

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Petra Dotlačilová

Pietro a Alessandro Verri, svědci milánského divadelního života

Pietro and Alessandro Verri, Witnesses of the Milanese Theatrical Life

Praha 2013

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, PhD. za přínosné rady a za odborné vedení při psaní této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 20. 5. 2013

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

Pietro Verri, Alessandro Verri, osvícenství, 18. století, Milán, divadlo, plesy, opera, balet-pantomima

Klíčová slova (anglicky):

Pietro Verri, Alessandro Verri, Enlightenment, 18th century, Milan, theatre, ballroom, opera, ballet pantomime

Abstrakt

Ve své bakalářské práci se zabývám korespondencí bratří Pietra a Alessandra Verriových. Byly to dvě významné osobnosti severní Itálie 2. poloviny 18. století, které přinášely do prostředí Milána osvícenské myšlenky francouzských a anglických filozofů. Ve svém díle se zabývali filozofií, ekonomikou, politikou, historií a Alessandro později i literaturou. Z vybrané korespondence ovšem vyplývá, že byli i aktivními účastníky kulturního života, pravidelně navštěvovali operní a baletní představení, chodili na plesy a slavnosti pořádané u významných osobností. Právě jejich reflexe kulturního a společenského života je stěžejní částí mé práce. Dopisy pocházejí z období mezi lety 1770 až 1781, ve kterých bratři žili každý v jiném městě: Pietro v Miláně a Alessandro v Římě. Soustředím se zde především na prostředí Milána, jelikož to bylo skutečné centrum kulturního a uměleckého života v Itálii 2. poloviny 18. století. Vycházím tedy především z Pietroových dopisů, které ale Alessandro často glosuje a poskytuje srovnání s římským prostředím.

Z důvodu zasazení jejich korespondence do kontextu doby a kulturního dění se v první polovině práce zabývám politickou situací Milána, stavem divadla (především opery a baletu) a úlohou divadla ve společnosti. Snažím se tak poskytnout obraz jeviště, na kterém se dopisovatelé pohybovali, a částečně i vysvětlit jejich poněkud překvapivé zájmy a aktivity, o kterých jejich životopisci mlčí.

Abstract

In my bachelor thesis I deal with the correspondence of the brothers Pietro and Alessandro Verri. They were very important personalities of northern Italy in the 2nd half of Eighteen Century and they brought to Milan the new thoughts of the Enlightenment of the French and English philosophers. They were writing about philosophy, economics, politics, history and Alessandro was also interested in literature. Nevertheless, from the selected letters emerges that they were also active participators of the social and cultural life of their cities, they were going to see opera and ballet performances, attended social balls and other festivities. Their reflexion of this cultural and social milieu is the core of my thesis. The letters are from the years between 1771 and 1781 and in this period the two brothers lived in different cities: Pietro in Milan and Alessandro in Rome. I am focusing on the activities in Milan because it was the biggest cultural and artistic centre in Italy of this epoch.

In order to set the correspondence into the context of the epoch, in the first half of my thesis I treat the political situation of Milan, the theatre (mostly opera and ballet) and the role of the theatre in the society. By this means I try to depict the stage that the writers were acting on and explain their almost surprising activities, which are not so known.

OBSAH

ÚVOD	7
1. OSVÍCENSKÝ MILÁN	8
2. MILÁNSKÝ DIVADELNÍ ŽIVOT	11
2.1 DIVADLO V KAŽDODENNÍM ŽIVOTĚ MILÁŇANŮ	11
2.2 VEŘEJNÁ DIVADLA	13
2.3 OPERA A BALET	15
2.4 SOUKROMÁ DIVADLA A KULTURNÍ SALÓNY	22
3. OSOBNOSTI BRATŘÍ VERRIŮ	24
3.1 PIETRO VERRI	24
3.2 ALESSANDRO VERRI	32
4. KORESPONDENCE BRATRŮ VERRI A JEJICH REFLEXE DIVADELNÍHO ŽIVOTA	36
4.1 PLESY A SLAVNOSTI	36
4.2 DIVADLO	43
5. ZÁVĚR	53
6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	54
7. SEZNAM OBRÁZKŮ:	55
PŘÍLOHA 1	1

Úvod

Pietro (1728-1797) a Alessandro (1741-1816) Verri patří k nejvýznamnějším osobnostem italského osvícenství. Inspirováni francouzskými filozofy 18. století přinesli do prostředí severní Itálie nové revoluční myšlenky o společnosti, politice, ekonomice i náboženství. Na stránkách časopisu *Il Caffè* tyto myšlenky publikovali spolu s Cesarem Beccariou a dalšími spolupracovníky, čímž rozpoutali rozruch v milánské společnosti a přitáhli pozornost nejen místní intelektuální elity, ale i habsburského dvora a francouzských filozofů.

Od roku 1766, kdy Alessandro opustil Milán, až do Pietrovy smrti v roce 1797 si bratři, oddělení stovkami kilometrů, vyměnili tisíce dopisů. Především díky Pietrově systematické pečlivosti se většina z nich zachovala a tím zůstal budoucím generacím jedinečný materiál, který dokumentuje nejen jejich životy, ale téměř půlstoletí italské historie, politiky a kultury.

Méně známým faktem je, že jak Alessandro, tak Pietro měli velice pozitivní vztah k divadlu a dramatické, operní i baletní dění pozorně sledovali. Především v Miláně, jehož vzorem byla v té době Vídeň, bylo operní a baletní umění na vysoké úrovni a bylo téměř společenskou povinností tyto produkce navštěvovat.

Díky tomu se z dopisů bratří Verri dozvídáme cenné informace o podobě divadelních představení, ale například také o tom, jak vypadaly tehdejší slavnosti a plesy.

Ve své práci vycházím především z výběru korespondence Pietra a Alessandra Verri, který provedla italská literární badatelka Carmela Lombardi a kde se vyskytují právě dopisy popisující divadelní a společenský život jak v Miláně, tak v Římě. Analýzou těchto textů a jejich zasazením do kontextu tehdejšího kulturního prostředí se pokusím podat detailnější, téměř intimní obraz divadelního života druhé poloviny 18. století v Miláně.

1.Osvícenský Milán

Milán byl ve druhé polovině 18. století již skutečnou evropskou metropolí. Byl hlavním městem habsburské Lombardie, kulturním a ekonomickým centrem severní Itálie a po Neapoli druhým největším a nejlidnatějším městem Apeninského poloostrova.

Po dlouhé španělské nadvládě vstoupil Milán na začátku 18. století pod nadvládu rakouskou. Oficiálně tedy prostor ovládali Habsburkové. Od roku 1754 do 1771 byl výraznou vládnoucí osobností modenský vévoda Francesco III., který zastupoval syna Marie Terezie arcivévodu Ferdinanda v jeho nezletilosti a poté jej oženil se svojí neteří, poslední dědičkou estenského rodu Beatricí Ricciardou d'Este. Ferdinand Rakouský se po tomto sňatku stal oficiálním panovníkem Lombardie. Po administrativní stránce vládl guvernér jmenovaný Vídní; vazba mezi Milánem a hlavním městem císařství, kde vládla Marie Terezie, byla tedy velmi silná. Byly zde zaváděny všechny tereziánské reformy a aplikovány všechny prvky její osvícenské absolutistické monarchie.

Období po sedmileté válce (mír byl podepsán v Huberstburgu v roce 1763) bylo plné změn v administrativě, ekonomice a politice, díky dlouhodobému míru a stabilitě mohla vzkvétat kultura a umění.

Hlavní kulturní vlivy přicházely tudíž z Vídně, ovšem výhodně umístěný Milán se nevyhnul ani silnému vlivu Francie, jejíž filozofové a umělci udávali hlavní směr v kultuře již více než století. Voltaire, Diderot a D'Alembert byli hlavními vzory mladým intelektuálům, kteří začali v Itálii šířit jejich revoluční myšlenky. Rovněž nové vědecké směry jako sociologie, ekonomie a objevy ve fyzice, znějící především z Anglie, našly zde své stoupence.

Ve stylu života italské šlechty a v jejich intelektuálních aktivitách ovšem dlouho přetrvávala básnická rozněžnost Arkádie.¹ Toto hnutí se od konce 17. století rozšířilo po celé Itálii a nevyhnulo se ani Milánu. Povinností každého vzdělaného šlechtice bylo skládat galantní sonety a být členem nějaké akademie, kde se pěstovalo toto vznešené umění.

V Miláně byla založena roku 1743 Accademia dei Trasformati, ale její pozice se od klasických kolonií Arkádie lišily. Zakladatelem byl hrabě Giuseppe Maria Imbonati a názvem se odvolával ke

¹ První Accademia dell'Arcadia vznikla v roce 1690 v Římě a byla založena skupinou čtrnácti literátů z okruhu švédské královny Kristiny, která sem přesídlila po konverzi ke katolicismu. Jejich snahou bylo vytvořit poezii a styl života alternativní k tomu baroknímu, bránili se proti dekadenci literatury, která podle nich v tom období nastala. Jejich ideálem je literatura klasického Řecka a Říma a u Petrarkey. Tematicky i formálně se tedy vraceli do tohoto období, rychle to ovšem vedlo k zjednodušení na několik základních prvků, které představovaly idylický život: pastýřský život, láska a krása (i ve formě). Další Akademie byly zakládány po celé Itálii, vstupovali do nich umělci, vědci, profesori, politici a toto hnutí v podstatě paralizovalo vývoj italské literatury minimálně na půl století.

slavné skupině intelektuálů vytvořené okolo Camilla da Rho roku 1546 v Miláně, která se zabývala poezií, morálkou a vědou. Tato instituce zanikla s koncem století. Spoluzakladatelem nové Akademie byl Giovan Maria Bicetti de' Butinoni a také jeho sestra Francesca Bicetti de' Butinoni, básnířka. Mezi další z dvanácti ustanovatelů patřili Carlantonio Tanzi, Domenico Balestieri, Giancarlo Passeroni, Saverio Quadrio, Remigio Fuentes a další. Imbonati poskytl prostory a byl ustanoven „conservatore perpetuo“. Sláva jejich akademie došla až do Říma a Michele Giuseppe Morei, *custode generale dell'Arcadia di Roma*, jim nabídl, aby se připojili k jeho instituci, čímž chtěl udělat z milánské Akademie arkádskou kolonii. Trasformati odmítli, což již dokazuje určitou samostatnost myšlení a originalitu této instituce jejich členů. Těmi se postupem času staly významné osobnosti milánského kulturního i politického života jako Francesco Carcano, hrabě Firmian, Barretti, Parini.. a pak také Beccaria a Verri. Činnost stagnovala po smrti Imbonatiho 1768. Poslední známkou života Akademie bylo posmrtné vydání sbírky veršů Balestrieriho, kterou sestavil Carcano v roce 1780.²

Především Pietro Verri byl jedním z prvních, kdo v lombardské metropoli začal prosazovat nové myšlenky osvícenství. Mladý šlechtic bouřlivé povahy se zcela oddal víře v lidský rozum a v pokrok, a strhl všechny mladé intelektuály kolem sebe, počínajíc vlastním mladším bratrem Alessandrem, jemuž dal ke studiu knihy francouzských filozofů. K hlubšímu studiu rovněž podněcoval přítele Cesara Beccariu, budoucího autora slavného spisu *Dei delitti e della pene* (1764). Tyto tři osobnosti jsou středem skupiny intelektuálů, která byla zpočátku jejich okolím žertovně nazývána *Accademia dei pugni*³. Temperamentní mladíci tento název s nadšením sami přijali. Období největší slávy tohoto uskupení spadá do dvou let mezi roky 1764 a 1766, kdy vydávali s periodicitou deseti dnů časopis *Il Caffè* (celkem vyšlo sedmdesát čtyři čísel). Ten se skutečně zapsal do historie. Novinkou byla ani ne tak forma (noviny byly tehdy již v Evropě rozšířenou institucí), ale především obsah a struktura periodika⁴. Autoři se zabývali pestrými škálou aktuálních a živých problémů tehdejší společnosti. Pojednávali o právu, politice, vědě, literatuře i o morálce a kultuře. Přestože časopis vycházel pouhé dva roky, způsobil velký rozruch v milánské společnosti a získal si sympatie vážených milánských osobností, jako byl například spisovatel a učenec Saverio Bettinelli, který projevil zájem o spolupráci s časopisem. A následovali ho další myslitelé severní Itálie, bratři Gianbattista a Francesco Dalmazzo

² Vianello, Carlo Antonio: *La giovinezza di Parini, Verri, e Beccaria. Con scritti, documenti e ritratti inediti*, Baldini e Castoldi, Milano 1933, str. 116

³ V překladu Akademie pěstí. Skupinu intelektuálů tak začali v Miláně nazývat údajně proto, že jejich debaty byly tak horlivé, až si Pietro Verri s Cesarem Beccariou dali několik ran pěstí. Cit. in: *Dal Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, Lettere edite e inedite*. A cura di Giovanni Seregni, Casa editrice Leonardo, Milano 1943, str. 12

⁴ Romagnoli, Sergio: *Illuministi settentrionali*. Rizzoli editore, Milano 1962, str. 11

Vasco, Denia, či Giuseppe Gorani, autor spisu *Vero dispotismo*, kteří si začali s mladými učiteli dopisovat či je osobně navštěvovat.

Mladí autoři, kteří publikovali na stránkách *Il Caffè*, nezůstali pouhými ukřižovanými kritiky zastaralého společenského, finančního a kulturního systému, omezenými na stránky časopisu. Během několika let se ti nejlepší z nich, Alfonso Lungo, Paolo Frisi, Pietro Secchi i sám Pietro Verri dostali do vládnoucích struktur, když jim byly svěřeny důležité funkce v habsburské administrativě a oni se mohli podílet na reformách, které zaváděl panovník. Přestože to nebylo absolutní vítězství a konzervativní křídlo mělo stále velkou sílu, což je někdy nutilo k rezignaci na nejradikálnější ideje či ke kompromisu, milánští učiteli mohli veřejně působit a rozvíjet, víceméně svobodně, své myšlenky. Což byla ve srovnání s ostatními státy na území Itálie velká výhoda a téměř luxus.

Politická angažovanost a zájem o společnost jako celek včetně problémů soudních a ekonomických odlišovala osvícence okolo Pietra Verriho od dalších velkých postav Itálie 18. století, jakým byli Giuseppe Parini, Francesco Algarotti či zmiňovaný Bettinelli. Ti, vycházející z literární tradice, se často zabývali izolovanými problémy jako byly rétorické formule a další otázky formálního charakteru, což byly vzhledem k silnému hnutí Arkadických akademií v Itálii otázky velmi palčivé. Nepouštěli se tedy již s takovou vervou do problematik politických a sociálních. *Il Caffè* chtělo hovořit v první řadě o „věcech“, ne o „slovech“.⁵

⁵ *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Il Settecento, Garzanti, Milano 1988, p. 636.

2. Milánský divadelní život

2.1 Divadlo v každodenním životě Miláňanů

Z mnoha zábav milánské společnosti 18. století tvořilo divadlo velkou a velice významnou část. Byl to jeden velký salón, kde se setkávali šlechtici s operními divy, dámy s dobrodruhy, divadelními chodbami se procházeli politici, umělci, baletní hvězdy, měšťané a všichni, kdo chtěli něco znamenat. Na rozdíl od uzavřených šlechtických salónů to bylo tedy místo přístupné všem, kdo zaplatili vstupné. Večerní představení korunovalo i den plný namáhavé zahálky Pariniho mladého šlechtice⁶.

Vlastnictví divadelní lóže bylo otázkou prestiže, a pronájem stál i desítky tisíc tehdejších lir na sezónu. V lóži obvykle návštěvníci trávili celý večer, což ale neznamenal pouze sledování představení. Podávalo se zde občerstvení, honosné večeře, káva, horká čokoláda a zmrzlina (které zde byly již tehdy vyhlášené), lidé se navštěvovali a volně konverzovali.

Zde, mezi jevištěm a hledištěm, se odehrávaly nejdůležitější události mondénního života, intriky, milostné pletky a skandály, to vše za doprovodu operních árií, baletní hudby a patetických melodramat. Podle dobových svědectví se zdá, že dění na jevišti nebylo zdaleka tím nejdůležitějším, co se v divadle dělo. Průměrný večerní program musel trvat minimálně pět až šest hodin, dávala se obvykle jedna tříaktová opera (každé dějství trvalo zhruba hodinu) a mezitím, někdy i poté, byla dávana baletní představení. Publikum ale rozhodně nesledovalo scénu tiše po celou dobu, tak jak je tomu dnes. Během představení se večeřelo (večeře byly servírovány přímo v lóžích), roznášela se zmrzlina a horká čokoláda. Každá lóže byla navíc vybavena závěsem, který si mohlo její osazenstvo zatáhnout, aby jej nevyrušoval hluk z přízemí. Tam byl totiž prostor vyhrazen méně movitému publiku, hlasitě komentujícímu dění na scéně. Tleskali nejen na konci uměleckého výstupu, ale již při příchodu zpěváka či tanečníka na scénu a během celého představení, takže často byla sotva slyšet hudba i zpěv. Někteří diváci měli dlouhé hole a své uznání umělci dávali najevo tlučením o sedačky, obdivovatelé z lóží zase při výstupu svého oblíbence shazovali zhora papírky s vytištěnými oslavnými sonety. Je pravdou, že v 18. století bylo publikum méně disciplinované ve všech evropských divadlech, ze svědectví zahraničních cestovatelů ale vyplývá, že takovéto chování bylo i na tehdejší dobu značně extrémní. Citujme například francouzského cestovatele Charlese De Brosse:

„Dav v přízemí je šílený, nebo opilý; či spíše obojí. Myslím, že není nic horšího a nevhodnějšího

⁶ Giuseppe Parini napsal několikadílnou satirickou báseň ze života mladého šlechtice, kde popisuje tehdejší životní styl. Skládá se z *Il mattino* (1763), *Il Mezzogiorno* (1765), *Il Vespro a La Notte*. Ten poslední díl je nedokončený a existují i domněnky, že Parini jej nedokončil údajně právě proto, že pravdivě popsané scény z divadla by mohly být i na jeho dílo příliš skandální. Cit.in: Vianello, Carlo Antonio: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*. Libreria Lombarda, Milano 1941, str. 167

než ten hluk, který zde působí. Ani trh se tomu nemůže přiblížit. (...) Největší povyk značí ten největší úspěch a konec představení je ve znamení příšerného bolení hlavy způsobeného divákům.”⁷

Další Francouz Coyer komentuje italské publikum takto: „Italům nestačí tleskat, musí křičet jmenovitě : Brava Paganina, Bravo Grazioli! Herci se dělí o tento jásoť.“⁸

I Parini si udělal několik poznámek o tom, jak to v divadle chodí : „Ostatní do divadla chodí, aby si odpočinuli od námahy každodenního života. Ty tam jdeš, abys ty svoje završil námahou největší. Hercům tleskáš nikoliv, kdy si to nezaslouží, ale kdy se ti zachce. (...) Občas sejdeš dolů do přízemí, sejdeš se s hudebníky. Ženy divadla. Amor se podívá na dámy a usměje se. Charaktery žen, které navštěvuješ v divadle. Když odcházíš z lóže, hledáš plášť u lokaje, oblečeš ho dámě, utáhneš jí šňůrky kapuce. Divadlo je úl, lóže jsou komůrky, mladíci jsou včely, které dělají med. Zlý vzduch zatuchliny. Znenadání se probudit a tleskat tomu, kdo zpívá falešně. Křičet z lóže do přízemí.“⁹

Oblíbenou pánskou zábavou v divadle byly ale i hazardní hry. Hráčské stoly byly tehdy obvyklou součástí mnoha evropských divadel, nebyla tedy nouze ani o skandály spojené s prohraným jměním. Nejednen šlechtic také propadl kouzlu krásných operních a baletních umělkyně, což bylo ze společenského i finančního hlediska mnohdy nebezpečnější než hazard. Z korespondence ironického kněžského Nicola Stampy a divadelního podnikatele Antonia Greppiho se dozvídáme mnoho smutných osudů naivních zamilovaných mladíků: mladý hrabě Fossati si chce vzít za ženu tanečnici Fusiovou a tak ho otec nechá zatknout a uvěznit v hradě Trezzo; jindy zase Kaunitz šílí pro zpěvačku De Amicisovou a tak dále. Stampa toto šílenství nazývá zhoubnou horečkou divadelního světa.

Není tedy divu, že divadlo se často stávalo cílem kritiky církevních hodnostářů, kteří poukazovali na zkaženou morálku bující v tomto prostředí. Jedním příkladem za všechny může být báseň kněze

⁷ “La platea é pazza o ubriaca; o piuttosto l'una cosa e l'altra insieme. Credo che non vi sia nulla di piú desolante e di piú impertinente del rumore che essa fa: neppure un mercato ci si avvicinerrebbe (...) La gazzarra piú chiassosa segna il trionfo piú grande e la fine dello spettacolo si conclude in un mal di testa spaventoso inflitto agli spettatori.” In: Charles De Brosses : *Lettres familières*, Paris, Perrin 1885, vol. II, str. 423, anni 1739-40

⁸ “Les Italiens ne se contentent pas de battre des main, il crient nommant: Brava Paganina, bavo Grazioli! Les actueurs se partagent les acclamations...” In: Charles De Brosses : *Lettres familières*, Paris, Perrin 1885, vol. II, str. 423, anni 1739-40, str. 62-63

⁹ “Al teatro gli altri vanno per sollevarsi dalle fatiche. Tu solo ci vai per coronare con l'estrema le fatiche del giorno. Agli attori applaudi non quando meritano, ma quando te ne vien capriccio. Il vulgo adoperi la ragione e quel senso che perciò é detto comune; ma le voglie repentine siano solo la tua norma. Nella platea discendi talora, accomunati coi musicisti ecc. Donne di teatro. Amor guarda le dame e sorride ecc. Caratteri di donne da visitare in teatro. Nel partir dal palco cerchi dello staffiere per la mantiglia; la metti alla dama, ne acconci le code nel cappuccio. Il teatro é un alveare, I plachi le celle, I giovani le api che fanno il miele. Cattiva aria del ridotto. Svegliarsi all'improvviso e applaudire a chi stona. Parlar forte della platea al palco.” In: Giuseppe Parini: *Tutte le opere edite e inedite*, Firenze, G. Barbèra, 1925, str. 119-121

Passeroniho, ve které celkem trefně shrnul rozdíl v tom, co se od divadla očekávalo a co se tam skutečně dělo:

„Divadlo by mělo být ve skutečnosti
Skoro jako škola ctnosti
Ale pochybuji, že jí bývá,
Nepoužít horší slova.
Dnes do divadel běží lidé,
Po celý rok se tam dav najde;
Ale vím, že většina od kritiků slyšela,
Že člověk tam spíš prohraje, než vydělá.
... A často se v divadlech, podle mého názoru,
Neřest nenapraví, ale najde mnoho vzorů.“¹⁰

2.2 Veřejná divadla

Nejvýznamnější operní scénou severní Itálie druhé poloviny 18. století bylo *Regio Duca Teatro* v Miláně. „Vévodské divadlo“ bylo součástí královského paláce (Palazzo Reale) a fungovalo od roku 1717 až do 25. února 1776, kdy během karnevalových slavností vyhořelo. Bylo nejvýznamnější operní scénou severní Itálie v přímé inspiraci Vídní, proběhly zde dokonce premiéry oper W. A. Mozarta *Ascanio in Alba*, *Mitridate, re di Ponto* a *Lucio Silla*. Anglický cestovatel Charles Bourney popsal milánskou operu takto:

„Zdejší divadlo je velmi rozsáhlé a nádherné; má pět řad lóží na každé straně a paralelně s nimi se táhne široká galerie... jako alej mezi každou řadou lóží: každá lóže obsahuje šest lidí, kteří sedí po stranách čelem k sobě. Přes chodbu přiléhá ke každé lóži vybavený pokoj, s krbem a vším, co je potřeba k osvěžení a hrám. Ve čtvrté řadě jsou na každé straně divadla stoly k hraní oblíbené

¹⁰ “Il teatro dovrebbe veramente/ Esser di virtù quasi una scuola:/ Ma che lo sia, ne temo grandemente,/ Per non usare altra peggior parola./ A' teatri oggidì corre la gente/ E vi va quasi tutto l'anno in fola;/ Ma so che piú di un critico si lagna/ Che vi perde assai piú che non guadagna./ ... E spesso nei teatri, a mio giudizio,/ Non si corregge, ma s'insegna il vizio.“

Abate Passeroni: *Il Cicerone*, canto X (“vera enciclopedia dei costumi del secolo”), cit. in Vianello, Carlo Antonio: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*. Libreria Lombarda, Milano 1941, Str. 169

hazardní hry farao, kterých je využíváno i během operního představení.“¹¹

Teatro Ducale bylo během své existence několikrát upravováno, nejvýraznější byl zásah císařského architekta Nicola Pacassiho (který se podílel i na úpravách Pražského hradu). Ten měl divadlo zrekonstruovat u příležitosti svatby arcivévody Ferdinanda Rakouského a Beatrice d'Este, „aby bylo větší a schopno úžasných představení.“¹² V čem spočívaly tyto úpravy nám říká Giuseppe Parini, který vydal popis výše zmíněných královských oslav.¹³ Byl zrekonstruován interiér divadla, nově vymalován a vyzdoben novými dekoracemi a ornamenty. Scénograf Bernardino Galliari namaloval novou oponu, kde znázornil výjev Telemachovy svatby.

Obnovené divadlo vidělo mnoho velkolepých představení. Repertoár se skládal po vídeňském vzoru především z italských oper, vážných¹⁴ či komických¹⁵, mezi jejichž dějstvími byly uváděny balety. Samostatně byly balety k vidění zřídkakdy, většinou se tak dělo během karnevalových slavností. V jarních a letních měsících se dávaly oblíbené italské a francouzské komedie.

Poté, co toto divadlo vyhořelo, bylo rozhodnuto o postavení samostatné reprezentativní operní scény nedaleko Královského paláce. Hrabě Carlo di Firmian, který byl tehdy zmocněným ministrem pro Lombardii, trval na umístění divadla mimo budovu paláce z obavy z dalšího požáru. Výstavbu samotnou ale nerealizovala ani nefinancovala přímo vláda či panovník, ale skupina divadelních investorů (*palchettisti*). Ti dostali zdarma k dispozici vládou schválené pozemky a po výstavbě měli svrchované právo na pronájem lóží. Po delším vyjednávání byl k výstavbě divadla určen prostor po zbořeném kapitulárním kostele Santa Maria alla Scala. Architektem nového divadla byl jmenován Giuseppe Piermarini a 3. 8. 1778 bylo otevřeno *Nuovo Regio Ducal Teatro alla Scala*. Během slavnostního otevření byla uvedena opera *L'Europa riconosciuta* s hudbou Salieriho a na libreto Mattiase Veraziho. Piermariniho stavba byla velkolepá, neunikla ovšem ani ostré kritice. Kritizován byl především předimenzovaný *portico*, sloužící přijíždějícím kočárům, který z velké části zakrýval

¹¹ “The theatre here is very large and splendid; it has five rows of boxes on each side, one hundred in each row; and parallel to these runs a broad gallery ... as an avenue to every row of boxes: each box will contain six persons, who sit at the sides, facing each other. Across the gallery of communications is a complete room to every box, with a fireplace in it, and all conveniences for refreshments and cards. In the fourth row is a pharo table, on each side of the house, which is used during the performance of the opera “ Citováno in Sadie S., and Zaslav, N.: *Mozart: The Early Years 1756-1781*. OUP, 2006, s. 214–215.

¹² “per renderlo più grande e capace a magnifiche rappresentazioni” citace z projektu, cit. In: Vianello, Carlo Antonio: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*. Libreria Lombarda, Milano 1941, pp.110

¹³ Parini, Giuseppe: *Descrizione delle feste celebrate in Milano per le Nozze delle LL. Altezze Reali Arciduca Ferdinando d'Austria e l'Arciduchessa Beatrice d'Este*. Classici, Milano 1825. p.14

¹⁴ *Opera seria per musica, dramma per musica* bylo uváděno tradičně v srpnu

¹⁵ *Opera buffa per musica, commedia per musica* bylo uváděno tradičně na podzim a v zimě, během karnevalu

budovu. Tento fakt kritizuje i Pietro Verri ve svém dopise bratrovi 29. 7. 1778.¹⁶ Interiér divadla se mu ale velmi líbil:

„Jestliže jsem kritizoval fasádu, která má skutečně hodně nedokonalostí, vychválím Ti teď interiér této krásné budovy. Všude dýchá velkolepost a elegance, křivka lóži se vydařila tak dobře, že z kterékoliv strany se podíváš, připadá ti, jako bys byl uprostřed, tak dobře je vše vidět.“¹⁷

Jak *Regio Ducal Teatro*, tak pozdější *Teatro alla Scala* (jak bylo nové divadlo obecně nazýváno) bylo centrem italské opery i baletu.

Jelikož byl arcivévoda Ferdinand velkým milovníkem divadla, již od počátku při vyjednávání o velkém divadle trval i na výstavbě druhé, menší scény. Jeho matka Marie Terezie, jejíž konečný souhlas byl potřeba ke všem těmto stavbám, zprvu projekt druhého divadla zamítla s odůvodněním, že k divadelním produkcím může použít Colleggio dei nobili. Nakonec ji ale arcivévoda přesvědčil a tak bylo o Velikonocích 1779 otevřeno i divadlo *Cannobiana* Salieriho operou *Fiera di Venezia*, Goldoniho *Talismanem* a třemi balety.

Obě scény byly zadány stavitelům bratrům Féovým, bratrům Nosettiovým a Pietru Marlianimu a celková cena se vyšplhala na 1 179 000 lir (824 tisíc lir za výstavbu plus další výdaje za architektův honorář, výzdobu, dekorace a nečekané výdaje). Zatímco Grande Teatro alla Scala pojmula 3600 diváků, menší Cannobiana “pouze” 2300.

Vedení divadla bylo svěřeno impresáriům, kteří najímali umělce či celé herecké společnosti pro jednotlivá období. V divadle Cannobiana to byly například komické společnosti Medebach Paladini, Pellandi nebo Merli.

2.3 Opera a balet¹⁸

Ve druhé polovině 18. století bylo italské hudebně-dramatické umění na vzestupu, sídlem revolučních proměn se ale stala Vídeň. Zde se sdružovali nejváženější umělci a místní produkce udávaly tón císařství, ale i zbytku Evropy. Umělci působící na císařském dvoře byli pak často zváni do

¹⁶ Carteggio Verri vol. VIII, s. 34

¹⁷ “Se ti ho fatto critiche sulla facciata che di rilievo ha grandi imperfezioni, io ti farò l'elogio dell'interno di questa magnifica fabbrica. Spira dappertutto grandezza di eleganza, la curva è riuscita così bene che in ogni parte che ti affacci sembra d'essere come al centro per ben rimirare il tutto insieme.” dopis 5.8.1778. Carteggio vol X, s. 42

¹⁸ Pro účely této práce používám moderní hudební terminologii pro názvy těchto hudebně-dramatických forem. Opera tehdejšího období se nazývala též melodramatem, ve skutečnosti byl ale na libretech uváděn většinou název *dramma per musica*. Baletní produkce byly zase nazývány *ballo pantomimo*, což do češtiny překládáme jako *balet-pantomima* (jedná se o formu, kde má tanec a mimování rovnocenné postavení).

angažmá v Itálii, Německu či v carském Petrohradě.

Nejvýznamnějším libretistou byl stále Pietro Metastasio, který od roku 1728 působil na vídeňském dvoře a jeho sláva se šířila po celé Evropě. Ještě na konci století byly dávány jeho vážné opery a jeho náměty byly převáděny rovněž do jiných žánrů, například do baletu (Gasparo Angiolini vytvořil balet *Opuštěná Didona* námět stejnojmenné opery na libreto Pietra Metastasia a samotnému autorovi se to velmi líbilo).¹⁹ Metastasio eliminoval z melodramatu veškeré komické prvky, které rozptylovaly dramatický děj. Ty byly vytlačeny do prostoru mezi dějstvími, tzv. *intermezza*, ve kterých se vyvinul komický žánr *opera buffa*. Metastasiova libreta byla psaná melodickými verši a pokračovala v tradici počaté Tasseem a rozvinuté Guarinim a Marinem. Byla v perfektní harmonii s hudbou, neztrácela ovšem své básnické kvality.

Tato tradice během století postupně vyprchávala, význam libretisty se oslaboval a vůdčí postavení v opeře získal skladatel hudby. Nově vzniklý žánr *opera buffa*, zvláště rozvinutý v Neapoli, se zakládal na líbivých melodiích a byl bližší nižším vrstvám, které měly čím dál větší vliv (nejen) na divadelní produkce. Zanedlouho byly komické opery stejně rozšířené a populárnější, než opery s vážnými náměty²⁰.

Velká reforma opery proběhla v 60. letech ve Vídni, kdy byl kapelníkem Dvorského divadla Christoph Wilibald Gluck (1714-1787). Tento skladatel českého původu se zasloužil o zvýraznění hudební složky v rámci dramatického děje. Spolu s libretistou Ranierem de Calzabigim a choreografem Gasparem Angiolinim vytvořil kompaktní hudebně-dramatický celek, kde se všechny složky podílely na vyprávění příběhu. Roku 1762 uvedl operu *Orfeus a Eurydika*, která udala směr novému vývoji v operním umění. Hudba v této opeře pouze nepodkreslovala lyrický text, ale sama o sobě skutečně vyprávěla dramatický příběh. Gluckova příkladu následovali mnozí další skladatelé a hudba v opeře tak definitivně významem přesáhla poezii.

Milán nebyl dosud největším italským, natož evropským centrem hudby a opery. Mísily se zde vlivy z ostatních italských měst na straně jedné, a z Vídně na straně druhé.

Zejména od poloviny 18. století se ale milánský hudební život neustále rozvíjel a po vzoru

¹⁹Dopis Metastasia Angiolinimu z 9. prosince 1766: “Sono ormai quarant’anni che la mia povera Didone assorda dei suoi lamenti tutti i teatri d’Europa; e nè pur uno dei votri colleghi avea saputo fin ora farne il mirabile uso che voi ne avete fatto.” Cit. in.: Tozzi, Lorenzo: *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*. L’Aquila, Japadre 1972, str. 89

²⁰ 1786 a Schonbrun scherzo comico di Casti: “Prima la musica, poi le parole”. Vianello, Carlo Antonio: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*. Libreria Lombarda, Milano 1941
Str.156

věhlasné bolognské instituce byla v Miláně roku 1758 založena Accademia Filarmonica (která v roce 1808 přenechala místo hudební konservatoři). Do té doby pocházeli hudebníci a skladatelé především z chrámového prostředí, což byla obvyklá praxe i jinde v Evropě.

Giambattista Sammartini (1700-1775), jeden z prvních významných milánských operních skladatelů, začal svou kariéru jako kapelník a varhaník v kostele u sv. Ambrože a skládal sakrální hudbu. Již od třicátých let začal skládat i profánní skladby a melodramata pro Vévodské divadlo. Nejúspěšnější díla *Aggripina moglie di Tiberio* (Agripina, žena Tiberiova, 1743), *La gara del genio della Germania con quello dell'Italia* (Závod ducha německého s italským, 1747, u příležitosti narození arcivévody Pietra Leopolda) nebo *La reggia dei Fati* (Království osudu, 1753). Sammartini byl též učitelem Ch. W. Glucka, který strávil svá mladá léta studiem hudby v Itálii a na milánských a turínských scénách uvedl svá první melodramata *Artaserse* (1741) a *Demoofonte* (1742), které upoutaly pozornost hudební veřejnosti a přinesly mladému skladateli první úspěchy.

Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788), další z výrazných italských operních tvůrců, získal velkou praxi působením na mnoha evropských scénách. Ve čtyřicátých letech byl kapelníkem Haymarket Theatre v Londýně, kromě italských scén (Benátky, Florencie, Piacenza, Turín) působil i v Monaku, v Praze, v Kodani, v Barceloně a v Lisabonu. V 60. letech se usadil v Miláně a pracoval ve Vévodském divadle, kde například asistoval Mozartovi při uvedení třech jeho mladických oper²¹, a později působil i v novém divadle La Scala.

Italský libretista a spisovatel Giuseppe Carpani (1751-1825) shrnul hudební a operní scénu v Miláně poloviny 18. století následovně:

„Palladini, který zemřel příliš mladý, Lampugnani, který jako první začal překypovat doprovody k áriím, a další soutěžili na tom koberci... I Sammartini měl dobrou znalost všech nástrojů, a byl to právě on, od koho se to naučil Gluck, který byl několik let jeho žákem... stačí srovnat Gluckovu instrumentální hudbu s tou mistrovou, abychom pochopili, kolik mu dluží.“²²

Dosud se jednalo především o díla s vážnými tématy, i do Milána ale začal pronikat žánr komické

²¹ *Mitriade re di Ponto* (26. prosince 1770), *Ascanio in Alba* (17. října 1771), *Lucio Silla* (26. prosince 1772)

²² “Il Palladini, che morì troppo giovane, Il Lampugnani, che il primo cominciò a lussureggiare negli accompagnamenti delle arie, ed altri gareggiavano su quel parapetto... Anche il Sammartini aveva pratica cognizione di tutti gli strumenti, e fu da lui che la apprese il Gluck, stato per più anni suo scolare... basta confrontare la musica strumentale di Gluck con quella del maestro per capire quanto gli dovesse.” Carpani, Giuseppe: *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*. Padua. Cit. in: *Storia dell'opera*. Ideata da Gulgielmo Barblan, diretta da Alberto Basso. Vol. Primo L'Opera in Italia. *Parte quarta – Il melodramma negli altri centri nei secoli XVII e XVIII* da Elena Ferrari-Barassi. Str. 497

opery (*opera comica*). Zásahu na uvedení mnoha oper na náměty Goldonih komedií měl především Benátčan Baldassare Galuppi (1706-1785), jehož díla *L'Arcadia in Brenta* (Akrádie v Brentě) nebo *Filosofo di campagna* (Venkovský filozof) se hrála ve Vévodském divadle v 50. letech. Mezi další autory komických oper patřili Giuseppe Scarlatti, Giuseppe Scolaro a dokonce i Lampugnani, který v roce 1759 vytvořil opery *Il Conte Chicchera* (Hrabě Chicchera/Hrníček) a *La contessina* (Hraběnka). V šedesátých letech dorazil do Milána i nejvýznamnější autor komických oper Niccolò Piccini (1728-1800), skladatel neapolské školy. Ten na milánské scéně roku 1760 uvedl svou dosud nejúspěšnější komedii *La buona figliola* (Hodná dívka), již následovala o rok později *La buona figliola maritata* (Hodná dívka se vdává).

Jak opera seria, tak opera comica se staly neodmyslitelnou součástí repertoáru Vévodského divadla a nechyběli zde ani kvalitní interpreti jak domácí, tak zahraniční proveniencí. Mezi další významné skladatele vážného stylu se řadil Niccolò Jommelli (1714-1775), původem z Neapole. Jeho opery *Demoofonte* (1753) a *Lucio vero* (1754) se milánskému publiku velice líbily. Jommelli se ovšem v Miláně nezdržel dlouho, jelikož byl pozván do angažmá v divadle knížete Württemberga ve Stuttgartu, což byla tehdy jedna z nejbohatších a nejkvalitnějších scén.

Věhlas milánské scény rostl a častěji sem zajížděli i zahraniční hudební skladatelé. To byl případ slavného českého skladatele Josefa Myslivečka (1737-1781). „Il divino boemo“, jak mu bylo v Itálii přezdíváno, zavítal do Vévodského divadla ke konci své zářivé kariéry na apeninském poloostrově, během které mu aplaudovalo publikum v mnoha italských městech. V prosinci roku 1771 v Miláně uvedl svou vážnou operu *Il Gran Tamerlano* (Velký Tamerlano) a později také slavnou *Armidu*.

Vedle Picciniho, Domenica Cimarosy a Pietra Guglielmiho, slavného trojlísku komické opery, se začal prosazovat Giovanni Paisello, jehož díla se stala na (nejen milánské) scéně vůbec těmi nejhranějšími a nejslavnějšími. Z mnoha desítek uváděných oper, jak komických, tak i vážných, můžeme jmenovat například *Don Chisciotte della Manzia* (Don Quijote de la Mancha, ve Vévodském divadle 1770), *Sismano nel Mogol* (Sismán v Mogolu, 1773) a nebo již v La Scale inscenované *Il Re Teodoro in Venezia* (Král Teodor v Benátkách, 1786) a *Il barbiere di Siviglia* (Lazebník sevillský). Poslední jmenovaná opera byla jedním z jeho nejslavnějších děl a Rossini se jí později inspiroval ke své verzi *Lazebníka sevillského*.

Po otevření velkého divadla La Scala v roce 1778 se Milán stal definitivně jednou z předních italských scén, kde se pravidelně uváděly novinky z Vídně, ať už to byl Gluck, Cimarosa či Mozart. Z italských scén byly velkou inspirací Benátky a Neapol. La Scala byla též místem, kde se uváděly premiéry důležitých oper, ať už to byla inaugurační *Europa riconosciuta* Mattia Veraziho (Uznaná

Evropa, 1778), *Nitteti* Francesca Bianchiho (1789) či *Romeo e Giulietta* Nicola Zingarelliho (1796), která se udržela na repertoáru divadla více než třicet let.

Milánské divadelní publikum kladlo velký důraz na i baletní umění a žádalo si to nejlepší, co bylo v Evropě k dispozici. Baletní produkce byly součástí oper, obvykle byly odehrány za večer dva až tři balety mezi jednáními oper a jejich popularita neustále rostla. Tento fakt komentoval sám Metastasio v dopise Farinellimu (1. 8. 1750):

„V této chvíli jsou hudebníci a mistři.... většinou odkázáni ve všech divadlech k ostudné úloze sloužit jako intermezza tanečnickům, kteří poutají skoro větší pozornost publika a zabírají větší část představení.“²³

Komický a groteskní žánr baletu převládal v 18. století v celé Itálii Milán nevyjímaje, ve druhé polovině století ovšem začaly i sem pronikat reformní tendence v baletu, a to především z Vídně. Začaly se zde objevovat balety Jeana-Georgese Noverra²⁴ v inscenacích jeho žáků ze Stuttgartu (např. Giuseppe Salamoni a Vincenzo Monari), přestože kvalitu těchto uvedení sám Noverre často kritizoval. Autorská práva tehdy neexistovala a choreografové si navzájem „půjčovali“ témata a nakládali s nimi po svém. Ve zdejších divadle působili nejlepší tanečníci země a mnoho z nich prošlo i výcvikem u Noverra ve Stuttgartu či ve Vídni. Primabalerínami byly například Regina Monti, Elisabeth Dupetit, Catherine Kurz. Z Paříže přijeli tanečníci Sébastien Gallet a Eléonore Dupré.

Jako první z baletních reformátorů se ale v Miláně představil Gasparo Angiolini.²⁵ Ten byl zřejmě v kontaktu s milánskými intelektuály již delší dobu (dochoval se dopis z roku 1766, který psal

²³„Gia a quest'ora i musici ed i maestri... sono per lo piu condannati in tutti i teatri alla vergognosa condizione di servir d'intermezzi ai ballerini, che occupano ormai maggiore attenzione del popolo e la maggior parte degli spettacoli” Metastasio, Pietro: *Tutte le opere, III*. A cura di Bruno Nunelli,, Mondadori, Milano 1951, str. 555

²⁴ **Jean-Georges Noverre** (29.4. 1727 Paříž – 19.10.1810 Saint-Germain-en-Laye) byl jeden z nejvýznamnějších choreografů 2. poloviny 18. století. Svoji kariéru začal jako tanečník v předměstských divadlech Paříže, posléze působil jako baletní mistr v Lyonu, Stuttgartu, Vídni, Miláně, krátce i v Pařížské opeře a opakovaně v Londýně. Kromě důležitých baletů typu ballet d'action (*Médea* a *Jáson*, *Horáciové* a *Kuriácové*, *Pomstěný Agamemnón* a mnoho dalších), které posunuly baletní umění směrem k narativnosti a dramatu, se zapsal do historie vydáním teoretického spisu *Listy o tanci a baletech* (1760, Lyon). Inspiroval se osvícenskými myšlenkami francouzských Encyklopedistů, klasicitními dramatiky a antickým divadlem.

²⁵ **Domenico Maria Gasparo Angiolini** (9.2. 1731 Florencie – 6. 2.1803 Milán) byl dalším významným choreografem baletního klasicismu. Je autorem první díla typu ballet d'action *Don Juan* (1761, Vídeň) na námět Molièra a s hudbou Ch.W. Glucka. Po taneční kariéře v Itálii působil jako baletní mistr ve Vídni, v Petrohradu a nakonec v milánské La Scale. Napsal také několik teoretických prací o své koncepci baletu (často publikované jako předmluvy k baletním libretům). Vycházel ze stejných umělecko-teoretických konceptů jako J.-G. Noverre, přesto ale s francouzským choreografem e jeho pojetím baletu často nesouhlasil a veřejně s ním polemizoval. Viz. *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, Milano 1773.

Angiolini Cesarovi Beccaria o přijetí jeho knihy *O zločinech a trestech* v Rusku).²⁶ Do Milána přijel v létě 1773 z Benátek, kde působil jednu sezónu po svém petrohradském angažmá. V *Regio Ducal Teatro* uvedl několik svých baletů, jejichž náměty byly většinou inspirovány v té době známými operami. *Ballo eroico pantomimo Il sacrificio di Dircea* (Dirceina oběť, 1773) byl například napsán podle Metastasiova operního libreta *Demofonta* a hudbu k tomuto baletu si Angiolini složil sám. Dalšími balety, které v Miláně v roce 1773 uvedl, byl *ballo eroicomico pantomimo La caccia di Enrico IV.* (Hon Jindřicha IV.), *Solimano II.*, *Arianna nell'isola di Nasso* (Ariadna na ostrově Naxos) a *La contadina in Corte* (Vesničanka na dvoře). Stavěl také tance do oper Piccinniho, Paisella a Anfossiho. Angiolini se zároveň angažoval v kulturním životě města. V salónu jeho ženy Teresy se scházely významné osobnosti italského osvícenství jako bratři Pietro a Alessandro Verri, básník abbé Parini, spisovatel Cesare Beccaria či stavitel Piermarini. Teresa Fogliuzzi (1733-1792) pocházela totiž z velice vážené rodiny notáře a byla v milánské společnosti velmi známou a obdivovanou osobností pro svou krásu, inteligenci a talent. Tanci se věnovala zpočátku pouze diletantsky, vystupovala v soukromých šlechtických divadlech, po seznámení s Gasparem Angiolinim se ale tomuto umění oddala profesionálně a cestovala s manželem po Evropě. K jejím obdivovatelům patřil za mlada i Pietro Verri, byla chráněnkou hraběte Kaunitze a hraběte Greppiho, významných politiků, dopisovala si Pietrem Metastasiem a mezi její nápadníky patřil za svého pobytu v Miláně i Casanova, kterému pro lásku k Angiolinimu také dala košem.

Roku 1773 zde vydal choreograf své *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre*, které vzápětí rozpoutaly několikaletou polemiku obou autorů. Prostorem, kde vyšlo nejvíce textů k této polemice, byl právě Milán, komentovali ji dokonce i bratři Verriové. Italští komentátoři situace byli vesměs na straně Angioliniho, který se v Itálii těšil značné popularitě, což znamenalo milánskou kariéru J.-G. Noverra. Ten přijel do Itálie v roce 1774, kdy ukončil své vídeňské angažmá a jeho pokusy získat práci ve Stuttgartu nebo Londýně se nevydařily.

Mezitím působil v *Regio Ducal Teatro* mimo jiné Noverrův žák Charles Le Picq, který s úspěchem uvedl nejúspěšnější balet svého učitele *Médea a Jáson* v roce 1773. Druhým baletním mistrem byl rovněž bývalý člen stuttgartského baletu, Jean Favier.

Přestože Noverrovy balety byly v Miláně známé a jeho reputace jako reformátora baletu se bleskově šířila po celé Evropě, jeho angažmá zde nebylo velmi úspěšné. Noverre totiž nehodlal dělat žádné ústupky italskému publiku, a tak byly jeho balety přijímány pramálo. Mezi inscenované tituly

²⁶ Cit. in: Tozzi, Lorenzo: *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*. L'Aquila, Japadre 1972, s.129.

patřily většinou jeho starší balety, a to jak velké balety *d'action*, tak lehčí žánry: *Le pastorelle di Tempe* (Tempina pastorela), *Adèle de Ponthieu*, *Apelle et Campaspe*, *Agamemnon Vengé* (Pomstěný Agamemnon), *Le jugement de Pâris* (Paridův soud), *Renauld et Armide* (Rinaldo a Armida), *Festa di Villagio* (Vesnická slavnost), *Les amours de Vénus ou la vengeance de Vulcan* (Venušiny lásky aneb Vulkánova pomsta), *Euthyme et Eucharis*, *La nouvelle épouse persane* (Nová perská snoubenka), *L'amour caché sous les fleurs* (Láska schovaná pod květy).

V této době se objevilo několik anonymních protinoverrovských pamfletů i negativních článků v milánském tisku.²⁷ S tím Noverre mnoho nenadělal, mohl se pouze bránit v předmluvách ke svým baletům (např. předmluva k *Euthyme et Eucharis* či *La nuova sposa persiana*). Několik článků a spisků vyšlo ale i na Noverrovu obranu,²⁸ a soukromý spor dvou choreografů se stal veřejným.

Noverrovo dvouleté milánské působení se tedy nesetkalo s větším úspěchem. Jediným významnějším baletem, který v Miláně vznikl, byla *La rosaia di Salency* (francouzský název *Premier âge de l'innocence, ou La rosière de Salency*,²⁹ 1775), později obnovována. V roce 1776 ještě uvedl balet *Les Incidents* (Nehody), ve kterém parodoval práci G. Angioliniho. Děj baletu se odehrává v dostavníku, který míří z Lyonu do Milána a ve kterém se setkává vojenský důstojník s baletním mistrem. Důstojník vypráví exotickou historku a táže se choreografa, jakým způsobem by z této historky udělal balet. Jeho odpověď je v programu k *Les Incidents* zachycena takto:

„Pokusím se z toho udělat balet; možná se bude líbit, protože ve skutečnosti je lepší v pantomimě vytvořit vícero epizod, různorodé obrazy a zvraty a neočekávané události, než ty moudré plány, které chladně skládá rozum. Pokud bude mít tento balet úspěch, utvrdí mě to v názoru, že můžeme tvořit příjemné a zajímavé věci i bez Aristotelových pravidel; protože já jsem přesvědčen, že podle omezených pravidel můžeme vytvořit věci pravidelně nevládné a metodicky nudné a ohavné.“³⁰

²⁷ *Riflessioni sopra la pretesa risposta dal Sig. Noverra all'Angiolini*, Milano 1774; *Lettre d'un des petits oracles de Monsieur Angiolini au Grand Noverre*, Milano 1774; *Due lettere scritte a diversi soggetti l'anno 1774*, Napoli 1774.

²⁸ *Memorie per servire alla storia degli spettacoli del teatro di Milano degli anni 1774 e 1775 (1776)*.

²⁹ La rosière (fr.): mladá dívka, která je korunována věncem růží na znamení její ctnosti. In: *Le Robert, dictionnaire d'aujourd'hui*, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, France Loisirs 1992, str. 908

³⁰ „J'essayerai d'en faire un ballet; il réussira peut-être, parce qu'en fait de Pantomime les incidentes multiples, les tableaux, et les coups de théâtre variés, les événements inattendus sont préférable à ces plans sages que la raison compose froidement. Si ce ballet réussit, cela me confirmera dans l'idée où je suis qu'on peut faire des choses agréables et même intéressantes sans les règles d'Aristote; comme je suis convaincu qu'avec des règles isolées on peut créer des choses régulièrement maussades et méthodiquement ennuyeuses et détestables.“ Citace z programu k baletu *Gl'Incidenti/Les incidents* z 26.12.1775 Cit. in: Sasportes, José: Noverre en Italie. In: *Musicorum N°10-2011*, str. 194

Těžko si lze představit, jak takovýto monolog asi vypadal na jevišti, pokud byl vůbec součástí onoho baletu. Noverrův názor na Angioliniho umění z této citace ovšem vyplývá více než jasně.

V roce 1780 se do Milána vrátil Angiolini a stal se baletním mistrem nového divadla *Teatro alla Scala*. Jeho debutem v *La Scala* byly balety *Lo scoprimento di Achille* (Objevení Achilla, podle Metastasiovy opery *Achille in Sciro*³¹) a *Anette e Lubino* uvedené během karnevalu 1780. Oba dva balety byly na jeho vlastní hudbu a měly velký úspěch – choreograf a skladatel v jedné osobě byl diváky vyvolán na scénu a dlouho aplaudován. Dalším milánským úspěchem byl tragický balet *La morte di Cleopatra* (Smrt Kleopatry, 5. 8. 1780), podle Shakespeara. Mezi další balety uvedené v Miláně patří tituly *Ciacciona*, *L'amore e l'azzardo* (Láska a hazard, 1780), *Attila* (1781), *Lauretta* (1781), *Alzira, ossia Gli Americani* (Alzira, aneb Američani, 1782), *La vendetta spiritosa* (Povedená pomsta, 1782), *Il Diavolo a Quattro, o la doppia Metamorfosi* (Čertovina ve čtyřech, aneb dvojité proměna, 1782) a *Teseo in Creta* (Théseus na Krétě).

Angiolini spojil s Milánem poslední etapy své kariéry a svého života. Po třetím petrohradském angažmá se v tomto severoitalském městě usadil s rodinou natrvalo a pracoval jako baletní mistr.

Působením těchto choreografů na prknech milánských divadel se lombardská metropole zařadila mezi Vídeň, Paříž a Petrohrad, tedy města, kde se udály důležité změny v oblasti divadelního tance.

2.3 Soukromá divadla a kulturní salóny

Veřejné divadlo ovšem nebylo jediným centrem, kde se odehrával kulturní a společenský život milánské smetánky.

Zvláště vyšší intelektuální vrstvy, které byly znechuceny úrovní divadelních produkcí, stejně jako celkově dekadentní atmosférou divadelního života, se začaly obklopovat uměním v soukromém prostoru. Výsledkem byly salony, sešlosti vybrané společnosti v paláci některého šlechtice či šlechtičny, a také soukromá divadla. Výhodou tohoto soukromého salonu bylo, že k účasti na něm musel být člověk pozván, tudíž nežádoucí vlivy byly eliminovány. V soukromých divadlech se zase mohlo hrát to, co považoval hostitel a všichni účastníci za vhodné a důstojné, produkce nebyly podřízeny všeobecnému (čti špatnému) vkusu veřejnosti. Tak vzniklo i v Miláně několik soukromých divadelních center, i když zdaleka nedosahovaly takového počtu jako v Bologni, kde jich bylo na čtyřicet. V těchto divadlech vystupovali jak profesionální herci, zpěváci, hudebníci a tanečníci, tak i

³¹ Převedení této opery do baletní podoby Angiolinimu poradil samotný Metastasio v dopise z roku 1766: „... anzi me ne prometto nuovi motivi, se un giorno vi cade in acconcio il mio Achille in Sciro che, se mal non mi oppongo, mi par pietra per il vostro scalpello.“ Cit. in: Tozzi, Lorenzo: *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*. L'Aquila, Japadre 1972, str. 90

umění milovní a talentovaní šlechtici.

Již na počátku 18. století jsou zmínky o divadélku Casa Taverna hraběnky Marie, kde byla uvedena tříaktová opera (dramma in musica) *Aldimiro*, v níž vystupovaly urozené dámy a pánové. Salón hraběnky Clelie Borromeo del Grillo in Rugabella hostil Vědeckou akademii bdělých³² a přednášely se zde tragédie. V paláci u Porta Romana šlechtické rodiny Pertusati se scházeli obdivovatelé Arkádie a jejich knihovna je základem dnešní knihovny Braidense. Známým a pro nás důležitým salómem byl rovněž dům kněžny Serbelloni, jejímž milencem byl Pietro Verri dlouhá léta. Kněžna měla divadlo ve velké oblibě, sama přeložila (za pomoci Verriho) francouzského dramatika Filippa Nericaulta Destouchese, divadelní hry se zde i předváděly. Hrabě Giulini psal s oblibou sám komedie a někdy je i zhudebnil a dával je hrát přáteli ve své vile Boffalora. Dům paní Grianty byl velkým centrem opery, roku 1765 se zde například dával Metastasiův *Izák* s hudbou Jomelliho. Za zmínku stojí rovněž salón Teresy Fogliuzzi, kde se scházela intelektuální a umělecká elita a předvádělo se divadlo, sama Fogliuzzi se pak, jak známo, oddala divadelnímu umění profesionálně.

Hudebně-dramatické umění bylo ještě uváděno například v domě markýzů Isimbardi v milánské čtvrti Monforte. Zde uvedla amatérská filharmonie (Dilettanti Filarmonici) operu *Spirito Folletto* s libretem Marconiho a hudbou Luigi Crippy.

³² Accademia scientifica dei vigilanti

3. Osobnosti bratří Verriů

3.1 Pietro Verri (12. 12. 1728 Milán – 28. 6. 1797 Milán)

Pietro Verri byl prvorozený syn váženého milánského občana Gabriela Verriho, daňového advokáta v administrativě Marie Terezie a člena milánského senátu. Pietrovou matkou byla markýza Barbara Dati Somaglia. Oba jeho rodiče byli velice přísní a nároční na své potomky, rodinná atmosféra tedy nebyla nikdy přívětivá. Matku v jednom dopise popsal jako chronického hypochondra bez špetky lásky, která celý den leží v posteli a odtud komanduje rodinu a služebnictvo. Otec byl suchopárný diktátorský advokát plně oddaný monarchii. Pietro, stejně jako jeho další sourozenci, se snažili z tohoto téměř nepřátelského prostředí co nejdříve vymanit. On byl ovšem z celé rodiny ten nejvíce rebelující a jeho neustálé spory s otcem i s matkou ho hluboce poznamenaly.

Po základním vzdělání, které mu poskytl otec, byl poslán roku 1739 do veřejné školy v S. Alessandru, která byla založena Giambattistou Arcimboldim. Zde se seznámil s Paolem Frisim, stali se přáteli a toto přátelství jim vydrželo po celý život. Po pěti letech přísné školní a náboženské disciplíny byl poslán do Nazarénské koleje v Římě. Na období strávené v této instituci vzpomínal s hrůzou ještě dlouho poté a vypěstoval si zde silnou averzi k celému městu a jejím obyvatelům:

„Když slyším někoho mluvit římským nářečím, cítím chuť zelených bobů, které jsem tam jedl, šíleně pálicí slunce, pod kterým jsem chodil v plášti, galejní výraz mnichů, kteří mě komandovali; neurvalost některých abruzzanů a kalábrijců, mých vznešených kolegů, kteří, jak si pamatuji, měli ohromné svaly, aby mohli dávat pěsti... (...) Vzpomínám si, že v Římě jde všechno smrtelně pomalu: vozy, lidé pěšky, všichni se pohybují jako želvy. Lidé tam na mě působili laxním a lenivým dojmem.“³³

Po osmnácti měsících se vrátil zpátky do Milána a pokračoval ve studiích u jezuitů v Breře a od roku 1748 na Koleji pro mladé šlechtice v Parmě, kterou nakonec se všemi poctami absolvoval. Zde konečně našel mezi pedagogy inspirativní osobnosti hodné úcty a obdivu, motivující ho ke studiu. Pokračovat ve studiích práv, tak jak tomu chtěl jeho otec, ale odmítl. To později komentoval slovy: „Já jsem první Miláňan, který má rozhodující hlas, aniž by byl doktorem.“³⁴

V jednadvaceti letech se tedy vrátil znovu do chladného rodinného prostředí, které ho tolik

³³ “Quando sento parlar romano, sento il sapore delle fave verdi che mangiavo, il calore cocentissimo del sole sotto il quale passeggiavo col tabarro, il muso galeottico di que’ frati che avevano podestà sopra di me; la bestialità di alcuni abruzzesi e calabresi, miei onoratissimi soci, che mi ricordo avevano muscoli erculei per dar pugni... (...) Mi ricordo che in Roma tutto va con lentezza mortale; le carrozze, la gente a piedi, tutto si muove come le tartarughe; mi dava l’idea di un popolo neghittoso e sfaccendato “ Valeri, Nino: *Pietro Verri*. Milano 1937, str. 19

³⁴ “Io sono il primo milanese che senza essere dottore, ha voto decisivo” (dopis z 1.11.1765) Vianello, Carlo Antonio: *La giovinezza di Parini, Verri, e Beccaria. Con scritti, documenti e ritratti inediti*, Baldini e Castoldi, Milano 1933 p. 155

deprimovalo. Neměl žádné zaměstnání ani prostředky (rodiče ho drželi zkrátka), a tak začal objevovat milánskou mondénní společnost. Navštěvoval kavárny a divadlo, vstoupil do Accademie dei Trasformati, skládal básně nevalné kvality a dokonce navázal vztah se starší vdanou ženou. Byla to hraběnka Maria Vittoria Ottoboni Serbelloni, která ho okouzila především svou vzdělaností. Tato žena ho uvedla do milánské společnosti, jelikož se v jejím salóně scházeli významní umělci a intelektuálové. Společně se věnovali četbě krásné literatury a divadlu. Jeho rodiče byli tímto vztahem šokováni, zakázali mu chodit do divadla, které považovali za hříšné místo, a otec mu dokonce vyhrožoval tím, že ho nechá zatknout a uvěznit. Pietro už byl ale rozhodný dospělý muž a nenechal se zastrašit. Gabriele Verri tedy musel zvolit smířlivější taktiku a pro zklidnění situace se rozhodl vzít s sebou syna na kongres ve švýcarském Varese, kam byl pozván, aby určil hranice mezi Švýcarskem a milánským regionem. V průběhu kongresu s ním jednal přívětivým způsobem a dokonce ho podporoval v jeho zájmu o divadlo, když mu dovolil navštěvovat komedie, které byly jakýmsi doprovodným programem konference. Následně se přesunuli do Vídně, hlavního města impéria, a toto pulzující město Pietra zcela pohltilo. Byly zapomenuty rodinné hádky a neshody, otec se synem se během této cesty sblížili jako nikdy předtím, ale ani nikdy potom. Návrat do Milána znamenal i návrat do stále stejné rodinné nepohody Verriů. Pietro už byl ale v té době na rodině téměř nezávislý, jeho světem byla společnost, hraběnka Serbelloni, Akademie a několik přátel, které si zde našel. Jeho zájem se v tuto dobu, po návratu z Vídně, ještě více soustředil na divadlo a především na divadelní literaturu. Spolu s hraběnkou přeložili celé dílo francouzského dramatika Destouchese a tento překlad publikovali ve čtyřech svazcích roku 1754. Tento francouzský autor sice nebyl nejoriginálnějším tvůrcem, měl ale vkus a vzdělání, které se projevovalo jak v předmluvách k hrám, tak ve hrách samých. Zabýval se například definicí různých druhů komična, přičemž to nejzajímavější a nejtěžší je takové, které nevyvolává salvy smíchu, ale které rozesměje duši. Je to smích vznešený až duchovní a modelem takové rovnováhy je Příroda se svými krásami, vznešeností a jednoduchostí. Pietro už se ale v té době zabýval i jinými než estetickými problémy, zajímala ho především morálka, jak uvedl v předmluvě k tomuto překladu. Právě prostřednictvím komedie se podle Verriho odhalují neřesti a tím se poukazuje na špatnou morálku společnosti. Dobrá morálka nás naopak vede k umění žít. V úvahách se vzdaloval od Destouchese, ale inspiroval se jinými francouzskými spisovateli, například Blaise Pascalem. Ve svých studiích se začal seznamovat se soudobým filozofickým myšlením francouzským a anglickým. Z nich vyčetl a přejal víru v pokrok a v lidský rozum, která se do budoucna stala základem jeho filozofie. Zajímavé je, že na konci předmluvy k Destouchesovi formuluje názor, že přestože Itálie dala ve vědě a umění často první a určující směr, pokud jde o komické divadlo, zdaleka nedosahuje zásluh Francie. Italské komedie jsou

podle něj nedostačující a nevkusné. Poprvé se zde objevuje i motiv, který se bude znovu objevovat v celém jeho díle: pocit a otevřené přiznání dekadence italské kultury a obdiv k evropské kultuře, s níž chce znovu navázat kontakt.

Příští text, který Verri zveřejnil, se opět týkal divadla. Tentokrát šlo o báseň *La vera commedia* (Pravá komedie), text na obranu Carla Goldoniho³⁵ ve sporu tzv. chiaristů proti goldonistům, jenž rozpoutal roku 1754 divadelní autor Pietro Chiari (1712–1785). Ten totiž vydal polemický článek proti Goldoniho divadelní reformě vyjádřené ve spisu *La Commedia*, kritizoval jeho inspiraci komedií dell'arte, tematiku čerpající z každodenního života Benátčanů a používání dialektu. V Benátkách (a nejen tam) tato polemika rozpoutala vášnivé debaty v divadelních kruzích i mimo ně, byly publikovány různé „odpovědi“, „vyvrácení“ a „poznámky“ na obranu jednoho či druhého autora. Pietro Verri (následuje svého učitele abbé Robertiho) se postavil na stranu divadelního reformátora a prohlásil, že „komedie musí být věrné a čisté zrcadlo, obraz života“³⁶, má pravdivě představovat realitu. V takovém díle je smích povolen, ovšem ne smích prvoplánový jako v nevkusných fraškách, ale jistým způsobem smích přísný, plný jemné morálky, *sourire d'âme*, jak jej nazývají Francouzi. Goldoni dokázal svou reformou komedie dell'arte vytvořit „opravdovou komedii“, ve které je smích prostředkem k boji proti neřestem. Velmi kritizovaným prvkem Goldoniho díla byl jazyk, jemuž obránci italské tradice vytýkali přílišnou hrubost. I zde stál Verri za svým autorem, konec konců sám používal italštinu ne zrovna nejčistější (výrazné je například přejímání slov z francouzštiny) a jeho názory na eklecticismus jazyka se naplno projeví v polemických článcích *Il Caffè*. Jak již bylo zmíněno výše, Verri se totiž zajímal především o obsah výroků, ne o jejich formu: „pokud mluvíš pravdivě, odpouštím ti slova“³⁷. Na Pietrův mladicky zapálený text odpověděl Goldoni s vděkem, i když spíše zdrženlivě: věnováním v komedii *Il festino* (Hostina). Chiari naopak reagoval ostře ironickým spiskem *Risposta all'eruditissimo Midonte Piramideo* (Odpověď převzdělanému Midontu Piramideovi), ve kterém Verriho oslovuje jeho arkadickým jménem, zesměšňuje jeho nevalné básnické umění a především komentuje, velice netaktně, jeho vztah k hraběnce Serbelloni. To byla veliká rána pro Verriho hrdost, ale nedokázal na ni adekvátně

³⁵ **Carlo Goldoni** (1707–1793) byl autor divadelních her a libretista pocházející z Benátek. Vystudoval práva, ale již od mládí se zajímal o divadlo a nakonec zanechal právnické kariéry a plně se věnoval divadlu a poezii. Psal trágédie i operní libreta, stěžejní částí jeho díla jsou ale komedie. Jeho inspirací a hlavním vzorem byl Molière. Snažil se o reformu tehdy nejpobulárnějšího žánru, improvizované komedie dell'arte. Zanechal některé postavy, ale zbavil je masek a ustálených stereotypů, upevnil scénář a dialogy. Snažil se o pravdivé zobrazení soudobé společnosti, často používal ve svých hrách benátský dialekt. K jeho nejznámějším hrám patří např. *Poprask na laguně*, *Sluha dvou pánů*, *Mirandolina* a další. V roce 1761 se přestěhoval do Paříže, kde působil v Théâtre Italien, a žil zde až do své smrti v roce 1793.

³⁶ “La commedia deve essere specchio fedele e puro, immagine della vita.” Cit. in: Valeri, Nino: *Pietro Verri*. Milano 1937, str. 45

³⁷ “se tu mi dici il vero, perdono le parole”. Idem.

odpovědět. V tento kritický okamžik, kdy byla uražena jeho pýcha jako autora, dostal další ránu ještě osobnějšího charakteru. Hraběnka Serbelloni, která pro něj představovala poslední čtyři roky středobod světa, jej opustila. O dvanáct let později komentoval Pietro tuto situaci v dopise Alessandrovi stále s hořkostí: „Poprvé jsem miloval ženu, která byla o nejméně deset let starší než já, ošklivá tak jak ji znáš. Kvůli ní jsem trpěl zlost rodičů; sám jsem pro ní spoustu věcí promeškal a všemu jsem se kvůli ní vystavil. Miloval jsem celou silou svého mladého srdce, citlivého a vzpurného. Věřil jsem, že to, co jsem považoval za svoje štěstí, je věčné... Viděl jsem, jak byla má dobrá víra zrazena, ze dne na den vybuchla bomba, která tam byla tajně nastražená. Zničehonic jsem zůstal opuštěn, nahrazen jedním bratrancem, který pak vyměnil ji.“³⁸

Je pochopitelné, že jeho raněné city byly v době rozchodu mnohem intenzivnější, a tak není divu, že se temperamentní mladík nechal těmito city unést. Psal básně, vrhnul se do víru společenského života, demonstrativně navštěvoval jiné ženy. Mezi spisky z tohoto období patří například francouzsky napsaný *Pensées sur l'amour et sur la galanterie* (Myšlenky o lásce a galanterii), ve kterém se zabývá ctnostmi lásky, výchovou mladíků na kolejích a nepravdivými informacemi o ženách.

Postupně se začal věnovat i vážnějším tematikám a v četbě se soustředil na francouzské osvícence. Ve svých *Pensées detachées* (Volné úvahy), textech psaných opět “ze cviku” francouzsky, se zabýval závažnými problémy historickými a politickými. Velkou inspirací byl například Montesquieu, jehož *Duch zákonů* dal vzniknout Verriho spisu *Idées sur la société* (Myšlenky o společnosti). Stále se ovšem nejednalo o příliš originální dílo. Jakýmsi završením toho nešťastného životního období, kdy se Pietro Verri užíral zneuznáním ze strany společnosti, lásky i rodiny, byl kuriózní almanach *Il Gran Zoroastro, ossia Astrologiche Predizioni per l'anno 1758 tratte da un manoscritto di pietra e dall'Egiziano in volgar favella a pubblica utilità tradotto* (Velký Zarathustra, aneb Astrologické předpovědi na rok 1758 převzaté z kamenného rukopisu a z egyptštiny přeloženy do našeho nářečí pro veřejné blaho). V tomto satirickém spisku si vzal na paškál různé astrologické předsudky, skandály milánské šlechty a dokonce svou vlastní rodinu, především svoji autoritářskou matku. Zveřejněním dosud soukromého rodinného boje dopadl na pomyslné společenské dno. Na konci roku 1758 publikoval ještě druhý díl almanachu a v květnu roku následujícího odcestoval jako dobrovolník na frontu bojovat na straně Rakouska proti Prusku.

³⁸ “Io ho amato per la prima volta una donna, che aveva almeno dieci anni piú di me, brutta come la conosci; per lei ho sofferto l'ira dei parenti; solo, ho saputo mancar di tutto ed espormi a tutto; ho amato col trasporto d'un cuore nuovo, sensibile e ritroso; credeva eterna per tutti i titoli quella, che allora credeva, la mia felicità... Ho veduto tradita la mia buona fede, da un giorno all'altro scoppiò la mina che clandestinamente s'era preparata: io rimasi abbandonato improvvisamente, soppiantato da un cugino che poi piantò lei.” Dopis z 9. října 1767, Cit. in: Valeri, Nino: *Pietro Verri*. Milano 1937, str. 54

Válka nebyla pro Verriho žádným zázračným prozřením a nezměnila nijak výrazně jeho pohled na svět. Byl spíše znechucen životem vojáka, chováním kolegů důstojníků, pomalostí a krutostí války samotné, to vše pro něj představovalo zrcadlo stavu společnosti. V roce 1760 byl zpátky doma poté, co v Drážďanech vystoupil z armády. Jediným pozitivním bodem na jeho válečném dobrodružství bylo přátelství s anglickým poručíkem Henrym Humphryem Evansem Lloydem (1729–1785), který ho zasvětil do studia ekonomiky a obchodu. Prvním plodem těchto studií byla úvaha *Elementi di commercio* (Základy obchodu) napsaná ještě ve Vídni na zpáteční cestě z fronty.

Po příjezdu zpět do Milána se Pietro Verri rozhodl, ve svých třiceti dvou letech, nastoupit konečně profesní dráhu a na radu otce zamířil do rakouské administrativy. První kontakt s ministrem Firmianem ovšem nebyl úspěšný ani přesto, že mu poslal svůj spis *Saggio sulla grandezza e decadenza del commercio di Milano sino al 1750* (Úvaha nad velikostí a úpadkem milánského obchodu do roku 1750), na kterém horečně pracoval celé čtyři měsíce. Během této práce si ale Verri konečně uvědomil, čím se chce zabývat a co ho naplňuje. Oddal se tedy plně studiu a doufal, že konečně všem dokáže svoje schopnosti. V tomto období se sblížil s bratrem Alessandrem a mezi jeho dobré přátele patřili rovněž Cesare Beccaria, Luigi Lambertenghi, Giambattista Biffi, Giuseppe Visconti, Giuseppe Colpani, Sebastiano Franci, Alfonso Longo, Pietro Secchi a starý známý Paolo Frisi. Z jejich každodenních setkání, debat a společných projektů se spontánně vytvořil kroužek mladých intelektuálů, který byl nazván Accademia dei Pugni. Pietro vydal další *Gran Zoroastro*, tentokrát na obranu prvního ekonomického spisu Beccarii, dále *Discorso della felicità* (Pojednání o štěstí, 1763) a almanach *Mal di Milza*. Zároveň poslal na vídeňský dvůr rukopis projektu, ve kterém navrhoval zrušení starobylého systému soukromých společností („ferme“), jejichž prostřednictvím se najímaly pozemky, což znamenalo nepřímé daně, nemluvě o složité administrativě, decentralizaci moci a korupci (boji za reformu tohoto systému se věnoval i příštích osm let, ničeho ale nedosáhl a nakonec toho rezignovaně zanechal). Mezitím publikoval ještě další spis obchodního charakteru: *Bilancio del commercio dello Stato di Milano* (Bilancování o obchodě v milánském státě, 1764) a aktivně nabádal své přátele také k aktivitě. Publikace tohoto kroužku intelektuálů skutečně začaly být známé v Miláně i okolí a roku 1764 vydal Beccaria v Livornu slavný spis *Dei delitti e delle pene* (O zločinech a trestech). Fakt, že tento spis byl výsledkem debat mezi přáteli a že Pietro Verri měl na jeho vzniku nemalý podíl, je obecně známý. Ještě v roce 1764 začala Accademia dei Pugni vydávat tiskem *Il Caffè*³⁹, periodikum, které mělo sloužit jako literární platforma pro tuto skupinu. Jeho vydávání trvalo do roku 1766 s periodicitou zhruba deseti dní, celkem tedy vzniklo sedmdesát čtyři čísel. Jeho konec souvisel

³⁹ První díl byl vydán 1.6.1764

s rozpuštěním kroužku, jelikož Alessandro odjel z Milána, tradičně nespolehlivý Beccaria měl jiné zájmy a Pietro konečně získal místo u rakouské administrativy.

Když byla roku 1765 zřízena Nejvyšší rada pro veřejnou ekonomiku, jejímž prezidentem byl Gian Rinaldo Carli, Pietro Verri byl jmenován jejím kancléřem. Jeho pověřením bylo zastupovat zájem veřejné pokladny v jednání se soukromými podnikateli („fermieri“). Ani se současným zaměstnáním ale nebyl zcela spokojen, neboť se cítil ponížen faktem, že je Carli jeho nadřízeným. Podle jeho názoru mu vzhledem ke spisům, které vytvořil, náležela funkce prezidenta mnohem více. Svému úřadu věnoval veškeré volné chvíle a vytvořil další projekty, jejichž cílem bylo zlepšit ekonomickou situaci milánského knížectví: *Piano complessivo d'amministrazione di tutte le regalie redente e da redimersi* (Komplexní plán administrace lén vykoupných a k vykoupení, 1770), *Riflessioni intorno alla Consulta del 18 gennaio 1769* (Úvahy o Radě z 18. ledna 1769), *Riflessioni sulle leggi vincolanti principalmente nel commercio dei grani* (Úvahy o svazujících zákonech především v obchodě s obilím, 1769). V roce 1771 pak napsal *Meditazioni di economia politica* (Úvahy o politické ekonomii), kde mezi řádky prosvítala polemika proti bývalému příteli Beccariovi⁴⁰, který od roku 1769 působil na katedře věd v Palatinských školách.

Nejvyšší rada neměla dlouhého trvání a v roce 1771 byla zrušena vrámci zeštíhlování administrativy. Její zaměstnanci byli většinou přesunuti na Obchodní magistrát, Carli opět jmenován prezidentem a Verri viceprezidentem, což vnímal jako další odmítnutí a ponížení ze strany vlády. Toto zklamání ho nejdříve vedlo k rozhodnutí rezignovat na politické aktivity a věnovat se pouze studiu a psaní, nakonec to ale učinil jen z půlky. V tomto období vydal známý traktát *Indole del piacere* (Povaha požitku, 1773, Livorno), shrnující jeho myšlenky o lidské existenci, a také několik ekonomických úvah, z nichž nejznámější byla *Bilancio generale delle importazioni ed esportazioni durante il 1769* (Obecná bilance dovozu a vývozu během roku 1769).

Profesní neúspěch se rozhodl řešit tím, že se soustředil na svůj osobní život. Ukončil dlouhý a bouřlivý vztah s Beccariovou sestrou (vdanou) Maddalenu Isimbardiovou, jejíž vrtochy a žárlivé výstupy ho začaly nudit, a začal se rozhlížet po ženě, s níž by se mohl oženit. Volba padla na jeho vlastní neteř Mariettu Castiglioni, dceru jeho sestry Terezy. Marietta v dětství osiřela a rodina Verri se jí ujala. O více než dvacet let mladší Marietta byla milá, rozumná a zdála se být poslušnou a věrnou ženou. Svatba se konala 21. února 1776 a jejich manželství bylo skutečně plné lásky a porozumění. Na

⁴⁰ K definitivnímu konci přátelství došlo po roce 1766, kdy Alessandro Verri a Cesare Beccaria podnikli na pozvání francouzských filozofů cestu do Paříže. To, co se mělo stát triumfem milánských osvícenců, skončilo fiaskem a to především kvůli nedostatečně reprezentativnímu a roztržitému chování Beccarii. Jeho myšlení a vystupování nebylo koherentní, a tak Francouze nezaujal. Verri toto viděl jako velkou promarněnou příležitost a s Beccariou přerušil kontakt.

jaře 1777 se jim narodila první dcera Tereza. Téměř padesátiletý otec pro ni napsal dojemné *Ricordi a mia figlia* (Vzpomínky pro mojí dceru).

Ve svých studiích se začal orientovat na historii a pracoval na velkém projektu *Storia di Milano* (Dějiny Milána). První díl byl publikován, po pěti letech příprav, v roce 1783, ale nevzbudil velký rozruch. Psaní druhého dílu přerušila jeho smrt, přičemž se ve vyprávění dostal do roku 1524⁴¹.

Práce na tomto velkolepém díle a především smutné rodinné události omezily jeho další literární aktivity. V roce 1789 zemřel jeho malý syn Sandrino a o necelé tři roky později ztratil i milovanou ženu Mariettu. Její smrt ho naprosto zdrtila, a jak psal svému bratrovi, vážně uvažoval o sebevraždě. Ve snaze rychle se z této bolesti dostat, rozhodl se pro další sňatek. Sotva rok po smrti první ženy šel tedy k oltáři podruhé a jeho manželkou se stala opět o mnoho let mladší Vincenzina Melzi, sestra budoucího viceprezidenta Italské republiky. Další smutnou ránou byla smrt otce v září 1783 a následné dědické pře. Zatímco Pietrovi sourozenci chtěli rozdělení majetku rovným dílem, on se rozhodl stát se hlavou rodiny a vše sám vést, zapomínaje zcela na své minulé vzpoury proti autoritářskému otci. To způsobilo vášnivé hádky, jež přerostly v soudní spory a ve velký skandál. Rodina se rozpadla a všichni ho opustili. Nejhorší bylo, že včetně Alessandra. Ten se přidal na stranu ostatních dvou bratrů, kteří chtěli rozdělení majetku. Alessandro nebyl pouze Pietroovým bratrem, ale jeho největším přítelem a rádcem, jeho důvěrníkem, se kterým si pravidelně psal téměř dvacet let. Fakt, že se od něj odvrátil i on, se Pietra hluboce dotkl. Jejich korespondence sice ještě několik měsíců pokračovala, jednalo se ale o strohé dopisy obchodního a právního charakteru, načež na několik let utichla úplně. Pietro zůstal v otcovském domě sám se svou manželkou a dcerami, pečlivě se staral o zbylý majetek rodiny Verriů.

Pokud jde o poslední etapy jeho kariéry, od roku 1780 se konečně stal prezidentem Obchodního magistrátu. Tento úřad zastával ale pouze šest let, než byl penzionován. V penzi se nadále věnoval psaní, často kritizoval despotické pojetí vlády císaře Josefa II. (na trůně od 1782). S velkými událostmi, které začaly ke konci osmdesátých let zmítat Francií a s nástupem nového císaře Leopolda II. se mu vrátilo mladické nadšení a nedočkavost po novinkách. Svědectvím jsou spisy *Orazione funebre per Giuseppe II* (Pohřební modlitba za Josefa II.), *Dialogo fra l'imperatore Giuseppe II e un filosofo* (Dialog císaře Josefa II. a jednoho filozofa) a *Pensieri sullo stato politico del Milanese* (Úvahy o politickém stavu Milánska). Ovšem tváří v tvář revoluci, válce a napoleonské invazi do Itálie se i u něj profrancouzské pocity pozvolna proměnily ve strach a nejistotu z budoucnosti. Když v roce 1796 Napoleon Bonaparte vstoupil do Milána, byl Verri členem restaurované městské rady z roku 1791 a souhlasil s členstvím v demokratické vládě. Posledními články, kterými o sobě dal vědět v této době,

⁴¹ V jeho díle pokračovalo několik následovníků, poslední vydání připravil Custodi.

byly *Pensieri di un buon vecchio che non é letterato* (Myšlenky jednoho dobrého starce, který není literátem) a *Mozione del cittadino Verri alla Municipalità di Milano* (Návrh občana Verriho milánské radnici). 28. června 1797 zemřel Pietro Verri náhle během nočního zasedání nové vlády.

Pietro Verri byl velmi temperamentní osobnost a jeho nejvýraznějším charakterovým rysem byla hrdost až tvrdohlavost. To se projevovalo hlavně v mládí, kdy byl v trvalé opozici proti všem. Nejvíce ze všeho proti svým rodičům, z čehož vyplývá jeho neklidná studijní dráha a dlouhá léta hledání. Jeho povahu popsal trefně Alessandro v dopise z roku 1769: „Pořád sebou hýbou dva nejživější city: něha a ambice... Prožíváš vše velice silně, cit zaplavuje vždy najednou celé tvé srdce a tvůj rozum.“⁴² Toužil po uznání, a proto se snažil uplatnit v mnoha oborech, nejprve v literatuře, posléze v ekonomice a politice. Jeho snahy byly ale málokdy oceněny, což způsobovalo těžkou frustraci. Přesto se nikdy nevzdal a po každé ráně (jak osobní, tak společenské či profesní), se vždy postavil znovu na nohy s neochvějnou vírou v lidský pokrok. Na rozdíl od svého bratra Alessandra nikdy nerezignoval na své ideály, i když určitá proměna směrem k většímu konzervatismu a umírněnosti nastala i u něj. Během celého svého života psal, zdá se dokonce, že psaní pro něj bylo jednou ze základních potřeb. Začal nevalnými básněmi v arkadickém duchu, pokračoval úvahami na téma literatury a divadla, později traktáty ekonomickými, politickými a historickými. Zároveň si dopisoval téměř dvacet let se svým bratrem Alessandrem a v těchto dopisech reflektoval nejen svůj život, ale i milánskou společnost. Když se jejich vzájemná korespondence na několik let přerušila, dokonce v psaní pokračoval ve formě poznámek či jakéhosi deníku. Právě díky této potřebě ze všeho se vypsát máme dodnes nebývale bohaté svědectví o životě a myšlenkách tohoto osvícence, který se cítil být Evropanem (jako jeden z mála Italů té doby) a neustále se snažil o to, přispět k pokroku společnosti.

⁴² „Hai sempre in moto due vivissimi sentimenti: la tenerezza e l'ambizione... tu senti con estrema vivacità e sei assalito ad un tempo da tutte le parti del cuore e della mente” (dopis ze 6. srpna 1769).

3.2 Alessandro Verri (9. 6. 1741 Milán – 23. 9. 1816 Řím)

Alessandro se narodil o celých čtrnáct let později než Pietro a až do roku 1761 neměli moc příležitostí se sblížit. Stejně jako Pietro studoval Alessandro na internátních školách u otců somasků v Merate a poté v Miláně u barnabitů. Zpět do rodiny se vrátil ve zmíněném roce 1761 a pokračoval ve studiu práv. Později se zapsal na kolej mladých šlechticů, načež získal funkci „ochránce vězněných“.

Doma měl konečně příležitost blíže poznat bratra Pietra a jejich společná zkušenost na internátních školách a společné zájmy je sblížily. Oba konstatovali nedostatečnost vzdělání, které jim bylo poskytnuto, a Pietro nabádal bratra k četbě moderních francouzských a anglických historiků, právníků, ekonomů a filozofů. Alessandro velice rychle intelektuálně vyspěl a byl aktivním účastníkem diskusí s bratrem a jeho přáteli.

V roce 1762 již vydal svůj první spis, obranu Cesara Beccarii proti ostré kritice markýze F. M. Carpaniho *Riflessioni in punto di ragione sopra libro intitolato: Del disordine e de' rimedi della monete nello stato di Milano* (Úvaha o knize nazvané O nepořádku a nápravě peněžního systému v milánském státě, Milano, Galeazzi, 1762). Podobně se pak na stranu Beccarii postavil spolu s bratrem, když na něho útočil v roce 1765 vallombroziánský mnich Ferdinando Facchinei kvůli spisu *Dei delitti e delle pene*.

Mezi lety 1761 až 1766 se Alessandro oddal trochu megalomanskému projektu dějin Itálie (*Storia d'Italia*), ve kterém chtěl popsat události od Romula po současnost. Až do roku 1765 tomu věnoval naprostou většinu svého času, práci na dějinách přerušil pouze kvůli článkům do *Il Caffè* či statím na obranu Beccarii.

Pro *Il Caffè* napsal a publikoval celkem dvaatřicet článků různého druhu a s různou tematikou. Mladý Alessandro byl ve svých člancích plný entusiasmů a jeho styl byl svižný, často ironický a dosti radikální. Nejlépe je to vidět ve slavném článku *Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca* (Notářské odvolání autorů tohoto periodika proti Slovníku Akademie della Crusca), kde zesměšňuje jazykový purismus zmíněné instituce a vyjadřuje touhu mladé generace vyjadřovat své myšlenky svými (klidně i novými) slovy.⁴³

2. října 1766 vyrazil Alessandro Verri spolu s Beccariou na triumfální cestu do Paříže. Tam je pozvali francouzští encyklopedisté Diderot a d'Alembert a další učenci, jelikož chtěli poznat autora slavného spisu *Dei delitti e delle pene*. Pietro Verri nemohl jet na tuto slavnou cestu s nimi, měl totiž příliš mnoho práce v nové funkci státního úředníka. Alessandro si tuto cestu do kulturního hlavního města Evropy užíval, především přivítání a pocty, které jim filozofové připravili. Ještě větších poct

⁴³ Cit. in: *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Walter Binni: Il Settecento, Garzanti, Milano 1988, str. 636.

požíval Cesare Beccaria, který se ale podle Alessandra v takové společnosti neuměl chovat, nechával se velebit, ale nebyl schopen s encyklopedisty zavést smysluplný dialog a více ze setkání vytěžit. Také jako by pozapoměl na ty, kteří mu na toto místo tolik pomohli, na bratry Verriovy. Po zhruba padesáti dnech se Beccaria vrátil do Milána, kde měl svou ženu, po které se mu velmi stýskalo. Paříž jako by byla jen krásný sen. Přátelství s oběma bratry Verri se nadlouho ochladilo.

Alessandro narozdíl od Beccarii cestoval dál, toužil poznat Londýn. Ve všech místech, kde byl, bedlivě pozoroval lidi, domy, způsob života. Během této cesty začala právě vzájemná korespondence obou bratrů. První Alessandrové dopisy jsou plné dojmů z cizích měst, úvah, zajímavých pozorování. V Paříži se setkal s Diderotem, d'Alembertem, Helvétiem a Marmontelem. V Londýně, kde neměl žádnou reputaci a nikoho známého, mohl svobodně chodit po městě a seznámit se blíže s každodenním londýnským životem. V tom mu pomohli dva mladíci Charles Fox a Benjamin Franklin, se kterými se zde spřátelil.

Dopisy z tohoto období jsou plné zajímavých informací o jiných krajích a Pietro je chtěl původně publikovat jako druh cestopisu (tehdy celkem běžná praxe), ale Alessandro nechtěl. Tyto dopisy byly asi pro něj příliš důležité a příliš osobní. V roce 1767 opustil Londýn a vrátil se do Paříže, brzy ale odjel i odtamtud a přes Turín, Janov a Florencii se dostal až do Říma. Toužil poznat svoji zemi a domů ho to asi příliš netáhlo. Když přijížděl do Říma, nemohl tušit, že s tímto městem spojí téměř celý svůj zbývající život. Pietro i všichni jeho známí a příbuzní se snažili Alessandra přemluvit k návratu do Milána, ale již bylo pozdě. Mladý Miláňan se v Římě zamiloval do markýzy Margherity Sparapani di Camerino, manželky markýze Boccapadule Gentile. Tento vztah trval až do konce jeho života.

Projekt Dějin Itálie, jemuž věnoval víc než šest let práce a k jehož vydání stačilo jen málo, nechal ležet v šuplíku. Nechtěl, aby tento obrovský projekt narušil jeho nový pohodlný život.

Od opuštění Milána se Alessandro naopak začal zabývat novými tématy, více se věnoval vědě a literatuře. Studoval fyziku a chemii, překládal z angličtiny a francouzštiny. Zabýval se i překladem z řečtiny, dodnes se dochoval jeho částečný překlad Homérovy *Iliady*⁴⁴.

Jeho pozornost však upoutalo především divadlo. Poznal dílo Williama Shakespeara⁴⁵, jehož *Hamleta* a *Othella* přeložil do italštiny, a sám začal psát divadelní hry. První dvě vydal v roce 1779 v Římě pod názvem *Tentativi drammatici* (Dramatické pokusy) - *Pantea* (tragédie podle Xenofontovy

⁴⁴ Tuto Verriho verzi připomíná ve svém *Esperimento di traduzione dell'Iliade* Ugo Foscolo.

⁴⁵“Chiamando Shakespeare “sorpriendente mostro di bellezza e difetti” ma anche “poeta sovrano”, i cui “squarci nobili, che sono molti, sono il punto più elevato della poesia e i suoi difetti hanno pure una certa stranezza e meraviglia che indica essere parto di un ingegno straordinario” (cito da passi riportati nel saggio di S. Colognesi, Shakespeare e Alessandro Verri, in “Acme”, XVI, 2-3, pp.183-216)“. In: *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Walter Binni: Il Settecento, Garzanti, Milano 1988, str. 703

Kyropedie) *Congiura di Milano* (Milánské spiknutí, tragédie inspirovaná středověkou tematikou).

Odborník na dílo Alessandra Verriho F. Cicoira napsal o druhé jmenované hře: „Výběr námětu z italské historie a zpracování s respektem pro historickou pravdu trochu připomíná pozdější manzoniovské postupy. Přítomnost temných až násilných tónů shakespearovského ražení a preferování umírněné expresivnosti a rétoriky, důraz na realismus a rozhodují chuť inovovat podle vzoru Diderota a Lessinga, dělají z této hry velice zajímavý a originální text.“⁴⁶ Pietro Verri komentoval toto drama pozitivně s odstupem let, v dopise z roku 1782 po přečtení románu *Avventure di Saffo*: „v dobré víře, já jsem byl mnohem více zasažen tím dramatem.“⁴⁷

Zajímal se rovněž o scénografii a herectví, rád inscenoval komedie a dramata v římských salónech a sám se jich účastnil jako herec. V římských intelektuálních a kulturních kruzích si tak získal brzy velký obdiv a byl jmenován rytířem řádu svatého Štefana. Rozpracovanou třetí tragédii ale již nedokončil a psaní divadelních her úplně zanechal. Místo toho se začal věnovat románové tvorbě, prvním pokusem byly *Avventure di Saffo, poetessa di Militene* (Dobrodružství Saphó, básnířky z Militénu, 1780, Roma, Giunchi). V tematikách i ve formě se stále více přibližoval klasicismu, chtěl dosáhnout čistého stylu „bez novinek, bez výstřelků“.⁴⁸ Autor jiskrného článku proti Akademii Crusca nyní kritizoval sám sebe: „Dnes bych to jistě nenapsal tak, jak jsem to udělal v *Caffè* (...) Ve čtyřadvaceti letech ještě není utvořený styl a ta prohlášení se mi dnes zdají jako slova někoho, kdo ještě nezná základy a už skáče po střeších“⁴⁹

V roce 1782 viděl v Římě představení *Antigony*, ve které sám Alfieri hrál Kreonta. O tomto dramatikovi nakonec prohlásil, že je to zakladatel italské tragédie.

Roku 1780 objevili archeologové v Římě hrobky Scipionů. Alessandro je navštívil a podnítilo to v něm touhu studovat vše o Římu. Výsledkem těchto studií historických i filologických byl román *Notti romane al sepolcro degli Scipioni* (Římské noci u hrobky Scipionů) a hlavními postavami jsou duchové slavných mužů (např. Caesara), kteří vypráví o minulé době. První díl vyšel 1792 a po velkém úspěchu

⁴⁶ . “La scelta d'un argomento tratto dalla storia italiana ed elaborato con un rispetto per la realtà storica che fa pensare ai futuri sviluppi manzoniani, la presenza di tonalità oscure e violente di ascendenza shakespeariana, e la stessa preferenza accordata, come s'è accennato, ad un livello espressivo e retorico medio, con attenzioni al realistico e al quotidiano che rispondono alle esigenze avvertite, con più decisiva volontà innovatrice, da un Diderot o da un Lessing, sono tutti aspetti che già di per sé fanno della Congiura verriana un testo quanto mai originale e singolare, un esperimento inconsueto e anticipatore nella nostra letteratura settecentesca.” Cicoira, F.: *Alessandro Verri*. Patron Editore, Bologna 1982, str. 42

⁴⁷ “in buona fede io sono incomparabilmente più colpito dal dramma”. Cit. in: Vianello, Carlo Antonio: *La giovinezza di Parini, Verri, e Beccaria. Con scritti, documenti e ritratti inediti*, Baldini e Castoldi, Milano 1933, str. 821

⁴⁸ “senza novità, senza stravaganza alcuna“. Ibid.

⁴⁹ “Io certamente adesso non iscriverei come ho fatto nel ‘Caffè’ (...) a ventiquattro anni non è formato stile, e quelle massime ora mi paiono da giovane che ancora non conosce i fondamenti e salta sui tetti.“ Ibid., str. 822

vydal druhý díl 1804. Verri připravil i třetí díl románu, ten ale vyšel až posmrtně.

Do Milána se poprvé vrátil až doku 1789 kvůli onomu nešťastnému dědictví, vyřídit záležitosti okolo rodinného majetku. Poté se tam několikrát vrátil, dokonce vzal s sebou i markýzu (ta jinak jakékoliv jeho cestování neschvalovala), vždy to ale byly návštěvy příliš krátké a zběžné. Konečně se opět setkal s bratrem Pietrem; jejich korespondence se v poněkud menší míře obnovila v druhé polovině 80. let. Setkání to bylo vřelé, přesto ale oba bratři cítili, jak veliká propast se mezi nimi rozevřela. Pietro byl stále plný ideálů a víry v lidstvo a pokrok, psal stále podobným stylem a dávno přijal fakt, že spisovatelem nikdy nebude. Naopak Alessandro jako by se vrátil zpátky v čase, stal se z něj velký pesimista, zvláště pokud jde o víru v člověka, a zároveň byl horlivý katolík. Obrátil se znovu k antickým vzorům a roku 1792 dokonce vstoupil do Arkádie (přijal jméno Aristandro Pentelico).

Jeho literární tvorba se přiblížila meditativně lyrickému stylu ve znamení neoklasicismu a nastupujícího preromantismu, více než v dobách *Il Caffè* lpěl na čistotě jazyka a stylem života i názory byl na rozdíl od svého staršího bratra stále více konzervativní. Mezi jeho poslední díla patří *La vita di Erostrato* (Erostartův život, publikován až 1815) a *Vicende memorabili de' suoi tempi dal 1789 al 1801* (Významné události těch časů mezi roky 1789 a 1801, vydané posmrtně). V Alessandrových posledních dílech (včetně *Noci*) se již vyskytuje mnoho preromantických prvků: čím dál tím větší nostalgie, lidské stíny, nešťastné příběhy, ruiny či zničená krajina.

V posledních letech svého života se opět velmi věnoval překladům z řečtiny a latiny, na tyto jazyky byl koneckonců odborník.

Zemřel 23. září 1816 uprostřed rozdělané práce na Římských nocích a na spise o současném stavu města Říma.

4. Korespondence bratrů Verri a jejich reflexe divadelního života

K analýze uvedené problematiky jsem použila výběr pětaticeti dopisů bratrů Verriových, které publikovala Carmela Lombardi ve velice cenné knize *Il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*. Tyto dopisy si Pietro s Alessandrem vyměnili mezi lety 1770 a 1781. Vzhledem k tomu, že bratři si obvykle psali dvakrát týdně, nejedná se o veškerou korespondenci z tohoto období, je to skutečně jen výběr dopisů, v nichž jsou zmíněny plesy, zábavy, divadelní představení či jiné události společenského života. Některé dopisy na sebe navazují a reagují, jindy jde o izolovaná svědectví. Délka dopisů se pohybuje v rozsahu od jednoho odstavce po několik stran textu. V tomto výběru se nachází dvacet dva dopisů Pietrových a pouze třináct dopisů od Alessandra z Říma.

Alessandro byl ve výše zmíněné době již usazený v Římě se svou partnerkou markýzou Boccapadule a jeho zájem se obrátil ke krásné literatuře, vědě a divadlu. Pietro se věnoval své kariéře v Obchodní radě a později na Magistrátu, v roce 1776 se oženil s Mariettou Castiglioni a měl s ní dceru Terezu. Jedná se o víceméně klidná léta v životě obou autorů, kromě práce a psaní se tedy aktivně podílejí na společenském životě, o němž si ve zmíněných dopisech často referují. Jsou to různé plesy a zábavy, divadelní představení, která zde často velmi detailně popisují, ale také společenské a kulturní dění obecně, píše si například i o nově publikovaných knihách.

Z toho důvodu jsem rozdělila tuto část tematicky na dvě podkapitoly, nejprve se podíváme na jejich reflexi bálů a slavností a poté na popisy divadelních produkcí.

Přestože se v této práci zabývám především společensko-divadelním děním v Miláně, neubráním se zde několika zmínkám o Římě, ze kterého píše Alessandro Verri. Tyto zmínky jsou zajímavé zejména pro srovnání, společenský život v Římě a Miláně se totiž značně lišil a rozdíl byl i v tom, jaké se v těchto městech hrálo divadlo.

4.1 Plesy a slavnosti

Různé druhy slavností a plesů byly oblíbenou zábavou v Miláně i jinde v Itálii. Příležitost k těmto setkáním se vždy našla, jeden francouzský cestovatel to dokonce nazýval přímo záminkami: „V Miláně je málo čtvrtí, kde by se každý rok nepořádaly různé slavnosti: když nemůže jako záminka sloužit místní svatý, Panna Marie ho nahradí. Když se slaví tyto svátky, kostely jsou nádherně vyzdobeny a je tam vždy vynikající hudba vokální i instrumentální (...)“⁵⁰

⁵⁰ „Vi sono pochi quartieri in Milano ove non si diano varie feste ogni anno: quando il Santo locale non possa servirne di pretesto, la santa Vergine vi supplisce. Quando si celebrano queste feste, le chiese sono ornate con la maggior magnificenza

Motivace slavností byla z pohledu zahraničního návštěvníka více než jasná: “Protože krásné pohlaví je v Itálii více schovávané než kdekoliv jinde, pořádá se co nejvíce různých slavností, aby bylo možné jej spatřit. Kromě zisku, který z nich mají kostely a kněží, vydělá na nich i veřejnost, protože pod záminkou víry se baví.”⁵¹

Přestože musíme brát slova zahraničního pozorovatele (který byl zřejmě tak trochu dobrodruhem) s rezervou, faktem zůstává, že slavnosti a plesy byly pořádány velmi často a Pietro Verri je s oblibou popisoval v dopisech bratrovi.

Nejbohatší sezónou na tyto události bylo samozřejmě období karnevalu (masopustu), tedy od února až po začátek března. Karnevalové oslavy tehdy trvaly několik týdnů. Kromě plesů pro vyšší společnost, které byly pořádány v různých palácích téměř každý den, bylo uváděno mnoho divadelních představení a také v ulicích panovala veselá zábava.

Jednu ze slavností na vévodském dvoře popisuje Pietro Verri ve svém dopise z 19. února 1772:

„Včera večer se konala veliká slavnost v sále na Dvoře⁵², jako obvykle. Byla tam pouze jedna řada křesílek, kromě celého heraldického tribunálu tam byly i všechny dámy let minulých a tak se stalo, že velká část dam se do sálu nevešla. Důvod, proč bylo potřeba většího prostoru v sále, byl rafinovaný *contredanse*⁵³. Jejich královské výsosti⁵⁴ a vybraný počet tanečníků a tanečnic se objevili ve stejných, velmi pěkných kostýmech na polský způsob. Výdaje na kostýmy zaplatil Dvůr, dokonce včetně střevíců.“⁵⁵

e vi é sempre un'eccelesse musica di voci e d'istrumenti. (...)“ Voyage historique et politique d'Italie et d'Allemagne. Francfort, Warrentropp, 1736, pp.149, citováno in: Vianello, Carlo Antonio: *Settecento Milanese*. Baldini e Castoldi, Milano 1934, str. 97

⁵¹ “Poiché il bel sesso è più ritirato in Italia che altronde, ci si industria, per vederlo più facilmente, di fare più feste che sia possibile. Oltre il profitto che ne viene a chiese, preti e frati, il pubblico ci guadagna perchè col pretesto della religione si diverte.” Ibid.

⁵² Dvůr Arcivévody Ferdinanda, sídlo milánského panovníka.

⁵³ *Contredanse* (it. *contradanza*) – společenský a divadelní tanec, vzniklý z anglických *country dances*, v módě v 18. a na počátku 19. století. Tančil se buď v libovolném počtu párů situovaných ve dvou řadách, nebo ve čtverci a způsobil revoluci ve francouzském choreografickém uvažování, jelikož poskytoval nespočetně možných kombinací ve vztahu mezi jednotlivci a mezi páry, vznikalo mnoho nových figur, které se prováděly jednoduchými kroky. Le Moal, Philippe: *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris 2008

⁵⁴ LL.AA.RR – zkratka pro „Loro Altezze Reali“ (Jejich královské výsosti). Jednalo se o Ferdinanda Rakouského (1754–1806), syna císařovny Marie Terezie, arcivévodu rakouského, vévodu modenského, vládce Milána, a jeho choť Marii Beatrice Ricciardu d'Este (1750–1829), vévodkyni modenskou a kněžnu carrarskou. Termín královské výsosti užívám podle protokolárního úzu, který toto oslovení používá nejen pro krále, ale pro jejich pokrevní příbuzné, tedy pro osoby s titulem kníže, arcivévoda, vévoda, hrabě.

⁵⁵ “Teri sera vi è stata gran festa da ballo nella solita sala a Corte. Vi era una sola fila di canapè, non ostante il Tribunal Araldico vi erano tutte le dame degli anni passati, il che faceva che una buona porzione di dame non poterono collocarsi nella sala. Il motivo di tener questo spazio più largo fu una contradanza studiata. Le LL.AA.RR. e uno scelto numero di

Tento dopis je velice krátký (dohromady pouze dva odstavce) a i ostatní listy z období karnevalu jsou velmi stručné a vyplývá z nich, že Pietro Verri se účastnil skoro všech plesů, které se konaly. Pro ilustraci uvádím další dva dopisy v jejich úplnosti:

„Milán, 2. února 1772

Bratrovi.

I tentokrát budu stručný. Již jsme měli dvě taneční slavnosti ve velkém sále na Dvoře. Balet našeho divadla byl vytvořen Pickem a předvedl *Ifigénii v Aulidě*⁵⁶, což je ve zkratce Racinova komedie, a je velice duchaplný. Mladý vévoda Parmský⁵⁷ nevidí nic jiného. Je to chaos jako obvykle, objímám tě a jsem

Pietro⁵⁸

Pietro Verri vydržel navštěvovat všechny důležité akce karnevalové sezóny až do konce. Zřejmě kvůli tolika společenským událostem mu zbývalo málo času na psaní. Podstatné události ale přesto zaznamenal:

„Milán, 7. 3. 1772

Bratrovi.

Jsmo na konci našeho rozvratného karnevalu. Dnes večer je maškarní ples u Jeho královské Výsosti. Ve středu, tedy poslední řádný den, tam byl podobný ples: bylo tam pozvaných čtyřicet dam a stejný počet pánů. Někdo převlékal kostým dvakrát, někdo třikrát, někdo i vícekrát: blízko sálu byly místnosti, kde se dalo pohodlně převlékat. Výstřednost převleků nás natolik zaměstnávala, že se netančilo dříve, než po večeri, přestože orchestr hrál bez ustání. Jejich Výsosti novomanželé⁵⁹ měli svá tajemství a snažili se navzájem schovávat, prostě byla to veselá slavnost. Já jsem měl dva převleky, jeden za Pierota, druhý za Francouze z doby Jindřicha IV., byl to hezký

ballerini e ballerine comparvero vestiti in un uniforme abito polacco assai vago. La spesa di tutti gli abiti l'ha fatta corte, compresi sino i stivaletti.“

⁵⁶ Jednalo se baletního mistra Charlese de Picqua a balet *Ifigenie v Aulidě* byl původně dílem jeho učitele Jeana-Georgese Noverra.

⁵⁷ Ferdinand I. Parmský (1751-1802), syn Filippa I., vévody z Parmy.

⁵⁸ “Milano, 20 febbraio 1772/Al Fratello./Anche per ora sono breve. Abbiamo già avute due feste da ballo generalissime nel gran salone di Corte. Il ballo del nostro teatro diretto da Pick rappresenta l'*Ifigenia in Aulide*⁵⁸, è in abbreviatura la commedia di Racine; vi è molta anima. L'infante di Parma non vede altro. Siamo nel caos al solito, ti abbraccio e sono/Pietro”

⁵⁹ Ferdinand Rakouský a Maria Beatrice Ricciarda d'Este, jejich svatba se odehrála 15. 10. 1771 v Miláně

a elegantní kostým a všem se líbil.⁶⁰

Z výše uvedených citací si můžeme vytvořit představu o tom, jak karnevalové plesy vyšší společnosti probíhaly. Přijít v kostýmu bylo obvyklé, či přímo povinné, a k dobrým způsobům patřilo minimálně jednou za večer se převléknout, k čemuž byly sály uzpůsobeny. Tanec byl vždy součástí všech fází oslav, jak v divadle, tak později na plese (i když tam se tančilo až po večeři). Výjimkou na šlechtických slavnostech nebyla ani vystoupení profesionálních tanečníků: slovy „ballerini“ a „ballerine“ (viz dopis z 19. 2.) již byli v té době označováni pouze profesionálové.

O dva roky později popsal Pietro velice detailně ples u knížete Chigi, odehrávající se opět v době karnevalu. Nejprve se v dopise věnuje popisu prostoru paláce, tedy kulis, ve kterých se ples odehrál:

„Slavnost knížete Chigi byla opravdu velkolepá. Začnu místem: je to dům Imbonatiho, dříve sídlo básníků⁶¹. Vstupní hala byla dosti rozlehlá a nacházela se naproti schodišti; strop a stěny byly pokryty stříbrnou a bílou látkou; poté se vstupovalo do horního patra (?), sídla akademiků a odtud do tanečního sálu. Ten byl celý pokrytý barevnou látkou, která vytvořila elegantní a jednoduchou architekturu po antickém vzoru. (...) Ozdoby byly všechny převzaté z antického Herkulánea; tam, kde měla být okna, byla zrcadla, a aby se dosáhlo tvaru přesného čtverce, postavili na jedné straně pěkné podloubí, ve kterém bylo padesát hudebníků, všichni ve stejném vkusném převleku (...) V prvním sále, v tom naproti schodišti, nebylo zprvu vidět, že tam mělo být občerstvení, ale jedna stěna byla falešná, ta jako opona zmizela a odhalila krásně osvětlené divadlo, což bylo pohoštění pro všechny. Ale toto odhalení proběhlo až kolem půlnoci.“⁶²

⁶⁰ “Milano, 7 marzo 1772/Al Fratello./Siamo agli ultimi respiri del nostro carnevale scismatico. Questa sera vi è un ballo in maschera da S.A.R. Mercoledì, cioè l’ultimo ordinario, vi fu un simil ballo: erano quaranta dame invitate e altrettanti cavalieri. Chi mutò due vestiti, chi tre, chi maggior numero: v’erano le stanze vicine col comodo per far queste trasmutazioni. Figurati che la stravaganza delle maschere ci tenne occupati vicendevolmente per modo che non si ballò se non dopo cena, sebbene l’orchestra suonasse continuamente. I RR. Sposi⁶⁰ avevano i loro misteri e cercavano di nascondersi l’un l’altro, insomma fu una festa allegra. Io feci due vestiti, il primo da Pierrot, l’altro da francese al tempo d’ Enrico IV, è un vestito assai lesto ed elegante ed è piaciuto.”

⁶¹ Giuseppe Maria Imbonati byl zakladatelem Accademia dei Trasformati.

⁶² “La festa del principe Chigi è riuscita veramente magnifica. Comincio dal luogo; questa è la casa Imbonati alloggio un tempo de’ poeti. L’ingresso era per la sala assai ampia, che resta di fronte alla Scala; il platfond di questa e le pareti erano coperte di tela d’argento e bianca, assai bene immaginata; poi si entrava nella galleria, sede de’ Trasformati, e da essa nella sala da ballo; era tutta intocata interamente da tela dipinta e formava una elegantissima e semplicissima architettura sul gusto antico. (...) Gli ornati presi tutti dall’antico di Ercolano, al luogo dove dovevano esservi le finestre v’erano specchi e per ridurla ad un esatto quadrato in un lato vi si fece un bel porticato, bel quale, come in spalliera, stavano cinquanta suonatori tutti in uniforme da maschera assai ben intesa. (...) Nella prima sala, cioè nella sala contro la scala, non s’accorgeva che vi dovesse essere il buffet, ma un lato era posticcio, e, come un sipario, svanì ed espose alla vista un teatro ben illuminato di quanto doveva servire alla pubblica largizione. Ma questa apparizione si ebbe verso mezzanotte.” Dopis Alessandrovi z Milána, 16. 2. 1774

Počet hostů na této slavnosti byl ohromující: více než 270 dam, dále velké množství šlechticů i pánů neurozeného původu. Příslušnost k urozenému rodu nebyla podle Verriho dostatečně kontrolována a tak byl na slavnost puštěn každý, kdo byl ve vhodném obleku. Přelidnění sálu způsobilo mnoho nepohodlí, některé dámy se prý ani nedostaly do tanečního sálu a všude bylo velké horko. Přesto to byla velkolepá událost, každá dáma dostala na uvítanou velkou kytici a občerstvení bylo vynikající, nechyběly zde plody moře, ústřice, lanýže atd., k tomu různé druhy vína včetně maďarského tokaje. Večeře byla podávána okolo půlnoci a teprve poté začala hlavní zábava a tanec. Během večera vystoupila rovněž slavná zpěvačka Dvorního divadla paní Aguiari zvaná Bastardina a darem za její vystoupení jí daroval pán domu zlatou tabatěrku. Slavnost končila až s úsvitem a Verri odhadoval, že Chigi za ní utratil asi šest tisíc zecchinů.

V dopise z následujícího roku Pietro Verri ještě o něco lépe popsal průběh plesu na dvoře, který byl ovšem přísně pouze pro zvané:

„Pozvaní, kteří mají lístek, přijdou v maskách podle své volby a dvakrát až třikrát se převlékají. Okázalá nádhera není povinností, stačí, když jsou slušné. První čtyři hodiny se hrají menuety, ale nikdo netančí, všichni si povídají a seznamují se (...) Poté je otevřena místnost, kde každý najde podle libosti, co má rád, tabule je úžasná a doplňovaná několikrát za večer, a zatímco v sále se tančí, vážení pánové jsou *in Domini* a to je úloha, kterou na sebe беру i já, Tvůj (Pietro)“⁶³

(Domini – místnost, kde se hraje domino)

Ještě v roce 1777 Pietro obsáhle popisuje obdobným způsobem karnevalový bál na dvoře a ujišťuje bratra, že by se mu to moc líbilo. Scházejí se zde všechny důležité osobnosti politického a společenského života, včetně hraběte Firmiana, maršála Serbelloniho, konzula Silvy, státních kancléřů a dalších významných mužů, kteří se sešli opět u dominových stolů. Málokdo z nich se dostavil bez masky, naopak většina pozvaných se za večer vícekrát převlékala. Arcivévoda Ferdinand se svou manželkou prý zůstali neodhaleni ještě šest hodin po začátku plesu. Zábava trvala skutečně dlouho:

„Tento ples si nezaslouží své jméno než po šesti hodinách, a od půlnoci do šesti hodin ráno je sál

⁶³ „Gl'invitati hanno un bollettino, entrano in maschere a capriccio; e mutano due o tre vestiti. Non v'è obbligo di sfarzo, basta la decenza, per le prime quattr'ore del ballo si suonano de' minuetti, ma nessuno balla, tutti corrono alle novità che ad ogni tratto si presentano (...) Dopo si apre una stanza dove ciascuno ricerca a piacere quello che vuole, è magnifica e si rinnova più volte durante la notte e mentre nella sala si balla gli uomini gravi stanno *in Domini* e questa è la parte che tocca al tuo... (Pietro)“ Dopis Alessandroví z Milána, 4. 3. 1775

zaplněn maskami, stroji a stovkou těch nejpodivuhodnějších nápadů.“⁶⁴

Kromě tance, konverzace, hostiny a hazardních her se na takovém velkolepém plese odehrávala i velkolepá představení, do kterých byla zapojena divadelní mašinerie a další řemesla:

„Do sálu byl přivezen velký destilační přístroj, potom přijel pán v kočáře a objel celý sál poháněje vůz pouze vlastní silou, potom přivezli velkou hrobku, která se přeměnila v loď, pak velký obraz, z jedné poloviny namalovaný a z druhé v basreliéfu. (...) Poté vstoupil Romanino⁶⁵ se svým přenosným divadélkem a věnoval nám krátké představení; pak přišla guvernanka s malou žačkou, což byla výborně provedená loutka holčičky jedenácti či dvanáctileté, která sama chodila a umě se pohybovala, ukláněla se, hlavičkou říkala ne, snímala a nasazovala si masku, jednoduše byla docela pěkná. Nakonec další průvod masek – sochaři přinesli dva neopracované kusy bílého mramoru, rozebrali je a vytvořili z nich busty Jejich Výsostí arcivévodky a arcivévodkyně a položili je na dva piedestaly s elegantním nápisem: *Ferdinando Austriaco/optimo Principi/Conservatori Insubriae suae/ Restitutori artium/ felici temporum reparatione/ inducta/ Laetitia fundata/ felix Mediolanum.* (...)“⁶⁶

Výjevy to musely být skutečně podivuhodné a sám Verri se podivuje, že organizátoři oslav pokaždé přijdou s něčím jiným, přestože se již šest let (od roku 1771) neustále překonávají. V Itálii byla ovšem dlouhá tradice velkolepých „show“ v tomto duchu, již v polovině 17. století byly slavnosti v mnoho italských městech obohaceny o různé pohyblivé stroje (například ve formě velryby na moři) či o alegorické vozy, tanečníky a divadelní skupiny a vše bylo obvykle ukončeno ohňostrojem.

Jestli se Verri v roce 1777 na karnevalových zábavách ještě bavil, s přibývajícimi léty již tam zřejmě chodil spíše z povinnosti, než aby si to užíval. 17. února 1779 píše bratrovi o konci: „Nemůžu

⁶⁴ “Questo ballo non ne merita il nome, se non dopo sei ore e della 24 alle sei è sala popolata di maschere, di macchine e di cento idee curiosissime.“ Dopis Alessandrovi z Milána, 12. 2. 1777

⁶⁵ Massimiliano Romanini, slavný milánský loutkář

⁶⁶ “La sala entrò un gran lambicco, poi entrò un signore in carrozza e girò la stanza dando a tutto egli solo il moto, poi entrò una gran tomba e si cambiò in una barca, poi un gran quadro, che da una parte venne dipinto e dall'altra fatto a basso rilievo (...) Poi entrò il Romanino col suo teatrino portatile e ci regalò un pezzo della drammatica; poi venne una governante colla sua piccina, che era una macchinetta benissimo fatta rappresentante una zitella di undici o dodici anni, e l'autonoma passeggiava e si rimontava facilmente con industria, metre la governante l'abbracciava, faceva la riverenza, colla testa diceva di no, si levava e si riponeva la maschera; insomma era assai bella. Finalmente un'altra mascherata di scultori portò due massi di marmo bianco informi e, staccando i pezzi, ne formarono i due busti di R. Arciduca e R. Arciduchessa, che riposero su due piedestalli con eleganti iscrizioni: eccole – *Ferdinando Austriaco/optimo Principi/Conservatori Insubriae suae/ Restitutori artium/ felici temporum reparatione/ inducta/ Laetitia fundata/ felix Mediolanum.* (...)” Ibid.

se dočkat, až skončí tento otravný karneval. Plesy na dvoře začínají kolem jedné ráno a pokračuje se až do jedenácti, skoro pořád jsou to *contradanses* doprovázené píšťalou, která proniká hlavou jako kopí, a bubínkem, který nikdy neodpočívá.⁶⁷

Délka tehdejších oslav je skutečně zarážející a energie jejich účastníků téměř obdivuhodná. Ovšem i na padesátiletého Pietra, který byl jinak velice vitální, byly takovéto dlouhé zábavy trochu moc.

Karnevalové slavnosti v Miláně a v Římě, hlavním městě papežského státu, se dosti výrazně lišily. Pouhý fakt, že se mohl pořádat ples, byl pro Římány v roce 1770 novinkou.⁶⁸ Když už ale dostali Římané k plesu povolení, pořádali je opravdu ve velkém stylu:

„Je to osvětlený apartmán, ve kterém je pět tanečních sálů. Je tam šlechtický sál, do jehož ohrazeného prostoru smí vstoupit pouze šlechtici (...). I já, následujíc moji drahou společnici, probdím tyto tři noci jako správný rytíř Panny Marie. Je to přece jenom poněkud těžký boj pro grekistu: probíhá od dvou v noci až do čtrnácti hodin, protože slavnost začíná až po opeře.“⁶⁹

Z Alessandrova dopisu vyplývá, že účast na těchto akcích bral jako jednu z povinností šlechtice, a přestože se v plesové zábavě zrovna nevyžíval, strávil zde celou noc a dokonce i dopoledne. Na konci karnevalové sezóny 1770 ale bratrovi píše: „Dnes končí náš karneval a jsem tomu rád, protože mám rád klid.“⁷⁰

I Pietrovi přišly tyto dlouhé římské plesy poněkud přehnané: „Zdá se mi, že vaše zábavy jsou násilné; tančit až do dvou hodin odpoledne, to je skutečně příliš. Naše plesy se mi v tuto chvíli zdají mnohem rozumnější.“⁷¹

Zajímavý je i fakt, že na římských plesech byli přísně odděleni návštěvníci neurozeného původu od šlechty. Jak z výše citovaného Alessandrova dopisu vyplývá, šlechticům byly vyhrazené speciální

⁶⁷ “Non vedo l’ora che termini questa seccatura del carnevale. Nei balli di Corte si comincia a un’ora della notte e si continua sino alle undici, sempre quasi contradanze accompagnate da un piffero che passa il capo come uno spiedo e da un tamburo che non riposa mai; per chi non balla è un gusto soave.”

⁶⁸ Dopis Alessandra ze dne 20. 2. 1770: “Non abbiamo niente di nuovo, altro che per noi forma una novità, ben strepitosa, la permissione accordata dal Papa per le feste da ballo. Se ne fanno dunque tre, a spesa di una compagnia di cavalieri, e sono molto belle.”

⁶⁹ “È un appartamento illuminato, vi sono cinque sale per ballare; vi è sala della nobiltà, dove non entrano nello steccato che i nobili (...). Io pure, sequitando la mia cara compagnia, veglierò, da bravo cavaliere della Vergine, queste tre notti. La campagna, per altro, è un poco forte per un grecista: si tratta delle due della notte sino alle quattordici, perchè le feste incominciano dopo l’opera.” Dopis Pietrovi z Říma, 21. 2. 1770

⁷⁰ “Noi finiamo oggi il nostro carnevale, e ne ho piacere, perchè amo la tranquillità.” Dopis Pietrovi z Říma, 28. 2. 1770

⁷¹ “I vostri divertimenti mi pare che siano violenti; sino le quattordici ore ballare, è veramente troppo; le nostre feste da ballo, presentemente, sono assai più ragionevoli.” Dopis Alessandrovi z Milána, 28.2.1770

prostory v rámci jednoho tanečního sálu (ten byl nazván „vznešeným“ a jako jediný byl honosně vyzdobený), bylo zde podáváno občerstvení, víno a čokoláda. Ostatní návštěvníci neurozeného původu sem neměli přístup, a ať to byli obchodníci či soudci, nemohli si koupit za celý večer ani pohár vody.

„Kromě toho, mimo prostoru pro šlechtice se nikde nesměla snímat maska; a když už si ji někdo pro velké horko sejmul, hned mu mistr šlechtického sálu (kterému říkáme „palice“) nařídil, aby si ji okamžitě nasadil zpátky. Skoro jako by chtěl říci toto: «My, šlechtici, jsme dali tobě, ubohá plebejská ovce, tu čest dívat se na nás, když tančíme. Ale nesmíš v naší přítomnosti ukazovat svou hanebnou tvář; zahal se tedy, abychom se nenakazili tím, že ji uvidíme.» Přes takového jednání se sem všichni hrnou v davu, aby mohli trpět tyto podivné pocty; a je skutečně velice zvláštní, že v tomto místě, které není Dvorem, se dělají takové rozdíly.“⁷²

4.2 Divadlo

Pokud Pietro Verri vyprávěl v dopise divadelní představení, jednalo se o list mnohem delší, než v předchozích případech, uváděl zde mnoho detailů a témeř hudební a pohybovou analýzu díla. Někdy jsou jeho dopisy přímo recenzemi na dané představení, jelikož je zde podrobně vylíčena podoba díla a kromě toho se objevují i hodnotící prvky, to vše velice kultivovaně vyjádřeno.

Například při popisu Noverrova baletu *Orfeus*, který viděl ve Vévodském divadle 21. února 1770⁷³, se soustředil na děj baletu scénu za scénou, výstup za výstupem a někdy i pohyb za pohybem. Do toho se pravidelně zmiňuje i o hudbě, která balet doprovází. O baletu *Orfeus* se Pietro Verri rozepsal na téměř dvě stránky, takže zde uvedu pro ilustraci jen tu část dopisu, ve které popisuje nejdramatičtější pasáž představení.

„Scéna se promění a máš tu rozlehlou hroznou jeskyni s Plutovým trůnem se slujemi, které chrlí plameny. Pluto je na svém místě a příšerní d'áblové pobíhají okolo něj. Hudba byla odpovídající, ale stala se ještě bouřlivější a rychlejší, když se do toho přimíchala Tísifóné, která se velice rychlými kroky přiblížila a přerušila koncert, aby zatančila sama. Když je její tanec i

⁷² „Inoltre, al di fuori dello steccato nobile, non si poteva levar la maschera; e se alcuno, per l'eccesso del caldo se la levava, subito un Mastro di sala cavaliere, che noi chiamiamo „Bastone“, gli imponeva di rimetterla; e quello ubbidiva; quasi volendo dir questo: „Noi, nobili, abbiamo ammesso te, vil pecora plebea, all'onore di vederci ballare, ma non devi mostrare l'infame tuo viso, dove noi siamo; copriti, dunque, perché non ci contaminiamo col vederlo.“ Malgrado questo bel trattamento, tutti corrono in folla, perché avvezzi a soffrire questo strano orgoglio; ed è veramente strano che in luogo particolare, che non è corte, si facciano simil distinzioni.“ Dopis Pietrovi z Říma, 28.2.1770

⁷³ Tento balet byl uveden spolu s druhým Noverrovým baletem *Alessandro e Rossane* mezi dějstvími opery *Didone abbandonata* Ignazia Celonatiho. Tyto balety ale v roce 1770 ještě neinscenoval sám Jean-Georges Noverre, ale jeho žák Charles Le Picq.

hudba nejzvučivější, znovu se ozve sladký zvuk lyry. Démoni se pomalu zklidňují a nakonec zůstanou úplně nehybní, zasaženi harmonií. Vstoupí Orfeus, žádá Pluta o smilování, to je mu uděleno a Tísifóné mu dá příkaz, že na ni (Eurydiku) nemůže pohlédnout. Krásná Eurydika je přivedena mezi démony, je zmatená a má rozčuchané vlasy. Vrhnou ji směrem k Orfeovi, který je ze strachu, aby na ni nepohlédl, otočen na druhou stranu. Hudba je najednou sladká, scéna v jeskyni zůstává, ale již tam není Pluto ani žádný pekelný démon. Na scéně jsou pouze dva něžní milenci, již ani sluje nevrhají plameny. Nedokážu ti ani popsat, kolik různých krásných postojů a výrazů vystřídají tyto dvě postavy, jedna, aby viděla, druhá, aby neviděla obličej své snoubenky, a jak u toho chodí po celém jevišti. Zdrčená Eurydika nakonec opustí Orfea, on ji hledá, stále se strachem, aby na ni nepohlédl. Ale zbytečně, jelikož se pohybují tak, že se nemůžou najít. Nakonec se otočí, uvidí ji a obejmou se, aby spolu rychle odešli. Najednou se z té strany zjeví skupina ďáblů, běží na druhou stranu, a tam jsou další. Poprask a zmatek, hudba tomu odpovídá. Démoni rozdělí snoubence, kteří se jim všemi silami vyprostí a znovu se objímají. Orfeus a Eurydika prosí o milost, ale démoni jsou hluší k jejich lyře a jejich nářkům.⁷⁴

V tomto stylu pokračuje Pietro Verri až do konce baletu: přichází Tísifóné a přikazuje démonům, aby milence přivázali na dvě protilehlé skály. Orfeus a Eurydika omdlévají hrůzou. Když je situace zcela zoufalá, objeví se najednou na scéně Amor, který od začátku přeje milencům, a zachrání je od démonů. Poslední scéna se odehrává ve Venušině paláci, kde Amor spojí šťastné snoubence.

Drama tohoto baletu Pietro líčí velice živě, z jeho popisu je možné vyvodit strukturu tance, kde se střídají skupinové výstupy se sóly a duety, kdy se jedná o čistě taneční pasáže a kdy to byl pantomimický výstup (tehdy neodmyslitelná část baletního představení). Rovněž charakter hudby a tance je zde velice dobře vykreslen. Na rozdíl od baletních programů máme díky Verrimu možnost

⁷⁴ “Si muta scena ed eccoti una vasta orribile caverna col trono di Pluto, con voragini che vomitano fiamme. Pluto sta al suo posto; e i diavoli, in forme atroci caracollano intorno; la musica era adatta; ma diventa ancora più impetuosa e veloce, quando si frammischia Tisifone, che, con somma velocità di passi, viene a interrompere il concerto, e sgambetta sola. Nel tempo più feroce del ballo e della musica, nuovamente si ascolta il dolce suono della lira; poco a poco i demoni vanno diventando placidi, e finalmente restano immobili, colpiti dalla armonia. Entra Orfeo; implora da Pluto la grazia; gli viene accordata, e Tisifone gli fa comando di non mirarla. La bella Euridice è tratta in mezzo ai demoni, tutta smarrita, e co' capelli sparsi; viene gettata verso di Orfeo, che, per tema di mirarla, sta rivolto in disparte. La musica diventa dolce; resta la scena della caverna, ma non appare più nè Pluto nè alcun genio infernale. Soli i due teneri amanti occupano la scena nè le voragini versano più fiamme. Non ti saprei dare idea quanto variati, belli e numerosi atteggiamenti cambino quelle due figure, una per voler vedere, l'altra per non vedere il volto della sposa, passeggiando su tutt'i punti del teatro. Finalmente, Euridice, desolata, abbandona Orfeo; egli la ricerca sempre col timore di vederla; ma invano, perché si combinano in modo da non trovarsi. Alla fine si volta, la vede, e s'abbracciano per partire sollecitamente. Eccoti da quella parte un drappello di diavoli; fuggono all'opposta; eccone altrettanti; tutto è schiamazzo e confusione; la musica vi corrisponde; i demoni separano i due sposi, i quali con replicati sforzi sfuggono e si abbracciano. Orfeo ed Euridice implorano pietà, ma sono sordi i demoni alla lira e alla querele.” *Dopis Pietra Alessandroví, Milán, 7. března 1770*

představit si, co se na baletní scéně skutečně dělo. Baletní mistři totiž v programech často popisovali i to, co reálně nebylo možné uvést, postaly vedly dialogy atd. Libreta také rozhodně nebyla tak barvitá a neuváděla každý pohled postav.

Z uvedené citace vyplývá, že Pietro Verri nepozoroval baletní představení povrchně, ale naopak že byl skutečně zaujat dějem, scénou, gestikou interpretů a hudbou. A občas se mu i stalo, že ho baletní umění přivedlo k slzám:

„Nedokážu vyjádřit, jak krásný to byl nápad a jak zajímavé provedení. Vím jen, že se mi draly slzy do očí, když ji mohl konečně klidně vidět. Vše bylo tak slušné a vznešené. Pic, který tančil Orfea a Binetti, tančící Eurydiku, jsou tak půvabní a elegantí, hrají tak pravdivě a oduševněle, že je nemůže překonat žádná francouzská herečka.“⁷⁵

Alessandro na tento dopis odpověděl bratrovi⁷⁶, že mu udělal velikou radost popisem tohoto baletního představení. Také jemu se to zdá krásné a vznešené a lituje, že v Římě žádná taková představení nemají. Když už jsou povoleny balety a podobné produkce, nikdy to nemá stejný účinek, protože ženské party tančí převlečení chlapi. V Římě bylo totiž v té době zakázáno účinkování žen na divadle.

Ve výše uvedeném dopise se Pietro Verri poprvé zmiňuje také o původním autorovi baletu *Orfeus*, Jeanu-Georgesu Noverrovi. Tento baletní mistr ještě sice osobně v Miláně nepůsobil, ale byl baletním mistrem ve vídeňských divadlech a jeho sláva se začala šířit po Evropě. Noverrovy balety uváděl v milánském divadle jeho žák Charles Le Picq. Tyto produkce, které na Verriho evidentně udělaly veliký dojem, spolu s Noverrovou pověstí šířící se z Vídně stačily k tomu, aby Pietro Verri považoval Noverra za „boha baletu“: „Noverre je bůh baletu. Je nemožné, aby jeho balety nebyly zajímavé, když píše tak, jak píše.“⁷⁷

Z druhé věty vyplývá, že Verri četl nějaký Noverrovův text, což byly pravděpodobně *Listy o tanci a baletech*, vydané poprvé v Lyonu 1760 a podruhé ve Vídni 1767. Zde Noverre popisuje mimo jiné to, jak by mělo podle něj vypadat nové dramatické baletní představení, které nazýval *ballet d'action*. Tento teoretický spis se stal postupně jedním z nejslavnějších děl taneční literatury, kterým se inspirovalo

⁷⁵ „Non ti posso esprimere quanto sia bella l'idea, e quanto interessante nella esecuzione. Io so che mi venivano le lagrime agli occhi, quando poteva tranquillamente vederla. Tutto era decente e nobile; e Pic, che faceva da Orfeo, e la Binetti, che faceva da Euridice, hanno tanta grazia, tanta verità e tanta anima, che nessuna attrice francese la può superare.”
Dopis Pietra Alessandroví, Milán, 7. března 1770

⁷⁶ Dopis z 14. března 1770 z Říma.

⁷⁷ „Noverre è il dio del ballo. È impossibile che non siano interessantissimi i balli composti da chi ha scritto come lui.”

mnoho dalších autorů. Kromě *Listů* napsal Noverre libreta ke všem svým baletům, která byla velice detailní a občas zde vyjadřoval své názory na stav baletu. Jeho styl byl velice čtivý a svými osvícenými názory si získal popularitu i významných osobností, jako byl například Voltaire. Programy Noverrových baletů Pietro často zasílal Alessandrovi do Říma, aby si udělal lepší představu o milánských baletních produkcích.⁷⁸

Fakt, že Pietro Verri četl spisy baletního mistra, jen ilustruje jeho skutečný zájem o divadelní umění, jehož neoddelitelnou součástí balet v té době byl.

Jeho vztah k Noverrovi a jeho produkcím se ale značně proměnil během následujících tří let, kdy se Noverre objevil v Miláně osobně, a to hned po Gasparu Angiolinim, druhé nejvýraznější osobnosti baletního umění 2. poloviny 18. století. Pietro Verri také příležitostně zajížděl do Vídně, osobně viděl úroveň místních divadel a mohl srovnávat jednotlivé tvůrce:

„Snad tě potěší program prvního baletu, který nám dává pan Noverre v divadle. Je vypraven ve vsí nádheře: krásné kostýmy, osvětlení jako v poledne, i ten poslední figurant je decentní a vznešený a scéna je celá zalidněná. Dosud ovšem nedokázal zaujmout srdce a nepřekonal Angioliniho, který nás dokázal rozechvět svojí *Semiramis* a pak nás zaujmout pokračováním v baletu *Solimán II*. Ale i Noverre je v tom žánru mistrem, viděl jsem ho ve Vídni.“⁷⁹

Noverre přijal místo baletního mistra v Miláně v roce 1774 a působil zde dva roky. U milánského publika ale nenalezl pochopení, což mohlo být způsobeno oblíbeností jeho předchůdce Angioliniho, ale i rozdílným vkusem milánského publika. O přijetí Noverrova baletu *Pomstěný Agamemnon*⁸⁰, což byl ve Vídni jeden z nejúspěšnějších titulů, psal Pietro Verri hned ve dvou po sobě jdoucích dopisech (4. a

⁷⁸ Viz např. dopis z 3. srpna 1774, Milán: “Credo che ti farà piacere il programma del ballo primo che il signor Noverre ci dà sul teatro.” Nebo ze 17. září 1774, Milán: “Ti accludo il ballo di Noverre, che va in scena questa sera. Promette troppo, mé saprei come co’ gesti possa spiegare tanto. Mi aspetto un bello spettacolo.” Alessandro se o tom zmiňuje v dopise z 4. března 1775, Řím: “Da Milano vengono a Roma i programmi delle mirabili pantomime di Noverre.”

⁷⁹ “Credo che ti farà piacere il programma del ballo primo che il signor Noverre ci dà sul teatro. Egli è eseguito con tutta la pompa: abiti bellissimi, illuminazione di mezzogiorno, ogni ultimo figurante decente e nobile e gran popolazione sulla scena. Sinora però manca d’interessare il cuore e non ha superato l’Angiolini, che ha saputo farci fremere nella Semiramide ed occuparci con un seguito interessante nel Solimano Secondo. Ma Noverre anche in quel genere è maestro, l’ho veduto a Vienna.” Milán, 3. srpna 1774

⁸⁰ Původní název baletu byl *Agamemnon vengé*, a měl premiéru ve Dvorním divadle ve Vídni roku 1771. Námětem je příběh z Aischylovy trilogie Oresteia: znázorňuje návrat Agamemnóna z Tróje s princeznou Kassandrou, jeho manželku Klytaimnestru se svým milencem Aigistem, kteří se rozhodnou Agamemnóna zavraždit. To skutečně provednou, a s ním zabijí i Kassandru. Orestes chce pomstít smrt svého otce a tak zabije nejdříve Aigista a nakonec v nevědomosti i svoji matku. Za to je pak trýzněn Eumenidkami, které ho donutí se oslepit.

7. ledna 1775):

„Noverre uvedl v divadle *Pomstěnou smrt Agamemnána*, arcitragický balet. První večer všechny rozesmál a byl vypískán. Včera mu byla věnována trochu větší pozornost, uvidíme, jak to bude dále.“⁸¹

„Noverre má velkou skupinu odpůrců. Uvedl zde *Smrt Agamemnána*, kterou jsem viděl ve Vídni, ale tentokrát nebyla tak dobrá výprava, ani herečky nebyly tak energické. Faktem je, že čtyři podříznuté osoby na scéně a syn, který podřízne svou matku, se hnusí publiku v parteru a to se z odporu k takovému utrpení raději rozptyluje tak, že dílo zesměšňuje. Možná jsme my Italové natolik citliví, anebo Angličani jsou málo. My chceme chvění u srdce, ne muka a trýzeň, my máme příliš jemný jazýček na hořčici a křen. Noverre je nespokojený a potrestá nás tím, že už nebude dávat tragické balety.“⁸²

Zajímavá je zde Verriho úvaha nad tím, proč neměly Noverrovy tragické balety v Miláně úspěch. Choreograf se totiž snažil ve svém díle co nejvíc přiblížit klasicistnímu dramatu a inspiroval se rovněž přímo u antických tragédií Aischyla a Sofokla. Jeho díla se tedy vyznačovala až přehnanou patetičností a velkým počtem mrtvých, z čehož ani jedno nebylo v baletu dosud obvyklé. Zvláště pak v Itálii, kde byl nejoblíbenějším žánrem groteskní tanec či balet s anakreonskou tematikou. Drama na baletní scéně bylo ještě publikum ochotné akceptovat, ale drastickou tragédií již ne. Přitom u operních představení byla tato témata spíše akceptována.

Po dalších pěti letech, v roce 1780, již má Pietro Verri na Noverra zcela jiný a značně vyhraněný názor:

„Noverre je skutečný šarlatán. Jeho balety mě ve Vídni překvapily, protože tam byli vynikající tanečníci, elegantní kostýmy a všechny složky představení byly tak vznešené, i poslední figurant byl mistrně umístěn. Ale Noverre předstírá, že vzbuzuje představy, které ve

⁸¹ „Noverre ha posto in teatro la Morte vendicata di Agamennone, è un ballo arcitragissimo. La prima sera ha fatto ridere ed è stato fischiato; ieri qualche attenzione vi hanno prestata; vedremo il seguito.” Milán, 4. ledna 1775

⁸² „Noverre ha un gran partito contrario, ci ha data la Morte d'Agamennone che ho veduta a Vienna, ma non così ben decorata adesso, né rappresentata da attrici così energiche, fatto sta che l'estremo orrore di quattro persone scannate sulla scena ed un figlio che scanna sua madre ributa il parterre e per ribrezzo di soffrire troppo si distrae scagliando la fantasia nel ridicolo ivi confinante. Forse noi italiani siamo troppo sensibili ovvero troppo poco lo sono gl'inglesi; noi vogliamo un solletico al cuore, non la lacerazione, non siamo palati per pascerci di senape o di kren. Noverre è malcontento e ci castigherà col non darci più de' balli tragici.” Milán, 7. ledna 1775

skutečnosti není možné vyvolat a jeho programy jsou nejjistějším dokumentem jeho šílenství, protože v nich vidíš nemožnost pochopit to, co on se dokonce snaží předvést. Angiolini je básník, má srdce, má soudnost (...) Navíc je to autor hudby a už jen z toho důvodu má své zásluhy. Říká se, že když se mu dá téma, tak improvizuje na housle a že jeho nové myšlenky jsou kouzelné.“⁸³

Bohužel příliš detailní popisy Angioliniho baletů se nám v Pietrových dopisech nedochovaly, zdá se totiž, že je přikládal zvlášť jako samostatné „programy“:

„Abych nezapomněl děj baletu-pantomimy, který se mi letos moc líbil (...), napadlo mě si ho zapsat. Noverre své programy publikoval, byl v nich ale ten šílený záměr znázornit pantomimou ty nejabstraktnější a metafyzické myšlenky. Angiolini, aby Noverrovi odporoval a možná i proto, že nebyl takový mistr slova, se vydal opačnou cestou a programy nedělá. Přikládám tedy program, který jsem vytvořil já. Nebude tam jistě vše, co chtěl pan Angiolini znázornit, ale je tam všechno, co jsem viděl já.“⁸⁴

Jednalo se o program baletu *Antonius a Kleopatra*, o kterém se zmínil již v dřívějším dopise ze srpna toho roku, kdy viděl zmíněné dílo poprvé:

„Zatímco ty čteš *Antonia a Kleopatru* od Shakespeara, my to vidíme v pěkném baletu-pantomimě, který uvedl na scénu Angiolini. Je to velkolepé a okázalé představení, které dojíká. Máme dobré tanečníky. Poslední scéna v podzemí, kam přichází královna zemřít mezi hrobkami, je velice krásná věc. Charaktery jsou výtečně vykresleny: Oktavián je falešný, chladný a ambiciózní; Antonius je statečný, otevřený a nejvíce pohlcen vášní; Kleopatra je smyslná,

⁸³ “Noverre è un vero ciarlatano; i suoi balli a Vienna mi hanno sorpreso, tanto erano eccellenti i ballerini, tanto eleganti i vestiti, tanto nobili tutte le parti del quadro, nel quale il minimo figurate era maestrevolmente formato. Ma Noverre pretende di eccitare delle idee che non è possibile di far nascere ed i suoi programmi sono il più sicuro documento della sua pazzia, perché vedi l'impossibilità di far comprendere quello che ei pure s'impegna di rappresentare. Angiolini è poeta, ha un cuore, ha un giudizio (...) e anche da quel solo canto è uomo di merito. Dicono che improvvisa sul suo violino quando se gli dia un tema e che è talvolta un incanto per le idee nuove che gli scorgano.” Milano, 25. listopadu 1780

⁸⁴ “Per non dimenticare la traccia del ballo pantomimo che mi ha fatto molto piacere in quest'anno (...) ho pensato di scriverlo. Noverre pubblicava i suoi programmi ne' quali però v'era la pazzia d'impegnarsi a far intendere colla pantomima le idee più astratte e metafisiche. Angiolini, per essere il rivale di Noverre o fors'anche per non avere la maestria dell'eloquenza di lui, ha preso l'opposto partito e non fa programmi. Ti compiego il programma che ne ho fatto io. Non vi sarà compreso tutto quello che il signor Angiolini avrà pensato di far vedere, ma vi è tutto quello che io ho veduto.” Milán, 11. listopadu 1780

vášnivá a dvojznačné víry. Při tom představení mě mrazilo, předměty hýbající dějem byly tak velkolepé, že zvýšily citlivost.“⁸⁵

Tento stručný, lapidární popis baletu je to jediné, co se nám z Verriho reflexe Angioliniho tvorby zachovalo. Vzhledem k předchozím detailním líčením Noverrových děl a vzhledem k tomu, že Angiolini byl nyní Verriho oblíbenec, můžeme předpokládat, že „programy“, které sám Pietro Verri sestavoval, byly rovněž tak bohaté a deskriptivní. Bohužel tyto ještě nebyly nalezeny či zveřejněny. Máme ale Alessandrovu reakci na ně:

„Jsem ti velice zavázán za tvůj popis baletu-pantomimy, výtečně vylíčen, důkazem čehož je, že by mě dokonce inspiroval k nějakému dramatickému náčrtu, kdyby to již nebylo pojednáno Shakespearem.“⁸⁶

Zatímco o baletním umění se Pietro Verri většinou vyjadřoval kladě, milánskou operní scénu často kritizoval. Jelikož několikrát pracovně cestoval do Vídně, měl možnost srovnání s místní uměleckou úrovní. Vídeň v té době byla skutečným centrem hudby a opery, působily zde nejvýznamnější osobnosti a účinkovali nejlepší interpreti a Verri musel připustit, ač s nelibostí, že z milánského divadla se stala v operním umění pouze provinční scéna. Několik Pietrových názorů na operu vyplývá z jeho dopisu bratrovi v listopadu 1771:

„I já si myslím, že italská opera by neměla trvat déle než dvě hodiny, jestli se má líbit. *Orfeus*, *Armida* a podobné, vytvořené ve Vídni, netrvají déle. A společně s balety, které je přerušují, dávají dohromady představení o třech hodinách, ne delší. Pak také recitativy, které se tam píší, jsou skutečná deklamace na hudbu a jdou zcela svou vlastní cestou. Navíc jsou doprovázené nástroji, které pomáhají vykreslit cit. Věř mi, že to není monotónní. Tento vkus

⁸⁵ “Mentre tu leggi *Cleopatra e Antonio* di Shakespeare noi lo vediamo in un bel ballo pantomimo che ci ha posto sulla scena Angiolini. Lo spettacolo è grande, pomposo, e commove. Abbiamo buoni ballerini. La scena ultima nel sotterraneo ove in mezzo ai sepolcri viene a morire la regina è una gran bella cosa. Il carattere è dipinto eccellentemente; Ottavio simulato, freddo, ambizioso ; Antonio valoroso, aperto, e di sommo impeto nelle passioni; Cleopatra voluttuosa, passionata, e di ambigua fede. Mi fa freddo quella rappresentazione, erano così grandi gli oggetti che movono quell'azione che anche ciò ne accresce il sentimento.” Milán, 9. srpna 1780

⁸⁶ “Ti sono veramente obbligato della descrizione del ballo pantomimo, eccellentemente dipinto, a segno che mi animerebbe a intraprendere qualche abbozzo drammatico su tale argomento, se non fosse già stato trattato da Shakespeare.” Řím, 18. listopadu 1780

pravděpodobně dorazí i do Itálie. A kdo by to byl řekl, že Vídeň se stane centrem umění!⁸⁷

Také v dopise napsaném o sedm let později pokračuje ve stížnostech na italskou operní scénu a mluví o její dekadenci navzdory krásným hlasům, hudbě a dekoracím. Jeho představa o podobě operního díla, které by mělo trvalou hodnotu je následující:

„Je nutné, aby představení bavilo tak, jako hudební koncert, bylo přerušeno nějakou pěknou pantomimou, nechat do sterilního představení proniknout i hezkou scénu dramatického umění, dobře provedenou árii, pěkné duet, zajímavý tanec.“⁸⁸

Pietro Verri dokonce v tomto dopise rozvíjel myšlenku, jak by mělo správné divadlo, jeho soubor a produkce vypadat, aby dosáhlo toho správného účinku. Vytvořil tak vlastně svůj vlastní koncept „národního divadla“. Především divadelní sál by neměl být nikdy příliš rozsáhlý. Operu by nechal víceméně v takovém „nepořádku“, v jakém se nacházela, ale soustředil by se na komedie a na dramata. Ty by byly uváděny v menších divadlech, kde by měl autor hlavní slovo a vytvořil by skupinu z kvalitních herců. Do repertoáru by vybíral nejlepší hry domácí proveniencí i z překladu. Skupina by byla složena maximálně ze třiceti účinkujících, z čehož by bylo osm až deset žen a zbytek muži. Někteří by byli herci, jiní odborníci na zpěv či tanec. Všichni by měli mít zkušenosti s působením v zahraničí, aby měli přehled o divadelním umění v jiných zemích. Na repertoáru by měla mít tato „národní skupina“ zhruba padesát různých děl a s nimi by kroužila po italských divadlech, jmenuje například Benátky, Bolognu, Janov, Florencii, Turín a Milán. Tuto skupinu by měl ideálně založit nějaký z panovníků na italském území, jmenuje například vévodu parmského, který měl podle Verriho divadlo v oblibě. Panovník by měl skupinu zaplatit a sehnat schopného ředitele (manažera), který by měl vkus a staral se o repertoár. Členové souboru by pak měli dostávat dostačující plat, aby nežili v bídě, a čas od času nějaký dar nebo nové šaty.

⁸⁷ „Anch'io credo che un'opera italiana non possa durar più di due ore, se ha da piacere. *L'Orfeo*, *L'Armida* e simili, fatte a Vienna, non durano di più; e, compresi i balli annessivi, che le interrompono, danno uno spettacolo di tre ore non più. I recitativi poi, come ivi si scrivono, sono una vera declamazione notata ed escono totalmente dalla strada battuta; per lo più sono accompagnati dall'istrumenti, che aiutano a dipingere il sentimento; credimi che non vi è monotonia. (...) Probabilmente questo gusto lo vedremo a venire in Italia; e chi l'avesse mai detto che Vienna dovesse diventare il punto d'appoggio per le belle arti!” Milán, 13. listopadu 1771

⁸⁸ „... bisogna che lo spettacolo diverta come un concerto di musica, interrotto da qualche bella pantomima, e negligerando la parte drammatica seminare in quella sterile rappresentazione una bella scena, un'aria superbante eseguita, un bel duetto, un ballo interessante.” Milán, 19. srpna 1778

Tyto představy o ideálním divadelním souboru jsou spíše romantické než realistické, vypovídají ale o jeho upřímném zájmu o umění Thálie. V případě Pietra Verriho se ovšem jednalo čistě o teoretické úvahy, kdežto jeho bratr Alessandro se divadlem zabýval i v praxi. A to nejen tím, že napsal několik divadelních her, ale sám v některých hrál a doma s hraběnkou Boccapadule pořádali divadelní představení pro přátele. A pokud můžeme věřit jeho dopisu z 15. února 1777, o jejich představení mluvil celý Řím a psaly o nich dokonce noviny ve Florencii. Během karnevalu 1777 se totiž rozhodli vytvořit z největšího sálu své římské vily divadelní sál po vzoru řeckých amfiteátrů. Pomocí různých šál a závěsů se zde měnily scény. O repertoáru, obsazení a výpravě nechme promluvit samotného Alessandra:

„Zatímco se stavělo divadlo, které se skutečně všem moc líbilo, vybírali jsme představení a byl *Chud'as* od pana Merciera⁸⁹ a *Zenobia* od Crébillona⁹⁰. V *Chud'asovi* jsem já hrál Giuseppeho, markýza Carlottu, D. Lorenzo Litta, syn markýze Pompea hrál Remiho, ostatní by ti byli neznámí, tak je nejmenuji. V *Zenobii* hrála markýza Zenobii, já Radamista a Litta Arsama. Byla to skvělá a jedinečná kombinace, protože já, Litta a jistý malíř jsme mnohokrát viděli francouzské herce a markýza, aniž by je viděla, má obdivuhodný dramatický talent, zvláště pro jemné city. Kromě toho všechno okolo představení bylo náležitě promyšleno, protože kostýmy byly skvělé a podle skutečných zvyklostí, okopírované podle soch, reliéfů a především z Trajánova sloupu.“⁹¹

Herci tedy na sobě měli kostým podle antického vzoru, Alessandro byl oděn po vzoru Césara, měl bílý šat převázaný rudým pásem, na hlavě antickou helmu a všechny své pózy a gesta odvozoval z obrazů a pozic antický soch. Hrál se ve francouzštině a Alessandro tvrdí, že jeho deklamace se líbila a jeden hudebník si o něm dokonce myslel, že je Francouz.

Dohromady odehráli jednadvacet představení, podle Alessandra měli veliký úspěch a nikdy

⁸⁹ Louis Sébastien Mercier: *L'indigent*, 1772

⁹⁰ Prosper Jolyot de Crébillon: *Rhadamist et Zénobie*, 1711

⁹¹ “Intanto che si fabbricava il teatro, che veramente piacque al possibile, si scelsero le rappresentanze e furono L'Indigente di Monsieur Mercier e la Zenobia di Crébillon. Nell'Indigente io faceva da Giuseppe, la Marchesa da Carlotta, D. Lorenzo Litta, figlio del marchese Pompeo, da Remi, gli altri ti sarebbero incogniti, onde non li nomino. Nella Zenobia la Marchesa faceva da Zenobia, io da Radamisto, Litta da Arsame. Si diede un'ottima e singolarissima combinazione che io, Litta e un certo pittore avevamo più volte veduti gli attori francesi e che la Marchesa, senza averli veduti, ha una mirabile disposizione al tragico singolarmente nei sentimenti teneri. Inoltre tutto quello che apparteneva allo spettacolo fu pensato a dovere, perchè gli abiti furono magnifici e di vero costume, cavati dalle statue, bassirilievi e specialmente dalla colonna Traiana.”
Řím, 15. února 1777

nedokázali uspokojit všechny zájemce, kteří je chtěli vidět, přestože do jejich hlediště se vešlo na osmdesát diváků. V publiku byly i významné osobnosti římské vyšší společnosti a zahraniční hosté, kteří zrovna projížděli Římem. Podle Alessandra byla v Římě novinkou prostá deklamace bez hudby a zpěvu, který se vyskytoval ve všech ostatních divadelních produkcích. Diváci též obdivovali vznešenost přednesu, výslovnost, přesnost, bouřlivost a velkolepost vystoupení, stejně jako krásné kostýmy.

Pro bratry Verriovy bylo divadlo častým tématem konverzace a bylo to jedno z témat, které se prolínalo celou jejich korespondencí. Jejich obliba v tomto múzickém umění se projevuje i jejich dobrými znalostmi historie a teorie tohoto umění, zájmem o aktuální literaturu z tohoto oboru a o nové názory a směry v dramatu, hudbě a baletu.

Závěr

Osobní korespondence významných autorů je ze své podstaty složitou záležitostí. Nelze na ni nahlížet jako na literární dílo, ani jako na čistě historický pramen. Je to obojí, a zároveň ani jedno z toho. V některých dopisech se projevuje pozorovací talent pisatele i jeho literární a kompoziční kvality, zároveň je to i cenný zdroj informací pro jiné, především historické obory. Je nutné ovšem číst takový pramen obezřetně, protože jsou to stále především osobní dopisy, tedy názory zde vyjádřené mohou být neobjektivní a zkreslené vzhledem k adresátovi, někdy se zde mohou vyskytnout i chyby z nedostatku informací. Přesto nám můžou dopisy pomoci odhalit osobnost jejich autorů a podívat se na jejich život a tvorbu z jiné perspektivy.

Zde představená korespondence bratří Verriů je pouze zlomkem celkového množství dopisů, které si Pietro s Alessandrem vyměnili, proto je nemožné uvádět jakékoliv všeobecně platné závěry. Ale vzhledem k předem omezenému výběru, který se zaměřil na jejich reflexi divadla a společnosti, poukazuje přece jenom na poněkud neobvyklou stránku jejich osobností a zájmů.

Pietro Verri, který se většinu svého života zabýval obchodem, politikou a historií, zde psal se zájmem o baletu, opeře a dramatu, chodil na bujaré maškarní plesy a na další společenské události.

Introvertní Alessandro, který se postupně uchýlil k románové tvorbě ve vile na římské periferii, se též pohyboval na večírcích a sám dokonce pořádal divadelní představení, ve kterých hrál hlavní role.

Způsob života, který vyplývá z jejich aktivit, se do jisté míry liší od díla a názorů, které zanechali budoucnosti. Ukazuje se, že přední osobnosti osvícenství žily stále v rokokových kulisách. Velkolepé slavnosti a plesy, kde byl kladen největší důraz na oděv a dekorace, honosné hostiny, důmyslná scénografie tanečního sálu, fantastické proměny prostor. Byla to stále společnost, jejímž centrem byly salóny a divadelní lóže. A bratři Verriové byli jejími aktivními účastníky, ne pouhými pozorovateli či kritiky. Zajímali se o společenské drby stejně jako o nové ekonomické myšlenky, o nové baletní či operní produkce stejně jako o politické události. Vývoj kulturního světa jim rozhodně nebyl cizí a sami se na něm svým způsobem podíleli. Zároveň vyzdvihovali klasicistní drama, studovali antiku, ale také osvícenské filozofy a vědce.

Způsob života a dílo těchto dvou lombardských spisovatelů potvrzuje, jak složitě období je druhá polovina 18. století, ve které se snoubí několik kulturně-intelektuálních směrů.

Seznam použité literatury

Verri, Alessandro: *Vicende memorabili dal 1789 al 1801*. A cura di G.A. Maggi, Milano 1858.
Biblioteca Braidense Online

Black, Jeremy: *Evropa osmnáctého století*. Vyšehrad, Praha 2003

Brown, Bruce Allan: Angiolini, (Domenico Maria) Gasparo. In: *Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie. Oxford University Press, New York 1997

Brodská, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Nakladatelství AMU, Praha 2008

Capra, Carlo: Il Settecento. In: Domenico Sella – Carlo Capra: *Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796*, UTET, Torino 1984, pp. 153-663

Carteggio di Pietro e Alessandro Verri. A cura di Sara Rosini. In: Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, volume III, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2008

Cicoira: *Alessandro Verri*. Patron Editore, Bologna 1982

Croll, Gerhard: Angiolini, Gasparo. In: *International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen. Oxford 1998

Dal Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, Lettere edite e inedite. A cura di Giovanni Seregini, Casa editrice Leonardo, Milano 1943

Hansell, Kathleen Kuzmick: Il ballo teatrale e l'opera italiana. In: Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di): *Storia dell'opera italiana, V: La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 175-306

Hansell, Kathleen Kuzmick: Noverre, Jean-Georges. in: *International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, Oxford 1998

Le Moal, Philippe: *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris 2008

Lombardi, Carmella: *Il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*. G.B. Pavarina & C. S.p.A., Skriptorium, Torino 1998

Lombardi, Carmela : *Letteratura e danza teatrale nel Settecento italiano*. Napoli 2010

Romagnoli, Sergio: *Illuministi settentrionali*. Rizzoli editore, Milano 1962

Sadie S., and Zaslav, N.: *Mozart: The Early Years 1756-1781*. Oxford University Press, 2006, s. 214–215.

Sasportes, José: Noverre en Italie. In: *Musicorum N°10-2011. Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet, Un artiste européen au siècle des Lumières*. Université François-Rabelais de TOURS 2011

Storia dell'opera. Ideata da Gulgielmo Barblan, diretta da Alberto Basso. Vol. Primo L'Opera in Italia. *Parte quarta – Il melodramma negli altri centri nei secoli XVII e XVIII* da Elena Ferrari-Barassi.

Storia della Letteratura italiana, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Walter Binni: Il Settecento, Garzanti, Milano 1988

Tozzi, Lorenzo: *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*. L'Aquila, Japadre 1972

Valeri, Nino: *Pietro Verri*. Milano 1937

Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767). Carteggio di Pietro Verri e Alessandro Verri. A cura di Gianmarco Gaspari, Adelphi, Milano 1980

Verri, Pietro: *Scritti di argomento familiare e autobiografico*. A cura di Gennaro Barbarisi. In: Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, volume V, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2003

Verri, Pietro: *Milano in Europa*. Cino del Duca Editore, Milano 1963

Vianello, Carlo Antonio: *La giovinezza di Parini, Verri, e Beccaria. Con scritti, documenti e ritratti inediti*, Baldini e Castoldi, Milano 1933

Vianello, Carlo Antonio: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*. Libreria Lombarda, Milano 1941

Vianello, Carlo Antonio: *Settecento Milanese*. Giuffrè, Milano 1942

Winter, Marian Hannah: *The Pre-Romantic Ballet*. Pitman Publishing, London 1974

PIETRO VERRI E IL SUO TEMPO (Milano 9-11 ottobre 1997), a cura di Carlo Capra. Quaderni di Acme 35, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e filosofia, Cisalpino, Milano 1999

Le Robert, dictionnaire d'aujourd'hui, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, France Loisirs 1992, str. 908

Seznam obrazových příloh:

1. Pietro Verri
2. Alessandro Verri
3. Divadlo La Scala
4. Korespondence Pietra a Alessandra Verriových

1. Pietro Verri (1728-1797)



In: PIETRO VERRI E IL SUO TEMPO (Milano 9-11 ottobre 1997), a cura di Carlo Capra. Quaderni di Acme 35, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e filosofia, Cisalpino, Milano 1999

1. Alessandro Verri (1741-1816)



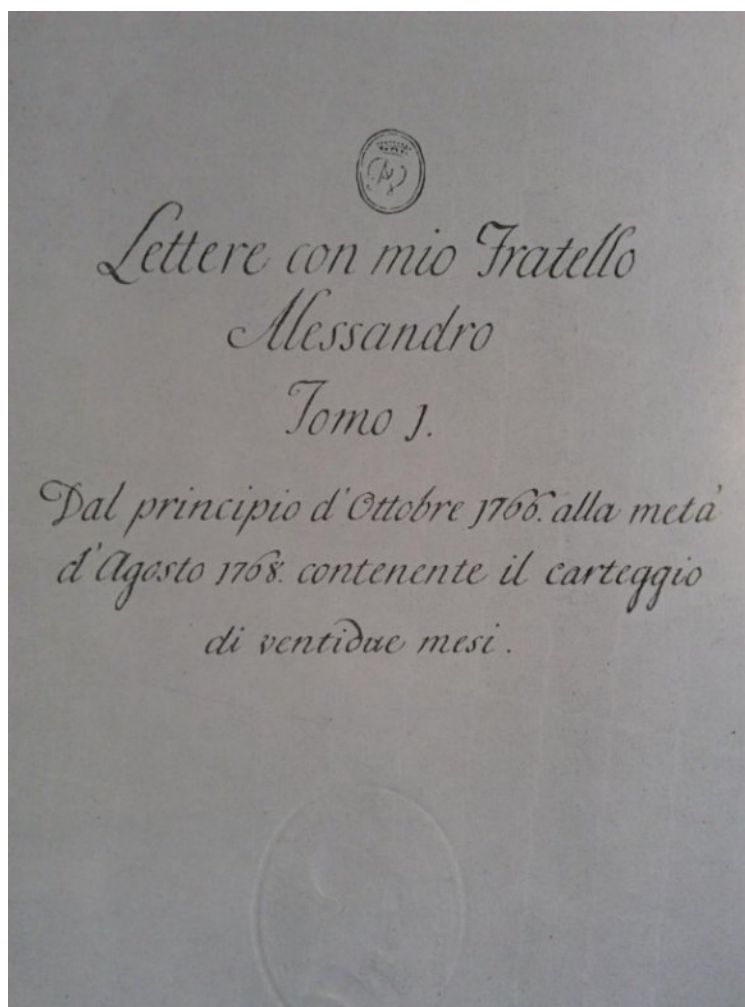
In: Vianello, Carlo Antonio: *La giovinezza di Parini, Verri, e Beccaria. Con scritti, documenti e ritratti inediti*, Baldini e Castoldi, Milano 1933

2. Teatro alla Scala



<http://www.artsblog.it/post/2758/museo-teatrale-alla-scala-omaggio-a-piermarini>

3. Korespondence Pietra a Alessandra Verriových



Carteggio di Pietro e Alessandro Verri. A cura di Sara Rosini. In: Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, volume III, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2008