



Enthymema XXVIII 2021

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento

Rossella Bonfatti

Università degli Studi di Verona

Abstract – Incandescenti e apodittici, i corpi delle improvvisatrici hanno rappresentato un fenomeno di spiccata intermedialità tra Sette e Ottocento, caricandosi di valori culturali estesi che sono stati valorizzati dalle recenti ricerche multidisciplinari. Ripensati come *documenti viventi*, come luoghi cioè di una performance che è messa in scena di sé nelle forme di un dialogo continuo con il pubblico, con la tradizione, con le convenzioni sociali, con i generi, quei corpi inviolati non hanno ancora smesso di parlare, di interrogarsi nella loro atemporale eloquenza. Quest'intervento intende sondare alcuni aspetti del *corpo-voce* delle poetesse improvvisatrici attraverso fonti documentarie letterarie e iconografiche, partendo, in particolare, da alcuni celebri ritratti realizzati da Angelica Kauffmann per arrivare alla statuaria celebrativa e alla memoria trasmessa dalle cronache degli spettacoli, dalle recensioni, dagli *egodocuments*, al fine di mettere in luce la costruzione di un'identità pubblica dentro e fuori le scene.

Parole chiave – Poesia estemporanea; Improvvisazione; Neoclassicismo; Romanticismo.

Abstract – The vibrant bodies of the improvisers represented a phenomenon of marked intermediality between the Eighteenth and Nineteenth centuries, loaded with extended cultural values that have been enhanced by recent multidisciplinary research. Rethinked as living documents, as places that is of a performance that is staged of itself in the forms of a continuous dialogue with the public, with tradition, with social conventions, with genres, those inviolate bodies have not yet stopped talking, alongside their timeless eloquence. This article aims to analyse some aspects of the body-voice of the *improvvisatrici* through literary and iconographic documentary sources, starting, in particular, from some famous portraits made by Angelica Kauffmann to arrive at the celebratory statuary and the memory transmitted by the chronicles of the shows, from the reviews, from the egodocuments, in order to highlight the construction of a public identity inside and outside the scenes.

Keywords – Extemporaneous Poetry; Improvisation; Neoclassicism; Romanticism.

Bonfatti, Rossella. "Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento". *Enthymema*, n. XXVIII, 2021, pp. 92-105.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/16026>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento

Rossella Bonfatti

Università degli Studi di Verona

1. A partire dagli anni Novanta Gender Studies e Performance Studies – abbandonando i versanti critici più orientati al rapporto con l'orality, con l'estetica romantica dell'*ouvrage instantanée*, con la tradizione popolare e musicale dei canti in ottava rima – hanno elaborato il paradigma del *corpo-voce*, intendendolo come simultaneamente fisico e metafisico. Un simile concetto riporta all'idea di un corpo che agisce da «costrutto simbolico» e discorsivo, sprigionando molteplici significati. Pur con metodologie e punti di osservazione differenti gli studi storico-letterari di Esterhammer, Landgraf, Di Ricco, Chemello, Lepschy, Mori, Soldani, Franchini, Chiosso hanno ridisegnato l'immagine delle poetesse improvvisatrici tra Neoclassicismo e Romanticismo, leggendole come protagoniste di una rivoluzione sociale e culturale che sancisce un modo nuovo di concepirsi dentro e fuori i versi¹. Lungo questa prospettiva i contributi musicologici di Esse e Ghirardini sulla fortuna delle improvvisatrici nell'opera italiana sin dal XVII secolo hanno messo in luce un'affiliazione diretta tra le artiste e il loro pubblico (Esse 709-770; Ghirardini 55-89). Questo rapporto esclusivo, alla base dell'arte performativa, si riflette anche nelle stampe popolari di derivazione pinelliana, dove ritroviamo le poetesse in ottava rima immerse in scene di genere (spesso rappresentazioni conviviali all'aperto in osterie, in taverne e spettacoli vernacolari) e mai separate da un uditorio. Poesia, canto, musica e danza emergono dalle pose assunte, dall'accompagnamento di strumenti musicali popolari tipici dell'arte di strada (mandole, mandolini, tamburi, tamburelli, timpani, ghironde), così da soddisfare un gusto pittoresco molto in voga presso i viaggiatori del Grand Tour (Fig. 1).

Nell'improvvisazione poetica l'espressione del sé, l'autoriflessività, il senso storico si accompagnano alla normatività, alla costruzione collaborativa del significato, alla circolazione di un sapere e di un ruolo costruiti su relazioni, incroci, fusione di modelli letterari e iconografici entro uno scenario internazionale, già agito dal Grand Tour, dove, tra scena pubblica e privata, iniziavano a circolare più velocemente le mode e le espressioni artistiche della modernità. Quella semiotica delle passioni, che spesso si accompagna all'immagine delle improvvisatrici nei versi e nei ritratti, permette di misurare la loro voce alla luce della cultura europea in trasformazione. Se l'ascesa delle improvvisatrici, nel tardo Settecento, coincide di fatto con l'affermazione di una letteratura di 'genere', alimentata dal genio romantico o dalla retorica della nazione, che le promuoveva a moderne Saffo in armi, a «poetesse della patria» o, ancora, a miti viventi della poesia popolare (ancora rappresentata dai cantastorie in ottava rima, dai dei commedianti di strada e delle compagnie di giro con i loro lazzi ed 'improvvisi'), va sottolineato il loro rapporto duale con la tradizione vernacolare e colta del Cinque-Seicento (Commedia dell'Arte, accademie, intrattenimenti pubblici e privati). Sono l'immaginario del passato, la costellazione di identità e valori insieme culturali, ideologici, a travalicare spesso l'interpretazione di un lavoro che sembra essere circondato dal mistero, da un classicismo rivisitato nei repertori e nelle abilità ma non nello spirito: nella sacralità dell'ispirazione poetica le improvvisatrici e il

¹ Per la bibliografia specialistica sul fenomeno delle improvvisatrici si vedano: Esterhammer, Di Ricco, Chemello-Ricaldone, Mori, Plebani, Jones-Lepschy, Soldani, Crivelli.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti

loro pubblico vivono una sublimazione che è il luogo d'incontro tra la soggettività e la consapevole creazione formale.²

Dalle sillogi poetiche alla memoria delle esibizioni, dai ritratti su tela ai ritratti in rima, la poesia estemporanea segna perciò il ritorno ad una «rappresentazione originaria» ovvero ad un'espressione artistica dove la parola e la vita sono chiamate in causa in prima persona, senza dover ricorrere alla mediazione di altri linguaggi. Con la carica di una missione sociale e politica l'arte delle improvvisatrici tra Sette e Ottocento riesce ad allontanarsi da un irreversibile destino di decadenza e, pur da genere minore, a trovare nuovi spazi di circolazione, ad attrarre pubblici eterogenei, tramutandosi in una professione femminile riconosciuta e matura, in grado di ambire ad una legittimazione se non pari a quella della poesia colta, almeno tale da ricevere un posto nei teatri, nei salotti, negli spazi istituzionali, nelle liturgie civiche dei municipi e della nazione.³

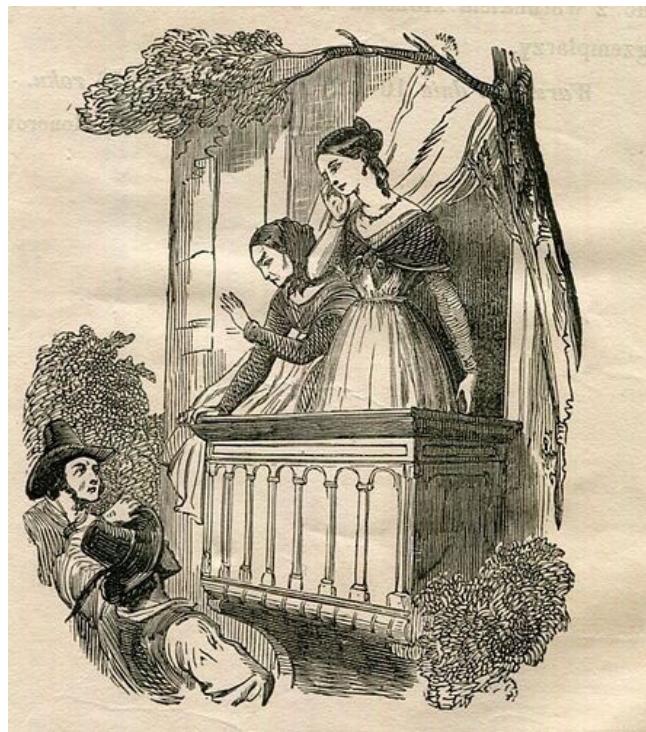


Fig. 1 – G. Staal, Corinna adorata dagli italiani (ill. da Germaine De Staél, *Corinne ou l'Italie*), 1857.

2. Un possibile percorso storico di lettura del fenomeno delle improvvisatrici tra Sette e Ottocento tra arti visive, arti performative e letteratura può scaturire dall'*imago Sapphus*, ossia dalla rappresentazione più icastica della tradizione poetica femminile, che, attraverso la pittura neoclassica della «Saffo dell'arte», Angelica Kauffmann, raggiunse, negli ultimi decenni del XVIII secolo, un'esemplarità inimitabile. La topica saffica del ritratto (la «divina imagine» dell'amata e insieme della poesia), già accolta da Foscolo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (con scene estatico-contemplative, come quella di Teresa che siede sotto il gelso, recitando le odi di Saffo e con quelle patetiche del lutto-commiato), compiace una moda letteraria, inseguita, tra gli altri, da Alessandro Verri, che con il suo romanzo *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782) aveva rafforzato lo stereotipo iconografico alla luce di una lettura wertheriana. Iniziano così a moltiplicarsi i ritratti di dame con la lira o con l'arpa, immerse in ambientazioni silvestri, talvolta elegiache, a rinnovare l'immaginario saffico delle *Metamorfosi* ovidiane.

² Come ha notato Esterhammer quei corpi riescono a farsi mediatori di culture, mantenendo la propria fisionomia e la propria alterità: «serves as a mediator that brings together cultures while maintaining the difference and contrast between them» (26). Cfr., sulla stessa linea interpretativa, Esse 801-834.

³ In modo da entrare persino nel programma delle celebrazioni ufficiali, come avvenne nel 1865, in occasione del VII centenario dei natali di Dante a Firenze, Roma, Venezia. Cfr. Bonfatti.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti



Fig. 2 – Antonio Canova, Erma di Saffo (1819).

fico del divismo a venire), l'illustrazione popolare non esita invece a collocarle – come s'è visto – in una dimensione collettiva, a confonderle con spettatori e compagni di rime su sfondi agresti o urbani, i cui elementi (naturali o architettonici) ne influenzano l'interpretazione. Grazie alle arti figurative e plastiche, in grado di riflettere una lettura idealizzante, il *corpo-voce* rientra in un canone estetico immediatamente riconoscibile, conquistando una visibilità e una fortuna estese ben al di là dei salotti e dei teatri. Il dipinto di *Sappho* (1775) può essere considerato all'origine di questo motivo iconografico, essendo insieme un implicito autoritratto della Kauffmann e un modello per la successiva ritrattistica di donne-artiste (Fig. 3): solitaria e con un Cupido accanto che le sussurra i versi, la poetessa è colta nell'atto stesso di comporre.

Lungo questi incroci iconografici s'inserisce, nel 1794, il ritratto realizzato a mezza figura di Amarilli, la poetessa lucchese Teresa Bandettini, fermata dalla Kauffmann nella posa di un'antica musa danzatrice, nell'atto cioè di recitare con «panni all'antica» e con una ghirlanda di edere, a riprendere in questi particolari, in forma di citazione, l'immagine complementare della vestale Fortunata Sulgher Fantastici, che due anni prima era stata ritratta, sempre a mezza figura, nell'atto di declamare, ipostatizzando così una maniera ripresa nelle successive rappresentazioni di donne artiste⁴ (Fig. 4-5).

Con l'*Erma di Saffo* di Canova (Fig. 2), realizzata in più versioni tra il 1819 e il 1820, che presenta invece un volto giovane dai tratti fisiognomici molto marcati e dall'espressione quasi sorridente, il modello ideale si contamina quello di Corinna e di Aspasia, due eroine 'civiche', che connotano il mito poetico greco nel segno della retorica e dunque di una visione meno intimistica della conoscenza: la donna che parla, suona, recita è sempre circondata da un pubblico. E ancora: non affida alla sua voce né al lamento amoro-so privato né all'anatema contro la natura, ma all'ascolto. Senza un simile legame diretto tra chi crea versi e chi ne fruisce l'arte della poesia estemporanea non avrebbe conosciuto espansione nei secoli della modernità, fermandosi ad un recupero antiquario.

Se la ritrattistica ufficiale presenta le poetesse improvvisatrici come figure isolate, che dominano un'inquadratura costruita attorno a loro (facendo presagire un *topos* iconogra-



Fig. 3 – Angelica Kauffmann, *Sappho ispirata da Cupido* (1775).

⁴ Nel 1792 la pittrice aveva difatti completato il ritratto di Fortunata Sulgher Fantastici, iniziato nel 1790, durante il soggiorno romano, che costituirà il modello per l'incisione di Morghen che abbellirà l'edizione

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvise fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti



Fig. 4 – Angelica Kauffmann, *Ritratto di Teresa Bandettini Landucci nelle vesti di una Musa* (1794).

grafia e nel teatro nell’Otto-Novecento, il potere del *corpo-voce* femminile racchiude un movimento proprio, una capacità di suggestione immediata, di traduzione nell’altro/altrove che l’iconografia neoclassica di Angelica Kauffmann sembra condensare.

Non a caso i ritratti delle due celebri improvvise italiane, eseguiti a breve distanza l’uno dall’altro, presentano tratti comuni, rispecchiando il tocco idealizzante e ammirato insieme della pittrice e fabbricatrice di pose che, con la sua eloquenza visiva, le rapisce per eternarle come ‘muse in azione’. Le due poetesse improvvise sembrano reificate dai versi, che ritornano impressi nei dipinti, a sancire un dialogo inesausto tra la voce e il corpo: “Angelica Ars pictam/divina Amarilli dicavit/Te tibi, paladiae [...] Pignus amicitiae/carmina 1794” recita il cartiglio nel ritratto della Bandettini.⁵ Nella sua eleganza aristocratica, unita al furore

Significativamente anche la «Saffo prussiana», Anna Louisa Karschin (1722-1792), rappresentava per il pubblico europeo la figura di una poetessa improvvvisatrice che abdica alla propria soggettività per abbracciare un’immagine pubblica e riconoscibile in virtù del suo collegamento con l’antico. Rinunciando a soffermarsi su tanti altri momenti in cui la cultura europea cerca di saldarsi alla tradizione mediante un rapporto di risemantizzazione dell’antico, queste immagini circolari ci parlano di un’arte effimera, che, a dispetto della condanna morale o artistica, inizia a catturare l’interesse di un pubblico eterogeneo attraverso il culto della personalità, ossia attraverso la fama conquistata sulle scene dalle performer, insieme letterate, cantanti, danzatrici, attrici, musiciste. Ma le stesse immagini ci parlano anche di una *agency* delle donne, dove dalla committenza al soggetto, passando per la mano dell’artista, si costruisce una grammatica della performance, con specifici *topoi* rappresentativi. Come hanno mostrato le ricognizioni sul divismo femminile in foto-



Fig. 5 – Angelica Kauffmann, *Ritratto di Fortunata Fantastici Sulher* (1792).

livornese del 1794 delle poesie di Temira Parasside. Come antecedente iconografico si può citare il celebre ritratto della *Sibilla Cumana* (1622) di Domenichino, nella collezione Borghese, che presenta la donna-filosofa con gli attributi musicali (cartiglio con note, manico della viola) e con la bocca semiaierta, nell’atto di emettere la parola-canto.

⁵ Il dipinto, che si inserisce in una galleria di ritratti di donne celebri iniziata a Londra con la poetessa inglese Elis Cornelia Knight (1793), celebra l’improvvisatrice Bandettini come erede di Melpomene, musa della tragedia, desunta da una serie di pose, le *Attitudes*, della statuaria greca, dai vasi antichi, dai dipinti antichi. Per la figura della Bandettini si vedano i contributi di: Crivelli 139-140; Panelli Bertini 339-346; Sellerio Scolari 673-675; a cui si somma la più datata bibliografia (Sforza 393-398; Vannuccini 501-527; 732-756; Luzio 121-139; Paganini 417-456; Del Chiappa, 23-69). Mentre sulla produzione poetica cfr. Caspani Menghini.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvise fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti

poetico, la poetessa lucchese è colta durante la performance in una posa insieme statuaria e pantomimica, permeata dallo *styl grec* di Winckelmann, fasciata e protesa nell'atto di recitare e danzare, di comporre una coreografia in cui i movimenti recitano insieme alle vesti.⁶ Qui l'improvvisatrice è immortalata nella massima tensione performativa: seduta, con le braccia protese insieme alle mani e il corpo composto ma fremente, pronto a scuotersi, a protendersi oltre. Anche la voce della virtuosa sembra scorrere dalle labbra semiaperte e increspate, che sembrano in procinto di scandire i versi posti sotto la ghirlanda di edera: la poetessa-sibilla ostende il primato del *corpo-voce* che sembra non esaurirsi sulla scena. Si tratta di un'idealizzazione consapevole del 'parlare', dove il *velum* è dato sia dal genere (il ritratto naturale, eseguito dal vero) sia dallo spirito grecizzante che coincide con uno «stile dell'anima»: «la fece ritrarre quando improvvisava sotto il ritratto 'Zitti l'inclita Saffo ecco già canta', che si unisce al ritratto ufficiale della Bandettini in casa d'Arcadia: «Venne cinta dalla rara corona; fu convocata ad onorarla una generale adunanza, e fu decretato che pendesse nella sala degli arcadi il suo ritratto» (*Atti della Reale Accademia Lucchese in morte di Teresa Bandettini* 84).

L'antagonista sulle scene, Fortunata Fantastici Sulgher, viene rappresentata dalla pittrice svizzera a mezza figura "al naturale", «vestita all'antica in carattere di musa in atto di declamare», ma con una posa decisamente più statica, da «dicitrice di versi» (Kauffmann 62).⁷ Se nel ritratto della Bandettini è enfatizzato difatti l'aspetto del corpo in movimento, in linea con un maggiore dinamismo della rappresentazione che sembra evocare una tempesta creativa che avvolge l'improvvisatrice in un *furor* artistico, in quello della Fantastici Sulgher prevale invece una maggiore staticità suggerita dalla posa ieratica, dall'atto della declamazione.⁸ La cintura, che segna il seno, contiene un cammeo con la raffigurazione di Tersicore, musa della poesia lirica, la cui ombra si stende nell'attributo della lira e nel foglio appoggiato con negligenza sul sostegno, dipinto di fianco, che contiene alcuni versi dedicati all'amica, secondo il canone dell'*ut pictura poësis*, molto in voga alla fine del XVIII secolo. Sulla tela dipinta si compongono i tratti morbidi e aggraziati del volto dell'improvvisatrice, accompagnati dai colori distribuiti da Angelica Kauffmann per ridestare una moderna visione già celebrata dai versi di Pindemonte: «in Germanico petto, un'alma Greca» (Pindemonte 154).⁹ Si può tuttavia notare come dietro quell'apparente fissità della scena, risalga un movimento nascosto, dominio dell'energia performativa: la voce, controllata, appare nel punto di incontro tra il 'fuori' e il 'dentro', tra le leggi della musica, dell'arte, del teatro e il desiderio d'incarnazione in un sembiante fisico. E come se la Kauffmann avesse voluto cogliere un momento di estasi, un processo creativo invisibile e misterioso in cui si rompe il principio soggettivo:

⁶ «Si danza con gli abiti come con il corpo. O, piuttosto, l'abito diviene una sorta di spazio interstiziale – anch'esso danzante – tra il corpo e l'atmosfera che esso abita. Ecco perché il drappeggio, l'accessorio in movimento' secondo Warburg, accompagna tutte le categorie proposte da Maurice Emmanuel, dai 'gesti rituali e simbolici' sino ai 'gesti 'concreti' o 'decorativi'', dai gesti 'meccanici' ed 'espressivi' sino ai cosiddetti gesti 'orchestici': si tratta di una coreografia che parla in nome dell'estasi, dell'attesa e che risemantizza il principio stesso della creazione artistica in un andirivieni tra adesione alle forme e loro abbandono. Cfr. Didi-Huberman 243.

⁷ Della vicenda compositiva e iconografica si occupa Facchin 198-211.

⁸ L'immagine della poetessa arcade presenta infatti lo stesso rimando classicista nell'abbigliamento, se pur unito a qualche influenza al gusto orientale, evidente nella sciarpa verde che raccoglie i vaporosi capelli ondulati, analogamente al secondo autoritratto fiorentino della Kauffmann. Sarà poi la poetessa a celebrare la pittrice nel volume delle *Poesie dedicate alla celebre pittrice Angelica Kauffmann* (Siena, Stamperia Pazziniana, 1792) in termini celebrativi, lodandone l'estro, la verosimiglianza, la pittura delle passioni. Nell'edizione veronese delle *Rime estemporanee di Amarilli Etrusca* (Verona, nella Stamperia Giuliani, 1801) si trova invece un ritratto 'goffo' della Bandettini realizzato da Guillon.

⁹ Altra rappresentazione iconografica che non si può trascurare è quella di Tofanelli: il suo *Ritratto di poetessa* (179?) presenta l'immagine coronata Erato, figlia di Zeus e Mnemosine.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti

l'improvvisatrice, da veggente e nuova Diotima, celebra un mistero, divenendo una creatura *agens* che presta il proprio *corpo-voce* all'arte.

Passando alla documentazione delle rispettive performance, spicca un'ulteriore differenza: da un lato la ballerina-letterata Bandettini, «figlia di natura» è elogiata per la «profetica voce»,¹⁰ benché rauca e dal timbro non armonico;¹¹ dall'altro della Fantastici Sulgher si esaltano la «voce soave», il «bel volto», la grazia dei movimenti, quasi che le loro qualità maggiori, intercettate dai ritratti della Kauffmann, si scambiassero nei resoconti degli spettatori. Alla Bandettini si attribuiva difatti un «fuoco contagioso» in crescendo, che si sprigionava cioè da toni inizialmente sommessi e bassi per poi si innalzarsi nelle parole, nella voce e nel gesto quasi elettrizzando gli spettatori al pari di un «incendio che tutto avvampava, che la rendeva gigante, che la estraeva fuori di sé» (Amaduzzi-De'Giorgi Bertola 215) dietro questa attitudine si mostra l'ossimoro di una professione artistica, quella della moderna Saffo, che rifiuta il confronto con la modernità romantica.¹²

Accostate su tela, le due poetesse in realtà si fronteggiarono a Firenze nell'ottobre del 1794 in un'accademia di poesia estemporanea sul tema di 'Ero e Leandro', tenzone vinta dalla lucchese. Le sorelle-rivali, Sulgher Fantastici e Bandettini, animano così una galleria di ritratti delle poetesse improvvisatrici a tutto tondo, che scorrono dalle tele e dalle stampe alle scene, alla memoria degli spettatori, rafforzando, da icone viventi del genio italiano, la loro arte, risultato di azione umana e interazione trascendentale, di normatività e risemantizzazione.

3. A fronte della grande notorietà, raggiunta dalle improvvisatrici proprio in età classico-romantica, occorre chiedersi perché la loro immagine sia giunta sino a noi in modo così sfocato, spesso ai margini della storia letteraria, meno di quella teatrale e musicale. Per ricostruire la *damnatio memoriae*, è bene soffermarsi sulle poetesse di età risorgimentale, investite appieno di una missione politica. È il caso, per esempio, della padovana Erminia Fuà Fusinato, per la quale alcune indicazioni di lettura del fenomeno provengono, oltre che dalla più nota



Fig. 6– Monumento funebre di Erminia Fuà Fusinato, Cimitero del Verano (Roma).

¹⁰ «Figlia di natura parla col suo linguaggio, che sull'ali del pensiero scorre per ambidue i mondi, che le passate vicende ci rappresenta, e talvolta con profetica voce ci trasporta nel futuro, guidata nel medesimo tempo dallo studio e dall'arte», come si legge nel «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, Arti», 235. Quest'amicizia femminile è confermata da una copia di formato ovale dello stesso ritratto, conservato dalla Kauffmann, da cui sarebbe derivata l'incisione di Raffaello Morghen, che adornava l'edizione delle *Poesie*, uscita a Livorno nel 1794 per la stamperia di Tommaso Masi, in cui compare un componimento dedicato alla pittrice.

¹¹ «Voce un poco rauca» e gestualità scomposta non impedirono alle sue esibizioni di trasferire agli spettatori una forma di ebbrezza. Cfr. *Atti della Reale Accademia Lucchese in morte di Teresa Bandettini* 87.

¹² Emblema di quel modello di improvvisatrice era stata Maria Maddalena Morelli, Corilla Olimpica, con una «voce di serena» modulata con «armonia di accenti», che si presentava agli spettatori con i capelli sciolti e gli occhi fissi al cielo, nella posa della poetessa-profetessa. Cfr. Wassyng Roworth 151-171.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvise fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti

ritrattistica celebrativa a stampa o su tela, dall'iconografia funeraria.¹³ Nel quadriportico di sinistra del cimitero monumentale del Verano a Roma s'incontra un gruppo marmoreo, realizzato dallo scultore centese Stefano Galletti, che ipostatizza la figura della Fusinato «donna dei tempi nuovi», insieme letterata e pedagogista, prima tra le *dames inspectrices* del Regno d'Italia e direttrice della Scuola Normale di Pisa. La donna-artista in questo monumento funebre è fissata nell'atto di insegnare, con un libro aperto tra le mani¹⁴ (Fig. 6).

Ma questa posa, di pudica verosimiglianza naturalista, fa indietreggiare il suo ritratto pubblico di improvvise, diffuso invece dalla pubblistica e dalle fotografie dei decenni precedenti: quello dapprima, in età giovanile, di una «graziosissima signora bionda che pareva scesa da un quadro di Watteau o di Boucher» (Pesci 400) con lunghi boccoli; e quello dell'età matura di una signora austera, con i capelli raccolti in eleganti veli e fermagli, capace di rapire l'uditore con un semplice verso (Fig. 7-8).



Fig. 7 – Fotografia di Erminia Fusinato (185?).



Fig. 8 – Ritratto di Erminia Fusinato (1877).

Nel monumento funebre, inaugurato l'11 maggio 1882, risuona quasi una petizione di principio: si cessa di essere improvvise quando si toccano i libri – i testi scritti – oppure quando si raggiunge il vertice di una professione non artistica, appunto quella dell'«amorosa e savia educatrice» (Molmenti 31) della nazione. Al punto che le recensioni delle performance insistono invece sull'aspetto esattamente contrario alla fissità celebrativa monumentale: descrivono una voce che diventa via via più forte e una gestualità che si fa agitata, seguendo il ritmo dei versi e il flusso delle idee – un'arte fluida capace di dipingere le azioni invisibili, di procedere ad un montaggio di argomenti, di esprimere con la stessa forza di una spiegazione teorica sentimenti domestici e sentimenti pubblici. Va sottolineato inoltre che, come recita un'epigrafe sulla fronte della statua, il monumento alla Fusinato, madre della nazione perché

¹³ A sancire una separazione tra fama poetica e fama patriottica va ricordato che la sua prima raccolta di improvvisi, in due volumi, venne stampata nel 1853-54 quando l'autrice aveva già abbandonato le scene, dunque alla fine della sua carriera di improvvise e soltanto attraverso la *sponsorship* del marito, Arnaldo Fusinato, rinomato letterato, politico e giornalista.

¹⁴ Tanto che quel monumento venne definito «piuttosto misero» sia per l'epigrafe sia per il profilo della poetessa, incapace di restituirla l'alto profilo intellettuale e pubblico. Sulla figura della poetessa padovana, si veda Romani 153-174.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti

pedagogista, venne commissionato dalla “donne italiane”; fu istituito infatti un comitato promotore per la sua erezione, come riporta un articolo pubblicato sul quindicinale emancipazionista «La Donna» del 1877.¹⁵

Il corpo delle improvvisatrici, come nel caso della Fusinato, diventa un *medium* che capta l’energia creativa, salvo sembrare, alla fine dell’esibizione, quasi pietrificato a causa della prostrazione fisica. Abbandonato completamente dalla forze che lo avevano agitato durante l’accademia di poesia estemporanea, il corpo non è più toccato dal prodigo della “seconda voce”: questa è infatti l’indicazione che Oreste Raggi consegna alla sua biografia di Giannina Milli, la celebre improvvisatrice patriota che osservava un vero training preparatorio prima di «farsi al cospetto del pubblico» (Raggi 32). Nessun *déplacement*, nessuna ricomposizione e nessun rapimento mistico: l’improvvisatrice sottrae gli elementi accessori oppure casuali, inglobandoli con quelli dettati dal repertorio e dalla memoria; infine li ordina, grazie alla creazione realizzata dal *corpo-voce*, in un suo ‘tempo’. Si tratta ovviamente non di un tempo lineare e sequenziale, ma di un tempo rapido e perduto, inafferrabile, una sorta di fuga in avanti in cui stabilire un rapporto dialogico tra la forma artistica e la vita: di qui la magia effimera di un corpo che vive di digiuno, di preparazione tecnica e che «pensa ogni volta al pericoloso cimento in cui si mette»,¹⁶ esibendodosi davanti ad un pubblico, ad anticipare quel “camminare sulla scena come sui serpenti”, celebre epitome dello stile attoriale di Eleonora Duse.

4. Col dinamismo del *corpo-voce* le immagini delle improvvisatrici sembrano prendere vita, uscire dalla cornice del quadro, dalla fissità e atemporalità del monumento, avvicinarsi allo spettatore, quasi diventando a loro volta spettrali spettatrici di un’arte che vive dell’attesa e di rispecchiamento. Quelle membra agitate e quello sforzo, descritti dalle biografie e dalle memorie degli spettatori, trattengono molto più di un semplice atto artistico; trasmettono una sospensione dello spazio/tempo, l’idea di percorribilità della metamorfosi, di una virtù ipertrofica della memoria che si materializza come forma plastica, dando sviluppo narrativo allo stile, evidenza all’immateriale, ai simboli, agli aspetti metapsicologici. Per Rosa Taddei, altra celebre improvvisatrice, l’accademia di poesia estemporanea è il sembiante di un rapimento estetico in grado di prodursi attraverso la spersonalizzazione e il distacco dalla scena materiale, arrivando ad un’oscillazione tra ritmo corporeo e flusso mentale:

Rosa [Taddei] canta all’improvviso versi amorosi su qualsiasi argomento. Ella dipinge, ella scherza, ella punge, ella ne fa piangere, ella racconsola. Quando è tutta concentrata in se stessa ed immobile, è *come peregrina a tutto ciò che la circonda*. Ognun pensa ch’ella ascolti gli oracoli di Apollo: poi s’atteggia al sorriso [...]. Allora rosseggiان le gote, scintillano gli occhi, s’aggrinza la fronte, veste di celeste la voce. (Morlini 539)

Proprio da qui deriva il dinamismo del *corpo-voce* che sostiene un «sistema del caos»: l’improvvisazione è un processo in cui si alternano l’ordine e il disordine, l’eterno e il transitorio, le regole e l’invenzione (Fertel 130; Bertinetto 121-131).¹⁷ Dal saggio biografico di

¹⁵ Carli 188: «da somma raccolta è tale che può servire ad ornare convenientemente la tomba di quella cara donna, e al tempo stesso istituire qualche cosa che completi per così dire gli effetti morali di quei marmi che sorgeranno a Campo Verano, e duri più di ogni monumento». Per una biografia aggiornata della poetessa-patriota: <http://www.encyclopedialedonne.it/biografie/erminia-fua-fusinato/> [data ultima consultazione: 14/12/2020].

¹⁷ In interlinea rispetto all’estetica dell’improvvisazione musicale dove l’oscillazione tra libertà e spontaneità decostruisce l’idea romantica del genio per cui prevale la messa in scena dell’«exercise continue de

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento

Rossella Bonfatti

Eleonora Trapani sulla Fantastici Sulgher emerge inoltre un legame necessario tra le qualità canore delle improvvisatrici e l'esecuzione poetica: tutte attingevano alle risorse dell'oralità, alla mnemotecnica, alla pratica del canto su moduli specifici. Tanto che la Bandettini, nella propria autobiografia manoscritta, fa risalire la propria abilità alla passione per la lettura dei classici, all'uso di cantare storie e di improvvisare in ottava rima, e, soprattutto, alle cure materne nel segno di una trasmissione filiale di amore per la parola e per il suo incanto:

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'esempj ch'ella mi raccontava di persone devote a Dio, le canzoni spirituali alle quali qualche volta cantando si piaceva d'alternare con altre storie in ottava rima [...] giacché ne sapeva a mente moltissime, facevan sì che io estatica l'ascoltassi, e sovente pregando, o piangendo l'importunassi invitandola a raccontarmi alcuna delle tante storie, e novella ch'ella sapeva. [...] 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 perché anteponeva ad ogni divertimento il piacere di improvvisare. (Di Ricco 231-232)

Di Giannina Milli gli osservatori, tra cui Oreste Raggi, rimarcano «quell'altra voce» che «rende diverso il concetto», soffermandosi sul corpo vivente che vive, ad ogni performance, un «pericoloso cimento» (Raggi 14) sul filo della metempsicosi, capace di sottrarre ogni energia fisica e mentale: «Direbbe che la stessa natura del corpo si modifica per quel giorno intiero che va innanzi a quello in cui si dovrà farsi al cospetto del pubblico, ella non può cibarsi di un briciole, non sorbire un gocciolo d'acqua» (ibidem).¹⁸ Vi si riflette l'idea romantica del corpo dell'improvvisatrice come campo di forze, come creazione espansa di cui parla anche Letitia E. Landon nei suoi celebri ritratti di poetesse: in *The Venetian bracelet* si racconta difatti la storia di un'altra improvvisatrice italiana, Eulalia, ennesima personificazione del mito di Corinna, la cui voce diventa collettiva, in linea con l'esempio delle poetesse romantiche inglesi. La voce di Giannina Milli sembra «inusitata quasi a forza nel corpo di una seconda persona, si ribella come di violenza fatta alla natura» («Bollettino dell'Accademia Italiana di Stenografia» 85):¹⁹ nel suo «stile di improvvisazione» moti del cuore e moti della mente compongono un viaggio fantasmatico nei versi, percorsi nel doppio livello di riflessione e ispirazione istantanea, con una mediazione soltanto in parte controllata, dove il livello biologico e quello simbolico costruiscono il corpo scenico. Quest'ultimo sembra costituire l'approdo di un percorso storico, iniziato con le improvvisatrici del Settecento (la cui arte era considerate effimera, disarmonica, risultato di un culto individuale della personalità), che porta la presenza artistica ad un livello superiore. Arte per vedere, per sentire, per prevedere, per incarnare, dove cresce l'importanza delle azioni invisibili e dove la mescolanza dei repertori, delle forme, racchiude un contatto con un'energia inesprimibile, una conoscenza abissale che è desidero di dare vita a forze oscure e primordiali in modo intersoggettivo. Insomma, l'altra faccia del ritratto dell'improvvisatrice dovrebbe essere capovolta o mascherata. Così è infatti l'ultima apostasia del dire poetico, ovvero l'arte cioè che si associa alla parola mistica. Al mito di Saffo si sovrappone, nell'Ottocento, quello di Diotima, la sacerdotessa veggente di Apollo, la cui moderna incarnazione viene

sa propre (im)possibilité», ovvero dell'«impossibilité de l'improvisation comme une liberté absolue et spontanée».

¹⁸ Su cui ritorna Baiesi 181-191.

¹⁹ Su Giannina Milli poetessa risorgimentale cfr. Caesar 701-714.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti



Fig. 9 – Józef Simmler, *Diotima* (1855).

per restituire al corpo un potere attrattivo di fronte ai rapporti dialettici del vedere, prevedere, incarnare cioè prestare un corpo alle forme simboliche.

In questa prospettiva l'arte estemporanea delle improvvisatrici ci può riportare alle sperimentazioni musicali, teatrali e poetiche, alle tante possibili riletture contemporanee dell'immagine femminile della 'Musa in azione' mutuata dalla tradizione pittorica europea sette-ottocentesca: si tratta del ciclo *Faceless Women* dell'artista polacca Ewa Juszkiewicz, esposto nel 2020 nel Gagosian Park di New York (Fig. 10 -11).

Presentando una serie di copie difformi degli originali (Elizabeth Vigée Le Brun, Cornelis Kruseman, Joseph Karl Stieler e altri maestri della scuola romantica), stravolte da un'interpretazione surrealista e grottesca, benché allineata allo stesso codice iconografico, l'artista ci consegna l'estrema consunzione del *corpo-voce* mediante una maestosa parata delle convenzioni artistiche più durevoli della pittura moderna, in cui il volto (ora camaleontico, ora sostituito nelle vesti, nei capelli, nei drappeggi, nei dettagli arborei, animali ingigantiti o deformati) viene occultato per affermare l'urgenza di rappresentarsi fuori dallo stereotipo, nel flusso vivente 'dietro' ciò che si vede.

restituita dal dipinto di Josef Simmler del 1855 attraverso l'immagine della poetessa polacca Jadwiga Luszczewska, rappresentata quasi silente, sussurrante, ma la cui voce è pronta ad essere ascoltata, sulla soglia dell'inesprimibile: le sue parole, ancora non udite, saranno trascritte dai fanciulli (Fig. 9).

La rilettura del mito verde qui però in una differente equazione: se la sacerdotessa d'amore dell'antichità deve declamare una parola-vaticinio, la poetessa moderna deve rimanere sulla soglia tra dicibile ed indicibile, governare i versi perché acquistino un potere catartico, deve insomma tradurre il corpo nella voce e nel gesto senza trascenderlo. Il gioco della rappresentazione si spezza rovesciando il rapporto naturale vs artificiale, in un esasperato smascheramento. La fluidità e la trasformazione del mito antico in una veglia creative di cui le improvvisatrici sono le custodi: ciò non confligge con il carattere altamente tecnico della poesia estemporanea. Anche questo è un modo per pensare il passato (come fatto, come profezia, come varco nel presente), un modo

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvise fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti



Fig. 10 – Eva Juszkeiwicz, *Lady singing* (2012).



Fig. 11 – Eva Juszkeiwicz, *Untitled* [after Elizabeth Vigée Le Brun] (2019).

5. Bibliografia

- Amaduzzi Cristofano, Giovanni e Aurelio De' Giorgi Bertola. *Carteggio (1774-1791)*, a cura di M. F. Turchetti, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- Atti della Reale Accademia Lucchese in morte di Teresa Bandettini*. F. Bertini Tip. Ducale, 1837.
- Baiesi, Serena. "The influence of the Italian improvisatrici on British Romantic Women Writers: Letitia Elizabeth Landon's Response." *British Romanticism and Italian Literature: translating, reviewing, rewriting*, edited by Laura Bandiera and Diego Saglia, Rodopi, 2005.
- Bertinetto, Alessandro. *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e dell'improvvisazione*. Il Glifo, 2016.
- "Bollettino dell'Accademia Italiana di Stenografia", X. 1939.
- Bonfatti, Rossella. "Dante e il Risorgimento italiano delle donne: percorsi anglo-italiani". *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di B. Alfonsetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Adi Editore, 2014. Disponibile online: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20bonfatti.pdf> [ultimo accesso 22/12/2021].
- Caesar, Michael. "Poetic improvisation in the Nineteenth-century: Giuseppe Regaldi and Giannina Milli." *Modern Language Review*, 101, 2006.
- Carli, Enrico. "A proposito del monumento ad Erminia Fuà Fusinato". *La Donna. Periodico morale ed istruttivo*, 12, 1877.
- Caspani Menghini, Franca. *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2011.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti

- Chemello, Adriana e Luisa Ricaldone. *Geografia e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*. Il Poligrafo, 2000.
- Crivelli, Tatiana. “La sorellanza nella poesia arcadica gemminile tra Sette e Ottocento”. *Filologia e critica*, vol. 27, 3, 2001.
- . “Le memorie smarrite di Amarilli”. *Versants 46. La littérature au féminin*, 2003.
- Del Chiappa, Giuseppe. *Biografia di Teresa Bandettini Landucci*. Tip. Buzzoni, 1847.
- Didi-Huberman, Georges. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Bollati Boringhieri, 2006.
- Di Ricco, Alessandra. *L'inutile e maraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*. Franco Angeli, 1990.
- Esse, Melina. “Encountering the improvisatrice in Italian Opere.” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 66, 3, 2013.
- . *Singing Sappho. Improvisation and Authority in Nineteenth-century Italian Opera*. U of Chicago P, 2021.
- Esterhamer, Angela. *Print and Performance in the 1820s. Improvisation, Speculation, Identity*, Cambridge UP, 2020.
- . *Romanticism and Improvisation 1750-1850*. Cambridge UP, 2010.
- Kauffmann, Angelica. *La 'Memoria delle pit[t]ure'*. De Luca, 1998.
- Facchin, Laura. “Angelica Kauffmann: tracce per i rapporti tra la pittrice svizzera e l’ambiente fiorentino nella seconda metà del XVIII secolo”, *Svizzeri a Firenze nella storia, nell’arte, nella cultura, nell’economia dal Cinquecento ad oggi*, numero di *Arte & Storia*, a. 11, n. 48, 2010.
- Fertel, Randy. “A Taste for Chaos.” *Spring Journal*, 2015.
- Ghirardini, Cristina. “La “naturale acuta sensibilità all’armonia, al numero ed al metro”. L’improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale dal Settecento alla prima metà del Novecento. *Fonti Musicali Italiane*, vol. 77, 2017.
- Jones, Verina R. and Laura Lepschy (eds.). *With a pen in her hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth-century and beyond*, Occasional Papers of the Society for Italian Studies, n. 5, 2000.
- Luzio, Alessandro. “Amarilli Etrusca”. *Studi e bozzetti di storia letteraria e politica*, vol. 1, 1910.
- Molmenti, Pompeo Gherardo. *Erminia Fuà Fusinato e i suoi ricordi*. Treves. 1877.
- Mori, Maria Teresa. *Figlie d’Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Carocci, 2011.
- Morlini, Luigi. *Fisiologia letteraria*. LXXXV, t. X. 1830.
- Panelli Bertini, Albana. “Teresa Bandettini poetessa improvvisatrice della seconda metà del secolo diciottesimo”. *Actum Luce. Rivista di Studi Lucchesi*, 2, 1972.
- Paganini, Paolino. “Notizie autobiografiche di Amarilli Etrusca”. *Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 32, 1904.
- Pesci, Ugo. *Firenze capitale (1865-18770): dagli appunti di un ex-cronista*. Giunti, 1904.
- Pindemonte, Ippolito. *Poesie originali*, Barbèra – Bianchi, 1858.

Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvise fra Sette e Ottocento
Rossella Bonfatti

- Plebani, Tiziana. “Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento”. *Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, a cura di N.M. Filippini, Franco Angeli, 2006.
- Raggi, Oreste. *Biografia di Giannina Milli improvvisatrice*. Le Monnier, 1861.
- Romani, Roberto. “Erminia Fuà Fusinato: a Jewish patriot in Rome (1871-76)”. *Annali di Italianistica*, vol. 38, 2018.
- Sellerio Scolari, Arianna, s.v. *Bandettini Teresa*. DBI, vol. 5. 1963.
- Soldani, Simonetta. “Italiane! Appartenza nazionale e cittadinanza negli scritti di donne dell’Ottocento”. *Genesis*, I, 2002.
- . “Il Risorgimento delle donne”. *Storia d’Italia. Annali*, vol. XXXII. *Il Risorgimento*, a cura di Alberto Maria Banti e Paul Ginsborg, Einaudi, 2007.
- Sforza, Giovanni. “Amarilli Etrusca e il Romanticismo”. *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 19, 1892.
- Vannuccini, Giovanna. “Una poetessa improvvisatrice della seconda metà del secolo XVIII”. *La Rassegna Nazionale*, 108, 1899.
- Wassng Roworth, Wendy. “Angelica Kauffman’s Place in Rome.” *Italy’s Eighteenth-Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, edited by Findlen P., Wassng Roworth W., Sama C. M. Stanford UP, 2009.