su soggetti richiesti al momento dai convenuti.[10]

9. Per approfondimenti sulla scuola di Greville Street, tra i primi laboratori educativi mazziniani, vedi Finelli (1999).
10. Tra cui si segnala il tema *The Austrians chassed by the Italians* che conferma lo spiccato tono patriottico-libertario del repertorio di Pistrucci, cfr. *Brighton Gazette* (1848, p. 4).

La declinazione pistrucciana della declamazione dantesca, erede e debitrice del dantismo inglese foscoliano prima e mazziniano poi, collauda e introduce sulle scene britanniche un vero e proprio format di intrattenimento, variopinto e *fashionable*, in grado sia di soddisfare le attese di un uditorio italofilo, colto e raffinato, sia di promuovere il messaggio politico risorgimentale attraverso una prassi esecutiva duttile e valorizzata da soggetti "italiani" di successo. La mediazione del mondo immaginifico dantesco favorì Pistrucci nell'accomodamento al gusto locale e contribuì al rinnovamento tecnico-formale della poesia d'improvvisazione che, da arte enciclopedica fedele ai rigidi schemi arcadici tardo settecenteschi, si "teatralizzò" sia attraverso un uso integrato della rima obbligata, della musica e della mimica, sia drammatizzando estratti da classici nostrani per attrarre e educare l'*audience* straniera.

Con Pistrucci l'improvvisazione poetica di derivazione arcadica sperimentò il pieno connubio tra arte e politica attraverso la messa in scena di *performances* d'effetto, cariche di simbolismo e teatralità, volte alla "democratizzazione" dei contenuti in chiave patriottica. Questa tendenza stilistico-formale del genere è confermata dai prossimi casi di studio, esemplari testimonianze di un frangente storico caratterizzato dalla rivalutazione della figura di Dante in chiave identitaria per la Nazione da costruire.

3. Giuseppe Regaldi e l'inno idealistico unitario

Cresciuto in ambiente benestante, il novarese Giuseppe Regaldi (1809-1883) si dedicò fin da giovane all'improvvisazione poetica, in parallelo agli studi d'avvocatura. Supportato da prestanza fisica e voce stentorea stupiva gli uditori per prontezza d'ingegno, rapidità di versificazione e possesso di un vasto prontuario tematico, inscenato con stile "animato" e coinvolgente. Le sue prime esibizioni, in Piemonte e in Lombardia tra il 1833 e il 1838, infastidirono il governo austriaco per l'irriverenza dei toni e l'audacia dei soggetti proposti, spesso ispirati a figure simbolo della causa risorgimentale.[11] La sfrontatezza nei confronti della censura reazionaria lo costrinse a spostarsi in altre piazze (Modena, Bologna, Lucca, Firenze, Perugia, Spoleto, Roma), ma gli garantì l'attenzione del pubblico e della critica.[12] La fama delle sue *performances* giunse anche all'estero, soprattutto in Francia, dove si recò nella primavera del 1839 spronato dagli elogi di illustri personalità come George Sand, Alphonse de Lamartine e Victor Hugo. La prima tappa della *tournée* transalpina fu Marsiglia,

11. Si ricorda in particolare l'improvviso *Silvio Pellico* (1833), dedicato al celebre dissidente politico protagonista del primo Risorgimento. Si veda Regaldi (1858, pp. 329-331).
12. Nel *Dizionario del Risorgimento Nazionale* Regaldi è ricordato per l'impegno della sua arte in cui "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" (Minozzi, 1937, p. 37).

per una serata dai forti accenti patriottici all'insegna di Dante.[13] Il rapporto di un informatore della polizia austriaca sugli spostamenti del cospiratore Federico Confalonieri ci introduce all'incontro:

> 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. (D'Ancona, 1898, p. 455).

Regaldi scelse i temi più adatti a toccare le corde emotive dell'uditorio fortemente politicizzato. L'improvviso iniziale, *Prigioni dello Spielberg*, provocò la commozione di Confalonieri, memore della prigionia nel carcere asburgico, e i successivi soggetti, incentrati su figure simbolo dell'italianità e dell'impegno politico, decretarono il successo della serata:

> 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. (D'Ancona, 1898, p. 456).

Il fine dicitore rievocò l'Alighieri, Galilei e Marcos Botsaris, comandante-eroe delle forze indipendentiste greche, associando personaggi storicamente distanti ma accomunati dalla libertà di pensiero e dal dissenso verso il potere costituito. Così il novarese collaudò un repertorio ultraliberale e culturalmente referenziato, messo in scena con istrionismo e vitalità espressiva. Il riferimento al vate fiorentino non era casuale. Regaldi, infatti, considerava la *Commedia* uno dei cardini della sua formazione culturale e alla base della propria prassi esecutiva:

> Tre sono, egli dice, i miei libri: la Bibbia, Omero e Dante: La Bibbia è Dio; e veggo 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'indìa; 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. (Regaldi, 1888, p. XVIII).

13. Un suggestivo parallelo ci ricorda che in quegli stessi mesi del 1839, da aprile a giugno, Dante veniva messo in scena su un altro palcoscenico oltreconfine, l'Her Majesty's Theatre di Londra, dove il grande attore ed esule mazziniano Gustavo Modena si esibì in un recital dantesco divenuto poi un suo celebre cavallo di battaglia col nome di "dantata".

La devozione dantesca dell'improvvisatore si confermò anche al rientro in patria, tra il 1840 e il 1849, soprattutto in una *tournée* in Italia meridionale. A Napoli, per esempio, nel dicembre del 1840, trattò l'argomento *Dante che scrive la Divina Commedia*. Nell'improvviso, inneggiante all'ingiustizia dell'esilio, il poeta è immaginato al lavoro sul suo poema sotto la supervisione-dettatura di un cherubino. Le accademie nel Regno Borbonico proseguirono sia in salotti aristocratici sia in contesti pubblici. Tra il 1848 e il 1849 Regaldi si ritrovò nel cuore dell'insurrezione, cui prese parte vestendo addirittura i panni del sobillatore *ex pulpitum*, durante i concitati ed entusiastici frangenti dell'esperimento costituzionale. L'attivismo fu pagato con alcuni giorni di reclusione anche perché "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". (Strigini, 1926, p. 274).[14]

Seguirono un forzato *tour* del Mediterraneo (Malta, Egitto, Libano, Israele, Turchia, Grecia) e, nel 1853, il rientro in Piemonte. Nel 1860 ottenne la cattedra di Letteratura italiana presso l'Università di Cagliari, che detenne fino al 1865, quando venne trasferito a Bologna come ordinario di Storia antica e moderna. Lontano dalle scene Regaldi sfruttò le doti affabulatorie di fine dicitore per gli interventi da conferenziere universitario. Le citazioni della *Commedia*, intervallate da riletture dai forti accenti patriottici, punteggiarono i suoi discorsi accademici.[15] L'apice del successo come divulgatore dantesco arrivò nel maggio del 1865 quando, in qualità di rappresentante dell'Università di Cagliari, fu invitato a partecipare alle celebrazioni del sesto centenario della nascita dell'Alighieri nella Firenze neo-capitale. Come ricorda una cronaca Regaldi rese omaggio al sommo poeta in un'affollata accademia poetico-musicale, presso la Società Filarmonica Fiorentina, insieme ai nomi più blasonati del panorama artistico italiano:

> Ernesto Rossi lesse quindi con quella perizia che gli è propria una poesia di G. Carcano ed una sua propria; e sì l'una che l'altra meritarono singolare favore. […] 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. […] Venuta la volta degli autori stranieri la signora Adelaide Ristori lesse col magistero d'arte ond'è famosa, la lettera di Victor Hugo. (*La Nazione*, 1865).

14. Le edizioni tascabili della *Divina Commedia* erano diffuse tra i carbonari e i cospiratori mazziniani. Il testo rientrava nella lista nera della censura controrivoluzionaria e perciò si preferiva il pratico formato ridotto facile da nascondere.
15. Per esempio, nelle comunicazioni tenute a più riprese tra il 1860 e il 1865 presso le Università di Parma e di Cagliari, spicca la valorizzazione di un Dante "popolare", "italiano" e "attuale" nell'ottica pedagogico-divulgativa di plasmare un modello unificatore per le nuove generazioni, in linea con la contingente propaganda filomonarchica.

Il novarese recitò un componimento scritto per l'occasione: *Cantica a Dante*. La sua voce stentorea e sicura fu ripetutamente interrotta dagli applausi di un pubblico euforico per i passaggi impregnati di patriottismo, riflesso di un dantismo celebrativo filomonarchico ma ancora carico di forti pulsioni antiautoritarie. Lo si evince dalla seguente strofa:

> 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.
> (Regaldi, 1865, p. 537).

Il lungo processo di unificazione nazionale, costellato di eroi-martiri, ha il suo motore primo nella *Commedia*, emblema di affratellamento linguistico-culturale prima che politico-territoriale. Regaldi si fece così interprete degli sviluppi finali del movimento risorgimentale e con il suo contributo la poesia "a braccio", declamata a viva voce con stile brillante e istrionico, si affrancò dall'originario modello d'intrattenimento artificioso-elitario per tramutarsi in canto idealistico in voga sia nei ritrovi dell'intellighenzia impegnata sia presso le masse popolari, chiamate a celebrare per acclamazione i simboli identitari del nuovo regno, Dante *in primis*.

4 Giannina Milli: una donna-poetessa moderna

Il binomio arte-impegno civico ebbe una maturazione completa nella carriera della teramana Giannina Milli (1825-1888), che convenzionalmente conclude la parabola storica della poesia d'improvvisazione di matrice arcadica.[16] La sua propensione al verseggiare di getto si manifestò fin dalla tenera età. A soli cinque anni, nel 1832, la bimba-prodigio si esibì al Teatro Marrucino di Chieti, dove la famiglia si era temporaneamente spostata per motivi economici, in un *recital* poetico a beneficio di una sventurata compagnia di comici. Fra i brani recitati, il V canto infernale della *Divina Commedia* e quello di Erminia della *Gerusalemme Liberata*. Il pubblico celebrò con moltissimi applausi "la piccola poetessa, che correva di palco in palco ricolma di cortesia, di baci, di confetti" (Raggi, 1861, p. 9).

Al folgorante esordio, sul finire degli anni Trenta, seguì un intenso lavoro di scrittura alla conquista della miglior forma possibile, aiutandosi con la let-

16. Si veda Vitagliano (1905).

tura di grandi opere a cui ebbe accesso grazie a una biblioteca di famiglia. Il letterato teramano Stefano De Martinis apprezzò i suoi primi componimenti e si offrì come suo educatore all'*ars poetandi* "all'improvviso". L'ingegno della Milli si disciplinò con esercitazioni dapprima in forma privata e poi al cospetto di un uditorio ristretto, per abituarsi gradualmente alla prestazione in pubblico. Le prime esibizioni ufficiali avvennero nei salotti intellettuali di Teramo, come quello della contessa Marina Delfico, dove la giovane poetessa sposò gli ideali liberali e antiborbonici.

Professionalità e meticolosi allenamenti giornalieri forgiarono le sue abilità, ma più di tutto le giovarono gli elogi di Giuseppe Regaldi, di passaggio a Teramo alla metà degli anni '40. Le *performances* del novarese, acclamate dal pubblico teramano, suscitarono nel suo animo la brama di emularne il percorso artistico. Milli tentò così la fortuna in giro per l'Italia centro meridionale. 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. L'innata energia comunicativa, la straordinaria creatività e le doti recitative non comuni le permisero di compensare la presenza fisica non avvenente. Le sue esibizioni si caratterizzavano per una collaudata "liturgia" in grado di creare intenso coinvolgimento, sia nei teatri pubblici sia nei salotti privati.

Tra il 1851 e il 1855 poetò in numerose città del Regno borbonico, presso privati estimatori o sodalizi letterari. Nella produzione di questo periodo spiccano il canto *Dante che da lontano guarda Firenze*, recitato a Portici il 19 ottobre 1851, e l'improvviso *Dante che muore in esilio*, eseguito il 27 gennaio 1855 a Brindisi. A partire dal 1857 i pellegrinaggi della poetessa si spostarono sull'asse centro-settentrionale, favoriti da contatti e scambi epistolari con gli ambienti democratici. I suoi spettacoli, molto partecipati, contribuirono al movimento di emancipazione nazionale spesso per il tramite di personaggi danteschi, rievocati per la loro indole libertaria, la purezza d'animo o le loro tragiche sorti. Per esempio, in un *recital* presso la sala degli Accademici Rozzi di Siena, nell'agosto del 1857, Milli interpretò la senese Pia dei Tolomei, protagonista delle celebri terzine del V canto del *Purgatorio*, in una lirica in versi endecasillabi a intercalare obbligato. La scelta repertoriale incontrò i favori della campanilista piazza che inoltre apprezzò il suo eloquio fluido e la sua capacità di esaltare il sostrato civile del testo dantesco:

> 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. […] 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. (*Lo Spettatore*, 1857, p. 415).

L'affinità con i soggetti della *Commedia* e la propensione a un uso civico-divulgativo del Dante-personaggio, emersero anche in altre occasioni. Con il sonetto a rima obbligata *Quai parole volgerebbe Dante Alighieri agl' Italiani del secolo decimonono*, declamato nel dicembre del 1857 al Teatro del Cocomero di Firenze (oggi Niccolini), la poetessa attualizzò la passione civile del poeta fiorentino integrando il vocabolario dantesco con stilemi coinvolgenti come "disio", "patria", "popolo".[17] Successivamente, nel dicembre del 1858, a Bologna, Milli vestì i panni dell'eroe-martire Pier delle Vigne in un improvviso, dall'omonimo titolo, in cui ripercorse la tragica vicenda del fedele e integerrimo funzionario di Federico II intrecciandola, con parallelismi, all'Italia del presente, divisa da guerre fratricide come ai tempi del sovrano svevo. In questo caso le terzine del canto XIII dell'*Inferno* riecheggiano in sapienti *variationes*, per esempio: "Spirito eccelso, che con saggi, accorti/Modi potesti un dì volger soavi/Del cor di Federigo ambo le chiavi; […] Onde ingiusto, con te giusto, tu reso,/Di propria man fine a' tuoi dì ponevi" (Milli, 1859, pp. 32-35).[18]

La teramana consolidò le proprie convinzioni ideologiche sulla funzione politica del poetare estemporaneo, ampliò il proprio bagaglio culturale e rinfoltì il proprio repertorio grazie alla frequentazione dei più rinomati salotti letterari: dal cenacolo artistico-intellettuale della contessa Clara Maffei a Milano al ritrovo fortemente politicizzato della signora Emilia Peruzzi a Firenze, dove ebbe estimatori di prestigio, come Alessandro Manzoni e Edmondo De Amicis. Il clima risorgimentale concitato e pieno di fervore contribuì a forgiare e a stimolare la sua poetica imbevuta di materia dantesca e di impegno da donna emancipata. L'apice di questa produzione fu un'accademia data il 17 ottobre 1863 al Teatro Corradi di Teramo. In *L'ombra di Dante in cima alle Alpi* Milli impersonò ancora una volta l'Alighieri immaginandolo, stavolta, come un'ombra celeste che si affaccia dalle vette alpine per osservare la sua amata terra finalmente redenta e, con ottave di fuoco, incitò l'uditorio a riconoscere in Vittorio Emanuele II la personificazione del "veltro" liberatore. Fu

17. Le reazioni della critica furono più che positive, come si legge in una recensione dell'evento: "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 Alighieri", cfr. Meini (1858, pp. 33-35).
18. Il confronto con i versi della *Commedia* dimostra la persistenza della fonte nell'improvviso milliano: «Io son colui che tenni ambo le chiavi/del cor di Federigo, e che le volsi,/serrando e diserrando, sì soavi […] L'animo mio, per disdegnoso gusto,/credendo col morir fuggir disdegno,/ingiusto fece me contra me giusto» (*If*, XIII, 58-60, 70-72), si cita da Sermonti (2004, pp. 251-252).

un successo clamoroso per la teramana: "il compendio di tutta la sua filosofia morale e civile […] il momento più sacro del sacerdozio da lei esercitato a prò di questa nostra sventuratissima Italia" (Milli, 1863, p.7).

Verso la metà degli anni Sessanta Milli prese dimora a Firenze. La vita errabonda e la costante apprensione per un'arte che richiedeva continui e faticosi sforzi psicofisici l'avevano messa a dura prova. Per trovare ristoro si dedicò all'*ars educandi* e con moderno spirito filantropico tenne un corso di letteratura e storia per giovani donne alla ricerca di emancipazione culturale. Non mancarono tuttavia esibizioni artistiche di rilievo. Anche lei, nel 1865, figurò tra i maggiori esponenti della poesia estemporanea e del teatro di prosa italiana accorsi sul palcoscenico della capitale del neonato regno ad onorare la memoria dell'Alighieri, nel VI centenario della sua nascita. La sua presenza in questo eccezionale clima di festa contribuì al definitivo tramonto dell'elitismo letterario di marca arcadica e all'impetuosa affermazione di una cultura letteraria "alla portata di tutti", spesso comunicata con efficaci e spettacolari accademie estemporanee e sempre più segnata da una nutrita presenza di volti femminili.[19] Una prestigiosa testimonianza delle esibizioni di Giannina nel contesto della Firenze capitale è offerta da Edmondo De Amicis che ammirò le sue movenze sceniche fatte di gesti semplici e scatti repentini anche in età avanzata: "a udirla parlare, pareva di vederla ringiovanire: aveva una grande semplicità, certe uscite ingenue, dei gesti scattanti di bambina: non un'ombra d'orgoglio o di vanteria" (De Amicis, 1908, pp. 67-68).

Nell'ultima parte della sua vita Milli coronò le sue aspirazioni pedagogiche. Nel 1872 infatti ricevette l'incarico ministeriale per ricoprire la carica di direttrice della *Scuola Normale per le allieve e le maestre* di Roma. Trasferitasi nella nuova capitale, insegnò storia, principi di morale e letteratura italiana e partecipò attivamente al dibattito nazionale sull'educazione giovanile, in particolare femminile, apportando un personale contributo operativo negli intensi anni post-unitari.

Conclusioni

Gli *excursus* artistico-biografici dei poeti improvvisatori presentati in queste pagine offrono una panoramica sull'evoluzione stilistico-formale dell'eterogeneo rapporto tra la *Commedia* e la versificazione di getto nel passaggio dal Settecento arcadico all'Ottocento romantico-risorgimentale: dalle ottave accademiche di Teresa Bandettini, alle declamazioni mazziniane di Filippo Pistrucci, fino all'inno civico-patriottico di Giuseppe Regaldi e a quello

19. Esempi emblematici sono le carriere delle poetesse improvvisatrici Rosa Taddei (1799-1869) ed Erminia Fuà Fusinato (1834-1876). Anche nei loro repertori ricorrono improvvisi ispirati a soggetti danteschi, tra cui il conte Ugolino, Francesca da Rimini e Gemma Donati.

pedagogico-democratico di Giannina Milli. La molteplicità di queste prassi esecutive conferì al canto improvviso e alla teatralità dei suoi interpreti un ruolo determinante per la trasmissione di contenuti "alti", come la *Commedia*, a un bacino di uditori che progressivamente diventò sempre più ampio e variegato, nonostante il perdurare del conservatorismo dei ruoli sociali, retaggio dell'*ancien régime*.

Con l'unità nacque e cominciò a diffondersi un pensiero educativo "progressista", elaborato su un'idea di istruzione letteraria, morale e, soprattutto, sul magistero dantesco. La nuova nazione delle poetesse e dei poeti improvvisatori si affacciò al dibattito pubblico forte di una recente e ancora precaria legittimazione sociale fondata su una missione educativa che alle radici democratico-repubblicane aveva adattato forme borghesi e filomonarchiche. Gli oscuri protagonisti di questa vicenda, spesso di estrazione sociale medio-bassa e persino autodidatti, offrirono un contributo importante per "fare l'Italia", che fu presto assimilato, sfruttato ma infine rimosso dalla cultura ufficiale del nuovo regno.

Bibliografia

Abramov-van Rijk, E. (2009). *Parlar cantando: the practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*. Berna: Lang.

Abramov-van Rijk, E. (2014). *Singing Dante: the literary origins of Cinquecento monody*. Farnham-Burlington: Ashgate.

Agamennone, M. (2017). *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Ahern, J. (1997). "Singing the book: orality in the reception of Dante's «Comedy»". In A. Iannucci (Ed.), *Dante: Contemporary Perspectives* (pp. 214-239). Toronto: University of Toronto Press.

Argyll Rooms. (1823, 5 maggio). *Morning Post*, p. 3.

Armour, P. (2007). The "Comedy" as a Text for Perfomance. In A. Braida & L. Calè (Edd.), *Dante on view. The reception of Dante in the Visual and Performing Arts* (pp. 17-22). Aldershot: Ashgate.

Artists benevolent fund-Freemason's Tavern. (1823, 6 maggio). *The Times*.

At the party given Madame Camporese. (1823, 24 aprile) *Caledonian Mercury*.

Bandettini, T. (1835). *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca* (Vol. I). Lucca: Berini.

Battistini, A. (2006). Dante a chiaroscuro. Requisitorie e apologie settecentesche. In D. Cofano (Ed.), *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione* (pp. 115-136). Foggia: Edizioni del Rosone.

Bustico, G. (1934). Un giornalista improvvisatore del Risorgimento. Antonio Bindocci. *Rassegna Nazionale*, XII, 3-23.

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.

Contini, G. (1976). *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Torino: Einaudi.

Craveri, B. (2001). *La civiltà della conversazione*. Milano: Adelphi.
Cronaca Fiorentina. (1865, 16 maggio). *La Nazione*.
Dall'Aglio, S., Richardson, B., & Rospocher, M. (2017). *Voices and texts in early modern Italian society*. London-New York: Routledge.
D'Ancona, A. (1898). *Federico Confalonieri. Su documenti inediti di archivj pubblici e privati*. Milano: Treves.
De Amicis, E. (1908). *Nuovi ritratti letterari ed artistici*. Milano: Treves.
Degl'Innocenti, L. (2014). The singing voice and the printing press: itineraries of the Altissimo's performed texts in Renaissance Italy. *The Italianist*, 34 (3), 318-335.
Degl'Innocenti, L., Richardson, B., & Sbordoni, C. (2016). *Interactions between orality and writing in early modern italian culture*. London-New York: Routledge.
De Ventura, P. (2007), *Dramma e dialogo nella "Commedia"di Dante: il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*. Napoli: Liguori.
Di Ricco, A. (1990). *L'inutile e maraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*. Milano: Angeli.
Evarts, P. (1976). The Technique of the Medieval Minstrel as revealed in the Sicilian Cantastorie. *Studies in Medieval Culture*, 6/7, 117-127.
Fashionable chronicle. (1848, 8 giugno). *Brighton Gazette*, p. 4.
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.
Foglio d'Annunzj. (1817, 20 aprile) *Gazzetta di Milano*, p. 438.
Kezich, G. (1982). Extemporaneous Oral Poetry in Central Italy. *Folklore*, 93 (2), 193-205.
Kezich, G. (1986). *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*. Roma: Bulzoni.
Meini, V. (1858, 17 gennaio). Giannina Milli. *Lo Spettatore*, pp. 33-35.
Milli, G. (1859). *Versi improvvisati da Giannina Milli nei tre esperimenti dati in Bologna nelle sere del 5 e 23 dicembre 1858 e 7 febbraio 1859*. Firenze: Calasanziana.
Milli, G. (1863). *Il ritorno in patria di Giannina Milli e la sua accademia del 17 ottobre 1863*. Teramo: Marsilii.
Minozzi, G. (1937). Regaldi, Giuseppe. In *Dizionario del Risorgimento Nazionale* (Vol. IV, pp. 36-39). Milano: Vallardi.
Notizie Letterarie. Accademia di Poesia Estemporanea data in Siena il 16 agosto dalla sig. Giannina Milli. (1857, 30 agosto) *Lo Spettatore*, p. 415.
Ong, W. J. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il mulino.
Pieri, M. (2014). La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare. *Dante e l'arte*, I, 67-84.
Raggi, O. (1861). *Biografia con alquante poesie inedite di Giannina Milli Improvvisatrice*. Firenze: Le Monnier.
Regaldi, G. (1858). *Canti*. Torino: Franco.
Regaldi, G. (1865). *Canti e prose di G. Regaldi* (Vol. II). Torino: Franco.
Regaldi, G. (1888). *Lezioni inedite di Giuseppe Regaldi*. Novara: Miglio.
Richardson, B. (2004). *Theatre, opera and performance in Italy, from the Fiftheenth Century to the present*. Egham: Society for Italian Studies.
Roncaglia, A. (1978). Sul divorzio fra musica e poesia nel Duecento italiano. In *L'Ars Nova italiana del Trecento* (Vol. IV, pp. 365-397). Certaldo: Centro Studi sull'Ars

nova italiana del Trecento.
Strigini, P. (1926). Dante e Regaldi. *Bollettino storico per la provincia di Novara*, 20 (3), Novara: Cattaneo, 269-294.
Vescovo, P. (2014). Dante e il “genere drammatico”. *Dante e l’arte*, I, 45-66.
Vescovo, P. (2015). *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.
Vitagliano, A. (1905). *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*. Roma: Loescher.
Willis’s Rooms-Italian Lecture and Improvisazione. (1839, 21 aprile). *The London Dispatch*, p. 7.
Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale. Bologna: Il Mulino.*