

Salomé Vuelta García

Il viaggio in Italia
di Leandro Fernández de Moratín
(1793-1796)

1. Il viaggio nella letteratura spagnola

Il viaggio, fisico o immaginario che sia, è connaturato alla letteratura: in quella spagnola lo troviamo sin dai primi testi; è il viaggio inquieto di don Rodrigo de Vivar, l'eroe della *Reconquista* cantato nel poema epico *El Cid*, sempre in sella al suo cavallo per strappare terre ai mori da consegnare al suo re, e alla ricerca della fama duratura, ma anche quello simbolico, di emblema del divenire della vita, e del suo necessario confluire nella morte, che rende tutti uguali, piccoli e grandi, subalterni e potenti, come lasciò scritto in versi memorabili il poeta medievale Jorge Manrique nelle sue *Coplas a la muerte de su padre*:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales
allí los otros, medianos
y más chicos,
allegados son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Son le nostre vite i fiumi
che sfociano nel mare
che è il morire;
là sboccano quelli poderosi,
direttamente vi terminano
e vi scompaiono;
là vanno i fiumi copiosi,
là gli altri fiumi, quelli medi
e i più piccoli;
là giunti, sono uguali
quanti vivono delle loro mani
e i ricchi.

Attraverso vasti paesaggi esotici, come quelli che percorrono gli eroi dei libri di cavalleria, Amadís, Espladián, Palmerín, e i personaggi delle novelle e commedie cosiddette *bizantinas* (bizantine) dei Cinque-Seicento, o più circoscritti e familiari, ma insidiosi, come quello da Medina del Campo a Olmedo, dove don Alonso, protagonista della tragicommedia *El Caballero de Olmedo* di Lope de Vega, troverà la morte in un'imboscata; diurni o notturni, reali o immaginari, o entrambe le cose, come nel caso di don Quijote, l'ultimo e malinconico cavaliere errante dall'immaginazione portentosa, i protagonisti delle opere letterarie spagnole di tutti i tempi, in continuo movimento, creano con le loro avventure quella Repubblica dell'immaginazione dove, per usare le parole di Azar Nafisi, noi lettori possiamo spiccare il volo, liberi dal peso delle noiose regole che governano la nostra esistenza terrena.

Ma accanto a questi viaggi letterari, che di volta in volta acquisiscono nuovi significati, fino a diventare, in non pochi romanzi attuali, la parabola stessa della scrittura narrativa, come avviene in *Bilbao-New York-Bilbao* dello scrittore basco Kirmen Uribe, dove l'autore-narratore, all'interno di un aereo che da Bilbao lo porta all'aeroporto J.F. Kennedy di New York, costruisce il romanzo che dà titolo al libro man mano che il

lettore lo legge, coesistono anche, da tempi lontani, com'è ben noto, i racconti di viaggi 'veri' che narrano gli eventi trascorsi, le impressioni e i sentimenti da parte di viaggiatori alla ricerca di nuove esperienze, formative e non. È la cosiddetta letteratura di viaggio che sarà molto coltivata dagli scrittori del Settecento come forma letteraria privilegiata per le loro riflessioni sullo stato socio-politico e culturale dei diversi paesi dell'Europa d'allora.

2. Il viaggio in Italia nel Settecento

Il viaggiatore settecentesco, ci dice l'ispanista Mario di Pinto, ricercava, nelle sue peregrinazioni, il contatto umano, il dato sociologico e ambientale: per questo gli interessava descrivere, realisticamente, le condizioni economiche e geografiche, le abitudini, le forme tipiche della convivenza comune, piuttosto che l'emozione estetica del paesaggio o le risorse spirituali e artistiche dei luoghi visitati. Queste ultime, le artistiche, però, acquistarono importanza grazie alla *Storia dell'arte nell'antichità* di Johan Joachim Winckelmann, (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1763; trad. francese: *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Leipzig, 1781), che determinò la nascita di una nuova sensibilità nel modo di guardare le opere d'arte antiche. L'Italia era una tappa obbligata di questi viaggiatori, desiderosi di novità, soprattutto in seguito alla scoperta delle rovine di Pompei ed Ercolano. Oltre all'importante *Voyage d'Italie* di Maximilien Misson del 1743, punto di partenza di un nuovo modo di narrare l'esperienza del viaggio che fa uso dello stile epistolare, e alla *Description historique et critique de l'Italie* dell'abate Jérôme Richard (1766), fu fondamentale il *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765-1766* dello scrittore francese Joseph Jérôme De La Lande, vera e propria guida per viaggiatori su monumenti artistici, luoghi celebri e altre 'curiosità' italiane da non perdersi, intessuta di osservazioni personali sui costumi, la psicologia degli abitanti e le caratteristiche delle diverse città italiane dell'epoca, che influì nella scrittura di numerosi libri di viaggio posteriori, anche ad opera di scrittori spagnoli.

3. Il viaggio in Italia di Leandro Fernández de Moratín.

Itinerario, interessi del viaggiatore: artistico, sociale, teatrale.
Firenze agli occhi di Moratín.

Fra i tanti libri di viaggio della letteratura spagnola del XVIII secolo, spicca il diario di Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), che raccoglie, oltre alle sue *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (appunti sul suo viaggio in Inghilterra, con annotazioni sui costumi, le manie, le idee politiche e i luoghi comuni della società inglese del tempo, fotografati con sottile ironia), il soprannominato *Viaje a Italia*, dove l'autore narra l'itinerario del viaggio che compì in Italia dal 1793 al 1796 e del suo soggiorno nelle più importanti città italiane. Questo taccuino di viaggio, rimasto manoscritto fino al 1867, è stato considerato dagli studiosi, un esempio della miglior prosa del Settecento spagnolo, un modello linguistico dello spagnolo dell'epoca. Esso rappresenta, inoltre, la porta di accesso alla conoscenza della letteratura spagnola del XVIII secolo, ancora per molti versi estranea alla maggior parte dei nostri studenti.

Nella vivacità con cui Moratín, seguendo le orme del *Voyage* di Lalande (che portò con sé durante il suo itinerario), ci descrive gli usi e i costumi, le condizioni economiche, lo stato delle classi sociali, le istituzioni, le carenze amministrative delle diverse città italiane dove soggiornò, scopriamo il grande cambiamento politico, economico, socio-culturale e soprattutto mentale, che ebbe luogo nella Spagna del Settecento. Un cambiamento, che ebbe inizio nel 1700 come conseguenza del mutamento di dinastia regnante, dagli Asburgo ai Borbone, che dettero impulso al rinnovamento amministrativo ed economico del paese, nonché culturale, con la diffusione delle teorie

illuminísticas, e che portò ad un ripensamento delle lettere spagnole sulla base di quanto avveniva nel vicino paese. L'ambito scelto dagli illuministi spagnoli per questo rinnovamento letterario fu principalmente quello del teatro, in quanto tradizionalmente più distante dalla regolarità classica invocata dalla nuova corrente artistica. Di fronte all'irregolare teatro barocco, soprattutto ai suoi iperbolici esempi tardivi, nacque la necessità di un teatro rispettoso delle regole aristoteliche, un teatro che mirasse alla 'pubblica utilità', così cara agli autori neoclassici. Questo tipo di teatro venne teorizzato nel 1737 da Ignacio Luzán, nella sua *Poética* (o *Reglas de la Poesía*). Ad esso Leandro Fernández de Moratín dedicò i suoi maggiori sforzi, divenendo il massimo rappresentante della commedia neoclassica, regolare, verosimile, con un linguaggio opportuno e una tesi di carattere morale.

Proprio al teatro Moratín dedicò una parte consistente dei suoi appunti di viaggio negli anni del suo soggiorno in Italia: con l'intenzione di esaminare, oltre alle opere dell'antichità, le diverse corti, i governi e le meraviglie artistiche, anche lo stato della letteratura e del teatro italiani dell'epoca, era partito dall'Inghilterra nell'agosto del 1793, dopo aver ottenuto il finanziamento del suo mecenate Manuel Godoy (primo ministro spagnolo dal 1792 al 1797 e dal 1801 al 1808). Nei suoi continui spostamenti lungo la penisola italiana, Moratín assistette assiduamente a rappresentazioni teatrali, annotandone con cura i titoli, il nome degli attori e delle attrici, la configurazione del teatro, spesso anche i riassunti e la riuscita dello spettacolo, ma soprattutto le sue opinioni al riguardo. In esse, ritenute preziose dagli studiosi di teatro per la conoscenza della vita spettacolare italiana dell'epoca (molto presente, attraverso le traduzioni, sulle scene spagnole d'allora), Moratín mostrò chiaramente la sua competenza di drammaturgo nonché la sua totale adesione alle teorie neoclassiche espresse da Luzán nella sua *Poética*:

El Teatro Nuevo [di Bologna] es algo más pequeño que el de Milán, sin las comodidades de aquel en cuanto a las salas de juego y conversación; lo interior de la sala no es de madera, sino de fábrica de ladrillo, a lo cual y a los muchos ángulos que forman los palcos interior y exteriormente, se atribuye el no percibirse en muchos pasajes la voz de los actores. Durante el espectáculo no hay en la sala otra luz que la que viene de la orquesta y el teatro. No se alzan los telones por medio de pesos que bajan encañonados por conductos de madera, sino al modo de Madrid, con hombres que se dejan caer, asidos a las cuerdas. (L. Fernández de Moratín, *Viage a Italia*, ed. di Belén Tejerina, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 190).

Tienen razón los italianos cuando sostienen que la declamación teatral puede y debe sujetarse a los tiempos y sonidos músicos, tiene razón en apoyar esta doctrina con el ejemplo de los antiguos, las tragedias y comedias de Atenas y Roma se sujetaron, no hay duda, a las notas músicas [...] Pero viniendo a la práctica no hay una pieza, una sola, que puedan presentar para gloriarse de haber reducido a la práctica estos principios; la música italiana, llena de variedad, de pompa, de gracias, de ingeniosos atrevimientos, aplicada al teatro, es una brillante colección de inconsecuencias y desaciertos, insufrible a la razón, que examina las obras de las artes con la luz de la filosofía. Ya sea en el género cómico, como en el heroico, todos los artificios de la música parecen dirigidos a destruir la ilusión teatral. ¿Cuándo se habrá podido creer que la verosimilitud no sea el alma de la imitación escénica? ¿Quién dudará que éste es el gran precepto que debe observarse, y que todos cuantos enseña la poética y la razón se comprenden en este sólo? ¿Y quién no concoe que la música moderna es diametralmente opuesta a los efectos que deberían esperarse de la observancia indispensable de tal principio? (*Ibid.*, p. 292)

Teatro Nuovo [di Napoli]: *Il convitato di pietra*: Gran concorso. Es traducción de la del Maestro Tirso de Molina, tan desatinada e indecente como su original, pero más necia todavía, a causa de las tonterías y despropósitos de Pulcinella en los pesados episodios que la han añadido para hacer lucir a este personaje. Luego que la estatua y Don Juan desaparecen, se ve el infierno con llamas y garfios y diablos, pintados con cuernos y colas

y orejas largas, y el alma de Don Juan Tenorio en cueros, encadenada entre un grupo de demonios que le atormentan, él se queja de las penas que padece, pregunta cuándo se acabará aquello y el coro de diablos responde con voz lúgubre: *mai, mai, mai* y se acaba la comedia (*Ibid.*, p. 302)

Ma la natura illuministica di Moratín si evince anche dalla sua attenzione per lo sviluppo economico del paese che lo ospitò, con continui cenni allo stato dell'agricoltura, delle manifatture, del commercio, dall'interesse per i diversi governi, per le novità architettoniche delle differenti città, l'illuminazione delle strade pubbliche. Ecco quindi che criticò la povertà dello stato di Parma attribuendolo alla mancanza di stimoli governativi (pp. 180-181), oppure il dispotismo della Repubblica veneziana dove poco più di duecento famiglie avevano le redini del potere politico e civile, spartendosi i più importanti impieghi pubblici (p. 407), o la sporcizia e il frastuono di Napoli, dove vigeva la furbizia, il pericolo delle sue strade durante la notte per la mancanza d'illuminazione, la formazione irregolare di case e strade... Oltre ai teatri, Moratín visitò le biblioteche, le università, i giardini botanici, i musei, anche quelli di storia naturale, assistette alle feste popolari, osservò i diversi abbigliamenti delle donne, i costumi sociali, rimase incantato dalle bellezze di Pompei ed Ercolano, delle rovine romane... Niente sfuggiva alla sua curiosità.

Delle città che visitò nel suo lungo soggiorno italiano, Bologna fu quella a lui più cara; vi fissò la sua dimora e trovò gli amici migliori, gli spagnoli che frequentavano il collegio di San Clemente. Bologna, con i suoi bellissimi portici, è per lui la città dove “se vive como se quiere, sin riesgo de que nadie se escandalice”, la patria di grandi pittori, dei grandi musicisti, dei poeti, il luogo dove hanno trovato residenza molti dei gesuiti espulsi, attivi nella diffusione della letteratura spagnola, che frequentò assieme a molti altri intellettuali italiani residenti in altre città italiane, come Giambattista Conti o Pietro Napoli Signorelli.

A Firenze Moratín si soffermò quattro volte per brevi periodi: la prima dal 6 al 13 ottobre 1793; la seconda dal 27 aprile al 2 maggio 1794; la terza dal 11 al 27 ottobre 1795 e l'ultima il 23 marzo 1796. Subito notò la bellezza del lastricato di pietra, le strade piane, il sobrio ornamento dei palazzi, la perfezione delle numerose sculture, le meraviglie artistiche custodite nella Galleria degli Uffizi, i tesori delle chiese. Visitò la biblioteca Laurenziana e assistette a rappresentazioni teatrali nel teatro della Pergola (che definisce “moderno, grande, bastante parecido al de los Caños”) e del Cocomero (“más pequeño”), annotando che il pubblico faceva ripetere le scene più gradite e l'abitudine di mettere in scena un singolo atto di una commedia.

Visitò poi a più riprese Palazzo Vecchio e Palazzo Pitti e camminò per Boboli e le Cascine, dove vide passeggiare il Granduca, paragonando la vista di Firenze dalle rive dell'Arno, con i suoi quattro ponti di pietra, a quella di Parigi sopra La Senna. Ci offrì anche un'accurata descrizione del Museo di Storia naturale La Specola, il più antico museo scientifico d'Europa, fondato dal Granduca Leopoldo nel 1775, con i suoi importanti modelli anatomici in cera e la vasta collezione zoologica.

Apprezzò il buon governo della città e la tranquillità della vita civile, elementi che uniti alla bellezza del luogo, attiravano gli stranieri:

El pueblo de Florencia, y en general todo el de Toscana, es manso y apacible; no se oye hablar de asesinatos y horrores, como en el Estado Romano y en Nápoles, y una ciudad, centro un tiempo de la discordia, de las violencias y conmociones civiles, lo es, hoy, del buen orden, de la paz y de la cultura. Esto y la hermosura del país atrae a los extranjeros, y les hace amar un gobierno suave, pero vigilante y justo, a quien se deben efectos tan plausibles (p. 566).

Descrisse i fiorentini come “gente despierta, agasajadora y culta” (svegli, accoglienti e colti), ribadendo ancora la piacevolezza del suo governo e soffermandosi con garbo sulla loro pronunzia, simile a quella degli andalusi:

Los florentinos son gente despierta, agasajadora y culta; el pueblo está bien vestido y come bien. El gobierno es el más dulce que puede imaginarse, y a pesar de eso, murmuran de él. La pronunciación de los toscanos es bastante parecida a la de los andaluces, las ss las convierten en zz, y las sílabas ca, co, cu, qui y que las desfiguran, en términos que apenas se conocen, con una aspiración áspera, semejante a las hh de Andalucía, por ejemplo: “He attahinno i havalli, he voglio andar al Hahomero in harozza e poi a hazza” (p. 356).

Diversamente dai suoi connazionali, poco amanti dei viaggi fuori dai confini della patria e niente affatto curiosi, Moratín mostra di essere un arguto osservatore, attento alla realtà che lo circonda, nei suoi molteplici aspetti; una realtà che cerca di comprendere anche attraverso le numerose conversazioni con intellettuali, spagnoli e italiani, conoscitori dei luoghi e dei suoi costumi, secondo la consuetudine degli scrittori del ‘socievole’ XVIII secolo.