

I piaceri John Brewer dell'immaginazione

La cultura inglese
nel settecento



Carocci

Introduzione

Un giorno, verso la fine del settecento, Archibald Alison, un ecclesiastico indolente e benevolo con la propensione a contemplare le opere dell'uomo con altrettanta attenzione delle opere di Dio, si trascinò fuori dal letto, dove di solito poltriva fino alle due del pomeriggio, e si mise alla scrivania, nella sua casa di Kenley nello Shropshire, per iniziare il suo primo libro, gli *Essays on the Nature and Principles of Taste* [*Saggi sulla natura e i principi del gusto*]. Alison sperava che le sue osservazioni, pubblicate infine a Edimburgo nel 1790, avrebbero suscitato l'ammirazione di uomini e donne colti e raffinati, e soprattutto quella del suo protettore, sir William Pulteney. Qui spiegava: «Le belle arti sono considerate come le arti che si rivolgono all'immaginazione, e i piaceri che esse offrono sono definiti, per distinguerli, come i Piaceri dell'Immaginazione [...] il loro fine è produrre emozioni di gusto».

Le sue definizioni erano chiare, accessibili e (lo si deve ammettere) decisamente scontate. Ripetevano una concezione fatta propria da tutti i migliori scrittori britannici sul gusto e le arti, compresi Joseph Addison, Edmund Burke e David Hume. Alison e i suoi illustri predecessori volevano distinguere le «emozioni di gusto» da altre sensazioni quali il desiderio sessuale e il desiderio di beni materiali, e separare le cose di gusto dagli oggetti ordinari della vita quotidiana.

Alison era uno scozzese, un riservato membro della chiesa d'Inghilterra con due sinecure ecclesiastiche e una prebenda a Salisbury, che gli permisero di indulgere al suo gusto dilettantesco per la scrittura di eleganti frammenti e di sermoni ben torniti, nonché di coltivare il suo discontinuo interesse per la storia naturale. Conduسه una piacevole vita di campagna nello Shropshire e nell'Hampshire prima di trasferirsi a Edimburgo, nel 1800, per l'istruzione dei suoi figli. Tuttavia, come molti personaggi minori di questo periodo, egli faceva parte di un movimento molto più vasto, giacché tali questioni relative al gusto e all'immaginazione misero alla prova molte figure di spicco dell'illuminismo europeo. Il critico francese abate Batteux, per esempio, offrì la prima

coerente spiegazione delle belle arti nel suo *Les beaux arts réduits à un même principe* [*Le belle arti ridotte a un unico principio*, 1746], distinguendo musica, poesia, pittura, scultura e danza, in quanto belle arti, dalle abilità meccaniche. Montesquieu sintetizzò le concezioni prevalenti del gusto nella sua voce *Gout* nell'*Encyclopédie* di Diderot, sottolineando la loro importanza nella produzione della sensazione del piacere, mentre la seconda edizione aveva una voce separata sulle belle arti e l'estetica. In Germania un gran numero di filosofi, tra cui Alexander Baumgarten, che coniò il termine "estetica" negli anni cinquanta, Moses Mendelssohn, che ampliò le teorie di Baumgarten per applicarle alle arti visive e alla musica oltre che alla poesia e alla letteratura, e Immanuel Kant, la cui *Kritik der Urteilskraft* [*Critica del Giudizio*, 1790] collocò la teoria della bellezza e delle arti sullo stesso piano della teoria della verità e del bene, sviluppò la più elaborata analisi illuminista delle arti, rendendole un'area di ricerca filosofica a se stante.

Benché questi scritti sul gusto non riguardassero esclusivamente oggetti creati dall'uomo (quasi tutti discutevano il modo in cui uno scenario naturale provocava emozioni simili a quelle suscitate da un'opera d'arte), essi contribuirono ad individuare la nuova categoria di quelle che Edmund Burke chiamò le «opere dell'immaginazione e le arti eleganti». Naturalmente magnifiche opere d'arte, trattazioni sulla natura della poesia o della pittura e idee del bello e del sublime erano tutte esistite molto prima del settecento; come i *philosophes* europei sarebbero stati i primi a riconoscere, esse risalivano almeno all'antichità classica. Ma fino al settecento non erano mai state trattate complessivamente, e il teatro, la musica, la letteratura e la pittura non erano intese come un insieme omogeneo di arti. La nostra idea moderna di "cultura alta" è un'invenzione del settecento.

Perché ciò accadde? Parte della spiegazione sta nel ripensamento generale della conoscenza e dell'intelletto umano provocato nel seicento dalle scoperte scientifiche di Galileo e Newton, e dalle speculazioni filosofiche e psicologiche di Cartesio, Hobbes e Locke. Né il sistema medievale della conoscenza basato su Aristotele né gli *studia humanitatis* rinascimentali sopravvissero agli sconvolgimenti di questa rivoluzione scientifica, che distinse le arti dalle scienze, pose in chiaro rilievo la questione se il mondo moderno era pari a quello degli antichi o migliore, e divise la repubblica europea delle lettere tra coloro che sostenevano gli Antichi e coloro che ammiravano i Moderni.

Altrettanto importanti furono alcuni cambiamenti nelle arti stesse, che nel settecento cessarono di essere appannaggio di re, cortigiani, aristocratici ed ecclesiastici e si aprirono ad un pubblico più ampio. Questa cultura, più legata al commercio e meno alla corte, si poteva incontrare nei caffè di Venezia, Amsterdam, Londra, Parigi e Vienna, nei club e nelle società di lettura in Germania, nelle accademie di provincia in Francia, nelle società letterarie e filosofiche in Gran Bretagna, nei teatri di Londra, Parigi e Lisbona, nelle botteghe dei mercanti d'arte e nelle case d'asta di Napoli, Roma e Amsterdam, e ai concerti professionistici tenuti a Londra, Parigi, Francoforte, Berlino e Vienna. Essa venne sostenuta soprattutto da stampatori ed editori, incisori e mercanti di stampe, che collegavano regioni e nazioni diverse disseminando immagini, libri e pamphlet tramite reti di intermediari, venditori ambulanti e negozianti sparsi in tutta Europa. Alla metà del settecento i mercanti romani di stampe distribuivano immagini della Vergine Maria o del Pantheon a Dublino, San Pietroburgo e Bruxelles; i commercianti d'arte di Firenze e Napoli spedivano preziosi dipinti ad olio nei salotti di Parigi e delle contee inglesi; editori clandestini in Svizzera e nelle Province Unite facevano circolare di contrabbando libri radicali e pamphlet pornografici (i cosiddetti *livres philosophiques*) al di là del confine, in Francia, nelle biblioteche di mercanti e aristocratici.

Questi sviluppi non erano del tutto nuovi. I primi mercanti di quadri erano apparsi in Italia alla fine del trecento; nel quattrocento la Pand, una fiera d'arte con circa settanta-novanta espositori, veniva tenuta due volte all'anno nel chiostro della cattedrale di Anversa. Anche il commercio di libri e di stampe aveva una lunga storia commerciale. Il primo catalogo di stampe fatto circolare da un mercante fu pubblicato a Roma nel 1572, il primo catalogo di libri a stampa apparve venti anni più tardi a Leida. Alle grandi fiere europee di Leida, Francoforte, Lipsia e Cracovia, mercanti di tutta Europa trattavano libri, quadri e stampe. Le radici della cultura settecentesca risalivano al Rinascimento, all'avvento della stampa e alla prima produzione di incisioni su metallo.

Né le arti si erano liberate dall'influenza delle corti reali o principesche. Ciò era particolarmente vero per quanto riguardava il teatro e la musica. Le star internazionali dell'opera settecentesca, come il castrato Francesco Bernardi, conosciuto come il Senesino, erano artisti professionisti i quali ricevevano compensi favolosi per cantare in tutta Europa (il Senesino si esibì a Venezia, Bologna, Firenze, Genova, Roma, Napo-

li, Dresda, Londra e Parigi), ma, come nel caso di molte compagnie teatrali, i cantanti che l'accompagnavano erano di solito stipendiati dalla corte. In stati piccoli come quello del vescovo-principe elettore di Magonza una corte principesca continuava a dominare la vita culturale.

Tuttavia, divenendo più cittadine, le arti si fecero più commerciali e meno vincolate alle corti. Il gusto nelle arti venne considerato un segno di raffinatezza, cultura e buone maniere: qualità, si credeva, che venivano coltivate meglio nelle città, grandi e piccole. Come concluse il romanziere Oliver Goldsmith nella sua *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* [Indagine sullo stato attuale della cultura raffinata in Europa, 1759], la cultura fioriva al meglio in ambienti conviviali e urbani:

La cultura è più avanzata nelle città popolose, dove il caso spesso ha cospirato con l'impegno per promuoverla; dove i membri di questa grande università, se mi è consentito di chiamarla così, afferrano i nuovi modi di vita appena si presentano, studiano la vita, non la logica, e sono in corrispondenza con il mondo.

Le arti fiorirono nelle grandi città europee (Londra, Parigi, Napoli, Amsterdam, Roma, Madrid, Lisbona e Vienna), che possedevano teatri e sale da concerto, dove vivevano librai e mercanti d'arte e un numero di cittadini ricchi che veniva a formare un pubblico di dimensioni considerevoli. Ma esse non erano appannaggio esclusivo delle città più grandi. Città come Edimburgo, Dublino, Stoccolma, Copenaghen, Dresda, Bordeaux, Barcellona, Cadice e Siviglia, benché ciascuna contasse a metà del secolo meno di 100.000 abitanti, godettero di una fiorente vita culturale e, alla fine del secolo, anche città assai piccole, come vedremo, avevano i loro teatri, i loro club di lettura, le loro librerie e i loro artisti.

Il gusto divenne uno degli attributi di un nuovo tipo di persona (l'"uomo socievole" dello "Spectator" di Addison e Steele, l'*honnête homme* di Voltaire, e il "cosmopolita" descritto da Wieland in "Der Deutsche Merkur") che era istruito, sapeva parlare di arte, letteratura e musica e faceva mostra della sua raffinatezza nell'arte della conversazione. È difficile dire a quali gruppi sociali ci si riferisca qui (il linguaggio è deliberatamente vago e parla di qualità personali piuttosto che di rango), ma è chiaro che essi non comprendono i cittadini poveri o i contadini, la maggior parte dei quali non aveva i mezzi economici, il tempo libero e il grado di alfabetizzazione per godere di tali piaceri. Le donne di un certo rango e valore entravano a far parte degli ambienti di gusto,

ma erano tenute fuori da alcune delle sue istituzioni più importanti, in particolare dai club e dalle associazioni; il loro habitat era il salotto piuttosto che la taverna o il caffè. Tale comunità intellettuale non era certo limitata all'aristocrazia: in tutta Europa artigiani e mercanti, negozianti e coltivatori, avvocati, medici e membri del clero minore compravano libri, collezionavano stampe da esporre nei loro salotti e nelle loro sale da pranzo e, quando potevano, assistevano a balli, spettacoli teatrali e concerti.

Le belle arti, qualunque fosse la composizione del loro pubblico, erano viste come uno dei tratti caratteristici della moderna società basata sul commercio. Come si leggeva in una delle prime guide artistiche di Londra:

Coltivare le arti raffinate è giustamente considerata un'attività della massima importanza in ogni stato ben regolato; infatti viene universalmente riconosciuto che, a seconda se esse siano incoraggiate o disapprovate, i costumi del popolo diventano più civili e migliori o degenerano in brutale ferocia e in selvaggia tetraggine.

I filosofi e gli economisti politici scozzesi si resero conto di ciò più chiaramente di chiunque altro. David Hume, John Millar e Adam Smith spiegavano come la società si fosse evoluta dalla barbarie alla civiltà moderna, da forme primitive a forme più sofisticate di commercio. I molti tipi di cooperazione e interdipendenza creati dal commercio e dallo scambio economico, sostenevano, portavano a un affinamento dei costumi e contribuivano a diffondere un gusto più ricercato. Il mercato rendeva le persone educate, raffinate e colte tanto quanto la corte. I contatti legati alle necessità del commercio ingentilivano l'uomo moderno e, proprio come il gusto di una persona ne rivelava il grado di raffinatezza, così il livello delle arti mostrava il grado di civiltà di una nazione. Come Hume disse nel suo saggio *Of Refinement in the Arts* [*Sull'affinamento nelle arti*]:

L'industria e l'affinamento nelle arti meccaniche generalmente producono qualche affinamento in quelle liberali; né le une potrebbero raggiungere la perfezione senza essere accompagnate, in qualche misura, dalle altre. La stessa epoca, che produce grandi filosofi e politici, famosi generali e poeti, di solito abbonda di abili tessitori e carpentieri navali [...]. Lo spirito dell'epoca si fa sentire in tutte le arti; e le menti degli uomini, una volta risvegliate dal loro letargo e messe in fermento, abbracciano tutti i campi e portano miglioramenti in ogni arte e scienza.

Così l'origine delle belle arti e dell'affinamento sociale non erano fenomeni isolati; erano intimamente legati, come sostenne Hume e come spiegò Diderot nell'*Encyclopédie*, l'opera che costituì il vademecum della modernità per i progressi tecnici e pratici e le attività commerciali del mondo moderno.

Ne conseguiva che le moderne società basate sul commercio non erano simili né alle civiltà antiche né alle comunità tribali delle Americhe o dei Mari del Sud. Hume, per esempio, si sforzò di far notare che, nonostante i loro risultati, gli antichi non conoscevano la gentilezza dei costumi e l'arte della conversazione; lo stesso avrebbe potuto dire delle tribù del Nordamerica. Questa analisi storica e sociologica significava che era possibile guardare ogni società passata o presente (le Highlands in Scozia o Tahiti, per esempio) e assegnarla a uno stadio nel processo dello sviluppo umano e sociale. Tutte le società erano diverse ma tutte seguivano un cammino comune e dovevano venire giudicate in base agli stessi criteri.

Da ciò derivavano diverse conseguenze. In primo luogo, il peso degli antichi venne rimosso. Non tutti desideravano gettare via l'eredità della cultura classica, e alcuni critici continuarono a sostenere la superiorità della Grecia e di Roma, soprattutto nel campo delle arti. Ma coloro che volevano sfuggire all'influenza dell'antichità potevano ora sostenere che non aveva senso seguire modelli antichi in un mondo moderno. Come spiegò Thomas Sheridan difendendo la «manifesta superiorità» della lingua inglese:

Il vero modo di imitare la saggezza dei nostri antenati non è quello di seguire esattamente le loro orme e fare le stesse cose allo stesso modo, ma di agire nella maniera in cui possiamo ragionevolmente supporre che essi agirebbero, se vivessero in quest'epoca, e se le cose stessero come stanno attualmente.

(La chiave del progresso era l'emulazione, non l'imitazione.

In secondo luogo divenne chiaro che ciò che Hume chiamava l'«origine delle arti e delle scienze» aveva il suo prezzo. Permetteva a una classe alfabetizzata, raffinata e cittadina di godere di una quantità senza precedenti di rappresentazioni teatrali e musicali, di libri e dipinti, ma allo stesso tempo emarginava forme di espressione artistica popolare come le ballate e le leggende, gli intagli su legno e le feste stagionali. Il processo era duplice. Da una parte, canzoni e storie contadine, se paragonate alla

musica e alla letteratura colte, venivano considerate primitive (appartenenti a un precedente stadio dello sviluppo sociale), il che significava che, man mano che la società avanzava, esse sarebbero gradualmente scomparse. I valori internazionali dell'affinamento avrebbero cancellato lingue e consuetudini locali; lo sviluppo del commercio avrebbe cambiato i costumi delle popolazioni più barbare. Dall'altra, la convinzione che tali forme popolari di espressione non fossero abbastanza raffinate spinse gli uomini di gusto a trascurarle o a condannarle in quanto volgari o rozze, allo stesso modo nel quale non credevano più alle fate o alle streghe e consideravano crudeli i combattimenti dei tori e dei galli.

Naturalmente il confine tra una cultura raffinata e commerciale e le forme popolari di espressione non fu mai netto. I Remondini, una famiglia di incisori del Veneto, vendeva opere di squisita fattura raffiguranti allegorie classiche ma anche rozzi intagli di santi; i libretti popolari inglesi, la *bibliothèque bleu* francese e i *pliegos de cordel* spagnoli erano piccoli racconti popolari per un pubblico umile, non rilegati e dalla cattiva qualità di stampa, ma i loro titoli comprendevano anche romanzi raffinati e storie classiche. In effetti verso la fine del settecento e l'inizio dell'ottocento artisti e intellettuali di spicco erano giunti alla convinzione che molte forme di espressione folklorica e popolare meritassero di essere recuperate o preservate. Come lamentò un collezionista di leggende popolari delle montagne dell'Harz, esse «stanno rapidamente cadendo nell'oblio». J. G. Herder raccolse canzoni popolari a Riga, Goethe in Alsazia, il prete italiano Alberto Fortis in Dalmazia, e Walter Scott nelle Highlands della Scozia. Romanzieri, critici e poeti scoprirono il loro alter ego: un ricco e complesso mondo di culture popolari (consuetudini folkloriche, regionali e nazionali) che si contrapponeva alle belle arti in quanto locale e particolare e non conforme al gusto generale. Essi operavano una distinzione tra ciò che Herder chiamò la *Kultur des Volkes* e la *Kultur der Gelehrten*, tra la cultura popolare e quella dotta.

L'entusiasmo per il recupero e la conservazione di forme di espressione primitive e meno raffinate (perseguite con passione da alcuni degli uomini più raffinati d'Europa) rifletteva una profonda e crescente ambivalenza nei confronti del progressivo incivilimento della vita sociale che si fece sentire soprattutto nell'ultimo quarto del secolo. Infatti, benché la storia del modo in cui le società mutavano fosse largamente accettata, non tutti la ritenevano un bene in assoluto o un progresso *tout*

court. Un primitivismo nostalgico, che si può riscontrare nelle opere di Rousseau e dei suoi numerosi seguaci, magnificava il coraggio, la virtù e la spontaneità del “nobile selvaggio”, nonché l’ardore marziale e la semplicità delle tribù dei tempi antichi, per attaccare l’artificialità e l’ipocrisia dell’esasperata raffinatezza moderna. Il lusso, sostenevano questi critici, costituiva la piaga dell’epoca. Se infatti ricchezza e commercio alimentavano le belle arti, esse portavano in sé anche i semi della loro corruzione, la quale creava un mondo di apparenze e di falsi desideri. Come disse un poeta inglese minore: «Nelle arti eleganti si trovano innumerevoli virtù, / ma, ahimè, esse offrono innumerevoli vizi». Montesquieu fece eco a questo sentimento: «La ricchezza è il prodotto del commercio, il lusso la conseguenza della ricchezza, e il perfezionamento delle arti quella del lusso».

Affinamento non significava virtù. Il primo si poteva incontrare nei teatri e all’opera, nelle assemblee e ai balli, nelle riunioni pubbliche e alle mostre: tutte situazioni che erano occasioni di sfoggio, moda e intrigo; la seconda veniva più spesso identificata con il comportamento spontaneo e non affettato dei bambini, della semplice gente di campagna e delle nazioni meno civili del mondo. L’esasperata raffinatezza corrompeva le nazioni e rendeva i popoli egoisti. John Brown, l’ecclesiastico anglicano autore del best-seller *Estimate of the Manners and Principles of the Times* [*Giudizio dei costumi e dei principi dell’epoca*, 1757-58], che fu assoldato da Caterina la Grande per “moralizzare” la corte russa ma che si uccise prima di arrivare a San Pietroburgo, espresse quest’opinione nel modo più vigoroso: i costumi erano divenuti «*vani, lussuosi, ed egoisti* [...] OSTENTAZIONE e PIACERE sono gli oggetti più ricercati [...] l’abitudine generale per l’*Indulgenza raffinata* è forte, e l’*Abitudine alla sopportazione* è perduta [...] lo Spirito generale della *Religione*, dell’*Onore* e dell’*Amore della patria* è indebolito o scomparso».

Questo attacco alla raffinatezza moderna rappresentava più un tentativo di ridefinirne i termini che una critica da parte di coloro che ne erano esclusi. Il tema per il premio di poesia offerto nel 1769 dall’Académie française, un’istituzione senza dubbio non marginale, era *Les inconvénients du luxe*, ossia “gli inconvenienti del lusso”. Alla competizione parteciparono molti concorrenti, che lamentarono il modo in cui i lussi della città avevano tolto ricchezza e popolazione alla “virtuosa” campagna ed ebbero parole di condanna per i *nouveaux riches*. Per ironia, la nostalgia primitivistica e gli attacchi al sofisticato modo di vivere citta-

dino presero la forma di poesie, commedie e romanzi di gran moda (di cui *The Vicar of Wakefield* [Il vicario di Wakefield] di Goldsmith e *La Nouvelle Héloïse* [La nuova Eloisa] di Rousseau costituiscono due dei più celebri esempi) e di incisioni e dipinti, abilmente eseguiti da artisti come Greuze o Gainsborough, che celebravano le emozioni naturali e la semplicità della vita rurale ma che erano esposti e venduti in città. Era necessario essere civilizzati per poter apprezzare le virtù della vita primitiva.

> Questa critica, tuttavia, toccò un nervo scoperto in quanto mise in evidenza una delle maggiori preoccupazioni riguardo alle belle arti. Se infatti in teoria i piaceri dell'immaginazione derivati dalle arti venivano ritenuti differenti dai piaceri prodotti dal desiderio sessuale, dal desiderio di beni materiali o dallo status sociale, in pratica era estremamente difficile dissociarli dalla libidine, dall'avidità e dalla vanità, ossia dai frenetici piaceri associati con la vita alla moda in ogni città europea. L'immoralità di certe letture (che in alcune incisioni francesi veniva associata alla masturbazione femminile), il lassismo morale associato ai teatri e ai loro attori (il rammarico di d'Alembert per il fatto che Ginevra avesse bandito il teatro, espresso in un articolo su quella città nell'*Encyclopédie*, provocò condanne al vetriolo, non da ultimo da parte di Rousseau), le spese principesche per l'allestimento di spettacoli operistici (un tema dibattuto in ogni città che avesse una compagnia importante), il ruolo di intermediari e imprenditori nel plasmare un certo tipo di gusto (Alexander Pope, per esempio, definì i librai come indiscriminati cacciatori di soldi che avrebbero fatto qualsiasi cosa, compreso tuffarsi nelle fogne e partecipare a gare di minzione, a fini di lucro), lo spirito mercantile di un mondo editoriale che produceva pennivendoli, condannato da autori che andavano da Swift a Schiller, e la crescita di un pubblico delle arti alla moda ma ignorante: furono tutti fattori che misero a repentaglio la rivendicazione di uno statuto speciale da parte delle arti.

Allo stesso tempo sviluppi tecnici e commerciali inficiarono la purezza delle arti e sfumarono il confine tra esse e altre forme di espressione. Goethe ammirò molto i progetti dello scultore britannico John Flaxman, ma era atterrito al pensiero che le ceramiche e le porcellane neoclassiche prodotte dall'imprenditore Josiah Wedgwood sulla base dei progetti di Flaxman potessero venire considerate arte. «Il gusto del pubblico che stava maturando», scrisse, «è stato pervertito e distrutto [...] gli inglesi, con la loro moderna ceramica "antica", con le loro por-

cellane, con la loro pacchiana arte nera e rossa, accumulano denaro da tutte le parti del mondo: ma se si cerca la verità, non si cava da [questa] antichità niente di più che una scodella di porcellana, una bella carta da parati o un paio di fibbie di scarpe». Altri furono meno schizzinosi e attingono da quei progetti commerciali, come nel caso di Hogarth, oppure si servirono di melodie popolari, come Haydn nei suoi arrangiamenti di canzoni folkloristiche scozzesi. Il dinamismo di artisti e imprenditori, l'avidità del pubblico sempre a caccia di gusto e intrattenimento e di tutto ciò che era alla moda resero costantemente incerta una collocazione precisa delle arti, e, di conseguenza, le arti stesse divennero uno dei più importanti argomenti di impegno culturale nel settecento. Le controversie relative allo status della "cultura alta" e alla natura delle arti, allo spirito mercantile, al sensazionalismo e al ruolo dei media non rappresentano sviluppi tardo-novecenteschi, ma sono tanto vecchie quanto la nozione stessa di belle arti.

Benché lo sviluppo delle arti e la loro apertura ad un pubblico più vasto abbia avuto luogo in tutta l'Europa settecentesca, a molti contemporanei sembrò particolarmente vivace al di là della Manica. In parte ciò era dovuto alla rapidità del cambiamento in Inghilterra. Nel 1660, quando Carlo II fu rimesso sul trono, c'erano pochi scrittori, musicisti o pittori professionisti, non c'erano concerti o gallerie d'arte, né critici di giornale o riviste; all'alba dell'ottocento queste cose facevano tutte parte della vita culturale della Gran Bretagna. Nel seicento le arti in Gran Bretagna apparivano in uno stato di arretratezza se paragonate alla Francia, alle Province Unite, all'Italia o alla Spagna. La corte inglese proteggeva le arti molto meno delle grandi monarchie di Francia e Spagna o dei principati dell'Italia e dell'Europa centrale; non esistevano grandi città al di fuori di Londra, e le tradizioni di alto artigianato che sostenevano le arti nei Paesi Bassi, in Germania e nelle città-stato italiane erano ancora ad uno stadio primitivo. Ma durante i cento anni successivi Londra divenne la più grande città d'Europa e, mentre in gran parte del continente si assistette ad una scarsa crescita urbana, le città inglesi crebbero a gran ritmo e furono responsabili tra il 1750 e il 1800 di circa tre quarti dello sviluppo della popolazione urbana europea; fiorirono tradizioni artigianali autoctone, aiutate dall'afflusso di protestanti francesi qualificati dopo che Luigi XIV pose fine alla tolleranza religiosa nel 1685; alla fine i praticanti autoctoni delle arti grafiche e applicate giunsero a rivaleggiare con i migliori d'Europa.

INTRODUZIONE

Come riconobbero molti commentatori stranieri e visitatori dell'Inghilterra, lo sviluppo delle arti in questo paese costituì il trionfo di una società urbana e dedita al commercio, non il prodotto dell'interessamento di una corte reale. Furono le condizioni politiche oltre che economiche dell'Inghilterra (la sua debole monarchia, costituzione libera e democrazia legislativa) che aiutarono a creare una letteratura e un'arte della rappresentazione che puntavano a un pubblico ed erano organizzate in modo commerciale invece che essere limitate ai pochi.

Quando alla sua ex amante, Adrienne Lecouvreur, morta nel 1730, fu rifiutata a Parigi una sepoltura cristiana in quanto attrice, Voltaire lanciò un aspro attacco contro i francesi contrapponendo i loro valori bigotti e deprecabili alle virtù illuminate dell'Inghilterra. In questo paese, egli sostenne, la Lecouvreur, come altre attrici, sarebbe stata sepolta nell'abbazia di Westminster; a Londra «chiunque abbia talento è un grand'uomo». Voltaire proseguì paragonando Londra alle grandi città classiche e descrivendola come la dimora moderna della civiltà. Dolore e rabbia giocano un ruolo importante per spiegare il vigore della sua invettiva, ma altri condividevano questa opinione. Visitatori stranieri dell'Inghilterra come il tedesco barone Pollnitz, ma anche alcuni patrioti inglesi, erano propensi a descrivere Londra come la nuova Roma, e artisti stranieri accorsero in quella città per godere delle sue libertà. L'Inghilterra divenne un ideal-tipo illuministico e rappresentò ciò che i *philosophes* intendevano realizzare.

Londra, la città dalla crescita più rapida in Europa, divenne assai simile alla New York di fine ottocento o alla Los Angeles di fine novecento: spiccava come la metropoli del momento, città opulenta, conscia del suo status in ascesa e bramosa di coprire la sua nuda ricchezza con le vesti eleganti e rispettabili del buon gusto. Londra agì da calamita culturale attirando a sé una quantità stupefacente di artisti e musicisti. Divenne un nuovo centro delle arti, in larga misura non ancora sviluppato a pieno, dove si potevano far rivivere reputazioni in declino, riparare fortune (questa sembra essere stata la ragione per cui Canaletto visitò Londra), e intraprendere nuove carriere senza l'opposizione di rivali affermati. Tra il 1675 e il 1750 ottantatré compositori italiani risiedettero a Londra; c'erano pittori e decoratori provenienti dalla Francia, dall'Italia e dalla Polonia, un'intera scuola di artisti svedesi, tedeschi, olandesi e belgi, per non parlare degli scozzesi e degli irlandesi e di qualche ungherese.

Joseph Haydn, che visitò per la prima volta Londra nel 1791, rimase

inebriato dalla capitale britannica. Liberatosi delle pastoie della corte degli Esterházy, trovò diletto nella vita concertistica pubblica di Londra e si immerse in un'attività frenetica. «Com'è dolce avere un po' di libertà!», scrisse il compositore. «La consapevolezza di non essere più in catene addolcisce tutte le mie fatiche». (Durante le sue due visite Haydn scrisse 768 pagine di musica.) Anche i soldi aiutavano: le serie di concerti e le commissioni private gli fecero guadagnare cifre senza precedenti (un ufficiale dell'esercito arrivò a pagargli cinquanta ghinee per due marce). Nel 1794, dopo aver ottenuto un compenso netto di 800 sterline grazie a un concerto di beneficenza, egli commentò: «Questo lo si può fare solo in Inghilterra».

I viaggiatori tendono a vedere ciò che si aspettano, e i visitatori stranieri videro ciò che il pastore e filosofo tedesco Karl Moritz, che giunse in Inghilterra nel 1782, chiamò «prosperità e opulenza», il commercio e la libertà commentati da Voltaire cinquant'anni prima e di cui Haydn avrebbe goduto un decennio più tardi. L'Inghilterra vista dal turista illuminato era considerata un paese di grande libertà e l'itinerario seguito da molti visitatori conferma questa opinione. Passeggiate nei parchi di divertimenti come Vauxhall e nelle principali strade commerciali convinsero i visitatori delle libertà concesse al popolo, che si mischiava con gentiluomini e aristocratici e che per la strada dileggiava apertamente dandy e cortigiani vestiti in modo troppo vistoso. Gli stranieri andavano a teatro non solo per vedere i grandi attori come David Garrick e Sarah Siddons, ma per osservare ciò che l'ecclesiastico irlandese dottor Thomas Campbell definì il turbolento «angloismo» del pubblico. E davano mance al portiere della galleria della Camera dei comuni per poter ascoltare la libertà in azione e dare un'occhiata agli uomini politici. Moritz, che fu presente sia alla Camera dei comuni che a un'elezione parlamentare a Westminster, fu molto colpito dall'idea della libertà inglese:

Quando vedete [...] che patrizi e plebei, ricchi e poveri, tutti concorrono nel dichiarare i loro sentimenti e le loro convinzioni, e che un carrettiere, un marinaio comune, o un netturbino, sono ancora uomini, anzi inglesi; e in quanto tali hanno diritti e privilegi definiti e riconosciuti in modo tanto esatto quanto quelli del re o del ministro del re: fidatevi di quello che vi dico, quando guarderete i nostri soldati fare le loro esercitazioni a Berlino sarete molto più colpiti di quanto lo siete adesso.

Molti visitatori giunsero alla conclusione che, grazie al suo sistema politico, la Gran Bretagna fosse un posto con meno povertà e meno

diseguaglianze economiche della maggior parte d'Europa. Moritz scrisse:

Nel mezzo della folla [ci sono] persone del più alto come del più basso livello sociale, quasi tutta gente di bell'aspetto e vestita in modo pulito e ordinato. Di rado mi è accaduto di vedere qualcuno che trasportava una carriola senza aver indosso una camicia; e per di più pulita; né ho mai visto un mendicante senza camicia, scarpe e calze.

(Libertà e prosperità andavano di pari passo.

Le opinioni dei turisti costituiscono sempre delle parodie, anche se, come molte parodie, contengono un nucleo di verità. Moritz, alla stregua di altri visitatori stranieri, deve aver distolto lo sguardo dalla terribile povertà che come sappiamo esisteva a Londra. (Era molto più probabile che a fare dei commenti sulle vicissitudini dei poveri fossero visitatori inglesi come l'incisore di Newcastle Thomas Bewick.) Tuttavia l'opinione di Moritz che l'Inghilterra fosse un paese con meno diseguaglianze dei suoi vicini (una percezione, tra parentesi, sostenuta dai visitatori britannici sul continente, come il romanziere Tobias Smollett e lo scrittore di agraria Arthur Young, i quali rimasero scioccati di fronte alla povertà europea) risulta confermata dalla ricerca storica moderna. Negli anni ottanta i ceti medi della società, che andavano dalla piccola nobiltà agli artigiani benestanti, il cui reddito familiare era tra le 50 e le 200 sterline all'anno, comprendevano circa il 25% della popolazione e costituiscono gran parte del nuovo pubblico delle arti. La disparità di ricchezza tra un duca e uno spazzacamino era sbalorditiva, ma tra questi estremi una vasta classe di proprietari moderatamente benestanti era in grado di godere di ciò che Adam Smith definì le «decenze» della vita, ossia comprare libri e stampe e assistere a serate musicali e a spettacoli teatrali.

Visitatori come Voltaire e Moritz, due persone entrambe avvertite, si fecero un'opinione così ottimistica dell'Inghilterra perché essa si accordava con la loro idea che la libertà e la fioritura delle arti fossero inestricabilmente connesse. Come si espresse David Hume, «è impossibile che le arti e le scienze sorgano presso un popolo a meno che quel popolo non goda dei benefici di un governo libero». La libertà e il governo della legge, che proteggeva la proprietà, erano le ancelle del commercio, il quale, a sua volta, aiutava a far fiorire le belle arti e le arti liberali. Quando Voltaire o gli economisti politici scozzesi immaginarono una nazio-

ne che esemplificasse una moderna società basata sul commercio, pensarono all'Inghilterra sia a causa della sua economia sia a causa del suo non comune sistema politico.

Anche in questo caso la ricerca storica recente conferma il loro pensiero. Benché l'economia britannica non stesse crescendo più rapidamente di quella di alcuni dei suoi rivali continentali, appariva diversa qualitativamente: la maggior parte dell'attività economica era rivolta al mercato e una parte minore era destinata alla sussistenza: inoltre, rispetto ad altri paesi, era maggiore la proporzione di forza-lavoro non impiegata nel lavoro della terra. Intorno al 1750 erano più numerose le persone che lavoravano nell'industria, nel settore mercantile, nel commercio e nei servizi di quelle che operavano nell'agricoltura. L'Inghilterra era già divenuta una nazione di commercianti. In un censimento dell'Inghilterra e del Galles del 1759, i funzionari delle tasse contarono 141.700 negozi di vendita al dettaglio, dei quali 21.603 erano a Londra. Quasi ogni turista esprimeva commenti sullo Strand, la principale strada commerciale di Londra, con i suoi modisti e merciai, librai e negozi di stampe, con le sue grandi vetrine e le sue elaborate esposizioni. Moritz affermò:

Qui si cerca in tutti i modi di mettere in vista, per mostrarlo al pubblico, ogni prodotto dell'arte e ogni sforzo dell'industriosità. Dipinti, oggetti meccanici, curiosità di ogni tipo vengono qui esposti nelle grandi e luminose vetrine dei negozi nel modo più allettante; né mancano spettatori, che qua e là, in mezzo alla strada, stanno fermi a guardare ogni rappresentazione curiosa. Una tale strada mi sembra assomigliare a un ben regolato gabinetto di curiosità.

Lo Strand, naturalmente, era unico, ma con la sua frenesia e la sua ostentazione, il suo commercio nelle arti, nella letteratura e nei beni di lusso, dimostrava ciò che il turista già sapeva: che l'Inghilterra era l'incarnazione del commercio e dell'affinamento moderni.

Visitatori e commentatori stranieri sottolinearono la libertà e la modernità dell'Inghilterra. La sua vigorosa cultura politica, esemplificata dalla stampa giornalistica più vivace d'Europa, l'assenza della censura preventiva (il Licensing Act era decaduto nel 1695), la tolleranza religiosa e la libertà di culto, la preoccupazione per i diritti dei sudditi e l'apertura sociale: tutte queste cose impressionavano gli stranieri in quanto assenti altrove. Prima della rivoluzione la Francia non aveva una vigorosa

stampa quotidiana politica ma aveva più di 120 censori ufficiali. Perfino stati noti per la loro liberalità (Venezia e la maggior parte delle province dei Paesi Bassi) avevano qualche tipo di censura preventiva. In tutta Europa le leggi discriminavano coloro che non seguivano la religione ufficiale, e parimenti venivano usate procedure arbitrarie contro le quali i sudditi non potevano fare pressoché nulla.

Naturalmente, idealizzando l'Inghilterra e sottolineandone la modernità i *philosophes* tesero a sottovalutare i suoi aspetti più tradizionali e a considerare i conflitti politici e religiosi come segno di libertà piuttosto che specchio di una nazione divisa. Le lotte del seicento, che avevano portato alla guerra civile, al regicidio e alle inestricabili differenze religiose, furono considerate alla luce di ciò che Voltaire e altri ritennero fosse la loro felice conseguenza: il trionfo della libertà inglese.

I visitatori stranieri pertanto furono inclini a sottovalutare la profondità delle divisioni che continuavano a condizionare ogni aspetto della vita, dalla politica commerciale del governo alla musica sacra, al mecenatismo nei confronti dei pittori. In parte a causa delle loro esperienze politiche assai diverse, non compresero le feroci lotte tra whigs e tories, partiti che si erano formati per la prima volta durante il tentativo di escludere dal trono il fratello cattolico di Carlo II nella "crisi dell'esclusione" del 1679-81. L'impegno degli whigs per la tolleranza religiosa (almeno per i protestanti) e per una monarchia costituzionale, che molti *philosophes* fecero proprio, fu sempre fermamente contrastato dalla posizione tory a favore di una forte alleanza tra una chiesa nazionale protestante e una monarchia ereditaria. Le differenze religiose seguirono le divisioni politiche: le sette protestanti (i cosiddetti dissenzienti o non-conformisti, composti di presbiteriani, indipendenti, battisti e quaccheri), che rifiutavano la chiesa nazionale d'Inghilterra, sostennero perlopiù gli whigs, mentre gli anglicani furono di solito tory. I cattolici, esclusi dalle cariche politiche, rimasero una piccola minoranza (circa 80.000 nel 1770) le cui simpatie andavano solitamente ai tories, anche se talvolta si trattava di giacobiti o whig. I due partiti si affrontarono su più fronti: la successione monarchica, il ruolo della chiesa d'Inghilterra e la natura della costituzione inglese. Nella prima metà del settecento una serie di complotti e ribellioni (in particolare le insurrezioni giacobite del 1715 e del 1745) cercò di rovesciare la dinastia hannoveriana e di rimettere sul trono gli Stuart, deposti durante la Rivoluzione gloriosa del 1688. La nazione inglese era quindi molto più divisa di quanto spesso

sembrasse a osservatori esterni, e benché whigs e tories condividessero la visione di una florida società mercantile, le loro concezioni in materia politica e religiosa differivano radicalmente. Dopo che la rivoluzione francese ebbe posto irrevocabilmente fine alla reciproca ammirazione dei *philosophes* europei per Inghilterra e degli inglesi per la *philosophie* nata sul continente, gli europei cominciarono a comprendere che la società inglese non era affatto ciò che essi credevano: capirono quanto fosse conservatrice, gerarchica e tradizionale oltre che dinamica e progressista. Avevano mancato di cogliere questo aspetto perché di solito vedevano la Gran Bretagna attraverso gli occhi dei suoi sudditi più radicali e liberali.

Quando filosofi ed economisti politici scozzesi come David Hume e John Millar scrissero sulle arti, non discussero i meriti di singole opere, ma si chiesero in che modo il nuovo sistema delle arti, con le sue nuove istituzioni e concezioni del gusto, si era formato. Questo è l'approccio che intendo seguire in questo libro. Il mio scopo non è quello di spiegare come e perché certi romanzi, dipinti, lavori teatrali od oratori commossero e colpirono i loro lettori, spettatori e ascoltatori, né quello di celebrare i meriti di scrittori come Fielding, pittori come Hogarth o compositori come Purcell, ma di comprendere un più vasto processo storico. Ciò non significa che io non abbia preferenze critiche marcate per certe opere e certi artisti, proprio come Hume aveva le sue predilezioni e le sue antipatie, ma in questo libro tali preferenze sarebbero fuori luogo. Esaminerò perciò le attività della scrittura, del commercio librario, dell'editoria e della lettura piuttosto che il genio di Johnson; le società organizzatrici di mostre, le accademie, i mercanti d'arte e il collezionismo piuttosto che l'eccezionalità di Reynolds; e la censura, le sovvenzioni, i teatri, il pubblico e gli attori piuttosto che il talento di Garrick. Johnson, Reynolds e Garrick, insieme a una moltitudine di altri artisti, sono presenti in misura rilevante nelle pagine che seguono, ma in quanto figure che contribuirono a dare forma alle istituzioni della letteratura, della pittura e del teatro, non come geni isolati. Mi occuperò meno della reputazione critica conferita loro dai posteri che della loro parte nella creazione della cultura dell'epoca.

Più che attraverso le figure di spicco, i modi nei quali le arti operavano nell'Inghilterra settecentesca si possono cogliere attraverso le esperienze di coloro che oggi noi in larga misura abbiamo dimenticato: pennivendoli di scarso successo e pittori minori, commediografi e attori fal-

liti, figure la cui reputazione e fama non sopravvissero a lungo dopo la loro morte, impresari e imprenditori che contribuirono a far conoscere l'arte più che crearla, e i molti uomini e donne che costituirono il pubblico della letteratura e delle belle arti. Johnson, Reynolds e Garrick hanno parti di primo piano, ma devono dividere il palcoscenico con un ampio cast di personaggi meno conosciuti ma spesso egualmente affascinanti.

Quando Hume scrisse il suo saggio *Of Refinement in the Arts*, spaziò dai tartari alla Polonia moderna, anche se concluse con una dissertazione su Gran Bretagna e Inghilterra, che talvolta egli sembra trattare come un unico e medesimo luogo. Il mio approccio è piuttosto differente e guarda alla letteratura e alle arti da tre prospettive: quelle di Londra, delle città inglesi di provincia e della nazione britannica. Ogni punto di vista ha la sua importanza in momenti diversi: Londra sviluppò per prima le nuove istituzioni delle arti, queste fiorirono nelle province, in particolare dopo gli anni sessanta, e contribuirono a forgiare un'élite britannica alla fine del secolo. Ci fu uno sviluppo analogo nel caso dei libri, dei quadri e dei lavori teatrali. Alexander Pope, Samuel Richardson e William Hogarth fecero di Londra un soggetto centrale della loro arte; Gainsborough e una serie di poeti ritrassero la vita provinciale; e negli ultimi due decenni del secolo le regioni selvagge delle Highlands scozzesi e del Galles settentrionale furono soggetti popolari tra poeti e pittori. Questo approccio ha lo svantaggio di non analizzare dettagliatamente gli sviluppi in Scozia e in Irlanda (a Edimburgo e a Glasgow, a Dublino e nelle grandiose residenze di campagna irlandesi) ma di considerarli come parte di un insieme più vasto. D'altro canto, ci permette di vedere come la cultura britannica non sia mai stata monolitica, ma sia stata considerata in modo diverso da gruppi che avevano prospettive differenti. Benché ci potesse essere accordo sull'esistenza di una peculiare cultura britannica, il suo contenuto e i suoi confini furono, come vedremo, una continua fonte di dispute. Gli intellettuali londinesi e gli artisti di provincia, i pittori dilettanti e gli attori professionisti, i libertini e gli ecclesiastici, gli impresari e i mercanti d'arte, i pennivendoli, i musicisti stranieri e i critici di ogni specie non solo produssero, vendettero e godettero delle opere d'arte ma, attraverso le loro parole e azioni, plasmarono la cultura inglese. Lo spirito ineffabile della cultura inglese dimora tanto nei loro stridenti disaccordi e nelle loro frequenti controversie quanto nelle stesse opere d'arte.

Luoghi che cambiano.

La corte e la città

La cultura non è tanto un insieme di singole opere d'arte quanto un fenomeno che nasce in un circuito di relazioni e di giudizi nel quale sono inseriti a vario titolo autori, distributori e consumatori. Nel sedicesimo e diciassettesimo secolo in Inghilterra queste comunità erano in larga misura legate alla corte reale o, se si trovavano fuori dal palazzo del sovrano, guardavano al monarca e al suo entourage come ad una guida del gusto. La corte era il centro della cultura, la sua superiorità veniva espressa nei suoi magnifici edifici, negli arazzi riccamente elaborati, nelle generose decorazioni e nelle raffinate collezioni di dipinti, il cui insieme creava uno scintillante palcoscenico sul quale veniva recitato lo spettacolo della monarchia.

Ma alla fine del diciassettesimo secolo la cultura uscì dai ristretti confini della corte e occupò vari spazi nella città di Londra. Scivolò fuori dai palazzi verso i caffè, le società di lettura, i club culturali, le sale di riunione, le gallerie e le sale da concerto; cessò di essere l'ancella della politica regia e divenne la compagna del commercio. Tra la restaurazione di Carlo II nel 1660 e l'ascesa al trono di Giorgio III cento anni più tardi, l'arte, la letteratura, la musica e il teatro vennero trasformati in fiorenti imprese commerciali. Esse guardavano non alla corte ma ai caffè, luoghi chiave nella creazione di nuove comunità culturali, e ai club e alle associazioni che a Londra erano tra i principali soggetti di promozione culturale.

All'epoca la gente fu molto colpita da questo notevole cambiamento. Sia che lo salutasse con entusiasmo o che rimpiangesse i bei tempi andati, fu attratta dalla vita culturale di Londra e dalle sue nuove istituzioni. Proprio come un tempo la corte e i suoi valori erano stati oggetto di raffigurazioni da parte degli artisti, così ora Londra veniva ripetutamente rappresentata sul palcoscenico, in prosa e in versi, in dipinti e in-

cisioni. La città era diventata non solo il centro della cultura ma uno dei suoi soggetti chiave.

Come si realizzò questo cambiamento? Per rispondere a questa domanda dobbiamo guardare indietro alla cultura di corte dei Tudor e dei primi Stuart e alle circostanze politiche che indebolirono fatalmente la credibilità del monarca e del suo entourage.

La corte inglese del sedicesimo e diciassettesimo secolo, specialmente durante i regni di Enrico VIII (1509-47), Elisabetta I (1558-1603) e Carlo I (1625-49), seguiva il modello di altre corti monarchiche europee. Le corti reali erano centri di potere nazionale, arene nelle quali si giocavano le lotte e le alleanze tra monarchi e nobiltà. Sempre più, quando i re cercarono di ridurre il potere militare dei loro sudditi più potenti e i nobili giunsero ad accettare le idee umanistiche che stimavano la cultura e il gusto tanto quanto il valore militare, le corti divennero centri di cultura e raffinemento. Modellandosi sulle corti italiane di Firenze, Urbino e Ferrara, i monarchi inglesi e le loro corti crearono delle piccole comunità nelle quali venivano apprezzate la buona conversazione, il gusto e la cultura.

Questi valori erano incarnati dal cortigiano, dalle sue maniere e dalla sua condotta elegante – il gesto di una mano, la grazia di un inchino, un'osservazione acuta – ma anche dagli oggetti di cui si circondava. Dal Tamigi al Danubio i principi sollecitarono i loro cortigiani a una precipitosa ricerca di oggetti raffinati e di gusto, a collezionare ed esibire tutto ciò che era raro, bello e meraviglioso. L'umanista italiano Giovanni Pontano descrisse questi oggetti come «statue, dipinti, arazzi, divani, poltrone d'avorio, stoffe intessute con gemme, scatole di tutti i colori e forzieri di stile arabo, vasi di cristallo e altri oggetti del genere [...] la cui vista [...] sia piacevole e rechi prestigio al proprietario della casa». I governanti erano in prima linea in questa moda e si circondavano di splendidi oggetti usando i loro palazzi, dipinti, biblioteche e collezioni di vari tipi per esibire sia il loro gusto squisito che la loro autorità che discendeva direttamente da Dio.

Per i cortigiani le occupazioni culturali erano un mezzo in vista di un fine. Danza, disegno, composizione letteraria, suonare strumenti musicali – le attività artistiche che le corti del Rinascimento italiano e il loro principale propagandista, Baldassar Castiglione, avevano reso essenziali per il nobile cortigiano – furono usate come armi in una guerra fatta di intrighi e di seduzione rivolti a innalzare lo status del loro pos-

sessore e a guadagnare il favore del monarca. Questi, all'apice del potere della corte e protagonista assoluto del suo rituale, nonché il maggiore protettore delle arti, era il centro d'attrazione di questa cultura: si collocava (o, più abitualmente, sedeva) nel cuore di un sistema di pratica artistica inteso a rappresentare la sacra onnipotenza e il monopolio di potere che egli, o ella, deteneva.

A prima vista la corte inglese non era un luogo attraente per l'esercizio di questa magnificenza reale, in quanto consisteva di un miscuglio di asimmetrici edifici tardo-medioevali. Era intima, ristretta e particolare, il territorio personale del sovrano. Nel palazzo principale, a Whitehall, i domestici privati e i funzionari del re vivevano a stretto contatto con il monarca. A differenza dei grandi palazzi di altri sovrani europei, la corte inglese era un labirinto di stanze sproporzionate e di strutture temporanee erette per occasioni speciali. Sale da pranzo adornate di tele, allestite per intrattenere dignitari stranieri, si mischiavano a giardini, campi da bocce, un teatro e un campo da tennis, oltre che agli appartamenti privati del monarca e a sale per le udienze pubbliche. Si procedeva costantemente a riparazioni e modifiche.

Tuttavia, nonostante la sua incoerenza architettonica e la sua importanza come luogo di intrighi, il monarca e il suo seguito pensavano alla corte come a un microcosmo che avrebbe dovuto fungere da modello per l'intero regno, espressione armoniosa di un ordine sociale centrato sul sovrano. Benché i suoi membri fossero rissosi e litigiosi, nella sua letteratura, nelle cerimonie e nel teatro essa si rappresentava come una comunità ordinata, coerente e gerarchica. Entro i suoi confini ristretti, si riteneva che la corte e i suoi elaborati modelli di distinzione riproducessero la struttura del mondo conoscibile. Non era necessario rappresentare nient'altro perché la corte era lo specchio del mondo.

La corte di Carlo I rappresentò l'apoteosi dell'ideale rinascimentale della monarchia. Protettore di Pieter Paul Rubens, di Van Dyck e di Inigo Jones, Carlo possedeva alcuni dei più bei dipinti d'Europa, tra cui opere di Leonardo, Correggio, Caravaggio, Mantegna, Raffaello, Bronzino, Tiziano, Rembrandt e Dürer. «Se parliamo di bei dipinti», disse Rubens in occasione della sua visita a Londra nel 1629-30, «io non ne ho mai visti tanti in un unico posto come nel palazzo reale».

Rituale e cerimonia erano di complemento all'arte e raggiungevano il loro apogeo nel masque di corte, ossia in una rappresentazione allegorica che era un misto di teatro, musica, quadro vivente e rituale, model-

lata su miti classici e iconografia rinascimentale ed eseguita da cortigiani – compresi talvolta re e regina in persona – di fronte a un pubblico di cortigiani. L'oggetto del *masque* era, nelle parole di Ben Jonson, «lo studio della magnificenza»: elogiava i misteri del potere regio, l'unità organica di uno stato obbediente e le virtù del monarca. I costumi stravaganti e il complesso meccanismo del *masque* erano coordinati in modo elaborato in un tutto armonioso che rappresentava sia la corte che la nazione. Rivelavano un ordine naturale centrato sul re: come sir John Davenant scrisse nel *masque Britannia Triumphans*, rappresentato nel 1638, «muovetevi dunque qui in un ordine così nobile / come se ciascuno di voi fosse un pianeta da lui governato, / ed egli si fosse mosso prima, per far muovere voi in ciascuna sfera». La scenografia di Inigo Jones e gli stravaganti versi del *masque*, come la fine collezione di dipinti di Carlo, erano destinati a creare un mondo di bellezza e armonia, un dominio regale di virtù morale e politica.

Tuttavia, come Carlo doveva scoprire a sue spese, l'illusione di una corte unitaria, gerarchica, morale e ordinata – e con essa di uno stato coeso – era eccezionalmente difficile da mantenere. Mentre *Britannia Triumphans* si apriva con una scena nella quale dei cittadini ribelli di regni precedenti venivano dispersi dalla Virtù eroica, nella società britannica avere a che fare con fazioni, disordine e ribellione era molto più arduo. Un decennio dopo l'elogio che Davenant fece del re, la trama venne rovesciata: Carlo I aveva perduto due guerre civili ed era prigioniero dei suoi sudditi ribelli. Il 30 gennaio 1649 fu condotto dai suoi carcerieri attraverso la sala dei banchetti di Whitehall, dove frequenti *masque* di corte avevano celebrato la monarchia di origine divina e il cui soffitto, dipinto per suo ordine da Rubens, raffigurava l'apoteosi di suo padre Giacomo I. Carlo I fu sommariamente decapitato su un patibolo all'esterno del palazzo. La cultura della corte principesca in Inghilterra fu uccisa da quello stesso colpo. Nessun monarca britannico sarebbe stato pari a Carlo come protettore delle arti o come creatore di una rappresentazione del potere reale così stupefacentemente ricca e complessa.

Tra il 1649 e il 1653 la magnifica collezione di dipinti di Carlo fu venduta, e negli anni seguenti l'orchestra del re, che occupava ottantotto musicisti, fu drasticamente ridotta. Al di fuori dei confini della corte, i puritani rimossero gli organi dai luoghi di culto (cosicché nel 1660 ce n'erano di più nelle taverne che nelle chiese) e chiusero i teatri. Più di cento anni più tardi Horace Walpole, l'aristocratico autore degli *Anecdotes of Pain-*

ting in England [*Aneddoti sulla pittura in Inghilterra*] (il quale, da bravo whig settecentesco, dormiva con una copia della condanna a morte di Carlo I appesa sopra il letto), commentò che «le arti furono, in un certo senso, espulse dalla Gran Bretagna insieme alla famiglia reale».

I regimi puritani di Oliver Cromwell e dei suoi seguaci che sostituirono la dinastia Stuart (1649-60) furono quelli della parola scritta e parlata. I puritani amavano le Scritture, ricavavano piacere dallo scrivere e ascoltare sermoni e produssero una marea di pubblicazioni polemiche; tuttavia disprezzavano e temevano il rituale e le immagini in quanto simboli di mondanità, papismo e potere arbitrario. (Non sorprende che, sebbene i puritani avessero progettato di trasformare la collezione reale di libri in una biblioteca pubblica, non presero mai in considerazione l'idea di sistemare i dipinti di Carlo in un museo pubblico.) Non dimeno alla fine del protettorato si ebbe un po' di respiro in quella che sotto ogni altro aspetto fu un'epoca grigia per le arti. Oliver Cromwell, anche se non era un principe, acquistò una corte, benché una corte sobria. Grande amante della musica, eccetto quella sacra, permise esecuzioni private e feste mondane a corte. Qualche dipinto e qualche arazzo apparvero nella sua residenza di Hampton Court: gli enormi cartoni del *Trionfo di Cesare* di Mantegna furono appesi nella Galleria Lunga; la camera da letto di Cromwell fu decorata con quadri raffiguranti Vulcano, Marte e (ma questo è meno sicuro) Venere; marmi antichi di nudi maschili e femminili vennero esposti nel giardino privato, con grande orrore dei più rigorosi sostenitori del regime. Un teatro ufficialmente autorizzato ritornò sotto forma di opera con la rappresentazione di *La crudeltà degli spagnoli in Perù*, di William D'Avenant, che si tenne al Cockpit in Drury Lane nel 1658. Ma la corte di Cromwell non divenne mai un significativo centro sociale o culturale, né alcun artista tentò una seria rappresentazione iconografica del regime puritano. Solo nel campo della letteratura, con le opere di John Milton e Andrew Marvell, il regime cromwelliano contribuì alla cultura inglese.

Dopo la restaurazione della monarchia nel 1660, prima Carlo II (1660-85) e poi suo fratello Giacomo II (1685-88) aspirarono a ricreare la monarchia di loro padre e perfino a emulare la prodiga incarnazione dell'autorità reale compendiata dalla Versailles di Luigi XIV. Ma questo non era un compito facile. Se la monarchia restaurata voleva essere qualcosa di più di una pallida imitazione di quelle che l'avevano preceduta e di una debole copia dello sfarzoso regime assolutistico al di là del-

la Manica, aveva bisogno di costruire un palazzo che fosse una residenza degna di questo nome, simbolo e palcoscenico per un monarca potente, e di avere un ambiente adatto per l'espressione artistica e la realizzazione degli ideali della monarchia.

Poco prima dello scoppio della guerra civile, Carlo I aveva lavorato con Inigo Jones ad un piano di costruzione di un nuovo grande palazzo a Whitehall. Il re stava ancora esaminando i progetti per l'edificio poco prima della sua esecuzione. Carlo II cominciò da dove suo padre si era fermato, iniziando a costruire due nuovi palazzi, uno a Greenwich e l'altro a Winchester. Nessuno dei due fu mai portato a termine. Il palazzo di Winchester avrebbe dovuto essere la Versailles di Carlo (FIG. 1). Progettato da Christopher Wren su di un terreno che si pretendeva fosse stato il luogo d'incontro dei cavalieri della tavola rotonda di re Artù, doveva essere collegato alla cattedrale da una strada di belle case in stile urbano nelle quali alloggiare i domestici di corte e la nobiltà. Come Versailles, avrebbe sottratto l'aristocrazia alla capitale attraendola nell'orbita esclusiva del monarca. I lavori cominciarono nel 1683, in un momento in cui la monarchia, avendo da poco sconfitto i suoi nemici whig, era al massimo del potere e della prosperità. Ma Carlo morì due anni più tardi e il suo successore Giacomo trascurò l'edificio lasciandolo cadere in rovina. Solo l'esterno, timida espressione della monarchia, fu portato a termine. Il palazzo rimase in questo stato finché non fu dato alle fiamme alla fine del diciannovesimo secolo. Le sue magnifiche colonne di marmo, un regalo del granduca di Toscana per Carlo, furono cedute dagli Hannover al duca di Bolton. I resti dell'opera immaginata da Wren funsero da durevole ricordo delle aspirazioni irrealizzate dell'"allegro monarca" e, più prosaicamente, da campo per prigionieri di guerra e da carcere locale.

Nessun nuovo palazzo fu realizzato per la monarchia britannica fino al diciannovesimo secolo. I suoi maggiori risultati dopo la Restaurazione furono, nella tradizione dei moderni ceti medi, una serie di rimaneggiamenti. Carlo II profuse denaro per il castello di Windsor creando una splendida serie di sale principesche, tra cui spicca St. George's Hall. Qui tutta la panoplia del simbolismo e dell'allegoria barocca, soprattutto nei soffitti ad opera di Antonio Verrio, celebrava il potere e la virtù del monarca. Giacomo II realizzò una miglione analoga nel grande e dispersivo palazzo medievale di Whitehall. Le sale vennero progettate da Wren, decorate da Grinling Gibbons e da Verrio, ornate dall'ultimo

importante set di arazzi commissionato da un monarca britannico, e riempite di quadri di artisti come Godfrey Kneller. Carlo e Giacomo probabilmente volevano emulare il re Sole, ma gli mancavano i soldi per farlo. Carlo era troppo indolente – al contrario di Luigi XIV che aveva messo grande impegno nel suo ruolo di monarca – e il governo di Giacomo fu troppo breve. Conseguentemente i loro lavori furono incomplete copie in miniatura di Versailles, e ad essi mancava la monumentalità che era l'essenza di una grande monarchia.

Guglielmo III e Maria II, anche se trascurarono Whitehall, continuarono la politica di gradualie miglorie intrapresa dai loro predecessori. Una serie di nuove stanze, anche in questo caso progettate da Wren, fu aggiunta al palazzo cinquecentesco del cardinale Wolsey ad Hampton Court, che acquistò anche un nuovo elaborato giardino il cui progetto ebbe la supervisione personale di Guglielmo. I due monarchi acquistarono anche Kensington Palace dalla famiglia Finch nel 1689, trasformandolo in ciò che John Evelyn descrisse come «una villa molto piacevole [...] molto elegante, anche se non molto grande [...] con un giardino veramente delizioso». Questa residenza aristocratica trasformata in residenza reale aveva una sala del consiglio, una sala per le udienze, una biblioteca e una cappella; qui era inoltre esposta la fine collezione d'arte di Guglielmo. Evelyn fu particolarmente impressionato dalle «gallerie arredate con i migliori dipinti posseduti da una casata, Tiziano, Raffaello, Correggio, Holbein, Giulio Romano, Bassano, Van Dyck, Tintoretto e altri, oltre a moltissime porcellane».

Guglielmo e Maria, anche se non erano contrari a esibire pubblicamente il loro buon gusto, non si curavano di vivere sontuosamente: pertanto chiusero gli appartamenti reali di Carlo che erano stati da poco ristrutturati a Windsor, e che successivamente furono usati dai reali solo a intermittenza. Quando la moglie di Philip Lybbe Powys, che faceva parte della piccola nobiltà dell'Oxfordshire e la cui più grande passione era curiosare in abitazioni principesche e dimore di campagna, visitò Windsor nel 1766, commentò nel suo diario: «C'è poco che meriti di essere osservato; i mobili sono vecchi e sporchi, la maggior parte dei quadri migliori è stata tolta [...] e l'intero luogo è in tale disordine che fa male vedere così trascurato quello che è quasi l'unico posto in Inghilterra che meriti di venire definito il nostro palazzo reale». Il castello attendeva aiuto e rinnovamento per mano di Giorgio III, che cominciò a usarlo con regolarità negli anni ottanta del settecento.

Mentre Windsor venne chiuso dopo la Rivoluzione gloriosa del 1688, in un ventoso giorno di freddo pungente del gennaio 1698 il palazzo di Whitehall fu bruciato da fiamme che risparmiarono solo la sala da banchetto di Inigo Jones e il cancello. Era una grande occasione per costruire un palazzo moderno nel cuore della città. Ma Guglielmo tenacemente ignorò i progetti di Wren per un nuovo sontuoso palazzo. Come Daniel Defoe osservò a proposito di Whitehall nel suo *Tour through the Whole Island of Great Britain* [Viaggio attraverso tutta l'isola della Gran Bretagna], pubblicato per la prima volta nel 1724, «non ho nient'altro da dire su di esso, se non che fu, e non è più, ma potrebbe rivivere». Ma la speranza di Defoe che «verrà un tempo quando quella Fenice rivivrà e un palazzo verrà lì edificato, adatto alla maestà e magnificenza dei principi britannici e alla ricchezza della nazione britannica», era eccessivamente ottimistica. Progetti di ricostruzione successivi ricevettero solo un tiepido sostegno e non approdarono a nulla.

Quando Whitehall bruciò, Guglielmo non avrebbe potuto essere più scontento della nazione che l'aveva fatto re. Perseguitato dai suoi critici in parlamento, desideroso di tornare in Olanda, messo alle strette da questioni finanziarie e adirato per l'ingratitude del popolo che riteneva di aver salvato, non era dell'umore adatto per esaltare la corona britannica. Nel 1700, due anni prima della morte, come se si stesse preparando per tornare a casa, fece imballare e spedire al suo amato palazzo olandese di Het Loo i suoi tesori culturali preferiti della collezione di Kensington.

Nessuno dei successori di Guglielmo diede impulso alla costruzione di un grandioso palazzo. La regina Anna, Giorgio I e Giorgio II, come i loro predecessori, furono perfezionatori piuttosto che innovatori. Tre nuove sale reali – la sala da disegno del re, la cupola o sala del cubo e l'appartamento privato – e nuovi cortili per la vasta famiglia tedesca di Giorgio I vennero aggiunti a Kensington, mentre un nuovo blocco di stalle fu eretto a St. James's. Toccò a Giorgio III acquistare la prima nuova residenza reale in più di cinquant'anni, una dimora ducale di mattoni rossi dell'inizio del settecento, vicina a St. James's Park e alla fine del Mall. Nel 1762 Giorgio pagò 28.000 sterline per Buckingham House, raddoppiando rapidamente la spesa per aggiungere alcune nuove stanze, compresa la biblioteca dove un giorno avrebbe intrattenuto il dottor Johnson, il salone che la regina Carlotta adibiva a sala da disegno e una sala da musica per concerti privati. Ma solo nel XIX secolo, con

una ricostruzione completa dopo il 1825, questa grande dimora divenne l'imponente palazzo che vediamo oggi. In verità nel diciottesimo secolo era conosciuto come Queen's House, in quanto era più una residenza reale privata nella quale la regina Carlotta educò la sua numerosa e indisciplinata prole che un palazzo per attività e cerimonie reali, le quali si tenevano dall'altra parte del parco, a St. James's (FIG. 2).

Nonostante la crescente importanza della Gran Bretagna come potenza internazionale, pertanto, nessun sovrano costruì un palcoscenico di grande rilievo sul quale esibire l'eleganza della corte o il gusto del monarca per la musica e le arti decorative. Ciò è tanto più straordinario se paragonato ai risultati architettonici dei grandi principi barocchi d'Europa. Palazzi principeschi di smodata grandezza e sontuosità sorsero a Stoccolma, Berlino, San Pietroburgo e Dresda, a Schönbrunn, alle porte di Vienna, e a Caserta. Anche principotti insignificanti come il vescovo principe di Würzburg vivevano in palazzi che superavano di gran lunga le residenze del monarca britannico. Il fatto che il sovrano di una nazione tanto potente vivesse in dimore così poco sontuose era una costante fonte di perplessità e di meraviglia per gli stranieri che visitavano l'Inghilterra. Come si dice in una stampa raffigurante St. James's Palace nella serie *Nouveau Théâtre de la Grand Bretagne*, «è in questo edificio mediocre che oggi risiede il re più potente, più felice e più saggio del mondo (MDCCXXIV)». Gli unici palazzi d'Inghilterra vennero costruiti da aristocratici inglesi. Il duca di Marlborough costruì Blenheim a spese del regno mentre una serie di monarchi visse in sgangherati edifici costantemente esposti al pericolo di incendio, sognando una irrealizzata magnificenza. I sovrani britannici non avevano la ricchezza personale per costruire un grande palazzo e non si rivolsero mai al parlamento per chiedere finanziamenti per residenze degne di un monarca. Mancavano loro la volontà politica e l'inclinazione personale a costruire un *grand palais*.

Senza un palcoscenico adeguato era difficile celebrare in modo efficace i rituali del potere. La corte poteva fungere da centro culturale per le arti e la letteratura solo se era grande, visibile e alla moda, animata da cortigiani, parassiti e adulatori, piena di divertimenti mondani, di rituali scintillanti e di cerimonie solenni. Dopo la guerra civile la corte di Carlo II, anche se non aveva un palazzo moderno, aspirò a essere un luogo del genere. Fino a quando nel 1683 un complotto per assassinarlo non lo indusse a essere più cauto, il re la rese straordinariamente aperta

e accessibile. Il vasto e dispersivo palazzo di Whitehall, con la sua cappella, il suo teatro e le sue 1.400 stanze, era pieno di domestici di corte, uomini di spirito, debosciati, ambasciatori, musicisti, funzionari minori, prostitute e parassiti. Carlo, che provava un energico disgusto per le formalità di corte, era disponibile con tutti e riceveva petizioni e domande non solo durante le udienze, ma a qualsiasi ora del giorno. Fu facile per John Wilmot, il conte di Rochester, ubriaccone e libertino, barcollando nei corridoi del palazzo, scambiare il re per un cortigiano e mettergli in mano la sua scurrile satira sul re e la nazione: «Povero principe! Il tuo membro, come i tuoi buffoni di corte, / ti governa perché ti fa divertire». Whitehall era un luogo con poco cerimoniale e ancor meno etichetta, il centro di una vertiginosa attività sociale di danze, divertimenti, balli e giochi.

Lo stesso Carlo gradiva la parodia della solennità e gli sboccati encomi di Rochester. La sua risposta ufficiale ai versi del conte consistette nel bandire Rochester dalla corte, ma i suoi desideri autentici vennero presto esauditi con il ritorno del suo compagno di bagordi. Carlo preferiva questi versi di spirito alle opere più serie. Egli offrì una magra ricompensa ad Abraham Cowley, il più leale dei poeti lealisti e il più discreto dei diplomatici, mentre Samuel Butler, l'autore di *Hudibras*, un brillante attacco all'ipocrisia puritana, morì in povertà. La corte era piena di aristocratici di spirito e di letterati dilettanti come il duca di Buckingham, il conte del Dorset e sir Charles Sedley, i quali oltre a scrivere protessero generosamente scrittori meno ricchi come John Dryden. Quando non passava il tempo a bere, giocare d'azzardo e frequentare belle donne, lo stesso Carlo mostrava grande interesse per la musica e la pittura. Fu il protettore di musicisti quali Henry Purcell, John Blow, Pelham Humfrey e John Banister (mandando gli ultimi due a studiare in Francia), del decoratore Antonio Verrio, dell'incisore Grinling Gibbons, e dei pittori Kneller e Lely. Riuscì anche a recuperare alcuni dei quadri di suo padre e ad aggiungere un notevole numero di opere olandesi alla collezione reale. Ma il più grande contributo dell'allegro monarca fu quello di dare impulso a nuove mode: promosse l'uso innovatore dei violini nella musica sacra nella cappella reale (condannato dal bigotto John Evelyn come più adatto a una taverna che a una chiesa); difese ardentemente la musica, la danza, i mobili e l'abbigliamento francesi (gusto che aveva acquisito in esilio), e in campo teatrale sostenne il dramma eroico in rima e la commedia di costume.

Ma la corte pativa due gravissime difficoltà: la penuria pubblica e la cattiva condotta privata. I palazzi rimasero incompiuti e i musicisti reali non furono pagati a causa della condizione critica delle finanze regie. Già nel 1666 Samuel Pepys apprese che «molti dei musicisti [del re] sono vicini a morire di fame, essendo in arretrato di cinque anni sullo stipendio»; nel 1677 Louis Grabu, il direttore francese dell'Orchestra del re, era in credito di più di seicento sterline. La stravaganza e la cattiva amministrazione finanziaria di Carlo, i suoi sontuosi doni ai favoriti, alle amanti e ai figli illegittimi fecero sì che mancasse alla monarchia quella munificenza necessaria a mantenere alto il nome del re.

La corte di Carlo trasudava un amabile edonismo. Era esuberante e intemperante, dedita ai piaceri e agli eccessi. Ciò rese difficile rappresentarla come la solida sede di un potere eroico, benché non ne mancassero i tentativi. Nel suo *Assalon and Achitofel*, pubblicato per la prima volta nel 1681, John Dryden fece una brillante e prolungata apologia del regime della Restaurazione. Ma opere come questa, molto ammirata dal re e dalla corte, erano oggetto dell'ironia e della satira di personaggi come il conte di Rochester, il libertino e avversario letterario di Dryden che morì all'età di trentatré anni consumato da una vita di piaceri.

Non era possibile ricreare l'immagine dell'autorità reale come aveva fatto Carlo I, perché essa non ispirava più consenso acritico neanche da parte di quelli che avrebbero dovuto prestarglielo. I cortigiani potevano partecipare al rituale e all'ostentazione del potere monarchico, ma guardavano ai simboli dell'autorità con ironia e sarcasmo e talvolta facevano apertamente la parodia. Una sera del 1663, soltanto tre anni dopo la Restaurazione, tre cortigiani – sir Charles Sedley, lord Buckhurst, il futuro conte del Dorset, e sir Thomas Ogle – lasciarono il palazzo di Whitehall e si incamminarono verso nord in direzione dei lussi e delle taverne di Covent Garden. La reputazione letteraria di Sedley non era seconda a quella di nessun altro alla corte di Carlo. Commediografo, poeta e traduttore, a detta del suo sovrano «la Natura gli aveva dato una patente per fare il viceré di Apollo» e «il suo stile, nella scrittura e nel discorso, sarebbe stato la regola della lingua inglese». Buckhurst era il grande mecenate della corte di Carlo, il protettore di Dryden, Butler e Wycherley, nonché l'autore di una delle canzoni più famose della Restaurazione, *A voi tutte signore*. Entrambi apparivano, con i nomi Lisideio ed Eugenio, nell'*Essay on Dramatick Poesie* [Saggio sulla poesia drammatica] (1668) di Dryden, che era dedicato a Buckhurst. L'impressione che fecero quella

sera fu piuttosto sorprendente. Dal terrazzo della Oxford Kate's Tavern scioccarono e deliziarono una folla di spettatori con le loro pagliacciate blasfeme e oscene. Secondo Samuel Pepys, Sedley «mostrò la sua nudità – mimando tutte le posizioni della lussuria e della sodomia che si potevano immaginare, e insultando le Scritture [...] improvvisando un discorso della Montagna da quel pulpito, [...] avendo finito il quale, prese un bicchiere di vino, vi si lavò il membro e poi bevve; quindi ne prese un altro e bevve alla salute del re». Infine, secondo quanto riferisce quel pungente pettegolo di Anthony à Wood, i tre uomini si misero spalle alla folla e «abbassandosi i calzoni defecarono sulla strada». :)

Questa storia di esponenti della corte della Restaurazione, compresi due dei suoi maggiori astri letterari, che facevano i loro bisogni sotto gli occhi dei cittadini di Londra è qualcosa di più dell'ennesimo incidente nel lungo elenco di libertinaggio e licenziosità per il quale l'entourage di Carlo era famoso. Essa rivela quanto in basso fosse caduto in Inghilterra l'ideale della corte e del cortigiano rinascimentale, e come i rituali e le cerimonie del potere – predicare la parola del Vangelo, bagnare l'ostia nel vino, brindare alla salute del monarca – potessero venire sbeffeggiati e parodiati anche da uomini vicini al re. Il problema era che Carlo condivideva questa visione ironica e parodistica. Proteggeva i suoi amici quando entravano in conflitto con la legge e rideva dei loro modi libertini. Egli stesso non era avverso alla parodia blasfema: fece dipingere la sua amante e il suo figlio illegittimo come una Madonna con bambino alla maniera di Raffaello. Come spiegò il grande amico di Carlo, il conte di Mulgrave, il re aveva un'«avversione naturale» per le cerimonie: «Non poteva recitare premeditadamente la parte del re per un attimo, che questo lo portava all'estremo opposto [...] di lasciar cadere ogni distinzione e cerimonia in quanto inutile e fatua».

Lo scetticismo, l'ironia e il sarcasmo con i quali il re e i suoi cortigiani guardavano ai rituali e ai simboli dell'autorità li allontanarono sempre più dai valori che avevano a cuore nei loro momenti più sobri. I ricordi della repubblica, dello spargimento di sangue durante le guerre civili e dell'esecuzione del re erano troppo vicini, l'impegno acritico nella piena panoplia della cultura di corte quasi un rischio troppo grande. Meglio un verso osceno fatto circolare tra amici che l'acclamazione pubblica dell'autorità del principe in un *masque* reale. Come disse Rochester, «la nostra sfera d'azione è la vita felice / e chi pensa al di là di essa, pensa da somaro». Cortigiani e monarchi non avevano ancora riguada-

gnato la fiducia necessaria per pretendere che la corte fosse non solo una sede di piaceri, ma anche un'istituzione moralmente esemplare. La cultura della famiglia reale non esercitò una tale attrazione morale fino al regno di Giorgio III, quando la sua felice vita coniugale fu assunta come modello di decoro, ma allora la corte reale si era ridotta a una famiglia borghese. La corte naturalmente sarebbe sopravvissuta, ma soltanto come uno tra i vari centri di attività letteraria e artistica.

Licenziosità nei costumi sessuali e visione eroica dell'autorità monarchica non necessariamente si escludono. La Versailles di Luigi XIV riuscì a conciliarle. Ma per far questo dovette distinguere tra il suo volto privato e quello pubblico nascondendo la sua licenziosità dietro una facciata eroica. Carlo e i suoi seguaci non lo fecero. Essendo cinici e scettici, la loro vita dissoluta minò una credibile rappresentazione della sacra autorità monarchica. Condividevano con molti altri il desiderio di dimenticare l'esperimento repubblicano, ma nei loro modi sfacciatamente libertini non esprimevano il sentimento comune della nazione. Molti degli onesti cittadini e dei risoluti protestanti che sostennero la restaurazione provavano orrore di fronte alle pagliacciate della corte. «Lenoni rozzi e volgari [...] vani, vuoti, negligenti»: questa era l'idea che dei cortigiani di Carlo aveva Anthony à Wood. Samuel Pepys, egli stesso da un certo punto di vista un libertino, fu scioccato quando dei cortigiani derisero apertamente il vescovo di Winchester che predicava contro i vizi della corte nella cappella reale. Non poteva esserci un lealista e un tory più ardente del diarista John Evelyn, ma il suo ultimo ricordo di re Carlo lo riempì di orrore e disgusto:

Non dimenticherò mai la lussuria e il sacrilegio inespugnabili, il gioco e la dissolutezza, e insomma la totale dimenticanza di Dio (era domenica sera) [...]. Vidi con i miei occhi il Re che sedeva e si trastullava con le sue concubine Portsmouth, Cleveland e Mazarine [...]. Un ragazzo francese cantava canzoni d'amore [...] mentre una ventina di eminenti cortigiani e altri dissoluti giocavano a bassetta intorno a un grande tavolo, con di fronte a loro un banco del valore di almeno duemila sterline in oro [...] era una scena di estrema vanità.

Per molti degli ardenti sostenitori della monarchia, Carlo fu un'amara delusione. Era troppo languido e lascivo, troppo indolente e poco rispettoso delle regole per dare vita a una concezione solenne della monarchia o a una corte autorevole. Compromise il ruolo del re recitando anche come giullare di corte.

I monarchi successivi e le loro corti furono più in sintonia con il modo di sentire di Evelyn e di molti altri fuori da Whitehall, ma nessuno ebbe successo nell'usare le arti per veicolare una particolare concezione della regalità. Durante il suo breve regno Giacomo II riportò in auge etichetta e formalità, ma ridusse a metà le dimensioni della famiglia reale, il cuore della corte. Guglielmo e Maria, assediati dalle richieste di posti e favori avanzate da coloro che li avevano fatti salire sul trono, aumentarono il numero di cortigiani (più di mille rispetto all'epoca di Carlo II). Ma né Guglielmo, l'austero soldato olandese, né Maria, la figlia di Giacomo che in gioventù aveva odiato la corte, vollero giocare un ruolo di primo piano. Entrambi erano per temperamento riluttanti ad affrontare postulanti importuni e parassiti aristocratici. Preferivano la vita familiare e la rispettabilità. Le bestemmie furono bandite dalla corte, ai membri della famiglia reale fu richiesta la presenza nella cappella tutte le mattine, e si digiunava una volta al mese. Ci furono poche grandi occasioni d'intrattenimento, ancora meno dopo la morte di Maria nel 1694. Guglielmo era senz'altro un attento conoscitore di pittura e possedeva una fine collezione di quadri italiani e nordeuropei, e Maria era una grande sostenitrice della musica a corte, ma nessuno dei due fu arbitro del gusto o della moda.

Lo stesso valse per la regina Anna. L'ultima sovrana Stuart aiutò a formare il gusto solo nella musica. Anna era una grande sostenitrice di Blow, Croft, Clarke ed Händel, al quale conferì una pensione di duecento sterline all'anno, e in generale della riscoperta della musica sacra in Gran Bretagna. Amava anche la musica profana e organizzò la rappresentazione di opere per i suoi compleanni, oltre a concerti privati nella sua camera da letto o nel suo studio. Ma appariva totalmente indifferente alle altre arti. Non possedeva nemmeno una copia del suo ritratto ufficiale e non mostrò altri interessi letterari che un'inclinazione per i sermoni.

Il continuo isolamento di Anna e, dopo il 1708, la sua persistente malattia la tennero lontana dai suoi sudditi. Quando appariva in pubblico, cercava di atteggiarsi a figura materna e familiare. Anna scelse come testo per la sua incoronazione un brano di Isaia, «Ti cureranno i re e ti allatteranno le regine», e le sue più frequenti apparizioni pubbliche erano come guaritrice, quando “toccava” fino a quattrocento vittime della scrofola alla settimana (compreso il giovane Samuel Johnson) per propiziare la guarigione dalla “malattia regia”. Come indicano que-

ste azioni, Anna era dignitosa, pia e coscienziosa nei suoi doveri di regina, ma nei suoi ultimi anni si intristì molto. «Mi sembrò», scrisse il proprietario terriero scozzese sir John Clerk, che fu uno dei negoziatori dell'unione legislativa con la Scozia nel 1707, «la più meschina mortale di qualunque ceto che avessi visto. La povera signora [...] soffriva [...] di un severo attacco di gotta, era mal vestita, aveva un aspetto trasandato ed era circondata da impiastri, cataplasmi e stracci sudici» – una donna malata che era a capo di ciò che il popolo considerava una corte monotona.

Dopo il 1714 né i sostenitori whig del nuovo regime hannoveriano né i suoi avversari tory e giacobiti vollero un culto della monarchia centrato sulla corte. I successori hannoveriani di Anna sono spesso stati liquidati come ignoranti e privi di cultura. Che avessero miseramente fallito come protettori delle arti era sia una lamentela che una critica abituale contro i primi Hannover. Critici di molte tendenze diverse – compresi Alexander Pope nella *Dunciad*, William Hogarth nei suoi attacchi contro l'idea non-inglese di un'accademia reale d'arte e Horace Walpole nelle sue pungenti lettere sulla rozza condotta di Giorgio II – condannarono l'ignoranza della corte e il suo fallimento nella creazione di una cultura nazionale che esprimesse la posizione di grande potenza europea della Gran Bretagna. Quando la corte e il monarca venivano rappresentati in letteratura o nelle arti grafiche, erano quasi invariabilmente fatti oggetto di satira, scherno e beffa – e non, come nel diciassettesimo secolo, da chi stava a corte, ma da chi abitava in città.

Chi aveva idee simili non era necessariamente antimonarchico. Tories come Pope e Tobias Smollett pensavano con nostalgia ad un'età passata, rimproverando ai vari Giorgio di non essere riusciti a seguire la politica dei loro predecessori, che ricompensavano chi aveva talento estetico e virtù morale. Come il foglio dell'opposizione "Fog's Journal" disse nel 1730, «i poeti e i filosofi sono l'ornamento adeguato [...] di una corte raffinata e sensibile com'era quella di Augusto, ma violinisti, cantanti, buffoni e aggitatori sono più adatti alla corte di un Tiberio o di un Nerone, dove la stupidità, la lascivia e la rapina governavano ed esercitavano a pieno la loro forza contro tutto ciò che era ragionevole». Per i suoi lettori, le implicazioni di questa osservazione erano chiare: il settecento era forse un'età augustea, ma questo non faceva del monarca britannico un moderno Augusto.

Di tutti i re Hannover, Giorgio II fu il meno interessato alla lettera-

tura e alle arti. Egli anzi si vantava di essere un illetterato. Come ha tramandato nelle sue *Memorie* lord Hervey, un intrigante di corte celebre per la sua malizia e acutezza di osservazione, «il re si vantava spesso del disprezzo che aveva per i libri e la letteratura», chiamava sua moglie Carolina, che era di buone letture, «pedante», e la sollecitava a evitare ciò che egli definiva il «non-senso letterario», più adatto «a una maestra di scuola che a una regina». Giorgio, che pensava ai re come a soldati piuttosto che studiosi, disprezzava la lettura perché «aveva l'impressione di fare qualcosa di meschino e di inferiore al suo rango».

L'inclinazione di Giorgio per ciò che Pope chiamava «le armi, i tamburi, le trombe, gli schioppi e gli scoppi» era comprensibile per l'ultimo sovrano britannico che condusse le proprie truppe in battaglia. Ma il piacere di Giorgio per il suo trionfo sui francesi a Dettingen (1743) non scusava la sua ignoranza. Principi rinascimentali e sovrani assoluti illuminati come Federico da Montefeltro e Federico il Grande traevano piacere sia dallo studio che dal combattere in battaglia. A Giorgio mancava il temperamento (e probabilmente l'intelligenza) del lettore.

Anche il suo gusto in materia di pittura lasciava a desiderare. Quando nel 1735 tornò dallo Hannover inorridì alla scoperta che la regina, su consiglio di Hervey, aveva tolto i suoi quadri preferiti da Kensington Palace e li aveva sostituiti con alcune delle più belle tele della collezione reale. Insistette perché tutti i nuovi quadri fossero tolti, compresi i Van Dyck, e quando Hervey gli chiese se veramente voleva che «la grassa Venere gigante venisse restaurata», rispose bruscamente: «La mia grassa Venere mi piace molto di più di qualunque cosa tu abbia messo al suo posto».

L'osservazione di Giorgio potrebbe essere stata meno ingenua di quanto ritenne Hervey. Dopotutto questa era l'epoca nella quale i gabinetti di molti gentiluomini contenevano articoli erotici come le incisioni alla maniera di Giulio Romano che illustravano i sonetti del poeta cinquecentesco italiano Pietro Aretino e alle quali ci si riferiva abitualmente come alle «posizioni dell'Aretino». Giorgio non fece altro che rendere pubblico un gusto che di solito veniva mantenuto privato. Ma il suo brusco commento era coerente con la sua autopresentazione di soldato franco e non affettato, le cui sole passioni culturali erano un entusiasmo per l'opera e le marce militari, e un costante interesse per il teatro.

Sia Giorgio I che Giorgio III furono più ambiziosi. Giorgio I rad-

doppiò la pensione di Händel e protesse la Royal Academy of Music che era stata istituita a Londra al fine di incoraggiare l'opera; inoltre protesse parecchi artisti, tra cui spicca soprattutto James Thornhill, che fece baronetto nel 1720. Giorgio III acquistò l'importante collezione di quadri italiani messa insieme dal console di Venezia, Smith, fondò la Royal Academy of Art, protesse il ritrattista Allan Ramsay e il pittore di quadri storici Benjamin West, mise insieme la più bella collezione di libri del paese (essa divenne il nucleo della futura British Library), conferì una pensione al dottor Johnson, e suonava il flauto, il clavicembalo e il pianoforte.

Ma questi gusti ed interessi personali non erano parte di un progetto culturale complessivo né erano centrati sulla corte. Tra il 1688 e l'ascesa al trono di Giorgio III la corte venne costantemente ridotta di dimensione. Cosa più importante, divenne sempre più familiare e chiusa, e il monarca perse man mano la sua immagine di figura pubblica. Giorgio I e Giorgio II si allontanavano spesso per andare nella loro amata "proprietà di campagna" nello Hannover. Tutti e tre i Giorgio, benché credessero molto nella forma e nella rigida etichetta di corte, tenevano moltissimo alla loro privacy e all'intimità della loro vita. Giorgio III e la regina Carlotta, se dobbiamo credere alla romanziera e cortigiana Frances Burney, non amavano affatto avere visitatori a corte, eccetto in occasioni formali e ufficiali. Giorgio III fu anche il primo sovrano a distinguere la sua dimora privata dalla sua residenza pubblica. Come si conveniva a un principe educato in una famiglia chiusa e compassata – «nessun ragazzo», disse suo fratello minore, «è stato mai educato con minore ignoranza del male [...]. Noi tutti conservammo l'innocenza naturale» – Giorgio fu anche il primo sovrano maschio dai tempi di Carlo I a non avere un'amante. La corte hannoveriana, specialmente sotto Giorgio III, fu familiare, monotona e compassata. I coniugi reali si ritiravano presto, la regina proibì alle sue figlie di leggere storie d'amore, il re offriva ai suoi scudieri decotto d'orzo per ristorarsi e condannava i suoi sudditi aristocratici per la loro mancanza di pietà e per il lassismo dei loro costumi morali. Carlo II e la sua corte erano stati fatti oggetto di satira per i loro modi lascivi e leggeri; Giorgio III e la sua corte vennero sbeffeggiati per la loro spilorceria. Carlo II era stato un re debosciato che conduceva una vita nella quale privato e pubblico si distinguevano a malapena; Giorgio III visse tranquillamente in seno alla sua famiglia e fu il primo sovrano con una mentalità da "ceto medio". Forse è signifi-

cativo che le due corti inglesi più aperte e culturalmente più potenti del diciottesimo secolo siano state quelle di due libertini che si ritenevano conoscitori e protettori delle arti, cioè Federico, principe di Galles, il figlio di Giorgio II, che morì prematuramente nel 1751, e il figlio maggiore di Giorgio III, il principe reggente.

Giorgio III, come i suoi due predecessori, protesse musicisti, pittori, il teatro, l'opera e, meno frequentemente, uomini di lettere, ma la corona era solo una delle molte fonti di patronato e certamente non offriva agli artisti le più lucrose ricompense disponibili. Alla fine del settecento Joseph Haydn poté guadagnare, in un singolo recital pubblico di beneficenza a Londra, tre volte di più (350 sterline) che a un'intera serie di concerti reali privati. L'importanza maggiore della protezione reale consisteva nel suo valore sociale, che poteva essere usato per ottenere alti ingaggi. In breve, il sovrano britannico agiva come un protettore privato, raramente come un protettore nazionale.

In nessun campo ciò era vero quanto nella ritrattistica reale. Era relativamente raro ritrarre il sovrano britannico come un principe eroico; Guglielmo III fu l'ultimo monarca per cui ciò valse come regola generale. Maria e Anna avevano lo svantaggio di essere donne; gli artisti tedeschi di corte dipinsero gli Hannover in guisa eroica, ma ciò era molto meno comune nei ritratti britannici (FIG. 3). Perfino nei loro ritratti eseguiti in occasione dell'incoronazione e in quelli ufficiali non si trova traccia dell'eroismo e della solennità che invece sarebbero tornati in auge sotto Giorgio III. I simboli della regalità appaiono come strumenti del mestiere, non come accessori dell'autorità regale. La "familiarizzazione" della famiglia reale britannica si evince dalla sua raffigurazione in quegli esempi di rappresentazioni pubbliche della vita privata costituite dalle piccole tele note come *conversation pieces*. Zoffany, in particolare, dipinse parecchie scene di vita privata della famiglia reale (FIG. 4).

Naturalmente c'erano occasioni, specialmente in momenti di attività o di trionfo, nelle quali il sovrano veniva rappresentato come l'incarnazione della nazione e il suo regno veniva celebrato con lodi magniloquenti. Il ritratto equestre di Giorgio II ad opera di Wootton, dipinto nell'ebbrezza per la vittoria sui francesi a Dettingen (FIG. 5), e la musica di Händel, in particolare il *Te deum* del 1743, ne sono degli esempi. Ma non costituiscono un serio tentativo di utilizzare le arti come complemento della regalità, né dimostrano il dominio culturale della corte.

Sotto Giorgio III e all'indomani delle importanti vittorie della Gran

Bretagna nella guerra dei sette anni, le arti tornarono però a essere incoraggiate come si confaceva a una grande nazione. Le stanze che Giorgio III aveva rinnovato a Windsor, decorate da una serie di quadri religiosi e storici di Benjamin West, celebravano il valore marziale e la pietà religiosa della nazione. Per reazione alla rivoluzione francese, il sovrano e l'istituzione della monarchia giunsero a identificarsi con la nazione a un livello che non si verificava dai tempi della regina Elisabetta. Benché la famiglia reale non fosse esente da critiche, coloro che guidavano la vita politica, e anche chi dettava legge in fatto di moda, furono inconsuetamente uniti nel sostenerla.

Ma le finalità di Giorgio III e le maniere in cui il suo governo fu rappresentato pubblicamente erano molto diverse da quelle di Carlo I. La protezione reale, come il giudice e filosofo scozzese lord Kames chiarì nella dedica a Giorgio III dei suoi *Elements of Criticism* [*Elementi di critica*], non doveva essere finalizzata ad un'apoteosi della regalità. Il sovrano doveva aiutare a temperare gli eccessi di una ricca società mercantile incoraggiando i suoi membri a promuovere le belle arti moralmente edificanti invece che a sprecare la loro ricchezza in piaceri ostentati e nella gratificazione dei sensi:

Le belle arti sono sempre state incoraggiate dai principi saggi non solo per divertimento privato, ma per la loro benefica influenza sulla società. Unendo i diversi strati sociali negli stessi piaceri eleganti, esse promuovono la benevolenza; avendo a cuore l'amore per l'ordine, rafforzano la subordinazione al potere; e, ispirando delicatezza di sentimenti, rendono il governo regolare una doppia benedizione [...]. Promuovere le belle arti in Gran Bretagna è divenuto più importante di quanto si immagini generalmente. Un commercio fiorente genera opulenza; e l'opulenza, incentivando i nostri appetiti, si sfoga solitamente nel lusso e in qualsiasi gratificazione dei sensi; l'egoismo alza la testa e diviene di moda; e infettando tutti i ceti estingue l'*amor patriæ* e ogni scintilla di spirito pubblico. Per prevenire o ritardare una tale fatale corruzione, il genio di un Alfredo non potrebbe immaginare mezzo più efficace che dare sfogo all'opulenza nelle belle arti; le ricchezze impiegate, invece che incoraggiare il vizio, stimoleranno le virtù sia pubbliche che private. L'antica Grecia offre un fulgido esempio di questo felice risultato; perché la Gran Bretagna non potrebbe fare altrettanto?

Per Kames la cultura costituiva un importante mezzo di controllo e di legittimazione della società mercantile. Un cinico potrebbe dire che egli

concepiva l'impiego dell'arte come strumento per l'accumulazione di ricchezza. Ma il punto importante è che perfino quando si rivolge al suo sovrano Kames definisce le belle arti in relazione al mondo del commercio, non alla sfera del potere sovrano.

L'incapacità o la mancanza di volontà della monarchia britannica di usare efficacemente le arti per esaltare la regalità non fu mai rivelata in modo più chiaro che in occasione di uno dei più sontuosi spettacoli reali del diciottesimo secolo, cioè la commemorazione della pace di Aix-la-Chapelle nel 1749. Il maestro di cerimonie di Giorgio II, il duca di Montagu, il compositore favorito del re e beneficiario di una pensione reale, George Frederick Händel, Charles Fredrick, sovrintendente degli spettacoli pirotecnici di sua maestà, e Jean-Nicholas Servandoni, che organizzava celebrazioni per la corte francese, acconsentirono a mettere in scena lo spettacolo. Per diverse settimane la tranquillità di Green Park fu interrotta dal rumore delle seghe e dei martelli dei lavoratori, che eressero una struttura di legno alta cento piedi, «un magnifico tempio dorico da cui si dipartono due ali terminanti con dei padiglioni [...] e adorno di greche, stemmi delle corporazioni, lampadari a goccia, fiori artificiali, iscrizioni, statue, raffigurazioni allegoriche ecc.». Ornata dallo stemma del duca di Montagu (che pagò gran parte della sua costruzione), tale struttura conteneva una sala da musica, la figura della Pace accompagnata da Nettuno e Marte, e un bassorilievo di Giorgio II mentre consegnava la Pace a Britannia. Sulla sommità dell'edificio fu posta una lunga asta sormontata da un grande sole, simbolo apollineo della regalità barocca (FIG. 6).

Händel accettò di comporre un'ouverture appropriata – la *Music for the Royal Fireworks* – e, in seguito a una grande pressione da parte dei cortigiani del re, scrisse un pezzo che si accordava con il magniloquente stile marziale amato da Giorgio. La volontà di Händel di inserire dei violini fu respinta. Obbedendo ai desideri del re, il musicista aumentò la sezione degli ottoni creando un'orchestra grande e squilibrata di ventiquattro trombe, venti corni francesi, sedici oboe, sedici fagotti, otto paia di timpani e dodici tamburini, oltre a flauti e pifferi.

Il progetto della commemorazione non incontrò un'approvazione generale. Nelle settimane precedenti lo spettacolo, molti articoli nella stampa di opposizione (compresa una lettera di Samuel Johnson) ne criticarono il costo eccessivo e la stravaganza e sostennero che sarebbe

stato meglio spendere il denaro per aiutare i reduci di terra e di mare che, dopo aver servito il loro paese, ora si trovavano di fronte allo spettro della disoccupazione a causa di un mercato del lavoro saturo. La politica si intromise nella cerimonia reale.

La celebrazione stessa fu programmata per il 27 aprile, ma sulla prima esecuzione della musica di Händel fu esercitato un diritto di prelazione da parte di Jonathan Tyers, un imprenditore che era proprietario del più grande e popolare parco di divertimenti di Londra, a Vauxhall, sulla sponda meridionale del Tamigi. Pochi giorni prima della commemorazione ufficiale, Tyers mise in scena una prova generale dell'opera di Händel di fronte a un pubblico di dodicimila persone. Questo evento, cui Händel originariamente si era opposto, ebbe luogo perché la corona non aveva l'esperienza e le risorse per mettere in scena da sola lo spettacolo di Green Park. Tyers aveva acconsentito a fornire alla corona la competenza tecnica, l'illuminazione e le "diapositive" – grandi immagini trasparenti illuminate dal retro – che erano ritenute necessarie per un evento così grandioso, ma che la famiglia reale non possedeva. Montagu aveva colto al volo l'opportunità di prendere in prestito un'attrezzatura del valore di più di settecento sterline e di usare l'esperienza del personale del Vauxhall Garden. Tyers era abituato a intrattenere grandi folle nei suoi dodici acri di giardini; egli, come gli altri proprietari di parchi di divertimento nei sobborghi di Londra, aveva moltissima esperienza nella messa in scena di concerti all'aperto, compresi quelli accompagnati da esibizioni pirotecniche; ed era un esperto di illuminazione, di trompe-l'oeil e giochi di luci. Da buon uomo d'affari, Tyers pretese un prezzo per il suo aiuto: il diritto di tenere una prova nel suo giardino. Di solito il prezzo del biglietto d'ingresso a Vauxhall era di uno scellino, ma in questa occasione speciale si pagava mezza corona. Se la stima delle presenze a Vauxhall il 21 aprile è corretta, a Tyers le cose andarono bene. Il suo incasso lordo per la serata fu di 1.500 sterline. L'evento fu un grande successo. Anche se ci furono molte proteste, sulla stampa per gli spintoni tra la folla e tra gli aristocratici per la vicinanza con persone di basso rango, la rappresentazione ricevette un consenso diffuso.

Persone provenienti da diversi ceti sociali si contesero l'ingresso a questo spettacolo patriottico e popolare. Esso doveva essere un assaggio della grande produzione reale programmata per la settimana successiva. La rappresentazione di Vauxhall era consistita esclusivamente nella musica di Händel; la rappresentazione ordinata dal sovrano a Green Park

doveva essere accompagnata da uno spettacolo pirotecnico e dai colpi di centouno cannoni d'ottone.

Nella calda, umida e piovigginosa sera del 27 aprile 1749 una vasta folla si radunò in Green Park. Non si mischiò indiscriminatamente come a Vauxhall: aree speciali furono riservate ai cortigiani e ai nobili. L'esecuzione della musica di Händel andò bene, ma il resto della serata si risolse in un disastro. Dapprima molti fuochi d'artificio, inumiditi dalla pioggia, mandarono un sibilo e si rifiutarono di scoppiare. Ci furono lungaggini che innervosirono la folla. Servandoni e Montagu cominciarono a litigare in pubblico, e quando l'italiano estrasse la spada fu arrestato. Poiché gli uomini preposti all'accensione dei fuochi d'artificio si erano spazientiti, non fecero la dovuta attenzione e dettero fuoco a uno dei padiglioni. Il fumo e i tizzoni che covavano sotto la cenere si trasformarono presto in fiamme: ci fu una grande esplosione e il padiglione fu raso al suolo dal fuoco. Autori di satire ed esponenti dell'opposizione si trovarono di fronte una ghiotta occasione per sbeffeggiare la corona. Pochi giorni dopo, un'incisione raffigurante l'edificio di legno di Green Park apparve nei negozi di stampe londinesi con il titolo *The Grand Whim for Posterity to Laugh at* [*Il ridicolo del grande capriccio per i posteri*], mentre un'altra stampa, *The Contrast 1749. No Money, with Fireworks. Money, with Commerce* [*Il contrasto del 1749: non si fanno soldi con i fuochi d'artificio, si fanno soldi con il commercio*] (FIG. 7), mostrava un inglese impoverito di fronte all'esibizione pirotecnica e un olandese prosperoso davanti a delle navi, riferimento palese ai benefici di cui i Paesi Bassi avevano goduto grazie alla loro neutralità durante la guerra. Gli imprenditori ricavarono un profitto a spese del re. I fuochi d'artificio che non avevano funzionato furono venduti al duca di Richmond, il quale circa tre settimane dopo organizzò con molto maggiore successo il suo spettacolo pirotecnico sul Tamigi.

Questo fiasco della metà del secolo rispecchia perfettamente l'artistica incapacità del sovrano e della sua corte di dare una degna rappresentazione di sé sulla ribalta pubblica. Si può vedere questa fragilità non solo nelle critiche politiche che fecero seguito alla celebrazione reale, ma anche nella dipendenza forzata della corte da Jonathan Tyers, un uomo che guardava alla cultura come a una merce da vendere piuttosto che un mezzo per fare le lodi dei sovrani. Naturalmente la messa in scena della *Music for the Royal Fireworks* da parte di Tyers fu un atto patriottico inteso a celebrare la pace,

oltre che un affare. Ma una rappresentazione tenuta in un giardino pubblico di divertimenti di fronte a un pubblico pagante, composto di persone di varia estrazione sociale, era un evento molto diverso da una celebrazione nella quale le gerarchie e i ranghi della società si radunavano in un parco reale per una rappresentazione che solo un re poteva realizzare. In entrambe le occasioni fu eseguita la stessa opera musicale, ma essa assunse in ciascuna un significato diverso.

Con la *Music for the Royal Fireworks* Händel può aver inteso celebrare la visione eroica e marziale della regalità propria di Giorgio II: l'opera, dopotutto, era stata commissionata dalla corte. Ma quando fu utilizzata da Tyers, eseguita senza il re e senza fuochi d'artificio, cessò di essere un'opera che esaltava la regalità e divenne una celebrazione generale e pubblica dei benefici della pace, uno dei tanti pezzi nell'antico repertorio commerciale di musica popolare eseguito in uno dei luoghi preferiti di Londra.

Non è difficile comprendere il potere che Londra esercitava sull'immaginazione degli inglesi del settecento. Un inglese su dieci viveva lì; un britannico su sei trascorrevva parte della sua vita lavorativa nella metropoli. Dieci volte più grande di qualsiasi altra città inglese, Londra rendeva insignificanti le altre capitali britanniche, Edimburgo (57.000) e Dublino (90.000), e, con quasi 750.000 abitanti alla metà del secolo, era la più grande città dell'Europa occidentale. Solo Parigi le si avvicinava in grandezza, e Londra era grande il doppio di Napoli, la terza città del continente. Non soltanto più popolosa, Londra offriva una diversa qualità di vita. Non c'era altro posto in Gran Bretagna che potesse tenerle testa; non c'era altra città così eccitante e sorprendente.

Varietà, energia, rumore: queste erano le prime impressioni ricevute dai visitatori di Londra. Erano colpiti dal suo costante flusso umano, che alcuni di loro trovavano impossibile immaginare come il ritmo normale della vita urbana e attribuivano a qualche evento speciale. Provarono meraviglia di fronte alle ricchezze messe in mostra nelle residenze cittadine degli aristocratici o sui banchi dei negozi. «Vi si può vedere qualunque oggetto elegante e alla moda, disposto con il massimo gusto e la massima simmetria», esclamò il visitatore tedesco von Archenholz nel 1785. «Non si può immaginare niente di più superbo dei negozi degli argentieri. Solo guardando la quantità prodigiosa di vasellame e po-

saterie che vi viene accumulata ed esposta ci si può fare un'idea adeguata della ricchezza della nazione. I più grandi negozi di St. Honoré a Parigi impallidiscono se paragonati a quelli di Londra». Ma i visitatori erano anche scioccati dalla estrema povertà che vedevano nelle viuzze e nelle topaie a due passi dalle case dei ricchi. Il morigerato incisore su legno di Newcastle, Thomas Bewick, rifiutò gli eccessi di Londra: «Londra non mi è piaciuta – mi è sembrata un mondo a parte nel quale si può vedere ogni cosa spinta all'estremo: ricchezza estrema, povertà estrema, grandezza estrema ed estremo squallore».

Tuttavia per altri era proprio la varietà della città a costituirne l'attrattiva. Come disse un corrispondente del periodico "Old England" nel 1748, «quale accozzaglia di persone non vediamo? Qui vive un personaggio di alto rango, e accanto a lui un macellaio con il suo mattatoio puzzolente! Un fabbricante di candele guarderà verso la bella veneziana di un signore, e due o tre strigliatori di cavalli nudi e muscolosi dalle loro stalle potranno osservare una signora elegante nel suo studio sul retro, e disturberanno i suoi pensieri spirituali». La città comprendeva teatri e chiese, case di tolleranza e ospedali, uffici di cambio e mercati, un fiume brulicante di navi mercantili cariche di merci e parchi pieni di gente a passeggio. Era una sorta di grande parata, un posto dove guardare ed essere guardati, e un regno dei sensi che offriva piaceri conviviali, culinari e sessuali nelle sue taverne, nelle trattorie e nei bagni turchi. Soprattutto era un luogo dove si poteva fare fortuna e ottenere fama. Offriva opportunità, anche se le sue promesse non venivano sempre mantenute.

Nessuno descrisse la città e le emozioni che essa evocava meglio di John Bancks, un compositore di versi di secondo piano:

Case e chiese mischiate insieme,
 strade sgradevoli con qualsiasi clima;
 prigioni, palazzi uno dietro l'altro,
 porte, un ponte, l'irriguo Tamigi.
 Cose sgargianti, sufficienti a tentarti,
 esterni vistosi, interni vuoti.
 Truffe, commerci, arti meccaniche,
 carrozze, carriole e carretti.
 Mandati, balivi, conti non pagati,
 signori timorosi delle lavandaie.

Delinquenti che di notte derubano e sparano alla gente,
 carnefici, assessori e domestici.
 Avvocati, poeti, preti, medici,
 nobili, plebei, di qualsiasi condizione:
 persone di valore avvolte in una coperta logora,
 scellerati abbigliati in modo sgargiante.
 Donne more, rosse, bionde e grigie,
 moraliste e blasfeme,
 belle, brutte, ciarliere, taciturne,
 alcune non ci stanno, altre sì.
 Molti del bel mondo senza un quattrino,
 molte vedove disponibili.
 Molti affari, se vi piacciono:
 questa è Londra, che ne dite?

L'unicità di Londra aiuta a spiegare perché divenne una delle più importanti protagoniste della letteratura inglese del settecento e fu descritta ripetutamente in opere di prosa e di poesia, nei romanzi e nei periodici. Era qualcosa di più di un insieme di strade e di case, di distretti chiassosi e quartieri aristocratici; era anche uno spazio fantastico, immaginario: la «cosa prodigiosa» di Defoe, la «sede della stupidità» di Pope, la scabrosa città del «sudiciume di tutti i colori e di tutti gli odori» di Swift, il luogo di splendore orientale di Smollett, più ricca e sfarzosa di «Baghdad, Diarbekir, Damasco, Ispahan e Samarcanda» rappresentate «nelle Mille e una notte e nei racconti persiani». Londra, sia come luogo reale che come ambientazione immaginaria in arte e in letteratura, fu il fulcro delle aspirazioni e il centro dell'immaginazione di molti britannici del settecento. Attrasse scrittori ed editori scozzesi come Tobias Smollett, David Hume e William Strahan; saggisti, oratori e attori irlandesi come il decano Swift, Oliver Goldsmith, Edmund Burke e gli Sheridan padre e figlio; poeti e pittori gallesi come Evan Lloyd e Richard Wilson; nonché inglesi delle province, tra cui più di tutti si distinsero Johnson e Garrick, che lasciarono insieme Lichfield nel 1737.

Uno di questi personaggi, un gentiluomo scozzese di ventidue anni che nel 1762 arrivò a Londra alla ricerca di un incarico nelle Guardie, lasciò nel suo *London Journal* [*Diario londinese*] una testimonianza notevole delle sue impressioni sulla città. Come molti di quelli che venivano a cercare fortuna nella metropoli, James Boswell (FIG. 8) fu sopraffatto e

stimolato: «Quando arrivammo sulla collina di Highgate e vedemmo Londra, mi sentii pieno di vita e di gioia [...] la mia anima sobbalzò di fronte alla prospettiva sicura di un futuro felice. Cantai ogni specie di canzone e cominciai a comporne una su di un incontro amoroso con una bella ragazza [...]. Gridai tre volte urrà e proseguimmo velocemente». Boswell vagò per le strade della città, mangiò e bevve nelle taverne e nei caffè, andò nei club e alle assemblee, frequentò i teatri, ne sedusse le attrici, e provò meraviglia di fronte alla variegata moltitudine di gente che affollava le strade di Londra.

Protetto dall'anonimato della città, Boswell si scrollò di dosso le limitazioni della sua educazione a Edimburgo, indossò nuovi panni e cominciò a recitare un repertorio di parti sul grande palcoscenico della città. «Ho scoperto», scrisse, «che in una certa misura possiamo essere qualsiasi personaggio scegliamo». Passò in città una notte mascherato da rozzo furfante. Assunse la parte del libertino frequentando prostitute a St. James's Park in un modo che Rochester o Sedley avrebbero approvato. (Dopo le «lascive fatiche» di una notte «mi sembravo uno di quegli spiriti arguti del tempo di re Carlo II».) Sopprimendo il suo accento scozzese adottò le sembianze di un inglese egoista, crudele e mangiatore di manzo.

Con questa prospettiva oggi ho deciso di essere un vero inglese di razza. Sono andato nella City, alla steak-house da Dolly in Paternoster Row e ho buttato giù la mia cena da solo per soddisfare l'accusa di egoismo; ho mangiato una grossa e grassa bistecca di manzo per soddisfare l'accusa di essere un mangiatore di manzo; e alle cinque sono andato all'arena di St. James's Park e ho guardato dei combattimenti di galli per circa sette ore, per soddisfare l'accusa di crudeltà.

Allo Shakespeare's Head in Russell Street a Covent Garden, con «due ragazze molto carine», cambiò ruolo e assunse la parte del brigante Macheath della *Beggar's Opera* di John Gay: «Ho passato in rassegna il mio serraglio, le ho trovate entrambe buoni soggetti per una recita amorosa. Ho giocato con loro, ho bevuto, ho cantato *Youth's the Season* [La gioventù è la stagione; una delle canzoni da taverna del brigante] e ho pensato di essere il capitano Macheath». Poiché pubblicava qualche opera letteraria minore e scriveva articoli polemici sui periodici, lodava se stesso come figura letteraria di secondo piano.

Ma la parte che Boswell si sentì maggiormente obbligato a recitare (non si sa se gli piacesse tanto quanto i suoi ruoli da libertino) fu quella

del gentiluomo raffinato e pieno d'immaginazione raffigurato nello "Spectator" di Addison e Steele. Riflettendo nel suo diario sulla vita a Londra, Boswell osservò:

In realtà Londra non può piacere a una persona di mediocri mezzi economici che ha una visione convenzionale della vita e sarebbe contenta in ogni situazione. Ma una persona dotata di immaginazione e sentimento come con eleganza la descrive lo Spettatore può ricavare il più vivo piacere dalla vista di oggetti senza alcuna considerazione relativa alla proprietà [...]. Qui un giovane curioso e osservatore può trovare una quantità di divertimenti per il presente e accumulare idee con cui occupare la mente da vecchio.

Successivamente confessò una «forte inclinazione a essere come Mr. Addison. In effetti mi ero così abituato a ridere di tutto che mi ci volle tempo per rendere più costruttiva la mia immaginazione e per dare il giusto peso alla vita reale e alla religione. Ma speravo di ottenere gradualmente un certo livello di decoro». Voleva combinare il «carattere sentimentale» di Addison con la «gaiezza» di sir Richard Steele.

Per tutto il periodo che Boswell trascorse a Londra, Addison e Steele rappresentarono un costante punto di riferimento. In occasione di una visita al teatro di Drury Lane, Boswell immaginò «che fosse l'epoca di sir Richard Steele, e che io fossi come lui seduto a giudicare una nuova commedia»; un'altra volta lui e il suo compagno, William Johnson Temple, cercarono di «disporre le nostre menti come quella dello Spettatore, ma non ci riuscimmo. Eravamo entrambi troppo dissoluti». Ascoltando una funzione all'abbazia di Westminster, Boswell si ricordò delle «idee riguardo a [...] questo magnifico e venerabile tempio [...] che mi ero fatto leggendo lo "Spectator"», mentre durante una gita a Oxford si immaginò di essere «Lo Spettatore che faceva una delle sue escursioni in campagna». Tutte le settimane la domenica andava alla Child's Coffee House sul St. Paul's Churchyard perché associava quel posto a Addison e Steele: «Lo Spettatore dice di essere stato visto da Child's, il che mi fa provare affetto per questo posto. Penso di fare come lui e me ne sto lì serenamente felice». Osservando con discrezione le persone che facevano compere, i portantini irlandesi e le prostitute sullo Strand, Boswell si considerava un membro di quella che Joseph Addison, nel decimo numero dello "Spectator", aveva chiamato la «fratellanza degli Spettatori». La città permetteva a Boswell di cambiare continuamente pelle e

di divertirsi sia nel ruolo di "attore" che di pubblico, ma lo "Spectator" gli consentì di creare un ordine a partire da questa diversità.

363) Taverne e caffè come Child's fungevano a molti scopi nella Londra del settecento. Erano luoghi di piacere e di affari che servivano clienti con ogni tipo di vita, erano centri di pettegolezzi, notizie e informazioni. In questi accoglienti luoghi di conversazione e di convivialità gruppi di uomini (e, meno abitualmente, di donne) si radunavano per bere, fare pettegolezzi, concludere affari, discutere e ordire intrighi.

Le taverne non costituivano una novità; in Inghilterra datano almeno dal dodicesimo secolo, periodo al quale risalgono le prime notizie di posti dove si vendeva il vino. I caffè invece erano un'innovazione seicentesca, quando comparvero in molte delle grandi città commerciali e delle capitali europee. Il primo aprì in piazza San Marco a Venezia nel 1647; altri seguirono rapidamente a Marsiglia, Parigi (dove il Café Procope fu aperto nel 1660), Vienna e Francoforte. Il primo caffè inglese aprì a Oxford negli anni cinquanta del seicento e nel settecento locali di questo genere si potevano trovare in tutta Londra. Un'indagine del 1739 vi registra 551 caffè, 207 locande e 447 taverne.

I caffè offrivano ai loro clienti cioccolata, vino, brandy e punch, oltre al caffè, tutto servito a un piccolo banco in un angolo della sala principale. Avevano panche e tavoli dove chiunque poteva sedersi, e alcuni avevano séparé o salottini privati, come in un moderno pub inglese (FIG. 9). Ma la loro principale attrazione consisteva nel fatto che divennero centri di conversazione e di servizi informativi, locali dove si commerciava e luoghi di incontri riservati dove si facevano affari e si trafficava in denaro, beni e informazioni. Quando il numero dei caffè crebbe, essi divennero più specializzati. La borsa moderna ebbe origine al caffè Jonathan sulla Exchange Alley, che, come scrisse l'"Annual Register" del 1762, «da tempo immemorabile era stato un mercato per l'acquisto e la vendita di titoli di Stato». Allo stesso modo i servizi di spedizione e di assicurazione ruotavano intorno al caffè Lloyd in Lombard Street, che pubblicò il suo primo notiziario negli anni novanta del seicento, il suo primo listino delle spedizioni nel 1734 e istituì il suo primo registro marittimo nel 1760. Gli avvocati si trovavano da Alice's e allo Hell Coffee House, entrambi vicini a Westminster Hall, mentre i politici – i tories al Cocoa Tree, gli whigs da Arthur's – avevano i loro caffè nel West End. I librai si trovavano al Chapter Coffee House in Paternoster Row,

dove commissionarono le *Lives of the English Poets* [*Vite dei poeti inglesi*] di Johnson durante una riunione nel 1777. Gli artisti, compresi i pittori Hogarth, Hayman, Lambert e Jonathan Richardson e lo scultore Roubiliac, si radunavano all'Old Slaughter's Coffee House in St. Martin's Lane; gli uomini di lettere erano frequentatori abituali di Will's e del caffè Bedford, entrambi a Covent Garden; gli attori si riunivano lì vicino, da Wright's, e i cantanti d'opera e i maestri di danza si trovavano all'Orange in Haymarket. Il caffè fu il precursore dell'ufficio moderno ma, una volta che si era lì, era altrettanto probabile che si parlasse di questioni di vario interesse – l'ultima commedia, l'ultimo scandalo sessuale o disputa politica – quanto che si mandassero avanti gli affari.

Oltre che luoghi d'incontro, i caffè erano *postes restantes*, biblioteche, spazi per mostre e talvolta perfino teatri. Uno dei locali del West End che Boswell frequentava, Mount's in Grosvenor Street, fu usato dal romanziere Laurence Sterne per spedire lettere alla sua amata Eliza Draper. I caffè inoltre avevano una vasta gamma di periodici e pamphlet i cui contenuti spesso provocavano dibattiti nel locale. Quando Boswell volle consultare delle copie arretrate del "Public Advertiser" fu indirizzato al Chapter Coffee House a St. Paul's Churchyard, la locanda preferita di molti librai che conservava intere collezioni di periodici di Londra e provincia. Conteneva anche una biblioteca di pubblicazioni recenti, mantenuta dai librai per pubblicizzare i loro titoli. Nelle sale dei caffè si tenevano lezioni di scienza, medicina e retorica. Il Great Piazza a Covent Garden, dove a Boswell piaceva cenare, era di proprietà dell'attore in pensione Charles Macklin, che vi ricavò un piccolo teatro per la declamazione, mentre la più famosa società pubblica di discussione, per la quale Boswell tenne un discorso nel luglio 1763, si riuniva alla taverna Robin Hood in Butchers' Row. Libri, stampe, disegni e oggetti curiosi erano spesso in mostra da Garraway in Exchange Alley e al Rainbow in St. Martin's Lane prima di venire messi all'asta da commercianti d'arte specializzati come Christopher Cock e Abraham Langford.

Agli occhi di un visitatore di Londra come Boswell, club e caffè forgiavano la vita sociale e culturale. Una volta Boswell si incontrò con i suoi amici Dempster ed Erskine al caffè Bedford, dove programmarono di "fischiare" una recita al Covent Garden Theatre. Un'altra volta andò a vedere la popolare opera di Thomas Arne *Artaserse* prima di passare dal Piazza. Incontrava il suo stampatore e libraio al Queen's Head Coffee House in High Holborn per programmare le sue pubblicazioni e,

come abbiamo visto, faceva una visita settimanale da Child's per sapere le ultime novità. Libri, concerti, commedie e quadri aleggiano nell'aria, venivano risucchiati nel caffè e trascinati in accoglienti salette e angolini, riscaldati dal calore animato della conversazione e qualche volta dal fuoco del dibattito.

Nonostante la loro popolarità, durante i primi anni della loro esistenza i caffè furono oggetto di controversia, guardati con sospetto dai Tories più risoluti, dai realisti (che ricordavano ancora le riunioni e le società dei radicali dell'interregno) e da chi temeva la polemica politica e religiosa. «La controversia», scrisse un pari a Carlo II, «è una guerra civile condotta con la penna che fa estrarre presto la spada». Per il conservatore sociale Roger North i caffè erano anche «luoghi di frequentazione promiscua», occasioni d'incontro senza regole nelle quali si mischiavano gentiluomini, cittadini e subalterni. Aperti a tutti quelli che potevano pagare, esibivano uno sconcertante ethos egualitario: «Nessuno qui deve osservare precedenza, / ma occupare il primo posto che trova; / né alcuno deve, se arrivano persone di maggiore rango, / alzarsi e cedergli il suo posto». Come osservò sprezzantemente Samuel Butler, il proprietario di un caffè «non ammette alcuna distinzione tra le persone». Tuttavia per altri esattamente questa era la virtù dei caffè: essi creavano una forma di comunicazione tra le classi. L'antiquario e biografo John Aubrey, per esempio, lodò «il vantaggio moderno dei caffè in questa grande città; prima della loro istituzione gli uomini non sapevano come fare conoscenza se non con i loro parenti e la loro cerchia abituale».

Aperti a tutte le classi sociali, i caffè erano luoghi di libera espressione, il che non li rendeva graditi alla corona. Carlo II e Giacomo II li considerarono centri incontrollati dei «discorsi più sediziosi, indecenti e scandalosi», e fecero ripetuti sforzi per chiuderli e limitarne l'attività. Le loro motivazioni erano politiche in un duplice senso. I caffè (come le taverne) erano centri di opposizione politica alla corona. Inoltre indebolivano i valori gerarchici dell'assolutismo monarchico ruotante intorno alla corte: incoraggiavano una polifonia di conversazioni pubbliche che costituivano una sfida alla voce di una corona che cercava di affermare la propria autorità sulle idee e sul gusto, e usurpavano la prerogativa del principe di dettare legge in materia di politica, religione e letteratura. Il caffè operava come uno di molti punti di scambio in una rete di istituzioni. Agiva come trasmettitore, diffondendo notizie all'esterno, e come ricettore, dipendendo dalle informazioni dei suoi clienti e dalla stampa.

Respirava l'ossigeno della pubblicità, e questo era precisamente il motivo per cui non piaceva alle autorità reali.

Nel 1675 un esasperato Carlo II emanò un proclama che chiudeva tutti i caffè di Londra. L'editto fu un fallimento umiliante. L'indignazione pubblica generale costrinse il re a ritirarlo pochi giorni dopo. La sua sconfitta fu nascosta e la sua faccia salvata da una formula con la quale i proprietari dei caffè acconsentivano «a essere assolutamente corretti in futuro e ad aver cura di prevenire discorsi sovversivi nei loro locali». Carlo aveva sottovalutato quanto la cultura di corte fosse già stata assorbita dalla città. I suoi compagni di bagordi e seguaci politici avevano le loro taverne e i loro club preferiti – locali alla moda come il Sun in Threadneedle Street e Will's a Covent Garden, luoghi d'incontro dell'intelligenza della corte della Restaurazione. Dal loro punto di vista era meglio avere caffè tory e lealisti che non averne affatto. Nonostante l'ostilità reale, perciò, i caffè prosperarono.

Dopo la Rivoluzione gloriosa del 1688 il caffè fu lodato oltre che criticato. I suoi difensori lo descrivevano come un luogo ordinato e tranquillo che contrastava con gli eccessi e la volgarità della birreria. Il caffè, «questa bevanda civile e che tiene svegli», stimolava lo spirito commerciale, le scelte consapevoli e la conversazione razionale. Rendeva gli uomini sobri, non allegri. Al tempo del regno della regina Anna, Richard Steele e Joseph Addison, sulle pagine dello "Spectator", del "Tatler" e del "Guardian" esaltarono il caffè come centro di «conversazione raffinata» nel quale gli effetti positivi di una sociabilità fondata sul decoro formavano uomini moralmente retti e dotati di buon gusto: «Quando gli uomini sono così legati l'un l'altro dall'amore per il vivere sociale e non dallo spirito di fazione», osservò Addison nel nono numero dello "Spectator", «e non si incontrano per criticare o calunniare gli assenti, ma per godere la reciproca compagnia; quando sono così uniti da una conversazione innocente e allegra per il loro miglioramento personale, o per il bene degli altri, o quantomeno per rilassarsi dalle fatiche della giornata, può esserci qualcosa di molto utile in questi piccoli locali ed esercizi». Il caffè fu considerato una nuova specie di territorio urbano, accessibile e ordinato, un'istituzione permeabile e aperta nella quale conoscenti ed estranei potevano incontrarsi per conversare affabilmente. Il caffè si lasciò alle spalle il libertinismo della corte e la rozza ubriachezza della birreria. Non era importante se caffè come Rose, Hummum's e lo Shakespeare's in Russell Street a Covent Garden erano bagni turchi,

case di tolleranza o luoghi frequentati da donne di vita; non era importante se, come altri dopo di lui, l'attore Hildebrand Horden fu assassinato nel 1696 «durante un alterco frivolo e accidentale» in un caffè; non era importante se molti locali erano notoriamente frequentati da ubriacconi e gente dai facili costumi. Addison e Steele plasmarono un'istituzione esemplare e crearono un ideale di condotta raffinata e di buon gusto sviluppati in un ambiente conviviale. Fecero del caffè l'emblema della vita urbana.

Così, quando Boswell si accomodava in un *séparé* da Child's e orecchiava la conversazione dei suoi vicini, egli riconosceva quanto profondamente la sua opinione di Londra e della raffinata condotta urbana fosse stata influenzata da Addison e Steele. La sua posizione non fu inusuale. Lettere, memorie, saggi e opere d'immaginazione durante tutto il secolo citano frequentemente lo "Spectator" come la chiave per la comprensione della moderna vita cittadina.

Naturalmente alcuni dei gruppi che si incontravano regolarmente desideravano un ambiente più esclusivo, e i proprietari di taverne e caffè erano lieti di accontentarli. Mentre i clienti normali si confondevano in una sala comune, stanze più piccole venivano offerte per club e associazioni private. Come i gruppi meno formali ed esclusivi che si riunivano nelle sale da caffè, i club designavano sia luoghi fisici che le riunioni di persone che si incontravano per conversare. La descrizione di Boswell di una riunione al caffè St. Paul è a questo proposito esemplificativa:

Sono andato a un club di cui sono membro. Si riunisce ogni due giovedì al St. Paul's Churchyard. È composto da esponenti del clero, medici e persone di diverse altre professioni. Ne fanno parte il dottor Franklin, Rose di Chiswick, Burgh di Newington Green, il Mr. Price che scrive di questioni morali, il dottor Jeffries, devoto sostenitore della Dichiarazione dei diritti, e molti altri. Sul tavolo abbiamo vino e punch. Alcuni di noi fumano la pipa, la conversazione procede in modo piuttosto formale, talvolta pacatamente e talvolta in modo infuocato. Alle nove c'è un buffet a base di coniglio gallese e bignè di mele, birra scura e chiara. La nostra quota è di circa diciotto pence a testa.

Queste società disdegnavano lo spazio aperto del caffè e il salone della taverna. I club perpetuavano se stessi, eleggendo nuovi membri a voto palese o segreto. Le loro deliberazioni erano private, anche se raramente segrete. Infatti, benché le società spesso si limitassero ai piaceri della convivialità e della buona conversazione, molte avevano scopi più vasti

e proteggevano artisti e scrittori o sponsorizzavano pubblicazioni od opere teatrali.

Quando Boswell e il dottor Johnson passavano le serate alla taverna Mitre dietro Fleet Street a discutere dei letterati illustri e degli artisti del secolo precedente, parlavano di scrittori, commediografi e poeti che erano stati quasi tutti membri di società letterarie conviviali. Nel diciassettesimo secolo Dryden e i suoi amici intimi si erano riuniti per leggere poesia e scambiarsi epiteti da Will's in Bow Street. Durante il regno di Anna gli scribleriani, compresi lord Oxford, John Gay, Jonathan Swift e Alexander Pope, si trovavano allo Smyrna in Pall Mall; Addison e Steele davano udienza da Button a Covent Garden. Alla metà del secolo il caffè Bedford sulla Piazza, vicino all'ingresso del Covent Garden, era divenuto il più importante luogo d'incontro letterario. Quando nel 1754 Bonnell Thornton pubblicò il primo numero del "Connoisseur", si vantò delle proprie credenziali letterarie descrivendo le serate trascorse lì: «Questo caffè è affollato tutte le sere da uomini di talento. Quasi tutti quelli che vi si incontrano sono studiosi raffinati e arguti [...] ogni branca della letteratura viene esaminata criticamente e i meriti di ogni opera letteraria o di ogni rappresentazione teatrale sono attentamente soppesati e valutati». Il Bedford era popolare specialmente tra i commediografi e i poeti. Per diversi anni David Garrick, un personaggio che qualunque aspirante autore desiderava incontrare, lo usò come proprio indirizzo postale.

Ma il club più potente dei primi anni del settecento era il Kit-Cat, che prese il nome da Christopher Cat, un produttore di pasticci di montone proprietario del Cat and Fiddle in Gray's Inn Lane, dove la società si radunò per la prima volta. Come tutti i club, il Kit-Cat, che ebbe i suoi anni d'oro tra il 1696 e il 1720, era un locale per bere e fare conversazione. Ma era anche una società che aveva una finalità: aiutare l'arte intessendo una complessa rete di conoscenze e di mecenatismo e creando un clima di simpatia verso gli scrittori che esso promuoveva. I membri del Kit-Cat aiutarono editori come Tonson istituendo sottoscrizioni per comprare libri. Sostennero commedie e opere pagando i commediografi, ricevendo in cambio da loro delle dediche e frequentando in massa le rappresentazioni. Molti dei sottoscrittori per la costruzione del Queen's Theatre in Haymarket, eretto nel 1704 e gestito da due del Kit-Cat, William Congreve e sir John Vanbrugh, erano membri del club. Gli esponenti del Kit-Cat più ricchi e influenti sosten-

nero i colleghi letterati più poveri procurando loro denaro e posti nella burocrazia governativa. Pagarono perfino i funerali di John Dryden anche se non condividevano le sue simpatie tory.

Le finalità del Kit-Cat erano politiche oltre che culturali, e consistevano soprattutto nel promuovere le idee e le tendenze del partito whig. I suoi cinquantacinque membri comprendevano alcuni uomini che non si interessavano di politica, ma nessuno di loro era tory e la maggior parte erano ardenti sostenitori della causa whig. Il club era aristocratico. Comprendevo la maggior parte dei potenti signori whig arbitri del gusto e non meno di dieci suoi membri erano duchi. Benché molti fossero cortigiani, scelsero di riunirsi in città insieme a un nutrito gruppo di letterati comprendente Addison, Steele, Congreve, Vanbrugh e Maynwaring. L'artista del club, sir Godfrey Kneller, che era primo pittore del sovrano, ne immortalò i membri nella sua serie di ritratti del Kit-Cat. Jacob Tonson, che aveva originariamente dato vita al club, era l'unico esponente del mondo commerciale, essendo editore e libraio di spicco a Londra.

I membri del Kit-Cat si riunivano regolarmente per mangiare, bere e brindare alle loro bellezze preferite. I valori libertini e goderecci dei cortigiani della Restaurazione rivissero nei versi pornografici che si leggevano alle loro riunioni – «così la prese ansimante tra le sue braccia / voglioso di assaggiare le sue grazie proibite. / Fece scivolare rapidamente il suo arpione attraverso la sua apertura riccioluta / per cercare nell'ombra la sorgente dell'amore» – e nei brindisi che li accompagnavano. Il patrocinatore più importante del club non era altri che il conte del Dorset, in precedenza lord Buckhurst, uno dei giovani dandy della Restaurazione che trent'anni prima aveva defecato di fronte ai cittadini di Londra dalla terrazza della Oxford Kate's Tavern (FIG. 10). Ma Dorset, protettore di Dryden, Shadwell e di un folto numero di poeti, ora trascorreva il tempo libero con Addison e Steele (FIGG. 11, 12), scrittori impegnati a temperare i vizi degli aristocratici dando l'esempio con il loro comportamento corretto e raffinato. In privato i membri del Kit-Cat proseguivano le prodighe tradizioni dei cortigiani e dei libertini, ma la loro immagine pubblica favoriva un ideale urbano di conversazione colta e un'eleganza di costumi tipicamente whig. La forma letteraria delle prime era il manoscritto inedito di una poesia o di una canzone volgari, quella dei secondi era la prosa del saggio periodico, pubblicato e diffuso su larga scala.

Il Kit-Cat Club esemplifica il passaggio che ebbe luogo nel primo settecento dalla corte alla città, dal cortigiano dissoluto all'elegante uomo di città. La serie di ritratti del Kit-Cat ad opera di Kneller riassume il cambiamento. Basati su modelli di ritrattistica di corte introdotti in Inghilterra all'inizio del seicento da Van Dyck, essi alterano sottilmente il genere. Come i quadri di Van Dyck, i ritratti di Kneller erano a grandezza naturale, ma la tela era più piccola, cosicché la parte superiore del corpo, su cui il quadro concentrava l'attenzione, sembra molto più vicina all'osservatore. Questo senso di intimità è rafforzato dal modo in cui i singoli membri del Kit-Cat occhieggiano verso l'osservatore. Sembrano consapevoli di essere osservati da uno spettatore e contraccambiano lo sguardo. Non sono solennemente assorti come nei ritratti di corte; questi sono uomini impegnati nella società. I quadri di Kneller furono molto ammirati ed ebbero vasta circolazione sotto forma di incisioni (FIG. 13).

I ritratti dei membri del Kit-Cat erano appesi in una stanza della casa di Jacob Tonson, intorno a cui il club gravitò dopo le sue prime riunioni in Gray's Inn Lane. Erano tutti, a parte una tarda eccezione, della stessa dimensione e raffiguravano uomini nella medesima posa, con pochi segni speciali di rango o condizione sociale. Costituivano il ritratto collettivo di una società di eguali impegnati in un'attività di civile conversazione. Si trattava, naturalmente, di un'idealizzazione. Dorset e Tonson non appartenevano alla stessa classe; Steele non aveva né la ricchezza né l'influenza dei suoi compagni duchi. Ma, come la maggior parte dei club, il Kit-Cat assunse un atteggiamento di eguaglianza fraterna. Almeno entro i suoi confini, i membri dovevano ignorare le disuguaglianze che esistevano nella società in generale.

I membri del Kit-Cat non erano interessati solo l'uno all'altro, ma anche al pubblico colto piuttosto che alla corte. In ciò Jacob Tonson era una figura chiave (FIG. 14). "Primo mercante delle Muse", egli era il più potente editore dell'epoca ed era specializzato in prestigiose collezioni letterarie. Pubblicò Milton, Congreve, Dryden (al quale pagò la somma principesca di 250 ghinee per i diritti d'autore delle sue *Fables* [*Favole*] del 1698-99), e le prime opere edite di Alexander Pope. Lui e i membri della sua famiglia che ne ereditarono l'azienda parteciparono a sei importanti edizioni delle opere di Shakespeare, comprese quella di Pope (1725) e quella del dottor Johnson (1765). Tonson fu anche uno dei principali sostenitori del Copyright Act del 1709-10 che fornì la prima

protezione legislativa della proprietà letteraria. Era, come indica chiaramente il suo soprannome, un uomo di "mercato". L'appartenenza al Kit-Cat permise a Tonson di sviluppare un sistema di protezioni, ma egli cercò l'aiuto degli aristocratici non per raggiungere gli uomini di corte bensì per conquistare un più vasto pubblico all'esterno. Era il pubblico l'obiettivo che aveva in mente.

Le tradizioni del Kit-Cat si mantennero in vita per tutto il settecento. Si protraevano in club come la Società dei dilettanti, che univa all'interesse per l'antichità classica l'entusiasmo per gli articoli erotici, nei circoli whig alla moda che si riunivano intorno al principe di Galles negli anni ottanta del settecento e nei seguaci libertini ed effeminati di William Beckford e lord Byron. Ma nessuno di questi gruppi fu mai capace di influenzare il gusto come il Kit-Cat, benché il circolo del principe di Galles ci sia andato vicino. La sensibilità libertina diventava sempre più uno svantaggio, e la vecchia idea che le opere d'arte e letterarie esistano per il piacere privato, esattamente come la sociabilità è alla base della gratificazione privata, cominciò a essere attaccata sempre più spesso. Il ritratto del libertino Lovelace ad opera di Samuel Richardson in *Clarissa* e la serie di incisioni di Hogarth *The Rake's Progress* [*La carriera del libertino*] sono gli esempi più famosi delle frequenti critiche contro chi cercava il piacere senza responsabilità. Come i membri della Società dei dilettanti erano destinati a scoprire, la loro pretesa di essere arbitri del gusto era indebolita dalla critica pubblica contro la loro valutazione sensuale – ed erotica – delle opere d'arte. Il piacere poteva fiorire nella privacy del club di gentiluomini ma, come Addison e Steele avevano compreso, il pubblico richiedeva un'estetica che istruisse.

Il club più influente della seconda metà del settecento fu il Literary Club del dottor Johnson, che si riuniva al Turk's Head in Gerrard Street a Soho e del quale Boswell fu fatto membro onorario nel 1773. Durante i suoi trent'anni di vita (sopravvisse diversi anni dopo la morte di Johnson) vantò soci importanti. Istituito nel 1764 su suggerimento di sir Joshua Reynolds, annoverava originariamente dieci membri: lo stesso Johnson (FIG. 15); Reynolds; Edmund Burke; il suocero di Burke, il medico Christopher Nugent; due gentiluomini amici di Johnson dai tempi di Oxford, Topham Beauclerk e Bennet Langton; Oliver Goldsmith; l'agente di cambio ugonotto Anthony Chamier, e sir John Haw-

kins. Partito come piccolo circolo di amici, divenne una società molto più grande e più formale, che nel 1791, quando Boswell pubblicò la sua *Life of Johnson*, contava trentacinque soci. Sir Joseph Banks, il botanico; Charles Burney, lo storico della musica; gli attori e agenti David Garrick, Richard Brinsley Sheridan e George Colman; lo storico Edward Gibbon; l'orientalista sir William Jones; Adam Smith, l'economista politico; e il politico Charles James Fox erano alcuni dei personaggi illustri che ne facevano parte.

Mentre il Kit-Cat Club era stato dominato da aristocratici – solo Tonson e Vanbrugh, figlio di un mercante di Chester e raffinatore di zucchero, non possedevano ricchezze, terre o titoli nobiliari – il Literary Club derivò il proprio prestigio da esponenti delle professioni letterarie e artistiche. Contava membri ricchi e aristocratici, specialmente dopo che il club decise di ingrandirsi, ma essi venivano scelti per il loro talento. Il colore politico del Kit-Cat era vistosamente whig, mentre il Literary Club rimase neutrale. Comprendevo persone non appartenenti a partiti politici come lo stesso Johnson, whigs impegnati come Fox e Reynolds, e noti conservatori come Goldsmith. La natura del club cambiò alla metà degli anni settanta, quando esso crebbe rapidamente e le sue riunioni divennero meno frequenti. Lo stesso Johnson cominciò a parteciparvi meno spesso e nel marzo 1777 scrisse a Boswell, «si propone di aumentare il nostro club da venti a trenta soci, cosa di cui sono contento; infatti, poiché vi sono diverse persone che non gradisco molto frequentare, io sono per ridurlo a una mera raccolta eterogenea di uomini notevoli, senza alcun carattere determinato». Sebbene l'appartenenza al club fosse ancora largamente decisa tramite l'amicizia con Johnson, Burke e Reynolds, esso divenne un organismo più aperto e attento a chi dimostrava un certo talento. Colman e Sheridan vennero eletti subito dopo essere divenuti direttori dei teatri di Covent Garden e Drury Lane; sir William Jones arrivò l'anno successivo al suo applaudito volume di poesie persiane; George Steevens fu eletto dopo aver pubblicato la sua edizione di Shakespeare e Thomas Warton subito dopo l'uscita dell'ultimo volume della sua *History of English Poetry* [*Storia della poesia inglese*]. Sir Joseph Banks fu ammesso al club l'anno in cui divenne presidente della Royal Society, Adam Smith quando arrivò a Londra con il manoscritto della *Wealth of Nations* [*Ricchezza delle nazioni*]. Quel che era cominciato come un circolo di amici intimi era divenuto un vasto gruppo di uomini influenti. Ciò che li univa non era il senso della con-

vivialità, ma l'opinione condivisa che l'appartenenza al club confermasse la loro posizione di "uomini importanti".

Mentre i membri del Kit-Cat avevano concentrato la loro attenzione sulla poesia, il teatro, la saggistica periodica e la polemica politica, quelli del club di Johnson produssero una letteratura molto più varia. Oltre ai generi abbracciati dal Kit-Cat, scrissero opere di estetica e d'arte (Burke e Reynolds), critica letteraria (Johnson, Boswell, Malone, Hawkins), medicina e scienza (Fordyce e Nugent), lingua e letteratura orientale (Jones, Percy), economia politica (Smith), botanica e viaggio (Banks), teologia (ad opera dei tre membri della chiesa episcopale), storia (Gibbon, Charles James Fox) e storia della musica (Hawkins, Burney).

Molta parte di questo lavoro codificò e mise ordine nell'attività creativa disordinata, varia ed eterogenea delle generazioni precedenti. Le *Lives of Poets* di Johnson (1779-81), la *History of English Poetry* di Thomas Warton (1774-81), le storie della musica di Burney e di Hawkins, i *Discourses [Discorsi]* sull'arte di sir Joshua Reynolds e le edizioni critiche dei "classici" curate da Johnson, Steevens, Percy e Malone unirono storia e critica, collocarono l'arte dei loro contemporanei nel contesto di quella dei loro predecessori, e dettero forma a una serie di tradizioni che vennero considerate come un patrimonio culturale di valore. L'effetto di queste opere non fu quello di ridurre tale eredità ad un unico filone, ma di far riconoscere i loro autori come guardiani e interpreti simpatetici verso una molteplicità di tradizioni ricche e varie.

Benché i membri del club non condividessero un'unica concezione politica o artistica, erano solleciti nell'aiutarsi a vicenda prenotando più copie delle reciproche pubblicazioni, offrendo lettere di presentazione agli editori, scrivendo prologhi e versi, lodando e promuovendo vicendevolmente libri, opere teatrali e poesie, e parlando l'uno dell'altro come di figure di rilievo. Il progetto di Reynolds per la finestra sul lato occidentale della cappella del New College a Oxford ottenne molta della sua fama grazie agli elogiativi *Verses on Reynolds's Window [Versi sulla finestra di Reynolds]* di Thomas Warton. Johnson scrisse la dedica della *History of Music [Storia della musica]* di Burney alla regina (1776) e dei primi sette discorsi di Reynolds al re (1778), mentre Boswell dedicò la sua *Life of Johnson* a Reynolds. Questi venne qui giudicato come un personaggio la cui «eccellenza non solo nell'arte che da tempo ella domina con una fama senza rivali, ma anche in filosofia e nella letteratura, è ben

nota all'epoca attuale e continuerà ad essere motivo di ammirazione in quelle future». I membri della cerchia più ristretta all'interno del club riversarono gli uni sugli altri un mare di lodi. Secondo Johnson, Burke era «uno degli uomini migliori di questo paese», Goldsmith «uno dei migliori scrittori che abbiamo»; di Burney disse: «Dubito molto che al mondo ci sia un altro uomo del genere quanto a ingegno, intelligenza ed educazione». Goldsmith considerava Johnson il Gran Khan della letteratura, mentre per Boswell egli era «il miglior autore d'Inghilterra». Garrick presentò Burney come «un uomo di prim'ordine». Anche gli epitaffi arguti e spiritosi che i membri scrissero l'uno per l'altro non erano esenti da complimenti. Reynolds contribuì a questa sorta di apologia con i suoi ritratti. Dipinse più di venti membri del club, ritraendo le sue figure più famose – Burke, Garrick, Johnson e se stesso – più di una volta. Da quasi tutti questi quadri furono ricavate incisioni che vennero vendute ad un largo pubblico.

I contemporanei del club, amici e nemici, erano consapevoli dell'identità collettiva e del potere critico del circolo di Johnson. Nella sua *Poetical Review of the Literary and Moral Character of Dr. Johnson* [*Esame critico del carattere letterario e morale del dottor Johnson*] John Courtenay, un parlamentare ammiratore del club, lodò la leadership di Johnson: «Destinato dai doni della natura a governare il genere umano / egli, come un Tiziano, formò la sua brillante scuola». Coadiuvata da «Goldsmith, nostro vanto», da Reynolds, «il nostro Raffaello», dal «melodioso Burney» e da un gruppo di altri critici, l'«influenza» di Johnson «ha fatto grandemente progredire la cultura della nostra isola». Altri erano meno entusiasti del potere del gruppo, anche se erano parimenti convinti della sua influenza. La «Critical Review» commentò il reciproco entusiasmo di Burney e Reynolds nell'«impostare e correggere il gusto del pubblico», mentre i nemici di Johnson lo attaccarono come «dottor Pomposo». La risposta di Johnson a queste critiche, specialmente alla stampa di James Gillray *Apollo and the Muses Inflicting Penance on Dr. Pomposo round Parnassus* [*Apollo e le Muse infliggono una penitenza al Dottor Pomposo sul Parnaso*] (1783) (FIG. 16), mostra quanto lui e i suoi seguaci ritenessero importante essere considerati personaggi illustri, anche se ciò significava esporsi a delle critiche. Quando Reynolds gli riferì le critiche della stampa, Johnson rispose: «Signore, sono molto lieto di sentire ciò. Spero che non verrà mai il giorno nel quale non sarò oggetto di calunnie o di parodie, perché quel giorno sarò trascurato e dimenticato».

Infatti Johnson e il suo circolo erano acutamente coscienti, come non lo furono i membri del Kit-Cat, del problema della fama presente e della reputazione futura. Poiché volevano plasmare, proteggere e conservare tradizioni, sia in letteratura che in musica e nella pittura, erano consapevoli non solo del passato ma anche del futuro. Il gruppo fu fortunato ad avere i memorialisti che ebbe: la loro opera critica e artistica sopravvisse e le loro vite furono conservate per i posteri in una quantità di biografie di cui la *Life of Johnson* di Boswell fu soltanto la più famosa.

I membri del club di Johnson erano collegati ad altri circoli culturali. Gli attori-manager, in particolare David Garrick, davano udienza nei loro club. Burke, Fox e Sheridan appartenevano a una consorteria politica whig. Molti membri del club frequentavano i salotti di Mrs. Montagu e Mrs. Vesey, il cui marito era un membro del club, e gli incontri delle Donne letterate di Londra, un circolo di donne di cultura e di scrittrici le cui riunioni erano simili ai salotti gestiti dalle signore aristocratiche a Parigi. Johnson stesso aveva altre cerchie di relazioni e di conoscenze, in particolare le persone che frequentavano Mrs. Thrale e la famiglia Burney, e anche un gruppo di vecchi amici letterati poveri in canna.

Tutti questi club, società e circoli meno formali si svilupparono con l'intento di creare una comunità che dettasse regole in materia di gusto e di conoscenza. Ciò valeva tanto per un piccolo club di lettura costituito da oscuri cittadini che per gli illustri compagni del dottor Johnson. I club dei caffè e le associazioni delle taverne erano coinvolti in tutti i processi attraverso i quali si formava la cultura: la creazione di opere d'arte e d'immaginazione, la loro diffusione, recezione e consumo. Gruppi di scrittori, artisti e musicisti discutevano le loro idee e i loro progetti, criticavano i loro amici e rivali e scrivevano le loro polemiche nei *séparé* dei caffè. I giornali, i pamphlet e i periodici offerti dai proprietari li tenevano al passo con le notizie, gli scandali e le critiche. Impresari teatrali, editori e proprietari di negozi di stampe si incontravano per commissionare opere teatrali, critiche e stampe. E quelli che ammiravano le antichità esaminavano la natura di un'incisione, mentre altri sfogliavano e risfogliavano l'ultimo romanzo o libro di storia, discutevano con i loro compagni e quindi tornavano a casa, ai loro diari, dove registravano le proprie opinioni sugli argomenti del giorno.

Poiché Londra comparve come soggetto in romanzi, opere teatrali e

saggi, e poiché la sua topografia divenne familiare grazie alle incisioni di suoi scorci e alle stampe satiriche, finì per essere definita non solo come capitale e cuore dell'economia nazionale, ma anche come centro di cultura. Le prime guide di Londra, che cominciarono ad apparire alla fine del seicento, si limitavano a descrivere i palazzi, le chiese, le dimore cittadine dell'aristocrazia e i principali edifici civici. Invitavano i visitatori a considerare Londra come centro politico della nazione. Ma nel giro di qualche decennio i teatri, i giardini di divertimenti, le sale da esposizione e da concerto furono presenti in modo sempre più rilevante. Una delle voci più lunghe della *London in Miniature* [*Londra in miniatura*], una guida tascabile che venne ristampata di frequente, è dedicata a una descrizione dettagliata del giardino di divertimenti a Vauxhall. La guida di Londra del 1782 comincia non con i palazzi reali ma con un resoconto dettagliato dei teatri cittadini. L'itinerario del visitatore continuava a includere, come accade tuttora, la Torre di Londra, la cattedrale di St. Paul e i palazzi reali, ma l'immagine e la mappa della città erano ora dominate dal suo paesaggio culturale.

Quando parliamo di Londra come "una città", le diamo un'integrità e una coerenza che in realtà non aveva. Come osservò Boswell, lo "Spectator" «nota che un capo della città è, per aspetto e modi di vita, come un paese diverso rispetto all'altro». La vita metropolitana, come abbiamo visto, implicava varietà e differenza, ossia qualcosa con cui ci si doveva confrontare, nel modo entusiastico di Boswell, con disapprovazione morale o con l'ambiguità di Daniel Defoe. Le arti e la letteratura non venivano discusse in astratto ma come attività connesse a luoghi particolari: Grub Street, sede degli scrittori squattrinati; Covent Garden, con il suo teatro e le sue prostitute; Haymarket, dove c'era l'opera; Smithfield, centro di rappresentazioni teatrali estive; Drury Lane, un luogo di vita depravata e di teatro come il suo rivale Covent Garden; i giardini Vauxhall, luogo di piaceri estivi; e St. Paul's Churchyard, centro dell'editoria londinese.

Guide, poesie, romanzi, saggi periodici, commedie, rassegne topografiche, incisioni e svariate forme di letteratura popolare offrivano molto di più di un'anatomia di Londra: infondevano vita alla città animandone le varie parti. Quartieri e strade, perfino singoli vicoli ed edifici venivano associati a uno stile di vita nobile o plebeo, alla scrittura o alla macellazione, alla vendita di stampe o alla costruzione di carrozze, alla prostituzione o alla predicazione. Così, se Londra divenne un perso-

naggio, essa fu una creatura di umori e simpatie mutevoli, oscura e minacciosa a Bunhill Fields e a Bedlam, faceta e arguta a St. James's Park o a Pall Mall.

C'era grande consenso sul fatto che la città significasse varietà, instabilità e cambiamento, che incarnasse il carattere proteiforme del mondo commerciale. Boswell amava Londra con «un attaccamento tanto violento quanto quello che l'innamorato più romantico ha per la sua amante». Forzatamente socievole, incorreggibilmente curioso, spesso dissoluto, stordito, come si lamentavano i suoi amici, dalla ricca varietà della vita urbana, Boswell aveva la sensibilità e la posizione sociale per godere delle meraviglie della città. I suoi diari, le sue lettere e la *Life of Johnson*, nella quale Londra è presente in modo quasi altrettanto eroico dello stesso Gran Khan della letteratura, ci offrono un'avvincente immagine di una città in fermento, affollata, piena d'energia e di sociabilità, sempre ricca di novità. La Londra di Boswell era la città celebrata nella famosa osservazione di Johnson: «Quando un uomo è stanco di Londra, è stanco della vita; perché a Londra c'è tutto quello che la vita può concedere».

Per Boswell i piaceri di Londra erano anche le sue virtù. L'attiva vita commerciale insegnava agli uomini l'educazione e la cortesia; le sue istituzioni culturali incoraggiavano il buon gusto nelle arti e in letteratura; e la sua sociabilità generava urbanità, buona conversazione e raffinatezza. Solo a Londra egli poteva acquisire il comportamento civile dello Spettatore. La concezione di Boswell era in pieno accordo con quella di chi vedeva quella città come il simbolo della civiltà moderna. Come audacemente affermò il curatore della guida di Londra, «questa città [...] è adesso quello che un tempo fu l'antica Roma: la patria della libertà, la promotrice delle arti e l'oggetto dell'ammirazione di tutto il mondo».

Ma molti contemporanei di Boswell ne ebbero una concezione molto più desolata e la considerarono alla stregua di un essere mostruoso e grottesco, frutto di una combinazione di lusso, avidità, sporcizia, caos e squallore. La loro opinione è esemplificata dalla ripugnanza per la vita urbana manifestata da Brumble, il gentiluomo di campagna protagonista del romanzo di Smollett *Humphry Clinker*. Egli era inorridito dal modo in cui

i diversi livelli di vita sono mescolati insieme. Garzoni, muratori, aiutanti meccanici, banconisti, birrai, locandieri, negozianti, azzecagarbugli, cittadini comuni, uo-

mini di corte, *tutti si pestano reciprocamente i calli*. Sospinti dai demoni della dissolutezza e della licenziosità, si vedono ovunque gironzolare, cavalcare, dondolarsi, precipitarsi, sgomitarsi, mischiarsi, sballottarsi, schiacciarsi e intrufolarsi in un volgare fermento di stupidità e di corruzione.

Laddove Boswell vedeva aristocratici raffinati, gentiluomini bene educati, mercanti di valore e autori pieni di talento, essi vedevano dissoluti viziosi, gente una volta rispettabile rovinata dall'artificio e dalla moda, commercianti avidi e falsi, e scrittori scandalistici prezzolati. Laddove Boswell vedeva sale di riunione eleganti, taverne accoglienti e caffè confortevoli, essi vedevano vicoli bui, topaie piene di inquilini cenciosi, seminterrati maleodoranti e strade sporche. Laddove egli vedeva una diversità ordinata, essi vedevano un caos. Laddove egli ascoltava una conversazione, essi sentivano soltanto una babele di voci.

Come Hogarth nella sua incisione *The Enraged Musician* [*Il musicista infuriato*], così l'autore di *Hell upon Earth: or the Town in an Uproar* [*Inferno terreno: ovvero il frastuono della città*], una satira più antica, raffigura Londra come un luogo di dissonanza cacofonica e di rumore privo di significato. È un «frastuono» pieno di «storie sconce» e «risa fragorose», di «maldicenze» e «pettegolezzi», tanto che «le ganasce di tutta la gente comune dentro e nelle vicinanze di questa grande metropoli sono costantemente occupate». A Covent Garden «le bestemmie, gli strazi e gli strepiti» della tenutaria di un bordello coprono «i pianti e i lamenti di serve in partenza». Nel West End i damerini affettati «pronunciano parole incomprensibili». Nel caffè di città l'oratore «pronuncia parole difficili». Dappertutto la conversazione ragionevole è coperta dalle bestemmie, dalle imprecazioni di «cani ringhiosi» e dal «raglio di stupidi asini». *Hell upon Earth*, come altre satire, dipingeva un'immagine arguta ma talvolta spaventosa di una Londra caotica e disarmonica, piena degli incomprensibili mormorii della moltitudine.

Gli autori di satire avevano in parte ragione. Criminalità, prostituzione, ubriachezza, furti, malversazioni e sfruttamento brutale e ambiguo erano caratteristiche evidenti della vita cittadina. Lusso e abiezione vivevano gomito a gomito; le strade erano vistosamente disordinate e talvolta pericolose. La vita urbana era vertiginosa e instabile, piena di tentazioni e di occasioni di vizio. Come l'americano Samuel Curwen si lamentò infastidito nel 1775, «non ci si meraviglierà del lusso, della dissipatezza e della dissolutezza dei costumi che si dice regnino in questa

enorme capitale se si considererà che le tentazioni di peccato e perdita della propria integrità, dai ritrovi più umili ai luoghi d'incontro più eleganti e costosi della società nobile e raffinata, praticamente non si contano».

Ma proprio come la città immaginata da Boswell proveniva dalle pagine dello "Spectator", così la città del lusso e dello spreco, della corruzione e della dissolutezza era un prodotto letterario con un antico pedigree. Le satire romane di Giovenale, che opponevano alla capitale degenerata una vita rustica virtuosa, e i classici attacchi di Cicerone, Seneca, Sallustio, Apuleio e Attico contro il lusso cittadino furono modelli per opere come la *Dunciad* di Pope, la *Description of a City Shower* [Descrizione di un acquazzone in città] di Swift, i *Trivia* di John Gay, *Amelia* di Fielding e *Humphry Clinker* di Smollett.

Generi più recenti furono aggiunti a queste tradizioni più antiche. Fin dal periodo elisabettiano trattati e storie "acchiappafurfanti" avevano denunciato le frodi e gli inganni della città. Chiaramente scritti per mettere in guardia contro i vizi della metropoli, offrivano un quadro pruriginoso e solleticante della vita depravata di Londra. Queste guide al sottobosco malfamato conobbero nuova vita nel settecento. Il proprietario di taverna e pennivendolo, Ned Ward, produsse la prima di esse nella sua pubblicazione a puntate *The London Spy: the Vanities and Vices of the Town Exposed to View* [La spia di Londra: le vanità e i vizi della città messi in risalto] (1698-1703). Spostandosi dai teatri ai bagni e dalle taverne all'opera, Ward donò ai suoi lettori un vivido resoconto dei piaceri della città. Le peregrinazioni cittadine di Ward generarono molte imitazioni, specialmente gli *Amusements Serious and Comical, Celebrated from the Meridian of London* [Divertimenti seri e comici celebrati sul meridiano di Londra] (1700) di Tom Brown e *The New London Spy, or a Twenty-four Hours Ramble through the Bills of Mortality... Modern, High and Low Life... Covent Garden, Theatres, Jelly-Houses, Gaming-Houses, Night-Houses, Public Gardens, Motherly Matrons, and Their Obliging Daughters, Mock-Milliners, Pimps, Panders, Parasites, Decrepit Watchmen etc.* [La nuova spia di Londra, ovvero un vagabondaggio di ventiquattr'ore attraverso i bollettini dei decessi... la vita moderna nobile e plebea... Covent Garden, i teatri, le case di piacere, le case da gioco, i locali notturni, i giardini di divertimenti, le materne matrone e le loro figlie compiacenti, i modisti da strapazzo, i protettori, i ruffiani, i parassiti, i custodi decrepiti ecc.]. Questa concezione di Londra come di un luogo nel quale

si compiva un viaggio di esplorazione alla scoperta della città nascosta e della sua vita depravata persistette nell'ottocento, quando raggiunse l'apogeo nella *Life of London, or the Day and Night Scenes of Jerry Hawthorn and His Elegant Friend Corinthian Tom* [*Vita di Londra, ovvero le scene diurne e notturne di Jerry Hawthorn e del suo elegante amico Corinthian Tom*] (1820-21) di Pierce Egan, con le illustrazioni di George Cruikshank. Qui, in un modo che ricorda i libertini della Restaurazione, Sedley, Buckhurst e Ogle, tre giovanotti, si lanciano in città, sbefleggiano i guardiani notturni e alzano il gomito in mescite di gin e birrerie da quattro soldi (FIG. 17).

Celebrata come patria del commercio e prodotto colto della civiltà moderna, criticata come corrotta, lussuriosa e disordinata, o semplicemente guardata con stupore, Londra continuò a ispirare scrittori e artisti. Era divenuta una città di parole e di immagini. Nel settecento – come oggi – le opere d'arte frequentemente riflettevano le circostanze della loro creazione, l'ambiente in cui erano inserite, la natura della loro rappresentazione e i legami tra l'arte e la società. Quando Londra crebbe d'importanza come centro artistico, essa e le attività che vi si svolgevano divennero materia di riflessione morale e di rappresentazione estetica. Molto di quello che sappiamo riguardo alla cultura di Londra – i suoi negozi di stampe e le sue librerie, i suoi giardini di divertimenti e i suoi teatri, i suoi concerti e le sue opere, le sue consorterie letterarie e i suoi club di attori – deriva da fonti letterarie e visive. Poche di queste rappresentazioni, sia critiche che adulatorie, erano spassionate. Le dispute artistiche si focalizzarono sulla vita intellettuale di Londra perché le sue istituzioni ora avevano il potere di plasmare la cultura nell'intera Gran Bretagna. Quando si avvicinò la fine del secolo, la cultura britannica ricominciò a spostarsi verso le città e le cittadine di provincia e a prestare più attenzione alle regioni e meno a Londra. Ma fino a quel momento Londra predominò perché, come vedremo nei capitoli seguenti, i mondi dell'editoria, della pittura e della rappresentazione teatrale avevano lì il loro centro. Ciascuno di essi assunse un'importanza commerciale e acquistò un pubblico consistente, impresari, critici e molti professionisti. Quando divennero più complessi, i circoli di conversazione culturale conobbero una grande espansione, e ne seguì una lotta per stabilire chi doveva decidere come la cultura dovesse essere interpretata.