

VIAGGATORI A TEATRO APPUNTI SUL TEATRO ITALIANO NELLE RELAZIONI INGLESI DEL GRAND TOUR

MARIA GRAZIA BELLORINI

All'inizio del diciottesimo secolo l'istituzione del *Grand Tour* è consuetudine ben consolidata presso le classi aristocratiche inglesi, che identificano in essa una funzione educativa irrinunciabile per i giovani destinati, per nascita e per casta, a occupare posti di rilievo nella vita politica della nazione. È ormai un rito sociale, le cui sequenze sono rigidamente fissate, le cui modalità e funzioni sono ancora le stesse di quell'esemplare codificazione che di esso aveva dato Francis Bacon nel celebre saggio *Of travel* (1635). Il viaggio di cultura comporta di conseguenza uno studio in loco dell'antichità, sulla falsariga degli autori classici; la frequentazione della miglior società in vista degli impegni pubblici futuri; lo studio delle diverse forme di governo, attuali o passate, che l'Italia esprime nei diversi stati in cui è divisa. Nei confronti degli abitanti attuali di quella Italia, che idealmente costituisce la meta delle mete del *Grand Tour*, è diffuso un atteggiamento critico di superiorità, per le immagini di decadenza morale e politica che essi sembrano offrire a contrasto con la bellezza del mondo classico e rinascimentale nel quale il viaggiatore si rifugia, consapevolmente compiaciuto, nel contempo, di appartenere ad un paese prospero e libero.¹ Avviene anche che di fronte a tutto ciò i giovani nobili viaggiatori, succubi passivi della erudizione di tutori e mentori, possano mostrare una aristocratica indifferenza, giustificando il severo giudizio di una viaggiatrice d'eccezione come Lady Mary Montague che sul finire degli anni cinquanta li vede sperperare denari e tempo tanto da meritare la riduzione comica che ne fa il Goldoni nel suo teatro.² Samuel Sharp, autore di un testo di viaggio sul quale torneremo, scopre sorpreso come questi giovani non traggano particolare piacere del *Grand Tour*: lo considerino come un dovere e non desiderino che un sollecito ritorno a casa.³ E Smollett, dopo averli incontrati in Italia, li ritrae stupidamente impegnati ad arricchire astuti falsari e corruttori, anziché la loro cultura.⁴

Nel secondo '700, tuttavia, si manifestano dei mutamenti: il viaggio diventa una esperienza aperta a chiunque abbia i denari sufficienti per affrontarlo: dalla fine della guerra dei Sette anni nel 1763, fino ai moti rivoluzionari francesi degli anni novanta, migliaia di inglesi attraversano la Manica e nella maggior parte dei casi arrivano in Italia.⁵ Le motivazioni del viaggio all'estero si vanno diversificando e, accanto ad una concezione museale dell'Italia, ad una concettualizzazione del paese come unità metaforica, si va sviluppando in parallelo, l'interesse verso il paese reale. Sembra istituirsi presso i viaggiatori inglesi in particolare, il rifiuto del dommatismo, degli stereotipi superficiali, per ricercare la verità tramite l'esperienza. Ai giovani aristocratici con il loro seguito, si affiancano uno Sterne, uno Smollett, uno Sharp che viaggiano per motivi di salute; c'è chi viaggia inseguendo i suoi interessi artistici, musicali o scientifici; si affiancheranno sempre più numerosi studiosi o intellettuali borghesi che si avventurano sulle stesse vie.⁶ Fascino della cultura, ma anche pragmatico e scientifico interesse verso l'uomo e le sue istituzioni, frutto del pensiero illuminista e del sentimentalismo roussoniano, incideranno sulla esperienza di viaggio nella seconda metà del '700, portando infine ad un rovesciamento nella lettura dei dati caratterizzanti della società italiana, con la contemporanea apertura verso la natura e il paesaggio percepiti con una nuova sensibilità.⁷

Gli anni sessanta del secolo sono ricchi di proposte dove vecchio e nuovo si incontrano e sovrappongono, nelle forme stesse che la letteratura odeporica assume: mentre i nobili affidano come sempre le memorie del viaggio a diari o a corrispondenze reali che spesso raggiungono il pubblico ad anni, quando non a secoli di distanza, il nuovo tipo di viaggiatore pubblica il resoconto del viaggio subito dopo il ritorno in patria, facendone forse un investimento editoriale, ma volendo soprattutto diversificare la sua opera dalle tante guide di viaggio, cui si erano uniformate le relazioni del principio di secolo: spesso lo fa scegliendo la forma epistolare, per conservare verosimiglianza ed immediatezza, alla elaborazione della nuova realtà umana da sostituire alla osservazione descrittiva della guida. Lo schema espositivo mimetico si articola sulle tappe nelle città, e dunque la città rimane il fulcro dell'attenzione e degli interessi di tutti i viaggiatori, a qualsiasi ceto sociale essi appartengano. Essa si identifica con il momento di sosta, di ricerca e di riflessione,

ma anche di svago e di divertimento. Vi ci si dedica ai trattenimenti serali: la conversazione, i balli, il giuoco, il teatro. Quest'ultimo è certo il più attraente, ricercato con curiosità per la novità della struttura: è infatti il teatro all'italiana, a palchetti, famoso anche perchè si diceva che esso permettesse di svolgervi vita sociale, come concentrata simulazione della vita cittadina.

Teatro è innanzitutto opera, l'opera italiana che gode di grande fama all'estero a partire da metà seicento.⁸ Teatro è anche la commedia dell'arte o comunque le rappresentazioni che diremo di prosa, cui sono riservati in genere teatri minori, – linguisticamente la distinzione che i viaggiatori pongono è tra *Opera* e *playhouse* –, e che potrebbero risultare altrettanto interessanti per l'originalità di concezione.

Lo stesso Bacon, compilando l'elenco delle cose da vedere nel corso del viaggio aveva raccomandato 'Comedies, such whereunto the better sort of persons do resort'.⁹ Non c'è di che sorprendersi quindi per le tante volte che il giovane *grandtourist* e il suo emulo borghese chiudono la loro giornata a teatro. Brevi appunti che appaiono con frequenza e le cui modalità delineano con chiarezza non solo convenzioni e *clichés* culturali e sociali, ma anche quella sottile discriminante, – nella tipologia di viaggiatore cui si accennava –, tra quanto di tradizionale e quanto di innovativo investe il concetto del viaggio e della letteratura ad esso relativa. Possiamo verificarlo mettendo a confronto alcuni viaggiatori e i loro resoconti, scelti negli anni tra il 1760 e il '70, gli anni in cui meglio si avverte il rapido processo di diversificazione in atto.

Fra quei giovani nobili inglesi nei cui confronti si andava affinando una letteratura satirica, potremmo certo includere James Boswell, che ventiquattrenne giunge in Italia nel gennaio 1765 e che percorrerà parte del viaggio in compagnia del coetaneo conte Mountstuart, nipote di Mary Montague. Di Boswell è stato scritto a buona ragione che egli si vede, nel giungere in Italia, 'as a leading tenor in the land of opera, Don Giovanni among the great ladies and their cicisbei'.¹⁰ La metafora teatrale ben si addice al nostro argomento: il diario di Boswell è difatto ricco di riferimenti al teatro, ma al teatro come luogo di convegno sociale, ai palchi come recessi per segreti accordi a preludio di erotici incontri con le dame torinesi, milanesi, veneziane. Arrivato a Torino (genn.'65) in serata,

senza indugio si precipita a teatro: 'I went dirty to the opera. The superb theatre struck me much, and the boxes full of ladies and gallants talking to each other, quite Italy'.¹¹ Sarà accolto come cicisbeo nel palco di Mme St Gilles e nel palco tenterà di dar avvio alla sua carriera di libertino. È ovvio che ciò che avviene in scena vada completamente disatteso: la recita è anzi tutta sviluppata nel palco stesso, con Boswell protagonista di un banale e comico recitativo guidato dalla dama, fonte di divertimento per i vicini di palco che seguono la conversazione fra i due. Situazione che si ripeterà con nobildonne diverse; solo sul finire del soggiorno torinese egli noterà rapidamente il titolo dell'opera, *The Conquest of Mexico*, e un breve commento comparativo con l'opera della sera precedente, del Sassone.¹² A Milano (genn. '65) sembra momentaneamente guarito dal cicisbeismo e più attento spettatore 'I went to the opera: The house was large; the audience so-so. Rough dogs often roared out 'Brava'. The singers seemed slovenly. Blackguard boys held the sweeping female trains and often let them go to scratch their head or blow their nose with their fingers'.¹³ Assorbito completamente da questi dettagli realistici Boswell dimentica di annotare di quale opera si tratti, e lascia Milano con questa deludente presentazione dell'allora Teatro Ducale. Se a Piacenza riporta una buona impressione di una burletta, a Verona (luglio '65) dovrà assistere ad una profanazione dell'Arena, al cui interno è stato costruito un piccolo palcoscenico per la rappresentazione di un'Opera Buffa: tristi riflessioni sul confronto fra la razza forte, eroica degli spettatori e dei gladiatori dell'antichità e i 'degenerate Italians. . . Blackguards and effeminate Signori', che ora siedono in questo sacro luogo ad assistere alle capriole e ai lazzi di un miserabile Arlecchino. Al Teatro di Corte di Mantova assiste quasi commosso ad una Pastorale italiana (luglio '65); A Siena e a Lucca, sul finire del suo viaggio (sett. - ott. '65), frequenta abitualmente l'Opera, traendone conforto alle sue malinconie.¹⁴

Sorprende la mancanza di interesse più approfondito e articolato per il teatro sia d'opera che di recitazione in Italia, da parte di un giovane che si è già distinto in patria per un'intensa partecipazione alla vita teatrale; e che sarà autore di odi, prologhi, saggi sul dramma, sulla tragedia, sulla professione di attore. Stupisce inoltre, e non solo noi ma anche il suo biografo più autorevole,¹⁵ che egli non cerchi di conoscere direttamente l'opera di Goldoni o del

Metatasio a Venezia (i due autori sono all'estero in quel 1765), nè Carlo Gozzi che pure è grande amico di Giuseppe Baretti da Boswell più volte incontrato a Venezia e del quale avremo ancora occasione di parlare. Sembra dunque che egli limiti il significato di teatro all'opera, e che questa faccia parte della *routine* quotidiana, secondo le convenzioni della classe sociale cui appartiene; in questo del tutto simile ai tanti che lo hanno preceduto, a quella stessa Lady Mary Montague, che non lascia nel suo brillante epistolario traccia di interessi più ampi di quelli di Boswell nei riguardi dell'opera o della commedia, pur dimostrando ella di conoscere il Goldoni e l'importanza innovatrice della sua opera.¹⁶ Boswell avrà un ripensamento a posteriori, sulla via del ritorno: a Marsiglia, assiste ad una commedia seguita da un breve trattenimento musicale che egli subisce come una tortura. Si abbandona pertanto ad una esaltazione del teatro italiano, in un enfatico crescendo: "The French squeaking and grimaces were insufferable to a man just come from the operas of Italy! O Italy! Land of felicity! True seat of all elegant delight! . . . Thy divine music has harmonized my soul: That nature, that sweet simplicity, that easy grace which has pleased me so often in thy theatres, shall never fade from my memory."¹⁷

Edward Gibbon nel 1764 concludeva in Italia il suo *Grand Tour*, del quale è rimasto un diario parziale, redatto in francese.¹⁸ Con estrema meticolosità egli registra e descrive visite a musei, chiese, monumenti, biblioteche e personaggi eminenti, soddisfacendo i suoi interessi storico-eruditi ed artistici. Non dimentica tuttavia di annotare le serate passate a teatro, con l'amico William Guise,¹⁹ appassionato di musica. Frequenta l'opera a Torino e a Milano (maggio 1764). A Parma il teatro farnese lo attrae come realizzazione architettonica. Assiste a noiose tragedie, o alla commedia a Reggio, a Firenze, a Livorno.²⁰ Con l'accuratezza e il sereno distacco dello studioso ammira gli edifici teatrali, antichi e moderni, registra il comportamento degli spettatori nei palchi. Piacevolmente sorpreso, apprezza il modo tutto italiano di trasformare questi ultimi in salotti dove di tutto ci si interessa men che di ciò che avviene in scena; citerà il titolo, solo quello, di due opere cui ha assistito per altro senza alcun interesse, *Ezio* a Reggio, *Siroe* a Firenze.²¹

Esponenti ambedue, Gibbon e Boswell, di una stessa classe aristocratica, vedono del paese soprattutto lo spazio del passato, nel quale contestualizzare, per amore o per dovere, la loro cultura

classica, concedendosi poi alla frequentazione della miglior società, che, come nei consigli di Francis Bacon, essi trovano raccolta nel teatro d'opera, o nelle recite in case private, presso conventi o conservatorii. Il teatro pubblico di recitazione, espresso più comunemente nella commedia dell'arte, non sembra essere considerato fra i trattenimenti aristocratici, non lascia traccia di sè in diari e memorie. È passatempo per il popolo, per i piccoli borghesi, e troverà qualche attenzione e qualche apprezzamento sulla qualità, non solo del pubblico e del suo comportamento, ma del che cosa e del come si recita, presso i viaggiatori borghesi, parimenti curiosi verso la commedia che verso l'opera.

Passiamo a questa seconda categoria cui appartengono indubbiamente *Smellfungus* e *Mundungus*, rispettivamente il famoso Tobias Smollett e il meno noto Samuel Sharp, che meritavano il curioso appellativo, come si sa, da Sterne proprio nella loro veste di viaggiatori.²² Essi sono attratti dell'Italia per ragioni culturali certo, quelle stesse che avevano indotto il dottor Johnson a confessare, forse un po' pateticamente, e comunque per la soddisfazione di tutti i viaggiatori contemporanei: 'A man who has never been in Italy is always conscious of an inferiority from his not having seen what is expected a man should see. The grand object of travel is to see the shores of the Mediterranean'.²³ Essi sono ben decisi peraltro a non cadere vittima di luoghi comuni, di giudizi precostituiti, cercano di staccarsi dalla contemplazione del passato per guardare anche alla situazione reale del paese.

Smollett non contribuisce granché alla nostra indagine: nelle lettere che registrano le sue impressioni del viaggio in Italia nell'autunno 1764, non v'è traccia di una frequentazione di teatri, forse perchè la stagione non è ancora iniziata. Eppure conosce bene Goldoni e la sua opera. Ne cita una battuta in dialetto originale e lo indica come 'the celebrated reformer of the Italian comedy'. Dichiarò ancora di dedurre dalle commedie goldoniane il carattere delle donne italiane: capricciose, insolenti, vendicative, permalose, perfide e crudeli al punto che egli le ritiene 'very unfit subjects for comedy whose province is rather to ridicule folly than to stigmatize such atrocious vice'.²⁴

Ben più attento alla realtà teatrale è *Mundungus*, il chirurgo Samuel Sharp che compie il suo viaggio in Italia dal sett. 1765 al maggio 1766. Ha circa sessantacinque anni e ciò che lo attira in

Italia è il clima, per ragioni di salute. Nel dare forma epistolare alla sue memorie di viaggio (*Letters from Italy* 1766),²⁵ egli asserisce di non voler ripetere la pedissequa descrizione dei monumenti dell'Italia antica e moderna, ma di voler piuttosto presentare gli usi e i costumi dell'Italia contemporanea. Nelle cinquantaquattro lettere di questo suo lavoro, egli sembra confermare l'immagine del decadimento sociale del paese, e in questo senso il Baretti reagirà allo scritto dello Sharp. Eppure egli evita il confronto con il passato e si impegna di fatto a registrare gli aspetti salienti della situazione politica, economica oltre che sociale e culturale degli stati italiani nella cui realtà storica egli vede vanificata una virtuale identità nazionale. Coglie, sia pur confusamente, il divario economico fra stati del sud e del nord, la rilevanza della carestia che proprio in quegli anni affligge la popolazione; nota, per la loro significanza economica, le differenze nel paesaggio naturale. Siamo di fronte ad una innovazione nella letteratura di viaggio settecentesca, novità cui Johnson riservò grande attenzione: 'I read Sharp's *Letters* over and over again . . . There is a great deal of matter in them'.²⁶ Meno pacata e generosa fu la lettura che ne fece Giuseppe Baretti, tanto che ne scaturì, tra questi e Sharp, una *querelle* celebre tra contemporanei, una vera e propria *book war* (la definizione è di Fanny Burney).

Fra usi e costumi degli italiani hanno un posto di rilievo la musica, il teatro e quella felice combinazione d'entrambe che è l'opera. Sharp ci offre una immagine speculare e complementare di quel mondo di incontri ed intrighi sociali, politici, amorosi cui si riduce l'esperienza teatrale per i giovani viaggiatori aristocratici. Questo medico chirurgo ha chiaramente una formazione classica, e un forte interesse personale per il teatro. Quasi alla fine del suo viaggio, giunto a Firenze nel maggio del '66 confesserà: 'Whilst I am in Italy, I seldom fail to be present every evening at the Theatre, as being the place where, next to good company, a traveller is best enabled to catch the manners of a people' (XLVIII, 248). Bacon aveva suggerito un uso elitario della *Comedy*, come luogo ove incontrare i migliori; per Sharp il teatro è luogo di pragmatica verifica del comportamento umano in culture diverse. La sistematica attenzione ai dettagli con cui egli indaga in questo ambito è perciò da ricollegarsi ad un principio metodologico: a volte sono osservazioni

non molto brillanti od intuitive, 'insipid and tiresome' (I, 2) come quelle guide cui egli non vuole assomigliare, e però sorprendono per la frequenza, e per l'impegno di interpretazione che Sharp riserva loro.

Sembra emblematico che Sharp parli di teatro già nella prima lettera relativa al suo incontro con Voltaire, che egli aveva avuto modo di frequentare sia a Londra che a Parigi. Le note che egli trascrive su questo incontro sono esclusivamente dedicate al rapporto di Voltaire con il teatro, fino a ribadire l'antico cruccio dello Sharp per il grosso errore di valutazione dell'opera shakespeariana da parte dell'amico filosofo.²⁷ Non varrà questo, comunque, ad ingraziargli le simpatie del Baretti, che avrà da rinfacciare al Voltaire anche una valutazione positiva dell'opera del Goldoni.

A Venezia, dove arriva nel settembre 1765, Sharp trova i teatri ancora chiusi, ma annota come essi siano frequentabili da tutti, specie durante il Carnevale, e come siano i Gondolieri a determinare con il loro applauso o la loro censura la fortuna di un'opera o di una commedia (IV. 15). Annota anche le informazioni raccolte sul comportamento a teatro di dame e cicisbei, un istituto di cui egli si meraviglia e si andrà indignando sempre più (V, 18). Padova, frequentata dai Veneziani nei mesi estivi, offre ai ricchi villeggianti 'a fine opera', il che sembra indicare insieme l'edificio e lo spettacolo. Volutamente evita ogni descrizione di teatri-munimento sia a Verona che a Vicenza (X. 37). Sarà dunque Napoli la città che gli appare come il centro più vivace e ricco di attività drammatiche. Egli esordisce affermando: 'A stranger upon his arrival in so large and celebrated a city as Naples, generally makes the public spectacles his first pursuit' (XIX, 77). La ricerca inizia dal teatro del Re, più noto come *San Carlo*. riservato all'opera seria. Sharp non trattiene la sua meravigliata ammirazione definendolo uno degli spettacoli più belli che si possano incontrare viaggiando, come già avevano annotato Lady Mary Montague, o David Garrick, e come faranno tutti gli stranieri.²⁸ Sharp è affascinato dalla struttura architettonica: 'The amazing extent of the stage, with the prodigious circumference of the boxes, and height of the ceiling, produce a marvellous effect on the mind, for a few moments' (XIX, 78). È meno soddisfatto della funzionalità acustica: le voci e la musica si perdono in quell'immenso spazio, tanto da concludere che

l'edificio 'is better contrived to see than to hear the Opera'. Fa così sua una preoccupazione ricorrente dell'autore drammatico, a partire da Ben Jonson che già aveva dovuto difendere il primato di 'to hear' rispetto a 'to see', nell'allestimento delle opere teatrali.²⁹ Sharp trova conferma di questo dannoso ribaltamento di valori nell'improvviso silenzio degli spettatori al momento del balletto, 'the Neapolitans go to see not to hear an Opera' (XX, 82). Il balletto può essere noioso, con avvenimenti e personaggi banali o buffoneschi, ma in compenso la messinscena, i costumi, la musica sono ricercati e ben armonizzati e 'Above all the stage is so large and noble as to set off the performance to an inexpressible advantage' (XX, 85).

La difficoltà del sentire, peraltro, viene a suo avviso aggravata dal chiasso che si fa in sala, per via della abitudine di considerare l'opera come luogo di 'Rendevous and visiting'. Sharp deduce che questo sia l'unico luogo dove i napoletani, (ma vedremo non solo loro), si scambiano visite, passando di palco in palco per sere successive, anche quando si replichi per settimane la stessa opera. Si offrono rinfreschi, ma non pasti completi come gli era stato detto. Ha potuto vedere invece alcuni degli occupanti dei palchi dedicarsi al gioco delle carte. Non vi è pertanto alcuna attenzione per l'opera, si ride e si parla per tutta la rappresentazione. Egli era stato informato già in Inghilterra di questa abitudine italiana; e vi aveva accennato presentando la vita teatrale di Venezia; ma non credeva si potesse arrivare a tanto. Non si fa eccezione nemmeno per i cantanti preferiti o per la presenza del re. Notiamo la grande differenza di reazione di fronte allo stesso fenomeno: Boswell può esclamare, al suo esordio mondano nei palchi del teatro torinese, 'Quite Italy': e Gibbon concludere che lo spettacolo è solo un punto di riunione e distrazione per una società che lo rende più vivo e più libero; mentre Sharp rimane perplesso, se non indignato, da simile comportamento e partecipa dell'umiliazione inflitta a attori e cantanti.³⁰ Con insistenza egli ritorna sulla struttura del *S. Carlo*: il numero dei palchi, la configurazione della platea dove i sedili hanno il piano ribaltabile, fissato da un lucchetto che ne rende l'uso riservato. Si addentra poi nelle modalità di assegnazione dei posti all'opera, sulle possibilità che hanno gli stranieri di accedere agli spettacoli (XXI, 85 – 88). Non dimentica i problemi di illuminazione con riserve sull'uso di fumosi ceri nelle serate di gala; sulla

concentrazione di luce sul palcoscenico, il che rende gli spettacoli 'dark and melancholy' (XXII, 88). La mancanza di illuminazione in sala durante la rappresentazione, e l'angustia dei palchetti dove siedono le dame, impedisce agli spettatori di contribuire all'abbellimento dello spettacolo come avviene invece a Londra. La riflessione sul rapporto tra la struttura dell'edificio e gli spettatori, suggerisce una visione di classica armonia: se il teatro avesse solo frequentatori di rango, una struttura come quella del teatro palladiano darebbe loro il giusto risalto, in quanto gli spettatori stessi entrerebbero a far parte dello spettacolo, disposti elegantemente fra i colonnati e sui gradoni. La vasta platea del teatro napoletano, al contrario, è frequentata dalla promiscua compagnia dei servi, e dei loro poco raccomandabili amici; solo a Firenze egli osserverà la presenza delle dame in platea, come è abitudine anche a Londra. Fornisce una serie di informazioni sulle difficoltà degli impresari napoletani nei rapporti con la corte e con gli attori, e sui compensi pecuniari di quest'ultimi.

Non si può dire che Sharp non proceda con sistematicità a riferire le sue esperienze, con una minuta elencazione di dettagli; riuscirà peraltro a darci un quadro organico della vita reale del teatro italiano contemporaneo.

Dopo aver dedicato ben quattro lettere alle riflessioni sul *S. Carlo* egli passa all'esame degli altri teatri napoletani, fra i quali si impone, con segno negativo, 'a little dirty kind of playhouse', dove si recita la commedia ogni sera (XXIII, 95). Si chiama *La Cantina*, e tale è di fatto. Una piccola sala per settanta, ottanta persone in platea e un solo giro di dieci, dodici palchi. Gli spettacoli sono mediocri, ma ciò che più colpisce è la volgarità degli spettatori: e Sharp si dilunga nel descrivere la deprecabile abitudine degli italiani di qualsiasi ceto sociale di sputare ovunque e in qualsiasi circostanza: è un malvezzo particolarmente evidente in questo teatro mal frequentato, ridotto pertanto in condizioni igieniche precarie, dove è impossibile evitare di insudiciarsi gli abiti.³¹ Il Baretti tenterà a questo riguardo una difesa d'ufficio dello spettatore italiano, costantemente smentita dalla testimonianza di tanti altri viaggiatori che fanno eco alla indignazione dello Sharp.³²

Ritroviamo lo stesso atteggiamento di minuziosa osservazione e di interpretazione dei dati a Firenze, dove Sharp si trova nel maggio '66. Abbondano le informazioni sulla situazione dei tre teatri

della città, nelle loro strutture e nella loro destinazione, nonché sulla qualità delle rappresentazioni (XLVII, 240). Egli segue lo schema espositivo già sperimentato per Napoli anche a Torino, ultima tappa del suo viaggio, e fornisce un esame degli edifici, degli orari di apertura, dei problemi economici di gestione dei diversi teatri e spettacoli (L, 270 – 271).

Lo Sharp sembra accumulare nel tempo una sistematica esperienza sul teatro italiano, soprattutto come frequentatore degli spettacoli di prosa più che dell'opera: dirà esplicitamente a Torino di recarsi alla commedia ogni sera, e di esserne soddisfatto. Seguendo poi gli intendimenti programmatici di un viaggio non solo di *entertainment*, ma di *enlightenment* e possibilmente di *improvement*,³³ cerca di elaborare l'esperienza attraverso opportune riflessioni sulla situazione del dramma in Italia. Riflessioni che si ampliano e si approfondiscono con il procedere del viaggio stesso. *La Cantina* napoletana gli suggerisce le prime considerazioni generiche: in Italia non vengono se non raramente rappresentate tragedie, nè gli riesce di vedere per il momento commedie di più di tre atti. Le rappresentazioni di queste ultime sono rozze, incolte quali dovevano essere alle origini. Egli ritiene che manchi ogni incentivo a migliorare in quanto le commedie sono raramente frequentate dai nobili e costituiscono un divertimento solo per le classi inferiori. Lo spettacolo è basato principalmente su doppi sensi, su equivoci banali, 'even from dirty actions, such as spitting or blowing the nose in each other faces' (XXIII, 96), proprio come in Inghilterra avviene sui palcoscenici di *Mountbanks* o a *Bartholomew-Fair*. Da Firenze ribadirà come la commedia italiana non sia superiore al *droll* inglese, tutta affidata ad estemporanee e spesso volgari improvvisazioni dei *characters* fissi, Arlecchino, Pulcinella, Don Fastidio, Pantalone. Sono gli stessi amati dai napoletani, tanto che alcuni di questi personaggi vengono introdotti anche nelle opere buffe e, ipotizza con ironia lo Sharp, se il popolo frequentasse di più il teatro d'opera, certo verrebbero introdotti anche nell'opera seria (XXIII, 97).

Riconosce peraltro, nonostante le critiche sfavorevoli sugli spettacoli cui ha assistito, che gli Italiani hanno un genio naturale per la commedia, ricordando in particolare un comico di merito, nel personaggio di Don Fastidio, che ben potrebbe affrontare il pubblico di Londra e di Parigi.³⁴ Prova quindi ad elaborare dei

rimedi pragmatici a cominciare dagli attori che egli vorrebbe professionisti e non dilettanti (XLVII, 242). Potrebbero di conseguenza avere un pubblico più rispettabile ed esigente e coltivare il loro gran talento, studiare le loro parti con decoro, e non affidarsi al caso o alla continua e fastidiosa presenza del suggeritore. Con lo sguardo rivolto al passato vagheggia la protezione di qualche gran signore; parla di un novello mecenate a Napoli; a Torino pensa alla presenza in sala del sovrano: in entrambi i casi si riporterebbe in vita ora, come nel passato, lo spirito poetico del paese e insieme si restituirebbe rigore e dignità agli attori e agli spettatori. Trova conforto a queste sue proposte, nel successo che durante il carnevale hanno le recite, tre o quattro commedie per sera, presso le abitazioni private o nei conventi, dove si offrono allo spettacolo condizioni migliori: come egli ha potuto vedere presso i frati Celestini di Napoli, cosa che farà lo stesso Sterne, a Napoli nel febb. '66.³⁵

A Firenze la situazione sembra meno negativa: non solo le burlette sono decorose, pur non avendo cantanti o attori di particolare bravura (XLVII, 243); ma egli riesce finalmente ad assistere ad una commedia in cinque atti e perfino ad una tragedia, cosa che ormai riteneva impossibile su un palcoscenico italiano. Si tratta di una traduzione del *Mabomet* di Voltaire, e trova gli spettatori eccezionalmente attenti. Merito della forza drammatica dell'autore francese, ma anche della declamazione tragica degli attori italiani: 'it appears to me much more sweet and pathetic, I might also venture to say natural, than the declamation of the French tragedians' (XLVIII, 248 - 49). Questo non fa che aumentare il rammarico per la disastrosa situazione attuale ed egli è sempre più convinto che l'assenza di un interesse qualificato e per tanto esigente nei confronti del dramma, neghi al teatro la possibilità di rinnovamento, che pure le capacità degli attori potrebbe garantire. Si ritrova quindi di fronte ad un circolo vizioso: non si potranno avere migliori attori, se non si avranno migliori testi e un pubblico più esigente espresso attraverso la presenza di un signore illuminato; si potrebbe ricorrere a paghe migliori che non al presente, e perfino a prezzi di ingresso selettivi (LI, 281 - 82).

A questo punto è sorprendente che un uomo tanto interessato alle attività drammatiche, che si professa assiduo frequentatore dei teatri di prosa, più che non dell'opera; che si dichiara convinto

della necessità di una riforma del teatro italiano, della necessità di buoni testi per aver buoni attori, non faccia mai il nome di Goldoni, Gozzi, Metastasio. Del primo in special modo già noto anche in Inghilterra, come testimonierà il Baretti stesso, e che altri viaggiatori collegano variamente alla loro esperienza, come Smollett o, ancor prima, Lady Montague. Tanto più stupisce, se ricordiamo la lusinghiera approvazione che Voltaire, tanto stimato da Sharp, aveva espresso nei confronti del commediografo veneziano.

Dobbiamo ciò nonostante, riconoscere allo Sharp che, nella ricerca delle soluzioni possibili per il miglioramento del teatro, egli non limita la sua attenzione all'ambito strettamente letterario del testo e dell'autore, ma manifesti una percezione organica del fenomeno drammatico, comprensivo dell'attore, dello spettatore, dello stesso spazio teatrale. Attentissimo ai più minuti particolari del teatro italiano nella sua realtà architettonica, sociale, economica, rimane certo legato alla cultura classica che gli fa chiedere *decorum* comico e tragico, *decorum* degli attori, *decorum* degli spettatori; che gli fa credere nell'intervento risolutore di un mecenatismo illuminato; ma sembra peraltro dotato di un maggior senso del teatro come complessa realtà vitale, e non prevalentemente letteraria, quale sembra invece la difesa del Baretti. E più generoso del Baretti è lo Sharp nel giudicare gli attori italiani superiori ai francesi, e i teatri di Parigi inferiori agli italiani nonchè agli inglesi, laddove il Baretti nella *Frusta Letteraria* giudicava gli italiani nani e francesi giganti sia nella commedia che nella tragedia.

L'opera del Baretti, *An Account of the Manners and Customs of Italy* (1768) fu la subitanea e vivacissima reazione alle *Letters* dello Sharp;³⁶ e risultò alla fine un manuale di preparazione per i viaggiatori inglesi che meglio potessero affrontare la complessità della vita italiana contemporanea. La battaglia libresca fra Sharp e Baretti, che nelle fasi successive vide riprodursi con enfasi mutevole gli assunti iniziali, fino a ridurli ad una stizzosa polemica personale, offrì peraltro ai lettori inglesi l'occasione di leggere nei primi capitoli dell'*Account* un breve profilo storico del teatro italiano; una valida discussione sulla commedia dell'arte, ove si giustifica la recitazione a 'scenario', ritenendola una forma di teatro tutta italiana, da migliorare certo, ma da non abolire. C'è forse a volte una forzatura ottimistica, o un facile contraddirsi, tanto da rischiare un sospetto di apologia, come sembra intuire il Johnson

che riflette sull'opera del Baretti, dandone un giudizio pacato e arguto: un libro molto piacevole il cui autore 'has not indeed many hooks; but with what hooks he has, he grapples very forcibly'.³⁷ Si può dire allora che, nel parlare di teatro, il Baretti non raccolga l'aggancio che il Goldoni, come forza rinnovatrice del dramma italiano, poteva fornirgli per controbattere le denigrazioni e le perplessità dello Sharp; anzi egli riprende ed amplia la requisitoria contro il drammaturgo veneziano, il cui nome è per lui sinonimo di diletterismo e volgarità, arrivando ad affermare, con acredine ostinata, che due recenti produzioni dello stesso a *Haymarket*, 'two stupendous burlettas', hanno avuto successo perchè gli inglesi sono rimasti affascinati dalla musica e dal canto e certamente non per la qualità del libretto goldoniano che, per loro fortuna, non sono stati in grado di capire.³⁸ Raccomanda piuttosto ai lettori e agli spettatori inglesi i testi poetici di Zeno e Metastasio, e quelli drammatici di Carlo Gozzi – paradossalmente da lui definito il più sorprendente genio che, dopo Shakespeare, sia comparso in alcun secolo o paese.³⁹ Ciò non toglie che poi il Baretti, con tipica passionalità, rimproveri lo Sharp per l'assoluto silenzio sul Goldoni, un *playmonger* certo, ma pur sempre un fenomeno italiano al centro di una *paper-war* nata a Venezia in seguito all'elogio fattone dal Voltaire, e che lo Sharp non avrebbe dovuto ignorare. A noi non rimane che chiederci se il silenzio del nostro viaggiatore inglese sul Goldoni sia l'esito di una imperdonabile disinformazione o di una fatale incomprensione.

Notes

1. La bibliografia sull'argomento è vastissima. Fra gli studi più recenti si vedano: Geoffrey Trease, *The Grand Tour*, London, Heinemann 1967; Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia*, Annali 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127 – 263; Jeremy Black, *The British and the Grand Tour*, London, Croom Helm, 1985; Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1987; AA.VV., *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, Milano, T.C.I., 1987. Rimane fondamentale il repertorio bibliografico di Richard Sidney Pine-Coffin, *Bibliography of British and American Travel in Italy to 1860*, Firenze, Olschki, 1974. Si veda anche: Fiammetta Olschki, a cura di, *Viaggi in Europa, sc. XVI – XIX*, Firenze, Olschki, 1990.

2. cfr. Mary Wortley Montague, *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montague*, 3 voll., Clarendon Press, Oxford 1965 – 67, III, p. 159.

3. cfr. Samuel Sharp, *Letters from Italy, describing the Customs and Manners of that Country in the Years 1765 and 1766. To which is annexed an Admonition to Gentlemen who pass the Alps in their Tour through Italy*, London 1766, p. 171. L'opera ebbe un immediato successo con tre edizioni nel giro di un anno

4. cfr. Tobias Smollett, *Travels through France and Italy*, (1766), Oxford 1981, p. 241.

5. Sia Horace Walpole che Edward Gibbon parlano, rispettivamente nel '63 e nell'85 di circa quarantamila inglesi (tra padroni e servi) in viaggio sul continente; ma già Lady Montague nel giugno del '40 esprimeva un fastidio tutto aristocratico per i troppi connazionali presenti a Venezia, 'petit-maitres and fine ladies...who torment me as the frogs and lice did the palace of Pharaoh', cfr. Montague, *Letters*, I. p. 196.

6. cfr. Pine-Coffin, *Bibliography* cit., e F. Olschki, *Viaggi* cit.

7. cfr. Andrew M. Canepa, 'From degenerate Scoundrel to Noble Savage: The Italian Stereotype in 18th Century British Travel Literature', *English Miscellany*' 22, 1971, pp. 107 - 146 e le introduzioni ai repertori citati n. 6.

8. Ricordiamo The Italian Opera House in Haymarket a Londra, alla cui direzione partecipò Giuseppe Baretta, negli anni successivi al suo arrivo a Londra nel 1751. cfr. W.J. Lawrence, 'The Drama and the Theatre', in *Johnson's England*, ed. by A.S. Turberville, Oxford, The Clarendon Press, 1952, pp. 160 - 189. Si veda anche Luciano Alberti, 'Teatro', in *La Musica* a cura di Alberto Basso, UTET, Torino, 1966, vol. IV, pp. 585 - 618, dove viene tra l'altro sottolineata l'importanza assunta dal libretto nel settecento, come intensificata espressione drammatica.

9. cfr. Francis Bacon, 'Of Travel', in *The Essays of Wisdom*, London 1635, p. 71.

10. cfr. Frank Brandy and Federick Pottle, a cura di, *Boswell on the Grand Tour: Italy, Corsica and France, 1765 - 1766*, London 1955, Introd. p. xiii.

11. cfr. *Boswell on the Grand Tour* cit., p. 24.

12. cfr. *Boswell on the Grand Tour* cit., p. 40; Si tratta dell'opera *Montezuma* da lui registrata con il sottotitolo *The Conquest of Mexico* di Francesco di Majo: per l'opera precedente potrebbe trattarsi della *Olimpiade* di Johann Adolph Hasse, detto il Sassone.

13. cfr. *Boswell on the Grand Tour* cit., p. 47.

14. cfr. Tinker Ch. Brewster, a cura di, *Letters of James Boswell*, Oxford 1924, pp. 177; 184; 189.

15. cfr. Frederick A. Pottle, *James Boswell, The Earlier Years 1740 - 1769*, London 1966, pp. 229 - 230.

16. Riferendosi al comportamento dei giovani connazionali, Lady Montague ritiene che giustamente 'since the birth of the Italian drama, Goldoni has adorned his scenes with gli Milordi Inglesi (*sic*), in the same manner as Molière represented his Parisian Marquises' (Montague, *Letters*, III, 159).

17. *Boswell on the Grand Tour* cit., p. 254.

18. Pubblicato integralmente solo nel 1961, cfr. Georges A. Bonnard, a cura di, *Gibbon's Journey from Geneva to Rome*, London 1961.

19. William Guise figlio di Sir John Guise di Elmore Court, Gloucestershire, coetano di Gibbon; i due giovani si conobbero e divennero amici a Losanna nell'ottobre 1762. Anche Guise tenne un diario conservato negli archivi di Elmore Court.

20. cfr. *Gibbon's Journey*, pp. 16; 18; 32; 59; 96 – 97; 104; 223.
21. cfr. *Gibbon's Journey*, pp. 161 – 162; 223. Le descrizioni sono relative al teatro di Firenze; le opere sono *Il mercato di Malmantile*, musica di Giuseppe Scarlatti; *Siroé*, testo di Metastasio.
22. cfr. Lawrence Sterne, *A Sentimental Journey through Italy and France*, (1768), Oxford University Press, 1960, pp. 50 – 52. A Roma presso il Pantheon, e a Torino egli incontra Smollett: 'The learned Smellfungus travelled from Boulogne to Paris, from Paris to Rome – and so on – but he set out with the spleen and jaundice, and every object he passed by was discoloured or distorted'. Per Sharp leggiamo: 'Mundungus with an immense fortune made the whole tour...without any generous connection or pleasurable anecdote to tell of; but he had travelled straight on looking neither to his right hand or his left, lest Love or pity should seduce him out of his road'.
23. cfr. James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, (1791), Oxford 1969, p. 742.
24. Smollett, *Travels* cit., p. 33, la citazione del Goldoni è dalla commedia *La Buona Moglie* 1749, I, iii; per il giudizio sulle donne cfr, p. 222.
25. Samuel Sharp nacque intorno all'anno 1700 in Giamaica. Diventò famoso chirurgo, con molte pubblicazioni scientifiche. Nell'aprile del 1749 divenne membro della Royal Society. Ritiratosi dalla professione per motivi di salute – soffriva di asma – partì nel 1765 per un viaggio sul continente che lo portò in Italia. Al suo ritorno pubblicò le *Letters from Italy* cit., cui seguì, dopo la reazione del Baretti, un opuscolo difensivo di una ottantina di pagine, *A view of the Customs, Manners, Drama etc., of Italy, as they are described in the 'Frustra Letteraria'*, London, W. Nicoll, 1768. Le citazioni dal testo dello Sharp in questo studio sono dalla terza edizione, Londra 1767; vengono indicati progressivamente il numero della lettera e la pagina del testo. Le *Letters* ebbero anche una parziale traduzione italiana, limitata al soggiorno napoletano; cfr. S. Sharp, *Lettere dell'Italia* (1765 – 1766), a cura di Salvatore di Giacomo, Lanciano Carabba editore, 1911.
26. cfr. Boswell, *The Life of Samuel Johnson* cit., p. 755.
27. Sharp riferisce che Voltaire ha arricchito la sua casa a Vevey con un teatro troppo piccolo, solo 50 persone, che è perciò in corso di ampliamento. Presso Voltaire si trova al momento Mlle de Clairon, della cui recitazione egli si mostra entusiasta: solitamente si deve accontentare di compagnie ambulanti di passaggio. Sharp si rammarica di non essere giunto la sera precedente per poter assistere alla recitazione. Passa quindi alla riflessione sui rapporti poco felici tra Voltaire e Shakespeare, accusando velatamente il primo di aver commesso una imprudenza nel pubblicare le sue traduzioni del drammaturgo inglese (i, 3 – 5).
28. Il teatro *San Carlo* di Napoli fu aperto nel novembre 1738, suscitò l'ammirazione di tutti i viaggiatori stranieri, per la sua grandiosità. Fra gli inglesi si vedano Gibbon, Garrick, Sterne, Beckford, Lady Mary Montague e molti altri.
29. cfr. Ben Jonson, *The Staple News*, (1626), *The Prologue*; e Peter Holland, *The Eyes have it, Shakespeare's Audience and attendant Lords*, TLS, May 7, 1993, pp. 3 – 4.
30. Per notizie più esaurienti su questo ed altri teatri napoletani, nonché su attori e compagnie si veda Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli Guida,

- 1969; lo studioso cita dal testo dello Sharp la testimonianza sulla *Cantina* (pp. 401 – 402), a conferma delle reali condizioni del teatro napoletano in quegli anni.
31. Per analoghe rimostranze si veda Pine-Coffin, *Bibliography* cit., Introduction, pp. 40 – 42.
32. Lo stesso Baretto deve ammettere che a Venezia (e secondo lui solo in questa città), l'ordine pubblico a teatro non è rispettato: i nobili hanno l'usanza di sputare dai palchetti nella platea, in segno di disprezzo verso il popolo, che peraltro tollera con molta pazienza questo insulto (*An Account*, p. 60 – 61). Una conferma indiretta dunque delle pessime maniere degli italiani di qualsiasi ceto in pubblico, e quindi giustificazione della insofferenza del viaggiatore inglese medio, che non usufruisce della posizione privilegiata nel palco.
33. cfr. Dennis Porter, *Haunted Journeys: desire and transgression in European travel writings*, Princeton 1991, pp. 25 – 68.
34. Si trattava dell'attore comico Francesco Massaro, che creò la maschera di Don Fastidio per le commedie di Francesco Cerlone, cfr. Vittorio Viviani, *Storia*., pp. 393; 399; 400; 402; 416. È probabilmente la stessa maschera citata da Garrick, cfr. *The Letters of David Garrick*, ed. D.M. Little and G.M. Kahrl, Cambridge, Mass., The Belknap Press, 1963, vol. I, p. 395. Garrick fu a Napoli dal dicembre 1763 al febbraio 1764.
35. cfr. Lawrence Sterne, *Letters of L. Sterne*, ed. L.P. Curtis, Oxford, 1935, pp. 269 – 270. Sterne fu a Napoli nel febbraio 1766.
36. cfr. Giuseppe Baretto, *An Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of some Travellers, with Regards to that Country with Notes and an Appendix added in Answer to Samuel Sharp*, London T. Davies, Covent Garden, the Second Edition, 1769. Alla prima ed. 1768, il Baretto aggiunse l'*Appendix*, nella quale controbatte punto per punto la risposta che lo Sharp aveva elaborato alla prima edizione del Baretto; Sharp citava i passi della *Frusta Letteraria* che potevano giustificare certe sue accuse agli italiani o critiche all'Italia, vedi n. 25. L'opera del Baretto ebbe un immediato successo anche fuori dall'Inghilterra con una trad. francese nel 1773, e tedesca nel 1781. La traduzione italiana imperfetta e lacunosa è del 1818 a cura di Girolamo Pozzoli.
37. Boswell, *The Life of Johnson*, cit., p. 394.
38. cfr. Baretto, *An Account* cit., p. 160, riferendosi al Goldoni scrive: 'He is the author of these stupendous burlettas, The Two Buona Figliola's'. Si tratta di *La Buona Figliuola* (1766), e *La Buona Figliuola Maritata* (1767). Si veda anche A. Nicoll, *A History of English Drama, 1660 – 1900*, Cambridge University Press, 1955, vol. III 1750 – 1800, pp. 351 – 352.
39. cfr. Baretto, *An Account* cit., capitoli X, XI, XII, pp. 145 – 190.