

Leigh Hunt

SAGGI TEATRALI



I Libri di **AAR**

Leigh Hunt

SAGGI TEATRALI

Traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti

I Libri di **AAR**

Traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti
Copyright © 2024 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Maggio 2024
ISSN: 2039-9766
ISBN: 978-88-940967-7-4

In copertina : *A Pleased Audience*, incisione di William Hogarth (1733)

www.actingarchives.it

INDICE

10 Introduzione

Saggi critici sugli interpreti nei teatri inglesi,
con osservazioni generali sulla pratica e lo spirito della
scena (1807)

21 Prefazione

Sezione I

24 Tragedia

26 Kemble

31 Mrs. Siddons

34 Pope

37 Raymond

38 Henry Siddons

40 Henry Johnston

42 Murray

43 Mrs. Powell

Sezione II

45 Commedia

50 Bannister

56 Lewis

59 Munden

61 Fawcett

64 Simmons

65	Liston
68	Emery
73	Wewitzer
74	Johnstone
76	Blanchard
77	Dowton
81	Mathews
85	Miss Pope
88	Mrs. Mattocks
91	Miss Mellon
93	Mrs. Jordan
97	Miss Duncan

Sezione III

Tragedia e commedia

101	Elliston
112	Mrs. Harriet Siddons (Mrs. Henry Siddons)
115	Miss Smith
117	Cooke
120	Charles Kemble

Appendici

124	Appendice 1
125	Appendice 2
130	Appendice 3
131	Appendice 4
137	Appendice 5
137	Appendice 6
138	Appendice 7
141	Appendice 8
142	Appendice 9
144	Appendice 10
147	Appendice 11
147	Appendice 12
150	Appendice 13

Dall'«Examiner» (1808-1820)

- 160 3 gennaio 1808. Critica a *Much Ado About Nothing* di Shakespeare
- 165 28 maggio 1808. La ripresa di *King Lear*
- 170 15 gennaio 1809
- 173 24 settembre 1809
- 178 19 novembre 1809
- 180 3 giugno 1810
- 181 3 marzo 1811
- 184 24 marzo 1811
- 187 21 luglio 1811
- 189 20 febbraio 1812
- 192 29 marzo 1812
- 193 5 aprile 1812
- 195 5 luglio 1812
- 198 13 settembre 1812
- 200 1 gennaio 1815. La ripresa della critica teatrale
- 202 8 gennaio 1815. Le attrici comiche
- 205 15 gennaio 1815. Le attrici tragiche
- 207 22 gennaio 1815. Gli attori comici
- 209 29 gennaio 1815
- 213 5 febbraio 1815. Gli attori tragici
- 216 12 febbraio 1815. Cantanti, ecc.
- 219 26 febbraio 1815
- 221 4 novembre 1816
- 226 5 gennaio 1817
- 228 26 gennaio 1817. Sulla pantomima, a seguire da un numero recente
- 229 7 settembre 1817
- 232 12 ottobre 1817. La commedia *The Refusal* di Cibber
- 237 19 ottobre 1817. L'accusa di severità mossa all'«Examiner»
- 240 28 dicembre 1817
- 242 25 gennaio 1818
- 245 22 marzo 1818
- 247 26 aprile 1818
- 251 3 maggio 1818
- 254 2 agosto 1818
- 255 4 ottobre 1818
- 257 12 ottobre 1818

259 25 ottobre 1818
261 31 gennaio 1819
264 14 marzo 1819
266 30 maggio 1819
269 31 ottobre 1819
271 5 dicembre 1819
274 30 aprile 1820
277 12 novembre 1820. *Twelfth Night*

Dal «Tatler» (1830-1831)

282 22 settembre 1830. Miss Paton
284 4 ottobre 1830. Dowton nel ruolo di Falstaff
286 5 ottobre 1830. Miss Fanny Kemble nel ruolo di Giulietta
289 7 ottobre 1830. Miss Fanny Kemble nel ruolo di Belvidera
291 12 ottobre 1830. Miss Fanny Kemble nel ruolo di Giulietta
293 19 ottobre 1830. Macready nel ruolo di Virginio
294 22 ottobre 1830. Macready nel ruolo di Amleto
296 27 ottobre 1830. *The School for Scandal*
299 28 ottobre 1830. *The Merchant of Venice*
301 30 ottobre 1830
303 4 novembre 1830. Miss Fanny Kemble nel ruolo di Mrs. Haller
306 6 novembre 1830. *She Stoops to Conquer*
308 19 novembre 1830. Miss Taylor nel ruolo di Rosalind
310 20 novembre 1830. Ancora *As You Like It*
312 23 novembre 1830. Miss Huddart nel ruolo di Belvidera
313 29 novembre 1830. Macready nel ruolo di re Giovanni
316 2 dicembre 1830
318 14 dicembre 1830. Macready nel ruolo dello Straniero
319 27 gennaio 1831. I teatri con la licenza e Arnold
323 1 febbraio 1831. Edmund Kean nel ruolo di Riccardo III
325 18 febbraio 1831. Miss Fanny Kemble nel ruolo di Beatrice
328 21 febbraio 1831. Edmund Kean nel ruolo di Otello
330 15 marzo 1831. Macready nel ruolo di Macbeth
332 23 marzo 1831
334 25 marzo 1831. Miss Fanny Kemble nel ruolo di Constance
335 13 maggio 1831
337 23 giugno 1831
340 25 giugno 1831
342 27 giugno 1831

343	10 luglio 1831. La morte di Elliston
346	12 luglio 1831
348	14 luglio 1831
349	25 luglio 1831. Kemble e Kean
352	30 agosto 1831. Kean nel ruolo di Riccardo III
354	23 settembre 1831. Come Kean interpreta le scene di morte
355	25 ottobre 1831
357	7 novembre 1831
362	Attori citati
405	Opere citate
415	Teatri attivi a Londra nel primo Ottocento

Introduzione

«Andare a teatro sabato sera è stato come attraversare un mare in tempesta per arrivare a un'isola incantata. Il vento ruggiva, la pioggia veniva giù a scroscio, gli zoccoli dei cavalli schioccavano, i lampioni parevano fari nella bufera, si vedevano uomini spinti dagli ombrelli rovesciati, le carrozze affondavano come barchini, il fango, orribile, brillava nel buio, negli scarichi e sul selciato: il mondo era tutto un boato, uno sferraglio, un diluvio. La carrozza si ferma davanti agli scalini di un edificio invitante come una casa fatata nel Mar Nero. Entro e trovo centinaia di volti tutti rivolti verso una piattaforma, il palcoscenico, asciutto e accogliente». Così Leigh Hunt descriveva sul «Tatler» l'arrivo nella pace scintillante del teatro dopo aver attraversato le strade di una Londra notturna, spettrale e tempestosa. Era l'8 novembre 1830, ma il brano ricorda ciò che aveva scritto quindici anni prima, il primo gennaio 1815, sull'«Examiner», raccontando un'esperienza simile: la carrozza che corre sferragliando nelle strade strette, i volti illuminati a tratti dai lampioni, poi l'ingresso nel teatro lasciandosi dietro i venditori ambulanti assiepati alle porte, le scale, l'usciera che con le sue chiavi apre il palco. E ritrovarsi il teatro davanti, uno spazio fatto di luci e di parti in ombra. In attesa. Ma, in quell'occasione, non appena l'opera inizia, Hunt termina il suo articolo scrivendo: «sento di nuovo le pareti della prigione, e ho finito». Il suo racconto era di fatto una visita a teatro immaginaria, fatta di ricordi. Gli mancava appena un mese alla scarcerazione: aveva scontato due anni di reclusione nel Surrey County Gaol, condannato con il fratello John per diffamazione nei confronti del Reggente. Il futuro Giorgio IV, per la sua vita dissoluta e stravagante, aveva attirato prima la satira poi la denuncia esplicita dei due Hunt sull'«Examiner», un giornale domenicale che avevano fondato anche con il fratello Robert, e che uscì dal 1808 fino al 1820: John ne era il direttore e Leigh vi contribuiva regolarmente con una rubrica teatrale.

La condanna aveva fatto di Leigh Hunt un martire per la libertà e mentre si trovava in prigione ricevette molte visite da persone che lo ammiravano, tra cui Charles Lamb, William Hazlitt, Jeremy Bentham, Thomas Moore, Maria Edgeworth e Lord Byron. Persino John Keats che non lo conosceva scrisse un sonetto per celebrarne la liberazione.

Di alcuni divenne anche amico: in particolare a Lamb e Hazlitt lo legavano l'interesse per il teatro e l'attività di giornalista e saggista, e con Byron condivise la conoscenza di poeti e artisti, in quell'intreccio di esistenze eccentriche che fu il primo Ottocento romantico. Più degli altri però la sua vita fu sempre collegata alla pubblicazione di periodici, cui non solo contribuiva come giornalista, ma che per lo più aveva fondato e diretto. Nel 1807, poco più che ventenne (era nato nel 1784 da genitori americani),

aveva pubblicato i suoi saggi sul teatro, alcuni dei quali erano già usciti sul settimanale «The News» (1805-1807), dando alla raccolta il titolo di *Critical Essays*, quasi a sottolinearne il prestigio di saggi letterari. Qualche anno dopo, lo troviamo coinvolto in altre iniziative editoriali, non sempre di successo: prima il trimestrale «The Reflector» (1810-1812), poi il settimanale letterario «The Indicator» (1819-1821). Dal 1818 però la sua situazione finanziaria si fa difficile anche perché il principale sostenitore e amico, Shelley, è nel frattempo partito per l'Italia. Hunt, proprio su suggerimento di Shelley, parte alla volta di Genova, dove progetta di fondare un giornale libero dalla censura britannica, ma la sfortuna lo perseguita: il viaggio dura più di sei mesi e un mese dopo il suo arrivo Shelley muore in mare, a bordo della sua barca *Ariel*. Nel famoso dipinto di Louis Edouard Fournier che ritrae il funerale di Shelley sulla spiaggia, in piedi accanto alla pira che consuma il corpo del poeta sono Leigh Hunt, Byron e Edward John Trelawny. Non trovando lo sperato aiuto economico di Byron, Hunt inizia la pubblicazione di «The Liberal», un giornale politico, ma dopo soli quattro numeri è costretto a interrompere e a tornare a casa, sempre più povero, non riuscendo a sopravvivere con il lavoro di traduttore intrapreso in Italia.

Niente però lo tiene lontano dal giornalismo. Di nuovo a Londra, riprende a pubblicare periodici: per qualche mese nel 1828 esce «The Companion», settimanale letterario che si occupa anche di teatro, poi nel 1830-1831 il «Tatler», per il quale Hunt tiene regolarmente la rubrica di teatro intitolata «The Play-goer»; nel 1834-1835 è la volta di «London Journal», e nel 1837-1838 assume la direzione del mensile «The Monthly Repository». Negli anni '30 scrive anche per la «Edinburgh Review».

Una tale sconfinata e interessante produzione di saggi, articoli, recensioni, ha in qualche modo eclissato al giorno d'oggi l'altra sua attività, quella di poeta, di drammaturgo e di critico letterario, pur fiorente. Aveva stampato nel 1832 i suoi lavori poetici con una sottoscrizione pubblica e in seguito, sostenuto finanziariamente da amici, aveva potuto dedicarsi alla pubblicazione di drammi della Restaurazione, di poesia inglese, e della sua autobiografia, in tre volumi, uscita nel 1850.

Ma, molto prima di tutto questo, al tempo dell'«Examiner», nel 1817 sul «Blackwood's Magazine» una serie di ben sei articoli a firma «Z» aveva stigmatizzato il gruppo di intellettuali, poeti e artisti, che riuniva Hunt, Lamb, Hazlitt, Keats, Shelley, Haydon e altri, con il termine dispregiativo di «Cockney school of poetry», dichiarando che Hunt ne era «chief Doctor and Professor», capo indiscusso per cattivo gusto, volgarità e poca istruzione. Se da un lato questo attacco diretto e persistente voleva colpire Hunt per il suo ceto sociale (il termine «Cockney» indicava la povertà e l'ignoranza della classe proletaria, in particolare dell'*East end* di Londra), dall'altro l'anonimo autore degli articoli, in realtà lo scozzese John Gibson

Lockhart, paragonando i grandi autori, che riteneva fossero tutti gentiluomini di rango, con questi giovani scrittori, anche se non erano tutti di umili origini, metteva a confronto due concetti estetici. Per il primo romanticismo, quello di Wordsworth e Coleridge, la poesia esprimeva in modo nobile e sublime lo spirito universale della natura, ma il secondo romanticismo, emerso dopo la caduta degli ideali napoleonici e la restaurazione europea, riunì artisti e poeti cosmopoliti, espatriati, e soprattutto impegnati politicamente. Ideali sociali di libertà, di uguaglianza e di progresso si manifestarono in modo radicale e rivoluzionario: Shelley, autore del pamphlet *The Necessity of Atheism*, inneggiava a un risveglio dell'umanità, di cui lui e la sua poesia sarebbero stati profeti, dato che filosofi e poeti erano per lui «i legislatori del mondo, non riconosciuti». Fu però anche come persone, e non solo come artisti, che mostrarono praticamente il loro impegno politico, da Byron attivo nel sostegno alle cause libertarie e risorgimentali, a Hunt e alla sua continua attività di fondatore di giornali e stampa periodica.

La posizione critica, diretta e esplicita, sua e dei suoi giornali gli aveva attirato molti nemici e, come già detto, non solo tra i poeti derisi (per lui i «Lake poets» erano provinciali, Blake era un «unfortunate lunatic»), ma anche e soprattutto nel mondo politico, che aveva ben altre armi da usargli contro.

L'impegno di giornalista aveva però per lui una funzione culturale, più ancora che politica, e la critica teatrale, purché onesta e indipendente, doveva efficacemente influenzare la ricezione del pubblico e educarne il giudizio. Onestà e indipendenza: queste le due qualità indispensabili per Hunt, che costituiscono l'atteggiamento innovativo della sua critica rispetto alla consuetudine.

Prima di lui Thomas Dutton aveva pubblicato solo brevi annunci di spettacoli teatrali su «Dramatic Censor» (1800-1801), Thomas Holcroft aveva scritto saggi sull'arte della recitazione su «Theatrical Recorder» (1804-1806) e il «Bell's Weekly Messenger» dava spazio a articoli sugli attori e in generale sull'atmosfera dei drammi. Nessuno però aveva fino ad allora offerto dei giudizi così franchi e risoluti da sembrare persino eccessivi ai contemporanei. In realtà nei suoi articoli non c'è uno specifico interesse nelle questioni teoriche che pure erano trattate da chi si occupava di arte della recitazione e di estetica drammatica; quello per cui sono interessanti è l'analisi diretta e pragmatica del modo di recitare degli attori che Hunt vedeva sulle scene. E dei quali si faceva un vanto di non avere una conoscenza personale. Non frequentare in privato gli attori gli permetteva infatti di poter dire sinceramente e con imparzialità quello che pensava di loro, libero da condizionamenti sociali e di amicizia. E forse non era spesso invitato, soprattutto nei salotti «buoni», perché, come aveva spiegato il Dr. Johnson a chi gli aveva chiesto come mai lui non ricevesse molti inviti,

«great lords and ladies do not like to have their mouths stopped» (i grandi signori non amano che gli si tappi la bocca).¹ Nella sua *Autobiography* Hunt descrive ironicamente la comune pratica del «puffing», cioè di lodare in modo eccessivo e ingiustificato gli attori e i drammaturghi, in cambio di biglietti gratuiti e di cene: «what the public took for a criticism on a play was a draft upon the box-office, or reminiscence of last Thursday's salmon and lobster-sauce» (quello che il pubblico prendeva per critica a un'opera era un biglietto alla cassa o il ricordo del salmone e della salsa di aragosta del giovedì precedente).²

Non è esagerato affermare che Leigh Hunt sia stato il primo e il più grande dei critici teatrali del primo Ottocento: i suoi articoli e le sue recensioni uscivano regolarmente e si distinguevano per lunghezza e per la quantità di dettagli con cui descriveva gli spettacoli e gli attori, i loro gesti, gli abiti e le espressioni. La sua novità era dunque proprio nell'interesse per la recitazione e in particolare per l'effetto che essa produce sul pubblico. Da un lato sottolinea la superiorità della mimesi scenica rispetto alla letterarietà del testo drammatico, che cita solo per mostrare quanto un personaggio sia problematico per l'attore che deve rappresentarlo, come nei rilievi sul carattere di Amleto quando critica il volume alto della voce di Macready («Tatler», 22 ottobre 1830); dall'altro non si sofferma a considerare problemi di identificazione o di partecipazione emotiva dell'attore nel personaggio, né in favore di teorie emozionaliste né dell'idea che la recitazione sia soprattutto risultato della tecnica.³ Parla spesso, è vero, di passioni sentite dagli attori, ma non per legare il concetto a quello dell'immedesimazione, bensì per contrapporle agli atteggiamenti artefatti o che tali risultano alla ricezione.

Il *fil rouge* che lega i saggi di Leigh Hunt è la verosimiglianza, opposta all'artificialità. Ovviamente il teatro è finzione, ma per lui è chiaro che ciò che è *finto* non deve sembrare *falso*. John Philip Kemble con la sua postura nobile e la dizione impostata e monotona è per Hunt l'emblema di un atteggiamento artificiale, ma persino su Edmund Kean non ha sempre un giudizio uniforme e positivo. Non lo aveva visto al debutto sulle scene londinesi perché si trovava in prigione ma le aspettative su di lui, osannato come un attore pieno di passione spontanea, sono subito deluse. È interessante leggere quello che scrive sull'«Examiner» il 26 febbraio 1815 dopo averlo visto per la prima volta recitare:

¹ L'aneddoto è riportato da Hazlitt nel saggio *On patronage and puffing*, pubblicato nella raccolta *Table Talk* (1821).

² Citato in M. Eberle-Sinatra, *Introducing «Critical Essays»: Leigh Hunt and Theatrical Criticism in the Early Nineteenth Century*, in «Keats-Shelley Journal», Vol. 50 (2001), pp. 100-123.

³ Per tutti i problemi teorici relativi alla recitazione si vedano, di C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, in particolare le pp. 291-340, e *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023, in particolare pp. 324-333 e 420-435.

Mi aspettavo di trovare in Kean un attore meno artificiale possibile, mi aspettavo di non trovare declamazione, né il solito sbraitare, né la mano destra stesa in stile oratoriale, nessun discorso fatto in posa: in breve, nessun accenno al fatto che vi siano spettatori, ma qualcosa di genuino e inconsapevole, qualcosa che si muovesse, guardasse e parlasse solo dietro l'impulso di un'idea immediata, qualcosa di naturale a modo suo, pur ammettendo ovviamente la serietà delle situazioni che si susseguono, come chi entra nella sua stanza dopo una passeggiata, si toglie il cappello, si sfila un guanto e lo getta, poi l'altro e getta anche questo, si tira giù la giacca o tira su la sciarpa, si avvicina al caminetto sfregandosi le mani e inspirando aria attraverso i denti. Se sembra troppo da richiedere in una tragedia è perché siamo stati abituati all'opposto - all'arte invece che alla natura. Sono sicuro che questo sia assolutamente fattibile, che piacerebbe immediatamente, e che per portarlo al massimo ci vorrebbe solo un genio audace, dotato del coraggio genuino e dell'invincibile rispetto di sé dato dall'entusiasmo.

In questa lunga citazione sono riassunti tutti gli elementi indispensabili secondo Hunt per considerare naturale e spontanea la recitazione. Quei gesti quotidiani, abituali o accettabili nella domesticità della commedia, darebbero anche alla tragedia il senso di naturalezza che manca alla declamazione e ai gesti stilizzati, cui l'attore tragico fa ricorso per dare alla scena la solennità ritenuta necessaria a un'espressione artistica alta e eroica. Dovrebbero comunque essere gesti fatti spontaneamente, come se gli attori fossero inconsapevoli di trovarsi davanti a un pubblico, e che gli spettatori devono percepire come se spiassero una scena che si svolge in casa d'altri, i cui abitanti sono ignari della loro presenza. Per questo, altrove Hunt stigmatizza l'abitudine di certi attori di recitare rivolti verso il pubblico anziché verso gli altri attori in scena, come dovrebbero fare se considerassero giustamente il palcoscenico come una vera stanza, mentre guardando continuamente gli spettatori alla ricerca della loro approvazione, sono ridicoli come sarebbe lui se, mentre scrive, dovesse «guardare ogni momento il riflesso dei [suoi] sorrisi nello specchio o fare un inchino alle case dall'altra parte della strada». ⁴ Nei saggi questo concetto è ripetuto più volte, quando parla di Miss Pope, o dei quadri di Robert Smirke dove i personaggi guardano fuori dal dipinto e, pur non mostrando «quel volgare sguardo fisso delle figure olandesi» ⁵ fanno smorfie che indicano il desiderio di essere guardati, mentre nelle opere di David Wilkie sono rappresentate persone intente ai loro affari in modo naturale. Così, conclude: «In poche parole, Smirke è il pittore teatrale, che studia non tanto per osservare, ma per essere osservato, Wilkie è il pittore della natura, che disegna traendo dall'umanità, piuttosto che disegnare per essa». ⁶ In questo

⁴ *Critical Essays*, articolo su John Bannister.

⁵ Ivi, articolo su Mrs. Mattocks.

⁶ Ivi. Robert Smirke (1780-1867) e David Wilkie (1786-1841) sono artisti contemporanei di Hunt.

uso dello spazio, e dello sguardo dello spettatore, si racchiude l'idea di naturalezza e di spontaneità. Un concetto per il quale Hunt conia un'espressione che ha avuto grande successo: la *quarta parete*. Ne parla a proposito di Bannister: «Nessun altro attore entra così bene nello spirito del pubblico o del testo, perché lui attira subito l'attenzione dando l'impressione di non interessarsi affatto a voi. Il palcoscenico sembra essere la sua stanza di cui il pubblico costituisce la quarta parete: se viene applaudito non resta fermo a godersi l'applauso, se non può andare avanti con il dialogo continua l'azione, e questo è il modo più sicuro perché l'applauso continui. Il palcoscenico è sempre considerato una stanza vera, o un'altra scena totalmente estranea a una moltitudine di spettatori».⁷

Anche se chi guarda la scena dovrebbe essere «invisibile» agli attori, è indispensabile che gli attori non siano «invisibili» per lo spettatore: le loro espressioni, i volti, i minimi trapassi da un'emozione all'altra, sono ciò che distingue i bravi interpreti da quelli pessimi che si salvano solo perché affidano la loro recitazione a elementi stereotipi, a gesti esagerati, alla voce alta, a passioni fatte a brandelli, come avrebbe detto Amleto. Questo è il motivo per cui Hunt spesso protesta circa le dimensioni dei teatri che erano diventati sempre più grandi. Il 27 gennaio 1831 in un articolo sul «Tatler» scrive della fruizione di opere teatrali in spazi inadatti alla prosa e che meglio si prestano alla rappresentazione di balletti o melodrammi. In questi infatti, «nessuno cerca l'espressione in un bandito con le basette e i gesti da Tamerlano» e laddove vi sia canto e spettacolarità l'udito e la vista possono essere gratificati anche a distanza. Ma «a che servirebbe essere invitati a un'estremità della Piana di Salisbury per sentire Händel suonato dall'altra parte, o per vedere uno dei dipinti di Raffaello?», scrive ironicamente. I drammi della tradizione inglese, quelli elisabettiani e giacomiani, per esempio, erano recitati in teatri piccoli e erano stati scritti per dimensioni sceniche la cui intimità si era ormai persa con i restauri e gli ammodernamenti dei teatri londinesi. Caso esemplare quello del Drury Lane che subì più volte incendi e ristrutturazioni, fino ad arrivare a una capienza di oltre tremila spettatori. Motivi economici erano alla base di questi ampliamenti, realizzati in modo che il teatro potesse contenere più persone, ma c'erano anche motivi scenici, dato che le nuove tecnologie, gli effetti di luce e quelli scenografici richiedevano macchinari sempre più complessi. L'illuminazione a gas dell'intero teatro dava poi l'impressione di poter vedere meglio anche da lontano ciò che si svolgeva sul palcoscenico. Ma soprattutto gli effetti scenografici influenzavano la percezione del pubblico e amplificavano il senso di illusione mimetica, che è però altra cosa dalla verosimiglianza e dalla naturalezza che Hunt ricerca. Anche per lui è vera la formula di Coleridge che parla di generale «sospensione dell'incredulità» davanti alla finzione artistica, ma il teatro

⁷ Ivi, articolo su John Bannister.

deve avere una sua diversa «credibilità», che rifiuta situazioni inverosimili e false, come l'ammiccare al pubblico in cerca di applausi, o l'assurdità di avere nel dramma, per esempio in *The Comedy of Errors* o in *Twelfth Night*, due persone che si presentano come perfettamente somiglianti quando i due attori sono molto diversi: «quando i direttori del Covent Garden ci presentano Brunton come la copia di una donnina delicata, che gli arriva appena alle spalle, spingono l'assurdità al culmine». ⁸ Persino nel *cross-dressing*, quando le attrici recitano in panni maschili, il loro travestimento «sebbene continui e continuerà a essere apprezzato dagli spettatori, per ragioni che niente hanno a che fare con il decoro drammatico, colpisce sempre come una grossolana violazione della probabilità» ⁹ e, si potrebbe aggiungere, dà luogo a atteggiamenti scenici visibilmente frutto di tecnica recitativa e non naturali.

In Hunt si ritrova lo stesso paradosso presente in Hazlitt e in Lamb, per cui da una parte l'amore per le scene li spinge a frequentare i teatri e ad accettarne la finzione, ma dall'altra parte esaltano la lettura dei drammi, sola operazione che consenta di immaginare una mimesi irraggiungibile sul palcoscenico. E soprattutto di immaginare elementi fantastici – le streghe di *Macbeth* o le fate in *Midsummer Night's Dream* – evitando le assurdità inevitabili nella messinscena teatrale, in cui la fisicità degli attori rende incongrui esseri senza sostanza, «forms of things unknown», «airy nothing» (forme di cose sconosciute, un nulla aereo), come dice Teseo. ¹⁰

Questo è uno degli aspetti che collega Hunt ai suoi contemporanei e amici, i critici romantici che propugnavano la lettura dei drammi pur consapevoli che il teatro è rappresentazione, scena, situazioni anche ridicole. Lamb scriveva: «non sto discutendo del fatto che *Hamlet* non dovrebbe essere recitato, ma di quanto *Hamlet* diventi un'altra cosa recitandolo». ¹¹ È però Hunt a sviluppare l'idea byroniana di un vero e proprio *teatro mentale*, dove l'immaginazione del pubblico deve supplire alle carenze e alle assurdità della scena. Spesso nei suoi saggi afferma che l'interprete non risponde mai all'idea del personaggio: perlomeno all'idea che lo spettatore o il critico ne ha. E comunque non gli corrisponde mai totalmente («non ho mai visto un Amleto sulle scene, né mi aspetto di vederne uno. È un personaggio, per quanto naturale, fatto di troppe qualità per poter essere rappresentato da chiunque se non da Amleto stesso [...] Ho visto rappresentare parti del personaggio Amleto ma mai tutto intero»). ¹²

⁸ «Examiner», 3 marzo 1811.

⁹ Ivi.

¹⁰ *Midsummer Night's Dream*, 5.1.16-17.

¹¹ C. Lamb, *Theatralia. Sugli attori e la recitazione*, traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti, Napoli, I Libri di AAR, p. 20. Si è sempre distinto tra il titolo dell'opera, in originale, e il nome del personaggio, tradotto in italiano: ad es. *Hamlet* e Amleto.

¹² «Tatler», 22 ottobre 1830.

Non è solo l'esaltazione della lettura individuale e privata, che può ovviare alle assurdità della scena e ricreare echi di passioni e oscuri baratri della mente, a connotare come romantica la critica di Hunt. La sua visione del teatro è permeata del dibattito estetico che percorre l'intera Europa nel primo Ottocento. Al centro della riflessione sulla drammaturgia si trovava la figura di William Shakespeare: in Germania ne aveva scritto Goethe, e poi Schlegel, facendone il modello per la letteratura drammatica. In Francia Stendhal e Hugo propugnavano la libertà romantica dalle regole, opponendosi a Voltaire e ai suoi attacchi al drammaturgo inglese accusato di essere un barbaro senza gusto. Shakespeare e il suo teatro divennero per la nuova generazione di artisti e critici romantici l'inarrivabile esempio di genio universale, in diretto contatto con la natura e con la verità del carattere umano. In Inghilterra Coleridge agì da mediatore tra la cultura tedesca e quella inglese: per lui, come per Kant, Schelling e Schlegel, il genio doveva esprimere l'uomo con il linguaggio stesso della natura, valere universalmente e non più in base a regole e a prescrizioni, bensì libero e a diretto contatto con l'intuizione e la fantasia. Hunt non nasconde la sua ammirazione per Coleridge, per Schlegel, e per l'amico Hazlitt, e condivide la loro adorazione per Shakespeare, sentito come colui che incarna il genio universale, la verità della natura umana in tutta la sua varietà e spontaneità e nella forza della realtà interiore.

La cosiddetta «bardolatria», iniziata nel Settecento, oltre a inaugurare la visione dell'intoccabile poeta nazionale per eccellenza e a scatenare la filologia alla ricerca del testo originale dei suoi drammi, avvia anche il ripudio degli adattamenti e delle trasformazioni cui i testi shakespeariani erano stati sottoposti dalla Restaurazione in poi.¹³ Nel periodo in cui Hunt frequenta i teatri e recensisce le opere che vede, spesso si tratta di alterazioni dell'originale, ma non sempre il critico le evidenzia o auspica che si recuperi il testo shakespeariano. Lo fa però diffusamente in un articolo del 28 maggio 1808, interessante perché, parlando di *King Lear* stravolto da Tate e ridotto a un dramma sentimentale con un *happy ending*, Hunt rivela la sua posizione, non necessariamente rigida e intransigente. Per lui, il dramma è profondamente tragico e presentarlo al pubblico in una versione di poco valore è un'operazione assurda. Tate nel 1681 vi aveva inserito una storia d'amore tra Cordelia e Edgar, in una versione esecrabile ma fortunata, che tenne le scene fino al 1838. La qualità dell'autore, sia pure Poeta laureato, era molto povera se il suo nome divenne subito, anche per i contemporanei, sinonimo di mediocrità, al punto da indicare negativamente con il termine di «tattificazioni» i suoi adattamenti. Hunt si dice contrario a trasformare il finale commovente e tragico del dramma che invece ha senso proprio perché «pervaso dalla sofferenza che nasce da

¹³ Cfr. L. Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare* (1985), Pisa, Pacini Editore, 2010.

passioni violente», ma aggiunge due rilievi apparentemente in contraddizione tra di loro. Uno è detto quasi *en passant*: Tate è intervenuto troppo pesantemente sul testo shakespeariano, ma non avrebbe potuto essere contestato se si fosse limitato a eliminare anacronismi o a «omettere il Fool che ormai è fuori moda»: una ben strana affermazione, tutta però dalla parte della rappresentazione teatrale e non della filologia testuale. Il Fool di *Lear* fu eliminato dalle scene fino a metà Ottocento, perché sembrava ridurre con le sue assurde facezie la tragicità e la sofferenza del vecchio re. Accettarne però l'assenza, giustificandola con l'idea che il personaggio sia diventato desueto, pone Hunt in contrasto con il pensiero di Coleridge che aveva espresso la sua opinione nelle conferenze su Shakespeare tenute dal 1811 al 1813: il Fool in *King Lear* per lui è diverso da tutti gli altri buffoni delle opere shakespeariane e la sua funzione è proprio quella di amplificare la portata tragica del dramma, dove il contrasto con la passione del re non ha un effetto comico bensì quello terribile di esacerbare il tormento e l'angoscia delle scene più dolorose. La distanza con Coleridge non è però una vera differenza con le posizioni romantiche: Coleridge si riferiva al testo drammatico, quello disponibile alla lettura, ben altra cosa la messinscena, cui invece allude Hunt. Per Coleridge si trattava di un problema filosofico, per Hunt di una questione teatrale.

Nello stesso brano citato, e sempre a proposito di *King Lear*, Hunt esprime invece un giudizio che lo pone in linea con la sensibilità romantica, quando ironizza sul Dr. Johnson e sulla sua posizione neoclassica. Questi, riferendosi anche lui al testo scritto, aveva dichiarato di approvare il lieto fine introdotto da Tate, e Hunt gli attribuisce motivi personali oltre che ideologici: «Johnson racconta di essere stato così scioccato una volta dalla morte di Cordelia che crede di non essere più riuscito a leggere l'ultima scena finché non ha intrapreso l'edizione critica della tragedia. Questa confessione spiega facilmente la sua approvazione di Tate: soffriva di una depressione morbosa e una forte emozione, facendosi strada nella sua sensibilità, si attaccava alla sua immaginazione irritabile e produceva quel modo ansioso della mente di fissarsi su un oggetto, che poi è l'origine della follia. Non ho dubbi che immaginasse l'adattamento come una sorta di vendetta per le emozioni che aveva provato».¹⁴ A parte però la depressione morbosa del Dr. Johnson, è il suo concetto di giustizia poetica a venire criticato e rifiutato. Secondo questa «regola» neoclassica, gli innocenti non dovevano soffrire e solo i colpevoli avrebbero dovuto essere puniti: altre opere shakespeariane erano state trasformate per correggere nella finzione ciò che troppo spesso la vita permetteva. Si sa di un *Hamlet* senza il massacro finale, e Dryden alterò *Troilus and Cressida* in modo che la colpevolezza di Cressida risultasse chiaramente, con il suicidio della donna. Anche la storia teatrale di *Romeo and Juliet* è un esempio di giustizia poetica,

¹⁴ «Examiner», 28 maggio 1808.

con il tentativo sia pur fallito di dare un lieto fine al dramma, anche se poi negli adattamenti fu vincente l'idea che scenicamente fosse meglio rendere ancora più patetico il finale tragico, con il risveglio di Juliet e l'estremo addio dei due amanti, in una scena dove la bravura degli attori potesse esprimersi. Quanto a *Lear*, per Hunt è perfettamente accettabile che non vi sia una giustizia poetica, che cancellerebbe la tragicità del dramma, del tutto naturale: «l'errore non è mai così esemplare nei suoi effetti, come quando vengono coinvolti gli innocenti insieme ai colpevoli»¹⁵. La «perfetta arte» di Shakespeare sta per Hunt proprio nel mostrare come anche gli eventi luttuosi che sembrano contrari a un'idea di giustizia terrena siano invece perfettamente giustificati nei loro effetti psicologici.

Per mostrare appunto la verosimiglianza delle azioni e delle passioni dei personaggi la sua critica ne analizza i passaggi e le pur minime variazioni, ed è con questi che misura la bravura degli attori e la credibilità della recitazione. In confronto ad altri critici – per esempio a Hazlitt o a Lamb – Hunt si sofferma molto di più sui dettagli della recitazione e dà più il senso della recensione giornalistica e meno quello di una discussione teorica. I suoi resoconti, vivaci e intelligenti, hanno come oggetto produzioni diverse, opere non sempre famose, attori grandi e minori. Ciò che ne emerge è una figura di scrittore e di saggista che pubblica i suoi scritti quasi giornalmente. E ne emerge così anche la visione di un mondo teatrale come quello londinese, multiforme e vivacissimo. I tanti teatri, spesso distrutti da incendi e poi ricostruiti, o chiusi per motivi economici e riaperti magari con un altro nome, costellano nel primo Ottocento un tessuto urbano unico in Europa. E gli attori e le attrici citati nei saggi sono così tanti che è difficile in alcuni casi ritrovarne le tracce, dato che il critico spesso ne dice solo il nome senza fornire altre indicazioni. Lo stesso vale per le molteplici opere messe in scena: una produzione vastissima, di generi diversi e con titoli ormai perduti e rinvenibili solo nei repertori teatrali del periodo. Anche se i riferimenti ad alcune trame e a personaggi non sono significativi dopo due secoli, e comunque lo sono ancora meno per un pubblico non inglese, le notazioni sulla recitazione restano comunque importanti e godibili.

Quello che caratterizza lo stile di Hunt è, come dicevo, l'immediatezza del commento sul fatto teatrale, scritto quasi senza il tempo di ripensare e di limare in vista di una pubblicazione, bensì con l'urgenza di andare in stampa. E con l'ambizione di dare un'informazione esaustiva sugli spettacoli prodotti in città. Il pubblico cui si rivolge è quello di persone che amano il teatro, che capiscono le sue molteplici citazioni, spesso fatte a memoria e quindi non sempre perfette. Ironia e sarcasmo colorano i suoi saggi e sono talvolta molto divertenti; sono soprattutto sempre riflessioni personali e sincere.

¹⁵ Ivi.

La sua prolificità, nel decidere di tradurre i saggi in italiano, ha reso necessaria una scelta: si è così deciso di riproporre tutti gli articoli sugli attori particolarmente importanti o che contengono interessanti rilievi sull'arte della recitazione, ma anche quelli da cui potesse emergere il ritratto di un'epoca e della vita artistica della Londra Regency, di cui Leigh Hunt è stato un importante protagonista. Anche se la sua vita si estese fino all'epoca vittoriana, essendo morto nel 1859, fu infatti nei primi trent'anni del secolo che la sua figura ebbe un notevole rilievo, pubblico e culturale, con la creazione del moderno giornalismo e della moderna critica teatrale.

Nota sul testo e la traduzione

I saggi di Leigh Hunt qui tradotti sono raggruppati in tre sezioni diverse, corrispondenti a tre fasi della sua produzione critica, come risulta dalla precedente introduzione.

Il volume pubblicato da Hunt stesso nel 1807 con il titolo *Critical Essays on the Performers of the London Theatres, including General Observations on the practice and Genius of the Stage* (Saggi critici sugli interpreti dei teatri londinesi, con osservazioni generali sulla pratica e lo spirito del palcoscenico) è riprodotto interamente e vi sono incluse le appendici (da «The News») stampate nell'originale.

La sezione dedicata agli articoli pubblicati sull'«Examiner», dal 1808 al 1820, e quella dei saggi sul «Tatler» (1830-1831) derivano dalla raccolta *Dramatic Essays*, a cura di W. Archer and R.W. Lowe, London, Walter Scott, 1894, ma soprattutto dall'ampia selezione *Leigh Hunt's Dramatic Criticism 1808-1831*, a cura di L.H. Houtchens e C.W. Houtchens, New York, Columbia University Press, 1949.

La traduzione dei saggi di Leigh Hunt è seguita da tre ulteriori capitoli, rispettivamente dedicati agli attori citati, alle opere cui Hunt fa riferimento, e ai teatri attivi a Londra nel periodo considerato.

Loretta Innocenti

**Saggi critici sugli interpreti nei teatri inglesi,
con osservazioni generali sulla pratica e lo spirito della scena***

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Ductum imitatore, et veras hinc ducere voces.
[Consiglierei a chi vuole imitare bene di osservare attentamente la vita
e i modi del suo soggetto, e da quello imparare a esprimerli in modo reale]
(Orazio, *Ars Poetica*, CCCXVII)

Prefazione

Mi si perdonerà se parlo un po' di me, ora che mi accingo a dire tanto di altri. Anche se non ho avuto a lungo rapporti con il teatro ho comunque cercato di prestargli non poca attenzione. La prima volta che ho visto uno spettacolo fu nel marzo 1800: *Egyptian Festival* di un certo Franklin. Fui incantato dalla scenografia e, tornando a casa, per tutta la strada ebbi davanti agli occhi l'allegria cordiale di Bannister che rideva. Tempo dopo vidi le commedie di Reynolds e di Dibdin, e risi di cuore alle smorfie degli attori, ma in un modo o nell'altro non ricordavo mai neanche una parola del dialogo. Qualsiasi scolare, abituato solo a oggetti reali, avrebbe ammirato queste commedie come me. E, proprio perché ammirevoli, mi colpirono con delle sensazioni davvero speciali. Non che le volessi simili alle opere di Terenzio, che mi avevano tormentato, o di Aristofane, che mi avevano nauseato, ma immaginavo che le commedie di Beaumont e Fletcher, e quelle di Sheridan,¹⁶ per quanto riguardava la genialità, fossero il vero modello di scrittura. Comunque, ascoltavo con attenzione i nuovi drammi, ascoltavo gli applausi del pubblico e cominciai a cercare di capire se Reynolds e Dibdin non fossero i veri scrittori comici. Fu allora che scoprii che eccellenti attori avevamo.

Se uno, non molto appassionato di musica, si fermasse a riflettere negli intervalli di una commedia moderna troverebbe che il divertimento maggiore viene dagli attori, del tutto separatamente dall'autore. Frasi, sentimenti, pensieri apparirebbero monotoni e inefficaci separati dalle smorfie di Munden e dalle chiacchiere di Fawcett. Pian piano penserebbe che questi attori potrebbero rendere qualunque discorso ugualmente

* *Critical Essays on the Performers of the London Theatres, including General Observations on the practice and Genius of the Stage*, London, Printed by and for J. Hunt, at the Office of The News, 28, Brydges Street, Strand, 1807.

¹⁶ Francis Beaumont (1584-1616) e John Fletcher (1579-1625); Richard Brinsley Sheridan (1751-1816).

divertente. In poche parole, si convincerebbe che il monosillabo *Sì* in bocca a Munden è una battuta meravigliosa quanto qualsiasi forma di retorica nella commedia moderna.

Gli autori lo sanno bene. L'abitudine di associare il dialogo più insensato all'impiego dei più potenti mezzi espressivi è un'offesa alla correttezza della recitazione e, in ultima analisi, al buonsenso dell'attore, ma è della massima utilità per il drammaturgo e, di conseguenza, il suo scopo principale nel dare forma a un personaggio è adattarlo allo stile particolare di un attore, cosa che le grandi farse hanno reso necessaria per la loro stessa esistenza. Se c'è un contadino, deve adattarsi a Emery; se c'è un irlandese a Johnstone; se c'è un personaggio che dice stupidaggini deve essere copiato soltanto dai modi di Fawcett. Va da sé perciò che tutti i contadini, tutti gli irlandesi e tutti i comici che dicono stupidaggini sono simili, e che l'autore semplicemente dipende dall'attore. Per esempio, per Reynolds la perdita di Lewis, che con la sua agilità giova così tanto alla commedia moderna, sarebbe dolorosa quanto un'artrite, e la perdita di Munden, che offre una piacevole varietà di smorfie, avrebbe su di lui un effetto simile al blocco della mascella.

È stata questa incredibile superiorità della parte mimetica su quella letteraria del teatro, cioè dell'organo su chi gli dà vita, che mi ha convinto a recensire gli attori. All'inizio intendevo passare in rassegna l'intera lista di tutti e due i teatri¹⁷ e solo quando la sezione sulla tragedia è stata stampata mi sono reso conto della moltitudine senza nome che questo progetto mi avrebbe costretto a trattare individualmente. Mi dispiace di non aver considerato prima questa obiezione, perché ci sono due o tre saggi nella parte dedicata alla tragedia che avrei potuto risparmiare al lettore. La seconda e la terza parte sono comunque limitate a quegli interpreti che ho ritenuto particolarmente originali. Forse a qualcuno mancherà sempre il re o il servo preferito, ma ho cercato di parlare solo di coloro che meritano l'applauso, non di chi semplicemente l'ottiene. Il lavoro è stato scritto a spizzichi e bocconi tra argomenti migliori su cui riflettere, ma sono stato spinto a continuarlo, in parte dalla novità di una critica ampia sul teatro ma, soprattutto, dalla speranza di suscitare un'onorevole ambizione negli attori, che finora sono stati argomento di puro scandalo, o tutt'al più di parziale superficialità. Questo genere di critica serve solo a far sì che sia impossibile per l'attore ottenere rispetto. Non si può negare, lo concedo, che la professione teatrale sia stata disonorata dalla vita di chi la svolge, ma proprio questo disonore è diventato la causa della trascuratezza morale degli attori: la natura sociale dei loro sbagli confonde l'errore con la capacità di piacere. Gli sciocchi e i dissoluti sono felici di trovarsi a loro agio in compagnia di chi fa pubblicamente satira e così gli attori finiscono

¹⁷ Il riferimento è al Drury Lane e al Covent Garden (cfr. capitolo «Teatri attivi a Londra nel primo Ottocento»).

per identificarsi con gli uomini più disprezzabili, di cui mettono in ridicolo le abitudini sul palcoscenico solo per esercitarsi in privato a imitarli in modo più informale.

Quanto al disprezzo gettato sul talento istrionico, non vale la pena di parlarne. Se la conoscenza di noi stessi è il massimo della saggezza, si deve forse disprezzare l'arte che ci trasmette questa conoscenza nella maniera più piacevole? Se l'attore è di molto inferiore al vero drammaturgo, se semplicemente dice ad altri ciò che è stato detto a lui, non merita una lode l'ufficiale che esegue gli ordini del suo generale con cura, con spirito e con una passione che mostra quanto li senta? Da parte mia, ho il più grande rispetto per un'arte che è stata ammirata dai maggiori critici antichi e moderni, che Orazio non ha ritenuto inferiore al suo genio tanto da consigliarla, Addison da raccomandarla e Voltaire da praticarla, oltre che difenderla. Non può essere disprezzabile agli occhi di chi più desidera la fama un genio che, senza avere niente da mostrare ai posteri per sé, ci abbia trasmesso il ricordo di Esopo, Roscio, Baron, e Lecouvreur, e che trasmetterà ai nostri discendenti i nomi di Garrick, Oldfield e Siddons. Anche se un'arte del genere fosse privata del suo ammaestramento, sarebbe sempre ammirevole per l'imitazione della natura. Diventa meschina solo quando degenera in una completa farsa. In realtà, la lode per un semplice mimo sembra essere di poco superiore a quella per una scimmia ammaestrata. Un attore del genere si limita a ciò che è superficiale e esterno, possiede una sorta di identificazione con le abitudini altrui che paiono esistere nelle sue capacità di movimento, senza nessun riferimento all'intelletto. Imita per simpatia senza la minima concessione al genio, come uno strumento musicale risuona al tocco del tasto corrispondente. È così che gli indigeni del Nuovo Galles del Sud, i più stupidi e intrattabili del genere umano, imitano alla perfezione le caratteristiche dei coloni.

È stato detto tanto dell'esempio immorale di personaggi e opere recitate, ma gli impresari, che talvolta sono anche attori, hanno sempre il potere di rimediare a un tale male, correggendo gli autori quando si tratta di rappresentarli. Considerandolo un dovere, ho avuto meno remore a raccomandare le nostre vecchie commedie per gli spettacoli pubblici. Gli impresari di sicuro non fingeranno troppo poco rispetto per gli autori quando dimenticano così spesso bellezze e difetti dei nostri maggiori scrittori in favore dell'assoluta mostruosità del dramma moderno. E che cosa è questo rispetto quando si parla di vizio? Se la genialità di un'opera risiede totalmente nella sua immoralità, non può valere la pena di metterla in scena; se non è così, come può un'opera teatrale perdere una sola delle sue bellezze per l'assenza dei peggiori difetti?¹⁸

¹⁸ Kemble deve aver ragionato un po' così, senza pregiudicare la sua originalità o il rigore del pensiero, quando ha ripreso l'adattamento di Dryden della *Tempesta* [Nota dell'Autore].

Rappresentare continuamente questi drammi disgraziati, nuovi a parole ma senza la minima pretesa di originalità, di fatto non è solo dannoso alla reputazione degli attori nel presente, ma anche alla fama e alla loro memoria nelle epoche a venire. Per il suo nome futuro un attore dipende quasi esclusivamente dal drammaturgo. Non lascia ai posteri niente da vedere, come il poeta o il pittore, né da ascoltare, come il musicista. Anche se il suo ricordo sopravvive all'autore, è poco più di un geroglifico egizio, e lo scrittore, che gli aveva dato significato, non ha lasciato niente per spiegarlo. Perciò mi rammarico non poco di essere stato costretto a prendere esempi di buona recitazione dai drammi peggiori. L'interprete in realtà non si mostra mai al meglio se non quando fa risplendere l'insulsaggine, ma se è sempre occupato a farlo, condivide il pericolo dell'artigiano che, lucidando certi metalli, respira una sostanza che lo porterà alla distruzione.

Non oso sperare di parlare a un tempo futuro di un tema così deteriorabile, mi basterà rendere un servizio aiutando il mio tempo a migliorarsi. È questa la considerazione che mi ha sempre incoraggiato a usare il mio talento, quale che sia, contro la barbarie della commedia moderna. Le età future molto spesso senza saperlo acquistano tono da azioni che sembrano insignificanti. Come il bambino che tutti i giorni veniva svegliato dal flauto del padre, crescono nel tranquillo possesso della propria forza, ignari dell'impulso positivo che è stato dato loro.

Saggi critici

Sezione I *Tragedia*

Il dramma è l'imitazione più perfetta della vita umana: attraverso il palcoscenico rappresenta l'uomo in tutte le varietà del suo pensiero, le espressioni dei suoi modi e la forza della sua azione, ed è il primo dei fattori morali, perché ci insegna a conoscere noi stessi nel modo più convincente. Quando il dramma più leggero, che pretende di ridicolizzare, rinuncia a questa imitazione in favore della caricatura, diventa farsa, che sia ancora chiamata commedia, come quelle di Reynolds, o che sia detta opera, come le opere di Cherry e Cobb:¹⁹ in questi lavori gli attori devono recitare in modo innaturale o non funzioneranno, ma nella vera commedia per lo stesso motivo devono recitare in modo naturale. Tuttavia, nel genere più serio delle opere drammatiche, la loro imitazione della vita è perfetta, non perché copia i modi semplici della realtà, ma perché si accorda alle nostre idee abituali del carattere umano. Chi ha espresso il concetto

¹⁹ Andrew Cherry (1762-1812), drammaturgo irlandese, e James Cobb (1756-1818).

generale che tragedia e commedia siano ugualmente imitazioni dirette della vita umana ha confuso la conoscenza abituale per quella sperimentale. Le persone più elevate della tragedia richiedono un'altezza di linguaggio e di maniere che non si usano mai nella vita reale. Gli eroi e i saggi parlano come tutti gli altri uomini, come loro agiscono inconsciamente e hanno un aspetto altrettanto indifferente, e non si distinguono dai loro simili per la persona bensì per il carattere mentale. Invece l'idea che si ha comunemente di un grande uomo adora dare dignità ai modi esterni, non solo perché i grandi uomini si vedono raramente e perciò acquistano dignità dall'essere nascosti, ma anche perché deduciamo che chi è superiore a noi in aspetti importanti non possa avere in sé niente di insignificante. Ci è difficile convincerci che Shakespeare abbia discusso in un luogo pubblico o che Milton amasse fumare: l'idea di grandezza e quella di futilità difficilmente vanno insieme e, poiché associazioni così distanti sono concepite raramente se non da menti di straordinaria immaginazione e di pensiero forte, è evidente che la maggior parte della gente le prenda di rado in considerazione. Un eroe tragico, che chiami un suddito o chieda il suo cavallo, nella vita reale lo farebbe in modo semplice e disinvolto come chiunque altro, ma nella tragedia questa noncuranza diventerebbe ridicola: la nobiltà del suo carattere deve essere costante. Un pittore che volesse dipingere le battaglie di Federico di Prussia in una serie di quadri farebbe in modo di conservare in tutti l'importanza di questo personaggio. Non rappresenterebbe il capo seduto a cavallo in modo sbracato mentre annusa tabacco, per quanto a quei tempi la tabacchiera fosse senza dubbio molto importante per sua maestà che, come dice il papa del principe Eugenio, era bravo a prendere tabacco e città. Un contrasto così violento diventerebbe caricaturale nella pittura, e nella tragedia si degraderebbe in burlesco. La tragedia è un'imitazione della vita nelle emozioni; è solo la commedia che imita sia le emozioni che i modi di fare. Perciò, un attore tragico non deve essere valutato perché copia sempre la natura, ma perché soddisfa l'idea generale della vita e dei comportamenti. Non deve né da un lato abbassare la sua dignità con dei modi troppo naturali e semplici, né dall'altro lato attribuirle un rilievo ridicolo con dei modi altezzosi e ampollosi. Non deve ricavare molto del suo sapere dalla vita reale, perché le passioni più alte raramente vengono esibite nelle relazioni umane comuni, ma non dovrebbe neppure lasciarsi andare alle novità dell'invenzione, perché il cuore degli spettatori sarà in grado di giudicare laddove la loro esperienza non ne ha il potere. Deve rafforzare il suo giudizio con molta riflessione, dato che deve capire perfettamente l'autore prima di sentire e insegnare ad altri a sentire. Quando ci sia un forte talento naturale, il giudizio di solito svilupperà le grandi passioni, ma potrà fallire nelle minuzie della scena. Quando non c'è un forte talento naturale, generalmente accade il contrario. Per le azioni comuni di grandi

personaggi l'attore deve studiare i modi del palcoscenico, per le passioni nient'altro che la natura.

Kemble

Kemble è un esempio speciale di quasi tutte le prerogative della buona recitazione, e al tempo stesso un esempio di quanto esse possano essere rovinate da uno studio indiscriminato. Le sue idee del personaggio sono forti quando i personaggi stessi sono forti, la sua attenzione alle emozioni è concentrata su oggetti grandi, non riesce a osservare a sufficienza le minuzie quando la piccolezza è importante, sebbene, come spiegherò più avanti, possa dare importanza a minuzie che non significano niente. Sembra sottomettere tutto al suo giudizio e mostra poco dell'ardore del genio. Ciò che analizza principalmente sono le emozioni grandiose, attribuisce una sorta di solennità a ogni sensazione che si concede e così concepisce le passioni più maestose con molta energia, e al tempo stesso si eleva al di sopra delle emozioni patetiche, che hanno sempre in sé un'aria di debolezza e di umiltà.

Per esprimere le emozioni più nobili nessun attore è dotato dalla natura di mezzi più notevoli. La sua figura, anche se non elegante, è virile e solenne, la fisionomia è fortemente segnata da ciò che si dice un carattere romano e la testa è quella eroica degli studiosi di antichità e degli artisti. Questa forma tragica assume perfettamente il passo regale, la maestosità vigorosa del guerriero e la profonda serietà del saggio, ma la solennità è inflessibile. La sua fisionomia sembra disprezzare la gaiezza e fatica ad assumerla, e la sua espressione comica è comica perché è straordinariamente miserevole. Della passione d'amore non sa esprimere niente, e è chiaro il perché: l'amore, per sua natura dipendente, deve sempre, a meno che non sia associato con qualche altra emozione, rivelare un'espressione di fragilità tenera, e una tale espressione è sconosciuta alla fisionomia di Kemble. Il tentativo di Mrs. Inchbald di fare di Kemble un innamorato fa più onore alla sua parzialità per un amico che non all'attenzione per una giusta critica. Dice che lui può dipingere l'amore più energicamente di chiunque altro, sebbene non possa amare *con moderazione*. A parere suo, «sospiri, dolci lamenti, voce lamentosa e teneri sguardi indicano semplice moderazione. Kemble», continua, «deve essere colpito al cuore o non esserlo affatto: deve essere ferito nell'anima dal dolore, dalla disperazione o dalla follia».²⁰ Ma questo significa scambiare la passione per ciò che vi è collegato. Che innamorato è chi non sa né parlare dolcemente né guardare

²⁰ E. Inchbald, *Remarks a The Wheel of Fortune* di R. Cumberland, in *The British Theatre [...] with biographical and critical remarks by Mrs. Inchbald*, Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, London 1808, vol. XVIII.

in modo tenero? Nessuno, secondo questo modo di pensare, può esprimere un amore perfetto, cioè un amore contrario alla *pura moderazione*, se non è colpito dal dolore, o è disperato, o pazzo. Ma con questo insieme di passioni esagerate, l'espressione di una singola passione non sarà perfetta, perché non è un'espressione semplice. L'attore che non può esprimere una sola passione senza l'aiuto di altre non può dirsi padrone di quella passione più di quanto un cantante possa dirsi padrone della sua arte, se non sa cantare senza accompagnamento.

È nei personaggi presi da se stessi e dalla loro importanza, è nella vendetta sistematica e raffinata di Zanga,²¹ nella gelosia indignata di Otello, e nella disperata ambizione di re Giovanni, che Kemble è un vero attore. C'è sempre qualcosa di sublime nell'improvvisa realizzazione di grandi temi e forse non c'è un'azione più sublime sul palcoscenico di quando Kemble, nel ruolo di Zanga, passa sul corpo della sua vittima, e dell'esultanza maestosa della vendetta.

Se riesce nelle passioni più superbe, l'impegno della sua preparazione lo fa riuscire altrettanto bene nell'espressione di una serietà formidabile.

Il personaggio di Penruddock in *The Wheel of Fortune* è la sua interpretazione più grande e io credo sia perfetta. Non è ammirevole perché la tenerezza del suo amore, come ci dice Mrs. Inchbald, «appare sotto modi più rudi», ma perché proprio quel difetto che guasta in generale il suo stile di recitazione, la precisione diligente e significativa, che è affettazione in tutti gli altri personaggi, contribuisce alla forza e alla natura di Penruddock. Chi percepisce una particolare espressione di tenerezza sotto il modo ruvido di recitare di Kemble confonde i propri sentimenti con ciò che osserva. Ciò che percepisce è la tenerezza che si presume il personaggio senta, non quella che realmente dimostra: è la tenerezza dell'autore e non quella dell'attore. Se ci sono una o due frasi tenere pronunciate dal severo recluso, hanno un effetto patetico non perché siano espresse con particolare tenerezza dall'attore, ma perché una dolce emozione così inattesa in uno con il suo aspetto produce un forte effetto per l'intensità del contrasto. Elogiare qualcuno per un merito del tutto immaginario, in realtà significa biasimarlo. Kemble in persona non penserebbe mai di valutare la sua interpretazione per la tenerezza dell'espressione: la valuterebbe, e giustamente, per la severità dell'espressione, che indica una filosofia di comportamento e il disprezzo di tutto ciò che non può più divertire.

Dovunque sia richiesto un atteggiamento di profonda consapevolezza, Kemble è eccellente. Non è una lode da niente dire di un attore che eccelle nei soliloqui: questi discorsi solitari hanno bisogno di grande giudizio perché chi parla non ha aiuto dagli altri e il pubblico, sempre sveglio davanti all'azione, durante un soliloquio tende a distrarsi. In realtà,

²¹ Personaggio della tragedia *The Revenge* di Edward Young (1681-1765).

guadagnarsi l'attenzione del pubblico è sempre in qualche modo guadagnarsi l'applauso, e questo applauso deve essere felicemente concesso a Kemble che, con le sue maniere concentrate e maestose, attribuisce sempre importanza a un discorso quale ne sia l'importanza o la lunghezza.²² A questa perfezione in particolare, e in generale all'azione scenica, contribuisce con una conoscenza esatta di ogni artificio teatrale, di luogo e di tempo. Non ho potuto far altro che ammirare l'abile stratagemma con il quale rese molto interessante la sua prima apparizione nella stagione 1805. Si alzò il sipario sulla scena di uno studio, dove regnava un disordine da letterato, il più naturale possibile: il serio attore comparve intento a scrivere a un tavolo con dei libri aperti qua e là attorno a lui. I mappamondi, la biblioteca, il mobilio, tutto aveva una funzione e senza dubbio sortiva un effetto perché il pubblico, anche se forse senza accorgersene, è sempre contento di vedere una scena naturale. Kemble ha perfetta padronanza di un altro indispensabile artificio scenico, detto azione secondaria, che inganna gli intervalli dell'azione con un'idea di occupazione perpetua. Non resta mai fiaccamente inattivo in attesa che tocchi a lui parlare, non è mai fuori posto, fa attenzione a tutto quello che accade sul palcoscenico, e non si permette di lanciare occhiate compiacenti al pubblico come fanno gli attori scadenti.²³ Questa attenzione alle minuzie, tuttavia, spesso è usata senza che ce ne sia bisogno. Kemble ne ha fatto un oggetto di studio importante quasi quanto quello sulle passioni, e da questo deriva il grande difetto della sua recitazione: una precisione faticosa e pressoché generale. Alcuni esempi di questo difetto sono così ridicoli che una persona che non l'avesse visto difficilmente ci crederebbe. Qualche volta si sposta da un oggetto all'altro con un movimento della testa così cauto che senza dubbio il pubblico spesso lo compatisce pensando che abbia il torcicollo. Le parole di tanto in tanto si susseguono così lentamente e nel frattempo il suo viso assume un'espressione così metodica che sembra stia contando quanti versi ha imparato a memoria. L'ho sentito fare un lunghissimo gemito esclamando *Oh!* come se avesse deciso di far vedere che la sua infelicità non gli aveva intaccato i polmoni, e per rappresentare un discorso energico ha continuato a muovere e ondeggiare la testa al punto che alla fine, se ha rappresentato qualcosa, non poteva essere altro

²² Già qui Hunt offre un ironico commento negativo su Kemble mascherandolo dietro un apparente complimento. Nella sua autobiografia anni dopo scriverà: «Credo di aver avuto ragione su Kemble, ma non me ne rammarico. Ha avuto successo abbastanza a lungo dopo i miei attacchi alla sua maestosa insulsaggine e alla sua deliberata nullità» (citato in M. Eberle-Sinatra, *Introducing «Critical Essays»*, cit., p. 110).

²³ Il volume del 1807 contiene delle appendici, brani scritti anni prima da Hunt stesso sul periodico «The News» che l'autore ha poi inserito in certi punti per ampliare il suo ragionamento. Queste appendici vengono qui riportate a seguire le tre sezioni in cui è suddiviso il testo. Le note a piè di pagina indicano il punto in cui sono inserite nel testo originale. Qui cfr. Appendice 1.

che il ballo di San Vito. Per questa attenzione alle minuzie sembra che non tiri mai fuori il fazzoletto senza avere un piano nei confronti del pubblico, che rifletta nel fare un passo quanto nel fare un discorso: in poche parole, che il suo stesso dito sia eloquente e che anche il niente significhi qualcosa. Ma tutto questo non diverte né inganna il pubblico. In una comunità riunita per divertirsi razionalmente, la maggioranza sarà sempre scontenta di ciò che è irrazionale, anche se non è in grado di descrivere criticamente le sensazioni. Le assurdità divertono solo nelle farse. Gli spettatori quando giudicano le normali imitazioni della vita devono solo dire «È come noi!».

Di tutti gli effetti negativi che una sola cattiva abitudine come questa può produrre non c'è forse esempio migliore che nell'oratoria di Kemble. Nessun attore nella sua declamazione piace più di lui in certi momenti o irrita in altri. Ha una voce vuota e monotona, si dice per la malformazione dei suoi organi di fonazione. Per questa debolezza non può dominare una varietà di suono sufficientemente potente per tutte le occasioni, e l'estensione naturale non è melodiosa né gradevole. Ma si deve distinguere tra una voce naturalmente monotona e la monotonia dell'eloquio: quest'ultima dimentica enfasi e espressione, l'altra può tentarle entrambe anche se non le ottiene sempre. Nessun altro attore capisce così bene i suoi autori e questa conoscenza facilmente si può comunicare ad altri. Perciò la sua declamazione è sicura e esatta, lui è sempre attentamente chiaro e il suo eloquio generale è marcato, espressivo e anche potente. È davvero ammirevole la tecnica con cui supplisce alla naturale debolezza della sua voce con l'energia e la pregnanza dell'enunciazione. Ma la stessa posa, che dà a ogni modalità un'indiscriminata importanza, la stessa aspirazione all'originalità dove c'è meno bisogno di originalità, caratterizzano l'elocuzione e lo hanno spinto a opporsi a qualsiasi corretta pronuncia, e a non concepire accenti se non quelli che soddisfano il suo capriccio o l'amore per le novità.²⁴ Essere originale per il solo gusto della novità non appartiene né al genio né al giudizio. Kemble insiste sul fatto che *bòsco* dovrebbe essere *bósko*, *nuovo* è trasformato in *nòvo*, un *cuore ferito* è un *còre farito*, e *guarda* diventa in dialetto *varda*. La sillaba *err* pare un abominio e non è permessa; Pope dice «Errare è umano, perdonare divino»,²⁵ ma Kemble non lo accetta e dice «Areare è umano», facendo dire al moralista che è della natura umana asciugarsi le camicie lavate o andare a prendere aria. *Tuo* diventa *tu*, forse perché spesso il suono di *mio* è contratto in *mi*; ma le trasformazioni di una parola non sono mai giustificate in un'altra: la gente non è abituata a dire «arrivederci, addì» oppure «canteremo in dù». Il Dr. Johnson, che aveva antipatia per la pronuncia *wind* (vento), e voleva invece che si dicesse *waind*, attaccò questa abitudine mettendo assieme ridicole pronunce sbagliate di altre parole in cui la lettera «i» è

²⁴ Cfr. Appendice 2.

²⁵ A. Pope (1688-1744), *An Essay on Criticism* (1711), v. 525.

naturalmente lunga e si pronuncia «ai», e diceva con notevole serietà critica – «I have a mind to find why you call that wind» (ho intenzione di capire perché lo chiami vento) dove *mind*, *find* e *wind* sono pronunciate con la vocale breve. Ma queste amenità non hanno cambiato la pronuncia nella dizione generale. Vediamo come Kemble migliorerebbe questi versi. Metterò il testo perfezionato dopo l'originale, in modo da far apparire la bellezza del contrasto:

Guarda, virtù col suo sapere
 Ci fa realizzare i desideri;
 Anche il volere solo la virtù
 Rivela una felice realtà:
 L'anima che ferisce il mio cuore,
 L'anima di Myra, è di lei piena,
 Il mio petto del suo spirito è satollo
 E l'anima mia vi è immersa fino al collo.

Il miglioramento di Kemble:

Varda, virtù col *su* sapere
 Ci fa realizzare i desideri;
 Anche il volere solo la virtù
 Rivela una felice realtà:
 L'anima che *farisce* il mio *còre*,
 L'anima di Myra, è di lei piena,
 Il mio petto del suo spirito è *satallo*
 E l'anima mia vi è immersa fino al *callo*.

Tutto molto divertente, ma per la pronuncia non c'è altra regola che l'uso: come cambia l'uso, possono cambiare gli attori, ma nessun individuo dovrebbe cambiare ciò che non ha motivo per cambiare, oppure ciò che ha un effetto negativo o nessun effetto quando sia cambiato. Ci sono stati diversi tentativi di variare i modi di trascrivere che sono ora in uso. Il più recente è stato provato da Ritson,²⁶ ricercatore curioso e felice di letteratura inglese medievale, che avrebbe potuto vantare una migliore originalità che non quella di rendere le sue parole incomprensibili. Nessuno ha adottato neppure una di queste innovazioni, in primo luogo perché è difficile allontanarsi dalle vecchie regole e dalle vecchie abitudini e in secondo luogo perché è ancora più difficile allontanarsene senza una ragione. Per gli stessi motivi nessuno adotterà la pronuncia di Kemble, e se dovesse usare questo gergo nella vita privata sarebbe compatito o deriso. Ma perché lui ha una tale ambizione dove non ci sono speranze di ottenere un reale

²⁶ Joseph Ritson (1752-1803), studioso di antichità, famoso soprattutto per aver raccolto e pubblicato nel 1795 le ballate dedicate a Robin Hood. Si dedicò anche alla revisione dello spelling.

apprezzamento? Potevo sbagliare la pronuncia molto meglio di lui quando ero appena un bambino.

Tutto sommato, Kemble sembra essere un attore più corretto che acuto, di giudizio più diligente che universale o giusto, di energie alcune manchevoli di natura, ma migliorate in modo ammirevole, e altre eccellenti di natura e ancora di più per arte; in breve, di una genialità che impone più rispetto di quanto susciti piacere. Non dà l'idea di un uomo che afferri con la forza del genio, ma di un uomo che ce la fa con la fatica dello studio. Non sale o scende con l'entusiasmo del momento: il suo salire per quanto grandioso è attento e quando cade lo fa con preparazione e dignità. Ci sono attori che possono saltuariamente piacere di più, ma non ce n'è neanche uno cui si tributi un rispetto più costante o profondo.

Mrs. Siddons

Scrivere un articolo su Mrs. Siddons vuol dire scrivere un panegirico, e uno molto particolare, perché le lodi sono vere. Come il fratello maggiore, ha un portamento marcato e nobile, una figura più dignitosa che aggraziata, ed è simile a lui in tutte le buone qualità ma in nessuna di quelle che lui ha di negative. Se Kemble medita attentamente su un passo o un atteggiamento nel bel mezzo della passione, Mrs. Siddons non pensa mai né all'uno né all'altro e perciò è sempre naturale, perché nel caso di forti sentimenti sono le passioni che dovrebbero influenzare le azioni. Gli atteggiamenti non dovrebbero essere studiati, come faceva il vecchio Havard²⁷ che li studiava stando in mezzo a sei specchi. Senti la passione e l'azione ne conseguirà. So che si è detto che gli attori non provano le emozioni che rappresentano e si pensa che tra gli altri critici lo abbia negato anche il Dr. Johnson. Il Dottore aveva l'abitudine di parlare a voce molto alta a teatro su argomenti diversi, persino quando il suo amico Garrick stava entusiasmando tutti con le sue scene più straordinarie, e la cosa peggiore era che di solito si sedeva in uno dei palchi di proscenio. Una sera l'attore protestò con lui dopo la rappresentazione lamentandosi che le sue chiacchiere «avevano rovinato le sue emozioni». «Puah! David», rispose il critico, «Pulcinella non ha emozioni».²⁸ Ma al Dottore piaceva dire battute e anche frasette spiritose, e dire una battuta non significa sempre dire una cosa vera o che voglia essere intesa come tale. Chiamare burattino il suo amico, dare una definizione così offensiva a un uomo il cui talento in altri momenti era felice di rispettare, e

²⁷ L'attore William Havard.

²⁸ «Murphy ricordava di essere stato a conversare con Johnson vicino alle scene laterali durante la tragedia di *King Lear*; quando Garrick uscì dal palcoscenico disse: "parlate a voce così alta che distruggete tutte le mie emozioni". "Vi prego", rispose Johnson, "non parlate di emozioni; Pulcinella non ha emozioni"» (Nota di John Wilson Croker nell'edizione da lui curata di *Boswell's Life of Johnson* John Murray, London 1848, 21 settembre 1777, p. 556).

la cui morte lamentò di «avere eclissato la gioia delle nazioni», deve essere considerata una battuta familiare piuttosto che un'opinione disattesa. Il modo migliore per risolvere il problema è chiedere a un attore stesso, ma poiché non ne ho la possibilità credo che la rimostranza di Garrick vada bene ugualmente, dal momento che parla delle sue emozioni come mezzi necessari all'interpretazione. Mi pare che l'espressione del volto non possa mostrare perfettamente neanche una singola passione a meno che prima non si senta quella passione. È facile fare grandi sorrisi per rappresentare la gioia e spingere in giù i muscoli della faccia per imitare il dolore, ma un sottile osservatore della natura umana e dei suoi effetti potrà facilmente scoprire l'inganno. Ci sono nervi e muscoli richiesti per le espressioni che non rispondono alla volontà in occasioni normali. Per rappresentare una passione in modo veritiero nervi e muscoli devono partecipare ciascuno all'azione che gli è propria, altrimenti la rappresentazione risulta debole e confusa, la tristezza è presa per dolore e il piacere per godimento. È per questa debolezza dell'emozione che così tanti attori tentano di rappresentare la passione con la violenza dell'azione e della voce, come i giocolieri che parlano e si muovono per sviare l'attenzione. Da qualche parte ho sentito dire che Mrs. Siddons ha parlato del vero turbamento che ha provato nell'interpretare alcuni dei suoi personaggi.

Vedere l'angoscia e il disorientamento di Lady Macbeth che cammina nel sonno, oppure lo sbigottimento muto, di totale desolazione, accanto al cadavere del giocatore Beverley,²⁹ due dei pezzi più sublimi di recitazione del teatro inglese, proverebbe questo argomento meglio di un migliaio di critici. Mrs. Siddons non ha mai l'aria di essere un'attrice, sembra non rendersi conto che c'è una folla variegata detta platea pronta ad applaudirla o una dozzina di violinisti che aspettano che esca. Questo è sempre uno dei segni di un grande attore. L'interprete che si diverte a guardare il pubblico in cerca di ammirazione può stare certo che non ne troverà mai. Recitare è come fare un favore: non si dovrebbe avere l'aria di farlo allo scopo di avere qualcosa in cambio.

Se c'è un solo requisito che manca a Mrs. Siddons per essere una perfetta attrice tragica, è il patetismo amoroso. Nella disperazione di Belvidera,³⁰ per esempio, si eleva fino al sublime, ma nella tenerezza di Belvidera mantiene un'aria troppo maestosa e controllata. Può sopraffare, stupire, affliggere, ma non vincere. La sua presenza imponente e le fattezze autoritarie sembrano spregiare l'amore, come una sciocchezza cui non possono abbassarsi. Ma non ne consegue che un attore tragico che non riesce ad abbassarsi alla tenerezza di una passione dolce sia da rispettare di più per la sua costante dignità e per il suo spirito: non ne consegue che abbia un talento più nobile. L'amore, anche se umile, non provoca mai

²⁹ Nella tragedia *The Gamester* di E. Moore (1712-1757).

³⁰ In *Venice Preserv'd* di T. Otway (1652-1685).

disprezzo; al contrario, aggiunge un nuovo interesse a un personaggio in altri momenti dignitoso. Nella vita reale, i più grandi eroi e i più grandi saggi hanno acquisito un fascino straordinario dall'unione di sapere e di tenerezza, di conquista e di coraggiosa sottomissione e, come ammiriamo doppiamente il sapiente Platone per le sue effusioni amorose e lo spirito cavalleresco di Enrico il Grande per la dolcezza del suo amore, così sul palcoscenico l'attore tragico che unisce l'eroe e l'innamorato, cioè che sa mostrare l'uno o l'altro quando richiesto, possiede il talento più ammirevole. Inoltre, la figura di Mrs. Siddons ora è troppo grande e troppo matronale per rappresentare la gioventù, e in particolare le passioni dirette della giovinezza. Spero che nella prossima stagione avrà smesso di interpretare personaggi che non si adattano né alla sua età né alla sua bravura.³¹

A parte questo unico difetto, invano ho considerato e riconsiderato tutte le tragedie in cui l'ho vista recitare per trovarne anche l'ombra di un altro. Lei unisce alle sue nobili idee di natura tutti i benefici dell'arte, tutto il sapere dei modi e degli effetti teatrali. Questo sapere, comunque, non lo mostra con la minuziosità pomposa di Kemble, ma con quell'agio naturale che indica come esso sia il risultato del talento piuttosto che di un severo studio. Un gesto o un atteggiamento che si stagliano nel corso di un'azione o durante una pausa nascono sempre da un momento di intensa passione, generati da capacità così vive e naturali che è difficile immaginare abbiano richiesto prove e ripetizioni. Ricordo un esempio sublime della forza di una semplice azione mostrata da Mrs. Siddons nell'insulsa tragedia *The Grecian Daughter*.³² L'eroina ha ottenuto per il vecchio padre prigioniero un aiuto inatteso dalla guardia Philotas: commossa dalla gratitudine, ma non avendo nessuna indicazione dell'autore su come esprimere il suo sentimento, lei parte con le braccia stese e si getta ai suoi piedi in muta prostrazione. Non dimenticherò mai il rossore che mi è salito alle guance durante questa azione sublime.

Questi sono gli effetti che Kemble dovrebbe studiare e non le sciocchezze strappa-applausi di terminare tutti i discorsi con un gesto energico del pugno o di correre via dalla scena dopo un discorso veemente, come se l'attore avesse fretta di bersi una pinta di vino. Se si confrontano fratello e

³¹ Non è chiaro a quali personaggi si riferisca Hunt in questa frase. Nella stagione 1805-1806 Mrs. Siddons aveva interpretato Mrs. Beverley (*The Gamester*), Jane Shore, Mrs. Haller (*The Stranger*), Calista (*The Fair Penitent*), Euphrasia (*The Grecian Daughter*), Lady Macbeth, Belvidera, Elvira (*Pizarro*) e la regina Katharine. Nella successiva stagione, oltre a ripetere alcuni di questi ruoli, recitò Isabella (*The Fatal Marriage*), Volumnia e Lady Randolph. Fino al suo ritiro dalle scene nel 1812 questi furono i ruoli del suo repertorio, cui aggiunse Zara, La contessa di Narbonne, Hermione (*The Winter's Tale*), Constance e Portia. Aveva recitato Imogen nel 1801-1802 per l'ultima volta, e nel 1803-1804 Isabella (*Measure for Measure*) e Desdemona.

³² Cfr. Appendice 3.

sorella, la palma sia del talento che del giudizio deve senza dubbio essere data a Mrs. Siddons. Non so se lei capisca i suoi autori tanto intimamente, ma raddoppia l'effetto dei passi importanti e lascia che quelli non importanti cadano nella mediocrità che meritano. Quando invece tutto diventa rilevante, la rilevanza viene distrutta. Se un artista vuole studiare le espressioni delle passioni, che metta da parte le immagini di Le Brun³³ e copi l'aspetto di Mrs. Siddons.

Pope

Mettendo Pope subito dopo Mrs. Siddons tutti vedranno che non critico gli attori secondo il loro posto in graduatoria. Lo faccio invece per contrasto. Se abbiamo appena visto un esempio di tragedia quasi perfetta ora ne abbiamo uno di tutti i difetti che la rendono non solo imperfetta ma anche ripugnante. Pope non ha un solo requisito per fare l'attore a parte una bella voce, e la usa in modo così spietato in tutte le occasioni da perderne il valore e trasformarla in un difetto. Il volto è duro, immobile e privo di senso come un'asse di quercia, gli occhi che dovrebbero tentare di dare qualche significato alla sua declamazione chiassosa riesce generalmente a tenerli chiusi, e per esprimere un'intensa passione assume un atteggiamento che un altro attore impiegherebbe per apparire semplicemente serio. In poche parole, quando Shakespeare scrisse la descrizione di un «robusto giovanotto che fa a brandelli una passione» si potrebbe supporre che gli fosse stata mostrata con qualche mezzo sovranaturale la futura razza di attori, come Macbeth ebbe una visione profetica dei discendenti di Banquo, e che il robusto fantasma fosse Pope. Ecco allora un attore senza volto, espressione o capacità oratoria. Eppure, questa complessità di qualità negative trova il modo di essere applaudita in teatro e lodata sui giornali: una contraddizione che va spiegata. Quanto ai giornali³⁴ e al fatto che lodino questo signore, non voglio ripetere le solite storie. Chi non sa quanto sono corrotti? Comunque, c'è un metodo infallibile per ottenere un applauso dalle gallerie e c'è un'arte conosciuta in teatro col nome di *strappa-applausi*, che Pope è stato così avveduto da studiare. Non consiste altro che nell'alzare gradualmente la voce mentre il discorso si avvia alla conclusione, gridando in modo spaventoso sugli ultimi quattro o cinque versi, oppure facendoli cadere in un tono sommesso tremante ma veemente, e con uno scatto vigoroso del braccio destro precipitarsi fuori dal palcoscenico. Tutto questo sorprende le gallerie, gli

³³ Charles Lebrun (1619-1690), autore della *Conférence de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roy de France* (1698), celebre trattazione degli effetti delle diverse passioni sulle espressioni del volto, corredata da 41 tavole.

³⁴ Cfr. Appendice 4.

spettatori seduti lì si convincono che deve essere qualcosa di molto bello, perché è così importante e così incomprensibile, e applaudono per salvare la propria reputazione.

Ci si potrebbe meravigliare della totale assenza di espressioni di Pope quando si consideri il suo merito come pittore. Parrebbe che lo stesso realismo che dà un'eleganza così naturale ai suoi ritratti su tela dovesse dar vita e arricchire i suoi ritratti sulle scene, che la stessa elegante concezione che gli permette di rendere il comportamento piacevole e sensato agli occhi degli altri, dovesse dare varietà alla sua azione e intelligenza al suo aspetto. È nel riconoscimento di gesti e atteggiamenti, ma più in particolare nella variazione delle espressioni, nell'adattare lo sguardo al sentimento, che si conosce davvero un attore. In generale nel suo stile Pope non ha che due gesti, che si susseguono in alternanza monotona, come gli scatti di un arlecchino in un negozio di giocattoli: uno è un semplice allargare le braccia ed è usato in tutte le occasioni di candore, di ringraziamento, di rimostranza e di spiegazione, l'altro, in occasioni di impeto o di grandiosità, è sollevare le braccia come il gesto in *San Paolo che predica a Atene* di Raffaello, un'azione che, per la sua reale sublimità, diventa più assurda in occasioni normali. Comunque, se Pope ha solo due espressioni nei gesti, non ha che due espressioni nello sguardo: una piatta indifferenza, usata in tutte le occasioni serie, e un cipiglio irato, usato in tutte quelle appassionate. Con questi due sguardi si impegna a rappresentare tutte le passioni, calme e anche violente. È come un ciarlatano che con una fiala in ciascuna mano promette di fare tutte le meraviglie possibili, mentre l'unica cosa di cui meravigliarsi è che prenda in giro la folla. Il personaggio che rappresenta meglio è Otello, perché lo interpreta in maschera. Quando non si vede chiaramente il volto di un attore, il pubblico si accontenta di supplire con l'immaginazione all'assenza di espressione, come nel leggere un libro ci figuriamo la fisionomia delle persone coinvolte. Ma quando ci viene presentata la fisionomia reale, siamo delusi se la nostra immaginazione non è aiutata a sua volta. L'immagine mostrata ai nostri occhi dovrebbe animare l'immagine mostrata alla mente, e se una delle due differisce dall'altra, o se la prima è meno vivida dell'altra, si produce una sensazione di discordanza e si distrugge l'effetto naturale, che è sempre armonioso.

Il disagio che proviamo davanti a una cattiva recitazione sembra davvero essere interamente il risultato di una mancanza di armonia. Siamo soddisfatti quando l'azione fisica dell'attore corrisponde all'azione della sua mente, quando l'occhio risponde al cuore, quando tutto ciò che vediamo è l'immagine animata di ciò che sentiamo; siamo scontenti quando la passione e l'espressione sono in disaccordo, quando l'atteggiamento del volto non diventa un secondo linguaggio rispetto al dialogo, quando toni moderati esprimono passioni veementi e quando toni veementi esprimono

passioni moderate. Quando, in breve, Pope non è Rolla³⁵ o Romeo, ma Pope. Un musicista che ci dice che suonerà una musica melanconica e poi si slancia sull'arpa o sul piano con foga non ci può deludere più di questo attore, quando da un linguaggio semplicemente triste tira fuori un'espressione di passione tempestosa. Si è immaginato che il personaggio di Hotspur³⁶ sia giusto per Pope perché è rumoroso e violento. Di certo queste sono buone ragioni e preferirei sentirlo in Hotspur piuttosto che in Amleto, poiché il rumore come ogni altro divertimento è piacevole solo al momento giusto. Ma recitare bene Hotspur non è un segno di grande talento: di tutte le espressioni la violenza è quella più facilmente simulata, perché la concezione della violenza non ha nessuna sensazione di moderazione, nessun sentimento da nascondere o da reprimere, e nessuna sottigliezza di azione da studiare. Le passioni più delicate ci danno il tempo di esaminarle, possiamo seguire ogni variazione del sentimento e ogni cambio di espressione; ma qui non c'è tempo di far niente, tutto è rapido e confuso, siamo nella condizione di uno che cerchi di contare i raggi di una ruota durante una corsa di bighe.

Pope, in poche parole, può essere considerato un esempio del poco valore di una bella voce non accompagnata dall'espressione, mentre Kemble è una prova di quanto si possa fare con una fisionomia e dei modi espressivi e con la peggiore voce del mondo.

Ma forse, dato che non posso dire niente di Pope come attore tragico, ci si aspetta che io dica qualcosa di lui come attore comico, perché recita in commedie. Tuttavia, chiunque osservi questo duplice talento scoprirà che recitare nella commedia e essere un attore comico sono due cose molto differenti. Kemble recita in commedie ma chi direbbe che Kemble è un attore comico? Chi, enumerando gli attori comici, direbbe «Abbiamo Bannister, e Lewis, e Munden, e Kemble»? Se Pope recita nella commedia sentimentale, ciò che si chiama commedia sentimentale non è altro che una mistura di tragedia e commedia o, se è permessa la definizione del Dr. Johnson, è talvolta una tragedia completa, perché lui chiama la tragedia «una rappresentazione drammatica di un'azione seria». Spesso ci può essere un personaggio serio nelle commedie umoristiche, come un mercante, un padre prudente, o uno di quegli inutili amici utili che servono come una specie di contrasto all'eroe allegro. Ma l'attore che interpreta questi personaggi non suscita mai i nostri sentimenti più vivi né la nostra ilarità, e perciò non lo si può chiamare attore comico. Lord Townley, per esempio, in *The Provoked Husband*, è semplicemente un personaggio tragico

³⁵ In *Pizarro* di Richard Brinsley Sheridan da Kotzebue.

³⁶ Henry Percy, nobile guerriero del quattordicesimo secolo, soprannominato dai nemici Hotspur (sperone ardente) per la sua animosità. Shakespeare lo rappresentò nel dramma storico *Henry IV*, anche per contrapporne il coraggio alla presunta dissolutezza del principe Hal, erede al trono.

che è finito in una commedia: Kemble rappresenta Lord Townley con molta serietà e maestosità, eppure nessuno in platea vedendo questo personaggio ha mai detto «È davvero molto comico!». È necessario che un attore comico faccia ridere o, almeno, sorridere, ma Pope non fa né l'una né l'altra cosa, perlomeno volutamente. Per questo motivo è stato messo tra gli attori tragici, e anche Charles Kemble, Henry Johnston, Murray e Henry Siddons saranno inseriti nella stessa sezione. Tutti questi signori indubbiamente si possono dire attori comici come il compagno di Robin Hood, alto più di due metri, era chiamato Little John; oppure si potrebbe dire che un uomo del genere era comico come Kemble o Henry Johnston, così come diciamo che una cosa è liscia come una lima. Ma su argomenti semplici preferisco parlare in modo semplice.

Raymond

L'interesse ha i suoi alti e bassi nella finzione così come nella vita reale; corone d'oro e corone di latta, salari di due ghinee a settimana e salari di ventimila all'anno sono tutti assegnati dall'interesse, quelli che sono re per tutta la vita in stati potenti e quelli che regnano per due o tre ore su tre metri quadrati di assi di legno devono essere corteggiati allo stesso modo. Ma i favoriti degli uni e degli altri non sempre sostengono i ruoli dati loro: nei teatri vengono dette e fatte cose meschine e la gente non è sempre soddisfatta di ciò per cui paga. Deve essere un bel po' di interesse che può innalzare Mrs. Humphries and Miss Brunton al rango di eroine, e deve essere una grande mancanza di interesse ad abbassare Raymond a interpretare il semplice Acate degli eroi o il serio e insulso gentiluomo del dramma sentimentale.

La persona e il volto di Raymond possiedono poca dignità tragica. Il poeta Thomson aveva un aspetto scialbo, «era più grasso di quanto si conviene a un bardo»,³⁷ e Raymond ha un aspetto più pesante di quanto si convenga a un attore tragico. Eppure, la faccia di Thomson si animava molto nei momenti poetici e l'espressione di Raymond nelle scene importanti può assumere i modi dell'uomo di sentimento e di talento. Tuttavia, non è un attore tragico del più alto livello, dato che la sua principale bravura è nelle passioni intense, ma in queste è sempre naturale, la sua rabbia non è l'ira insensata di Pope, non consiste in uno sguardo fisso e in una voce tonante, e il suo dolore violento non è il lamento tetro e chiassoso di uno scolarotto. Chi l'ha visto nel personaggio di Macduff ha visto un insuperabile ritratto di forte pathos. Chiunque può stringere il pugno, singhiozzare e colpirsi il petto ogni minuto, ma trasformare la voce e l'espressione in tutti i passaggi

³⁷ J. Thomson (1700-1748), *The Castle of Indolence*, Canto I, Stanza 68.

dal dolore disperato al dolore languido, o dal risentimento per le ingiustizie al lamento pietoso, e diventare gradualmente appassionato o dolce, potente o inerme a seconda di come fluttua la passione, appartiene solo a un maestro. Non è soltanto nelle passioni semplici, ma nelle loro gradazioni e variazioni che l'attore è più ammirevole.

Raymond dovrebbe passare al Covent Garden e prendersi tutti i ruoli di Pope. Mentre questi tenta di fare Pizarro, un personaggio cui non può arrivare, l'altro accetta di rappresentare il mago in un racconto orientale e dà una mano nella pantomima. Ci dovrebbe essere uno scambio reciproco: Pope in realtà come pantomimo non potrebbe usare la voce che è il suo punto forte, ma può saltare e battere i piedi meglio di tanti attori e, con l'aiuto di una musica espressiva e della spiegazione stampata su un foglio, andrebbe benissimo come eroe in una storia cavalleresca o come protettore di Arlecchini. Ma la persona di Raymond non è abbastanza vivace per il trambusto della pantomima, non entra in quel comportamento fantasioso, piacevolmente insensato, che diventa così affascinante nel corpo di un danzatore d'opera, e ci fa sempre venire in mente l'attore tragico, difetto che Pope non ha mai.

Spesso, nell'osservare gli attori sulla scena, sono stato colpito da un'idea che a prima vista può sembrare eccentrica ma che sono convinto sia vera, anche se forse non per un ragionamento astratto, ma almeno per prove di fatto. Raymond è noto al pubblico come letterato e anche solo osservandolo in scena si dovrebbe ipotizzare che sia un lettore.

C'è un qualcosa di inesprimibile che nella vita comune rivela il gentiluomo e che non ci inganna mai. Mi sembra che ci sia anche una certa aria che non si può descrivere e che in alcuni attori rivela l'uomo che ama leggere. Non ho ancora cercato di scoprire se sia una particolare sicurezza che non si manifesta in modo troppo evidente, o una dimestichezza con la lingua dell'autore, o un'aria di raffinatezza che traspare dalle abitudini esteriori. Forse quest'ultima ragione è la più naturale perché Cooke, per quanto capisca perfettamente l'autore e abbia un forte talento originale, non ha assolutamente questo aspetto e non lo immaginerei come un lettore. Se dovessi citare quelli che mi colpiscono in modo particolare per il loro aspetto da letterati, mi arrischiereii a fare i nomi di Elliston, Kemble, Charles Kemble, Raymond, e persino Henry Siddons, che di tanto in tanto dà prova che questa sua aria non è il risultato di una disinvolta sicurezza.

Henry Siddons

Le situazioni nella vita sono determinate talvolta dal genio, ma molto più spesso dal caso. Alcuni diventano ecclesiastici per il solo motivo che il padre era un ecclesiastico e l'ispirazione divina era uno stile di vita in

famiglia, altri strimpellano un violino per tutta la vita perché sono figli di musicisti, uno eredita una penna d'oca dal padre anche se non ha niente a che fare con il suo talento, e un altro dice di essere un dottore e uccide gli esseri umani, perché suo padre faceva tutto il possibile per tenerli in vita. Così se il soggetto di questa critica non fosse stato il figlio di Mrs. Siddons non penso proprio che avrebbe mai scelto il palcoscenico come professione. L'espressione di Siddons va bene, ma la sua persona è sgraziata e i modi sono rigidi, la voce è peggiore di quella di Kemble, perché è aspra e debole, e non riesce neppure a gestirla con un po' di abilità. C'è un termine molto usato dai giornali quando vogliono nascondere l'insoddisfazione verso un attore sotto la maschera dell'elogio: se un interprete è insulso e non fa niente per incidere nella resa della parte, dicono che è *rispettabile*. Questa parola si applica in modo particolare ai meriti generali di Siddons. La sua maniera di parlare è quella di un uomo che ha studiato le parole con attenzione, in modo da *dire bene la sua parte*, è quella di uno scolaro che ripete Omero. Può anche possedere il gusto per ciò che sta recitando, ma l'ansia della recitazione distrugge l'idea di qualsiasi altra cosa. Non riesce a partecipare all'azione e alla passione, e perciò entrambe risultano deboli. Ma se anche non spinge il pubblico al piacere, non lo spinge mai al disprezzo; è sempre *rispettabile*, la sua passione per quanto debole non è mai fuori posto, la sua nascita e le sue giovanili abitudini teatrali gli impediscono di fare grossi errori, e ha l'aria di provare interesse nella scena in corso, un'aria che rende il pubblico sempre bonario, anche quando ci sarebbero tutti i motivi per essere indifferenti.

Siddons non dovrebbe mai comparire in un personaggio necessario al dramma: farne un eroe e un re significa fare un eroe senza spirito e un re senza dignità. I re di fatto non sono sempre dignitosi fuori dalle scene, dato che il Re di Napoli aveva l'abitudine di fumare con i suoi lazzaroni, Giorgio II amava prendere a calci i ministri e Carlo XII si pettinava con le dita, anche se questa è una circostanza smentita dai suoi amici, che affermano che non si pettinasse affatto. Ma ci sono moltissime buone ragioni perché i re siano dignitosi sulle scene e dal momento che gli autori li fanno sempre così, gli attori non dovrebbero sminuire la loro dignità. Siddons è *rispettabile* e dovrebbe affrontare personaggi che non ci ispirino nient'altro che rispetto, ma che cosa intendono i giornali quando dicono che un attore del genere interpreta Amleto o il principe di Galles in *Henry IV* in modo *rispettabile*? Rappresentare questi uomini in modo *rispettabile* significa rappresentarli male, perché dovrebbero suscitare emozioni più intense, dovrebbero provocare meraviglia e ammirazione. Se lodiamo Enrico V tanto da definirlo *un eroe rispettabile*, non sarà un aggettivo molto rischioso chiamare Sir Isaac Newton un *matematico intelligente*, o Locke un *bravo sapiente*.

Henry Johnston

Se Henry Siddons offende il decoro di un personaggio dignitoso per mancanza di autorità, Henry Johnston lo offende per una grande affettazione. Il difetto comunque non è altrettanto dannoso, dal momento che i grandi personaggi possono essere orgogliosi e forzati, ma non dovrebbero mai essere senza autorità. Un certo portamento e il cipiglio possono essere consentiti a un eroe teatrale, ma costui non dovrebbe mai trascinare i piedi o dare l'impressione di recitare una lezione. Johnston tuttavia è regolarmente troppo solenne, il suo contegno diventa sprezzante quando dovrebbe essere solo risoluto e, poiché ha un aspetto espressivo e una figura imponente, questa altezzosità ha un effetto particolarmente visibile.

Chi sta sempre sui trampoli non si muoverà molto né potrà piegarsi quando lo richieda la situazione, né cambiare atteggiamento o maniere con la necessaria semplice flessibilità.

Forse è stata una sfortuna per Johnston che da giovane abbia avuto tanto successo in teatri nei quali non poteva imparare da attori migliori né da critici imparziali. I teatri del nord, pieni di attori pessimi, furono felici di scoprire un talento promettente nel giovane attore, gli fu conferito il titolo di Roscio scozzese, e da quel momento il suo successo fu illimitato e i suoi errori immutabili. È abbastanza naturale che un giovane talento pieno di sé non faccia attenzione a correggere ciò che tutti sono d'accordo a lodare. Quando gli elogi sono indiscriminati l'attore non potrà neanche riconoscere i propri errori: se tutto piace, si suppone naturalmente che tutto debba piacere, e così le cattive abitudini si fissano e la critica, anche se mai cambiasse tono, non sarà più in grado di cambiare l'effetto. Perciò Johnston ha conservato tutti gli errori che, sebbene siano tollerati e persino applauditi nel bambino, diventano intollerabili nell'uomo adulto.

Un attore giovane, cui sentimenti e esperienza concedono poca conoscenza dell'umanità, ha un'idea della passione molto generale: non concepisce altro che le passioni più forti perché sono le meno complicate, e le esprime con più facilità perché richiedono espressioni non complesse. La fisionomia assume facilmente l'aspetto della rabbia e dell'orgoglio poiché queste sono passioni totalmente centrate su se stesse e perciò si mostrano individualmente. Al contrario, l'invidia e la gelosia, essendo passioni miste, si mostrano collegate ad altre e sono più difficili da rappresentare, così come in un dipinto è più difficile mescolare finemente colori che non usarne uno solo. Le passioni più forti sono le più facili anche come espressione, perché le si vedono tanto nell'azione quanto nel volto, mentre la melanconia, la pietà e l'amore sono quasi interamente limitati a quest'ultimo. Un attore giovane, perciò, trovando che le sue energie si

adattano meglio alle passioni forti, si lascia andare a quelle espressioni veementi con cui i bambini cercano sempre di sembrare grandi. Le passioni reali moderano la loro violenza con un calo di energia, ma nell'imitazione non si sente alcun autocontrollo e quindi, in mani incapaci, la loro violenza è sempre portata oltre il naturale. Così i bambini sono portati a fare una caricatura della passione, perché devono supplire alla mancanza di sentimento con un eccesso di azione e tutto diventa più grande nell'imitazione rispetto all'originale: la dignità diventa arroganza, la disapprovazione ira e l'indifferenza disprezzo.

Questi sono i difetti infantili che Johnston non si è preoccupato di correggere. Non aiutato da quel talento forte e acuto, la cui capacità consiste nel riconoscere i propri errori e nel demolirli con la ragione, gli è mancato un abile maestro che avrebbe potuto ridurre la sua immaginazione e aumentare il suo giudizio. Perciò, è diventato un uomo di abitudini e le introduce in tutte le occasioni senza il minimo motivo. Così, ha sempre un'aria di importanza, ed è sempre la stessa aria, che sia un guerriero, un innamorato o un semplice gentiluomo. Si concede tutti i vezzi muti del palcoscenico, rotea gli occhi, fa un terribile cipiglio, lancia in basso uno sguardo obliquo stando impettito e, con un atteggiamento di rigido disprezzo, ci prepara a qualsiasi banale discorso con delle fredde pause gravide di significato, e scende fino al trucchetto di tirarsi su un ricciolo dalla fronte con una mossa delicata, come una giovane quando i ricci le vanno sugli occhi.

Tutte queste frivolezze, che sembrano l'effetto di un'abitudine frutto di studio, sono in realtà la conseguenza di un'abitudine dovuta alla disattenzione, intese a rendere un'espressione spontanea e naturale, difficile a ottenere con lo studio, e devono conquistare il pubblico con virtù personali che sono più facili da recitare delle virtù mentali. Ma questi trucchi perdono il loro effetto quando sono ripetuti, perché chiunque se li aspetta: i suoi cipigli vengono ricevuti con perfetta imperturbabilità, il pubblico è all'erta e non si fa spaventare senza motivo. In verità il suo atteggiamento altezzoso qualche volta crea stupore ma lo stupore riguarda che cosa significhi quell'atteggiamento, e a volte gli spettatori sono anche spaventati quando rotea gli occhi, ma posso assicurare per esperienza personale che è solo per la paura che sforzi eccessivamente i bulbi oculari. Nella pantomima, che vuole stupire, può essere necessario diventare orribili per piacere, ma Johnston dovrebbe togliersi di dosso il pantomimo quando mette l'abito dell'attore tragico: la dignità ha un aspetto sereno e non turbato, non è necessario che re e eroi abbiano la fronte aggrottata, né che un uomo sembri una tigre per avere un aspetto importante.

A Johnston manca lo studio. Ha tutte le qualità esteriori di un attore tragico e credo che il suo talento sia il doppio di quello che mostra attualmente. Talvolta rivela una forte passione con i modi e le espressioni di un nobile

attore tragico, ma ciò accade a tratti quando il suo genio ha la meglio sulle abitudini. Chi l'ha visto in *The Tale of Mystery* non dimenticherà facilmente il ritratto vigoroso di una coscienza che cede al passato e che lotta contro il futuro. In realtà non c'è un personaggio appassionato che lui non possa rappresentare con la giusta applicazione ma comprendere il personaggio in cui si è cimentato, e che è il più difficile del teatro inglese, perché più di ogni altro è pieno di passioni combinate, richiede un talento più grande, unito a una forza tenace di studio. Deve essere la gloria di un uomo che possieda un talento più capace che non solo dell'arte della recitazione interpretare Amleto, il cortese, il filosofico, il melanconico Amleto, quell'amabile imprevedibile che parlava quando avrebbe dovuto agire e agiva quando non avrebbe neanche dovuto parlare, che con il cuore stretto dalla sensibilità era freddo, e ingiusto nella sua stessa passione per la giustizia, che nella sua infelicità aveva tempo per il diletto, e nella sua vendetta per la benevolenza, che nella concentrazione più melanconica non perdeva mai le virtù della mente né l'eleganza dei modi, spontaneo in mezzo agli artifici e stimabile in mezzo agli errori. Ma non devo tentare di descrivere l'indescrivibile.

In tutta la sua attività Johnston non dovrebbe mai cimentarsi con l'allegro gentiluomo della commedia. Il suo aspetto è sempre tragico e, quando si atteggiava a damerino o a dongiovanni, la sua abituale importanza sembra contraddire il personaggio che sta interpretando.

Murray

C'è un talento per le piccole cose così come per le grandi: è il talento che alcuni uomini hanno di sorprenderci e altri di mantenerci calmi. Uno suscita la nostra ammirazione divagando in modo brillante e eccentrico, è sempre in azione, sempre nuovo; un altro si fa rispettare mantenendo una linea ferma, non devia mai e non ci stupisce mai, lo si guarda con compiacenza e lo si segue con fiducia. Il talento di Murray è correttamente mediocre e nei personaggi giusti, cui raramente rinuncia, è naturale e ammirevole. La sua persona non è elegante e la sua espressione non è vivace, ma i suoi modi risultano complessivamente interessanti e non sono necessari né l'eleganza della figura né la vivacità dell'espressione per quel tipo di personaggio paterno che gli riesce particolarmente bene. Consapevole del fatto che gli manca una vigorosa energia, rappresenta al meglio la serietà debole della vita in declino e la fragilità patetica della vecchiaia: non c'è un altro attore che possa fare un ritratto più vero del vecchio servo fedele nella commedia *As You Like It*. Può sembrare abbastanza singolare che per indicare la buona interpretazione di un attore tragico io faccia l'esempio della sua esibizione in una commedia, ma ripeto

che un uomo non è un attore comico solo perché gli capita di recitare un personaggio serio in una commedia. È come una persona seria in compagnia di spiriti allegri: non ride lui stesso né fa ridere gli altri e perciò non è uno spirito allegro, anche se attorno a lui tutti ridono a crepapelle per il divertimento.

Di un attore come Murray non c'è molto da scrivere. Le cose che hanno una sola immagine o un solo uso si descrivono facilmente. Un geometra ci metterà molto tempo a disegnare un poligono ma descriverà un cerchio in un attimo.

Voglio solo consigliare a Murray di non provare mai il personaggio di Manly in *The Provoked Husband*: questo è veramente in certa misura serio e filosofico, ma è anche allegro e elegante, e ha bisogno di un'aria più giovanile di quella che Murray può assumere.

Mrs. Powell

Senza dubbio i critici sono gli esseri più maleducati della terra: non hanno considerazione per i difetti delle signore più di quanta ne abbiano per quelli degli uomini, sostenendo in modo sorprendente che se le signore scelgono di diventare personaggi pubblici devono accettare un esame pubblico e qualche volta la disapprovazione pubblica. Dicono, curiosamente, che non si devono disturbare solo perché uno scrittore si chiama Signora anziché Signore, e che non possono divertirsi anche se a recitare male è un'attrice e non un attore. Tutto questo è molto scioccante e ineducato, ma sarebbe ancora più scioccante se queste signore dovessero perdere la testa perché non ricevono un piccolo razionale suggerimento.

Quale onesto critico, per esempio, potrebbe trattenersi dal dare a Mrs. Powell dei consigli sul suo vezzo frequente di rappresentare il personaggio di Amleto? In verità ho sentito dire di donne indotte dai nervi a immaginarsi di essere delle teiere; altre hanno lamentato di essersi trasformate in cuscini per gli spilli, e tremavano ogni volta che vedevano un ago o un punteruolo, e c'era una signora al tempo di Pope che insisteva sul fatto di essere un pasticcio d'oca e era pronta a farsi venire le convulsioni alla vista di qualcuno pronto a mangiarlo, ma non ho mai saputo finora di una donna che si immagina così perfettamente uomo nei modi e nell'esperienza da riuscire a rappresentare il ritratto umano più difficile sul palcoscenico.

È sempre sgradevole vedere una donna che recita in abiti da uomo anche se non ne assume il carattere, e gli autori farebbero bene a evitare il più possibile di introdurre un tale spettacolo. L'idea di una donna che va dietro a un uomo senza essere scoperta vestita da paggio, che è generalmente la parte che le viene attribuita, è quanto meno improbabile, e i modi di una

donna con un abito dell'altro sesso sono resi goffi dalla strana sensazione di novità che questo deve produrre nella sua mente. Le attrici non sono famose per tenere un comportamento ritroso, e esporsi pubblicamente non consente riservatezza, ma non c'è bisogno che si diano pena di rendere la loro sicurezza repellente. Era opinione del Tassoni³⁸, l'inventore della poesia eroicomica, che le donne avessero introdotto l'abitudine di portare gonne per nascondere le deformità della loro figura, ma se c'è una ragione per questo uso, penso piuttosto sia per accrescere la vera bellezza, adornandola con modestia. Il mistero accresce sempre l'ammirazione. Perché la caviglia di una donna è più ammirata di quella di un uomo? Non perché sia più bella, ma perché raramente fa capolino dal suo nascondiglio. Ma come può aspettarsi Mrs. Powell di rappresentare gli uomini in modo realistico, quando è obbligata a copiare persino le donne in modo indiretto? Non studia il personaggio femminile dell'autore, bensì quello di Mrs. Siddons: la natura e Mrs. Siddons sono in realtà molto simili, ma non si dovrebbe mai studiare una copia quando si può studiare l'originale. Sono certo che il fatto che Mrs. Powell reciti la parte dell'eroina nella tragedia è tollerato perché i direttori del Drury Lane non hanno neanche un'attrice tragica. Concepisce il personaggio senza un'immaginazione ardita e perciò la sua espressione non ha né spicco né varietà; come tutti gli attori inferiori non sa esprimere nessuna combinazione di passioni, il suo dolore è un continuo piagnucolio e la sua dignità consiste solo nel sollevare la testa e nell'impostare la voce in modo superbo. Quando ha successo, l'applauso appartiene a Mrs. Siddons, perché è solo nell'imitazione di quella sublime attrice che lei conquista un singolo battito di mani. Così, quando la madre di Douglas³⁹, disperso da tanto tempo, sentendo il vecchio marinaio raccontare come aveva trovato e allevato un ragazzo di spirito nobile, fa un grido di angosciata impazienza, «Era vivo?», tutti applaudono Mrs. Powell in quell'esclamazione ma ognuno sa che lei copia esattamente Mrs. Siddons. Tuttavia, Mrs. Powell non può copiare l'espressione di Mrs. Siddons e perciò nei personaggi dove l'effetto dipende totalmente dalla fisionomia non suscita nessun applauso. Il volto di Mrs. Siddons in *Lady Macbeth* è un volume di significati terribili, quello di Mrs. Powell è una pagina bianca senza alcun significato. Non c'è niente di meno interessante di un interprete che, per ottenere il nostro applauso, sia obbligato in questo modo a ricordarci un altro attore. Un uomo che sapesse imitare l'usignolo potrebbe richiamare pubblico, ma chi andrebbe a sentire uno che imita l'imitatore?

³⁸ Cfr. Appendice 5.

³⁹ Il riferimento è alla tragedia *Douglas* di J. Home (1722-1808), rappresentata a Edimburgo nel 1756, e da allora grande successo per molto tempo, e cavallo di battaglia di illustri attori, come Edmund Kean e Sarah Siddons.

Sezione II
Commedia

Potrei scrivere un lungo trattato sulla commedia. Potrei dire ai miei lettori che il nome deriva dal greco, che gli antichi non ne sapevano così tanto quanto i moderni, che alcuni autori trascurabili, come Congreve, Dryden e Voltaire⁴⁰, l'hanno definita un ritratto al naturale delle follie umane, e che diversi geni, come Reynolds, Dibdin e Cherry, sono del parere che significhi solo farsa, ma lascio tutto questo a Miss Seward⁴¹, o a Pratt⁴² o a qualche altro scrittore originale che dice tante belle cose, assolutamente estranee al tema. Io non scrivo di autori, ma di attori.

Si è discusso per molto tempo se ci voglia nella recitazione comica talento quanto ne serve nella recitazione tragica. Questo problema deve essere dibattuto solo in relazione ai migliori attori, perché non ho dubbi che sia più facile raggiungere una buona mediocrità nella tragedia. Una dizione chiara e un volto serio e distaccato, che è l'aspetto della vita comune, qualificherà un uomo a fare discorsi sublimi in palcoscenico e a dirsi attore tragico: non ha bisogno di avere un volto particolare, tutto ciò che è necessario è tagliare l'aria ora con un braccio ora con l'altro e scandire ogni sillaba, e il giornale dirà che è un interprete molto rispettabile. Ma per essere comico è assolutamente indispensabile avere il controllo dell'espressione e del tono di voce. La commedia si basa molto sull'equivoco, il cui umorismo è amplificato quando l'espressione del volto e quella della voce sono opposte, oppure quando concordano ma sono in contrasto con il discorso. Potrei citare venti attori tragici che, avendo nell'aspetto o nella voce solo una vacua serietà e una vuota monotonia, faranno venti discorsi in maniera molto rispettabile, ma trovatemi un solo attore comico che riesca a fare una cosa del genere senza essere fischiato.

Ciò nonostante, mi sembra che un grande attore tragico sia un talento più raffinato di un grande attore comico. È più difficile concepire le passioni che non i comportamenti. La tragedia si occupa totalmente delle passioni e la commedia, anche se si occupa sia delle passioni che dei comportamenti, è però principalmente presa da questi ultimi. Le passioni della commedia sono più deboli di quelle della tragedia, sono piuttosto emozioni e inclinazioni poiché se si rafforzano fino a creare un personaggio possente diventano tragiche. Così la commedia sentimentale, in cui le passioni talvolta usano tutta la loro forza, non è altro che una mescolanza alterna di

⁴⁰ William Congreve (1670-1729), John Dryden (1631-1700), Voltaire (1694-1778).

⁴¹ Anna Seward (1742-1809), detta «il cigno di Lichfield», fu una poetessa. Alla sua morte fu il giovane Walter Scott a curare la pubblicazione dei suoi lavori.

⁴² Samuel Jackson Pratt (1749-1814), poeta che scriveva con lo pseudonimo «Courtney Melmoth». Fu anche attore in Irlanda e per una apparizione fallimentare in *Hamlet* al Covent Garden.

commedia e tragedia, come l'*Orlando* di Ariosto o *Lutrin* di Boileau sono una mistura di serietà e di piacevolezza.⁴³

È più difficile concepire⁴⁴ le passioni che non i comportamenti, soprattutto perché le prime sono meno soggette all'osservazione comune. Nei personaggi comici generalmente ravvisiamo i modi o le caratteristiche di qualcuno che conosciamo o che almeno sia noto nel mondo; ma delle passioni tragiche, più profonde, abbiamo solo letto o sentito dire. Non vediamo mai nella società un personaggio appassionato come Macbeth, o Re Lear, o Amleto. Persone del genere si mostrano solo in grandi occasioni, e la loro natura impedisce che appaiano nella vita quotidiana, ma i comportamenti abituali non si mostrano solo in questa. Perciò l'idea di passione richiede più immaginazione di quella di abitudine.

L'immaginazione, allora, è la grande prova del talento: ciò che è fatto con l'immaginazione è più difficile di ciò che è interpretato attraverso il discernimento o l'esperienza. È per questa ragione che si deve giudicare l'attore, come il pittore e il poeta, non per la sua rappresentazione dei casi comuni della vita, ma per la sua idea di immagini mai sottoposte all'osservazione dei sensi. Nelle arti raffinate l'immaginazione è sempre più stimata dell'umorismo. L'umorismo ci mostra oggetti visibili, l'immaginazione

[...] dà corpo
Alle forme di cose sconosciute,
[...] e dà al nulla aereo

⁴³ Ariosto non affermò di scrivere seguendo le regole dell'arte e nella infinita diversità di temi gli si concede questa mescolanza, che in realtà ha dato al suo poema un meraviglioso carattere, al tempo stesso di spirito e di sublimità; ma Boileau definisce il suo *Lutrin* «un'opera puramente scherzosa», eppure dopo cinque canti umoristici introduce una allegoria seria della Pietà e della Giustizia per omaggiare l'amico M. de Lamoignon. Questa serietà inaspettata poteva essere piazzata con una trasgressione molto minore in qualsiasi altra parte del poema eroicomico piuttosto che non alla fine. È molto strano per un lettore uscire da una scena comica serio in volto [Nota dell'Autore]. *Lutrin* è un poema eroicomico di Nicolas Boileau (1636-1711), la cui prima parte fu pubblicata nel 1674, e poi la seconda e terza parte nel 1683.

⁴⁴ Non vorrei si pensasse che nel ragionamento seguente uso indiscriminatamente le parole *concezione* e *immaginazione*. *Concezione* è una capacità dipendente e passiva, che riceve idee suggerite da altri e perciò appartiene soprattutto all'*attore*, che mostra le idee del *poeta*. *Immaginazione* è una forza originale e attiva, che forma immagini proprie e le imprime nella mente degli altri: perciò appartiene più al *poeta*. Ma gli attori talvolta devono immaginare almeno quanto concepire poiché i suggerimenti del poeta, se sono pochi e deboli, devono essere rafforzati dall'aggiunta di idee da parte dell'attore, il quale in questo caso *immagina* e *concepisce*. Così l'azione sublime attribuita a Mrs. Siddons [Nel saggio su Mrs. Siddons, *supra*] era interamente effetto dell'immaginazione, dato che l'autore non aveva offerto nessun indizio di un'idea come quella. Se i personaggi del dramma moderno fossero rappresentati solo con le azioni e lo spirito suggeriti dall'autore, non sarebbero la vergogna del teatro per tutta la stagione, invece che per una sola sera [Nota dell'Autore].

Un luogo fisico e un nome.⁴⁵

Smirke e Hogarth⁴⁶ sono entrambi grandi geni, ma chi direbbe che Smirke è grande come West⁴⁷ o Hogarth come Michelangelo? Congreve conosceva tutta l'eleganza di uno spirito arguto e Butler tutte le sue eccentricità, e entrambi conoscevano intimamente le follie del genere umano; eppure, chi confronterebbe l'autore di *Hudibras* con l'autore di *Paradise Lost*, o lo spirito di Congreve con le sublimità di Shakespeare? Swift⁴⁸ ha probabilmente uno spirito più brillante di chiunque sia mai vissuto, ma non otterrà mai una fama uguale a quella di Milton o di Shakespeare. Lo si osserva persino negli scolari che quelli che sono superiori ai compagni in umorismo e nella mimica non promettono di diventare grandi geni quanto chi mostra una disposizione seria e idealistica, chi ama più Omero e Sofocle che non Terenzio e Plauto e che, nei temi e nelle declamazioni, devia dalle espressioni familiari verso un linguaggio estremo e persino stravagante. L'umorismo sorprende e conquista ma non eleva mai, soddisfa le nostre idee comuni in modo troppo informale e, mentre ci diverte con la sua forza, ci lascia abbastanza contenti della nostra. L'immaginazione sorprende e conquista, e inoltre eleva, ci sottrae dal nostro livello di oggetti terreni e casi ordinari, trasporta la mente al più alto grado di eccellenza, ci conduce in tutte le aree del pensiero e del sentimento e ci insegna che abbiamo dentro di noi qualcosa che è più che mortale. Un attore tragico, perciò, poiché mostra più immaginazione, possiede un talento più *poetico* di un attore comico. Questo aggettivo, se è permesso l'utilizzo che ne faccio ora, quando è applicato al genio indica sempre il genio più alto, e si può osservare che le arti cui si può attribuire questo epiteto sono superiori a quelle che, non accordandosi con le qualità che vi sono sottintese, non hanno un *intelletto* sufficiente per meritarselo. Così un grande pittore è un genio più alto di un grande musicista, perché dimostra più immaginazione e di conseguenza più di quanto è *poetico*. Händel, che raggiunge il sublime in musica, è un genio più *poetico* di Reeve,⁴⁹ che si occupa delle bizzarrie e delle amenità della ballata comica, e anche il più umile musicista è un genio più *poetico* di chi costruisce uno strumento musicale, perché mentre il primo ha bisogno di una certa misura di immaginazione il secondo è un

⁴⁵ *Midsummer Night's Dream*, 5.1.14-17. Per i riferimenti ai versi di opere shakespeariane, l'edizione usata, per motivi di uniformità, è *The Norton Shakespeare*, a cura di S. Greenblatt et al., Norton, New York 1997.

⁴⁶ Robert Smirke, membro della Royal Academy, dipinse soggetti da *Don Chisciotte* e da Shakespeare; William Hogarth (1697-1764), pittore e incisore, si dedicò principalmente a rappresentazioni satiriche della vita londinese e all'illustrazione di scene teatrali.

⁴⁷ Benjamin West (1738-1820), pittore americano vissuto a Londra dall'età di 25 anni, fu autore di dipinti in stile eroico, e, dal 1792 al 1805 e poi dal 1806 al 1820, Presidente della Royal Academy.

⁴⁸ Jonathan Swift (1667-1745), scrittore satirico irlandese.

⁴⁹ William Reeve (1757-1818), compositore di molti pezzi per i teatri di Londra.

semplice fabbricante. Secondo lo stesso ragionamento, Mrs. Siddons, eccellente nel sublime e nel patetico, che richiedono una immaginazione alta e una sensibilità potente, è un'attrice con una mente *poetica*, ma non possiamo dire che Lewis, che rappresenta la vita quotidiana e si occupa soprattutto di semplici copie, sia un genio che ascende al *poetico*, pur essendo un eccellente attore comico.

Un altro argomento per dimostrare il genio superiore dell'attore tragico è la superiorità del suo gusto: ama i piaceri intellettuali più alti, il patetico e il sublime, si allontana dalle vanità comuni e dalle volgarità della vita quotidiana per contemplare l'eroismo, la saggezza e la virtù, si occupa solo dell'anima. L'attore comico, d'altro canto, ha poco a che fare con le qualità intellettuali della natura umana; la sua attenzione è rivolta alle follie più leggere degli uomini, alle mode e alle abitudini, alle faccende domestiche e familiari: in poche parole, alle qualità banali e fortuite piuttosto che al carattere intrinseco. Questo gusto superiore si troverà sempre unito alla superiorità del genio. Nessuno negherà che Milton possedesse un gusto migliore di Butler, Corneille di Rabelais, o Dante di Tassoni. Raffaello, che studiava gli oggetti più belli e eccelleva nella semplice dignità della natura, e Guido Reni, che intingeva il pennello nelle lacrime, ci colpiscono con il loro nobile gusto ancora di più dopo che abbiamo visto le posizioni grottesche e le mostruosità di Callot, o le prove storiche di Hogarth che, grande com'era nel genere umoristico e acuto nel rintracciare il buon gusto negli altri, di sicuro non mostrava buon gusto nelle proprie opere serie.⁵⁰

Ho sempre pensato che fosse una prova della superiorità della poesia sulle altre belle arti il fatto che produce modi urbani più della pittura o della musica. Non c'è un solo poeta, la cui vita è descritta dal Dr. Johnson, né un grande poeta della cui storia privata siamo a conoscenza, che non avesse in sé il carattere di un gentiluomo:⁵¹ non si può dire lo stesso dei pittori né certamente dei musicisti. Non intendo sostenere che l'educazione sia

⁵⁰ Hogarth ridicolizzava con infinita bravura l'assenza di gusto nei pittori, ma non riusciva a correggerli con l'esempio. I suoi dipinti seri, lontanissimi dall'essere modelli di grazia, sono appena migliori di caricature involontarie, il suo piccolo Mosè portato davanti al Faraone sembra uno scolarotto che si avvicina al maestro con la paura di essere frustato. Comunque, se questo grande genio era deludente nella pratica del buon gusto, che cosa dobbiamo dire della elegante teoria di re Giorgio II che, arrabbiato per il dipinto che rappresentava la marcia verso Finchley, donatogli per ottenere all'artista il favore del re, e pensando che fosse offensivo verso i suoi soldati, chiese con stizza: «Chi è questo Hogarth?» «Vostra Maestà, è un pittore». «Bittore», esclamò l'elegante monarca, «Io odio tutti i Bittori e anche i Boeti» [Nota dell'Autore]. Il dipinto, sicuramente ironico, fu poi donato da Hogarth a Federico II, Re di Prussia, con lievi variazioni e con un titolo differente.

⁵¹ Non sono mai riuscito a capire esattamente cosa intendesse dire Addison quando, rispondendo a un lettore che voleva sapere quale fosse la qualità *principale* di un buon poeta, scrisse «Essere un uomo ben educato». Ma da questa risposta si può certamente evincere che aveva un'altissima opinione dei modi generali e del carattere garbato dei grandi poeti («Spectator», 314) [Nota dell'Autore].

sempre un segno di genio, poiché incontro sciocchi educati tutti i giorni, anche se essere educati in tutti i momenti e in tutte le occasioni o, in altri termini, essere perfettamente ammodo è il risultato di un buon senso non mediocre. Ma, poiché generalmente si constata che la buona educazione tra gli uomini di genio è in proporzione alla loro eccellenza mentale, possiamo concludere che le maniere superiori degli attori tragici rispetto a quelli comici nella vita privata sia una qualche prova del loro genio superiore. Un attore tragico, essendo sempre occupato a studiare maniere nobili e a contemplare grandi idee, acquisisce naturalmente un comportamento personale superiore a quello dell'attore comico che raramente può sfuggire al contagio dei modi familiari e ridicoli che ama rappresentare. I mimi non riescono sempre a eliminare la loro mimica: chi ha la passione di imitare i balbuzienti spesso ottiene in cambio di diventare balbuziente egli stesso. È vero che sostengo questo argomento circa l'educazione degli attori non tanto per esperienza personale quanto per giudizio comune. Ma quando le idee comuni durano a lungo raramente sono sbagliate.

In realtà il pubblico potrebbe sempre risolvere le controversie circa gli uomini pubblici, se potessimo avere la sua opinione generale, e non ho dubbi che immagini la qualità del genio tragico come superiore a quello comico. Gli spettatori, che nella stessa serata vedessero Kemble nel ruolo di re Giovanni e Bannister in quello del giovane Philpot,⁵² non avrebbero esitazione a pensare che il primo sia quello più bravo, anche se forse si divertono di più con l'altro. Ci sono persone al mondo piene di bontà disinteressata e di giovialità, che tutti chiamano *buontemponi*, e con i quali ciascuno si sente allo stesso livello perché, anche se divertono sempre, non elevano mai la mente. Questa è l'ammirazione che il pubblico prova per un attore comico: manca un po' di rispetto. Al contrario, la dignità dell'attore tragico, dato che è al di sopra della vita comune, è al di sopra della nostra familiarità ed è considerata con rispetto, oltre che con piacere.

Ciò nonostante, un genio comico non ha bisogno di una fantasia comune e di una osservazione comune della vita. Ci sono segni del carattere mostrati così raramente nel mondo che si devono dedurre dai probabili effetti generali, piuttosto che non dalle particolarità conosciute, e perciò devono essere lasciati all'immaginazione. La principale qualità di un attore comico è la percezione istantanea di tutto ciò che scarta dalla serietà generale della natura umana, o da quel comportamento che viene osservato con una seria indifferenza. Questa deviazione, comunque, si deve trovare nella vita reale, altrimenti diventa farsesca, e come l'attore mostra la sua genialità nel concepire un personaggio comico, così è nel distinguere correttamente la commedia dalla farsa che mostra il suo giudizio. Una tale separazione è anche segno del suo genio poiché, per quanto un bravo attore comico possa talvolta concedersi un umorismo forzato, una continua caricatura è sempre

⁵² In *The Citizen*, farsa di Arthur Murphy.

indizio di un genio inferiore, come l'ampollosità nella tragedia mostra ai sensi e non al cuore, e svia l'attenzione del pubblico da un'analisi troppo ravvicinata del talento imitativo dell'attore. Quando l'attore deve rappresentare le buffonerie da clown di Reynolds, per quest'autore faccia pure il possibile, in nome della giovialità, con tutti i sorrisi e le smorfie che riesce a fare con le mascelle, ma conservi nella loro nobile semplicità formale le immagini naturali di Shakespeare e di Congreve. Quando vediamo distorcere la natura di questi grandi geni è come contemplare una persona deforme che prima era bella: non pensiamo ad altro che alla bellezza che possedeva originariamente, non possiamo ridere, e proviamo pietà e dolore.

Bannister

Quando scrivo il nome di Bannister, una folla di forme bizzarre e di personaggi spiritosi sembra sorgermi davanti e quasi quasi preferirei mettere giù la penna e farmi una bella risata. Ma c'è un tempo per ogni cosa: ridere è un piacere sociale e, siccome non ho nessuno che rida con me, è meglio che mi controlli.

Bannister è l'attore numero uno per la comicità bassa. Un autore gli presenta un'idea spiritosa, che sia allegra, di dolore ridicolo o di seria indifferenza, oppure che sia eroicomica, burlesca o mimica, e lui la rappresenta immediatamente in modo perfetto. Nessun altro attore entra così bene nello spirito del pubblico o del testo, perché lui attira subito l'attenzione dando l'impressione di non interessarsi affatto a voi. Il palcoscenico sembra essere la sua stanza di cui il pubblico costituisce la quarta parete: se viene applaudito non resta fermo a godersi l'applauso, se non può andare avanti con il dialogo continua l'azione, e questo è il modo più sicuro perché l'applauso continui. Il palcoscenico è sempre considerato una stanza vera, o un'altra scena totalmente estranea a una moltitudine di spettatori, come la stanza in cui ora sto scrivendo. Perciò un attore che si concede in ogni momento di guardare il pubblico, per prendere atto della sua approvazione, è ridicolo come potrei essere io se dovessi guardare ogni momento il riflesso dei miei sorrisi nello specchio o fare un inchino alle case dall'altra parte della strada.

Anche se non so proprio quale qualità preferire in generale nell'interpretazione di Bannister, nel complesso però direi che la sua espressione di onestà gioviale, o ciò che si potrebbe dire *cordialità*, sia quella più evidente. Non c'è nessun attore che si avvicini a lui neanche lontanamente in questa espressione e perciò nessun attore lo eguaglia nel personaggio di un marinaio. Munden rende tutta la *ruvidezza* ma non l'onestà *piacevole* di un marinaio, e fa sempre troppe smorfie perché sia una

giocosità naturale: il cuore non fa nulla per torturare l'espressione del volto. Bannister possiede tutta la fermezza e anche tutta la bonomia generosa dell'uomo di mare: il sorriso aperto, il tono sincero della voce, l'andatura distratta, la figura che sembra aver sopportato la lunga e dura fatica per cui il marinaio si merita una giornata di allegria. In poche parole, ogni sua azione fisica e mentale appartiene a quella razza generosa di cui Carlo II disse che «guadagnano denaro come muli e lo spendono come asini».

Ma questa non è la sola espressione in cui questo attore così spontaneo è ineguagliabile; ce n'è un'altra in cui, se possibile, è ancora meno imitabile da parte di qualunque interprete: quella del *dolore ridicolo*. È estremamente difficile gestire questa espressione in modo da renderla gradevole agli spettatori, perché è studiata per suscitare il loro disprezzo. Il solo metodo è unirvi un'aria di bontà, perché la bontà è una dote, e quando la si possiede nessun ceto sociale o nessun'idea può essere del tutto sgradevole. Bannister ha un'aria naturale di sincerità, che glielo rende facile. Chi, nel bel mezzo di una risata, non ha provato pietà per il benintenzionato Marplot,⁵³ dolendosi delle sue sfortune, o dello spaccone Acres che trema pur nel coraggio del duello? Non riesco a pensare a una scena più divertente di quella in *The Rivals* dove Acres aspetta con una pistola in ogni mano l'uomo che ha sfidato. Il dialogo tra lo sfidante e il suo secondo è di una squisita comicità, ma è ravvivato doppiamente dall'azione secondaria di Bannister che, man mano che si avvicina l'ora del combattimento, comincia a mostrare segni personali di terrore, perde pian piano la simulata audacia della voce e trema prima con le mani e le ginocchia, e poi in tutto il corpo. Nessuna mia descrizione potrebbe rappresentare il ridicolo dolore della sua fisionomia, quando il suo secondo gli chiede se, nel caso di un incidente, preferirebbe una piccola tomba nella chiesa vicina oppure essere conservato e mandato a casa, in campagna, né si può immaginare un'azione più divertente dei suoi tentativi impotenti di raccogliere il cappello che spinge qua e là con le dita tremanti.

C'è anche un terzo merito in cui non avrebbe ancora avuto concorrenti se le scene non si fossero arricchite recentemente con l'acquisto di Mathews, un attore di cui è difficile dire se i suoi personaggi appartengano a lui o lui appartenga ai suoi personaggi. I più grandi attori comici hanno pensato di essere fortunati a interpretare uno o due personaggi, ma che dire di Bannister che in una sola serata ne impersona sei e con una tale bravura che talvolta è preso per un attore sconosciuto dalla maggioranza degli spettatori? Se anche non avesse mai recitato in un'altra commedia, la sua interpretazione del Colonnello Feignwell in *A Bold Stroke for a Wife* lo indicherebbe come uno dei comici più grandi e più versatili. Delle sue cinque trasformazioni, in uno spasimante, un viaggiatore in cerca di

⁵³ Personaggio della commedia *The Busie Body* di Susanna Centlivre (1667-1723), drammaturga e attrice.

antichità, un mercante olandese, un vecchio domestico e un quacchero, la prima è quella meno riuscita perché non riesce a fingere un'aria di spigliatezza. La sua imitazione di un innamorato goffo nel personaggio di Acres, per esempio, è perfettamente riuscita, ma la sua figura vigorosa e i modi gagliardi, che rendono facile questa goffaggine, gli impediscono di dare un'immagine vera di ostentazione meticolosa. Del viaggiatore amante delle antichità non pretendo di dare un giudizio: Bannister lo rende divertente come fa con tutto, ma l'autrice, Mrs. Centlivre, ne ha fatto una cosa mai vista prima. Che un uomo con una lunga barba finga, in un'epoca come questa, di andare da un antiquario con la storia dei suoi viaggi meravigliosi e di una cintura che lo rende invisibile, e che metta questa cintura all'antiquario e lo persuada che non può essere visto, è una storia degna solo delle fiabe di Mother Bunch.⁵⁴ Se un viaggiatore del genere venisse a trovare anche uno dei più ingenui antiquari viventi sarebbe denunciato alla polizia come impostore. Ma temo di stare divagando troppo su Mrs. Centlivre che senza dubbio ha scritto i più divertenti drammi di avventure con un talento infinitamente più grande e una modestia infinitamente più piccola di tutte le altre donne in generale e cui piaceva, ogni volta che non poteva essere oscena, essere improbabile. Tuttavia, se il viaggiatore non si trova nella vita reale, il mercante olandese è invece un personaggio molto naturale, e Bannister lo rappresenta in modo molto naturale. Ogni cittadino in platea deve sentirsi scaldare il cuore nel vedere il grosso olandese arrivare alla borsa valori bighellonando, con una sorta di rollio dignitoso, con una mano nella tasca dei pantaloni e l'altra che tiene un'enorme pipa; con un'aria, in breve, che esprime ricchezza e un sovrano disprezzo per chiunque sia sprovvisto di una buona coscienza e di denaro. Questo è un altro esempio eccellente dell'idea che ha Bannister di franchezza bonaria e di onestà, alla quale la sua espressione naturale di sincerità, che non può mai essere ammirata abbastanza, contribuisce fortemente. È un'imitazione impeccabile. Persino il mantello che gli arriva quasi alle calcagna e che oscilla quando cammina ha qualcosa di caldo e abbinato. La trasformazione in un quacchero non è molto difficile per nessun attore: una tranquillità senza senso nell'espressione del volto e una severa rigidità negli arti è tutto ciò che serve. Per questo motivo, qualsiasi nostro comico non interessante può recitare questo personaggio standard e c'è un certo Dormer che, anche se non sa fare altro, recita Obadiah Prim⁵⁵ in modo molto insipido e molto naturale. Ma la trasformazione di Bannister nel vecchio domestico decrepito che piange la morte del padrone è ammirevole quanto difficile. La vecchiaia è una condizione nei cui sentimenti personali nessuno può davvero entrare. Un vecchio non ha

⁵⁴ Figura di un'ostessa della Londra elisabettiana famosa per servire birra forte e raccontare storie e storielle divertenti.

⁵⁵ In *A Bold Stroke for a Wife* di Susanna Centlivre.

desiderio di muoversi, ma gli attori vogliono sempre essere in azione e acquisiscono l'abitudine di muovere le membra ogni momento, come talvolta si può vedere nei loro gesti fuori dal palcoscenico. La principale inadeguatezza nel rappresentare la vecchiaia nasce da questa propensione a muoversi. Così un attore da nulla che, naturalmente, pensa che un bastone migliorerà l'immagine decrepita della vecchiaia, dimentica il suo sostegno nella foga di guadagnarsi un applauso mostrando energia, e lo batte sul pavimento o ci si balocca strusciandoselo sul mento. Un attore di nome Purser che va molto bene a recitare lo sciocco e solo quando lo sciocco è un valletto, spesso sbaglia nel rappresentare la vecchiaia in questo modo e si batte il bastone sulla bocca quando vuole fingere un atteggiamento pensoso, come un damerino in una stanza che lo fa perché non pensa niente. Ma il Bannister da vecchio non è il Bannister nell'età adulta: perde subito la vivacità naturale e la gagliardia dei modi, e cade in quella fragile debolezza che sembra al tempo stesso avere paura e cercare protezione in ogni oggetto che gli sta intorno. Altri vecchi sulle scene si tolgono il cappello o tirano fuori il fazzoletto con calma, come i giovani, ma Bannister ha il tremore continuo e l'ansia impotente della vecchiaia. Se prende un giornale lo fa tremolare prima di poterlo aprire e se fa un discorso di una qualche lunghezza lo indebolisce con frequenti interruzioni di smemoratezza e di stanchezza, facendo una pausa come se stesse cercando di rammentare quello che ha già detto o preparando ciò che gli resta da dire. Un segno ammirevole della debolezza e dell'impazienza dell'età sarà sempre ricordato come una delle invenzioni più naturali nell'interpretazione che Bannister fa del vecchio domestico. Nel ringraziare l'erede del suo padrone defunto, che continua a concedergli il favore della famiglia, e nel promettere di superare la veemenza del suo dolore per una perdita così grave, trema dicendo quattro o cinque parole con tollerabile compostezza, ma improvvisamente scoppia a piangere per un ricordo impossibile da frenare ed esclama rapidamente: «Ma quando penso al mio povero padrone non trattengo le lacrime». Un attore meno bravo avrebbe aggiunto queste parole alla promessa di essere paziente con lo stesso tono, ma Bannister capisce che il dolore violento diventa ancora più violento quando è represso per un po'.

Elencare però tutte le qualità eccellenti e originali del talento di Bannister sarebbe elencare ogni personaggio comico che interpreta, e non devo soffermarmi a ricordare la sua malizia infantile in Tony Lumpkin,⁵⁶ la volgarità bonaria in Scrub,⁵⁷ o la vanità impettita del valletto Lissardo,⁵⁸ quando si diverte a tormentare la sua innamorata negletta mostrando il suo nuovo anello, o tenta interferendo pesantemente di sedare i litigi delle due

⁵⁶ Nella commedia *She Stoops to Conquer* di Oliver Goldsmith (1728-1774).

⁵⁷ In *The Beaux' Stratagem* di George Farquhar (1678-1707).

⁵⁸ Nella commedia *The Wonder* di Susanna Centlivre.

servette innamorate di lui. C'è però un'interpretazione che devo per forza rammentare. È quella del giovane Philpot nella commedia di Murphy *The Citizen*: se c'è qualcosa che supera il fingersi ricco per ingannare il padre, è la descrizione dello scrittore nella soffitta, di quel miserabile polemista che, tenendo un bambino sulle ginocchia e dondolandone un altro nella culla con il piede, scrive un saggio politico con la destra mentre di tanto in tanto gira un pezzetto di maiale arrosto con la sinistra. Durante questa scena il pubblico è impaziente di esprimere il proprio divertimento fin quando la meravigliosa mimica sia arrivata all'apice, con l'immagine della moglie dell'autore che lava i panni in un angolo cantando *Sweet Passion of Love*, e allora scoppia in una tempesta di applausi. Poiché tutto questo è introdotto nel testo come un semplice aneddoto raccontato dal giovane Philpot, un attore qualsiasi l'avrebbe raccontato di sfuggita come generalmente si fa con gli aneddoti. Bannister invece si mette nella situazione dello scrittore affaticato, fa saltare sulle ginocchia il bambino, poi scrive una riga, poi culla l'altro bambino, poi scrive un'altra riga, poi dà una girata alla carne; tira fuori il fazzoletto e diventa la moglie, accompagna i colpi e lo stropiccio nella tinozza con *Sweet Passion of Love* e, quando l'ardore diventa più veemente, grida la dolce canzone d'amore mentre torce violentemente la biancheria. Temo di essere un po' prolisso in questo caso, ma si è sempre precisi nel descrivere quello che ci ricordiamo con piacere, a meno di non dover dire la storia come ci è stata raccontata.

In poche parole, Bannister come figura comica è sempre vivace, sempre naturale, eccetto quando assume il ruolo del *gentiluomo* brillante. La realizzazione di questo personaggio non sembra essere nella natura del suo modo di recitare forte e energico: è un gigante a cavallo di una farfalla. Il suo Mercuzio non è felice, ma allegro. Mostra non l'elegante vivacità del *gentiluomo* ma l'ilarità chiassosa del *brav'uomo*, gli spettatori si sentono immediatamente al suo stesso livello e questa sensazione familiare è sempre una prova del fatto che il *gentiluomo* non c'è. La voglia di interpretare questo personaggio è sfortunatamente quasi universale sulle scene quanto lo è nella vita reale. Un attore pensa che gli basti vestirsi in modo elegante e dare colpetti a un cappello a tre punte tenuto sotto il braccio e diventa *gentiluomo*. Così il palcoscenico è pieno di comici *eleganti* da Henry Johnston, che non è altro che un eroe tragico con un cappello in testa, giù giù fino a John Palmer, che sembra appena uscito da una cucina. Tutto sommato, non ci sono che due attori che riescono a rendere una vivacità elegante.

È comunque più lodevole cogliere i sentimenti che non le maniere degli uomini. Bannister riesce a mescolare il *cuore* al suo ampio umorismo ed è questa unione di cose spesso lontane a costituire il suo merito più sicuro. Foote sapeva imitare chiunque, ma era un semplice mimo, per quanto ammirevole. Pochi nostri comici moderni hanno sentimento: Fawcett ne ha

molto poco, Simmons non ne ha, Lewis lo spreca e Munden deride il suo patetismo con migliaia di smorfie. Il talento più piacevole è quello rappresentato con il minimo sforzo. Mescolare il sentimento con l'umorismo e l'umorismo con il sentimento sembra essere la natura di Bannister più che la sua arte. Questa fortuna gli merita un'altra lode che però deve accontentarsi di condividere con Downton, un attore che penso sia uno dei primi comici che il nostro teatro abbia prodotto. Per questa qualità cui alludo non so se ci sia un nome: gli italiani, le cui produzioni eterogenee hanno dato loro un talento per le parole composte, forse hanno un appellativo che non ho scoperto. Non può essere chiamata tragicommedia perché, per quanto vi si respiri un dolce spirito umoristico, la sua essenza è davvero seria; è diversa dal *dolore ridicolo* perché, sebbene ci faccia sorridere, non suscita mai il nostro disprezzo, ma mentre ci stiamo divertendo ci commuove assolutamente con una empatia patetica. Forse la si potrebbe chiamare *patetismo umoristico*: l'arte di suscitare lacrime e sorrisi al tempo stesso, mentre ognuno dei due ha una ragione semplice e distinta. Mi spiegherò meglio con un esempio.

Nella pièce *John Bull*, che presenta un barlume del genio frettoloso di un autore che sapeva fare meglio, il personaggio principale, che si chiama Job Thornberry, è un commerciante di campagna con un ottimo cuore e molto buon senso che, essendo stato abbandonato da una figlia che è stata sedotta ma che è amabile, è sopraffatto alternativamente dall'indignazione per la colpa di lei e dalla pietà per la sua sfortuna. C'è una volgarità nell'uomo che però rende il suo dolore più naturale: i suoi pensieri, non controllati dalla signorilità, non gli fanno nascondere l'emozione e perciò nel suo dolore è chiassoso e amaro. Questo abbandonarsi ai sentimenti, poiché agisce su delle maniere naturalmente rozze, qua e là produce una specie di goffo patetismo, davanti al quale non possiamo che sorridere. La bravura dell'attore perciò dovrebbe evitare che il patetismo degeneri in pura eccentricità comica, dovrebbe interessare i nostri sentimenti mentre suscita il nostro senso del ridicolo; in breve, dovrebbe deprimere mentre anima, e animare mentre deprime. Questa unione di effetti opposti richiede una parte di forza tragica oltre che comica, e il Job Thornberry di Bannister è rispettato per la sua franchezza e compatito per la sua situazione singolare. Le lacrime e i sorrisi del pubblico scoppiano insieme e il dolore e l'allegria sono uniti. Quando gli spettatori tendono a essere allegri lui richiama la loro compassione con uno sguardo o un gesto di dolore virile, quando si concentrano sul suo dolore, suscita i loro sorrisi con un qualche rapido tocco di impaziente irritazione o con un cambio piagnucoloso di voce. È così che mantiene l'equilibrio di sentimenti tragici e comici nel personaggio di Walter in *Children in the Wood*,⁵⁹ anche se nella rappresentazione di quel

⁵⁹ Uno spettacolo musicale di Thomas Morton (1764-1838). È la storia del tradizionale racconto per bambini *Babes in the Wood* con un lieto fine.

servo onesto, come di quello disonesto nel dramma di *Deaf and Dumb*,⁶⁰ mostra che può liberarsi interamente dell'allegria e, pur non assumendo niente della dignità della tragedia, può esprimere i sentimenti più semplici con un effetto forte e continuo. Quando torna a casa, in *Children in the Wood*, dopo aver perduto i bambini e, senza curarsi degli amici che gli fanno domande, cade su una sedia con uno sguardo fisso di angoscia muta, produce una vera emozione nel pubblico, come Mrs. Siddons produrrebbe in personaggi più nobili. Poi di nuovo la sua naturale giocosità rozza, lottando con il dolore, emerge in qualche strana risposta o in un gesto abitudinario e ridicolo. Questa è la vera arte della recitazione. Un attore che non renda nessuno di questi tocchi e di queste varietà di carattere è come un pittore cinese i cui uomini e donne sono solo contorni con dei tratti indistinti a formarne i lineamenti.

Bannister in realtà non sarebbe un attore eccezionale se pensasse solo all'uomo elegante alla moda. Ciò che Voltaire disse a Congreve quando questi sperava che non lo si andasse a trovare come autore bensì come gentiluomo, può essere detto dalla gente con sufficiente urbanità a Bannister: «Se non foste altro che un gentiluomo, signore, potete credermi, non mi prenderei il disturbo di venirvi a trovare».

Lewis

Non è necessario diventare eremiti e vivere di radici per avere una vecchiaia sana e arzilla; la sobrietà è ciò che rafforza l'esistenza allo stesso modo in città e in campagna. Se il vecchio Parr,⁶¹ quando era già al di sopra dei cento anni, fu tenuto in piedi avvolto in un lenzuolo bianco per punirlo di un crimine non molto possibile alla sua età, il grande Newton a un'età non molto meno avanzata, rivide e corresse le opere più profonde della mente umana. Le energie di Lewis a cinquantasette anni non stupiranno chi abbia preso in considerazione questi problemi, ma stupiranno chiunque abbia una memoria debole o le mani tremanti, stupiranno quei vecchi giovanotti che non riescono a portare un bicchiere di vino alle labbra senza fare tutti gli angoli di Euclide.

Tuttavia, ci si deve stupire tutti se degli unici due attori che possono rappresentare sulle scene l'innata vivacità della gioventù, il più agile è un vecchio. Elliston ci dà un ritratto eccellente della vitalità giovanile, ma è una vitalità corretta da un'attenzione verso la *signorilità*, Lewis è tutto cuore, tutto fuoco, non studia forme e cerimonie, è cortese per un desiderio naturale di piacere e se non è sempre gentiluomo, nessuno dubita di cosa

⁶⁰ Dramma di Thomas Holcroft dal francese di Bouilly.

⁶¹ Thomas Parr che visse 152 anni e fu punito quando aveva già cento anni per aver generato un figlio bastardo.

può essere. Questo confronto sarà chiaro per chi ha visto i due attori nel personaggio di Rover in *Wild Oats*. Nella scena in cui il giovane campagnolo esprime ammirazione per il talento teatrale di Rover e, andando via, gli stringe la mano con familiarità bonaria, Elliston nel bel mezzo del buonumore reciproco ha un atteggiamento di eccessiva superiorità, Lewis dà al campagnolo una stretta di mano cordiale come se fosse suo fratello e dimentica tutto il resto, tranne quel nuovo onesto conoscente.

È in personaggi come questi, pieni di franchezza e di vivacità, che Lewis rivendica una superiorità originale. Non capisco per quale qualità sia stato chiamato con il titolo di *Gentleman* Lewis: forse è perché non recita mai in modo volgare e la volgarità pare assolutamente impossibile per un attore con i suoi modi, ma non ne consegue che chi non agisce mai in modo volgare debba agire sempre con eleganza. Il carattere di un vero gentiluomo è molto difficile da definire. Forse consiste nella capacità di piacere in modo raffinato, ma questa raffinatezza è la conseguenza di uno studio abituale a essere gradito, e la bontà semplice di certi personaggi rappresentati da Lewis, per esempio di Rover, non piacciono per la raffinatezza bensì per un'innata bontà d'animo. Che questa non sia una qualità necessaria per un gentiluomo è una triste verità che chiunque conosca il mondo deve ammettere: Carr, duca di Somerset,⁶² era l'uomo più raffinato ma anche il più derelitto della sua epoca, e quel furfante di corte, il duca di Chesterfield,⁶³ che avrebbe fatto di suo figlio un bugiardo e un ipocrita, era il gentiluomo più elegante d'Europa.

Tuttavia, così come è impossibile trovare nella vita reale un uomo senza difetti, se sulle scene troviamo uno che ha tutte le qualità intellettuali, può sempre mostrare il difetto di abitudini o di vezzi insignificanti. Gli errori abituali di Lewis sembrano essere effetto di una concezione del personaggio troppo vivace piuttosto che troppo spenta. I suoi due principali difetti sono oscillare la testa e un tipo di respirazione per esprimere una sorta di autocompiacimento per un'idea astuta o, come si dice, geniale. Queste espressioni usate moderatamente potrebbero dare molto senso alle sue azioni ma, quanto più sono naturali quando sembrano effetto di un improvviso pensiero felice, tanto più diventano innaturali quando provano a dare vivacità a discorsi distaccati o noiosi: non sono gli atteggiamenti che dovrebbero ravvivare il pensiero bensì il pensiero che dovrebbe dare vita ai comportamenti. Forse il motivo principale per cui i francesi ci appaiono così frivoli è la loro continua vivacità di modi nelle

⁶² Robert Carr, o Ker (morto nel 1645), favorito di Giacomo I, imprigionato per l'omicidio di Sir Thomas Overbury.

⁶³ Riferimento a Philip Dormer Stanhope, quarto duca di Chesterfield (1694-1773), uomo di stato e diplomatico, autore delle *Letters to His Son*, pubblicate postume e ritenute immorali dal Dr. Johnson. I suoi contemporanei lo giudicarono gentile e dai modi urbani, ma in seguito fu considerato un cinico uomo di mondo.

occasioni più irrilevanti e durante i discorsi più mosci, e la cosa peggiore di questa abitudine è che, quando questi gentiluomini così esuberanti intendono davvero essere particolarmente convincenti, non ci fanno più effetto delle altre volte, perché i loro modi non possono essere più importanti di come erano già in occasioni futili. Si deve però osservare che l'estrema vitalità di Lewis è un errore imputabile al grande interesse che ha nei confronti dei suoi personaggi e non, come gli errori di Kemble, a quell'astratto artificio che spinge l'attore a fare attenzione al pubblico più che al personaggio.

Ma quanto all'altro difetto di questo attore, cioè la sua stranezza nel vestire, non so come spiegarlo.⁶⁴ Di tutti i personaggi ridicoli sulla scena, il damerino moderno dovrebbe essere quello vestito nel modo più accurato, perché la sua attenzione all'abito è uno degli errori più assurdi, e perché lo vediamo tutti i giorni nella vita reale. In questo personaggio Lewis non solo si mette addosso panciotti e pantaloni che nessun altro si metterebbe, ma spessissimo ci sorprende sfoggiando giacche a righe e colorate. Se pure in tali occasioni potesse privarsi della sua innata eleganza di modi e si appuntasse solamente un mazzolino di fiori al petto, potrebbe passare per un antico maestro di danza francese, potrebbe sembrare il valletto del sindaco, ma non sarebbe mai un damerino alla moda. Il solo motivo che posso immaginare per una tale stranezza è lo stesso che indusse il defunto Murphy a indossare una parrucca raccolta in una reticella il giorno della morte, e che ancora induce una certa signora di rango a ingoffarsi con mantelle e gonne a cerchi che erano di moda nello scorso regno. Forse le giacche a quadretti erano di moda quando Lewis era giovane e, poiché era molto ammirato quando le aveva addosso allora, considera il suo potere di piacere in qualche modo ancora connesso a una giacchetta arlecchino. Questo è l'unico lato negativo circa il valore del damerino di Lewis, al quale, da ogni punto di vista, come idea (se si può usare il termine idea parlando di damerini) non manca nulla per essere perfetto.

Lewis è senza alcun dubbio il damerino più perfetto sulle scene; simula in modo inimitabile tutta la laboriosa disattenzione di gesti, l'importante indifferenza della voce e la naturale vacuità dello sguardo, che sono le sole distinzioni sociali di questi animali ineffabili detti perdigiorno.

Ma da questa perfezione nasce un difetto nel suo stile di recitazione. Quello che impegna principalmente la mente in genere condiziona tutte le nostre idee, e la stessa abitudine, che fa sì che il bottegaio parli così spesso del suo mestiere nella conversazione comune, induce Kemble a trasportare la sua naturale altera rigidità in tutti i personaggi, e dà un'aria da damerino a Lewis in tutti i suoi più raffinati ritratti del gentiluomo. Nelle sue opinioni eleganti, persino nella serietà del suo amore c'è una leggerezza superficiale, un rilievo brioso, una specie di vibrazione francese che ne compromette la

⁶⁴ Cfr. Appendice 6.

sincerità del comportamento e sembra una maniera di raccomandare se stesso piuttosto che di piacere agli altri per loro stessi. Meno lui ha a che fare con il gentiluomo elegante meno pratica questa frivolezza, e il poco che ne conserva sempre aumenta l'assurdità innocua di alcuni suoi personaggi e dà a quelli meno raffinati una ricercatezza per niente sgradevole. Se il suo Squire Groom, in *Love A-la-mode*, che è un nuovo eroe di Newmarket, ha qua e là gesti un po' troppo raffinati per come nasce, bisogna ricordare che lo Squire sta corteggiando una signora e pertanto gli si può concedere di fingere qualcosa un po' fuori dalla sua sfera.

In questo personaggio di *Love A-la-mode*, se scrivessi un panegirico invece di un saggio critico, riassumerei tutte le mie più alte lodi di Lewis. Chi avrebbe paura dell'arrivo della vecchiaia, chi potrebbe temere la debolezza fisica e la decadenza mentale, quando si vede che cosa riesce a fare la moderazione? Da parte mia, quando vedo un vecchio che porta una decorazione e viene chiamato *Sua Grazia*, che barcolla e tossisce su un cavallino condotto da qualcuno, e un altro vecchio, di cui nessuno si accorge che sia vecchio, che si diverte sul palcoscenico con tutta la vivacità della gioventù, ringrazio la mia buona stella che devo lavorare per il mio futuro e dico a me stesso, «È molto meglio mantenersi in salute che non mantenere un harem».

Munden

Uno degli effetti più simpatici del dramma moderno è offendere coloro ai quali deve di più per il loro sostegno. Se i personaggi principali di Reynolds e Dibdin sono sempre innaturali la loro rappresentazione, come ho già detto, deve essere anch'essa innaturale e, poiché i nostri comici sono sempre impegnati in queste arlecchinate e sono sempre a cercare di fare boccacce e smorfie per farsi applaudire, si abituanò, e persino si affezionano, alle loro buffonate e in seguito non riescono più a separare l'effetto dal mezzo, l'applauso dallo stile recitativo artificioso. Perciò non riescono a fare a meno di portare la stranezza di sguardi e gesti, così necessaria alle caricature dei nostri scrittori comici farseschi, nei personaggi dei migliori drammaturghi, per i quali risulta sempre offensiva.

Questo è il grande difetto di Munden, sfortunatamente una delle più forti colonne delle nostre colossali farse, il cui talento, come la fisionomia, è stato così distorto dalla sua naturale forma che sembra incapace di riprendersi. Quasi tutta la forza della sua recitazione consiste in due o tre gesti ridicoli e in una infinita varietà di contorsioni del volto, più bizzarre di quelle delle donne isteriche: le sue fattezze sono come il riflesso di un volto nell'acqua mossa, e ondeggiano di continuo. Ogni emozione è accompagnata da una smorfia che lui non vuole assolutamente far sentire come spontanea poiché,

se non ha effetto immediato sugli spettatori, la migliora e la continua fino a che non lo ottiene, e ho visto i suoi interlocutori sconcertati e la rappresentazione interrotta dalle risate inopportune del pubblico, costretto da questa ambiziosa ostinazione muscolare a far caso a una battuta stantia. Tutto questo si adatta in modo ammirevole a un personaggio interamente farsesco, oppure a uno che non ha in sé nessuna comicità e non ricordo nessun attore che, solamente violentando la sua fisionomia, abbia avuto così tanto successo in una commedia moderna. Dove un tale abuso diventa naturale è nella deformazione dovuta all'ubriachezza. Munden, perciò, la cui azione è limitata quanto i suoi lineamenti sono erranti, eccelle nei gesti disinvolti e nella stupidità mutevole dell'ebbrezza. Le sue interpretazioni più divertenti sono sempre di questo genere, come per esempio quella di Crack in *Turnpike Gate* e il servo del capitano nello spettacolo musicale di marionette intitolato *English Fleet*. Il suo atteggiamento e gli sguardi in quest'ultima pièce, quando riceve un anello da una signora come ricompensa per qualche coraggioso servizio reso, la sua serietà barcollante nel guardare il dono al dito, e lo sguardo consapevole che di tanto in tanto lancia al suo capitano dietro di lui, sono un capolavoro di sbronza vacuità. Questi sono i tocchi che illuminano i miserevoli ritratti dei nostri drammaturghi, che danno vita alle loro figure inanimate e carattere alle loro fisionomie formate solo a metà. Munden, imitando un uomo ubriaco, mostra sempre la sua intelligenza, rimanendo il più possibile nello stesso posto. In generale i nostri attori sembrano dimenticare che una persona sotto l'influenza dell'alcol, a meno che non sia completamente insensibile, cerca sempre di controllarsi e di trattenere i movimenti quanto glielo permette la debolezza dei suoi arti; loro invece amano moltissimo vacillare in giro per il palcoscenico e tirar su una gamba a ogni passo come un dandy da taverna finge di aver bevuto sei bottiglie. Ho sentito dire che il defunto Suett era sempre sbronzo quando recitava la parte di un ubriacone ma la maggioranza dei nostri interpreti può sicuramente essere scagionata da questa accusa. Forse l'unico attore che si avvicina a Munden nel mostrare perfettamente questa volgarità è Robert Palmer. Noi critici ci occupiamo davvero di argomenti nobili!

Ma di semplicità Munden non ne mostra neanche un'ombra; e siccome i vecchi in generale, e in particolare i soldati e i cittadini, hanno da tempo dimenticato le pagliacciate da scolaretti, questo continuo far boccacce distrugge la naturale rappresentazione della vecchiaia. Nessun anziano accompagna tutta la sua conversazione con questa armonia, o piuttosto congerie, di lineamenti: un vecchio soldato la disprezzerebbe come infantile, e un cittadino anziano come improduttiva. Un vecchio cortigiano forse, se il suo re è appassionato di buffonate, è più probabile che adatti la sua fisionomia alle battute di chi gli sta intorno, ma quando Munden rappresenta Polonio dimentica di trovarsi in una corte tetra, dove il re e la

regina sono afflitti dalla melanconia e si pensa che il giovane principe Amleto sia folle. Nell'interpretazione di Menenio in *Coriolanus*, queste pagliacciate sono ancora più incoerenti. Menenio era uomo di ingegno e prudenza, famoso nella storia per l'apologo della pancia e degli organi, con cui calmò le divisioni e le discordie della gente. Shakespeare, approfittando della familiarità di questo discorso popolare, ha forse reso il linguaggio e i modi di Menenio in generale troppo comuni e ha dato all'attore comico un'opportunità di mostrare la sua ilarità in modo troppo greve, ma non si dovrebbe mai dimenticare che Menenio non solo apparteneva all'ordine dei patrizi, una classe di persone proverbialmente arroganti, ma che era amico intimo dell'arrogante Coriolano, l'uomo più superbo di Roma e che non era molto verosimile frequentasse buffoni. Perciò, se Shakespeare, nella sua passione per generalizzare il carattere umano e nella sua determinazione a evitare ciò che si può chiamare una cronologia della natura, ha rappresentato Menenio come un allegro nobile moderno, l'attore dovrebbe mostrare la sua arte e il suo giudizio classico, nel far sì che questa allegria non diventi stravaganza, con tutta la possibile misura nella recitazione, in modo che l'uomo di spirito non prevalga interamente sull'uomo di rango. Ad ogni modo Munden dovrebbe cercare di moderare l'irrequietezza dei suoi muscoli quando interpreta un patrizio o un senatore. Ma così in galleria non si riderebbe.

In poche parole, questo attore perde metà dell'effetto giusto proprio per la forza del suo talento: mette tanta espressione nella sua faccia per un'emozione, o persino per un'allusione, quanta ne dovrebbe mettere nelle passioni più intense. Così, raramente ci dà le sfumature o le gradazioni del sentimento con la sola bravura della sua espressione: è un atleta che per saltare quattro metri prende uno slancio che inevitabilmente gliene fa fare sei; è come quell'artista poeta Fuseli che, per mostrare il suo talento anatomico rivela ogni articolazione e ogni muscolo di una figura vestita, mentre ne dovrebbe semplicemente adombrare la presenza.

Strano! Che per i mezzi si perda il fine!

Fawcett

Quando non si può mostrare una bravura originale, talvolta una semplice caratteristica o qualcosa di eccentrico ottiene altrettanta visibilità, anche se il successo poi non sarà così duraturo. È a questa eccentricità che si devono attribuire le lodi che di tanto in tanto hanno ottenuto dal pubblico attori insignificanti, così come scrittori insignificanti, e a molta di questa eccentricità Fawcett deve principalmente l'attuale successo.

Una velocità di azione, una singolare durezza e rapidità di elocuzione, e una sicurezza generale di modi costituiscono il grande effetto

dell'interpretazione di questo attore, e poiché queste sono qualità che necessitano di poca varietà per far ridere gli spettatori del loggione, riesce bene nei personaggi marcatamente farseschi. La sua durezza e la forte velocità di elocuzione sono di certo delle caratteristiche molto potenti, e lui riesce a utilizzarle al massimo quando suscita le risate del pubblico. Qualcosa funziona così bene nella fretta giocosa e nella ruvida noncuranza degli *ehm* con cui conclude, che gli spettatori sono sempre pronti a ridere quando lo sentono prepararsi e farfugliare dietro le quinte, e davvero non conosco attori, tranne Munden, che riescano a ottenere un tale successo per personaggi e testi essenzialmente squallidi. Chi l'ha visto nella deliziosa farsa *The Review* di Colman e nel guazzabuglio farsesco *Five Miles Off* di Dibdin si ricorderà l'effetto straordinario delle sue peculiarità e della perfetta aria di buffo autocompiacimento con cui recita a rotta di collo i discorsi allegri. Non so trovare un solo interprete che riesca a rappresentare Caleb Quotem nella suddetta farsa, che si muove e parla sempre, con la stessa forza di azione e di voce: Mathews è solo divertente in quel ruolo, ma deve imitare esattamente Fawcett se vuole riuscire in ciò che è stato evidentemente concepito per le caratteristiche di quell'attore. Deve imitare il personaggio e anche l'attore quando entrambi sono, per così dire, identificati di proposito e, come molto giustamente lui evita di fingere dato che possiede tale eccellente originalità, farebbe meglio a evitare del tutto la parte. Fallisce in modo particolare nel canto veloce di Fawcett che riesce, con il permesso dell'autore, a introdurre il suo stile rapido nella maggior parte delle canzoni originali. Dunque, bisogna sempre elogiare Fawcett per la bravura nel cantare pezzi comici perché, anche se quasi tutti gli attori comici sanno cantare in modo umoristico con l'aiuto di buona musica, pochi di loro riescono a mostrare la sua prontezza di orecchio per l'armonia e la sua speciale abilità nella melodia burlesca.

Comunque, Fawcett non affronta nemmeno un solo personaggio che non possa essere rappresentato con più bravura dai suoi contemporanei. Quando tenta di essere vivace e signorile diventa goffo e volgare come tutti gli attori di una comicità dichiaratamente bassa, che restano ancorati alle loro abitudini sceniche in modo perversamente inguaribile. Per questo motivo è immancabilmente inadeguato in personaggi come Bob Handy in *Speed the Plough*, in cui un'aria di controllo elegante deve di tanto in tanto sovrapporsi allo spirito chiassoso di una giovinezza allegra; non c'è niente di più seriamente ridicolo del suo tentativo di mostrarsi stupito, in questo personaggio, quando Sir Philip Blandford dopo un'introduzione orribile gli racconta in dettaglio una storia delittuosa. Nel punto culminante del terribile resoconto tira in fuori la bocca e alza gli occhi come nel dubbio burlesco, e sembra lì lì per esclamare «Oh! Non me lo dite!». E neanche la sua interpretazione della vecchiaia è più riuscita della sua idea di gioventù elegante: l'abitudine violenta di parola e di azione non gli permette di

calarsi nello spirito fragile e calmo di un vecchio, e forse non c'è mai stato un fallimento più totale in ogni aspetto del personaggio di quello incarnato dal suo tentativo di interpretare Lord Ogleby in *The Clandestine Marriage*.⁶⁵ Nelle parti di marinai e di servi è sempre divertente con la sua rozzezza e la sua sicurezza, ma è la rozzezza di un attore che vuole ottenere la simpatia del loggione e la sicurezza di uno che si assicura l'applauso. Il personaggio del marinaio, come ho già detto, appartiene quasi interamente a Bannister, e a Bannister e Mathews forse l'astuzia e l'ossequiosità del servo. Per esempio, nella parte di Trippanti, nella commedia di Cibber *She Would and She Would Not*, Fawcett è agitato, impudente, e si dà delle arie, ma non ha niente di quel sospetto occasionale e meticoloso, di quell'aria di disonestà sciatta, di quell'espressione meditativa da cane bastonato, con cui Bannister attenua la sua generale vivacità in modo così inimitabile. È davvero un peccato che Fawcett cerchi il confronto con questo eccellente attore comico interpretando spesso le stesse parti, ma niente mostra di più la superiorità di Bannister di quanto indiscutibilmente migliori i personaggi originariamente interpretati da Fawcett, dal momento che la prima performance in genere identifica nella mente degli spettatori l'interprete con il personaggio, e di solito si immagina che una deviazione da questa modalità sia una deviazione non solo dalla natura del personaggio ma, se la pièce è nuova o prodotta durante la vita dell'attore, anche dalle intenzioni dell'autore.

Nel personaggio di Job Thornberry, per esempio, che ho criticato in un articolo su Bannister, Fawcett fa prevalere la volgarità sul sentimento e senza volere è ridicolo quando dovrebbe essere totalmente patetico, ma quando Bannister affrontò la parte mostrò una nuova alternanza di umoristico e di patetico. Il dolore di Fawcett è ridicolo in sé, quello di Bannister lo è nella trasformazione verso l'irascibilità o l'ostinazione. Fawcett frigna quando dovrebbe piangere, poiché non risulta che quando un fabbro piange si dovrebbe scoprire la sua professione dal modo di piangere, dato che il dolore talvolta può gettare un'aria di raffinatezza persino sulla volgarità: Bannister lo sa e conquista il rispetto del pubblico con un dolore virile. Fawcett in poche parole è patetico quando l'autore ha dispensato tocchi di sentimento che neppure la mano più rozza può cancellare, Bannister dà all'autore più sentimento, e più umorismo, tiene la simpatia del pubblico in piacevole equilibrio, e con una parola o un sospiro riesce a condizionare la bilancia come vuole. Di un altro dei personaggi originali di Fawcett, quello del dott. Pangloss in *Heir at Law*, Bannister di sicuro offre un ritratto più naturale. È inutile obiettare che Colman potrebbe aver scritto la parte su misura per Fawcett perché, sebbene un autore possa distorcere la natura assegnando i suoi personaggi ad attori farseschi, la forza della sua penna può ancora essere abbastanza potente da

⁶⁵ Cfr. Appendice 7.

ritornare all'effetto giusto, con l'aiuto di un attore migliore. Senza dubbio Fawcett è infinitamente divertente nel recitare la parte del tutore ossequioso, ma la natura non ha niente a che vedere con il suo talento di divertire. Chi avesse letto di questo personaggio senza averlo mai visto nel turbinio della rozza vivacità di Fawcett, si immaginerebbe un pedante servile, pronto a dire e a fare qualsiasi cosa per denaro, ma sempre così avvilluppato nella sua autorevole erudizione da mantenere gli antichi attributi del pedante: una rigida solennità e una lentezza di azione. Questo è il personaggio che Bannister mostra in opposizione alle inflessioni gioiose e all'attività chiassosa di Fawcett. Il Dottore manifesta orrore per la danza o per qualsiasi altra deviazione dalla sua serietà filosofica, ma dalla continua irrequietezza e dalla rapidità di elocuzione di Fawcett si potrebbe immaginare che sarebbe stato un eccellente maestro di ballo. Colman chiama commedia la sua *Heir at Law*, ma Fawcett di certo riesce benissimo a farne una farsa, e sarà sempre così, quando l'impegno principale di un attore è quello di rendere i suoi personaggi esclusivamente risibili. Alcuni di questi interpreti pensano di non aver fatto successo se non hanno suscitato uno scroscio di risa, dimenticano che l'umorismo più raffinato è quello che provoca meno allegria, che lo spirito, così superiore alla pura comicità, disdegna il riconoscimento della risata esteriore e si accontenta di quella sensazione di piacere e di sorpresa che si potrebbe chiamare la risata della mente; che, in breve, un comico da pantomima, quando si rompe il naso contro una porta, suscita un'esplosione di applausi molto maggiore di quanto la commedia vera abbia forse mai ottenuto.

Fawcett può essere enumerato tra quegli attori sfortunati che i moderni scrittori di comicità farsesca hanno contribuito a rovinare e, di fatto, se un uomo è stato abituato fin dalla gioventù a mettere in scena un talento da ciarlatano, che altro ci si può aspettare se non che sarà un clown per tutta la vita?

Simmons

Questo interprete, per quanto riguarda l'effetto, può bene essere confrontato con Fawcett: la sua abilità non è così varia né forse così forte e originale, ma il suo stile è senza pretese, corretto e delicato. Non si impone all'attenzione per veemenza o sicurezza, e non la pretende distorcendo l'aspetto, la voce o il corpo. Se c'è qualcosa di singolare nei suoi modi, è naturale e non artefatto, e fortunatamente si addice ai suoi personaggi poiché non ne interpreta molti e realizza sempre ciò che si impegna a fare.

Una semplicità di questo genere la si descrive facilmente, ed è davvero un sollievo per la mia memoria, dopo aver inseguito gli artifici di attori corrotti attraverso i loro labirinti e le distorsioni, riposare sulla semplice

natura di Simmons, un attore originale senza i vizi dell'originalità, senza presunzione, senza una indiscriminata sicurezza nella sua abilità. Non ricordo quasi niente di più naturale della sua interpretazione di Beau Mordecai in *Love A-La-Mode*. Forse c'era qualcosa di caricaturale nella barbetta sul mento, ma niente poteva essere espresso meglio della falsa allegria del piccolo ebreo o della vanità ignorante che lo induce a pensare che chiunque altro sia oggetto di ridicolo, mentre è lui stesso il costante zimbello della compagnia. Prima che Johnstone andasse via dal Covent Garden, penso fosse un vero godimento vedere sul palcoscenico tutti i personaggi di questa farsa caratteristica rappresentati da eccellenti attori, Simmons in Beau Jew, Johnstone in Sir Callaghan O'Brallaghan, Lewis in Squire Groom, e Coxe in Sir Archy McSarcasm.

Simmons mostra pochissima varietà nell'aspetto o nell'azione, la sua speciale abilità è nel rappresentare un intelletto debole sotto forma di pura ingenuità, oppure di ingenuità spinta verso l'affettazione, e la pura fragilità mentale è per natura troppo tranquilla per concedersi molta diversità di modi. La sua espressione più riuscita è quella di un'autorevolezza ferita dall'essere ignorata. Nel personaggio di Fainwoud nella divertente farsa di Kenney,⁶⁶ *Raising the Wind*, la sua contenuta rigidità e una voce che ha un tono naturale di ridicolo lamento, sono perfettamente adatte a quel personaggio dignitoso, che è stato allontanato dalla città dalle risatine impertinenti delle ragazze, e cerca rifugio e rispetto in campagna.

In poche parole, Simmons è adatto a un'epoca migliore di scrittori ma, in realtà, quale attore non lo è? È davvero una fortuna per lui che non abbia molto a che fare con la presente genia di drammaturghi come la maggior parte degli attori comici, e è un suo grandissimo merito che quando molti di questi non pensano ad altro che alla farsa scritta, lui conservi meglio che può una somiglianza alla natura e freni nei modi quello che non può correggere nelle parole. Di fatto ogni attore, che ripete le stupidaggini di questi scribacchini con tutto il loro senso, rovina la sua reputazione nella misura in cui aumenta la loro, perché quando il gufo bubola, anche l'eco deve bubolare.

Liston

I comici che riescono bene nello studio della natura, molto probabilmente, con un minimo di attenzione, potrebbero riuscire altrettanto bene nella caricatura poiché, così come devono imparare a separare la natura dai suoi contrari, senza dubbio devono capire quali sono i contrari da separare. Garrick, che capiva la natura in tutte le sue differenze, era un mimo ammirevole, e non riesco a pensare a un comico naturale di oggi che non

⁶⁶ Drammaturgo e librettista inglese (1780-1849).

sia anche un eccellente caricaturista, a meno che non si faccia eccezione per Dowton, che pare non avere altro talento che per una natura vigorosa.

Un attore naturale, tuttavia, può essere definito tale in due diversi modi: può essere corretto nella rappresentazione della natura, o può essere corretto nella rappresentazione delle deviazioni dalla natura, e entrambe queste forme di correttezza sono definite naturali, perché questo termine si applica alla mimesi, non solo come espressione delle qualità della natura, ma anche come relazione con qualsiasi aspetto della realtà, naturale o artificiale, involontario o immaginato. Così, possiamo dire che Mrs. Siddons è naturale nella sua espressione di dolore, che è una passione naturale, e che Mathews è naturale nella sua imitazione di Punch, che di certo non è un personaggio molto naturale.

In tutte le sue migliori interpretazioni, Liston può essere definito naturale in ogni senso del termine. L'accuratezza della sua idea gli permette di rappresentare con successo sia i personaggi più veri che le abitudini più artificiali, e passa dal semplice campagnolo all'imbrogliatore più presuntuoso, riuscendoci con inalterata facilità. Il fatto di essere attore non lo spinge mai oltre la forza insita nella sua parte. Non aggiunge nessuna delle artificiosità da palcoscenico e non diminuisce ciò che è naturale, eppure i suoi modi sono così irresistibilmente divertenti che riesce a mettere di buon umore il pubblico, forse con meno sforzo di qualsiasi altro comico.

Le sue interpretazioni più riuscite sono quelle di campagnoli ignoranti e le interpretazioni meno accurate quelle dei vecchi. Della pura vecchiaia non rappresenta niente. Anche se il suo stile di recitazione è di solito calmo, non riesce però a sprofondare nella debolezza o nella fatica personale. Se spesso è pittoresco e freddo, la sua naturalezza gli dà un'aria troppo giovane per rappresentare l'esperienza e l'arte acquisita in una lunga vita. Perciò, i suoi vecchi non sono vecchi altro che per le rughe e il bastone e, siccome non può vedersi le rughe e di solito non ha bisogno di un bastone per sostenersi, il suo usuale spirito giovane glieli fa subito dimenticare tutti e due.

In personaggi più giovani di poco vigore, la cui qualità principale è un misto di ignoranza e di autocompiacimento, Liston asseconda la sua naturale debolezza. Nel suo modo di recitare si può osservare una generale tranquillità fisica e intellettuale, che rende straordinariamente il carattere della stupidità contenta. Sembra essere in pace con tutto ciò che lo circonda, ma più voluttuosamente con se stesso, il suo sorriso supponente è particolarmente significativo e soddisfatto, e credo che l'immagine più riuscita della vanità ignorante che io abbia mai visto fosse la sua interpretazione dello sciocco soldato innamorato nella farsa sconclusionata *Catch Him Who Can*: quando voleva mostrare a tutti le sue doti speciali, niente poteva essere più irresistibile della curva descritta dalla sua mano

stesa, il languido abbassarsi delle ciglia, e l'allentamento dei muscoli di solito rigidi in un sorriso forzato e leggero. Deve essere lodato per l'interpretazione del quacchero in *Five Miles Off*, non fosse altro che per aver sfrondata i modi dei quaccheri dalla esagerazione teatrale e essersi contentato della caricatura, che la loro ostentata inerzia di fatto produce da sola. Forse Mathews l'aveva fatto prima, nella commedia elegante *School for Friends* di Miss Chambers, ma molto dipende in questi casi dall'autore, e l'immagine era disegnata da Miss Chambers in modo così saggio che era quasi impossibile esagerarla. Dibdin, con uguale saggezza, senza dubbio lascia sempre spazio all'immaginazione caricaturale dell'attore, poiché non sa fare un'immagine neppure mal completata; ma Liston ha fatto sì che il suo quacchero sembrasse naturale, nonostante i discorsi caricaturali che gli erano stati messi in bocca e che un quacchero direbbe profani, e la canzone d'amore farsesca, che farebbe rabbrivire un quacchero, la cui comunità non canta mai. Non camminava in costante linea retta, né stringeva le mani incollandole al petto, né parlava in tono recitativo da impiegato parrocchiale, né si sollevava in punta di piedi a ogni enfasi, né finiva tutti i discorsi con un mugolio nasale. Gli attori si sbagliano di grosso se pensano che i quaccheri agiscano così quando sono presi dall'entusiasmo. Un quacchero da palcoscenico, come Munden in *Wild Oats*, danza su e giù al suo stesso ritmo cantilenante come un rigido burattino o un organetto monotono, ma mi chiedo se quegli asceti ben vestiti non considererebbero questa esagerazione troppo vicina all'abominevole arte della musica.

È nella grossolana semplicità campagnola che Liston supera tutti i suoi contemporanei. Una semplice rozzezza non è difficile da concepire, poiché si mostra interamente nelle abitudini personali e queste sono le più facili da imitare, dato che richiedono poco o nessun controllo degli arti e dell'espressione del volto. Ma i diversi aspetti dell'assoluta inesperienza, lo stupore, l'incredulità finta e la vera credulità, le sue conclusioni assolutamente false e i segni involontari che si tradiscono, richiedono una bella osservazione e una possente interpretazione della fisionomia e della voce. Chi ha visto Liston nella parte di Jacob Gawky in *Chapter of Accidents* di Miss Lee⁶⁷ ha visto tutto questo distinto e reso in modo inimitabile. La sua speciale espressione di ignoranza stupefatta rifulge in tutta la stupidità possibile in un dramma singolare, intitolato *Three and the Deuce*.⁶⁸ Lui rappresenta un ragazzo di campagna che pensa sua sorella sia stata sedotta da un vivace signore e di conseguenza accusa il seduttore del crimine in modo molto rozzo. Il signore, uno di tre fratelli che si somigliano come gocce d'acqua, e che realmente sa qualcosa della ragazza ma vuole sviare l'attenzione del bifolco, dà il via a uno dei suoi soliti accessi di gioscosità e afferrando con una mano il servo del fratello, stupito poiché lo ha preso per

⁶⁷ Sophia Lee (1750-1824).

⁶⁸ Cfr. Appendice 8.

il suo serio padrone, e con l'altra il campagnolo, inizia un maestoso minuetto che accompagna con una canzone burlesca. Il servo, che si è già spesso meravigliato di questa trasformazione allegra dell'uomo che crede sia il suo padrone, è rappresentato da Mathews, il quale si unisce alla danza con un'espressione perfettamente convinta della pazzia dell'uomo, ma Liston, le cui facoltà sembrano annichilite da questa stravaganza, e che evidentemente è passato dalla pura sorpresa a un'ammirazione per l'esuberante abilità del signore, asseconda il movimento con una sottomissione comicamente seria e segue i passi come per magia, al tempo stesso imitando la finta importanza della sua guida e sembrando completamente astratto da qualsiasi considerazione terrena al di là dell'incantesimo presente: la bocca aperta e fissa, gli occhi che guardano appena, ma pieni di una pesante attenzione, e il volto che esprime una mistura ineffabile di ignoranza, ammirazione e stupore. Questa è di sicuro una delle scene più comiche sul palcoscenico e fa davvero ridere al solo ricordo.

Insomma, Liston è un attore molto originale e molto spontaneo e non si classifica tra i comici più bassi, perché eccelle nel disegnare le emozioni piuttosto che i modi di fare⁶⁹ e perciò ha un talento più intellettuale di Fawcett, di Simmons, e persino di Munden, con il suo attuale modo farsesco e snaturato. Ciò che Dryden disse di Shadwell in senso intellettuale, può essere applicato a Liston nel senso dell'imitazione, poiché deve essere

senza discussione, ritenuto
In tutti i regni dell'assurdo, l'assoluto.⁷⁰

Emery

Se l'educazione o le consuetudini giovanili, o una professione che ha esercitato, talvolta permettono a un attore di rappresentare meglio un personaggio particolare, gli stessi fattori spesso gli impediscono di riuscire in altri, ed è molto probabile che, per una sola imitazione cui essi possono dare vita, ce ne saranno parecchie che impercettibilmente assumeranno il modo di quella e perciò ne saranno danneggiate. Così il cantante Ingledon, il cui merito lo ha elevato dalla rozza volgarità di una vita da marinaio e che ha davvero una voce più bella di quella di tanti cantanti inglesi che calcano le scene, ha sempre successo nelle rappresentazioni della sua vita passata ma, quando prova una canzone d'amore o un'altra musica più

⁶⁹ Nel prossimo articolo si troverà una descrizione ulteriore del carattere teatrale di Liston, confrontato con quello di Emery [Nota dell'Autore]. Il confronto è effettivamente presente nel saggio successivo, dedicato a Emery.

⁷⁰ John Dryden, *Mac Flecknoe*, 5-6.

raffinata, non riesce a non farci venire in mente il marinaio: la voce gli si gonfia fino all'allegria di un tempo e dà luogo, se posso usare il termine, a quel suono gergale che esprime contemporaneamente giovialità, sicurezza e volgarità. Dopo le note più belle del mondo, e forse nel mezzo di parole molto patetiche, sembra lì lì per scivolare in un *trallalà* o in qualche vivace base da ballata di quel tipo.

Molto probabilmente accade la stessa cosa a Emery. Ho saputo da fonte sicura che fuori dal palcoscenico ha un accenno di dialetto campagnolo e, poiché la sua vita giovanile ne è probabilmente la causa, si può dedurre con certezza che questa sia anche la causa della sua mancanza di varietà in teatro, e del fatto che questo dialetto si opponga ostinatamente alla verità di tutti i suoi personaggi, eccetto i campagnoli.

Emery è un attore poco vario, per quanto provi a esserlo o non sia contento delle sue capacità straordinarie di imitare la gente di campagna. Di fatto non fa il grave errore di tentare di interpretare giovani gentiluomini, come Fawcett, ma anche i suoi vecchi non raffinati o volgari dovrebbero fargli capire, se gli uomini possono mai conoscere se stessi, che non può recitare niente senza rozzezza. A parte il suo dialetto, non riesce a togliersi di dosso un naturale modo di muovere il corpo e di pensare e di calmarsi, fino a trovare la debolezza e la lentezza della vecchiaia. Il suo vecchio Conte Curvoso, in *Cabinet*, sembra un ragazzone alto con un viso tondo e rubizzo che si sia dipinto delle rughe sulla fronte per gioco, e certo è stata una strana idea quella del direttore di Haymarket⁷¹ di assegnare a lui il ruolo del vecchio nobile volgare in *Heir at Law*, e quello del giovane campagnolo a Munden che non ha niente di rozzo, a parte il fatto che alcune delle sue smorfie sono simili a quelle giocose mostruosità mostrate nelle fiere di campagna attraverso un collare da cavalli. Ho già osservato in Liston lo stesso difetto nell'imitare la vecchiaia, cosicché i nostri due principali campagnoli da questo punto di vista non sono all'altezza degli altri bravi comici.

È nelle abitudini generali - personali, morali e intellettuali - della gente di campagna che Emery mostra una grande e decisa originalità. Dare degli esempi di questa abilità vorrebbe dire scrivere una lista di tutti i suoi personaggi campagnoli, perché non ne conosco neanche uno in cui non sia assolutamente eccellente e perfetto. Ma quando un attore non eccelle in molti personaggi diversi, per valutare il suo talento non credo sia necessario enumerare un bel po' di sue interpretazioni, poiché raramente c'è differenza nella sua rappresentazione di un solo tipo di persona, se non quella che deriva dal dialogo diverso. Si possono distinguere tre tipi di campagnoli interpretati da Emery: i seri, i comici e i tragicomici, e tre esempi ammirevoli che si possono fare di questa differenza basteranno per una caterva di casi ripetitivi. Di quell'espressione che diverte nei modi, ma

⁷¹ George Colman the Younger, autore di *Heir at Law*.

suscita un'impressione seria nei sentimenti, e perciò è così difficile perché complessa, Emery dà un valido esempio nel personaggio di Farmer Ashfield in *Speed the Plough*. Attori meno bravi assecondano la loro mancanza di discriminazione, rappresentando ogni campagnolo come un poltrone zotico e volgare poiché, dato che afferrano solo gli elementi esteriori, sono costretti a esagerarli per supplire alla mancanza di una interpretazione più accurata. Emery capisce tutte le gradazioni della rozzezza: il suo Farmer Ashfield, anche se talvolta suscita la nostra allegria per la semplicità e l'assenza di modi cittadini, è virile e induce rispetto. Come un capofamiglia, appare sempre attento a ciò che riguarda chi gli sta accanto e non interrompe mai le sue attenzioni e le sue occupazioni, per far divertire il pubblico a spese del fatto di dimenticare il personaggio. In un attore che eccellesse soprattutto nella pesante grossolanità, questo tipo di raffinatezza avrebbe potuto limitare le aspettative di versatilità sia sue che del pubblico, ma la pièce intitolata *The School of Reform* ha gettato una nuova luce sul suo genio e, nel personaggio del rozzo malvagio Tyke, ha sorpreso tutti mostrando sentimenti e passioni pari quasi alla più emozionante tragedia. La sua esibizione in questa pièce devo dirla tragicomica, non perché abbia mostrato quella mescolanza di divertente e di serio che il termine tragicommedia indica al giorno d'oggi, bensì perché, secondo l'antico significato, ha primeggiato in scene alterne di commedia e tragedia. Questa interpretazione da sola mi avrebbe fatto veramente classificare Emery alla pari degli interpreti diventati famosi sia nella tragedia che nella commedia, ma ricordo che, per quanto i critici dicano che il terrore e la pietà sono sufficienti a creare il piacere tragico, tutte le epoche sono state d'accordo, ciascuna con il proprio metro, a richiedere un certo grado di raffinatezza come necessario per quei sentimenti, e quando Emery aveva mostrato un suo nuovo aspetto, suscitando lì per lì una meraviglia inattesa, aveva fatto tutto quello che può fare un campagnolo tragico, perché il modo di parlare e i modi inevitabilmente avrebbero reso comica la sua tragedia in brevissimo tempo. Hume, nelle sue *Dissertazioni*,⁷² ha ritenuto questa eleganza così indispensabile che ha attribuito l'effetto piacevole della tragedia in gran parte alla bellezza della lingua del poeta, piuttosto che alla natura dei personaggi, per quanto questa idea sembri una curiosa sproporzione dei mezzi rispetto ai fini, e l'oggetto della sua disamina mi paia ancora misterioso. Comunque, pochi ricordi familiari ci convinceranno che una tale raffinatezza è estremamente desiderabile. Quegli scrittori tragici che si sono spinti molto avanti nel raccontare la semplicità della vita privata hanno sempre elevato i loro personaggi al di sopra del solito livello della vita comune, in particolare riguardo al linguaggio, e con un po' più di attenzione avrebbero evitato ogni caratteristica nazionale o locale delle persone o dei modi. George

⁷² D. Hume, *Four Dissertations* (1757), Essay «On Tragedy».

Barnwell,⁷³ per esempio, era un semplice apprendista di città, ma parla come fanno di solito gli apprendisti? O, per equiparare questo caso con quello del Tyke di Emery, l'autore si sarebbe arrischiato a attribuirgli il dialetto cockney? Oppure un dialetto del genere, anche se tollerato la prima volta e in qualche scena di particolare sofferenza in chi parlava, avrebbe completamente sconvolto la serietà del teatro in pochi momenti? Qualunque effetto tragico, anche se breve, che possa essere prodotto da un personaggio volgare, di sicuro Emery lo produce in Tyke. Questi è un campagnolo malvagio, senza sufficiente forza d'animo per togliersi di dosso le sue abitudini depravate, pur essendo ogni tanto torturato dalla coscienza. È nella scena in cui descrive lo strazio del vecchio padre, che stava sulla spiaggia a assistere alla deportazione del figlio, che ci ha sorpreso con questa novità tragica. La sua descrizione del loro ultimo addio, del padre inginocchiato a benedirlo proprio mentre la nave si muove, la sua stessa disperazione, il sangue che sembra colargli dagli occhi, il cadere a terra privo di sensi, era reso con una tale inaspettata elevazione di modi, con un'aria di sofferenza così forte e con delle azioni di tale commovente disprezzo per se stesso, che nonostante il suo accento di campagna, conservato in modo molto naturale, e la totale volgarità dell'aspetto della sua persona, il pubblico la sera della prima era elettrizzato in quel momento e provava il terrore e la pietà più veri. La sua aria patita e il suo grido di disperazione li ho ancora presenti in questo momento.

Non so proprio in quale genere di recitazione classificare la sua interpretazione di Calibano in *The Tempest*.⁷⁴ forse in quello che mi sono azzardato a chiamare il patetico umoristico, poiché va fatta una grande distinzione tra quei due stili che la nostra lingua ha indiscriminatamente chiamato tragicommedia, tra l'alternarsi di tragico e comico e quel disaccordo tra linguaggio e parlante, tra effetto e causa, fine e intenzioni, che rende ridicola una cosa davvero seria. L'umorismo di Calibano (anche se credo che a molti questo mostro sembri troppo perseguitato e troppo vendicativo per essere del tutto umoristico) deve venir fuori dalla rozzezza dei suoi modi e dalla enorme soggezione per la divinità del marinaio che lo ha fatto ubriacare; e Emery mostra in modo inimitabile sia questa grossolanità che il timore reverenziale, in particolare nel modo violento e nella voce alta, con cui maledice Prospero, e in quel tono basso e pensoso, che viene dall'ammorbidirsi della sua abituale brutalità, con cui adora la sua nuova divinità. Emery, nonostante la ruvidezza di stile necessaria alle parti che recita, è un attore davvero poetico, e sostiene tutti i voli della fantasia dell'autore con l'attenzione più pronta. In questo personaggio di nuovo si avvicina alla tragedia spaventosa, quando descrive le varie torture

⁷³ Personaggio di *The London Merchant* di George Lillo (1691-1739).

⁷⁴ Cfr. Appendice 9.

che il mago gli ha inflitto e i serpenti attorno a lui che «lo guardano e sibilano fino a farlo uscire pazzo».⁷⁵ Questa idea, che è veramente il «divino furore» del poeta e aleggia al limite della fantasia, oltre il quale è doloroso anche per la poesia avventurarsi, è mostrata agli spettatori con tutta la ripugnanza e la violenza della degradazione disperata: il mostro si stringe e si ritira in sé, diventa sempre più rumoroso e fremente man mano che va avanti e, quando ritrae il tormento che gli ha quasi colpito il cervello, ha uno sguardo truce e digrigna i denti in un'ansiosa impotenza di vendetta.

Temo sia un po' una caduta finire con una greve farsa dopo tutto questo sfoggio di terrore, ma il talento più naturale di Emery è nella mistura di ignoranza campagnola e di furbizia, e di questa mistura il suo John Lump in *The Review* è un esempio inimitabile. Una scena dopo l'altra, la fantasia dell'autore gli ha fornito l'opportunità di mostrare un flusso instancabile di naturalezza e di umorismo. Che stia raccomandandosi come servo a Deputy Bull, fornendogli una lista di inutili rozzi requisiti, o assista vergognoso ai presunti approcci di Miss Grace Gaylove, o si congratuli con se stesso, in un soliloquio vanitoso, per la bellezza della sua persona, mostra sempre di conoscere ogni movimento e ogni sensazione di rozzezza volgare. In quest'ultima scena, quando si è appena separato dalla signora e riflette un attimo, non si può immaginare niente di meglio della risata semisoffocata e incoerente di trionfo per l'importanza che pensa di avere conquistato nel cuore della donna. Il disprezzo patetico o gioioso degli altri, risultato della ignoranza rozza, è senza dubbio una delle sue migliori espressioni, e è inimitabile in quel particolare gesto che simula una superiorità razionale o artificiale, e annuncia la smania della vanità ancora prima delle parole, come per esempio il mento in fuori e il serio autocompiacimento, con cui inizia una storia o si prepara a convincere un'altra persona con i suoi argomenti.

Se si confrontano i nostri due paesani da teatro, Emery e Liston, si troverà che il primo ha più talento nei modi e nella furbizia dei campagnoli, e il secondo nella loro semplicità e ignoranza. Emery si è appropriato del linguaggio e delle caratteristiche personali della gente di campagna; Liston è il campagnolo solo perché in città non si vede mai niente di così ignorante e stupefatto. Emery si distingue nell'insolenza vanesia, nello sforzo di capire un'altra persona e nel meditare una risposta astuta, Liston nell'apparente incapacità di obiettare, in una percezione senza speranza, e nella stupidità della pura sorpresa. La loro espressione della vanità è in proporzione a quella dell'ignoranza: ciò che è affettazione di superiorità in Emery diventa un serio autoconvincimento per Liston. Emery, pieno di capricci e di artifici, è il campagnolo che ha frequentato i geni della taverna e ha conservato la sua rozzezza e la sua ignoranza dopo aver acquisito disprezzo per entrambe, Liston è il contadino radicato, inesperto e stupido,

⁷⁵ *The Tempest*, 2.2.13-14.

con tutti i pregiudizi di un luogo da cui non ci si è mossi e senza sufficiente intelligenza per assorbire i modi e le stranezze dei vicini. Tutto sommato, Liston ha un umorismo più asciutto ed è più efficace, con poco sforzo e su soggetti scadenti, e complessivamente più spontaneo. Si deve però riconoscere che il talento più grande sia di Emery, che mostra una minuziosità e una varietà di espressioni più acute e che si distingue al tempo stesso nei modi e nelle passioni della campagna. Nella misura in cui un attore riesce a penetrare al di là dell'esteriorità nel cuore umano, lui è grande nella sua professione. L'interprete di modi è un giardiniere che coltiva fiori eleganti e crea delle aiuole sgargianti, ma non conosce nulla oltre la superficie della terra. L'interprete di passioni è un minatore, che scava nella profondità e nel buio della creazione e porta alla luce le sue riserve più nascoste e più preziose.

Wewitzer

Lo spirito arguto è lo stesso in tutti i paesi, perché nasce da qualcosa di più nobile dei comportamenti umani, ma niente più della luce ridicola sotto la quale un certo popolo vede i modi di un altro mostra quanto sia relativo l'umorismo. Per esempio, per un inglese non c'è nulla di più assurdo delle maniere vivaci dei francesi, che invece sono viste con la più grande serietà da un italiano o da un turco. Se comunque solo ciò che è francese suscitasse questa specie di divertimento, molto potrebbe essere attribuito alla cattiveria di una antipatia nazionalistica ma, che sia dovuta all'orgoglio naturale di isolani separati dal resto del mondo o, più probabilmente, alla generale moderazione osservabile nelle azioni e nei pensieri dei nostri concittadini, ogni cosa che presenti un forte contrasto con i modi inglesi diventa ridicola e detestabile per il gusto anglosassone. Per questo la commedia inglese è ricca di personaggi francesi, tedeschi e di altre nazionalità, divertenti semplicemente nella misura in cui sono diversi dalle abitudini del pubblico, per come si vestono o si comportano: un codino lungo è molto buffo e l'inglese parlato un po' male è assolutamente gratificante per l'orgoglio e il sapere del loggione.

Dal momento che molto di questo umorismo, particolarmente quando si tratti di un francese, dipende dai movimenti della mano, dalle alzate di spalla, da un tono nasale e una languida indifferenza dello sguardo, l'attore ha a che fare con tutto questo molto più dell'autore, e sarebbe difficile ricordare anche solo un personaggio del genere, recitato da Wewitzer, famoso nelle parti di stranieri, che divertisse alla lettura al di là dell'ortografia sbagliata.

Comunque, niente può essere più buffo dei tanti sensi con cui Wewitzer rafforza queste bizzarrie personali; non c'è un francese più vivace o

pomposamente importante, un tedesco che abbia più calma flemmatica, un ebreo con un'espressione più soddisfatta della sua esperienza e della sua astuzia. Ma la varietà di questa bravura è difficile da descrivere al lettore quanto è facile da capire per lo spettatore, e è altrettanto difficile criticare Wewitzer in confronto agli altri o a se stesso. Non c'è un solo attore sulle scene che si avvicini al suo accento o ai suoi modi stranieri, e i suoi personaggi in genere sono così poco interessanti nel testo e così totalmente dipendenti dalla sua recitazione, che se c'è un errore nel suo stile è l'umorismo universale e identico, che applica a tutto ciò che è straniero. Comunque, prenderei a esempio, tra un centinaio di altri, il personaggio del valletto leccapiedi Canton in *The Clandestine Marriage*, come campione non solo delle sue maniere in generale, ma della sua bravura nell'attribuire interesse e efficacia a personaggi che alla lettura sono totalmente noiosi e irrilevanti.

In ogni caso, Wewitzer con tutto il suo umorismo non si colloca tra i migliori attori comici, perché non sa imitare quasi altro che abitudini e, in più, abitudini che devono essere straniere. Non sa rappresentare niente di inglese in modo davvero significativo e la sua fantasia si è aggirata così a lungo tra gli stranieri che, come un viaggiatore appassionato del continente, non riesce a evitare di tanto in tanto di usare un tono e un modo straniero quando sono assolutamente inappropriati. È la cosa peggiore per il mestiere dell'attore comico che le maniere ridicole, che è particolarmente bravo a rappresentare, qualche volta si attacchino come un segugio alla persona che le usa, in modo molto rozzo. Questo è il male del teatro, e deriva in modo naturale dalla professione, come la paralisi dalle miniere e l'asma dalle vetriere e dalle fucine.

Johnstone

Gli inglesi ridono degli irlandesi quanto dei francesi, anche se il divertimento a spese dei primi è più sociale e bonario: i francesi diventano ridicoli per la loro frivolezza che ispira disprezzo, gli irlandesi per la loro goffa semplicità, che commuove con un tocco di pietà in mezzo alle risate. Ma di fatto, per gli inglesi è sufficiente che un irlandese abbia un tipo diverso di pronuncia e di modi dai loro, e il teatro inglese deve esibire una serie di personaggi dell'Hibernia per divertirli. Perciò, un attore, che sia al tempo stesso nativo dell'Irlanda e non eccessivamente orgoglioso del puro dialetto, o del ragionamento logico, del suo paese, è molto richiesto e Johnstone è diventato un inestimabile ausilio per gli scrittori moderni di farse. Le opere dei signori Colman e Cherry (concordia discors!) traboccano della lealtà incontrollabile e delle assurdità degli irlandesi; e anche se gli inglesi hanno sentito adulare la loro nazione e ripetere migliaia di volte le

stesse battute in irlandese, la loro vanità le trova ancora incredibilmente buffe e divertenti.

Questo nazionalismo, e la totale volontà di essere divertiti, sono perciò molto utili a un attore del genere, che non ha bisogno di grande bravura per quanto riguarda l'umorismo derivato dal semplice dialetto. È evidente che la cadenza di Johnstone non ha più talento del cattivo inglese di un francese. Entrambi parlano in quel modo perché non lo possono evitare. Accenno a questa verità perché alcuni frequentatori del teatro tendono a confondere i modi nazionali di un attore con il suo umorismo acquisito.

L'amenità con cui Johnstone vivacizza la sua cadenza è un'altra cosa. I suoi modi aperti, la semplicità di atteggiamenti e di gesti, la varietà del suo tono enfatico, si adattano perfettamente alla franca allegria irlandese, e l'aria tranquilla verso il pubblico che assume mentre canta eccellenti canzoni irlandesi, lamentandosi di tanto in tanto in semitoni, è particolarmente originale e caratteristica. La sua imitazione non è confinata a una sola descrizione degli irlandesi: rappresenta il gentiluomo assurdo e il servo assurdo con la stessa verità e lo stesso umorismo, e interpreta l'allegro ufficiale che fa lo sciocco con eleganza, e il contadino che fa lo sciocco con volgarità, nello stesso modo semplice e pertinente. La sua interpretazione di Sir Gallaghan in *Love A-la-Mode* è un esempio eccellente sia della delicatezza con cui mescola il ritegno del gentiluomo con l'umorismo onesto del soldato, che della sua bravura nel mantenere il nostro rispetto, nonostante i difetti di dialetto e di elocuzione, che generalmente danno all'attore una sorta di inferiorità familiare nei confronti del pubblico. In Dennis Brulgruddery di *John Bull* e in Loony M'Twolter di *The Review* offre un contrasto inimitabile a questo umorismo più raffinato: personaggi sicuramente disegnati con estrema comicità da Colman il quale, nonostante sbagli a cedere ai difetti del teatro di oggi, è forse più capace di produrre una farsa comica di qualsiasi noto umorista inglese. Loony M'Twolter, il mietitore, diventa con Johnstone il ritratto perfetto di un tipico irlandese, robusto, faceto, impudente, litigioso, di buon cuore e, soprattutto, dotato della più apatica sicurezza nelle proprie capacità di agire. Il sorriso con cui si presenta quando arriva da Deputy Bull dopo aver ottenuto un posto nella sua cucina, l'insolente familiarità di cui sembra completamente inconsapevole, l'aria di seria segretezza con cui consiglia il vecchio signore di non assumere un uomo che è stato appena annunciato, e il suo disprezzo trionfante del deputato e del suo nuovo servo quando viene mandato via, fanno contorcere dalle risate il pubblico con una serie di caricature, di cui può sicuramente condividere il vanto con l'autore.

Queste caratteristiche nazionali, mentre impediscono che abbia successo in qualunque altro personaggio, gli forniscono quella posizione esclusiva e di spicco in teatro, che mantiene con l'aiuto di un umorismo originale. Johnstone conserverà sempre una reputazione considerevole e meritata. Il

suo umorismo però consiste quasi completamente nella rappresentazione di comportamenti, e perciò in nessun modo ascende al genio degli attori più intellettuali. La gamma dei suoi personaggi, inoltre, anche se nel suo paese è molto vasta, di fatto altrove è inconsistente, e il suo effetto perciò è molto locale, e è probabile che non faccia neanche la metà di questo effetto laddove è compreso meglio. Che divertimento possono trovare gli irlandesi nel loro stesso dialetto? Un attore, il cui campo è imitare e ridicolizzare le caratteristiche del suo luogo natale, deve letteralmente essere uno di quelli che non sono stimati nel loro paese.

Blanchard

Una corretta mediocrità ha un gran vantaggio sull'umorismo più assurdo: dà diritto per chi la possiede a un maggior rispetto personale e, per quanto in generale la vita degli attori possa aver ridotto questo rispetto, o la bravura di certi interpreti lo abbia reso meno necessario, in realtà per un attore il rispetto vale più di quanto la maggior parte della gente di teatro forse possa immaginare. È sempre piacevole, perciò, vedere un attore che, dotato di un notevole talento comico, rispetti se stesso e l'autore tanto da tenere il suo spirito entro giusti confini e essere orgoglioso di copiare la natura, piuttosto che essere vanitoso quanto basta per farsi ricordare eternamente. Per questo motivo, la natura semplice e spontanea di Blanchard è sempre ben accetta alle persone intelligenti, anche se può non essere ricevuto con tanti applausi dalloggione, come Fawcett o qualunque altro Arlecchino parlante. L'attore naturale deve ricordare che i buffoni ricevono tante acclamazioni, soprattutto perché in genere la folla è più rumorosa nel mostrare approvazione, ma se fosse di moda per i palchi essere altrettanto sfrenati e turbolenti, e per la maggioranza essere d'accordo soltanto sorridendo, la natura e lo spirito arguto riceverebbero sempre applausi calorosi.

Di Blanchard tuttavia non posso dire molto, perché non lo si vede molto. L'interpretazione che più gli è valsa la popolarità è quella del personaggio del Marquis de Grand Chateau nello spettacolo musicale di burattini del *Cabinet*, e di sicuro fa un ritratto molto divertente di un rimbambito, con la sua posa di energica dignità e di quella galanteria pomposa, che ha così bene messo a contrasto con la ridicola posizione dei piedi a papera. In verità questo personaggio è così originale che neanche Mathews è stato in grado di aggiungere qualcosa alla sua interpretazione, e questi, a una seconda impressione, di certo è meno divertente nella misura in cui si discosta dallo stile di Blanchard.

Blanchard ha una posizione fissa del braccio destro che generalmente tiene come se fosse stato abituato a portare una fascia: questo espediente non ha

neppure la scusante di essere una cattiva abitudine fuori dal palcoscenico, e di sicuro dovrebbe cercare di correggere un errore che sembra essere il solo difetto personale che ha. Ma forse è una posizione così fissa proprio per questo. Queste abitudini fanno un'impressione sulla mente degli spettatori più forte di quanto gli spettatori stessi immaginino. Ho generalmente trovato che quando mi soffermo a pensare allo stile di un attore o quando l'immagine di un attore mi si presenta alla mente, invariabilmente mi appare con un atteggiamento o un gesto che indica il suo modo consueto, e l'analisi di questo atteggiamento o gesto mi mostra immediatamente un difetto o un pregio abituale del suo stile. Così, se un frequentatore del teatro dovesse di colpo pensare a Lewis, inconsciamente si rappresenterebbe il suo piacevole volteggiare, la respirazione consapevole e breve, e i gesti soddisfatti del capo di questo vivace attore. Mettetegli a confronto Kemble, ed ecco sorgere davanti a voi una figura di dignità melanconica, che dispensa un discorso molto pacato con tono sepolcrale e una pronuncia pedante, e che rovina ciò che vi ha fatto provare perché lui non lo prova affatto.

Dowton

Se dobbiamo convenire con il Dr. Johnson che il genio è la qualità di un intelletto forte per natura, casualmente diretto verso un oggetto particolare ma che primeggerebbe in qualsiasi cosa su cui dirigesse l'attenzione, è difficile decidere come un genio universale si sia potuto orientare su tanti oggetti allo stesso tempo, quale concentrazione del caso possa aver reso Garrick eccellente in un centinaio di personaggi differenti, o Voltaire ugualmente piacevole in altrettanti tipi di scrittura. L'argomento più forte contro la definizione del Dr. Johnson, comunque, è il giudizio sbagliato che gli uomini di genio hanno tanto spesso dato al loro stesso talento: la loro attenzione è stata diretta su un oggetto dopo l'altro senza il minimo successo, fino a che alla fine hanno adattato il talento su cose dove non avevano né aspettative né desiderio di usarlo. Sulle scene è sempre così. Bannister, in un periodo del suo passato, si era limitato alla tragedia elevata; sia Kemble che Mrs. Siddons si erano illusi di essere attori comici, e in realtà non c'è quasi nessun buon interprete teatrale che prima o poi non abbia confuso l'inclinazione con l'abilità.

Dowton ha condiviso con i suoi contemporanei gli errori oltre che la bravura. Se non esiste un attore vivente che sappia rappresentare la scontrosità della vecchiaia e l'appassionato senso di impaziente onestà con neanche metà della sua bravura, allo stesso tempo non c'è nessun attore che imiti chi vale meno di lui con risultati peggiori. Ricordo solo un

personaggio nella commedia bassa, quello di King Arthur in *Tom Thumb*,⁷⁶ che lui interpreta con energia, e questo personaggio ha un tipo speciale di umorismo non abituale per i comici volgari e non difficile, immagino, per gli attori tragici professionisti. In realtà, se il requisito essenziale nel recitare parti eroicomiche è un modo serio contrapposto a parole ridicole, nessun interprete lo troverà molto difficile. Ma perché Dowton, che non riesce a usare le mascelle come fossero di gomma, debba cercare di fare smorfie come Munden, o perché, pur non avendo una voce forte né una faccia tosta, debba abbassarsi a imitare Fawcett, è totalmente inspiegabile. Di fatto, il suo talento difficilmente si piega a qualsiasi espressione non generata dalle emozioni più forti simili a quelle tragiche, comiche solo nella misura in cui sono familiari, o estreme, o insensate, o opposte in modo particolare al loro oggetto. Perciò lui è un attore comico con un talento superiore nei personaggi più riusciti, dal momento che fa propri i sentimenti più che i comportamenti degli uomini, e non mi sono mai tanto rammaricato della mancanza di autoconsapevolezza in un attore quanto nel vedere un vero talento come questo umiliare le sue capacità e la sua fama, scimmiettando le spiritosaggini sguaiate di Fawcett nella parte del Dottor Pangloss. I suoi servi e i marinai farseschi non sono più naturali o più faceti: appare sempre al di sopra di essi, le sue emozioni sono troppo raffinate e le sue smorfie non sono neppure passabilmente mostruose. Ma chi è così ammirevole, così straordinario, così emozionante come questo attore, in scene di turbamento iroso o di rabbia tenuta a freno dalla pazienza o dalla piacevolezza del suo oggetto? Il suo Capitano Cape in *The Old Maid* è una rozza miniatura del suo Sir Anthony Absolute in *The Rivals* e entrambi sono ritratti inimitabili di un animo naturalmente buono, che si lascia andare a scoppi di ira esagerati. La maggior parte degli attori si accontentano di spalancare gli occhi, spingere in avanti le labbra e di pestare l'aria con un braccio per esprimere l'ira, in Dowton si vedono l'avvicinarsi, il mutare e gli effetti di quella passione che diventa impotente perché troppo forte. Gli attori per lo più si accontentano di fissare l'interlocutore, stando stupidamente fermi mentre l'altro contrasta o disapprova la loro rabbia. Dowton conserva sempre la grande qualità della rabbia, l'impazienza: si torce le dita, cambia atteggiamento e gesti, borbotta velocemente con le labbra, di tanto in tanto volta le spalle al suo interlocutore con un'espressione di disprezzo, o sembra incapace di attendere che finisca. La scena con suo figlio, il Capitano Absolute in *The Rivals*, quando insiste perché questi si sposi, è perciò un capolavoro di furia esagerata. Ma poi, quando il figlio ha la meglio sui suoi sentimenti o di colpo obbedisce alla sua richiesta, chi in quello stesso momento riesce a scendere in modo così naturale dall'altezza della passione alle emozioni più tenere e alla amabilità rivolta ai presenti?

⁷⁶ Una tragedia burlesca del 1805 di Kane O'Hara (1714-1782), adattamento da Henry Fielding (1707-1754), romanziere e drammaturgo.

La sua espressione di soddisfazione verso un altro, la riconoscente stretta di mano e i rapidi ringraziamenti che interrompono a tratti la gioia incontrollabile, mostrano in modo perfetto la condivisione di un personale piacere.

Ma non è solo nelle semplici passioni che Dowton si distingue: nelle emozioni composite di rabbia e tenerezza e nella irascibilità della vecchiaia peraltro di buon cuore, si è dimostrato superiore non solo a Munden, che fa smorfie, ma forse a qualsiasi attore si possa ricordare al giorno d'oggi. Il suo vecchio Dornton in *The Road to Ruin* e Abednego in *The Jew and the Doctor* sono esempi bastanti di questa combinazione di sentimenti opposti. Munden, che ha davvero una notevole quantità di sentimento, rovina il suo Dornton, come tutti i suoi personaggi, con le buffonaggini più strampalate, sciupa allo stesso modo la rabbia e la tenerezza, l'espressione violenta, dolce, comica, con questa farsa artificiale, perché rende evidente a tutto il teatro che non è abbastanza occupato con se stesso per offrire di sé un buon ritratto o, forse, che è piuttosto troppo occupato con se stesso per offrire un buon ritratto della personalità del suo autore. Dowton non pensa ad altro che al personaggio che sta recitando, e questo è un segreto da cui persino gli attori mediocri potrebbero ottenere un effetto molto migliore con il pubblico. Di fatto, un attore pensa contemporaneamente a due cose che non stanno insieme quando rappresenta il personaggio dell'autore e studia quello suo personale, come il buffo Munden o l'allegro Fawcett. Un pittore nell'atto di riprodurre le fattezze di qualcuno potrebbe anche essere così fissato con se stesso da mescolare alcuni tratti del proprio aspetto: di sicuro la gente direbbe, «è davvero una curiosa opera di fantasia», ma che cosa direbbe colui che doveva essere l'originale?

Le trasformazioni di Dowton dall'irritabile al cedevole, dall'irato al tenero, nel personaggio del vecchio Dornton, sono così naturali che uno spettatore difficilmente le immaginerebbe create a effetto. Il venir meno graduale della voce dalla violenza alla dolcezza, mentre lui lentamente abbandona l'irascibilità o la rabbia, è come quei bei semitoni, la cui gradazione discendente si percepisce a malapena in un bravo cantante e, nello stesso modo, l'ascesa dall'ombrosità alla gioia è impercettibile nella sua progressione quasi come le centinaia di toni diversi ascendenti che si fondono all'orecchio, quando un vaso viene riempito a una fonte. Comunque, in Dornton mantiene sempre l'aria del venerabile gentiluomo, in Abednego in *The Jew and the Doctor* mostra con quanta naturalezza conservi sempre queste emozioni, anche con un'aria di volgarità. Le rimostranze dell'ebreo umano quando lamenta il fatto che il suo visitatore abbia ferito i suoi sentimenti, l'aria di orgoglio onesto che lentamente dà spazio a un senso di umiliazione e la sua voce senza più forza, che alla fine viene a mancare fino alle lacrime, non hanno l'uguale, se non nell'improvviso scatto di consolazione e di avidità, quando domanda «che

cosa chiede il signore per la sua mazza con il pomolo d'oro». Se anche il suo dialetto israelitico non è corretto come quello di Wewitzer, nondimeno è inferiore solo a quello di Wewitzer, e sotto ogni altro aspetto è la migliore interpretazione di questo genere che ho visto. In realtà devo dire che mi dispiace di non aver visto lui o Bannister nel personaggio di Sheva, nella commedia *The Jew* di Cumberland,⁷⁷ dal momento che questo personaggio, immagino, raccoglie tutte le capacità di attore, la rabbia, la tenerezza, la rabbia e la tenerezza unite, e la spontanea *vis comica*, e sarebbe stato interessante confrontare i due interpreti all'apice della loro rivalità. Cito questa commedia, che ha fatto tanto onore al cuore di Cumberland,⁷⁸ per segnalare la lode meritatissima a Dowton nelle memorie autobiografiche dell'autore, pubblicate l'anno scorso. La lode è generica e viene da uno scrittore grato per il supporto, ma è interessante perché è di Cumberland, e è preziosa perché è vera. «È servita anche», dice l'autore, parlando della parte di Shiva, «come trampolino per un attore che a mio giudizio (e non credo di essere il solo ad avere questa opinione) è tra i più grandi della sua professione, perché se una rapida concezione, una reale facoltà di scelta, e la felice capacità di incarnare l'idea dell'autore, sono proprietà essenziali nell'assetto quasi indefinibile di un grande e perfetto attore, queste e molte altre si trovano in Dowton».⁷⁹ Non vorrei apparire così pronto a precipitare dal sublime a qualche altro goffo apprezzamento da aggiungere qualcosa dopo tutto questo.

⁷⁷ Richard Cumberland (1732-1811).

⁷⁸ L'animo di un ebreo, come di solito è stato rappresentato sulle scene, è solo un mucchio di corruzione egoistica e, di fatto, la comunità israelitica è stata talmente indotta dai pregiudizi della società a occuparsi costantemente del proprio interesse immediato, che la mente ebraica è spesso una semplice camera oscura in cui ogni oggetto circostante è rappresentato in tutta la sua vitalità, nel movimento e nel punto di vista, mentre l'immagine passeggera è totalmente nascosta all'osservazione esterna e la stanza stessa troppo ristretta per permettere molta socialità: in poche parole, un ebreo deve diventare ricco per non essere completamente disprezzabile. Ma evidentemente non è colpa dell'ebreo, *quatenus* ebreo, come direbbe un logico, o semplicemente perché è ebreo; in questo momento ci sono uomini assolutamente legati alla religione e ai costumi ebrei, che possiedono l'arte di diventare ricchi, eppure di conservare quella generosità, che l'israelita più debole non ha il coraggio di professare, per paura che i suoi persecutori non gli credano. Pensa che i suoi nemici, se mostrasse liberalità, strillerebbero con ancora più preoccupazione contro la sua avarizia. Cumberland ha costruito il suo ebreo con questa debolezza e con una perfetta generosità, e se ne ha dipinto il ritratto in modo troppo forte persino per gli uomini più perseguitati e più liberali, ha però reso il più grande onore ai suoi amabili sentimenti, e alla sua generosità come autore, come inglese e come cristiano [Nota dell'Autore].

⁷⁹ *Memoirs of Richard Cumberland written by himself*, 1806, Lackinton, p. 514 [Nota dell'Autore].

Mathews

Sbagliano di grosso quei comici che credono che le comuni buffonaggini o le smorfie siano un metodo per ottenere il favore del pubblico più sicuro dell'umorismo semplice e naturale. Un gran sorriso mostruoso, che sfida qualsiasi descrizione o similitudine, può suscitare una risata più sonora ma, come ho già osservato, il più semplice buffone pantomimo ne susciterà una ancora più sonora. Le risate non sempre esprimono soddisfazione e divertimento, e c'è qualcosa nella semplicità e nella spontaneità del vero umorismo che si guadagna un plauso più duraturo, anche se più graduale. È come un innamorato razionale che dapprima mostra una sicurezza e un'allegria eccessiva per catturare lo sguardo di una donna, ma alla fine ottiene la vittoria proprio per l'assenza di quelle qualità che piacciono, ma stancano. Perciò mentre un attore come Downton prova a fare il buffone, che non sa né dovrebbe fare, fa molto onore a Mathews il buon senso di evitare per lo più ciò che in realtà potrebbe mostrare con maggiore effetto. È l'orgoglio tipico dell'attore che ha rispetto per l'opinione dei palchi più che non delle gallerie, la lodevole ambizione di voler essere elogiato da coloro che sono degni di rispetto in sé, piuttosto che da una folla urlante, che di fatto applaude ciò che gli somiglia nella volgarità e nelle sciocchezze ammirate con tanto chiasso.

Un tale buon senso è ancora più lodevole in Mathews visto che ciò in cui soprattutto eccelle è l'interpretazione di valletti invadenti e di vecchi spiritosi: due specie di personaggi che, per la maggior parte degli attori, sono solo buffoni in livrea e buffoni con il bastone da passeggio. L'attenzione che ha nei confronti della correttezza, comunque, non diminuisce neanche un po' la sua vivacità, ma è la vivacità del mondo, non del palcoscenico, sembra la sua natura piuttosto che la sua arte, e anche se mi sentirei di dire che tutti gli attori hanno i loro momenti di inquietudine, e forse più di tanti uomini, lui non ha l'aria di uno che accende le sue sensazioni nel momento in cui entra in palcoscenico e le abbandona nell'istante in cui se ne va. È un errore comune e molto deleterio degli attori arrivare davanti al pubblico con l'aria di mostrare che stanno cominciando un lavoro. Si aggiustano la cravatta e il cappello come se si fossero vestiti in fretta, si guardano attorno come per dire «Che tipo di pubblico ho stasera?», e cominciano i loro discorsi con un tono di paziente stanchezza, come se stessero considerando la futura fatica della serata. Questo è l'errore frequente di Henry Johnston e uno molto caratteristico di Charles Kemble, che spesso ha l'aria di essere appena rientrato da una passeggiata faticosa. Mathews fa la sua comparsa, da un lato senza questa indifferenza, e dall'altro senza quella affettata allegria, che sembra essere stata messa in moto come una trottola e che, come una trottola, va giù a intervalli regolari. Perciò, se anche non sorprende come tanti attori scadenti con degli

improvvisi scoppi di comicità greve, è più coerente e uniforme nel suo umorismo e dà al pubblico un senso costante di giocosità. Una tale contentezza è l'effetto più desiderabile in un interprete comico, e questo sentimento è una delle sensazioni che veramente fanno sì che la commedia mi piaccia più della farsa: è più gradevole all'intelletto, perché lascia spazio al pensiero, è lontana dalla violenza, che porta sempre un certo grado di dolore anche nei piaceri più squisiti, è più simile alla felicità che possiamo raggiungere nella vita reale e perciò più adatta a renderci inclini a godere dei nostri sentimenti.

Il maggiore difetto in generale nello stile di Mathews è una ridondanza di moto fisico che si avvicina all'irrequietezza, e qualche volta ho pensato che fosse una specie di nervosismo dovuto all'ansia per essere di fronte al pubblico, ma credo che in questi pochi mesi lo abbia contenuto in modo considerevole e, se è dovuto alla mancanza di sicurezza, il palcoscenico non è un posto dove aumentare i sentimenti più timidi. Questo difetto, comunque, come la rigidità di Kemble in *Penruddock*, diventa una meraviglia nella sua interpretazione dell'inquieto *Lying Valet* e di Risk in *Love Laughs at Locksmiths*, entrambi in un continuo agitarsi di imbrogli e macchinazioni. Forse è la frequenza con cui ha interpretato personaggi imbrogliatori che lo ha originariamente portato a assecondare l'errore, perché c'è ancora un altro personaggio, quello del servo maneggione nella farsa *Catch Him Who Can*, in cui è pienamente libero di permetterselo. In questo servo dà un esempio di quella ammirevole forza di imitazione, in cui è in concorrenza con Bannister. Credo che molti a teatro abbiano avuto difficoltà a riconoscerlo trasformato nel personaggio francese e, per il cambio di tono, di modi e di pronuncia, di certo non era inferiore alle finzioni più raffinate di quel grande attore comico. Poiché questo tipo di inganno dipende in realtà particolarmente da un mascheramento della voce, si può pensare che non debba essere troppo difficile per un attore, di cui una delle principali abilità dovrebbe essere una flessibilità di toni, ma questa flessibilità sulle nostre scene diventa preziosa per la sua rarità, perché è abbastanza curioso osservare che non abbiamo un solo attore tragico, o un'attrice, che sappia camuffare la voce e che, di tutti i nostri attori comici, che in realtà dovrebbero eccellere in questo, Bannister e Mathews sembrano essere i soli due che sanno uscire da se stessi con un qualche artificio. Molti degli attori comici, come Munden, Simmons, Blanchard, Liston, Johnstone, Wewitzer, e in particolare Fawcett, paiono aver ricevuto in dono delle gole così oneste da esser incapaci del più piccolo inganno.

La vecchiaia interpretata da Mathews è, come tutte le altre sue eccellenze, perfettamente spontanea e corretta. Rende così bene l'aspetto dell'età che molti suoi ammiratori, che non l'hanno mai visto fuori dal palcoscenico sono certi che lui sia una persona anziana, ed è evidente il motivo di questo

inganno: la maggioranza dei nostri attori comici non trasformano per niente la voce e, come antiquari truffaldini, ci appioppiano un bastone o un cappello come qualcosa di molto antico, oppure si calano in una imbecillità così artificiale, che a volte tendono a dimenticare le ginocchia malferme e le spalle curve e, come Vertumno descritto dal poeta⁸⁰ sono giovani e vecchi in un attimo. Mathews non sembra mai voler essere vecchio. Il tempo pare essere andato verso di lui non lui verso il tempo, e come non mostra mai, quando può farne a meno, la debolezza che la vanità dei vecchi vorrebbe sempre evitare, così non dimentica mai l'aspetto generale dell'età cui non può sfuggire la naturale fragilità della vecchiaia. I nostri attori anziani in generale sono di una sola età immutabile in tutti i loro diversi personaggi, come per esempio nel caso di Munden che, anche se imita l'aspetto di un vecchio signore vigoroso con molta naturalezza, raramente è un briciolo più vecchio o più giovane della solita età, qualunque cosa l'autore possa averci fatto immaginare. I due personaggi di Don Manuel in *She Would and She Would Not* e di Old Philpot in *The Citizen* sono esempi sufficienti della facilità con cui Mathews trasforma i suoi anni, e anche in generale di quanto sia perfetta la sua rappresentazione della vecchiaia. Nella prima opera è un vecchio allegro per natura, che è vinto alternativamente dalla gioia e dalla disperazione, a seconda di come viene trattato da coloro che gli sono accanto. La voce di Mathews, se dovessimo chiudere gli occhi, basterebbe a convincerci della sua età avanzata in questo personaggio, e anche del suo umore. C'è qualcosa in essa di indescrivibilmente piccolo e limitato, mentre al tempo stesso sembra fare uno sforzo per sembrare forte e allegra, e quando il suo falso tono allegro ha una caduta improvvisa, niente può essere più naturale della perdita totale di forza nella sua voce, o dell'avvilimento ansioso con cui si abbandona a un centinaio di infelicità immaginarie. Quando poi il suo umore risale, e la gioia eccessiva gradualmente prevale con la sua stessa violenza, il nuovo sforzo del suo parlare affaticato e del ridere eccessivo lo riduce a pura impotenza: cade sulla sedia e, nella stanchezza estrema di una mente e di un corpo debole, ancora non riesce a frenare la loquacità naturale della vecchiaia, ma negli intervalli delle emozioni opprimenti cerca di parlare, non solo quando non ha niente da dire, ma quando è assolutamente doloroso dire anche una sola parola. In questo personaggio, perciò, Mathews mostra tutte le variazioni della forza e della debolezza dell'età avanzata. In quello di Philpot, si fissa in una vecchiaia immutabile e senza resistenza: l'atteggiamento debole, la voce, le minime azioni sono perfettamente monotone, come si conviene a un ricco rimbambito, il cui animo è concentrato su un solo oggetto meschino, gli arti contratti esprimono l'egoistica chiusura dell'avarico e nel suo stesso tono di voce, così parco di forza e così introspettivo, lui sembra ritirarsi in se stesso.

⁸⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, XIV. 643-771.

Tuttavia, in generale le interpretazioni di Mathews mi avevano indotto a considerarlo un attore di comportamenti più che di passioni e, nella prima versione di questo saggio, lo avevo classificato in un rango molto inferiore a Bannister e a Dowton. Ma una delle sue ultime interpretazioni ha elevato la sua bravura così tanto nella mia considerazione, che ho cancellato il paragrafo originale allo scopo di far giustizia al suo Sir Fretful Plagiary in *The Critic*, a una interpretazione che ha dato prova della sua conoscenza del cuore umano, ha reso il vero spirito di uno dei personaggi più originali del primo genio della nostra epoca, e ha persino persuaso i vecchi esperti di teatro a ritrovare gli applausi dei tempi passati. Alcuni dei signori anziani, nelle pause importanti tra una sniffata e l'altra di tabacco, sono arrivati fino a dichiarare che l'attore si avvicinava a Parsons stesso. In genere siamo soddisfatti quando un attore sa esprimere un singolo sentimento con la forza della fisionomia, ma esprimerne due e dare loro allo stesso tempo una forte specificità appartiene alla perfezione della sua arte. Non c'è niente di più ammirevole che vedere Mathews quando riceve critiche severe da conoscenti maligni. Mentre finge un'espressione educata, non riesce a non tradire la rabbia negli occhi, in quell'aspetto che rivela sempre i nostri sentimenti predominanti. Se manda l'aria avanti e indietro attraverso i denti, come se fosse perfettamente sicuro dei propri sentimenti cordiali, convince tutti, con i suoi arti tremanti e agitati, del fatto che è in un assoluto tormento. Se la parte inferiore del suo volto si apre in un sorriso addolorato, la parte di sopra si contrae in un cipiglio rabbioso, che contraddice il buon umore inefficace in basso: tutto nella sua faccia diventa rigido, confuso e inquieto, è una mistura di olio e aceto, in cui predomina l'acido, è ira che si mette una maschera più orrida quanto più è fantastica. L'improvviso spengersi del suo sorriso in un'indignazione profonda e amara, quando non può più reggere il sarcasmo, completa questo appassionato ritratto di Sir Fretful, ma perché l'indignazione non cresca fino a diventare pura tragedia, Mathews l'accompagna con tutti i tratti dell'irritazione familiare: mentre dà sfogo alla sua rabbia con espressioni veementi, accompagna le parole più enfatiche giocando rapidamente con i bottoni che apre e chiude su e giù per la giacca, e quando l'odioso amico si avvicina alla sua tabacchiera per prendere un pizzico di tabacco, sbatte giù il coperchio e se ne va di colpo con un cattivissimo sorriso di scherno. Queste sono le interpretazioni e i personaggi che fanno la vera fama di attori e drammaturghi. Se i nostri interpreti farseschi e gli scrittori farseschi sapessero arrivare a questa satira raffinata, il ridicolo svanirebbe davanti a loro come l'alito da un coltello lucido.

Miss Pope

Il teatro tragico è sempre uno scalino sopra la natura, perché l'imitazione della tragedia, per quanto la frase possa sembrare paradossale, deve essere un po' imperfetta nella sua somiglianza alla vita reale per poter piacere, non solo perché gli spettatori altrimenti perderebbero di vista l'emozione, con tutta la sua forza imitativa, dalla quale per alcuni critici deriva tutto il piacere della tragedia, ma perché se perdessero di vista questa imitazione sarebbero consapevoli di un dolore, troppo evidentemente reale per essere addolcito fino a ottenere un effetto piacevole. Fortunatamente per la natura, i nostri attori hanno in realtà poche occasioni di studiare questa posizione elevata al di sopra degli uomini e dei modi: il poeta li ha sufficientemente sollevati con i suoi versi o con la declamazione, o con qualche altra rarità del linguaggio umano, e gli intervalli tra gli atti danno agli spettatori modo di raccogliere i loro pensieri. L'attore tragico, perciò, anche se fa la massima attenzione al testo poetico, dovrebbe sempre imitare la natura più da vicino possibile nei brani di emozione e di passione, se non altro per correggere l'effetto artificiale della scrittura del poeta, che è sempre sufficiente a dargli la necessaria elevazione e, se non viene addolcita, correrebbe sempre il rischio di farlo salire troppo bruscamente al di sopra del livello dell'umanità.

Ma nella commedia un'elevazione del genere è totalmente inutile e dannosa: prima di tutto perché la commedia suscita troppo poca passione per spingere il nostro entusiasmo al di là di un senso di imitazione, e secondo, perché se lo facesse le sensazioni che ci farebbe provare non sarebbero affatto dolorose e allarmanti, anzi, e terzo, perché il suo fine è la satira, e ciò che non è un vero ritratto dei modi umani non sarebbe mai riconosciuto, o almeno sentito, come somiglianza, né da coloro che dovrebbe ammonire né da quelli che dovrebbe spingere ad ammonire altri. Per questo motivo la caricatura è giustamente relegata dai buoni autori alla farsa, che vuole solo suscitare divertimento e, anche se alcuni scrittori di grosse farse le chiamano commedie, la gente regolarmente le riconosce per quello che sono, e cercherebbe la propria immagine in questo tipo di satira quanto una bella donna cercherebbe le sue sembianze sul retro dello specchio. Per lo stesso motivo, l'attore dovrebbe limitare la caricatura alla farsa, altrimenti distrugge totalmente quello scopo del poeta che invece è suo compito valorizzare. Se poi il personaggio è estremamente naturale e ben disegnato, con la farsa contraddice i suoi sentimenti e le sue azioni, e così l'unione tra un attore e il suo personaggio diventa inappropriata e ridicola, come l'aiuto di un tizio chiassoso che, venuto in soccorso di un amico caduto a terra, lo rovescia con la sua goffa intromissione.

Sono stato indotto a queste riflessioni avendo visto il talento di Miss Pope, che prova quanto infinitamente un attore comico possa piacere senza il

minimo accenno a smorfie o buffonaggini, o senza la minima opposizione alla natura. In realtà mostra una tale perfetta assenza di gergo e di trucchi di scena, che il fatto che da giovane sia stata istruita nel teatro dei giovani di Garrick⁸¹ non offre ai suoi sostenitori nessun argomento in favore di quell'istituzione, dato che la bravura di quest'attrice è evidentemente il risultato di un talento naturale e non di un qualche sistema educativo. Una scuola di quel genere non serve ad altro che a istruire gli attori nella semplice attività teatrale, e Miss Pope, credo, è l'unica buona attrice in Inghilterra o in Francia ad avere avuto quel tipo di istruzione. Quella preparazione non potrà mai sostituire l'osservazione della vita, che è uno dei principali requisiti per rappresentare persone e modi. È anche evidente che, per quanto dei bambini possano recitare bene, proprio perché sono bambini non possono mai interpretare gli anziani, e anche se riuscissero a imitare degli uomini, ci ripugnerebbero ancora di più perché non sarebbero più bambini. A che cosa serve allora un teatro di giovani? Danneggia la salute dei piccoli costringendoli a fare tardi, danneggia la loro mente con una conoscenza prematura di vizi seducenti: in poche parole, elimina quella amabile semplicità il cui fascino maggiore è l'inesperienza, e senza la quale l'infanzia diventa semplicemente uno sforzo per diventare grandi, disprezzabile per la mancanza di forza e infinitamente deplorabile per la mancanza di pudicizia. Se Miss Pope è sfuggita a tutto questo, è grazie a quell'ottimo solido buon senso che le ha insegnato a evitare gli errori più comuni della sua professione. Ma che cosa ne è stato di tutte le altre persone istruite in questo modo? Se le abitudini acquisite nell'infanzia non sono sufficienti a renderle adatte al teatro, le renderanno comunque inadatte per quasi tutte le altre professioni, e che cosa accadrà a coloro, specialmente se sono donne, che una passione per l'attività frenetica ha fatto diventare indolenti e quella per la lettura sciocchi? Non parlo sulla base di considerazioni momentanee, perché ho attentamente ponderato su questo argomento.⁸² L'anno scorso ci fu un tentativo di fondare in questa città un cosiddetto teatro accademico: i proprietari, alcuni dei quali erano i padri di questi bambini, istruivano i piccoli attori a recitare le peggiori opere di talenti mediocri, e sarò per sempre onestamente orgoglioso dentro di me del fatto che, per ammissione di quegli stessi uomini, il teatro fu di fatto chiuso grazie al ridicolo suscitato dal *News*.

Né questi pericoli, né le primissime lodi, o le più grandi che un'attrice possa avere ricevuto, hanno avuto alcun effetto sul talento saldo, semplice e spontaneo, di Miss Pope, cui Churchill, che riuniva in sé l'antico carattere

⁸¹ Il testo parla di un «juvenile theatre» di Garrick, ma nessuna notizia circa un'istituzione del genere è stata trovata. Più probabilmente si tratta di un riferimento all'insieme di allievi e apprendisti del grande attore.

⁸² Cfr. Appendice 10.

di poeta e di profeta, e nel bel mezzo della più irritante satira su altri, dette la sua totale approvazione.

Con la forza natia dei sedici anni
Nell'allegra brigata ben in vista
Pope vivace volteggia nella giga
Corinna, Cherry, Honeycomb e Snip.
Non senz'arte, ma fedele alla natura
Incanta tutti con spirito vero e nuovo.
Felici della sua promessa ci spiacerà di meno
Quando Clive ahimè non ci sarà più.⁸³

Suggerire una somiglianza di Miss Pope con Mrs. Clive, eccellente nelle parti di maschiaccio e nelle commedie spassose, oltre che nei ruoli di cameriere intriganti, non sembra perfettamente giustificato per il primo genere di ruoli, ma nel secondo tipo posso io stesso testimoniare della natura vivace, che sembra decisa a sopravvivere alla sua bravura, e la descrizione del talento di Mrs. Clive, se non dei suoi personaggi, può ancora servire a parlare di Miss Pope:

Brillava nonostante difetti esteriori
Per uno spirito noto e per uno tutto suo.
Serena, a suo agio, calcava le scene,
Senza cercare lodi né temere critiche.
Originale in spirito e in facilità,
Piaceva, nascondendo di voler piacere.⁸⁴

Non ho avuto la fortuna di vedere Miss Pope ai vecchi tempi e nei personaggi che interpretava allora ma, se il suo umorismo è ancora così forte quando l'energia nella voce e nell'azione è diventata così debole, è facile immaginare quanto fosse eccellente in passato. Il suo talento comunque è di una natura molto durevole, poiché non dipende dall'esercizio fisico. Il palcoscenico, come Churchill dice rispetto a Mrs. Clive, sembra la sua stanza: non si concede mai quell'eccesso di azione, che serve a supplire alla mancanza di una fisionomia vivace, e che stupirebbe gli inglesi nella vita reale. Non parla mai rivolta al pubblico, non fa mostra di tutto quello che può, quando il personaggio non giustifica questa ostentazione e, con lo stesso giudizio, non finge mai quello che non sa fare. Una delle sue cose migliori è un'enfasi molto giusta nel discorso, che unisce le qualità del leggere e del parlare, poiché ha la forza dell'uno temperata dalla familiarità dell'altro. Il suo stile generale di recitazione in verità può essere detto enfatico, non perché, come Mrs. Davenport, attrice sensibile da altri punti di vista, scavi per così dire dentro certe parole particolari con la

⁸³ Charles Churchill (1731-1764), *The Rosciad* (1761), 417-424.

⁸⁴ Ivi, 409-414.

voce e con l'azione, ma perché molto abilmente mitiga la tranquillità uniforme dei suoi modi con una varietà di toni che sembra il risultato naturale di chi obbedisce ai sentimenti, senza mai tentare di reprimerli o di esaltarli. Questo, lo si può particolarmente osservare nella sua interpretazione di Mrs. Candour in *The School for Scandal*, in cui sentimenti simulati sono nascosti in modo così inimitabile dalle variazioni naturali della sua voce, che non stupisce che il suo scandalo convinca perfettamente tutti quelli che le stanno attorno. Il suo spirito si adatta perfettamente a questa finzione di verità, poiché è di quel genere asciutto che una persona di poco discernimento potrebbe prendere per serietà, e è tanto perfettamente in linea con i suoi sentimenti immediati, che nelle scene di fredda sfida sprezzante e di rabbia che simula freddezza, come nel personaggio di Lady Courtland in *The School for Friends*, non passa mai quel limite dove termina la fedeltà di un attore al testo e comincia il suo semplice desiderio di piacere al pubblico.

Nelle parti di pura farsa, come quella della stupida Audrey in *As You Like It*, credo che Miss Pope debba lasciare il posto a Mrs. Mattocks, ma nel vero spirito comico e nella natura spontanea e misurata non cede il passo a nessuna attrice, ed è un notevole elogio al suo giudizio e ai suoi modi in generale che, nella signorilità rara nel teatro di oggi, lei sia la sola interprete naturale della vecchia nobile. Con delle fattezze che non sono naturalmente belle né duttili, riesce a fare una sorprendente varietà di espressioni e, con una voce originariamente ruvida e ora resa debole dall'età, la sua varietà di toni è ancora più sorprendente. In poche parole, nessuno dei suoi difetti è acquisito, e lei fa in modo che non danneggino i suoi meriti. Con un costante successo che la lusinga, e essendo beniamina da tanto tempo, non ha però cattive abitudini e, quando si considerino anche i migliori dei nostri attori, è stupefacente quanta lode sia contenuta in questa sola verità.

Mrs. Mattocks

Il grande talento comico si riconosce facilmente, anche se chi lo possiede dovesse talvolta cadere nella farsa. La natura e il vero genio della recitazione sono così amalgamati che, finché rimane anche una sola briciola di quest'ultimo, si vedrà che contiene qualcosa della prima. Un talento del genere, rovinato dalla farsa, è come l'oro nelle mani dell'orafo: per quanto il suo effetto possa diventare pacchiano e abbagliante, è sempre splendido, e per quanto il suo spessore possa essere ridotto a semplici lamine, è sempre ciò che resta di un metallo nobile.

La bravura di Munden, per esempio, anche se la spreca in cose senza valore, è originariamente eccellente. Mrs. Mattocks, anche se tende a

diventare frivola e farsesca, non ha confuso così tanto l'ampiezza con la solidità, e perciò il suo talento per la vera commedia è più evidente.

Originariamente il talento comico di Mrs. Mattocks non è in realtà diverso da quello di Miss Pope, eppure la differenza tra le due attrici è ovvia. Il fatto è che Mrs. Mattocks è più teatrale e Miss Pope, che non simula niente, è più naturale. Molti spettatori possono pensare che una sia semplice e naturale come l'altra, perché è senza manchevolezze, perché non interrompe mai il suo stile, né si sforza visibilmente di produrre effetti, ma un occhio acuto distinguerà immediatamente tra una facilità che si affida alla natura e una che è prodotta dalla sicurezza nell'arte teatrale. Nel primo caso l'interprete sembra solo obbedire all'ispirazione, nell'altro la piega alla sua idea o alle sue caratteristiche abituali. Perciò questo talento, per quanto sembri forte e efficace, in realtà possiede meno entusiasmo che pura obbedienza alla natura, poiché la mente è evidentemente meno concentrata su ciò che può piegare alle proprie abitudini, che non su una sensazione che l'assorbe e la controlla interamente.

Non posso illustrare questa differenza altro che con un confronto tra due pittori comici, Smirke e Wilkie,⁸⁵ eccellenti entrambi nella conoscenza dell'animo umano e nel forte controllo dell'espressione umoristica. Anche se riconoscete nei personaggi di Smirke ogni atteggiamento e ogni emozione che il pittore raffigura, la loro conoscenza non nasce interamente dentro di voi: si impongono alla vostra attenzione per una specie di doppio umorismo, che si aspetta di essere notato, mentre pare occupato in proprie faccende. I personaggi di Wilkie non chiedono niente e ottengono tutto, non hanno niente del *guardare fuori* dal quadro che Smirke, per quanto l'abbia corretto evitando quel volgare sguardo fisso delle figure olandesi, ha mantenuto con atteggiamenti e smorfie, che ugualmente impongono di essere osservati. I personaggi di Smirke, nel loro starsene ritirati in modo molto familiare, sembrano sempre essere consapevoli e desiderare di essere guardati, quelli di Wilkie mantengono tutta quell'aria di concentrazione e di occupazione che le persone, che stanno facendo i loro affari circondati dalle pareti di una stanza, manterrebbero in modo molto naturale. Perciò, quel poco che Smirke ottiene disegnandoli in modo invadente, lo perde con la confusione necessariamente prodotta in personaggi che contraddicono le loro azioni e le loro faccende, ma Wilkie ottiene la nostra approvazione o ciò che potrebbe dirsi il fine artificiale del pittore, confinando l'azione dei suoi personaggi a quella che è loro naturale, e dimenticando che lo spettatore arricchia la forza e l'unità dello spettacolo. Uno incontra il nostro sguardo e lo sollecita all'elogio, l'altro l'aspetta senza ostentazione e l'ottiene senza sforzo. In poche parole, Smirke è il pittore teatrale, che studia non tanto per osservare, ma per essere osservato, Wilkie è il pittore della natura, che disegna traendo dall'umanità, piuttosto che disegnare per

⁸⁵ David Wilkie (1785-1841), scozzese, specializzato nella pittura di genere.

essa. Fortunatamente per il genio vero e ben diretto, il mondo nella sua ammirazione del talento è come un amante delicato e, sia per amore della sua reputazione che per le sue azioni, preferirebbe corteggiare piuttosto che essere corteggiato, notare ciò che è corretto, razionale, discreto, piuttosto che essere indotto a provare una meraviglia forte e fugace da ciò che è brillante e sfrontato. Non c'è un esempio migliore di questa delicatezza per chi è un vero conoscitore, dell'eccellenza immutabile e impareggiabile del divino Raffaello, la cui bellezza vince il nostro giudizio e le nostre emozioni più la contempliamo, ma produce forse meno effetto subitaneo di qualunque grande pittore conosciuto.

Così è la bravura relativa dell'attore, e come Smirke, se avesse ottenuto un giudizio migliore all'inizio, forse possiederebbe forza sufficiente per uguagliare quelli che adesso gli sono superiori, così forse Mrs. Mattocks o qualunque interprete, se il loro reale talento non fosse stato travisato dalle lodi imprudenti degli ammiratori, avrebbero realizzato una commedia più autentica. Mrs. Mattocks ha troppo giudizio per cadere nella pura caricatura, eccetto quando è un difetto del suo autore, come nel ruolo di Miss Clementina Allspice in *The Way to Get Married* di Morton; il suo difetto principale è nella forza evidente che dà a tutti i personaggi, e nell'estendere un'espressione, originariamente ben proporzionata, al di là della sua base: in questo somiglia a Munden. Per esempio, nella sua interpretazione dell'intrigante Betty Hint in *The Man of the World* impersona con ottimi effetti l'ansia mozzafiato e le comunicazioni a mezza voce della piantagrane: il suo sguardo fisso espressivo all'inizio dei discorsi, che annuncia lo stupore del suo interlocutore, il deglutire preparatorio, come se fosse incapace di cominciare i suoi racconti preoccupanti, e la finta vivacità frettolosa con cui farfuglia circa la vera mancanza di informazioni come se avesse una conoscenza certa dei fatti, creano un'immagine di grande varietà e di verità. Ma lei non si accontenta di tutto questo, per quanto sia corretto a grandi linee: deve ottenere le stesse risate rumorose che ricevono Fawcett e Munden e, come gli idolatri giapponesi, sacrifica la sua razionalità per metter su una serie di sorrisi e di smorfie. Ogni espressione è spinta al di là del dovuto, la vivacità strilla, lo sguardo fisso diventa tragico, e la fretta impazzisce fino a un puro borbottio. Così, come gli attori che si abbassa a imitare, si fissa su qualunque piccolo vezzo, che sia o no immediatamente usabile e che lei trova abbia successo: Munden muove le mascelle alla fine delle frasi, e Fawcett si schiarisce la gola in modo irritante, e così Mrs. Mattocks si deve concedere una specie di risatina soddisfatta, che lei talvolta interrompe in modo artificioso con una improvvisa serietà, creando di certo un contrasto molto ridicolo, ma anche molto farsesco.

Mi sono stupito di questa deviazione di Mrs. Mattocks dalla vera commedia, ancora di più perché nessuna attrice sembra capire meglio di lei

il testo: perciò, la sua farsa non può giocare con l'ignoranza per evitare un esame approfondito. Nel personaggio della governante in *Tale of Mystery* si mostra capace, in particolare nel racconto avvilito e timido del delitto, di una serietà e di un sentire, cui nessun interprete di pura farsa potrebbe neanche tentare di arrivare.

Si deve riconoscere che Mrs. Mattocks ha tutta la bravura di un'eccellente attrice comica, che l'età non sembra aver compromesso fisicamente o mentalmente: lo sguardo è ancora vivace, volto e voce sono piene di varietà e, in un senso migliore di quello usato per un altro, si può dire che lei abbia «una testa per capire e una mano per eseguire qualunque birbanteria».⁸⁶

Miss Mellon

La scarsità di donne raffinate è da tanto tempo oggetto delle lamentele contro il teatro inglese, e di certo sembra sorprendente, in una nazione così famosa per quella delicata mistura di riservatezza e di franchezza, che costituisce il fascino delle maniere femminili. Ma se si considera la ragione di questa penuria, forse ci sorprenderà ancora di più ricordare tante attrici che avevano queste maniere sul palcoscenico, dato che in massima parte ciò deriva proprio dalla loro professione. È evidente che una donna deve sbarazzarsi interamente della naturale timidezza del suo sesso prima di comparire in tutta la sua bravura davanti a una moltitudine varia e in attesa e, anche se questa naturale timidezza può in qualche misura essere sostituita, nella vita quotidiana, da quella riservatezza esteriore con cui una donna può nascondere ad arte una mente maschile, pure c'è qualcosa al di là della proprietà di comportamento, persino al di là della dignità personale, che deve distinguere la signorilità femminile da quella maschile. Un'attrice, che aspiri alle parti di signora elegante, deve essere giudicata per quella necessaria unione di delicatezza, franchezza e riservatezza, che rende così amabile la donna in società. Temo che Miss Mellon non possieda altro che la franchezza. Ha una sufficiente disinvoltura, ma è il risultato della sicurezza, e non di una felice proprietà di temperamento e di educazione. Ha un fondo di vivacità ma, che stia esercitando o no la sua bravura nei botta e risposta, la sua vitalità ha sempre una rudezza volgare nei discorsi e nelle azioni, un qualcosa di quasi brusco, che diminuisce la sua amabilità nella misura in cui aumenta il suo umorismo. Questo difetto lo si vede bene nella sua interpretazione di Violante in *The Honey Moon*, un personaggio comunque di una leggerezza quasi sicura di sé e, per la sua

⁸⁶ La frase è riferita da Edward Hyde, primo duca di Clarendon (1609-1674) a John Hampden, politico cugino di Cromwell che, con la sua protesta contro delle tasse inique imposte dal re, aprì la strada alla rivoluzione puritana (E. Hyde, *History of the Rebellion and Civil Wars in England, 1702-1704*, vol. III, book VII, Section 84).

modalità esplicita, molto adatto allo stile di Miss Mellon, ma ciò che potrebbe essere bello in questa interpretazione, se usato solo nei momenti opportuni, diventa un errore madornale se ostinato e fuori luogo. Non si può negare, e di fatto è estremamente naturale, che la libertà nel rapporto tra l'attore e l'attrice, per quanto perfettamente privo di colpa, deve comunque eliminare quelle distinzioni cortesi tra i sessi, necessarie perché altri li distinguano. Forse si troverà che la causa prima del mancato successo femminile, nella rappresentazione della perfetta signorilità, è l'assenza di quella consapevolezza sessuale, se posso usare l'espressione, che non pensa a se stessa ma piuttosto prova una sensazione di ritrosia davanti alla leggerezza o alle avances degli uomini.

La caratteristica felice che distingue Miss Mellon dai tanti attori londinesi è la sua disinvoltura e l'artificiosità, nel ruolo di cameriere o di ragazze non raffinate. I suoi modi bruschi si adattano in modo ammirevole alla vivacità e alla decisione di quelle e la sua franchezza briosa alla generale trascuratezza di quest'ultime. E non è solo nelle qualità più evidenti delle servette che eccelle: afferra con la precisione più fine le probabili sfumature di carattere e di modi, quando sono stimulate da occasioni insolite e, dopo che è stato riprodotto il ritratto di De Wilde,⁸⁷ non ho bisogno di provare a dipingere la sua timidezza inquieta nel ruolo di Lucy in *The School for Friends*, quando viene corteggiata dal Quacchero: se Mathews fa le sue avances per ingraziarsela con una compiacenza sorridente, che gradualmente oscura la sua solennità, se le prende la mano tra le sue e con un'audace manovra la solleva e se la tiene sul petto, non ci può essere niente di più umoristico della reazione fatta di sguardi fugaci di riconoscimento che lei getta su di lui, mentre questi è in contemplazione del suo fascino, o dell'aria inconsapevole e dei sentimenti repressi, con cui si morde l'angolo del grembiule. Per la disinvoltura e la libertà di modi, citerei a esempio la sua interpretazione dell'eroina in *The Apprentice*, specialmente nella scena in cui protesta dal balcone contro il tragico comportamento del suo innamorato: il tono della sua voce è diviso in modo naturale tra la tenerezza e l'indifferenza, e per la tranquillità con cui sta appoggiata alla ringhiera e l'agio del suo modo di parlare, evita completamente di sembrare un'attrice davanti al pubblico.

Quando però parlo della disinvoltura dei modi, non devo dimenticare la natura perfetta di una giovane attrice di nome Grant, che è comparsa qualche tempo fa a Haymarket: i suoi ruoli erano quelli di un ceto basso di casalinghe e penso che non abbia uguali tra i nostri interpreti qui a Londra, per quanto riguarda la vera spontaneità in questi personaggi. Tutte le sue azioni e le parole apparivano come il risultato di un sentire immediato, cosicché era completamente libera da quel tipo di anticipazione con cui un

⁸⁷ Samuel De Wilde (1751-1832), pittore di origini olandesi, nato e vissuto a Londra e famoso per i suoi ritratti teatrali.

attore mediocre, ansioso di terminare la sua parte, tende a preparare sguardi e atteggiamenti per ciò che deve seguire. Personalmente so poco di Miss Grant, come di qualsiasi altra attrice, ma penso di dover segnalare un'interprete che sta facendo carriera, che ha diritto alla mia gratitudine per il piacere che mi ha dato, e che è in credito con gli impresari dei nostri teatri per il piacere che offre ad altri.

Mrs. Jordan

Ho inserito questa affascinante attrice nella sezione della commedia, nonostante ogni tanto abbia interpretato tragedie e sia particolarmente brava nella candida infelicità di Ofelia. Le parti declamatorie, che talvolta sostiene in opere sentimentali, richiedono, come ho osservato prima, molto poco talento a causa della loro monotonia verbale e, anche se a tutto ciò che fa Mrs. Jordan è mescolato notevole sentimento, lei comunque aumenta questa monotonia con un'ondulazione lamentosa della voce, un'enfasi che sale e scende alternativamente, che sembra faticare per infonderci qualcosa di molto bello, come una persona che stia declamando una citazione laboriosa. In queste occasioni, sembra davvero che stia leggendo la parte e che proceda di rigo in rigo con una solennità cantilenante, come un gruppo di modiste durante il lavoro, che a turno leggano *Romeo and Juliet* oppure *The Victim of Sensibility*.⁸⁸ Quanto alla sua eccellente interpretazione di Ofelia, bisogna distinguere attentamente tra i personaggi originariamente e essenzialmente tragici e quelli che lo diventano per qualche meccanismo esterno, che non cambia la loro indole; in poche parole, tra personaggi che sono tragici per quello che hanno fatto o provato, e quelli che lo sono diventati per ciò che è stato fatto loro. Nel primo caso in generale servono all'interprete solennità e dolore, nel secondo caso il personaggio può ancora conservare la vivacità anche nella tragedia estrema, come Ofelia nella pazzia, cosicché l'effetto tragico di questo personaggio non consiste nella forza tragica dell'interprete, bensì nel contrasto tra le sue disgrazie e il comportamento: l'oscurità è nell'atmosfera, più che in se stessa. Niente può essere più naturale o patetico dei toni compiacenti e della bontà di Mrs. Jordan nella follia di Ofelia. In particolare, le sue canzoncine disorientate, come tutti i suoi canti in realtà, colpiscono i nostri sentimenti per una semplicità molto originale; ma poiché tutte le sue azioni e i discorsi sono vivaci e leggeri, anche se fuori luogo, lei non è altro che l'attrice comica divenuta tragica per le ragioni suddette.

La felicità immediata dello stile di Mrs. Jordan consiste forse in quella grande bravura di Bannister, che ho chiamato cordialità, ma poiché la

⁸⁸ *Arulia, or The Victim of Sensibility* (Arulia, o la vittima della sensibilità, 1790), romanzo pubblicizzato in copertina come scritto da una giovane.

sostanza di questo sentimento è naturalmente addolcito in una donna, diventa un affascinante candore unito alla più spontanea vivacità. Nei personaggi che richiedono questa espressione, Mrs. Jordan sembra parlare con tutta l'anima: la voce, piena di melodia, delizia l'orecchio con una pienezza peculiare e squisita, e con un'enfasi che sembra il risultato di una perfetta convinzione, ma questa convinzione è l'effetto di una sensibilità che desidera essere convinta, più che di un giudizio che ne soppesa le ragioni. Il cuore precede sempre il discorso, che segue con un'acquiescenza pronta e lieta.

Questa subordinazione del modo ai sentimenti ha reso Mrs. Jordan, quando era giovane, l'interprete più naturale dell'infanzia, dei suoi cambi di umore e della sua felicità incostante; e, poiché la sua fantasia non è diminuita, e la conoscenza della natura umana deve essere aumentata con gli anni, questa subordinazione la renderebbe ancora l'attrice più naturale, se non fosse per l'abbondanza del suo corpo. Essere molto grassa e avere l'aspetto di una quarantenne non è certo la combinazione più felice per sembrare una ragazza, e Mrs. Jordan, con molto buon senso, sembra aver lasciato *Romp* e *Little Pickle*⁸⁹ agli interpreti più giovani. Comunque, sono così piacevoli i sentimenti e i toni naturali, che non c'è ancora un'attrice che piaccia altrettanto nel recitare giovani sincere e vivaci: Rosalind⁹⁰ di Shakespeare, per esempio, e la sensibilità aperta di *The Country Girl*. A questa franchezza unisce anche la forza della canzonatura, che raramente si trova in un'interprete con la sua onestà. Mrs. Jordan riesce in questo diletto con una delicatezza inimitabile, che però non ha in sé un'aria di disprezzo, anche se questa è una delle armi più forti dell'umorista ironico. Le schermaglie non sono recitate con aria indifferente, pur se questa espressione aiuta molto l'ironia, e lei non assume un'aria di allegra accettazione nel procedere contro il suo oggetto, anche se l'oggetto può diventare in questo modo doppiamente assurdo nell'essere frainteso e inconsciamente ancora più ridicolo. Questi tre tipi di ridicolo, considerati rispetto a chi parla, sono in contrasto solo con i suoi modi, dal momento che capiamo sempre ciò che pensa e che vuole dire, e nessuna delle due cose ci sorprende. Il diletto però diventa più efficace se pronunciato con franchezza e semplicità, per via del contrasto che presenta con l'abituale bontà di chi parla, e per via della particolare odiosità dell'oggetto, che suscita un rimprovero così inaspettato e insolito. Mrs. Jordan esprime il ridicolo più serio con la stessa semplicità e forza di sentimento che pervade sempre la sua serietà, quando non arriva al tragico, e gli dà una speciale energia pronunciando l'ultima parte delle frasi con un tono più alto, più

⁸⁹ Rispettivamente Priscilla Tomboy, nel divertimento musicale *The Romp* e il personaggio del giovane Pickle nella farsa *The Spoiled Child*, entrambi testi attribuiti al librettista Isaac Bickerstaffe (1733-1818).

⁹⁰ In *As You Like It*.

profondo e più affrettato, come se la sua bontà naturale non si dovesse rivelare in una dolcezza troppo grande, eppure volesse disfarsi di sentimenti troppo duri per la sua indole. Anche la canzonatura più leggera ha in sé lo stesso sentimento, e la sua risata è riuscitissima e naturale sulle scene. Se deve ridere in mezzo a una frase, la risata non è separata dalle parole così bruscamente come accade con la maggior parte dei nostri interpreti: non si costringe a spalancare la bocca o a ridere di lato, come succede in ogni futile occasione, quando l'attore sembra fingere di essere contento con il mal di denti o di essere riuscito ad avere le convulsioni come una sacerdotessa di Delfi. Le sue risate si mescolano alle parole, man mano che idee nuove le forniscono nuovo divertimento. Non esagera come se fosse incapace di frenarsi: la risata cresce e diminuisce a suo piacere e, quando non te l'aspetti più secondo l'uso solito del teatro, fa scintille in tanto in tanto quando il ricordo la rianima, come la fiamma dalla brace mezza estinta. Questa è la risata dei sentimenti, ed è questa predominanza del cuore in tutto ciò che dice e che fa che la rende l'attrice più incantevole in Donna Violante di *Wonder* e in Clara di *The Matrimony*, e in un'altra ventina di personaggi, che dovrebbero essere più signorili di quanto li possa fare lei, e che con altre acquistano più nobiltà.

Come mai Mrs. Jordan debba essere così carente nel ruolo della signora non sarà comunque una sorpresa per chi rifletta in primo luogo sulla disinvoltura della sua professione, e in secondo luogo sui personaggi spassosi e gravi, in cui finora è stata eccellente, e a cui i modi di qualsiasi attrice, continuamente impegnata in questi ruoli, si devono in qualche modo piegare inevitabilmente. Mrs. Jordan è stata sfortunatamente la migliore attrice vestita da uomo, in pantaloni, come dicono i giornali in modo compiaciuto, sulle scene inglesi. Si narra che le sue gambe siano copiate come modello per le statue e il piede ha rivaleggiato con quello sublime del danzatore Vestris,⁹¹ che era diverso dal conquistatore Achille solo perché nei loro talloni c'erano rispettivamente la mortalità del guerriero e l'immortalità del ballerino, tanto modesto che un giorno gridò al figlio: «Qua, ragazzo, bacia questo piede che incanta cielo e terra!». L'abbigliamento maschile delle attrici è una delle abitudini più barbare, ingiuriose e innaturali sulle scene. Talvolta è derivata dalla mancanza di invenzione nell'autore, talvolta da uno spirito di libidine o, se permettono, di versatilità nelle attrici perché, quando gli attori dominano gli autori, come al giorno d'oggi, i buoni interpreti molto spesso possono ottenere i ruoli che vogliono. In tutti i casi è nocivo alla verosimiglianza dell'autore e allo stile dell'attrice poiché, anche se lei riesce a rappresentare un uomo, non si libererà mai interamente della mascolinità insieme all'abito. È come

⁹¹ Il riferimento è a Auguste Vestris, considerato uno dei più grandi ballerini francesi, che si sarebbe ritirato dalle scene nel 1816. Era figlio illegittimo di Gaetano Vestris, soprannominato «dio della danza», e appartenne a una genealogia di ballerini.

l'Ifide di Ovidio⁹² e cambia sesso per sempre. Infatti, ci vuole una rudezza di modi e di comportamento nell'imitazione che una donna fa di un uomo, che nessuna femmina, a meno che non abbia dimenticato un certo riserbo fisico, potrebbe mai mantenere o sopportare, e quando l'imitazione diventa frequente e il corpo si adatta a quello scopo è impossibile tornare a quella delicatezza di comportamento che esiste solo perché non può dimenticare se stessa. La vivacità non fa altro che rafforzare la tendenza alla durezza, permettendo una maggiore libertà di azione; semplicemente, aiuta la donna a allontanarsi di più dalla primitiva casta freddezza di carattere, dalla semplicità della sua iniziale forma mentale: è come tentare di stirare un ricciolo di capelli tenendolo più vicino al fuoco. Perciò non posso che essere certo che l'incapacità di Mrs. Jordan di cogliere l'elegante delicatezza della signora bene nasce dal suo eterno rappresentare l'altro sesso e dalla parte vivace, irrequieta e ignorante, che è sua propria. È stato di moda confrontare Miss Duncan nel ruolo della dama con Mrs. Jordan, ma confrontiamole facendo riferimento alla loro età e alla situazione. Il difetto di Mrs. Jordan nasce dai cattivi o inappropriati modi di recitare: se non avesse mai rappresentato libertini e facinorosi, molto probabilmente sarebbe stata elegante almeno come Miss Duncan, perché, per quanto riguarda vero talento e forza comica, è molto superiore a quella, come lo è stata nel corpo e lo è ancora nella voce. Miss Duncan senza dubbio è in vantaggio quanto a signorilità, e la giovinezza e la sua figura le sono di aiuto in quel vantaggio, ma stia attenta alla sua superiorità. Recentemente si è appassionata a portare i pantaloni e li porta come danzava la donna di Sallustio,⁹³ molto meglio di quanto le si addica.

Mrs. Jordan, come interprete che unisce una grande forza comica con molto sentimento serio, e che in tutti i suoi umori sembra essere totalmente asservita al cuore, è non solo la prima attrice di oggi, ma mi sembra, dalle descrizioni che abbiamo delle attrici del passato, la prima che abbia abbellito il nostro teatro. Ma mi si conceda di fare ombra, con un po' di filosofia tetra, all'allegria della critica teatrale, di immaginare me stesso in silenzio, a una certa distanza dalle scene brillanti senza sentirne il rumore e essere abbagliato dal loro splendore: come è doloroso per la nostra benevolenza, quanto umiliante per la nostra capacità di fare piacere e per la nostra capacità di riceverne, che proprio il gusto e l'abilità che producono

⁹² *Metamorfosi*, IX. 666-797.

⁹³ «Haec mulier genere atque forma, praeterea viro atque liberis satis fortunata fuit; litteris Graecis et Latinis docta, psallere et saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt» (*De Catilinae coniuratione*, 25: «Questa donna, Sempronina, fu abbastanza fortunata per il suo genere e per l'aspetto, oltre che per il marito e i figli. Era istruita nelle lettere greche e latine, sapeva suonare e ballare, in modo più elegante di quanto fosse necessario a una donna onesta, e conosceva molte altre cose che sono strumento di dissolutezza»).

uno dei divertimenti più razionali debbano corrompere la fonte di quel divertimento, che il teatro debba allo stesso tempo migliorare le nostre maniere e corrompere le sue, che la parte più sensibile, più amabile, della creazione non possa tentare di imitare pubblicamente neanche la parte più stimabile del suo sesso, senza perdere qualcosa di ciò che la rende stimabile!

Miss Duncan

Lo stesso motivo che mi ha spinto a classificare Mrs. Jordan solo come attrice comica ha relegato Miss Duncan nella stessa categoria, anche se lei recita con successo anche nella tragedia. Ho già descritto la differenza tra i personaggi che sono intrinsecamente tragici e quelli che lo sono solo esternamente, o tra coloro che suscitano la nostra pietà con sentimenti generalmente tristi e coloro che la suscitano con un improvviso cambiamento di fortuna, o con un caso melanconico e imprevisto che riguarda le loro condizioni e la loro situazione, piuttosto che la loro indole.⁹⁴ Miss Duncan non ha sentimento quanto Mrs. Jordan, che è davvero il sentimento personificato, ma sa mostrare molta sensibilità nelle scene di apprensione e di pericolo, e mostra sia sensibilità che giudizio nel ruolo di Florence in *Curfew*, quando siede nella caverna dei rapitori travestita da ragazzo prigioniero. Il suo atteggiamento, mentre ascolta a brevi intervalli la conversazione dei banditi, ha forse un carattere troppo impaziente e rivelatore, ma il comportamento calmo, depresso, inoffensivo e innocente, quando si vede osservata, è giusto e riuscito, e le sue suppliche al rapinatore incaricato di ucciderla sono piene di turbamento: al tempo stesso disperate, con tutta l'apprensione di una ragazza, eppure aggrappate alla speranza con una sensazione di paura. La sua declamazione non è scadente come quella di Mrs. Jordan, perché non è così simile a una lettura cantilenante, ma sbaglia la veemenza per dignità, e perciò tende a degenerare in ciò che si dice volgarmente, ma enfaticamente, *birignao*.

L'abilità, che contraddistingue in modo particolare Miss Duncan dalle altre attrici, è nella rappresentazione della signora alla moda, in cui è sicuramente unica e originale. Tuttavia, da quello che ho sentito dire di Miss Farren e di una o due interpreti del passato, Miss Duncan non sembra avere una particolare signorilità, quando la si confronti con le attrici di un tempo, e ce l'ha piuttosto a paragone con la sua attuale rarità sulle scene. Ma nei personaggi che hanno perduto un po' della delicatezza femminile e perciò non ammettono l'eleganza più raffinata, nella superba Juliana di *Honey Moon* e in quella Lady Teazle⁹⁵ che sembra un perenne ostacolo per

⁹⁴ Cfr. il saggio precedente, su Mrs. Jordan.

⁹⁵ In *The School for Scandal*.

Mrs. Jordan, la palma dell'individualità e dello spirito più adatto va sicuramente a Miss Duncan. Lady Teazle è un personaggio non sopraffatto dal sentimento, la sua allegria e i suoi dolori obbediscono piuttosto alla sensibilità fisica e, nel modo in cui comanda il marito e gli intrighi, ha perduto abbastanza delicatezza femminile da aver bisogno di un lieve tocco di maschile. In un personaggio del genere e ancora di più nella vivacità superba di Juliana, Miss Duncan ha tutte le migliori qualità per la sua figura imponente, per i lineamenti evidenti, per una voce abbastanza alta da indicare la donna, ma generalmente troppo aspra, per un'idea forte dell'arguzia e della brillante frenesia della vita elegante, e un genere di personale gesto plateale, che nei personaggi più dimessi rende la sua vivacità un po' troppo teatrale. Si può osservare che, nella parte finale della sua interpretazione di Juliana, quando la sua altezzosità è domata dal Duca, questa tendenza ai gesti plateali non scompare assieme allo spirito che li richiedeva, ma nelle risposte dolci che dà al marito pare più impaziente di fare un bel discorso che non di sentire ciò che lui le dice, e questa teatralità è sempre più visibile in quel completo abbandonarsi al sentimento che Elliston, nella parte del Duca, esprime totalmente. Il suo canto presenta la stessa teatralità, anche se evidentemente è superiore a quello di Mrs. Jordan quanto a competenza e, nonostante la voce acuta, di tanto in tanto raggiunge il pathos. In ogni caso, se il fine di questa dote è simile a quello delle altre arti – colpire i sentimenti –, non c'è una cantante non professionista che arrivi così istantaneamente al cuore come Mrs. Jordan. Il cuore di fatto balza incontro all'effetto che fa il suo canto; nelle altre cantanti si accontenta di restare a aspettarlo.

Questa continua esibizione in Miss Duncan, mentre la rende meno naturale in scene prive di artificio, l'aiuta in certi momenti in cui lascia il suo vero carattere per qualche imitazione o snodo della vicenda, e lo stesso spirito che ispira questa specie di trionfo le permette di assumere qualsiasi travestimento, che alla fine realizzi la sua vittoria o la sua superiorità. In generale, il carattere del suo stile può davvero essere chiamato imponente, sembra fatta apposta per mostrarsi in vantaggio, o per provare alla fine che è superiore in tutto ciò che dice e fa. Per questo motivo i suoi due personaggi più riusciti, secondo me, sono Maria in *The Citizen* e Miss Hardcastle in *She Stoops to Conquer*: in tutti e due riesce a mostrare uno spirito scherzoso e frenetico, la capacità di raggirare gli altri e il piacere della vittoria finale. Non c'è attrice che le stia alla pari in nessuna di queste due parti. Il suo aspetto come persona, più elegante che tenero, i suoi modi che conquistano, e talvolta i suoi sguardi da civetta, sono completamente in accordo con Maria la chiacchierona, la dispettosa, che di sicuro sente pochissimo amore per l'uomo che continuamente assilla fino a renderlo triste, un corteggiatore che giura e dichiara, la cui timidezza tenera è un po' troppo d'intralcio per la sua amata per conquistarne il cuore. È un difetto

dell'autore, ma serve a aumentare la vivacità dell'attrice. La sua falsa stupidità, che tanto stupisce e allarma il giovane cittadino credulone, che doveva sposarla contro il volere di lei, è resa senza parole e, recentemente, con un'afflizione infinitamente comica, e il contrasto tra i due attori diventa doppiamente animato tra l'aspetto civile di Bannister che, nell'impersonare lo stupido Young Philpot, si crede intelligente, e la figura elegante e lo spirito superiore di Miss Duncan, ancora percepibili sotto la sua artificiosa stoltezza. Con la stessa vivacità assume la finta occupazione di Miss Hardcastle come cameriera, e non ci può essere un ritratto migliore del trionfo femminile della sua elegante enumerazione di quelle follie alla moda, di cui il suo innamorato si era vantato con la servetta, quella che ora scopre essere la giovane davanti alla quale è stato così timido: la sua aria, la sua figura, le fattezze, la voce, sono tutte messe in atto in questa trionfante esposizione. In breve, è per questa bravura speciale, così come per quell'aspetto da bisbetica che Miss Duncan riesce ad assumere in modo così allarmante, e quella voce rapida e acuta che non voglio offendere quando la chiamo *petulante*, che tendo a supporre che la sua interpretazione di Nell in *Devil to Pay* sia superiore a quella di Mrs. Jordan, e mi dispiace molto avere perduto questa performance, cioè, mi dispiace quanto a uno scapolo perdersi un esempio della ferocia tipica di una moglie.

Ciò che questa caratteristica teatralità rende troppo eclatante, qualunque esagerazione di modi forti ci sia in Miss Duncan, non posso che dedurli per lo più, come ho fatto per altre attrici, dalla sua interpretazione di personaggi maschili⁹⁶. Gli inglesi non sono ancora sazi, come i francesi o i napoletani, di forme femminili fino all'indifferenza, perché le loro donne non si sono spogliate completamente: perciò sono estremamente appassionati di queste esibizioni teatrali di colli e gambe, che possono supplire in modo adeguato a ciò che manca alla vista e al tempo stesso lasciare intatto il carattere nazionale delle loro donne. Gli stranieri capiscono così bene questa passione che una signora italiana, che ha cantato in questo paese l'altro giorno, ha pubblicizzato sulle locandine dell'Opera una nuova scena, aggiunta di proposito per presentarla in vesti maschili. Ma non è infinitamente umiliante per una donna inglese, una donna di quella nazione famosa per la delicatezza e il valore familiare delle proprie donne, stare esposta allo sguardo di un migliaio di occhi, senza addosso ciò che la copre in modo consono, a imitare l'aspetto e le azioni di un sesso, per il quale lei è amabile quanto più ne è diversa? Una schiava in un mercato delle Indie occidentali non potrebbe essere sottoposta a un'esibizione più umiliante. Ci sono molti tra gli spettatori in estasi in occasioni del genere, specialmente uomini anziani che godono dietro ai loro binocoli di uno spettacolo che ravviva così tanto i ricordi. Che affascinante omaggio al

⁹⁶ Argomento trattato più di una volta; cfr. il saggio su Mrs. Jordan, *supra*.

talento! E che bel complimento alla bravura dell'attrice, non pensare ad altro che al disegno della sua caviglia o al movimento del suo bacino!

Gli ammiratori di questa esibizione personale mi risponderanno che è possibilissimo che una donna sia perfettamente virtuosa e che si vesta in panni maschili. Se la perfetta virtù per le donne consiste nella pura preservazione di ciò che si chiama il loro onore, sono d'accordo circa questa possibilità; ma li rimando alla biografia delle nostre più famose attrici. Gli indifferenti e i ridanciani esclameranno, «Perbacco, che diavolo ti aspetteresti da un'attrice?». Ebbene, mi aspetterei che avessero qualche rispetto per la professione che hanno intrapreso, un po' di quello spirito che induce un semplice ciabattino, qualunque sia il suo umore o la sua disposizione d'animo, a non fare niente che disonorerebbe il suo mestiere. È risaputo da tutti che la professione teatrale è diventata disdicevole a causa dei modi e delle abitudini di chi la esercita, ma è una professione che di sicuro richiede un sapere speciale e giudizioso, e dovunque vi sia sapere dovrebbe esserci buona reputazione. Ogni singolo interprete dovrebbe dare il buon esempio per salvare il suo mestiere dal disprezzo, anche solo per il bene dei suoi compagni, poiché è la sciagura della comunità che i suoi membri snaturati, anche se non disonorano le menti, distruggeranno inevitabilmente la reputazione dell'intero sistema.

L'attrice appassionata di mostrare la sua persona in abiti maschili non dovrebbe mai dimenticare che il successo che ottiene in quel costume non può verosimilmente portarsi dietro del *rispetto*: più è intenso, più è il riconoscimento di una indegna disinvoltura da parte dell'attrice e di un grossolano genere di gratitudine da parte del pubblico.

Ho introdotto queste osservazioni qui in questo articolo, non perché intendo applicare tutte le conseguenze e gli esempi a Miss Duncan, ma perché sento di essere particolarmente interessato al futuro successo della migliore *signora* comica che il nostro teatro possiede, e mi sono lamentato un po' della sua crescente passione per gli abiti maschili. Si obietterà forse che un'attrice non può evitare di apparire in ciò che il direttore del teatro desidera; ma anche in quel caso, *apparire* e suscitare attenzione con un'apparenza piena di teatralità sono cose molto differenti. Ho visto sia Harriet Siddons che Miss Smith in abiti maschili, ma ogni volta che le ho viste vestite in quel modo davano sempre il meno possibile nell'occhio: giacche, pantaloni e brache di tela non incitano così tanto a usare il binocolo quanto dei corpetti serrati che imprigionano il busto solo per dare al seno maggiore libertà, calze di seta bianche che fanno sì che non manchi alle gambe nient'altro che un piedistallo perché l'occhio del conoscitore vi si concentri, e calzoni stretti attraverso i quali Sheldon⁹⁷ potrebbe fare una conferenza sui muscoli. Alcune delle nostre attrici sembrano balzare dentro questo genere di vestiario con tanta energia e piacere quanto l'olandese che

⁹⁷ John Sheldon (1752-1808), chirurgo e anatomista, membro della Royal Society.

per scommessa saltò in quelli che impropriamente chiamava i suoi intimi e li legò anche in due secondi; peccato che le brache non siano dello stesso tipo.

Miss Duncan è un'attrice molto promettente e vivace, e ha quello che molte attrici non hanno: una rispettabilità da perdere. Ci vuole solo un po' di esercizio razionale per persuaderla che, per quanto una reputazione rispettabile possa essere degna di un'azione decorosa nella vita privata, la rispettabilità dei personaggi pubblici dipende quasi interamente dalle loro maniere pubbliche e che incedere con tutta l'insolenza di un damerino militare, dare manate sulla schiena ai buontemponi, dire velocemente giuramenti con il birignao, e imitare perdigiorno ubriachi, non è il modo più sicuro per conservare la propria sensibilità o il rispetto degli altri. Potrebbe diventare qualcosa di divertente, simile a un uomo, ma prima deve dimenticare se stessa, e nella misura in cui lo fa, dimenticherà qualcosa di molto originale e di molto piacevole.

Sezione III

Tragedia e commedia

Elliston

Se anche Briareo dovesse apparire sulla terra con le sue cento mani, la gente negherebbe la sua forza. C'è qualcosa nella quantità, o nella combinazione di poteri, che suscita l'incredulità del genere umano, a dispetto dell'evidenza visiva. La meraviglia è stata definita come l'effetto della novità sull'ignoranza, ma l'ignoranza è tutt'altro che un recipiente vuoto e in questo caso forse è piena fino all'orlo e si perde nella fiumana. Non c'è esempio in cui questa difficoltà nel credere sia evidente quanto nell'unione di bravura tragica e comica. Le lunghe diatribe e le gelosie suscitate da questa combinazione in Garrick non sono terminate neppure ora, e sono state riaccese immediatamente all'apparire di Elliston, l'unico genio che si sia avvicinato al grande attore per universalità di interpretazione. Quando Voltaire produsse la sua prima commedia, celò il suo nome perché aveva avuto successo nella tragedia. Il suo scrupolo si dimostrò in seguito ben fondato: nel momento in cui fu scoperto, i giornalisti cambiarono tutti opinione perché, anche se Shakespeare l'aveva fatto in Inghilterra, Lope De Vega in Spagna e Racine in Francia, evidentemente era impossibile che un uomo potesse scrivere tragedie e anche commedie. Gli inglesi sono meno perdonabili quando si permettono una tale incredulità, perché hanno avuto tanti esempi eccellenti che dovrebbero persuaderli a credere. Ma dopo tutto, forse, sono i critici che vorrebbero convincerci della totale incapacità di Elliston per l'azione tragica, quegli amabili giornalisti che

maltratterebbero un interprete solo per far piacere a un altro, che, dopo essersi ubriacati alla tavola di un attore, vengono a dirci quanto potere abbia sui loro sensi, e invece quale mancanza di solidità c'è in quell'uomo che non li invita mai a mangiare il suo roastbeef. Questi signori un giorno o l'altro tenteranno di sostenere che il mondo si divide in puri festaioli e piagnoni, e che è impossibile che lo stesso uomo rida e pianga.

Anche se io non penso che Elliston sia eccezionale nella tragedia quanto lo è nella commedia, pure non sarei mai così privo di gusto da spazzare via la rugiada dalla sua corona di alloro e non concedergli altro che il suo umorismo freddo. È già il secondo attore tragico sulle scene, e non gli manca altro che lo studio e un'espressione più eroica per essere almeno uguale a Kemble, e penso gli sia superiore come ispirazione nella sua arte. Ha una figura elegante, ma guardiamo le carenze del suo volto, gli occhi furtivi, il naso davvero inglese, e sarà stupefacente considerare quanta dignità e quanta varietà in generale riesce a raccogliere nella sua fisionomia, e quanto nell'espressione generale sia infinitamente superiore a Charles Kemble e a Henry Johnston, attori che hanno la fortuna di avere dei volti da buona tragedia.

Se la mancanza di una fisionomia eroica rende l'aspetto di Elliston meno grandioso di quello di Kemble nei personaggi nobili, la sua mancanza di studio lo rende molto inferiore a quell'attore, scrupoloso nelle parti più serie e meno dinamiche della tragedia. Non sa ritirarsi in se stesso con quella attenzione compiaciuta, che è tranquilla quando non vi sia trambusto e nel godimento solitario delle proprie energie: perciò nel soliloquio, che non è altro che pensare ad alta voce, è troppo incline alla declamazione, e a questo proposito è come quegli attori mediocri che non pensano ad altro che alla loro professione e dimenticano che la declamazione, di tutti i modi di parlare, è quello meno adatto per i soliloqui, poiché questi non dovrebbero avere mai l'aria di essere fatti a effetto. Per questo il suo Amleto, che supera quello di Kemble in umorismo e che per la sua giovinezza ha anche il vantaggio dell'aspetto, non è affatto il ritratto giusto delle parti più filosofiche del carattere del principe, del suo dolore, della sua profonda riflessione e di quell'aria mista di ansia e di tranquillità, che alita sui modi di una persona che passa le ore a meditare su un unico grande scopo. Il personaggio di Amleto, comunque, pare essere al di là del talento che si vede nel teatro attuale, e non penso che si possa rappresentare facilmente sulle scene future, poiché qui l'attore deve unire i poteri più contrari, oltre che più integrati, di commedia e tragedia, e unire questi poteri al massimo grado appartiene solo al più grande talento. Nonostante il sincero rispetto che ho per un vero attore, devo classificarlo in una classe inferiore rispetto al grande pittore e al grande musicista. Nessuno di questi, pur ispirati, ha unito bravura comica e tragica, è solo la

penna che ha tracciato un cerchio magico attorno ai due poteri e li ha resi tutti e due ugualmente obbedienti alla mano del maestro.

Che il talento tragico di Elliston sia naturalmente uguale se non superiore a quello di Kemble lo si può vedere nel modo in cui afferra al volo qualsiasi cosa sia più poetica o, in altri termini, più fantasiosa nella tragedia, e si deve ricordare che lo stravagante personaggio di Sir Edward Mortimer,⁹⁸ che guizza tra tutti gli estremi della fantasia e del sentimento, fu fischiato nella rappresentazione originale fatta da Kemble, e invece ricevuto con entusiasmo quando è stato ripreso da Elliston. Tutti e due questi interpreti arrivano all'eccesso nella pazzia ma quello di Elliston, poiché è violento, non è il contrario della follia delirante di Mortimer. Kemble ha troppo metodo nella sua follia, e anche nei discorsi più eccentrici non riesce a dimenticare il suo solito cenno esatto con il capo e l'astrazione da predica della sua oratoria. A volte ricorda il barbiere malato descritto su *The Connoisseur*,⁹⁹ che suppliva alla sua incapacità di ottenere consigli medici, mettendo delle parrucche da dottore su quattro o cinque manichini attorno al letto, e fingendo di parlare con loro. Sembra parlare solo con se stesso, se non a se stesso, e di quando in quando mostra un'aria di soddisfazione solenne per i suoi discorsi, tanto da diventare assolutamente ridicolo. Quanto all'amore, principio vitale di un altro personaggio delirante, recitato da tutti e due questi attori, quello di Ottaviano, mi sono già dilungato sulla totale mancanza di sentimenti d'amore in Kemble: i suoi tentativi in tal senso possono essere equiparati agli sguardi lascivi dell'impiegato della parrocchia seduto alla scrivania, disegnato da Hogarth, dato che presentano una mescolanza di goffo, serio e insolito. Pare davvero fare tutto il possibile per rovinare l'effetto, sia del suo amore che di quello degli altri, poiché sembra, da una curiosa informazione giunta a *The News*, che abbia assolutamente proibito all'attrice, che interpreta la sua amante, di esprimere il suo affetto in modo anche di poco più naturale di quanto lui esprima il suo.¹⁰⁰ L'errore di Elliston in Ottaviano non è certo l'assenza di passione, amorosa o oratoria. Se prorompe in una declamazione folle con la giusta veemenza, cade nella tenerezza del ricordo con una dolcezza altrettanto giusta, ma, come uno abituato a cedere ai sentimenti, fa tutte e due le cose con un abbandono naturale. Anche se le sue sensazioni possono essere momentanee, in quel momento ne è pieno: i sentimenti si susseguono l'un l'altro come i secchi nella ruota di un mulino, un istante pieni e l'istante dopo vuoti, che ora salgono con tutta la loro rapidità e ora spariscono con una caduta altrettanto rapida. In questa

⁹⁸ Personaggio di *The Iron Chest*, opera di George Colman the Younger, basata sul romanzo *Caleb Williams* di Godwin. La produzione originale, nel marzo 1796, con Kemble nel ruolo di Mortimer, fu un fiasco. Nello stesso anno, in agosto, Elliston recitò la stessa parte con grande successo e successivamente il dramma fu uno dei più grandi trionfi di Edmund Kean.

⁹⁹ G. Colman the Elder, *The Connoisseur by Mr. Town*, n. 88, 2 ottobre 1755.

¹⁰⁰ Cfr. Appendice 11.

veloce trasformazione di idee, che richiede un'espressione altrettanto varia e veloce, è stupefacente il modo in cui riesce a gestire espressioni non buone per natura. Dolori e gioie, rimpianto e felice ricordo, amore e odio, la compostezza della ragione e la dispersione della follia, passano velocemente sulle sue fattezze, con bravura; se c'è un errore nella sua irruenza è nel concedersi quel singhiozzo, che è stato imitato in modo così imprudente,¹⁰¹ e che danneggia la subitaneità dei passaggi dalla pazienza alla disperazione. I singhiozzi possono occasionalmente accompagnare un improvviso dolore ma non sono mai frequenti, se non quando si piange a lungo: di fatto sono uno sforzo violento della natura per recuperare la forza dopo che il pianto si esaurisce, come possiamo osservare nei bambini, e abbiamo un esempio eccellente della loro imitazione nelle donne isteriche che, conoscendo bene cause e effetti, lasciano sempre i singhiozzi per un ultimo tocco di patetico. Ma il sorriso di Elliston è più naturale e accattivante di quello di qualsiasi altro attore e, quando spunta all'improvviso dalla nebbia della melanconia, mostra un sentimento sconosciuto alla fisionomia di Kemble, la cui espressione familiare è sempre accompagnata da un'aria di netta superiorità. Nella maggior parte degli attori, dalle loro espressioni familiari si può dire quali siano i loro sentimenti nella vita privata. Si conoscono gli uomini come si conoscono i poeti, dalle loro opere, ma Kemble mostra sempre l'attore: non si vede niente sul suo volto di ciò che si pensa siano abitudini e sentimenti domestici. È quasi un mistero, come l'uomo con la maschera di ferro.

Lo speciale ardore di Elliston ha fatto sì che lui sia il migliore innamorato sulle scene nella tragedia e nella commedia e, se consideriamo come l'amore a teatro sia dominante, questa semplice superiorità offre a un attore una gamma di personaggi più grande di quella che gli darebbe qualsiasi altra sua capacità. In realtà Charles Kemble ha tanta dolcezza amorosa, che un tempo lo credevo superiore a Elliston nel personaggio di Romeo, ma di recente si è fatto vincere da una particolarissima sorta di aria indolente, così che sembra troppo occupato a star bene lui per avere quell'attenzione verso un altro che è l'anima dell'amore. Quando Elliston ama, sembra letteralmente vivere nell'oggetto che ha davanti. Mostra una originalissima serietà nell'approccio e nei suoi doveri verso l'innamorata, entra in tutte le sue idee, accompagna i suoi discorsi con gesti affettuosi di consenso o di anticipazione, resta a guardare il suo viso mentre lei parla a un altro; in poche parole, è l'ombra della sua bella, e obbedisce a ogni suo minimo movimento con dei cenni di approvazione.

L'amore conduce al piacere, e quindi passo in modo naturale dal talento tragico a quello comico di Elliston.

¹⁰¹ Cfr. Appendice 12.

L'amore di Elliston è ugualmente naturale in tutte le sue forme, nei sospetti tormentosi del Falkland¹⁰² di Sheridan, nella finta allegria e nella mortificazione di Frederick in *Matrimony*, e nella ostentazione alterna di sottomissione e tirannia, nella falsa indifferenza, nel secco motteggio e infine nell'affetto dignitoso del Duca Aranza.¹⁰³ La sua interpretazione del secondo personaggio è, a parer mio, un perfetto esempio di vero amore che finge indifferenza, e con il tempo cede al suo oggetto. Mi dispiace di non essermi dilungato, quando era il momento, anche sulla natura di Mrs. Jordan nel ruolo della moglie Clara. Le maniere fredde causate dal loro inatteso restare nella stessa stanza dopo una separazione volontaria, e il graduale avvicinamento dei loro cuori, divisi come erano stati da imprevedibili circostanze più che dalla perdita dell'affetto, sono interpretate con una delicatezza superiore a qualsiasi rappresentazione teatrale di naturalezza, che io abbia mai visto. L'aria di sdegno di Elliston, quando la giovane moglie, prendendolo in giro con diffidenza, comincia a cantare una canzone allegra, è piena di petulanza spontanea. Gira lo schienale della sedia verso di lei per leggere il suo libro da solo, poi accavalla le gambe e le riaccavalla, poi ascolta con una sorta di ammirazione la voce di lei, anche se tiene il libro davanti agli occhi, poi rivolge di nuovo lo sguardo al libro con impazienza irrequieta, quando si crede osservato, e infine, quando lei si avvicina per suonare il liuto vicino al suo orecchio, gira la sedia in modo più violento, fa uno scatto con la testa, con un suono di disgusto, di pietà ostile e di irritazione, e di nuovo fissa lo sguardo sul libro come se fosse totalmente assorbito dalla lettura, anche se il suo sforzo ansioso prova che è incapace di leggere anche una sola sillaba. Tuttavia, quando questa distanza gradatamente diventa minore, l'avvicinarsi di entrambi è reso con la più grande sensibilità e sotto la maschera di quella comune indifferenza, che permette una familiarità senza riconoscere un'amicizia. Se la moglie prova, in un tono di voce indifferente, a esprimere qualcosa come sorpresa e soddisfazione, perché il marito rimette la cipria sulla parrucca, lui riceve l'osservazione con una risposta affermativa ugualmente fredda e con un prudentissimo e rapido centellinare il discorso, mentre si tasta il capo per assicurarsi di una cosa per lui così perfettamente indifferente. L'autore tuttavia con molta naturalezza lo ha reso così commosso da fargli fare un complimento alla moglie sulla sua nuova acconciatura con una forma seria di cortesia, e allora Mrs. Jordan, in modo ugualmente naturale e consono alla influenzabilità femminile, mostra di accettare il complimento in modo più cordiale, fino a che la cortesia si addolcisce in compiacimento, e il compiacimento si scioglie in tenerezza. Gli interpreti allora, in modo molto appropriato, si concedono tanta intensità di rapporto quanto prima erano

¹⁰² In *The Rivals*.

¹⁰³ In *The Honey Moon* di John Tobin.

distanti e lenti, perché gli amanti capricciosi sono pieni di eccessi. Questa è assolutamente la scena più perfetta di litigio amoroso cui ho assistito.

Tuttavia, se Elliston arriva con il sentimento a questa perfezione amorosa, la sua osservazione di abitudini e maniere gli permette di recitare con altrettanta bravura l'amore più superficiale del gentiluomo alla moda, di fatto quell'amore che è solo un amore mondano diretto temporaneamente verso un singolo oggetto. I vecchi frequentatori di teatri dicono sempre tante cose, con una specie di lamentosa cattiveria, sulle interpretazioni inimitabili degli attori morti, la cui assenza, per quanto grande fosse la loro fama, forse capita a proposito per confrontarli con quelli di oggi. Vi potete divertire tutta la sera non solo per la vivacità di Elliston in Archer e in Sir Harry Wildair,¹⁰⁴ ma per la varietà delle sue espressioni, per quanto sia sempre occupato attivamente nel piacere, e per il suo umore asciutto così particolare, e allora un vecchio signore seduto accanto a voi, dandosi due colpetti sul giletto, vi dirà che Dodd oppure Garrick era l'unico che poteva fare quel tipo di personaggio, che Peg Woffington, la più bella attrice in calzoncini che si sia mai vista, recitava Sir Harry in modo molto più corretto, e poi, offrendovi la tabacchiera per assicurarsi la vostra attenzione, esclama con un sospiro: «L'ultima volta che ho visto Garrick – vediamo – sì – era in *Don John* o no? Sì, dev'essere stato *Don John* perché portava le brache larghe – sì – in *Don John* – e fu una notevole performance – guardai gli occhi delle donne, signore, per tutto il tempo che lui recitava e, oddio, lo seguivano dappertutto come se fossero gelose». A questo punto il vecchio gentiluomo guarda i palchi attorno e scuote la testa, con una sorta di pietà trionfante: «Ah! I palchi sono molto diversi da com'erano a quei tempi – ci sono sicuramente delle belle donne – ma nessun genio, signore, nessuno che si conosca o di cui si legga – c'era il Dr. Johnson di solito nei palchi quando Garrick recitava – un grand'uomo – mi ricordo di averlo visto quando Garrick fece Lear – dormì profondamente per tutto l'ultimo atto, e non riuscivo a togliergli gli occhi di dosso – era davvero un grand'uomo – mi ricordo di avergli offerto una presa di tabacco una volta – permettetemi, signore – vero Macabaw, vi assicuro – Scusate, signore, non pensate che questo teatro sia, come si potrebbe dire, enorme e volgare nel suo aspetto? – dico spesso a Jack Wilkins – “Ah, Jack”, dico io, “è da tanto che tu e io –”». In quell'istante il campanello suona e vi risparmia una lunga storia del club di John Wilkins e del vecchio gentiluomo, che a quel tempo erano tutti rampanti apprendisti e critici, appassionati di fischiare gli attori, come ora lo sono di applaudire la loro memoria. Prendete al volo un momento per dire che non riuscite a vedere in che modo la grandezza del teatro riesca a rovinarne l'aspetto, per quanto possa essere scomodo per il pubblico, e poi vi concentrate totalmente sulla nuova scena, cosicché il vostro anziano

¹⁰⁴ Rispettivamente in *The Beaux' Stratagem* di Farquhar e *The Constant Couple* dello stesso autore. Cfr. Appendice 13.

critico è costretto a lasciarvi in pace, con un ardente desiderio, comunque, di invitarvi a bere una pinta di vino, per convincervi della situazione disperata del teatro attuale.

Per quanto sociale e vivace sia Elliston in tutti i suoi ruoli da gentiluomo, c'è sempre nei suoi modi un po' di quel particolare autocontrollo dell'azione, che è per metà il segreto della signorilità. Se questa moderazione, come ho già osservato, lo rende secondo rispetto a Lewis nei personaggi di pura affettività, gli dà però un'inarrivabile grazia nel gentiluomo raffinato. Privilegiato per essere nel giusto mezzo, tra l'estrema vivacità di quell'attore irrequieto e l'estrema indolenza e riservatezza di Charles Kemble, rende quasi una sua esclusiva l'eroe della commedia elegante, quel personaggio che attrae lo sguardo delle belle e alla moda, e che nel suo aspetto più felice unisce le attrattive naturali del piacere sociale con il rifiuto più gentile della familiarità volgare. Anche se non è «l'occhio dello studioso» come Kemble, è «la lingua e la spada del cortigiano e del soldato»,

Lo specchio della moda e lo stampo della forma;¹⁰⁵

e, per rifinire le sue doti nell'impersonare il gentiluomo, mostra una riserva di capacità diverse che gli permettono di essere disinvolto in tutte le compagnie e in tutte le dimostrazioni di talento elegante. È il gentiluomo di Sir William Jones, per il quale ogni piccola arte, che aumenta la grazia mentale o fisica, è oggetto di ambizione verso una ricercata comodità. Se c'è una danza, lui partecipa al ballo, se si fa scherma, balza in posizione, se si canta, prende parte all'armonia. L'effetto di questo spirito si distingue in modo particolare in quei momenti in cui l'attore si mescola con più familiarità al suo pubblico e parla loro in prima persona: non c'è interprete che dia a un prologo un'eleganza così sociale, o che si rivolga a tutti, su temi pratici, con una forza così netta e naturale.

La sua versatilità più brillante, tuttavia, non è strettamente confinata alle versioni della commedia raffinata; può scendere al di sotto con la sua eccellente mimica, come nei travestimenti da ebreo o da soldato comune in *Love Laughs at Locksmiths* e in molti altri personaggi bassi, che il suo orgoglio o la sua politica hanno accantonato da quando possiede il trono teatrale al Drury Lane. Bisogna riconoscere al tempo stesso che lui scende in basso, mantenendosi una certa luce attorno, perché di sicuro non si sbarazza interamente del gentiluomo come dovrebbe. In questo senso non è come Garrick, di cui circola una storia popolare su una giovane che si innamorò di lui mentre recitava Ranger,¹⁰⁶ e che molto saggiamente fu

¹⁰⁵ *Hamlet*, 3.1.152: è la definizione che Ofelia dà del principe lamentandone la trasformazione.

¹⁰⁶ Personaggio da *The Suspicious Husband* di Benjamin Hoadly (1706-1757).

portata dai genitori, poche sere dopo, a vederlo nella parte di Abel Drugger,¹⁰⁷ che lui interpretava con una rozzezza così naturale, che trasformò l'amore della ragazza quasi in avversione. La pertinace signorilità di Elliston, tuttavia, gli serve in un solo travestimento, che Garrick sembra aver perfezionato e al tempo stesso rovinato nella sua perfetta versatilità: credo fosse il Dr. Johnson ad averlo accusato di aver indossato la livrea con una volgarità troppo precisa, nel personaggio di Archer in *The Beaux Stratagem*.

L'interpretazione che permette a Elliston la maggiore versatilità, lasciandogli contemporaneamente la sua vera signorilità, è quella dei tre fratelli in *The Three and the Deuce*. Per spiegare come reciti in questo dramma singolare, è necessario raccontare un po' del testo. La storia si svolge attorno alle avventure di tre fratelli di nome Single, molto differenti per modi e indole, ma così perfettamente identici nell'aspetto che nessuno, se non i parenti più stretti, riesce a riconoscerli separatamente. Uno di loro è un signore serio, un altro un vivace uomo di mondo, e il terzo un idiota, assolutamente inadatto per qualsiasi genere di dramma. Elliston rappresenta questa triplice somiglianza in modo così riuscito, che ci vuole poco a dire che nessun altro attore può arrivarci. Il serio Single ha un servo¹⁰⁸ che alloggia con il suo padrone allo stesso albergo, di cui per caso sono clienti gli altri fratelli, che non sospettano minimamente il loro legame familiare. L'attrattiva della pièce ruota attorno a questo poveraccio. Il servo viene deriso e picchiato dal fratello allegro, che non riesce a capire le sue attenzioni. Il fratello serio, ugualmente incapace di capire le sue rimostranze e le accuse di poca serietà, lo tratta da ubriaco, e l'idiota lo stupisce più di tutti, manifestando una totale ignoranza del suo ruolo e della sua persona. Con l'aiuto di tre tipi di cappello e altrettante maniere di abbottonarsi la giacca, Elliston si cambia in questi tre differenti personaggi e nel loro aspetto, con un'alternanza tanto perfetta quanto rapida. Nel fratello allegro, con il tricorno e con un enorme jabot, balla, canta e tira di scherma, e tartassa lo strano valletto, e balza di qua e di là in un migliaio di idee e di atteggiamenti. Un momento dopo lo si trova con il volto più serio possibile, che rimprovera il servo per i suoi vagheggiamenti, assolutamente convinto che l'uomo sia ubriaco. Un istante dopo ancora cammina a papera con un cappello bianco e con un gran sorriso sul viso, e uno stupido difetto di pronuncia che di tanto in tanto diventa un risolino altrettanto cretino. Non si sa quale ammirare di più, se la sua frenetica importanza nel primo personaggio, la vera importanza nel secondo, o la sciocca ingenuità e la pretesa di importanza, sbalordita, del terzo. Quando si vanta delle sue ricchezze con la cameriera gallese, con uno stupido tono ondulatorio e

¹⁰⁷ Personaggio di *The Alchemist* di Ben Jonson (1572-1637).

¹⁰⁸ Cfr. Il saggio su Liston, *supra*.

lamentoso, ricorda la pomposità ansimante di una ragazzina che parli a voce bassa delle sue scarpe nuove.

In questo triplice personaggio Elliston mostra, con il solito effetto, quella espressione comica asciutta, che si adatta così perfettamente al suo talento e alla sua fisionomia, e che di fatto è la sua grande originalità. L'arte trae sempre il suo maggiore effetto dal contrasto e, in particolare, l'arte del ridicolo umoristico, che in una veste seria persegue uno scopo per il quale i mezzi sono apparentemente inadeguati. È piena di contrasti: ha modi tranquilli quando l'intenzione è più violenta, sembra assolutamente indifferente quando è impegnata e attenta, dice una cosa quando evidentemente ne vuol dire un'altra, e il suo significato, anziché dissolversi, è particolarmente rappresentato e rafforzato da questa confusione. Sembrerebbe a prima vista come cercare di raggiungere uno scopo allontanandosene di corsa, o tentare di afferrare una spada mettendo le mani in tasca, ma in un attimo lo scopo è raggiunto, e la spada è pronta in mano.

Il fine di un attore, nel gestire la sua comicità, è parlare in due lingue: una è il linguaggio della parola e l'altra quella dell'azione e dell'aspetto uniti. Charles Kemble talvolta mostra molta spontaneità negli interstizi più minuti di questi opposti effetti: per esempio acconsente a una ridicola proposta con una semplicissima serietà che con la sua indifferenza ne contraddice la necessità. Non riesce però a raggiungere la perfetta convinzione di Elliston che, con gli occhi mezzi chiusi, la bocca aperta, scuotendo la testa, e con una grave espressione nasale di affermazione, inganna perfettamente il suo interlocutore, ma non imbrogliava neanche un po' il pubblico. La sua interpretazione del Capitano Beldare in *Love Laughs at Locksmiths* offre un eccellente esempio della sua bravura nell'umorismo freddo, ma in nessun altro personaggio lo mostra in modo così riuscito come in quello del Duca Aranza in *The Honey Moon*. Siccome questo personaggio gli permette allo stesso tempo anche la sua vivace signorilità, la dignità solenne e la passione amorosa, complessivamente è la sua performance migliore. Nessun attore, eccetto Kemble, riesce a sollevarsi a un'altezza così notevole, oltre che naturale, rispetto alle altre persone del dramma o, in altri termini, sa mostrare in modo così corretto quel carattere distinto che l'autore vuole per il suo eroe. Il Duca Aranza del testo è il punto di spicco su cui nel dramma tutto ruota e diventa visibile: il Duca Aranza di Elliston possiede lo stesso rilievo, è lo stesso punto centrale, dà a tutto la stessa evidenza e distinzione, ma tutto è naturale. Quando corteggia la sua amante, lo fa con l'omaggio galante del principe, quando comanda sua moglie, lo fa con la fermezza di chi conosce i suoi doveri e i suoi diritti, quando partecipa a una danza contadina, lo fa con la familiarità del gentiluomo che, con il massimo della superiorità, evita l'aria di superiorità, quando ironizza sulla moglie scorbutica, o la implora sarcastico

davanti al suo servo, lo fa con una dignitosa convinzione e con una serietà che incute timore nella donna, mentre la fa infuriare. Chiunque abbia visto *The Honey Moon* deve ricordarsi la sua perfetta unione di dignità, satira e buon umore, quando convince il falso duca, dal quale la moglie l’ha condotto, di quanto facilmente lei potrebbe aver percepito la differenza «Tra vostra grazia e un uomo come me». In poche parole, non esito a definire la sua interpretazione di questo personaggio perfetta, e nel mio ricordo ci sono solo altre due interpretazioni degne di nota che secondo me meritano lo stesso aggettivo: Penruddock di Kemble e la regina Katharine¹⁰⁹ di Mrs. Siddons.

Con tutta questa gamma di idee e di rappresentazioni, è straordinario che il difetto maggiore di Elliston sia un’occasionale monotonia, data da una pomposa voce profonda e un respiro trattenuto alla fine delle parole più veementi. Questi respiri talvolta diventano una specie di singhiozzo profondo, assurdamente lontani da qualunque cosa di simile al dolore. Le sue parole sembrano scoppiare con un’emozione maestosa e poi ritirarsi in se stesse per godersi il risultato. Da qualsiasi causa derivi questo errore, che abbia origine veramente dal compiacersi della propria declamazione, o se non sia piuttosto un ricordo dello scolaro, che fa un discorso e finge una certa profondità maschile di elocuzione per stupire gli alunni più piccoli, è una semplice abitudine nel parlare che Elliston dovrebbe abbandonare con grande facilità, dato che non è dovuta né a ridotte capacità di voce, né a una ridotta gamma di idee.

Nonostante questo difetto, considero Elliston, non solo per la sua versatilità, ma per la perfezione e l’eccellenza generale cui è arrivato con alcuni dei suoi personaggi, il più grande attore dei giorni nostri.

Gli amici di Kemble di Cooke e di Pope	}	«Perbacco, signore, avete completamente dimenticato	{	quel grande attore Kemble!» quell’attore eccellente, genuino, Cooke» quell’attore altero, vitale e sorprendente, Pope»
che parlano tutti insieme				

Scusatemi signori. Kemble è sicuramente un attore di studio perfetto, Cooke ha un talento naturale e forte, anche se limitato, e Pope è un

¹⁰⁹ In *Henry VIII* di Shakespeare.

eccellente miniaturista. Che ciascuno abbia l'ammirazione che merita. È mia ferma convinzione che, se Elliston possedesse la bella figura di Kemble, lo oscurerebbe subito nell'opinione comune, persino in quei personaggi che Kemble ora dice essere suoi. La diligenza di Kemble smorza il suo entusiasmo, l'entusiasmo di Elliston prevale sullo studio: se il primo ha più giudizio, il secondo ha più genio. Cooke, come Elliston, è più grande come attore comico che non come attore tragico, e nel suo speciale modo di camminare senza dubbio mostra un passo sicuro e originale, ma né nella commedia né nella tragedia è al massimo del dramma, poiché è limitato all'ipocrisia e al sarcasmo. Quanto a Pope, è, come ho detto prima, un artista davvero eccellente. Elliston, almeno per quanto ne so, non è affatto un artista. Perciò sono opposti: non ci sono punti di confronto tra i due.

Quanto alla versatilità di Elliston, va di moda per certi critici affermare che, anche se recita una dozzina di specie diverse di personaggi in modo accettabile, non riesce però in nessuno di loro quanto l'attore che è bravo in quel personaggio particolare. Dicono che sia grande solo nell'insieme: in breve, se come fascina è forte, i singoli legnetti si rompono facilmente presi uno a uno. Ora, anche se la sua commedia è, a parer mio, generalmente insuperata, ho comunque concesso che nella tragedia non sia grande come Kemble, soltanto per mancanza di maniere, non per mancanza di talento. Ma se questi signori desiderano la perfezione insieme alla versatilità, osservino che Kemble non ha né versatilità né perfezione. Kemble non è affatto al massimo nella tragedia, dal momento che la sua migliore interpretazione è Penruddock, che si basa sul talento bastardo di una declamazione che appartiene per metà alla tragedia e per metà alla commedia. Se si accetta che questo attore non abbia perfezione quando deve raggiungerla in uno o due tipi di personaggio, si può facilmente accettarlo ancora di più per Elliston, dato che deve raggiungere la perfezione in molti. Se si può accettare che un uomo non raggiunga il suo obiettivo correndo in una strada diritta, si deve certamente permettere che lo faccia un altro che corre attraverso cinquanta sentieri tortuosi.

Le capacità di chi è versatile sfortunatamente indeboliscono l'effetto l'una dell'altra e, se un interprete fosse capace di rappresentare alla perfezione dieci personaggi, correrebbe il rischio di essere ritenuto inferiore a dieci altri attori, ciascuno dei quali era perfetto in uno solo di essi. Una signora con addosso quattro mantelli di mussolina di colori vivaci, di cui uno giallo sotto, non potrebbe vantare neanche la metà della lucentezza ambrata di una donna vestita solo dello stesso giallo, ma i suoi colori sarebbero davvero ugualmente luminosi e allo stesso tempo di una varietà molto più ricca. Ci sono molti di questi critici unitariani che ritengono Milton un poeta più sublime di Shakespeare, solo perché la sua fantasia è generalmente seria e impegnata su temi sublimi, per non citare il fatto che è totalmente privo di senso dell'umorismo. Shakespeare, sfortunatamente

per lui, non solo può elevare la nostra immaginazione, ma può anche familiarizzarci con le cose della vita; anzi, ancora peggio, ci può far ridere di cuore e ha una riserva inesauribile di spirito allegro e di umorismo. Ma sarebbe difficile trovare un pensiero sublime in Milton, che non potesse essere almeno uguagliato da uno altrettanto sublime nel grande drammaturgo e, sfortunatamente per questi signori, a Milton manca totalmente una grande parte del sublime, che è portata alla perfezione da Shakespeare: ci si potrebbe chiedere se abbia mai fatto versare una lacrima. In poche parole, se Elliston recitasse solo nella tragedia, sarebbe ritenuto un attore tragico migliore, non solo perché i critici gli concederebbero più volentieri questa sua singola capacità, ma anche perché il suo talento comico non mostrerebbe più la sua superiore diversità. Allo stesso tempo, si deve ammettere che recita troppo spesso. L'alta frequenza delle sue apparizioni lo danneggia doppiamente: mette la gente troppo in confidenza con la sua capacità di piacere e gli lascia troppo poco tempo per studiare. Coloro il cui valore ha troppi elementi personali, re o attori che siano, dovrebbero concedersi alle esibizioni pubbliche più moderatamente possibile. Kemble lo sa bene.

Mrs. Harriet Siddons (Mrs. Henry Siddons)

Questa interessante attrice è come quelle amabili donne di famiglia, di cui si fa presto a descrivere il carattere, perché i loro doveri sono al tempo stesso limitati, semplici, e assolti con modestia. È una di quelle interpreti che trasforma la critica in puro sentire, e della sua bellezza riservata venti persone direbbero la stessa cosa, pur senza essere dei critici. È un amabile errore della nostra natura, che apprezzare ciò che sollecita la nostra ammirazione sia davvero una fatica, mentre cercare la bellezza ed esserne soddisfatti, anche quando non sembra voler essere ammirata, è uno dei piaceri più gratificanti.

Harriet Siddons non è né una grande attrice tragica né una grande attrice comica, e non prova a essere nessuna delle due. Il suo talento è interamente femminile, perché le attrici come le regine perdono qualcosa della donna, in proporzione a quanto esibiscono il potere del comando e doti più energiche. I delitti e lo spargimento di sangue contribuiscono poco agli effetti di delicatezza femminile sulle scene, come nella vita reale per Cristina di Svezia o Caterina di Russia.

L'amore, vivace nella commedia, profondo nella tragedia, e delicato in tutto, è il talento caratteristico di Harriet Siddons. Se anche non è giocoso, come quello di Mrs. Jordan, è molto più raffinato: è l'affetto femminile come dovrebbe essere sempre, non un amore per degli eleganti libertini, né l'amore di un uomo in forma di bontà, ma l'amore della bontà in forma di

uomo. È per questo motivo che interpreta con un sentimento garbato Emily in *The School for Friends*: è un personaggio perfettamente adatto a lei, perché notevole per quella modestia che accompagna sempre una grande sensibilità. Quando tiene a freno la vivacità di Lord Belmour, il quale ha pensato che la sua franca sincerità fosse una dichiarazione d'amore, quando riprende quella riservatezza che non ha mai dimenticato nei suoi sentimenti personali, anche se può averlo fatto mentalmente, quando proprio quella modestia, sempre umile, rende perfette le sue maniere, e proprio l'amore, che prova per l'uomo che ha davanti, la induce a eliminare un'impressione che lo potrebbe rendere più audace, tutte le civette nei palchi devono arrossire dei loro piccoli trucchi, delle debolezze che non significano concedere, della distanza che non significa mai rifiutare, dei sospiri che dicono tutto e del cuore che non dice nulla.

Se anche non è una grande attrice tragica, è un'attrice di non piccola forza, che può farci piangere per Giulietta. Dovunque ci sia immaginazione, c'è spirito poetico, e dovunque ci sia questo spirito, c'è una decisa opposizione ai luoghi comuni. Nessuna attrice riesce a rappresentare questo personaggio come Harriet Siddons. Se volete vedere un amore troppo tenero per essere spinto all'azione forte, scoprite tutto il pathos nella mite adorazione sul suo volto quando interpreta Giulietta, nel calmo deciso dolore a cui abbandona il suo cuore desolato, nel tremore immobile, non sfrenato, della paura con cui si figura nella memoria i ripugnanti compagni nella tomba. Il suo affetto è stato troppo controllato dalla naturale dolcezza, dalla perfezione del sentire femminile, per avviare di colpo la forza tragica, ed è per questa ragione che la sua Giulietta è preferibile a Belvidera. C'è un'energia nella vivace veneziana, un obbedire istantaneo all'impulso, direi quasi una veemenza bramata, che Otway tendeva fin troppo a mescolare alla sua idea di gioventù: forse è più naturale in una donna italiana di quanto un'attrice inglese possa rappresentare, ma anche se Harriet Siddons eccelle nelle scene più tenere di Belvidera, penso Miss Smith la superi in quelle di maggiore violenza, di provocazione momentanea al rimprovero, di sdegno più furioso e di più feroce pazzia. Non ha la forza fisica, di espressione o di voce, sufficiente neppure per una veemenza esteriore.

E, a questo punto, i tocchi satirici di Belvidera mi ricordano il completo fallimento di Harriet Siddons in tutto ciò che si avvicina alla satira. Ho assistito al suo dileggio della dissoluta ricca vedova in *The School for Friends*, pieno di ostentazione drammatica: aveva un'aria ironica e parlava in modo allegro, e avrebbe dovuto fare l'esatto contrario. È stato in effetti illogico che Miss Chambers abbia messo una derisione così forte in bocca a un personaggio così delicato e puro come Emily e l'attrice, recitando meglio, avrebbe solo peggiorato questo sbaglio. Così i difetti degli attori spesso nascondono i difetti degli autori. È come se una signora dovesse scivolare

in terra, tentando di dare un calcio al suo cagnolino: l'azione risulta migliore perché fatta male e la signora senza volere salva la faccia.

Comunque, il difetto più generale nello stile di questa attrice è la dizione monotona. I toni in realtà sono i più dolci al mondo, ma ci annoierebbe anche la lira di Apollo, se fosse sempre nella stessa tonalità. È una fortuna però che lei sia quasi totalmente impegnata in personaggi amorosi e mi chiedo se nei discorsi degli innamorati la monotonia non sia persino appropriata. C'è una monotonia nei sentimenti d'amore o, meglio, c'è una totale attenzione a un solo oggetto, e un pensiero fisso su un solo soggetto, che può produrre una specie di uniformità nel tono della voce. I bambini che imparano a leggere sono sempre monotoni perché la loro attenzione è rivolta al singolo impegno che hanno davanti: si deve sentire la varietà del proprio soggetto, prima di dare varietà alla lettura. E ancora, se le varie immagini, che un libro dà alla nostra mente, tendono a una singola impressione o si concentrano su una grande idea, producono anch'esse un'unica sensazione, ed è forse questo che causa la generale uniformità delle letture in chiesa. Di sicuro c'è più devozione reverenziale nella monotonia del nostro clero, anche se può essere screditata da chi lo fa per pura cattiva abitudine, che non nell'adorazione vivace dei predicatori francesi, o nella irrequietezza teatrale degli italiani, e che cos'è questa devozione se non una meditazione astratta su una grande idea? Chiedo scusa per questa deviazione dal teatro alla chiesa, ma se Massillon¹¹⁰ usò Racine sul pulpito, il buon vescovo non può avere obiezioni se viene citato in teatro.

Una donna modesta, tuttavia, è sempre al di sopra di insinuazioni o parole disonorevoli e, dopo aver ammirato tutta la dolcezza e i sentimenti di Harriet Siddons, trovo che niente sia più incantevole della castità del suo comportamento. Si pensa che un'attrice sensibile dovrebbe coltivare questa modestia, se non altro perché essa è rara in teatro. Quando Mrs. Jordan recita Rosalind, ci si diverte per la sua astuzia, la vivacità, la leggerezza, e si ammira la forma delle sue gambe. La Rosalind di Harriet Siddons interessa per il sentimento tenuto a freno, si ama l'imbarazzo con cui porta gli abiti maschili e la sua figura piace ancora di più, perché si è liberi di immaginarla. Se gli occhi vedono meglio le somiglianze, la fantasia dipinge meglio gli oggetti di tale somiglianza. Dal momento che la maggior parte delle attrici rappresentano l'oggetto dell'amore di un uomo, la volgarità del loro comportamento produce in chi guarda una sorta di disapprovazione silenziosa per le scelte dell'eroe che rovina la sua gratificazione: i complimenti dell'eroe diventano falsi, l'ardore inammissibile, i dolori ridicoli. Uno spettatore sensibile non può dire «Ecco una donna che sposerei anch'io». Ma un'attrice modesta, come Harriet Siddons, aggiusta

¹¹⁰ Jean-Baptiste Massillon (1663-1742) fu predicatore francese cattolico che Voltaire accostò a Racine per il suo stile.

questa incongruenza; l'amore riprende la sua rispettabilità e, con la rispettabilità, il consenso del pubblico.

Vorrei che questa interessante attrice evitasse quell'occasionale sguardo compiacente, quel languido alzare gli occhi, che è la sua sola affettazione. È tollerabile in quelle attrici che sono solo carine, tra le quali ve ne sono due o tre che mettono tutto l'effetto del loro stile in questo «occhio al servizio del piacere agli uomini». Queste signore usano gli sguardi come palle da tennis: li gettano a terra solo per dar loro più forza nell'alzarli, li gettano anche in qua e in là, e i loro innamorati non sono altro che l'oggetto cui sono diretti. Tutto questo è molto stupido e insipido. È come dire al pubblico: «Di certo ho gli occhi belli». Ma Harriet Siddons non è arrivata a questo eccesso, e capirà facilmente che non è lo sguardo a creare l'anima, ma è l'anima a ispirare lo sguardo. Che lei senta come fa sempre, e lasci stare gli occhi: essi risponderanno eloquentemente quando non viene suggerito loro ciò che devono dire. Le immagini dell'anima, come gli oggetti materiali, devono essere copiate nello sguardo con una magia istantanea, senza aiuto.

Miss Smith

Tra le arti e i misteri di questa grande città, il mistero della gestione dei teatri non è il meno fantastico. La nostra curiosità è naturalmente eccitata dalle evidenti incoerenze nelle faccende teatrali, sempre esistite da quando il capriccio o l'interesse individuale governano il mondo della recitazione. Non ho alcuna intenzione di esplorare tutta la strana varietà di cose nei guardaroba o nei magazzini, anche se una persona avventurosa potrebbe scrivere una storia divertente dei suoi viaggi attraverso il Tartaro di legno dietro le scene, di come sia inciampato nel forcone di un fulmine, si sia rotto uno stinco su una nuvola o si sia ferito le nocche contro il grande oceano – come abbia infilato a un certo momento la testa nella bocca di un drago e il momento dopo si sia ritrovato a tirare calci al sole – come una tempesta di neve gli sia servita da carta per scrivere, come abbia trovato un atto legale nelle mascelle di un leone, inciso il suo nome su una cataratta o giocato a birilli con il rombo di un tuono – come uomini e donne in quello strano paese, dopo essere morti di crepacuore o essersi uccisi per strada, si rechino a casa a mangiare una lauta cena, per non dire di una bella dea che, appena scesa dal cielo, se ne vada a bere un bicchiere di porto, o di come una vergine, appena morta e sepolta, vada via in carrozza con suo marito. Ma, scherzi a parte, sarebbe molto interessante scoprire gli interessi e i favoritismi, per cui si assegnano alle attrici più insipide i personaggi più appassionati, e un'interprete come Miss Smith venga invece tenuta lontana dal pubblico.

Il poco che si vede di questa signora è già sufficiente a mostrare il suo talento superiore e a farci rimpiangere le lunghe pause tra le sue apparizioni. Mi pare che possieda una forte e particolare originalità, un talento per i due estremi del genio istrionico, la tragedia alta e la commedia bassa. I generi intermedi della recitazione li gestisce senza alcuna eccellenza: Miss Duncan fa una commedia più elegante, Harriet Siddons ha più sentimenti teneri. Al personaggio di Lady Townley,¹¹¹ già fin troppo tragico, Miss Smith dà una magnificenza e una solennità di comportamento, che lo distingue nettamente dalla commedia, e quando non può fare a meno di provare una vivacità elegante, come in *Rosalind*, contraddice continuamente la sua allegria con una strana inquietudine nei modi, un'assenza di autocontrollo che sarebbe molto amabile, se derivasse completamente dalla sua interpretazione in abiti maschili. Forse la sua inadeguatezza in questo è dovuta in qualche misura all'inesperienza nei sentimenti d'amore, che in genere sono uniti alla vivacità di una eroina comica. Ma c'è un particolare quid nel suo stile, forse una riservatezza naturale, che le crea attorno una freddezza, inavvicinabile dall'amore, e mi è sempre sembrato che abbia, anche se così giovane, una specie di maestosità precoce che, pur aumentando il nostro rispetto, di sicuro diminuisce il nostro coinvolgimento.

Ci sono due personaggi, sufficienti da soli a persuadermi del talento di Miss Smith per la tragedia e la farsa: quello di Belvidera in *Venice presero'd* e di Estifania in *Rule a Wife and Have a Wife*. Belvidera non sarebbe davvero un personaggio per Miss Smith, se esprimesse il suo amore come la maggior parte delle eroine, ma Otway, come ho già osservato prima, ha innalzato la vivace veneziana al di sopra delle solite maniere deboli del suo sesso, con una violenza di passione che la renderebbe mascolina, se nascesse da altro che non dall'amore. Quando Belvidera è solo tenera, Miss Smith ci fa soltanto sentire la mancanza di Harriet Siddons, ma quando accusa il mascalzone che l'ha aggredita di notte, quando rimprovera il marito con un diletto cupo, per averla affidata ai cospiratori abbandonati a se stessi, quando perde i sensi, e tutta la forza innata del personaggio si scatena nella follia, lei diventa la forte attrice tragica, piena di dignità appassionata, con le migliaia di sentimenti di una immaginazione travagliata. Non c'è nessuna prova più sicura del talento di un attore, della rappresentazione della follia. Se una o due espressioni del volto talvolta possono bastare a un attore tragico per un'intera serata, qui ne sono richieste una cinquantina in un solo momento. Devono inseguirsi sul viso, rapidamente e con un'impressione così definita, come degli uccelli selvatici sulle onde del mare.

In poche parole, un certo grado di violenza è necessario allo stile di Miss Smith, come l'irrequietezza lo è a quello di Lewis o un sentimento rude a

¹¹¹ In *The Man of Mode* di George Etherege (1636-1692).

quello di Dowton, ed è questa violenza, resa divertente dalla familiarità, che nella sua interpretazione di Estifania mi fa pensare che abbia i requisiti per la commedia bassa. Estifania è un personaggio rustico, di dubbia reputazione, il cui scopo è il denaro, e che vive il successo o la delusione con la stessa mancanza di dolcezza. Perciò, non ha molto di femminile, ma possiede una pronta conoscenza del carattere umano e un pungente spirito arguto. Miss Smith gestisce in modo inimitabile queste due qualità. Le sue fattezze eloquenti e gli occhi grandi, così dignitosi nella tragedia, diventano segni di malignità satirica, e Estifania sembra, come Sallustio o Charles Churchill, percepire gli altri con maggiore abilità, perché conosce per esperienza i loro vizi. Neppure lo stesso Cooke potrebbe maltrattare il suo nemico con più sprezzante sarcasmo di quello con cui Miss Smith si scaglia contro Copper Captain per averla ingannata. È per la sua bravura in questi caratteri estremi che per me è non solo la seconda attrice tragica sulle scene ma, se si abbassasse a recitare farse piene di scenate, non sarebbe inferiore a Mrs. Jordan o a Miss Duncan per irruenza comica.

Cooke

Cooke è il Machiavelli del teatro moderno. Si potrebbe pensare che se fosse stato nel teatro francese durante la rivoluzione, quando gli attori divennero legislatori, sarebbe potuto diventare lo statista più completo della sua epoca. Può essere sia un ipocrita tetro, come Cromwell, o allegro, come Chesterfield avrebbe voluto fosse suo figlio. Riesce a rendere tutte le sue passioni sottomesse a una sola passione e a un solo scopo, e può «Sorridere, e sorridere, e essere un infame».¹¹² Come la maggior parte degli uomini di stato, tuttavia, non riesce a fare niente senza artificio. Il suo aspetto e il suo tono sono puntualmente diversi dal vero aspetto della virtù. Se vuole essere seriamente sentimentale, devia nell'ironia, se tenta di apparire candido, i suoi modi sono così strani e incoerenti, che si ha solo voglia di guardarsi da lui ancora di più. È per questi motivi che le sue figure maschili nella commedia sentimentale diventano così bizzarre e inefficienti, che il suo Jaques in *As You Like It*, invece di essere un moralista entusiasta, è solo uno che schernisce in modo serio, e il suo Macbeth, che dovrebbe essere almeno un malvagio grandioso, non mostra altro che un'astuzia disperata. Del suo Amleto volentieri ci si vorrebbe risparmiare il ricordo. Il personaggio più magistrale sul palcoscenico si trasforma in un pazzo ineducato, ostinato e sarcastico.

Cooke di fatto è maestro in ogni specie di ipocrisia, e se è un attore limitato, bisogna riconoscere che il suo talento è sempre attivo e vigoroso, anche in quella limitatezza. È grande nell'ipocrisia che cerca di nascondersi dietro la

¹¹² *Hamlet*, 1.5.109.

serietà, come in Iago e in Stukely,¹¹³ nell'ipocrisia che cerca di nascondersi dietro la gaiezza e il sarcasmo, come in Sir Archy McSarcasm,¹¹⁴ e infine nell'ipocrisia più impudente, come quella di Sir Pertinax McSycophant¹¹⁵ e di Riccardo III. Non credo possa essere definito un grande attore tragico, anche se recita Riccardo in modo così magistrale. Molto di questo personaggio è dato dal mostrare una dissimulazione sicura di sé, che è qualcosa di molto diverso dalla dignità della tragedia. Se Cooke recita le parti più serie con successo, se ci interessano le sue sfortune quanto la sua prosperità, è perché la nostra attenzione è stata così attratta dalla frode che le ha prodotte: vediamo la punizione dell'ambizione ipocrita ricadere sull'oggetto giusto. Kemble ha più dignità nel personaggio, ma gliene manca completamente la furbizia, e ha fatto molto onore al suo giudizio e al suo autocontrollo lasciare il subdolo usurpatore al più astuto degli attori. Tuttavia, nelle parti più umoristiche del Riccardo di Cooke, e in realtà in tutto il suo umorismo ipocrita, eccetto quanto fa soliloqui o si confessa, ci si può chiedere se è giusto che riveli al pubblico il suo inganno, con un aspetto ipocrita così manifesto. È evidente che un perfetto ipocrita nella vita reale cercherebbe di avere un aspetto contrario alla frode palese, altrimenti si renderebbe passibile di essere scoperto, e di fatto non sarebbe un vero ipocrita. A chi obietta che, se l'ipocrisia è privata dell'aspetto esterno, un attore capace di pura serietà riuscirebbe meglio a ingannare, si può rispondere che in un dramma ci sono sempre momenti in cui un ipocrita deve parlare a se stesso, o con degli a parte o con una meditazione espressiva: specialmente nei soliloqui, metterà da parte la maschera e scioglierà il piacere, o il cruccio, lasciando liberi i suoi lineamenti. La giustificazione migliore che si può dare alla poca attenzione, con cui l'ipocrisia di Cooke emerge nelle sue fattezze, è il piacere inconscio che la malvagità disonesta non può non esprimere, quando anticipa o ottiene successo, e si deve ammettere che qualsiasi vizio, praticato a lungo, in genere imprime il suo carattere particolare sulla fisionomia.

Un interprete come Cooke è per forza più grande nella commedia che non nella tragedia, non solo perché l'ipocrisia è una delle passioni più basse che suscitano il nostro disprezzo, ma anche perché ha molto a che fare con l'equivoco e il sarcasmo, che sono tra le cose più belle della commedia. Stukely in *The Gamester* è tragico negli effetti che la sua malvagità produce, ma nelle sue attività malvagie è solo serio o sentimentale, e tutto ciò che è simile al tradimento ha in sé un principio di ridicolo: forse La Rochefoucault lo spiegherebbe con la superiorità che attribuiamo alla nostra sagacia rispetto alla persona truffata. Nonostante la falsa mitezza di aspetto che Cooke ha in questo personaggio e in quello di Iago, con i suoi

¹¹³ In *The Gamester* di Edward Moore.

¹¹⁴ In *Love A-la-mode* di Charles Macklin.

¹¹⁵ In *The Man of the World* di Charles Macklin.

tratti di pensierosità così comuni, e i sospiri improvvisi di pietosa convinzione, è sempre più grande quando si avvicina alla commedia, e la sua interpretazione più riuscita è, secondo me, Sir Pertinax McSycophant in *The Man of the World*. Sir Archy McSarcasm nel testo è solo un ritratto leggero di questo scozzese corrotto e satirico, e perciò nelle mani dell'attore non è altro che un bozzetto minore.

Sir Pertinax sarebbe un perfetto esempio di recitazione, se l'azione di Cooke fosse più varia. Talvolta fissare un comportamento per la persona rappresentata è sicuramente più efficace per l'effetto, specialmente quando il personaggio è eccentrico, ma il nostro amore per il genio ci rende scontenti persino della bellezza stessa, quando sappiamo che l'interprete non può evitarla, anche se il Penruddock di Kemble può essere un esempio del contrario, e nel caso di Sir Pertinax una varietà di azione sarebbe più naturale, dato che ha un temperamento così vario e sanguigno, delle macchinazioni così varie, e un modo di agire così vario. Nessun tipo di monotonia deve essere tipica per l'ipocrisia dinamica.

Ma si possono vedere tutte le virtù e i difetti di Cooke in questo singolo personaggio, e forse ciò prova che è il suo preferito, dato che nel rappresentarlo si sente incline a concedersi tutte le sue abitudini. Il dialetto scozzese, che usa in modo così inimitabile, è sottovalutato invano da chi si vuole convincere che sia nato in Scozia. In primo luogo, solo esservi nato non è affatto pertinente, sennò ci si potrebbe anche aspettare che un uomo nato sul mare parli come un delfino. Se poi è stato educato con, o da, persone scozzesi, è davvero straordinario che non parli scozzese quando recita personaggi inglesi, poiché non attribuisce loro nessuna di quelle vocali compresse e di consonanti liquefatte e niente di quella semplicità e ondulazione di voce, che fa così ridere in Sir Pertinax. È questa semplicità di voce che rende uno scozzese o un gallese ipocrita più divertente sulle scene di qualsiasi altro ipocrita, e forse più apprezzato nel mondo. Comunque, Sir Pertinax nasconde una comicità inevitabile che talvolta potrebbe danneggiare la sua causa, divertendo in apparenza per il dialetto e possedendo molto umorismo intenzionale. Se Cooke si inchina, lo fa con una faccia che dice: «Che sciocco sei a farti ingannare da queste riverenze». Se ha un'aria amichevole, lo fa con un sorriso che dice: «Approfitterò di te e puoi andare al diavolo». Un sempliciotto ingenuo potrebbe sentirsi avvampare in volto per tutte le sue emozioni e esclamare: «Che anziano signore con il cuore puro!», ma un osservatore attento scoprirebbe che sotto l'esteriorità calorosa non ci sono altro che dichiarazioni senza significato e un cuore senza calore.

Il sarcasmo di Cooke è sempre amatissimo, ma in questo personaggio è forte, senza alcun rispetto per il suo oggetto né per se stesso. Il suo tono è offensivamente calmo e profondo e, quando trova il livello più dolce, la monotonia di base è così piena di ciò che si chiama felicitarsi con se stesso,

ed è accompagnata da un sorriso così tirato, e da una tale cattiveria maligna, che pare aver perso la voce per il solo gusto della malvagità.

È così che nei personaggi apparentemente più studiati, e in quelli resi con una totale trascuratezza di studio, questo eccellente attore sorpassa tutti i suoi contemporanei. I difetti principali sono limitati alla sua persona, perché riguardano un gesto monotono e uno stranissimo modo di camminare. Il suo stringersi nelle spalle, tuttavia, può dare un'idea di quella vigilanza contratta, con cui un ipocrita meschino si ritira in se stesso. In realtà, la sua aria in generale e il suo genere di fisionomia, con un sorriso largo e sottile e il naso aquilino, e la sua totale mancanza di studio legata ai personaggi malvagi che rappresenta, di tanto in tanto fanno sì che alcuni lo detestino, ma bisogna ricordare che Garrick, anche se era disgustosamente volgare in *Abel Drugger*, mostrava i modi più affascinanti nella vita privata e che l'attore Davenport, anche se sembra sempre uno cui sia stato appena dato un calcio alla gamba gottosa, si dice che sia un uomo di grande benevolenza.

Charles Kemble

Non so quale sbadataggine o dimenticanza mi abbia preso quando ho proposto di classificare questo elegante attore solo con quelli tragici. Devo esser stato colto un po' da quell'insipidezza che è la sua peggiore affettazione, e che è contagiosa in un attore quanto in un piatto di lattuga. Ma come ho potuto dimenticare la sua occasionale vivacità, l'occasionale umore freddo, e l'inimitabile ritratto dell'ubriachezza, così naturale eppure mai disgustoso, per non parlare del cipiglio terribile che è infinitamente buffo, anche se lui non lo sa?

Charles Kemble eccelle in tre tipi di personaggio: nel tenero amante, come Romeo, nel vivace gentiluomo della tragedia, come Laerte e Faulconbridge,¹¹⁶ e in una felice mescolanza dell'occasionale libertino con l'uomo di sentimento, come nel Cassio di Shakespeare e in Charles Oakley di *The Jealous Wife*.

Nell'amore sulla scena, in quella dolcezza lamentosa di cui la fantasia delle giovani donne ammanta gli eroi immaginari, Charles Kemble è sicuramente il migliore interprete. Pare deciso a riparare alla totale inadeguatezza del fratello in questo ambito. La sua interpretazione di Romeo sarebbe senza dubbio superiore a quella di Elliston, se solo riuscisse a scuotersi di dosso una indolente apatia. La dolcezza del suo atteggiamento e lo sguardo di vaga tenerezza acquistano un fascino in più dal suo aspetto dignitoso e piacevole e da quella tranquilla padronanza nella posizione della testa e delle spalle, che ricordano la quieta dignità di

¹¹⁶ In *King John* di William Shakespeare.

Antinoo. Ma questa apatia talvolta è così inappropriata, che l'attenzione verso la sua innamorata sembra essere uno sforzo doloroso e, invece di essere tenero per un sentire amoroso, tradisce una sorta di educata compassione per la povera donna, il vero *comis in uxorem*¹¹⁷ di Orazio.

Che questa stanchezza, o questo modo paziente e forzato, sia non naturale per l'attore bensì il puro risultato di una cattiva abitudine, lo si vede chiaramente nella vivacità del suo Laerte e del suo Faulconbridge. Se nel primo ha poco da mostrare se non uno spirito personale, nel secondo rivela un forte spirito canzonatorio, un'allegria insolente giustificata dalla spregevolezza del suo oggetto. È con grande abilità che scoppia all'improvviso in una orgogliosa presa in giro del Duca d'Austria, senza lasciarsi andare a quegli svolazzi del pugno, che gli attori grossolani scambiano per indignazione. Non perde, come un guerriero dei mari del sud, metà della forza contro il nemico in una preliminare spavalderia di gesti. Tutti i grandi effetti sono prodotti dal contrasto. La rabbia non è mai così nobile come quando appare all'improvviso da un atteggiamento relativamente controllato: è il terremoto che scoppia dalla quiete della natura.

Non si riesce a giustificare, neanche nella tragedia, quel perpetuo accigliarsi con cui Charles Kemble trafigge la platea e, quanto al suo continuo mordersi le labbra, non lo si concede a nessuno, se non a una giovane che si prepara ad avere un aspetto roseo per la società, o a un malvagio maligno e meschino scoperto all'improvviso, o forse a uno scolarecchio che fa girare la trottola. Ma questa oscurità nel volto, questo modo di accigliarsi e mordersi è straordinariamente fuori luogo nella commedia: Giove, signore delle tempeste e dominatore dei nubi, non è il dio della leggerezza. Con i lampi e con il belletto Charles Kemble certo può avere un aspetto feroce e un'estrema vivacità, ma non perderebbe niente della sua reputazione se lasciasse a Henry Johnston la capacità di trasformare la semplice «meditazione in pazzia». Un giovane sincero come Frederick Bramble in *The Poor Gentleman*, personaggio che Charles Kemble per altro recita con lo spirito più giusto, non pensa neppure a questo sguardo cupo, che è indice di una coscienza afflitta, e un tipo allegro come Plastic in *Town and Country* non prende le sue decisioni con un'espressione che potrebbe tradirlo a qualsiasi osservatore. Il disprezzo ironico che Charles Kemble mostra per i consigli di Reuben Glenroy, quando interpreta Plastic, o per Sir Charles Cropland quando recita Frederick Bramble, è reso con il più riuscito stupore nella voce: il suo languore diventa un pregio, quando è alla base dello sciatto farfugliare e dell'acquiescenza paziente delle sue risposte. Qualsiasi freddo umorista parlerebbe nello stesso modo. Ma che cosa penseremmo di un uomo che, mentre medita sulla scelta della catena per un orologio, dovesse lanciare delle terribili occhiate storte o, quando gli si

¹¹⁷ «Cortese con la moglie» (Orazio, *Epistole*, II.2.133).

chiedesse se preferisce un budino o una torta, dovesse aggrottare le ciglia, come fosse tormentato da un profondo dubbio?

L'ospite (*dopo aver lanciato uno sguardo in basso, corruciato e meditativo*), «Signora, prenderò un po' di torta. (*A parte, dopo aver avuto il dolce e con uno sguardo torvo di tremenda meditazione*) Non sono certo che non sarebbe stato meglio il budino».

Mi è dispiaciuto vedere che Charles Kemble non è riuscito a evitare questo difetto ridicolo nell'interpretazione più superficiale dell'ubriachezza: altrimenti la rappresentazione di un tipo straordinario di ubriaco sarebbe stata perfetta. È questa interpretazione che rende il suo Charles Oakley e il suo Cassio rappresentazioni complete e originali. Divertirci e, al tempo stesso, mantenere il rispetto nell'ubriachezza, potrebbe sembrare impossibile, se lui non lo facesse in tutti e due questi personaggi. Ma con tutto il rilassamento degli arti, che appare così deleterio per la signorilità, con tutto il rilassamento della fisionomia, che è proprio il contrario di un'espressione sensata, con tutto l'allegro sprezzo di usi e cortesie comuni che il vino stimola, lui riesce non solo ad apparire rispettabile ma anche a far leva sui nostri sentimenti. L'ho visto, mentre interpretava un marito innamorato, che era stato convinto a partecipare a una bisboccia, trovare in questo vizio odioso un momento patetico e, nel mezzo alle sue assurdità distratte, rivolgersi alla moglie con una voce così in disaccordo con se stesso, così dilaniata tra allegria e rimorso, così addolorata nel tentativo di essere fortemente affettuosa, che il contrasto tra i suoi pregi e i suoi difetti, tra le sue capacità e i suoi desideri, tra l'amore per la moglie e la sentita impossibilità di esprimerlo, aveva colpito tutti i sentimenti familiari del pubblico. È la stessa cosa con il suo Cassio, il cui rimorso appare tanto più forte per l'incapacità di liberarsi della depravazione che detesta. Non c'è un solo attore che imiti questo difetto, con una tale assenza di maniera. Tutti gli altri interpreti vogliono essere degli ubriachi comici e, con questo errore, non possono fare a meno di ostentare una specie di ragionamento astratto, che ostacola il loro scopo. Fanno un centinaio di buffonate con le gambe, che un ubriaco non saprebbe neanche sollevare, fanno un migliaio di smorfie, che le mascelle di un ubriaco con riuscirebbero neanche a tentare per la semplice mancanza di voce, si muovono da un luogo all'altro mentre tutta la forza di quello è impegnata nel controllare le membra: in poche parole, vogliono sembrare ubriachi, quando lo scopo essenziale di un ubriaco è quello di sembrare sobrio.

Tutto sommato, Charles Kemble è un attore molto signorile e utile, di una mediocrità molto piacevole e con un occasionale sfoggio di grande talento. Mi sembra che la sua sfortunata apatia nasconda la sua vera abilità e che, come un gigante oppresso dalla sonnolenza, scenda al livello di uomini più deboli. Quando lo definisco un attore utile, non uso questo aggettivo come quei giornali che lo attribuiscono a qualunque attore sappia fare tante cose

in modo tollerabile, e nessuna bene. Non voglio mettere in dubbio l'utilità a vantaggio del teatro, men che meno il talento, di chiunque accetti di leggere un copione con un preavviso di poco tempo, ma Charles Kemble è utile al pubblico, oltre che agli impresari: se affronta un personaggio non originariamente suo, ce ne dà il senso morale e le parole, ce ne dà non solo il volto ma anche l'anima, non solo i gesti ma anche il giusto impulso. Un cattivo attore può essere definito come un animale che pronuncia un certo numero di suoni per mettere alla prova la pazienza di un certo numero di persone.

Appendici

Appendice 1

[«lanciare occhiate compiacenti al pubblico come fanno gli attori scadenti»]

Uno dei primi esercizi che un attore dovrebbe fare è dimenticarsi del pubblico e impegnarsi non con le persone che sta divertendo, bensì con quelle che sta rappresentando. Ma di tutti i semplici requisiti per l'arte mimetica, questa astrazione dal pubblico sembra essere quella meno realizzata. I nostri attori bravi amano troppo sapere che sono bravi e riconoscere l'ammirazione degli spettatori, con degli sguardi espressivi e importanti. I nostri attori scadenti sono ancora più vanitosi, perché l'ignoranza è sempre vanitosa e perché, non essendo in grado di coinvolgersi nella scena, devono cercare il coinvolgimento altrove. Costoro in realtà non parlano mai gli uni agli altri ma parlano alla platea e ai palchi, pensano non a quello che risponderanno le persone cui si rivolgono, ma a che cosa penserà il pubblico dei loro discorsi, non fanno mai soliloqui perché i soliloqui sono indirizzati a se stessi, e loro indirizzano sempre le meditazioni solitarie a tutto il teatro. Si aggiustano il foulard al collo, mostrano il fazzoletto e i loro atteggiamenti, lanciano lunghi sguardi in tralice e dicono a se stessi: «C'è una signora nel palco di proscenio che sta rimirando la mia figura! I critici in platea sono stupiti della mia facilità! Il personaggio mi sta benissimo, e anche i calzoni!». Ma immaginiamoci che la scena in cui si recita questa assurdità sia una vera stanza chiusa tra quattro pareti, perché l'attore stesso dovrebbe immaginarla come una stanza del genere. E allora che cosa guarda per tutto questo tempo? Lancia occhiate di traverso a una parete di legno, o osserva lascivamente una credenza nell'angolo.

Gli errori principali nell'uso corretto dello spazio si possono dividere in:

Guardare verso i palchi,
 Aggiustarsi gli abiti,
 Rivolgere al pubblico i propri soliloqui,
 Portare il cappello al chiuso e
 Non portarlo all'aperto.

Quest'ultimo difetto è diffuso quasi quanto il primo ed è doppiamente ridicolo. L'ho già detto, ma non si ripete mai troppo spesso un rimprovero a coloro che non sono abituati a correggersi alla svelta. È evidente che, quando un attore arriva in un campo o in una strada con il cappello in mano, non pensa affatto alla scena in cui è impegnato, ma al pubblico che ha di fronte, per cui testimonia il suo rispetto scoprendosi la testa, come

farebbe in una stanza piena di gente, anche se lo stesso uomo, quando compare in una stanza sul palcoscenico, avrà il cappello in testa. Se facesse nella vita reale questi stessi errori quanto sarebbe ridicolo l'effetto! Che cosa si penserebbe di un uomo che entrasse in un salotto con il cappello in testa o passeggiasse per la strada tenendolo sotto il braccio?

Queste incoerenze circa gli spazi sono innumerevoli: abbondano in ogni performance e in quasi tutti gli attori, e diminuiscono l'interesse per la scena, non solo per i critici che sanno spiegare questo calo, ma anche impercettibilmente per tutto il pubblico, che percepisce una perdita di piacere, senza conoscerne la ragione. Sono anche le incoerenze meno scusabili, perché si possono correggere facilmente, e meritano un rimprovero secco da parte del pubblico. Qualche parola dalle panche dei critici vicino all'orchestra o un grido di «Mettiti il cappello!» dalle gallerie le farebbe cessare subito. I commenti duri dal loggione in verità potrebbero non essere molto piacevoli per un attore, ma lui dovrebbe fare attenzione a non meritarsi.

Appendice 2

[«a non concepire accenti se non quelli che soddisfano il suo capriccio o l'amore per le novità»]

Sono stupito del fatto che il pubblico non trovi il modo di notare la cattiva pronuncia di Kemble. Pare che cambi la pronuncia delle parole solo per il gusto di alterarla. Non c'è altra regola per la pronuncia che l'uso, e lui viola questa regola continuamente, in un modo che sarebbe molto divertente se non rovinasse alcuni dei discorsi più belli dei nostri autori tragici. Questo difetto pian piano si è diffuso in teatro, e gli altri attori, pensando che creare in questo modo sia un segno della loro inventiva, talvolta sono completamente incomprensibili. Un uomo che parlasse in società con queste forme affettate sarebbe considerato da chi lo ascolta come uno che purtroppo parla in un dialetto di campagna. Immaginatoci per esempio due signori, che conversano usando la lingua di Kemble e di questi altri attori, e lo stupore di una terza persona che li ascolta. Supponiamo che un ufficiale del reggimento cui sia stato da poco ordinato di farsi crescere la barba sul labbro superiore, sia avvicinato da un amico elegante: —

- A. Ah, capitano, come va? La tua pargenza migliorerebbe molto con un po' più di attenzione alla birba.
- B. Lo penso anch'io. Non c'è sentore in una birba. Ma serve a distinguere il soldato e di sicuro c'è molto prezio nel mostrarsi terribile.
- A. Ma le ragazze, Jack, le ragazze! Le tue libbra sono sufficienti a bandire i baci dalla terra per sempre.

- B. Per l'amor di zio, non dire altro! Perbacco, i bottegai e i marcanti saranno superiori a noi con le care ragazze! Comunque, siccome ora è contro la legge militare avere un'espressione dolce, e siccome alcune birbe sono di qualità tollerabile, devo fare di necessità virtù e, se non posso avere un aspetto dolce per la mia ragazza, devo comunque averne uno orendo per amore del mio paese.

[...]

Non è un peccato che un attore, che sa dare dignità a ciò che merita di essere nobilitato, debba in modo indiscriminato appiattirlo, in una questione più meschina? I versi seguenti sono stati recitati con una risoluzione eroica quasi come quelli precedenti. Coriolano vuole essere informale, ma Kemble è – come dire? è sempre Kemble: –

Cor. Andrò a lavarmi;
E quando avrò il viso lindo, vedrete
Se arrossisco o no.¹¹⁸

La parola *lindo* avrebbe potuto certamente essere misurata con un cronometro: invece di essere un breve bisillabo, è diventata una parola di una lunghezza tremenda. Posso descrivere la pronuncia solo con un suono come *li-in-do-o-o*. Fortunatamente per le nostre orecchie schizzinose o, come direbbe Kemble, *schezzinose*, non ho avuto occasione di sentire *birba* per *barba*; ma è stato inutile aspettarsi una qualche pausa nella pronuncia, quando Kemble ha trasformato una parola come *Aufidio*. L'ha chiamato sempre *Aufitio* come una giovane che parli del suo *otioso* innamorato o dell'*otioso* mese di novembre. Anche il nome di Coriolano è diviso da Kemble con precisione sillabica in cinque suoni distinti, sebbene la pronuncia comune, così come Shakespeare stesso, abbrevi *rio* in una sola sillaba, come nella parola *svarione*: il cambiamento non ha altro effetto se non quello di dare rigidità a ciò che è già troppo rigido e di rendere molti versi del poeta duri e non ritmici. È una sfortuna per il pubblico, che Kemble non trovi mai un verso in cui questa assurdità sia frequente e evidente al punto di essere intollerabile. Mi piacerebbe sentirlo ripetere i versi seguenti: supporremo che si trovi nella stanza del direttore e si rivolga a un ebreo disonesto con la barbetta rada, che vuole acquistare alcuni macchinari logori per fare in teatro il rumore del mare e dei tuoni: –

La tua *vartù*, giudeo, è rada come la tua *birba*,
Sì-ì-ì, e il tuo *core* così nero
[...]
Vattene via! –

¹¹⁸ *Coriolanus*, 1.10.67-69.

Offende la mia lingua madre parlar con te,
otioso, insitioso, tremento e pèrfito!

Di Mrs. Siddons nel ruolo di Volumnia non ho niente da dire, se non per lodarla come al solito. La matrona romana aveva tutta la sua giusta dignità ma non era l'inflessibile magnificenza che un'attrice modesta avrebbe finto. Mrs. Siddons sa quando innalzare il volto per avere una maestosità imponente, e quando scendere alla familiarità della semplicità domestica. Questa signora e suo fratello sono rispettivamente la natura e l'arte personificate.

Munden nel ruolo di Menenio aveva parecchio del buffone comico, ma niente del patrizio amico di Coriolano. Simmons come cittadino fazioso avrebbe fatto bene, quando ridicoleggiava il grande capo, a imitare la voce e i modi di Kemble.

Come mai Mrs. Humphries o Miss Brunton sia innalzata al ruolo dell'eroina, quando il teatro ha Miss Smith, è inspiegabile, al di là della logica comune. È come con la pronuncia di Kemble: potrebbe pronunciare bene come chiunque altro, ma preferisce darci qualcosa di scadente, immagino per creare un contrasto con ciò che va bene.

Saggio sull'invenzione della pronuncia

Coriolano. — Così i miei polmoni
Inventeranno parole fino allo stremo.¹¹⁹
Shakespeare

Da tempo immemore i critici sono d'accordo sul fatto che l'invenzione sia la prima qualità e il primo segno del genio, ma di sicuro non ne hanno capito completamente la natura: quelli che la confinano a ciò che di solito si intende con il termine *originalità* sono evidentemente in errore, perché con questa semplice definizione vorrebbero persuaderci che solo Omero, Milton, Shakespeare, e pochi altri originali siano stati grandi geni, ma il fatto è che l'invenzione si rivela con due bellezze invece di una, l'*originalità* e la *singularità*, sebbene si debba confessare che la natura di queste bellezze è essenzialmente la stessa e che tutti coloro che le possiedono sono ugualmente d'accordo di essere diversi dal resto dell'umanità. Non si può immaginare quanto questa vera definizione di genio accresca infinitamente la gloria letteraria della Gran Bretagna: per esempio il dramma si vanterà non solo di Congreve, Wycherley e Sheridan, ma anche di D'Urfey,

¹¹⁹ *Coriolanus*, 3.1.81-82.

Shadwell,¹²⁰ Reynolds, Cherry, Dibdin e un migliaio di altri, che la cattiveria di critici ignoranti vorrebbe condannati all'oblio eterno. Di fatto un nuovo mondo di geni ci sorge davanti agli occhi. Nel dottor Mavor¹²¹ troveremo un biografo eccellente, in Robert Heron¹²² uno storico molto obiettivo, in Capel Loft¹²³ un critico amabilmente imparziale; in breve, in ogni ballata di strada lo spirito di Omero errante, e in ogni stupido imbrogliatore un genio di consumata modestia.

Se con questi mezzi scopriamo moltissimi talenti nello scrivere, ne troveremo un numero ancora maggiore nel parlare. Quella massa di oratori, la gente, ha sempre mostrato una particolare felicità nell'invenzione dei dialetti, come ha esemplificato in modo elegante l'autore del *Cant Dictionary*, ma nella pronuncia pochi hanno superato l'audace immaginazione di Kemble del Covent Garden, che pare determinato non solo a rendere se stesso totalmente incomprensibile, ma anche a introdurre una lingua nuova sulle scene, e a far sì che Shakespeare e Congreve siano di difficile comprensione come se avessero scritto in copto o in indostano. La ragione è molto semplice: Kemble è deciso a essere considerato un genio in ogni modo possibile e, mentre mostra della buona originalità in alcune sue interpretazioni teatrali, vuole essere *singolare* laddove nessuno può essere *originale*. Questa circostanza sarebbe infelice per Kemble, se lui, con uno spirito davvero magnanimo, non traesse piacere anche dalle difficoltà. Ci sarà sempre qualche critico invidioso, così ostinato da sostenere che nessuno può pretendere di dettare alla società la corretta pronuncia, che se Sheridan, o Walker, o Jones, dovessero dare la loro opinione, nel corso di una conversazione, sulla pronuncia di ogni parola, questa opinione non sarebbe altro che come quella di un individuo non molto colto e che, perciò, né loro, né nessun altro, in pubblico o in privato, è giustificato a insistere su una sua modalità preferita. Dal momento che la comprensibilità del discorso è interesse della maggioranza, solo la maggioranza può decidere cosa convenga o meno per la comprensione reciproca. Ma, come altri geni superiori, Kemble disprezza la maggioranza e ha l'ambizione di piacere solo a pochi scelti che, senza dubbio, se ci sono, sono davvero pochi e grandissimi linguisti. Ma quali orecchi eruditi potrebbero mai aver trovato un significato nella trasformazione che Kemble fa della parola *ache* [*dolore*, pron. eik] in *aitch* [*acca*, pron. eic]? Se Kemble vuole mostrare riguardo per il metro shakespeariano dando la giusta quantità di sillabe al verso,

¹²⁰ In realtà Thomas Shadwell (1642?-1692); Thomas D'Urfey (1653-1723) erano stati drammaturghi bravi e di successo.

¹²¹ William Fordyce Mavor (1758-1837) famoso sui libri di testo, autore tra le altre cose di una *Storia Universale* in 25 volumi (1801).

¹²² Autore tra l'altro di *New General History of Scotland* (1794-1799). Morì nel 1807.

¹²³ Capel Loft (1751-1824), scrittore.

Fill all thy bones with aches, make thee roar,¹²⁴
 [Ti riempirò le ossa di dolori, ti farò urlare]

è strano che tanto spesso in *Coriolanus* abbia scombinato il metro del poeta. Se dovessimo ragionare per analogia, e dividere la parola *aches* in due sillabe, di sicuro diremmo *ei-kis*, poiché in parole derivate dal greco¹²⁵ la *ch* davanti a una vocale credo sia sempre pronunciata come *k*, con l'eccezione di *charity*, *archer* e *schism*. Ma correggere tutte le mancanze del metro di Shakespeare è un compito adatto a quegli schiavi delle parole che farebbero i versi di Chaucer esatti come quelli di Swift e, dato che Kemble nei suoi metodi è un genio audace, piuttosto che lento, e non usa questa pronuncia pensando a Shakespeare o al pubblico, dobbiamo attribuirlo a quell'autocontrollo o alla sicurezza in se stessi, che ha sempre consentito a grandi uomini di essere perfettamente soddisfatti di sé, anche se il mondo intero non sapeva dire per quale motivo.

Questi signori spiritosi, i gestori degli uffici della lotteria, i cui annunci sul giornale danno così tanti begli esempi di errore hanno, con la solita disinteressata fantasia, scritto sul retro delle locandine teatrali diverse eccentricità letterarie, che ci insegnano, quando avremo buttato via metà del nostro denaro alle farse di Reynolds, come buttare via il resto da qualche altra parte. Ho pensato di seguire questo esempio pubblicando il seguente dizionario, cosicché ogni signora o ogni signore, che dovesse acquistare un programma di sala, possa trovare la lista delle parole dette dagli attori da una parte, e il modo di capirle dall'altra:

aches	aitches
beard	bird
cheerful	churful
conscience	conshince
earth	airth
err	air (e così anche in ogni occorrenza delle sillabe <i>er</i> e <i>ir</i>)
farewell	farwell
fearful	furful
fierce	furse
hideous	hijius
insidious	insijjus
innocence	innocince
infirmity	infareimity
leap	lep
leisure	leasure

¹²⁴ *The Tempest*, 1.2.373.

¹²⁵ La parola *ache* deriva dal sassone e non dal greco. Leigh Hunt sta qui usando l'autorità del Dr. Johnson cui era dovuta anche la grafia attuale invece del precedente *ake*. Inoltre nella parola *schism*, *ch*, citato successivamente come sonoro, è invece pronunciato come *k*, cioè con una *c* dura.

melodious	melojus
merchant	marchant
odious	ojus
perfidious	perfijus (e così in tutti gli aggettivi che finiscono in <i>dious</i>)
pierce	purse
prudence	prudince
quality	(la prima sillaba come nella parola <i>aliment</i>)
rode	rod
sovereign	suvran
stir	stare
thy	the
virgin	vargin
you	ye (cioè, il plurale per il singolare)
ye	jee, dopo le parole che finiscono con <i>d</i> , come <i>demand-jee</i> al posto di <i>demand ye</i> , o <i>chee</i> dopo parole che finiscono con <i>t</i> , come <i>hurchee</i> invece di <i>hurt ye</i> .

Temo che i lettori non saranno esattamente d'accordo con gli argomenti che ho prodotto in favore del genio di Kemble per la pronuncia corretta. Gli inglesi sono particolarmente concisi e assolutamente contrari a queste improbabili eccentricità del genio. Lo stesso spirito che fa sì che preferiscano una scorciatoia attraverso un sentiero a un lungo giro su una bella strada, farà sì che si indignino di questi lenti avvicinamenti del senso, anche se la maniera e il linguaggio sono pomposi. Più di una volta mi è dispiaciuto per il distinto oratore, mentre si esprimeva metodicamente nel suo gergo, perché

A mortificare un genio ancora resta,
del mostro giù in platea, ciascuna testa;¹²⁶

e non sarei affatto sorpreso se, in una serata tragica, mentre il genio di Kemble si sbizzarrisce, qualche segnale di ignorante disprezzo dovesse produrre una catastrofe terribile.

Appendice 3

[*The Grecian Daughter* (La figlia greca)]

La tragedia di Murphy *The Grecian Daughter* è diventata importante grazie all'interpretazione vivace di Mrs. Siddons che, come tutti i grandi interpreti, contraddice il vecchio detto, *ex nihilo nihil fit*, poiché in questo personaggio di sicuro dal nulla lei trae moltissimo. Il suo slanciarsi verso

¹²⁶ A. Pope, *Imitations of Horace* (1737), libro II, epistola 1, vv. 304-305.

Philotas e la prostrazione muta sul pavimento per ringraziarlo di aver salvato la vita al padre, sono stati sublimi. Murphy non era un poeta: il suo solo talento, pure eccellente, era l'umorismo, e lo ricorderemo sempre come l'autore della prima farsa in inglese, *The Citizen*. La sua tragedia sulla figlia greca è un continuo dispiegarsi di idee comuni e di espressioni banali. Gli eventi che ha tratto dalla tradizione sono emozionanti, ma l'autore ha poco di tragico, eccetto il linguaggio, pieno di versi pomposi e invocazioni inflazionate agli dèi. Se ci sono dei buoni sentimenti non sono suoi. Murphy non era un uomo colto e ha chiamato Omero e Platone in soccorso, per drammatizzare le sue tragedie, come aveva fatto ridere Plauto e Terenzio per lui nelle opere comiche. In tutta questa tragedia c'è solo un pensiero originale, o che almeno io penso lo sia: è l'idea di Philotas, quando sente che Evander era stato salvato dall'inedia grazie al latte di sua figlia,

Avendo capovolto
Tutte le sue leggi, la grande Natura trionfa sempre!

Questa frase, che sarebbe stata trascurata tra le innumerevoli bellezze di Shakespeare, brilla come una stella nella torbida monotonia della tragedia di Murphy.

Appendice 4

[«Quanto ai giornali»]

Il motivo della produzione e della ripresa dei drammi moderni in questo momento è non poco oscuro. Difficilmente può essere l'interesse degli impresari, perché in quel caso non vengono mai realizzate le loro idee, non può essere la bellezza dell'autore, perché autori belli non ce ne sono, non può essere il piacere della gente, perché la gente non può avere piacere da ciò che invariabilmente biasima. Solleviamo un po' il sipario e guardiamo nel meccanismo della politica teatrale. La scarsità di contributi non è certamente la causa di queste produzioni meschine, perché il direttore ha il baule pieno di drammi manoscritti. Non può tirarli fuori, e senza dubbio la maggior parte sono chiusi a chiave in un sonno eterno, destinati a non far mai addormentare gli altri. Ma in questa enorme massa non c'è niente degno di considerazione, niente che possa salvarci da questi sonniferi drammatici, come *The Delinquent* e *A Prior Claim*, e insegnarci a tenere gli occhi aperti, invece di sbadigliare la nostra disapprovazione e desiderare di andare a letto? C'è di sicuro, ma l'impresario non può fare niente. In realtà dobbiamo pensare che sappia distinguere lo scrivere bene dallo scrivere male perché, se non lo sa fare, non è adatto a occupare la sua posizione, ma potrebbe trovare venti pagine buone, riconoscere il loro merito. Eppure, non farà niente. Lo spiego. Un cattivo scrittore, che non può affidarsi al

merito intrinseco delle sue opere, perché abbiano successo, ha un migliaio di espedienti per supplire all'inadeguatezza. In primo luogo, cerca di fare amicizia con tutti gli attori, uno dopo l'altro, li invita a cena, compra biglietti per le loro beneficate e ne elogia le battute. Queste abitudini generano familiarità, la familiarità è gemella della confidenza e, nel calore del quinto bicchiere, dopo cena tira fuori un manoscritto di suo pugno, composto allo scopo di mettere in mostra il talento speciale dei suoi amici teatranti. Gli amici teatranti sono incantati, lui diventa un frequentatore di camerini e, alla fine, l'impresario accetta la sua opera, pur non sapendo niente del talento dello scrittore, al di là della sua comicità a una cena, il suo giocare con le parole, o dare manate sulle spalle degli attori e chiamarli Dick, Jack e Harry. Il nostro autore ora non ha altro cui pensare se non la prima: ogni sciocco che sente gli ricorda la platea, ogni imprecazione il fiasco. Corre agli uffici del giornale e cerca di fare amicizia con quei giornalisti di indole buona, che ingannano la gente con false critiche, solo per amore dei loro amici o, che poi è la stessa cosa, per amore delle cene dai loro amici. Ne invita uno a bere una bottiglia, loda un secondo per la sua cultura e per lo spirito, e a un terzo sussurra, «Biglietti per i palchi – senza riserva – tutti i vostri amici!». Essendosi così assicurato tutti e riempito le gallerie di quegli scioperati dai polmoni robusti che, in cambio di qualche biglietto, sono sempre al servizio di un autore timido, arrischia la sua pièce in pubblico. Gli attori si adoperano in modo mirabile, l'applauso che segue è rivolto non all'eccellenza del dialogo, bensì all'eccellenza con cui è stato recitato, e gli spettatori di buon cuore, malgrado qualcuno più esigente che fischia, non vogliono mandare a letto senza cena lo scrittore meschino, che nel prologo li prega e li implora così tanto. Il giorno dopo, tutti i giornali sono in estasi, e emerge la solita vecchia critica compiacente: – «Ieri sera una nuova pièce – dalla fertile penna di Tizio e Caio – ingegno – natura genuina – dialogo piccante – eventi casti – originalità – **** è stato eccellente – Mrs. **** aveva un aspetto affascinante – grande successo – teatro pieno – promette di essere una delle opere più amate». In due settimane l'opera striscia verso la tomba. Tuttavia, l'autore, essendo amico degli attori ed essendo un frequentatore dei camerini, si attacca sempre di più all'impresario, come una cattiva abitudine, e ogni anno si dà da fare per essere lodato dai giornali e dimenticato dai posteri. Così nascono i Reynolds, i Dibdin e gli Arnold¹²⁷ dei nostri giorni, e questi sono i motivi che influenzano i direttori quando cercano di piacere al pubblico. Dev'essere stata così l'influenza di Lewis¹²⁸ per convincere i direttori a riprendere la sua banale tragedia. Questo signore ha più successo come

¹²⁷ Samuel James Arnold (1774-1852), drammaturgo e manager.

¹²⁸ Matthew Gregory Lewis (1775-1818), narratore e drammaturgo, famoso per i suoi romanzi gotici, come *The Monk* (1795, Il monaco). Di qui il riferimento a Ann Radcliffe (1764-1823), una delle più famose scrittrici del genere.

seguace di Mrs. Radcliffe nel campo del romanzo. Anche se il suo talento a volte sembra sia stato allevato in un ossario, e lui troppo spesso sbagli il disgustoso per il terrificante, è però di qualche merito come romanziere moderno, che riesce a far diventare interessanti storie di folletti e cose che fanno paura ai bambini. Tuttavia, in un'epoca che non può vantare che tre veri poeti, Lewis non ha pretese per l'alloro del Parnaso, il talento gli viene meno quando comincia a camminare con ritmo metrico, e la sua tragedia *Alfonso*, con immagini antiquate e un linguaggio sciocco, serve solo ad aggiungere un'altra prova alla triste verità: che non esiste nessun poeta tragico inglese. Ogni giorno ci si convince sempre di più della decadenza totale del dramma inglese, e diventa un dovere dei gestori del teatro scoraggiare futuri tentativi di coloro che ne stanno affrettando il declino. Non cediamo a nessuna nazione sulla terra la corona del conquistatore. Perché dovremmo farlo per quella del poeta? Se l'impresario dice che è impossibile trovare un genio drammatico, non dice la verità: che li si incoraggi a venire fuori e appariranno. Le epoche di più profonda ignoranza dovevano tutta la loro oscurità non al concreto declino della mente umana, ma a circostanze che ne restringevano la portata dell'azione. I ministri francesi nel Seicento amavano le arti e costruirono quella che viene detta l'Età di Luigi XIV. Augusto voleva essere immortale: aprì il sole della sua corte ai geni letterari, e il suo regno è immortalato con il titolo di Età augustea.

È stato detto che qualche volta sono troppo severo nelle critiche teatrali. Essere severo non è volontà, è necessità. La colpa non è mia, ma di quegli sfortunati autori che

----- contro
Natura e fato scrivon sempre.¹²⁹

È abbastanza ridicolo che un uomo crei qualcosa di spregevole, e poi se la prenda con me per il mio disprezzo. Un criminale trovato colpevole in tribunale potrebbe allo stesso modo esprimere il suo stupore per la mancanza di sentimenti nel giudice. Che i direttori presentino al pubblico qualcosa che faccia onore al loro giudizio, e tutti vedranno con quale piacere darò loro l'approvazione del mio. L'autore di questo articolo si vanta che le sue opinioni siano state guidate solo da un riguardo per la verità, per il vero piacere della gente, e per la reputazione letteraria degli inglesi, ed è felice che queste sue opinioni siano state approvate dal pubblico. È stato davvero severo con *A Prior Claim* quando i quotidiani non

¹²⁹ Samuel Butler, *Hudibras* (1663-1664), I. 647.

lo erano, ha ridicolizzato *The Delinquent* quando i quotidiani non ci vedevano niente di ridicolo. Chi aveva ragione? *A Prior Claim* è morto pochi giorni dopo la sua recensione, e *The Delinquent* l'ha seguito nella tomba. È tempo che si riscatti la qualità critica della stampa pubblica dall'accusa di trascuratezza, di ignoranza e di corruzione. La stampa è la guida del gusto pubblico e lo corregge dalla sua depravazione, e dovrebbe cercare di meritare la fiducia di coloro che vorrebbe istruire. Finché non c'è niente da lodare, il Critico Drammatico del *News* deve continuare a biasimare. Il compito di correggere il teatro nella sua attuale decadenza è senza dubbio difficile ma, se lui avrà contribuito a distruggere anche una sola opera miserabile, o a condannare anche un solo autore miserabile, i suoi sforzi saranno stati ricompensati a sufficienza, ed è risoluto sul fatto che, se i drammaturghi sonniferi gli permetteranno di tenere gli occhi aperti, e di tenere in mano la penna, finché sarà onorato dell'attenzione pubblica,

— — — — — nessun furfante teatrale noioso
Potrà scendere in pace dalla scena all'eterno riposo.¹³⁰

[...]

L'etichetta, come il destino, ha un'elasticità illimitata e, come la maggior parte dei sovrani dispotici, non dà sempre una ragione per ciò che ordina. Non so di un solo buon motivo, per cui le opere nelle beneficiate non si debbano criticare, ma poiché l'etichetta ci proibisce di farlo, e i teatri ora non presentano quasi altro, non posso dire più nulla.

Comunque, quando c'è un momento di stasi nella critica, non sto fermo: studio la critica degli altri, medito su quei profondi saggi teatrali che abbelliscono i quotidiani e che, come tutte le produzioni del vero genio, possono vantare una concisione inimitabile e, per quanto non pensi neanche a imitarli, mi affatico comunque molto a capirli. Da questi studi ho ricavato delle massime importanti, che non posso non comunicare al pubblico. Sono diverse da quelle di La Rochefoucauld, perché totalmente benevole, da quelle di Seneca, perché sono perfettamente vere, e sono diverse dalle massime dei Saggi di Grecia, perché sono perfettamente originali. In realtà uno o due di questi acuti sapienti ha fatto di certo qualche nuova osservazione, poiché uno di loro ha detto che «non si dovrebbe fare niente senza un motivo» e un altro pensava che «molti uomini sono malvagi». Ma questi sono dei detti che, nonostante la loro genialità, non serviranno molto al mondo, mentre chiunque ami la letteratura sarà colpito dai vantaggi originali che possono derivare dalle seguenti

¹³⁰ Versi lievemente variati da *The First Satire of the Second Book of Horace Imitated* (1733) di Alexander Pope.

Regole per il critico teatrale di un giornale.

Primo – Non date mai notizie sull'autore di un dramma o sul dramma stesso, a meno che non sia nuovo: se l'autore è vivo, è molto probabile che non avrete motivo di parlarne più di una volta, e se non è vivo, non avete affatto motivo di parlarne, perché i morti non invitano a cena.

Secondo – Concedetevi familiarità con ogni scrittore drammatico e con ogni attore, e avrete una nobile opportunità di mostrare i vostri buoni sentimenti e la vostra filantropia, perché loderete ogni opera che viene recitata e ogni attore che recita. Credetemi, la gente attribuirà questa lode solo alla vostra costante benevolenza, che è una grande virtù.

Terzo – Se il pubblico non possiede questa vostra stessa virtù, ma dovesse fischiare in modo barbaro una nuova pièce, solo perché non si è divertito, nella vostra critica il giorno dopo dite che sarebbe stata molto più divertente, se un po' fosse stato aggiunto o un po' fosse stato tolto, una probabilità che pochi vi contesteranno. Nessuno dotato di vero sentimento penserà di condannare un altro, solo perché questi non è riuscito a divertirlo ogni volta che ci ha provato. Se l'esclamazione «Bravo!» farà sì che un uomo possa godersi la cena, e mettersi in tasca qualche sterlina ogni inverno, chi non griderebbe «Bravo!»? Se un tizio strambo e brutto vi si avvicinasse per strada e dicesse, «Signore, vi ringrazierei se mi diceste che sono bello, altrimenti sarei infelice per mesi», senza dubbio direste, «Signore, sono incantato dal vostro aspetto, e vi prego di essere perfettamente felice». Allo stesso modo è facile dire a Reynolds, o a Dibdin, o a Cherry, «La vostra pièce è eccellente», e il poveraccio starà bene, come se fosse la verità.

Quarto – Se non capite bene come nascondere la vostra opinione negativa sugli scritti o sulle interpretazioni di qualcuno, ma a volte vi ritrovate a concedervi di dire maliziosamente la verità, dite sempre il contrario di quello che pensate. Il seguente glossarietto, preso dai più famosi critici, vi può essere d'aiuto in questo caso. Naturalmente, userete la prima colonna:

<i>Un teatro pieno</i>	un teatro in una serata di spettacolo quando tutti i posti dietro le prime file e i palchi in alto sono vuoti.
<i>Un autore divertente</i>	un autore la cui serietà stessa fa ridere suo malgrado.
<i>Un autore di successo</i>	un autore che ha fatto fiasco quattro volte su cinque.
<i>Un buon autore</i>	usato in generale per un autore che dà buone cene.
<i>Un attore rispettabile</i>	un attore insipido; uno che in generale non è né fischiato né applaudito.

<i>Un fine attore</i>	uno che fa un gran rumore, uno che fa stracci delle passioni, uno che fa sproloqui, uno che per natura doveva fare il banditore. Questo appellativo può essere dato in qualsiasi occasione a Pope, che ha i polmoni migliori di chiunque altro sulla scena.
<i>Una pièce deliziosa</i>	un'opera piena di balli, musica e scene, nella quale meno l'autore ha da fare meglio è.
<i>Grande applauso</i>	applausi mescolati ai fischi dalla galleria e dalla platea.
<i>Applauso illimitato e generale</i>	applausi mescolati ai fischi della sola platea. Questa frase si trova spesso in fondo al programma del teatro, dove si dichiara quale accoglienza ha incontrato l'opera. Le pièce annunciate in questi programmi sono generalmente stampate in rosso, segno senza dubbio della modestia con cui parlano di se stesse.

Una volta c'era un autore così gentile che non poteva tollerare di usare una parola dura, specialmente parlando di manigoldi: chiamava di solito i briganti *esattori*, i borsaioi *collettori* e gli stupratori *uomini galanti*. Questo signore sarebbe stato un eccellente critico teatrale, avrebbe potuto chiamare Reynolds Congreve e Cherry Shakespeare, e tutti avrebbero ammirato la sua invenzione.

Quinto, e ultimo – Quando recensite la produzione di un vecchio dramma, non superate mai le sei o sette righe, ma state attenti a indicare per nome le persone alla moda nei palchi, perché queste informazioni sono requisiti indispensabili per la buona critica. C'è una bella scelta di frasi usate da tempo immemore dai critici dei giornali, e vengono ancora usate di comune accordo, così come tutti accettiamo uno stile unico per una cambiale o per un biglietto da visita. Perciò, le vostre osservazioni saranno generalmente come queste:

Drury-Lane. – Ieri sera è stata rappresentata con grande successo la *bella* commedia *The Rivals* in un teatro *stracolmo*. Bannister è stato eccellente – Nanette Johnston (Mrs. Henry Johnston) aveva un *bellissimo* aspetto. – Nel pubblico abbiamo notato la Duchessa di Gordon, il Duca di Queensbury, Lady Hamilton e molta altra *bella* gente *simpatica*. C'è stata una lite in platea.

Che cosa ci può essere di più conciso, più esplicativo, più critico, di questa recensione? I grammatici si impegnano a insegnare una lingua in cinque mesi, i musicisti tutta la teoria musicale in cinque settimane, e i maestri di ballo ogni genere di passi in cinque ore, ma con queste regole un uomo può diventare un acuto critico in cinque minuti. Che Aristotele e Quintiliano sgomentino nascondano i loro volumi, e confessino la superiorità di una critica che, come la parola magica *sesamo* nelle *Mille e una notte*, ci apre in un soffio un migliaio di tesori!

Appendice 5

[«Era opinione del Tassoni»]

Hayley¹³¹ con la sua solita bonarietà chiama l'autore de *La secchia rapita* il «cortese Tassoni», ma questo epiteto non sembra potersi applicare comunemente. Tassoni appare severo nel suo giudizio e incline a vedere le cose nella loro luce più nefasta. Nelle sue meditazioni, persino sulle donne non evita di usare la sua pignoleria maligna e, perdendo ogni galanteria naturale del poeta, offre questa ragione netta del «perché le donne vadano vestite di lungo»: «Le vesti lunghe sono introdotte fra le donne per coprire le difformità del corpo, essendocene grande numero, che, se andassero vestite de panni corti, giammai non troverebbero marito; e molte parti nascose si stimano belle che, se scoperte si potessero rimirare, apparirebbono tutto il contrario». [Le citazioni dal Tassoni sono in italiano.]

Appendice 6

[«non so come spiegarlo»]

La maggior parte del pubblico di sicuro non si è mai ingannata fino al punto di credere che i fatti rappresentati sul palcoscenico siano reali. Gli attori migliori, che possono creare questa illusione più verosimilmente, sono sempre i più applauditi, ma è evidente che non riceverebbero nessun applauso se ci dimenticassimo dei loro personaggi fittizi, poiché nella vita di tutti i giorni non battiamo le mani a qualcosa che ci piace per strada, né gridiamo «bravo» in una situazione patetica dentro una stanza. Forse un campagnolo, che non sapesse nulla dei meccanismi e dei trucchi della scena, potrebbe essere ingannato momentaneamente, ma l'illusione sarebbe cancellata presto dalle frequenti interruzioni dello spettacolo e, in particolare, dai cambi di scena condotti così male in teatro, dove si vedono due uomini che corrono energicamente l'uno verso l'altro, tenendo stretto mezzo castello o un giardino. Tuttavia, anche se mantenere questa impressione di realtà è impossibile, e generalmente davvero considerato sgradevole, l'imitazione della vita e dei comportamenti dovrebbe essere il più possibile esatta, per lo stesso motivo per il quale ci piace la nostra somiglianza precisa in uno specchio, anche se siamo convinti che si tratti di una pura somiglianza. Ma anche il più bravo attore fa solo metà del suo effetto, se la sua imitazione eloquente non è aiutata dalle imitazioni mute degli abiti e delle scene. Per esempio, un uomo che nel suo aspetto e nell'azione potesse mostrare a perfezione la mente di Alfredo il Grande,

¹³¹ William Hayley (1745-1820), *An Essay on Epic Poetry* (1782), dove però definisce il Tassoni «gay», allegro e non cortese.

farebbe solo un'impressione strana, se l'abito seguisse la moda del regno di Giorgio III e la stanza riproducesse la moda elisabettiana. Eppure, le assurdità cronologiche del teatro attuale sono poco meno risibili di un tale composto. Di fatto, Alessandro non si infuria con addosso il tricorno e gli stivali militari, Timoleone non si acciglia sotto una fluente parrucca, e Cleopatra non fa la lasciva in una enorme sottogonna a cerchio. Ma, sebbene tempi e paesi non siano parte di questa sfida aperta, le loro qualità vengono inspiegabilmente dimenticate.

Forse non c'è neanche un interprete che sappia come vestirsi con perfetta correttezza, a parte Mrs. Siddons, che da questo punto di vista è classica e precisa. Elliston, Kemble, e suo fratello Charles, sono più attenti al loro abbigliamento della maggior parte degli attori, ma il secondo ama sempre troppo il luccichio degli ornamenti, e ho visto entrambi i fratelli nelle parti di uomini moderni, sfolgoranti in abiti di corte nelle occasioni più comuni. Quanto agli altri attori, le assurdità nel vestire sono innumerevoli e si possono osservare in ogni serata di uno spettacolo. Gli anziani dei nostri giorni non sono quasi mai senza una giacca con i merletti e un panciotto con i risvolti del secolo scorso. Le signore indossano abiti pieni di lustrini e piume di struzzo in tutte le occasioni, e i damerini appaiono per strada con gli alamari invece che con dei normali bottoni, con il tricorno invece che con il cappello rotondo, e con la spada, quando nessuno porta una spada eccetto che a corte. Di tutti coloro che si vestono da gagà, comunque, Lewis è quello più in errore e quello meno scusabile, perché è un attore di grande esperienza e di grande talento. Questo signore sembra divertirsi a indossare abiti insoliti, e non è raro che stupisca il pubblico, apparendo come un vagheggino con la giacca a quadretti ravvivata da diversi colori. Di che periodo o di quale paese possa essere quella giacca non lo so: tutto ciò che riesco a capire è che è più simile all'abito di un antico lacchè francese, che non di un moderno gentiluomo inglese.

Appendice 7

[Lord Ogleby in *The Clandestine Marriage*]

La commedia *The Clandestine Marriage*, opera di Garrick e Colman, è stata rimessa in scena mercoledì sera a Haymarket, e me ne dispiace molto. Il direttore generalmente ha avuto successo nelle riprese, ma comunque intendesse onorare il padre, ri-producendo questa pièce, gli interpreti di sicuro non l'hanno aiutato nel suo piano. Comunque, forse la fama di Colman senior non riguarda in modo così speciale *The Clandestine Marriage*, dato che le prove testuali non credo attribuiscono a lui la bellezza originale del testo. Colman era uomo dotato di un'osservazione individualmente corretta, ma non universalmente potente, di genio classico piuttosto che originale. Arrivò agli studi drammatici con la testa piena del talento altrui e

capace di applicare ciò che aveva letto a ciò che aveva visto: consapevole di questa mancanza di originalità, pare non essersi preoccupato di evitare l'imitazione. Si accontenta di prendere in prestito ciò che i più grandi geni percepiscono, laddove la sua vista viene meno, e racconta le storie di drammaturghi e saggisti, di romanzieri inglesi e francesi, con la stessa riuscita, e senza preoccuparsi di fare un cenno di ringraziamento. Dato che era destinato a essere uno scrittore di puro giudizio, questo giudizio, esattamente corretto, non gli si può negare; ciò che lui stesso capiva bene, faceva capire bene agli altri, perché il suo linguaggio è sempre semplice e appropriato e ha l'arte di limitare le osservazioni altrui ai propri oggetti. Così l'attacco della sua satira non mette in allarme per la novità, ma l'arma diventa sempre più salda nelle sue mani e, mentre dirige il colpo con precisione, mostra una grazia gestuale riuscitissima. È per questa mancanza di originalità e, al tempo stesso, per quest'arte di usare le sue fonti, che tendo ad attribuire la parte più originale di *The Clandestine Marriage* a Garrick.

Di sicuro penso che la fama di Garrick come attore abbia danneggiato la sua reputazione come autore. Tutti erano in grado di ammirarlo nella prima veste, e perciò parlavano più di quella. Di fatto la gente è riluttante a pensare che un uomo possa eccellere in due cose allo stesso tempo; quando Voltaire produsse la prima commedia nascose accuratamente il suo nome, perché aveva avuto successo nella tragedia. Ma nessuno meglio di Garrick aveva la possibilità di studiare le maniere del mondo brillante, e nessuno vi è entrato con una mente più avida di osservarlo: era l'occupazione della sua vita studiare l'umanità, e il suo universale talento per l'imitazione prova che gli riusciva bene. C'è qualcosa di sfortunato nella professione di un attore, che non ispira il rispetto più profondo, forse perché la maggior parte degli attori hanno vissuto in modo insensato, e mostrato molto poco senso fuori dal palcoscenico, ma non si può negare che un attore universale, un uomo che mostri le forme della vita in tutta la loro vivacità e varietà di espressione, deve aver capito bene l'animo umano. Un grande attore non copia i volti come un ritrattista: crea un'espressione per la mente e non cerca, come un artista, di creare una mente per l'espressione. Johnson, che non era ansioso di lodare né Garrick né chiunque altro, disse di lui che era «il primo al mondo quanto a conversazione vivace», e fare un complimento alla capacità di conversazione di qualcuno significa fare un complimento non solo alla sua varietà di informazione, ma anche alla sua conoscenza dell'animo: chi non capisce la natura umana troverà difficile sostenere una lunga conversazione e piacere. In poche parole, dato che Garrick aveva la fantasia più potente dei due, aveva un talento più grande di Colman, e può tranquillamente rivendicare la concezione originale di quel personaggio di *The Clandestine Marriage*, di cui tanto si è messo in discussione l'autore.

Garrick lo concepì, Colman lo scrisse, e così i compiti furono assegnati correttamente all'uomo di talento e all'uomo di giudizio.

La commedia, dopo tutto, non è notevole né per carattere né per l'idea. Ogni cosa è naturale, ogni persona è al posto giusto e ogni fatto accade al momento opportuno, uno spirito umoristico uniforme pervade tutta l'azione, e non si potrebbe mai dire troppo delle trovate da impresario di Garrick, nell'adattare gli eventi alle scene, poiché nessun evento ha un aspetto meno teatrale. L'unica originalità è nel personaggio di Lord Ogleby, concepito con molta vivacità e dipinto con un colore che un'arte di qualità inferiore avrebbe reso pacchiano. Sua Signoria non è soltanto un uomo alla moda vecchio e malconcio, perché un personaggio del genere l'avrebbe potuto concepire chiunque, ma è un gentiluomo e un uomo d'onore: se acconsente alle frivolezze della moda, queste non hanno corrotto né la sua ragione né il suo cuore, se si impegna a conquistare l'affetto di una giovane, si impegna anche a sposarla, e se tiene al suo fianco un valletto svizzero, che lodi il suo aspetto e rida alle sue battute, ha abbastanza senso da disprezzarlo per i suoi sforzi. Dà l'idea di un uomo viziato dal rango e dalla ricchezza, che avrebbe fatto una notevole figura in società, se solo fosse stato qualunque altra cosa invece di un lord. Un personaggio del genere può meritatamente dare la fama di originalità a Garrick, ma non posso che attribuire il suo equilibrio e la sua onestà a Colman, che considero tutto sommato l'autore della commedia.

Dai nuovi interpreti non mi aspettavo niente, e non ho trovato molto di più. Non ho mai visto un fallimento così sciagurato come Lord Ogleby di Fawcett: la vivacità caciaronica di questo attore non può in nessun caso adattarsi alla debolezza della vecchiaia, e quanto all'aspetto da cortigiano nella sua figura, sarebbe come cercare delle rose in un muro di pietra. È sempre stato eccessivo: se il vecchio si impegnava a essere allegro, lui diventava energico e chiassoso, se la gaiezza si arrestava, per uno spasmo improvviso di gotta o per un movimento brusco di epilessia, lui calava in una sofferenza così impotente, come fosse giunta la sua ora. Alla sua prima entrata, la voce e i modi erano abbastanza deboli ma, quando dalle gallerie si è cominciato a ridere, ha pensato di doversi sforzare un po' di più, e la sua forza cresceva in proporzione a quanto avrebbe dovuto esaurirsi: si poteva vedere il picco della sua energia crescere gradualmente attraverso la commedia, fino a che alla fine era vecchio solo per le rughe e il bastone da passeggio. In poche parole, non era un vecchio che cercava di essere giovane, ma un giovane che cercava di essere vecchio.

Appendice 8
[Three and the Deuce]

L'opera *The Three and the Deuce*, ripresa lunedì a beneficio di Mathews, è stata replicata giovedì sera in un teatro pienissimo. La comicità della pièce si fonda sull'esatta somiglianza fisica di tre fratelli che, come al solito, crea molta confusione divertente, specialmente per un valletto, che appartiene al più anziano, e che continuamente sbaglia gli altri due per il suo padrone e si sorprende dei suoi improvvisi e inspiegabili cambi di indole. Questo è un tema teatrale molto antico e appartiene più propriamente alla farsa pesante, dato che è tanto innaturale nel procedere e nello svilupparsi, quanto è fecondo di situazioni strambe. Non saprei dire chi sia l'autore di questa pièce comica ma, da prove testuali, l'attribuirei a Colman:¹³² c'è lo stesso umorismo asciutto, la stessa successione rapida di idee comiche, la stessa convincente eleganza del carattere, come nelle sue opere più divertenti; almeno penso che abbia preso dei tocchi dalla sua penna vivace e, quanto a una o due canzoni, anche se le avessi sentite cantare in Kamchatka, o accompagnate da un flauto da naso a Tahiti, l'avrei immediatamente riconosciute come sue.

Per uno dei personaggi, comunque, è davvero discutibile l'opportunità di metterlo in scena. Va benissimo contrastare la leggerezza di Peregrine Single con la serietà virile di suo fratello Pertinax, ma l'idiota Percival, per quanto sia un personaggio trattato in modo divertente, mescola al nostro riso un po' di pietà e talvolta di disgusto. Lo spettacolo più deplorabile dell'idiozia in realtà è evitato, ma ne resta abbastanza da mostrarci una caricatura dell'oggetto più commovente di tutti: la mente umana in rovina. Mi hanno detto che uno dei maggiori divertimenti del pubblico spagnolo sia vedere una folla di matti urlare e ballare sul palcoscenico. Una storia del genere può essere vera, a proposito di un popolo che ha perso con il proprio carattere nazionale i più nobili sentimenti virili, ma persino questa depravazione nel divertimento non è degradante, quanto il piacere che nasce dalla vista di quell'imbecillità infantile e di quella debolezza stolta, che sembra creata dalla Provvidenza come uno scacco alla vanità della ragione umana, e che non è mai doloroso contemplare come in un giovane, la cui mente ci saremmo aspettati che arrivasse alla più robusta maturità.

¹³² Ho saputo in seguito con piacere che Prince Hoare ha ripreso questo dramma dallo spagnolo. Quando questo signore è stato originale, l'ho sempre considerato tra i nostri peggiori drammaturghi, ma nella sua imitazione ha colto uno spirito migliore. Riguardo al dramma, lui è simile a Addison e Johnson come poeti: senza bravura in sé, ma bravi nella traduzione, bravi con il talento degli altri. Poiché Hoare è anche un prosatore elegante e ha molto buon gusto nelle belle arti, sono lieto di togliere il suo nome dalla lista di quegli scrittori puramente farseschi, con cui molto spesso è stato confuso. È l'Aaron Hill della moderna *Dunciad*. [Nota dell'Autore.]

Appendice 9
[Caliban in *The Tempest*]

The Tempest, come è stata recitata alla prima due settimane fa, presentava un esempio singolare di paternità complicata: Davenant è stato originariamente consigliato e aiutato nel suo adattamento da Dryden, che si dice sia stato corretto da Garrick, che si presume essere stato raffinato da Kemble, e si deve confessare che questo progressivo raffinamento pare aver funzionato benissimo nel peggiorare la fantasia di Shakespeare e nel corromperne il linguaggio. Dryden e Davenant pensavano di aver fatto bene ad aggiungere un mostro femmina a Calibano, e un uomo che non ha mai visto una donna a una donna che non ha mai visto un uomo, salvo il vecchio mago di suo padre, ma Dryden in due sventurati versi del prologo confessò che

— — — la magia di Shakespeare non si può copiare,
Dentro quel cerchio solo lui può entrare;¹³³

e di fatto, nessuna di queste due aggiunte è al di sopra del talento di uno scolaro. Una volta che sia stato creato il mostro Calibano, è facile immaginare un migliaio di mostri. È la stessa cosa con gli imitatori di Gulliver: il gigante tra i pigmei e il pigmeo tra i giganti sono stati immaginati una volta, e non si può pensare più niente del genere, che rivendichi il merito della fantasia. Se si deve ammettere che la creazione poetica sia imitazione della natura o, tutt'al più, di una combinazione originale di proprietà e di immagini naturali, cessa comunque di essere creativa quando imita se stessa. L'immaginazione deve possedere la novità della prima idea, le aggiunte a questa prima idea sono solo concetti che derivano da un accenno dell'originale, non sono fantasia più di quanto la luce della luna non sia il sole dal quale deriva. Ma Dryden non ha aggiunto niente che valga l'originale, neppure nel linguaggio. Ha riempito il dialogo, se non con una scurrilità diretta, con doppi sensi e allusioni oscene, che è riuscito a rendere più disgustose possibile mettendole in bocca a due innocenti fanciulle. Kemble molto saggiamente ha ommesso il mostro femmina Sycorax, che non è diversa da Calibano se non per il sesso. Perché allora non poteva omettere anche il linguaggio mostruoso che il pubblico ha detestato non appena l'ha sentito? Le mani di Dryden, come quelle della moglie di Macbeth, avevano «una macchia dannata» di cui non è riuscito a liberarsi. Si trasmetteva alla sua penna in ogni occasione seria o allegra, e se ne sono lamentati non solo gli ammiratori di quel grande talento, ma anche, con un sentimento forte anche se grossolano, lui stesso nella sua *Ode on the*

¹³³ John Dryden, *Prologue a The Tempest, or The Enchanted Island* (1670), vv. 19-20.

Death of Mrs. Killigrew (Ode sulla morte della signora Killigrew). Kemble dovrebbe leggere questa poesia: lui non ha un'epoca licenziosa da gratificare, come aveva Dryden, e le stupidaggini di Reynolds e di Dibdin sono già una sufficiente umiliazione per il teatro, senza saccheggiare i vecchi autori per fare soprusi più pericolosi. Non voglio menzionare la totale assenza di delicatezza, che induce il serio attore a mettere le sue giovani interpreti davanti al pubblico in questa luce disgustosa, né l'offesa che fa al gusto del pubblico attraverso le loro persone, ma c'è qualcosa di mostruoso nel resuscitare in tutta la loro vitalità i vizi dei geni morti e penitenti, nel renderli immortali, non solo nella loro infamia, ma anche negli effetti, nel rendere lo sfortunato scrittore colpevole della perfidia postuma di spargere veleno sulla società, quando sia la sua mano che la sua volontà giacciono senza speranza nella tomba.

Avrei detto di più sull'argomento in questo articolo, ma da allora Kemble ha ommesso i passi oltraggiosi, anche se mi dispiace che all'origine dell'omissione ci siano stati i fischi del pubblico, e non il suo buon gusto.

Una giovane di nome Meadows è comparsa alla prima nella parte di Ariel e da allora ha mantenuto il ruolo con successo lusinghiero. Il suo volto, anche se non bello, è sensibile, e mostra una sorta di sincerità molto naturale per quello spirito vivace e intraprendente. La sua figura è elegante e delicata. Se ho pensato che mancasse un po' di allegra disinvoltura, forse non ho fatto sufficienti concessioni per quell'aspetto *corporeo* che un'attrice, per quanto si muova in modo leggero, non può assolutamente evitare, nella rappresentazione di un essere che è aria stessa. Ha cantato in modo perfettamente adeguato: i toni più alti della sua voce sono migliori di quelli bassi, ma lo stile del canto era sempre delicato e raffinato. Ho molto ammirato l'aria di pudore, che questa signorina ha sempre mantenuto in una veste di necessità leggera e sottile. Il pudore è il fascino che si scopre e si ammira per prima cosa in una donna, nonostante sia quello meno impaziente di mostrarsi o di imporsi a chi guarda. Il pudore di un'attrice non solo è piacevole per la novità, ma rende anche lo spettatore soddisfatto di sé e degli interpreti, perché non si vergogna più di patrocinarli.

Il Calibano di Emery era uno dei migliori esempi di recitazione che abbia mai visto. Ha concepito con infinita energia quell'unione di uomo e bestia che rende il mostro un essere così detestabile e maligno. Niente poteva essere più adatto al personaggio dei grugniti che, di tanto in tanto, concludevano i lamenti del selvaggio e il ghigno avido di cattiveria che accompagnava le sue maledizioni contro Prospero. Comunque, mi sembra che, dopo aver bevuto tanto di un liquore cui non è abituato e, di fatto, dopo averne riconosciuta la forza ondeggiando sul palcoscenico, non avrebbe dovuto ostentare una voce così sobria nel cantare: credo che nell'intenzione di Shakespeare questa canzone dovesse essere cantata nello stile di un ubriaco, per via delle pause indicate nel verso

— — — ban — ban — Ca-Caliban — —

che non poteva proprio essere un coro. Non ricordo se i commentatori l'abbiano notato.

Il personaggio di Prospero non avrebbe potuto essere interpretato da nessuno sulle scene con tanto effetto quanto da Kemble. La presenza maestosa e la dignità del mago principesco, conscio dei suoi poteri, dei suoi errori e della sua forza soprannaturale, sono stati espressi con spirito costante, con quella compostezza orgogliosa che sembra essere una caratteristica peculiare di questo attore. E non è deplorabile che un interprete il quale, dimenticando alcune stranezze, potrebbe produrre il doppio dell'effetto che ottiene, continui invece a mostrarle, senza altra ragione apparente se non l'amore della stranezza? Della sua curiosa pronuncia della parola *aches* che lui trasforma in *aitches*, dirò qualcosa nel prossimo articolo, dove intendo presentare al lettore un *Glossario della pronuncia di Kemble*.

Appendice 10

[«Non parlo sulla base di considerazioni momentanee, perché ho attentamente ponderato su questo argomento»]

Academic Theatre

Con questo nome ha aperto martedì il Sans Souci in Leicester Place, con lo scopo di provare, come i proprietari stessi hanno scritto nei programmi, «fino a dove sono capaci dei bambini ben istruiti di divertire, mentre ne traggono benefici essenziali per se stessi». I programmi dicevano anche che l'idea «derivava da un paese vicino, che aveva trovato un progetto del genere di infinito beneficio per i teatri principali». La notizia contenuta in quest'ultima affermazione credo sia sbagliata, perché i teatri di Parigi non hanno ricavato grandi attori dal teatro infantile, anche se possono aver ottenuto uno o due attori utili. Si dice che Garrick fece lo stesso tentativo e che il suo teatro dei piccoli produsse la nostra Miss Pope, adesso famosa, ma Miss Pope, o qualunque altro genio teatrale, senza dubbio avrebbe raggiunto lo stesso talento senza quell'istruzione, poiché l'arte della recitazione non la deve insegnare un maestro, ma il mondo. Il progetto è complicato e pieno di errori. La tragedia di *Douglas* ha fatto ridere il pubblico, e ci si poteva aspettare un effetto del genere, non solo perché le ragazze erano il doppio più alte dei ragazzi, e né femmine né maschi sapevano la loro parte, ma anche perché il grandioso linguaggio della tragedia diventa burlesco in bocca ai bambini. Nelle performance teatrali mi piace la giusta imitazione della vita, ma come può imitare la vita chi non l'ha vista? Un teatro accademico, se anche si permette che esista una cosa

simile, non dovrebbe mai essere pubblico. È abbastanza ridicolo che le persone debbano pagare per vedere gli errori dei bambini. Si potrebbe allo stesso modo chiedere soldi per entrare a sentire una lezione a scuola: la differenza è che in un luogo si uccide la sintassi, nell'altro Shakespeare o, meglio, si uccidono sia la sintassi che Shakespeare. Dubito anche che i piccoli accademici «traggano benefici essenziali per se stessi», così come che siano di beneficio agli altri. Ma piuttosto che annoiare con un soggetto così scontato, dividerò le mie conclusioni in due parti:

1. È impossibile che divertano il pubblico, poiché non possono raggiungere il fine del dramma, che è l'imitazione della vita.
2. È impossibile che ne traggano beneficio loro stessi perché la natura dei loro studi distrugge quell'innocente semplicità di pensiero e di comportamento, che costituisce la bellezza e la felicità dell'infanzia.

[...]

Academic Theatre

Da un po' di tempo sono un ammiratore molto speciale di questa istituzione e non posso più trattenermi dall'esprimere la mia ammirazione. L'aggettivo «bello» è stato usato da alcuni filosofi per dei progetti che raggiungono il loro risultato, perciò niente può essere più bello dell'idea di un teatro del genere, poiché ottiene perfettamente il suo scopo e produce la più affascinante immoralità e la più deliziosa educazione depravata. Non ci può essere niente di più interessante dei modi dei suoi attori giovani: la loro sfrontatezza è così incantevole e la loro padronanza di sé così estremamente naturale, che è superata solo dall'attitudine dei loro parenti, tanto innamorati dell'infanzia, e avidi di guadagnarsi onestamente da vivere, sacrificandone la salute e la semplicità.

Il saggio amore dei genitori nella vita privata è niente al confronto, e in realtà qualche volta possiamo ammirare le lezioni virtuose di un padre che mostra il suo bambino a ogni genere di compagnia e di adulatori. Il bambino è introdotto dopo cena per cantare una canzone, o per fare un inchino, o per raccontare alle signore delle storie divertenti sulla cameriera e il valletto. La canzone è totalmente stonata, l'inchino è la più strampalata delle piroette, e le storie sono completamente false, tutti sono deliziati e ciascuno gli dice che è *una vera bellezza* e *il bambino più bravo del mondo*. Poi viene fatto ballare dal ginocchio di uno a quello di un altro, gli uomini gli insegnano come combattere e prendere in giro il padre e le signore lo istruiscono su come ingannare la madre. Questi giudizi divertimenti occupano tutta la serata, perché nessuno può immaginare di separarsi dal caro bambino, e lui passa sotto le forche caudine di un esercito di adulatori e di persone che gli danno denaro, diventa assonnato e nervoso, e scoppia a piangere come se venti stilette gli trapassassero le costole, fino a che, alla

fine, tra baci e divincolamenti e un altro po' di smancerie per calmarlo, viene mandato a letto e, da *bambino più bravo del mondo*, graffia la cameriera per tutto il tragitto su per le scale. Tutto questo rovina la salute e la tranquillità del piccolo, ma lui ottiene tanti scellini e dolci, e è un *piccino meraviglioso*.

Ma gli impresari dell'Academic Theatre dimostrano per i loro bambini un'attenzione da genitori, molto superiore a questa saggezza di vita privata. Se il signorino è mostrato all'ammirazione delle persone in una stanza, il piccolo attore deve conoscere il rumoroso applauso di un teatro: sta nel bagliore delle lampade e sotto lo sguardo delle signore, il volto segnato di belletto perché non ha tempo per andare a letto e perciò non ha il colore giusto. Non arrossisce nemmeno perché il rossore è una debolezza, di cui nessun attore alto un metro si renderebbe colpevole. Se un bambino è lodato a casa, perché racconta *storie piacevoli* di servi che se la spassano, il piccolo attore, anzi la piccola attrice, viene applaudita da una folla, perché dà forza ai più affascinanti peccati di Wycherley e di altri brillanti autori. Così niente può essere più appropriato per una fanciullina di rappresentare *The Country Girl*, le fornisce delle nuove idee e la induce a sbarazzarsi di quel comportamento sciocco e ingenuo che rende il bel sesso così distante e così freddo. Anche i bambini maschi, nel recitare una commedia del genere, ottengono un grande progresso dello stesso tipo: diventano quello che si dice *persone smalziate*, e possono guardare in faccia un pubblico femminile, con la stessa noncuranza con cui osserverebbero una fetta di *gingerbread*. Ciò dimostra che non hanno nessun pudore ridicolo, che potrebbe essere lesivo per il loro sviluppo conoscitivo. In verità i nostri attori bambini paiono avere un disprezzo molto maturo per il pubblico, di qualsiasi tipo, e senza dubbio giustamente, perché niente può essere più disprezzabile di coloro che pagano per niente.

Così, in breve tempo, vedremo questi vivaci bambini totalmente liberi dalle scomode restrizioni dell'infanzia, come tempi regolari, semplicità di modi e una mente innocente. Diventeranno così pallidi e così impudenti che, mentre sono di grande profitto per i loro amici, daranno un bello spettacolo a tutta la città: i maschietti, non avendo imparato nessun mestiere e nessuna abitudine regolare, saranno un gruppo di *persone allegre*, e di tanta utilità al mondo quanto chiunque non sappia nulla, e le ragazze, anche se non potranno essere presentate nei teatri di Covent Garden o di Drury Lane, molto probabilmente mostreranno le loro qualità nei foyer a beneficio delle future generazioni. Di certo non c'è un genitore che non incoraggerebbe volentieri una istituzione così lodevole. Da parte sua, l'autore di questo articolo è perfettamente d'accordo con un signore che ha udito dire che era una «cosa diabolicamente bella!».

Appendice 11

[«in modo anche di poco più naturale di quanto lui esprima il suo»]

Ai corrispondenti teatrali

Ho ricevuto una lettera molto curiosa da un difensore di Mrs. St. Leger, che mi accusa di aver fatto un errore circa la sua interpretazione di Floranthe in *The Mountaineers*, e fa alcune altre osservazioni sulla mia critica alla signora. Colgo questa occasione per riconoscere il mio sbaglio. I lettori ricorderanno che avevo accusato Mrs. St. Leger di immobilità e di mancanza di sentimento, nella scena in cui Octavian sviene alla vista della sua amante. Il difensore di Mrs. St. Leger offre la seguente ragione, singolare ma conclusiva, per questo apparente errore nella sua interpretazione: «Si sa bene che a teatro, per tutta quella scena, Mrs. St. Leger recita in modo direttamente opposto al suo senso comune, che non le è permesso muoversi o respirare, se non per ordine di Kemble, che le è stato espressamente proibito di andargli vicino quando lui cade, di aiutarlo quando si rialza, di inginocchiarsi davanti a lui o di abbracciarlo. In breve, è obbligata a sembrare un automa». Si pensa che «avrebbe turbato e ostacolato Octavian e che, per quello, il pubblico in un momento avrebbe perduto da Kemble più di quanto l'avrebbe ripagato Mrs. St. Leger in tutta la vita».

Non ho mai sentito dire prima di un esempio così assurdo del disinteresse di Kemble circa la convenienza teatrale, o di un esempio così disgustoso della sua vanità: farebbe meglio, in scene di questo tipo, a mandar via tutti gli attori che ha accanto, così da avere spazio per stupire il pubblico a suo piacere. La sua condotta mi ricorda un'antica leggenda in cui l'Orsa Maggiore voleva spengere tutte le altre costellazioni, in modo da brillare da sola. Si spera che il pubblico non accetti più con la solita indulgenza una violazione così palese della natura e del decoro. Gli attori sono fatti per il pubblico, non il pubblico per gli attori, e Kemble dovrebbe essere un po' meno deferente verso il suo orgoglio, e un po' di più verso il giudizio degli spettatori.

Appendice 12

[«che è stato imitato in modo così imprudente»]

Sono stato piacevolmente sorpreso dalla bravura di Rae nel ruolo di Octavian. La sua voce non è notevole, né per forza né per varietà, ma l'espressione del suo viso le ha entrambe, e quando c'è un'espressione del genere c'è invariabilmente talento: questo è sempre il criterio di un buon attore, perché cercare la passione su una faccia sempre uguale, come per esempio quella di Pope, è come cercare significato in un tavolo di mogano.

L'interpretazione di Octavian richiede bravura nelle più varie espressioni del volto perché, nei passaggi dalla ragione alla follia, dalla più totale malinconia a un'allegria subitanea e inspiegabile, non si dovrebbe vedere artificio o studio. Nel bel mezzo del pensiero si dovrebbe vedere l'assenza del pensiero, ci dovrebbe essere un cambiamento improvviso senza la consapevolezza del cambiamento e, in breve, mentre l'attore ha un motivo per ogni azione, dovrebbe sembrare non averne mai uno. Rae ha realizzato le improvvise trasformazioni con un rapido mutamento di espressione e con degli sguardi pieni di significato, ma non avrebbe dovuto accompagnarli sempre pestando i piedi. Le azioni violente della follia ci incutono terrore, ma è l'anima silenziosa del suo aspetto, non accompagnata dall'azione delle membra, che ci riempie di paura. Il suo errore principale è stato trasformare l'allegria scatenata o l'indifferenza in triste melanconia. Questo cambiamento era sempre troppo improvviso e sempre unito ai singhiozzi: un difetto che Rae ha copiato, insieme a cose belle, da Elliston. La transizione della follia dalla gaiezza alla melanconia non è improvvisa come la trasformazione contraria, perché una gaiezza improvvisa è una specie di rimedio disperato per l'afflizione, ma la melanconia che ne segue è l'effetto di una falsa gioia, che si esaurisce gradualmente con la sua stessa forza. Tuttavia, se il dolore è improvviso, non dovrebbe essere subito accompagnato dai singhiozzi: questi sono l'effetto di un dolore lungo e controllato, di una sofferenza che gradualmente cede ai propri pensieri. Lo si può osservare anche nei bambini, che non singhiozzano mai, fino a che non sono rimproverati ripetutamente, o fino a che non pensano che il caso sia disperato e immutabile. Per tutto il dramma, Rae non aveva studiato a sufficienza queste graduali transizioni di emozione. Nel riconoscere il vecchio amico Roque è stato troppo languido per un evento inatteso: se fosse stato istantaneo avrebbe dovuto essere più vivace, ma il riconoscimento doveva essere graduale. Possiamo sempre giudicare i meriti di un attore tragico, osservando se capisce questo sviluppo graduale delle passioni. Chiunque può gridare di rabbia, ridere di gioia o piangere di dolore, ma nelle gradazioni quasi impercettibili da una passione a un'altra, nella loro incertezza, nell'esitazione a cambiare o a collegare, è necessaria una conoscenza dell'animo umano. Un attore, che sia sempre intenso, riesce a sfuggire all'osservazione minuziosa del pubblico, sorprendendolo oltre le sue capacità: è come un cattivo pianista che nasconde l'ignoranza della sensibilità della sua arte, battendo e correndo sui tasti con uno spirito forzato, mentre un buon musicista cambia i nostri sentimenti con tutti i cambiamenti di suono, si innalza con forza verso la grandiosità, ma scende verso la melanconia attraverso un labirinto graduale di semitoni. Credo che Rae abbia il talento di un attore tragico, gli manca soltanto lo studio. Il primo risultato di questo studio, di fatto il primo passo verso il

raggiungimento della bellezza, è evitare difetti grossolani, e mi fa piacere vedere che un giovane attore, portato naturalmente come tutti i giovani attori verso l'imitazione, abbia il buon senso e il coraggio di parlare inglese a dispetto delle stravaganze di Kemble nella pronuncia. Rae sa che non c'è altra regola per la pronuncia se non la consuetudine, sa che *tuo* non si dice mai *tu'*, che solo le balie e le domestiche parlano della loro *vartù* e che la *barba* di un uomo non è affatto una *birba*; se Kemble entrasse da un barbiere e dicesse con la sua solita rigida serietà, «Siete libero, amico? Potete occuparvi di sistemare la mia birba?», Rae sa quanto me che il barbiere gli risponderebbe stupito: «Signore, questo è un negozio di barbiere» e poi scuoterebbe la testa appena il serio attore fosse uscito e esclamerebbe con un sospiro: «Pover'uomo! Non ha la testa a posto». Ogni volta che penso a queste inutili e assurde innovazioni nella pronuncia, non posso esprimere abbastanza il mio stupore che siano diventate così comuni sulle scene. Tutti gli attori, senza escludere neanche lo stesso Elliston, che pensavo aspirasse a essere lodato per salvare il buon senso a teatro, da questo punto di vista sono diventati servili imitatori di Kemble. Quale sia il loro fine, non lo capisco: i cortigiani di Alessandro avevano una qualche ragione nel fingere di avere la gobba come il loro re, perché era nel loro interesse, ma imitare Kemble nel suo abuso delle parole non può favorire l'interesse di uomini che si presentano al pubblico come modelli nel parlare. Se Kemble decide di trasformare la sua barba in una birba, faccia pure quello che vuole, in nome di tutto ciò che è inspiegabile. Ho sentito dire di un dandy un po' depresso che pensava il suo naso fosse fatto di un metro e mezzo di vetro, ma non c'è alcuna ragione perché noi ci dobbiamo tenere a distanza dai nostri amici per paura di romperci il naso. Non saremmo giustificati a chiamare gli umani bestie o cambiare i nomi delle cose anche se avessimo l'autorità del famoso Laku, re del Siam, che, essendo stato svegliato dal sonno dal raglio di un asino e salvato dall'essere assassinato, nell'impeto della riconoscenza ordinò che tutti gli esseri umani fossero chiamati asini. La storia racconta che ogni volta che un ambasciatore cinese arrivava alla corte del Siam, il *Okya Vang*, cioè il Maestro di cerimonie, esclamava: «Potentissimo Laku, Signore assoluto dell'universo, Re degli Elefanti bianchi e reggitore del Sacro Dente! Un grande somaro dalla Cina è venuto a parlare con la Vostra Maestà!».

Tuttavia, poiché Rae comprende così bene la miserabile assurdità di questo difetto, credo ne tragga una lezione per non imitare nessun attore in nessuna maniera, dal momento che vede che anche i migliori attori possono essere imperfetti nella pronuncia. Che faccia in modo di non essere né Kemble, né Elliston, né altri attori tragici. Che sia solo natura e sarà tutto. Giovedì scorso la farsa di *The Spanish Barber* ha presentato questo attore in una parte comica, ma se il suo successo come Octavian mi induce a sperare che il Haymarket Theatre non sentirà a lungo la mancanza di Elliston nella

tragedia, temo che invece questi sarà molto rimpianto nella commedia. Rae, che nel personaggio tragico era energico e elegante, nell'affascinante Conte di Almaviva è diventato altrettanto insipido e inelegante. Esprime con molta forza la disperazione dell'amore tragico ma non sa scherzare, non sa diventare il vivace innamorato che inganna un vecchio tutore in sua presenza e fa la corte a una signora con segni e misteri. Aveva tutto l'aspetto di un attore che non si sente qualificato per la parte, era confuso e titubante, non sapeva cosa fare di se stesso quando non stava parlando. In realtà capiva l'atteggiamento di interesse nella persona che gli si rivolgeva, si piegava in avanti con un mezzo sorriso e la bocca appena socchiusa, ma l'azione era così controllata che evidentemente stava pensando, non a che cosa diceva quella persona, ma a che cosa lui stesso doveva dire quando toccava a lui. In poche parole, non ha recitato il personaggio come lo sentiva. Se questo difetto non ha aumentato l'umorismo di Rae, forse invece ha sottolineato l'eccellente recitazione di Mathews nel ruolo del tutore, perché tutti hanno dovuto ridere di un vecchio così stupido da non scoprire i travestimenti del Conte. Invece di esprimere il timore di essere scoperto con occasionali occhiate sospettose di traverso, Rae cambiava atteggiamento e si mordeva il labbro come uno totalmente turbato e non come uno bravo nel tramare, coraggioso nell'atto e pronto alle conseguenze. Anche quando fingeva una serietà asciutta, era serio in modo tragico, non in modo comico: fingendo di essere d'accordo con l'opinione dell'uomo che stava ingannando, la sua faccia assumeva la serietà della vera convinzione, non quella severità ipocrita, resa in modo inimitabile da Elliston, quel doppio senso dell'espressione che riesce a far partecipare il pubblico al segreto, che ha un umorismo nascosto dietro il cipiglio e che, nel bel mezzo di un tono di importanza e di un aspetto di candore, prova che la propria sincerità è falsa. Credo che Rae sia incapace di sentire la comicità, e perciò sarà sempre incapace di avere un'espressione comica. Ad ogni modo, non ricompenserà il teatro per la perdita di Elliston nei personaggi di umorismo elegante. Spero che su questo studi se stesso un po' di più. La conoscenza di sé è utile all'attore come lo è al filosofo: raramente la si trova, se non negli animi del livello più alto, e questo è proprio il motivo per cui me l'aspetto in Rae.

Appendice 13

[«Sir Harry Wildair»]

Drury Lane

La commedia di Farquhar *The Constant Couple, or A Trip to the Jubilee*, è stata ripresa mercoledì sera. Il carattere della musa di quest'autore è una vivace sensualità, ben messa in moto dalla trama e ben illuminata da uno spirito fantasioso e da una satira che fa ridere. Di conseguenza, la signora non è

molto portata per la moralità, parla in modo piuttosto libero e veste in modo discinto non molto incline alla modestia, ma buona parte del pericolo, che potrebbe essere generato da queste abitudini, è forse eliminata dalla sua vivacità spassosa, che sembra più l'effetto di spiriti vitali e della bontà naturale, che non di una regolare inclinazione al vizio. *The Constant Couple* è forse la più immorale delle opere di questo autore, poiché il suo eroe, cui ha tentato di dare qualità piacevoli, è un insieme di tutti i vizi della dissolutezza sconsiderata, che lui rende soggetto della sua vanità e oggetto della sua ambizione, ma mi chiedo se i cattivi esempi del teatro hanno mai contagiato quanto si è immaginato: il morbo è più nei foyer che non sul palcoscenico. Farquhar non scriveva con grande attenzione alle regole drammatiche e, perciò, c'è grande irregolarità nell'azione e nel dialogo delle sue opere. Tuttavia, supplisce a questa inadeguatezza, come il nostro grande bardo, con il vero spirito del genio. Non disapprovo assolutamente le regole in una costruzione artificiale come la scrittura drammatica, ma si può facilmente fare a meno di osservarle quando ci sia la verità per istruirci, e fantasia e spirito per divertirci. C'è un'idea sbagliata a proposito di questo autore, ed è incredibile sia durata così a lungo, dato che niente sembra più semplice da confutare. Si è detto che la sua principale bravura è nel disegnare il vivace gentiluomo elegante, e il personaggio di Harry Wildair è portato a esempio. Gli eroi di Farquhar senza dubbio sono sufficientemente vivaci, ma proprio questo personaggio di Harry Wildair, che è il più grande di tutti loro, confuta totalmente che anche uno solo sia un gentiluomo elegante.

Pope ha esclamato: «Che volgare dialogo elegante ha scritto Farquhar!».¹³⁴ Ed è vero, dato che non sa trattenersi dalla volgarità, neppure nei suoi personaggi più signorili. Un uomo elegante non si concede mai un'allegria chiasiosa, un linguaggio basso o degli amori volgari. Sir Harry fa tutto questo e anche di più, e la parte migliore di questo personaggio è che il suo buon umore non viene mai scalfito. L'allegria gioviale e la conoscenza del mondo lo fanno ammirare come uomo di spirito e alla moda, ma quanti uomini di spirito e alla moda ci sono, che non possono vantarsi di essere gentiluomini eleganti? Non riesco a pensare che l'autore avesse intenzione di rappresentare un personaggio così raro. Voleva divertire il pubblico piuttosto che istruirlo e, se Sir Harry Wildair fosse stato un perfetto gentiluomo, avrebbe guadagnato più stima da parte nostra ma non avrebbe divertito neanche della metà.

Elliston non ha afferrato la *curiosa felicitas* del carattere del Baronetto e non ha mai mostrato prima una vivacità così forzata. Sir Harry sembrava un uomo che ride con il mal di denti, pareva fare tutto per piacere agli altri, e niente per piacere a se stesso. Questo forse era dovuto allo sforzo di Elliston di realizzare il gentiluomo elegante. Se è così, deve ancora imparare ciò che

¹³⁴ A. Pope, *Imitations of Horace*, 310.

ho detto prima: che Sir Harry Wildair e il gentiluomo elegante hanno poco a che fare l'uno con l'altro. La mia opinione è che reciterà la parte molto meglio se darà più libero sfogo alla sua vivacità e non sarà turbato da quei critici pedanti che, come Lord Chesterfield, gli strillano continuamente all'orecchio: «Il gentiluomo! L'eleganza! L'eleganza!».

[...]

Elliston ha replicato il suo Sir Harry Wildair martedì sera e con una disinvoltura e una vivacità, che provano che il fiasco alla prima rappresentazione era semplicemente il risultato di uno sforzo troppo ansioso. Aveva lo spirito vero dell'autore, energico in tutti i luoghi e tutti i momenti, e può considerare l'acquisizione del gioviale Baronetto come una non piccola aggiunta al panorama delle sue parti teatrali.

Saggio sull'aspetto, le cause e le conseguenze del declino della commedia britannica

Sezione I – Sull'aspetto di questo declino.

Oggetto principale della seguente critica è mostrare tutti assieme gli errori dell'attuale dramma comico, far vedere come siano negativi nei confronti di un argomento serio così come di uno ridicolo, e convincere quei lettori, che non hanno immediatamente colto i difetti dei nostri drammaturghi, e perciò si potrebbero meravigliare del continuo ribattere che questo giornale fa sui loro nomi, che l'amore per la letteratura e per l'onore del nostro paese è una ragione sufficiente per denunciare questi scrittori. La vanità di costoro, che non riescono a immaginare che un critico continui a disapprovare le loro manovre, senza animosità personale, ha reso necessario da parte mia negare completamente di provare un tale sentimento, e ripeto che non conosco nulla di questi uomini se non i loro tentativi drammatici. Spero e credo che siano brave persone in privato, ma stanno facendo tutto quello che possono per rovinare il dramma britannico, e devono essere trattati da profanatori pubblici della letteratura. Al tempo stesso però deve essere chiaro che, quando parlo di loro come di una razza distinta di drammaturghi moderni, non li confondo né con Sheridan né con Cumberland. Il primo dei due, che è uno degli ingegni migliori che questa epoca, o qualsiasi altra epoca, abbia prodotto, appartiene al passato poiché da tempo ha smesso di scrivere, il secondo da un po' di tempo è nel rimbambimento della letteratura, ama scrivere come altri anziani amano parlare, e scrive con altrettanta poca pertinenza: non giudicherò il colore della sua testa ora che è diventata grigia.

Tuttavia, anche gli attuali drammaturghi si potrebbero sopportare, se si limitassero a magnificare quella farsa di cui il teatro si è infatuato, se si accontentassero di seguire scrittori migliori con delle piccole caricature dichiarate. Potrebbero davvero occupare una posizione di rilievo al Sadler's Wells o al Circus, e io non desidererei neanche una volta far cessare ciò che è di loro esclusiva proprietà. Ma quando usurpano il rango della commedia, quando si siedono al posto di quei grandi autori comici, incoronati dalla Spagna e dall'Italia così come dalla Francia, sono colmo di indignazione e di disprezzo. Un buffone di corte è un personaggio molto innocuo e divertente ma, quando il buffone del re si siede sul trono del suo padrone, è tempo che i cortigiani facciano attenzione alla dignità reale.

È cosa nota in tutta Europa che il dramma inglese sia in rapido declino. Di fatto non abbiamo la tragedia. Ma di questo dirò in seguito. Ogni straniero che visita l'Inghilterra conferma lo stupore e il disprezzo dei viaggiatori precedenti: lo spagnolo si meraviglia che noi diciamo male delle rapide farse del suo beniamino Lope, e il tedesco trova un concorrente delle tristi assurdità del suo teatro nelle allegre mostruosità del nostro. Sono così espliciti i continui trucchetti dei drammaturghi e la loro assoluta mancanza di solidità, che una persona nuova ai divertimenti teatrali non può far altro che stare in guardia, come farebbe nella stanza di un prestigiatore, contro qualsiasi cosa che potrebbe indurlo ad applaudire, e gli è impossibile, quando lascia il teatro, cercare di rammentare anche una sola battuta o una frase logica che meriti di essere ricordata, un'osservazione su uomini e modi in grado di essere riconosciuta tanto da diventare una massima, come è accaduto a centinaia di casi nei nostri vecchi scrittori comici, e a migliaia in Shakespeare.

Uno scrittore comico di oggi si potrebbe subito riconoscere dalla sua avversione per tutte quelle difficoltà, che incontra un autore che ambisca a imitare i migliori modelli. L'unico scopo della sua scrittura sembra essere quello di ottenere il successo nel modo più semplice possibile, e perciò compone per le gallerie: in altri termini per quella parte del pubblico meno capace di giudicare, ma la più chiassosa nel dichiarare il proprio giudizio. Perciò, fa appello all'occhio e all'orecchio perché si soddisfano prima con minore giustificazione. Una nuova scenografia o un abito volgare conquistano le facoltà visive degli spettatori, e una raffica di battute è il segnale del trionfo dell'autore. Questo trucco di fare giochi di parole, che è diventato il sistema perfetto dei drammaturghi, è un metodo con il quale l'autore si sbarazza della difficoltà dell'arguzia, dato che il linguaggio fiorito, quando diventa ciò che si chiama sentimentale, è il suo espediente per evitare il bisogno di pensare. In questo modo il linguaggio è separato dalle idee, poiché il semplice gioco di parole non è altro che un inatteso collegamento di suoni, e il florilegio, come la giacca di Arlecchino, è solo una combinazione sorprendente di colori. Eventi e personaggi nelle sue

composizioni obbediscono sempre a un'alternativa: o sono palesemente luoghi comuni o sono agghindati nei modi più mostruosi per avere l'apparenza della novità. Mi ricordano i trucchi fatti, secondo un viaggiatore moderno, in qualche fiera di paese dove una donna volgare è stata vestita con una pelliccia e una parrucca elaborata, e messa in mostra come un'indiana selvaggia, per non parlare di un orso tosato che, con una camicia a quadretti e i pantaloni, fece grande successo come etiope selvaggio. Se l'autore presenta un personaggio troppo visto per tollerare un esame, dà un tono nuovo al suo aspetto con qualche caratteristica peculiare che, anche se inadatta, cattura subito l'attenzione solo con la forza della sua stranezza, e obietta alla critica con la scusa che fa ridere. Questa caratteristica generalmente consiste in una frase abusata o in una massima in gergo, usata in tutte le occasioni, adatte o meno, e molto spesso è adeguata in bocca a chi parla come una pipa lo sarebbe tra le labbra della Venere dei Medici.

Comunque, l'autore non si accontenta di fare tutto per piacere agli spettatori più semplici ma, in modo che siano ancora più interessati a lui, dice loro nei termini più abietti quanto sia totalmente loro umile servo. Letteralmente li prega di non vedere i suoi errori, cioè di fare più attenzione alle sue stupidaggini che non alla reputazione letteraria del loro paese e, a questo proposito, generalmente vengono presentate al pubblico due petizioni, in forma di prologo e di epilogo: una per chiedere il loro favore, la seconda per assicurarselo. Tuttavia, nell'intervallo tra queste due petizioni, il teatro è aggredito dai capolavori di questi drammaturghi seduttivi, in una profusione di lodi dello spirito, della lealtà e dell'invincibilità della nazione britannica. Non si considera mai che tutti potrebbero gridare queste lodi, con un ardore altrettanto letterario, e che tutti possono provare amore patriottico per il proprio paese, senza inorgogliersi di autostima, per la piaggeria di un autore furbo. Se l'autore fa successo, non si preoccupa che il successo sia coerente con le sue pretese o con la nostra dignità: ricambia la lode con la lode e, mentre esalta la nostra incrollabile saggezza, considera a che tipo di applauso ci può indurre.

L'arte del moderno drammaturgo consiste quindi in una serie di inganni verso il suo pubblico e, come un vero giocoliere, l'autore riesce a far sì che il pubblico lo aiuti, proprio in quei trucchi con cui cerca di stupirli. Tuttavia, basterebbe usare al minimo una semplice intuizione per scoprirlo quando fa, parzialmente o più spesso indiscriminatamente, i seguenti errori, che di fatto corrispondono totalmente al genio di un moderno autore comico:

Un incorreggibile amore per i giochi di parole;

La deformazione di personaggi e eventi normali;

Un dialogo o estremamente elaborato o estremamente informale;

Un'affettazione di ardente lealtà e, di conseguenza, una disgustosa adulazione del pubblico;

Infine, dato che l'adulazione e la vergognosa meschinità si accompagnano a vicenda, sono il più miserabile sistema di elemosinare il favore del teatro, particolarmente nel prologo e nell'epilogo.

Sezione II - Sulle cause di questo declino.

Non so quale sia il motivo migliore di meraviglia, se l'origine di questa corruzione del teatro oppure il permetterla. Forse il male sarebbe tollerato meno, se ne fossero scoperte le cause, poiché è una delle assurdità della natura umana rifiutare gli errori, non tanto per l'effetto bensì per la causa. Non arrossiamo sempre nell'agire male, ma ci vergogniamo terribilmente quando troviamo che il nostro motivo è diventato ridicolo, o fuori moda, o forse obsoleto. La letteratura ha le sue mode, come gli abiti, e tutti i cambiamenti comuni tendono a finire negli estremi. I bellimbusti dell'età di Carlo II di colpo si rifugiarono in una foresta di parrucche, perché i puritani si stimavano per i loro capelli lisci; il dramma inglese è finito in pura farsa, perché ha cominciato a disprezzare la frivolezza della commedia sentimentale. Ma ora non abbiamo motivo di estremizzare né l'aspetto della nostra testa, né le sue creazioni. Eliminiamo le parrucche drammatiche, e mostriamo un cranio naturale.

Le cause del declino della commedia o, in altri termini, della prevalenza attuale della farsa, non sono certo da attribuirsi agli scrittori di oggi. I deliri letterari non durano mai grazie ai letterati, a meno che non siano sostenuti dall'autorità del vero talento. Ci sono sempre così tanti modelli confrontabili di scrittura, che solo gli scrittori capaci di dare buoni esempi possono raccomandarne di cattivi. Furono Lucano e Seneca, uomini di vero talento da altri punti di vista, a spingere i romani verso la magniloquenza, e non Nerone e i poetastri della sua corte, che non si ispiravano a niente. Furono Donne e Cowley, scrittori di genio originale, a proporre le sottigliezze della poesia metafisica, e non dei pedanti grotteschi come Cleveland e Flatman. Gli scrittori farseschi attuali non avrebbero mai avuto tanta influenza come hanno, se fosse dipeso solo da loro. Come lo stagnino ubriaco della commedia,¹³⁵ devono essere stati messi su quel trono da esseri più razionali di loro, e come lui lo disonorano con la loro vanità e le loro buffonaggini. Sono state trovate delle pecore in cima alle querce ma è l'aquila che ce le ha messe. In poche parole, si deve attribuire il declino farsesco della commedia inglese alla fretta indignata di Goldsmith di rovesciare la commedia sentimentale, e al limite ridicolo fino al quale è stato seguito e persino superato dai suoi immediati successori.

Questa modalità di scrivere, che dall'imitazione dei casi più vari della vita può diventare l'immagine più naturale dell'umanità, era al peggio all'epoca

¹³⁵ È Christopher Sly in *The Taming of the Shrew*.

di Goldsmith. È cominciata con Kelly¹³⁶ e altri, in quelle facce tremende, che segnano i dolori senza senso dell'infanzia e ci preparano a un profluvio di lacrime, e ha poi proseguito rapidamente quanto a squallore in Cumberland, da allora abilmente assecondato da Mrs. Inchbald. Comunque, il massimo della crescita è stato riservato a Morton che, con un'osservazione della vita degna di migliore conoscenza, si è sbizzarrito in una mistura così frenetica di pianto e di riso che ha reso assolutamente isterica la commedia. Questa scrittura ha in sé i mezzi per autodistruggersi, poiché il teatro era diviso in due, una parte contro l'altra. Comunque, Goldsmith non vide in questa innaturale lotta altro che la morte dello spirito comico, e per pura pietà divenne esageratamente allegro, proprio come il famoso Dr. Radcliffe che, per curare un paziente di un'infezione alle tonsille, cercava di farlo ridere con ogni genere di pagliacciata inopportuna.¹³⁷ La farsa ebbe successo, le bizzarrie stravaganti ma piacevoli di *She Stoops to Conquer*, come il tocco del pittore, hanno cambiato il volto in lacrime delle persone in una faccia ridente. O'Keeffe, uomo pieno di comicità, in seguito continuò con le risate, finché il loro suono non divenne altro che rumore e smorfie con Reynolds, e con i buffoni suoi compari, i signori Dibdin e Cherry. La disattenzione o la fretta, o forse proprio l'esaurirsi della forza, hanno dato un valido aiuto a questi scrittori, con la penna di Colman, un uomo che, con la reputazione drammatica del padre che lo spingeva verso l'obiettivo giusto, con le speranze degli scrittori bravi che lo invitavano, e con un notevole fondo di comicità naturale a sostenerlo nel suo tentativo, ha abbandonato la causa della letteratura e non si vergogna, non solo di unirsi alla depravazione dell'ilarità che dovrebbe disprezzare ma, come un vero libertino letterario, anche di difendere i suoi compagni, con le più orribili battute inconsistenti. Questo signore, in un prologo che merita e non merita di essere ricordato, dice, se mi ricordo bene:

Se offriamo spazzatura, come dicono certi elegantoni

¹³⁶ Hugh Kelly (1739-1777), drammaturgo irlandese.

¹³⁷ Hunt sembra non considerare la cronologia, attribuendo a Oliver Goldsmith una posizione contro la commedia sentimentale di Kelly, Cumberland e Morton. La prima opera di Hugh Kelly, *False Delicacy*, non fu rappresentata prima del 1768; *The Brothers*, la prima commedia di Cumberland, è presente sulle scene dal 1769 e *The West Indian* dal 1771. La prima commedia di Goldsmith, *The Good-Natured Man*, in cui lo stile comico è già sviluppato come in *She Stoops to Conquer* (1773), fu prodotta nel 1768, solo sei giorni dopo la pièce di Kelly, e quindi non la si può considerare una reazione contro Kelly e ancora meno contro Cumberland, che al tempo era sconosciuto. Quanto a Mrs. Inchbald e a Thomas Morton, comparvero dopo la morte di Goldsmith, rispettivamente nel 1785 e nel 1792. Di sicuro le opere di Goldsmith rappresentarono una reazione contro la commedia sentimentale o *larmoyante*, ma contro quella della generazione precedente (nota nel volume Leigh Hunt, *Dramatic Essays*, a cura di William Archer e Robert W. Lowe, Scott, London 1894, p. 135).

Perché ogni sera il pubblico si ammassa per vedere la commedia?¹³⁸

Gli ho risposto con due versi miei:

Se non c'è merito in cinque metri di larghezza,
Perché la gente corre a vedere la pancia di Lambert?¹³⁹

Mi vergogno quasi di confutare un argomento contraddetto da qualsiasi pantomima, da ogni spettacolino, e da tutti i teatri di pessima reputazione in città.

Questa, immagino sia la semplice causa del declino della nostra commedia. Il grande *reale* motivo è la pura assenza di opposizione critica. Se i giornali fossero unanimi, potrebbero buttar giù gli scrittori farseschi in qualche mese. Dato che la maggioranza delle persone non si chiede mai perché sia soddisfatta, il gusto teatrale della gente è in mano a chiunque possa controllare la maggior parte della stampa periodica, ed è un peccato per la buona letteratura che questi editori siano troppo occupati con la politica, per preoccuparsi del teatro, e meno ancora per saperne qualcosa. I drammaturghi, o si procurano i favori dei loro superficiali critici, occupandosi di loro per quanto possono in modo compiacente, o si insinuano nei loro momenti confidenziali di festa, e che cosa c'è di più filantropico della solidarietà sentimentale di una seconda bottiglia? Con questi mezzi, gli editori di giornali diventano di sicuro i veri amici dei drammaturghi, poiché, mentre questi ultimi affidano ai critici tutti gli espedienti e le contingenze della scrittura teatrale, gli altri li tengono profondamente segreti nei confronti della gente e racconterebbero qualsiasi menzogna, piuttosto che tradirne la fiducia. Perciò, fino a che il male non supera la dissimulazione, è abbastanza naturale che la maggior parte delle persone voglia credere alla maggior parte dei critici. L'opinione critica è come la pazzia: se è limitata a un individuo, si spaventano tutti, se invece riguarda una setta o un gruppo, la sua genericità disperde l'attenzione.

Sezione III - Sulle conseguenze.

Il fatto che uomini di poco giudizio si mostrino ben disposti verso gli attuali drammaturghi in qualche misura può essere attribuito all'inoffensività dei loro drammi, che di sicuro non oltraggiano nessuno con

¹³⁸ È il prologo, scritto da George Colman the Younger per la commedia *Five Miles Off, or the Finger Post* (1806) di Thomas John Dibdin.

¹³⁹ Daniel Lambert (1760-1809), guardiacaccia e allevatore di animali da combattimento, nonostante il suo amore per lo sport e l'esercizio fisico, divenne così grasso (oltre 300 kg.) da non poter più lavorare, e dal 1806 cominciò a mostrarsi in pubblico per fare soldi, prima a Londra e poi in altre città, diventando un personaggio alla moda.

la loro satira. Gli ignoranti e i cattivi vi si ritrovano al sicuro dai rimproveri e, naturalmente, stanno dalla parte di chi assicura loro la sicurezza. Ma proprio questo genere di inoffensività dà il tocco finale alla stupidità degli scrittori farseschi, e produce un effetto generale, tutt'altro che innocuo. In conseguenza della loro mostruosa caricatura assolutamente inapplicabile ai modi umani, il fine della commedia, che dovrebbe essere la satira dei vizi lievi e delle follie umane, viene totalmente distrutto. È vero che dipingono libertini e bellimbusti e imbroglioni, ma i personaggi perdono molte delle loro caratteristiche, nel tentativo di essere spiritosi, cosicché sembra che l'impresa della loro vita sia divertire, e così il loro carattere naturale è eternamente in lotta con quello teatrale: il libertino è malvagio solo finché pensa di essere piacevole, il bellimbusto impara a pensare più al loggione che non a se stesso, l'imbroglione fa le sue *cattiverie*, solo in modo che siano trucchi gradevoli. In poche parole, gli egoisti vivono solo per gli altri e l'autore pensa, non a come poter migliorare il pubblico dipingendone il ritratto, ma a come poterlo adulare, rendendone belle le fattezze, o divertendolo mostrando quanto possa distorcerle in modo comico. Perciò, dato che nessuno trova la propria immagine sul palcoscenico, nessuno ne viene migliorato. La virtù non è incoraggiata dalla rappresentazione del suo aspetto *modesto* e il vizio non è preoccupato nel vedere distorti i propri lineamenti, torturati dalla passione. La scena è per così dire portata in avanti, nella zona che appartiene al pubblico. O, in altri termini, è evidente intenzione dell'autore e, di conseguenza degli attori, di stare davanti al pubblico puramente come candidati per gli applausi: il palcoscenico diviene letteralmente astratto dalla sua astrazione, si dimentica la necessità di ignorare la presenza di una moltitudine di spettatori, e questo è il motivo per cui gli attori entrano costantemente in scena senza cappello all'aperto, dimenticano campi e foreste, si immaginano di entrare in una stanza piena di gente, e sono pieni di rispetto come può esserlo un intrattenitore, che entri in un salotto in una sera d'inverno, per divertire i bambini con le sue ombre grottesche. I teatri perciò dovrebbero tirare giù quelle iscrizioni che tengono sopra il palcoscenico e che ci invitano a contemplare la rappresentazione di noi stessi, dal momento che quello specchio magnifico e rilucente, che rifletteva tutte le nostre qualità con una somiglianza così vivace, che seguiva via via i cambiamenti dei nostri atteggiamenti e che riverberava i moti più gradevoli del nostro volto, è stato trasformato in uno specchio pieno di escrescenze e di ondulazioni, in cui la figura umana diventa una mostruosità comica, tutta una smorfia e una distorsione, un'ombra che scimmiotta lo spettatore con una bruttezza esagerata.

La gente viziosa e alla moda si è goduta molto la tranquillità, durante questo sonno della satira, tanto che sussulta di sgomento a ogni piccolo movimento che indichi che si sta svegliando, e i direttori del Drury Lane

devono ancora spiegare perché una commedia, intitolata *Faro Table*,¹⁴⁰ di cui si diceva contenesse una bella satira sul gioco e che fosse stata scritta dal famoso Tobin, ora scomparso, sia stata ritirata dalle aspettative del pubblico, non solo dopo che era stata annunciata, ma persino dopo che era stata studiata tutta dagli attori. Ho già espresso la mia indignazione per questo fatto, che mostra un controllo sul teatro e una timidezza negli impresari, intollerabili in una nazione libera e relativamente virtuosa come la nostra. Una circostanza del genere dimostra tutta la ridicola imbecillaggine delle nostre solite commedie, che vengono lasciate vivere, solo perché il vizio stesso ride di loro senza sentirsi sgradevole.

Contemporaneamente, si deve fare menzione, elogiando il Drury Lane, del fatto che ha almeno promesso di diventare *razionale* la prossima stagione, e che non è mai stato totalmente impegnato in commedie farsesche quanto il Covent Garden. Come mai il serio direttore, Kemble, che nonostante tutti i suoi difetti è un uomo di giudizio, e possiede la capacità di apprezzare in modo selettivo i nostri grandi scrittori, debba tollerare le continue buffonate dei moderni comici da strapazzo che ha intorno, è un enigma per me impossibile da risolvere. Pensarlo in queste circostanze è ridicolmente incongruo, come sarebbe vedere la statua di William Penn circondata da cani danzanti.

Ad ogni modo, ripetiamo sempre a noi stessi quello che Giffard,¹⁴¹ uomo di forte sapere e lo scrittore satirico numero uno dei suoi tempi, ha detto degli attuali scrittori comici: «Sembra che tutti gli stupidi del regno siano insorti e abbiano esclamato con una sola voce: "Scriviamo per i teatri"».

¹⁴⁰ La commedia fu annunciata il 16 ottobre 1806 per il giorno 20; il 18 ottobre fu data la notizia che era rimandata per indisposizione dell'interprete principale, e il 22 ancora rinviata di qualche giorno per cause di forza maggiore. Poi per anni non se ne seppe più nulla fino al 5 novembre 1816, quando fu prodotta con il titolo di *The Guardians*.

¹⁴¹ Forse Henry Giffard (1694-1772), attore e manager teatrale.

«Examiner»

3 gennaio 1808

Critica a Much Ado About Nothing di Shakespeare

Covent Garden

Sono davvero fortunato a cominciare le mie recensioni teatrali con Shakespeare. Mi sento come uno che si avventuri fuori la mattina di San Valentino per trarre un presagio buono o cattivo sull'amore dalla prima donna che incontrerà. Vede una giovane: è molto carina e sembra sorridergli mentre gli passa vicino, e lui benedice la sua buona stella che non sia né vecchia né brutta. Così il primo autore che io incontro è Shakespeare, e benedico la mia buona stella di critico che non sia uno dei due Dibdin¹⁴² ma, poveracci, lasciamoli perdere.

Much Ado about Nothing, la commedia che è stata ripresa mercoledì sera, è una di quelle felici combinazioni di spirito umoristico e di comicità che riescono a piacere alla parte raffinata del pubblico, ma anche a far scoppiare a ridere il loggione. Quando questa combinazione è naturale, è sempre una prova di maestria nell'autore. Le moderne commedie sentimentali che cercano questa duplice approvazione finiscono sempre per esagerare da un lato o dall'altro, pur di piacere a tutto il pubblico. Quando vogliono attirare l'attenzione dei palchi adottano un sentimentalismo formale o al massimo quel genere di infiorettatura ingombrante che, come un carro di Calendimaggio, non è altro che splendore per mascherare povertà e volgarità. Quando vogliono infiammare le gallerie, vi salta davanti un personaggio con qualche abito grottesco, qualche frase bizzarra ripetuta, oppure in qualche stravagante combinazione di azioni e di emozioni che, come una bottega in cui si espongono dolci in una vetrina e parrucche nell'altra, è invitante a prima vista solo per disgustare di più a una seconda occhiata.

Lo spirito di *Much Ado about Nothing* è naturale, oltre che vivace, e la comicità, pur sembrando greve come in una pura farsa, è resa in modo altrettanto naturale. Questo deriva dal dare ai personaggi il linguaggio appropriato. Di fatto si possono sempre trovare personaggi che possano legittimare la comicità più bassa oppure lo spirito più alto, e metà del difetto delle misere commedie degli autori moderni è la mancanza di un nesso naturale tra chi parla e il discorso: il linguaggio non è solo squallido ma anche inadatto ai personaggi, e i personaggi non sono solo squallidi ma anche inadatti al loro linguaggio. Per farla breve, il cappotto del

¹⁴² Charles Dibdin (1745-1814) e il figlio Thomas John Dibdin: quest'ultimo fu attaccato più volte da Hunt.

mendicante non solo è un mucchio di stracci, ma non gli sta neanche bene. C'è una straordinaria armonia in tutta la commedia di Shakespeare. La pièce comincia con il ritorno di un gruppo di allegri ufficiali da una campagna vittoriosa, e già da sola questa disposizione degli eventi dà agli spettatori un'aspettativa vivace e li prepara al buonumore e alla galanteria di tutta la commedia. Le due coppie principali di uomini e donne sono messe a confronto in modo eccellente: Claudio, immediato nei sentimenti e incapace di nasconderli, ma anche razionale e deciso, è opposto a Benedick, distratto, allegro e apparentemente avventato, mentre Beatrice, ironica e chiacchierona, ma di buon cuore, offre un buon contraltare alla schiva sensibilità di Hero. L'allegro guerreggiare di motteggi tra Benedick e Beatrice è un capolavoro di umorismo familiare: è poesia applicata a sentimenti ordinari e a occasioni ordinarie, ha tutta l'arte e il doppio della natura che ha Congreve, perché Shakespeare limitando l'umorismo della commedia a questi due personaggi ha assegnato gli ornamenti a chi deve correttamente indossarli. Congreve nella sua prodigalità umoristica dispensa letteralmente perle ai porci: nelle sue commedie i personaggi più bassi sono sempre i talenti maggiori e non si può non stupirsi dello straordinario risalto che hanno pur senza i vantaggi dei loro superiori. Quello che Johnson disse dei personaggi di Congreve, nel linguaggio più nobile che mai fu prodotto da una penna, può essere applicato in tutta la sua genialità a Benedick e a Beatrice: essi sono «una sorta di gladiatori intellettuali, il loro spirito è una specie di combattimento intellettuale, ogni frase è in difesa o in attacco, la lotta dell'arguzia non si interrompe mai, il loro umorismo è una meteora che va avanti e indietro, scintillando in modo alterno».¹⁴³

La comicità greve in questa commedia sarebbe diventata una perfetta farsa, se attribuita a qualsiasi altro personaggio e non a un gruppo di vecchie guardie ignoranti e incapaci, il cui comandante notturno è miseramente stupido e presuntuoso quanto possono renderlo la pochezza della sua vita e l'insignificanza del suo compito.

Anche se Fielding,¹⁴⁴ per i suoi interessi legali, aveva sufficiente esperienza per conoscere bene questi piccoli despoti della giustizia, credo comunque che avesse studiato con attenzione la comicità di queste guardie e il ridicolo interrogatorio dei due cortigiani davanti a Mastro Dogberry. È abbastanza curioso osservare la perfetta somiglianza tra le guardie di Shakespeare e quelle dei nostri giorni: hanno la stessa timida moderazione, lo stesso disprezzo per l'attività frenetica, la stessa acquiescenza paziente e lo stesso amore epicureo per la tranquillità e il riposo che contraddistinguono le

¹⁴³ Citazione dalla vita di William Congreve del Dr. Johnson (in *Lives of the Most Eminent English Poets*, 1779-81).

¹⁴⁴ Henry Fielding aveva studiato legge e era stato giornalista prima di diventare famoso per le sue opere teatrali e per i romanzi.

nostre guardie notturne, definibili come dei vecchi con dei grandi tabarri, condannati per un piccolo compenso sicuro a accorciare la loro vita sonnecchiando per metà della notte in garitte esposte all'aria.

Nel complesso, la commedia è stata rappresentata con molta vivacità. Lewis nella parte di Benedick suscita naturalmente un confronto con Elliston, e fa piacere vedere con quanta bravura due attori possano interpretare lo stesso ruolo, pur nella loro diversa originalità. Lewis è eccellente negli aspetti più leggeri del personaggio, Elliston in quelli più seri e appassionati. In Elliston c'è più del soldato onesto, dell'uomo di rango e dell'innamorato deciso, in Lewis più dell'uomo galante e leggero, del giovane superficiale, dell'allegro che trasforma tutto in gioco. Quando i modi di Benedick sono seri o quando il suo umorismo acquista dalla serietà una maggiore asciuttezza, si è convinti dallo stile energico di Elliston, che sulla scena è l'attore migliore per dare alla comicità quella che possiamo chiamare consistenza. Lewis, dobbiamo ammetterlo, non ha affatto serietà: quando cerca di rendere uno stupore serio, mette in fuori la bocca in un modo che qualsiasi altro attore, a parte Fawcett, giudicherebbe ridicolo, e l'affanno con cui spezza le parole mentre le pronuncia gli impedisce sempre di esprimere una serietà naturale nel dialogo. Siccome però il carattere di Benedick è fatto per metà di puro umorismo e di leggerezza, la mancanza di serietà di Lewis è forse ancora più naturale in un personaggio che ha questi modi giocosi. È vero che chi ha una percezione così forte dell'umorismo spesso mostra più di altri una serietà esteriore e forse più spesso sente veramente la serietà, ma generalmente si sa che chi ride sempre e fa continuamente scherzi manca di una reale sensibilità, perché l'anima in genere riesce a trasparire dalle qualità e dai modi delle persone abituate alla società.

Nanette Parker (Mrs. Henry Erskine Johnston) è ricomparsa dopo un'assenza di due anni nel ruolo di Beatrice e forse non è un gran complimento verso la sua interpretazione preferirla quando rende i sentimenti più aspri del personaggio, piuttosto che non la sua leggerezza simpatica. Beatrice è una donna molto allegra con un buon cuore, in breve è la controparte di Benedick, e la Johnston ha scambiato il suo modo appassionato e mordace, quando parla del suo desiderio di vendicarsi del calunniatore di Hero, con un'espressione cupa e dura al limite dell'odio. Spero che uno sia capace di grande severità senza alterare il proprio carattere, o i modi, o l'espressione, per puro rancore. Beatrice è sufficientemente vendicativa, lo concedo, ma c'è una vendetta orgogliosa e una vendetta meschina, c'è la vendetta di un antico spagnolo e quella di un selvaggio del nord America. Solo i cattivi mostrano nella loro espressione una pura disgustosa malvagità. Mrs. Johnston è stata naturale e elegante ma in generale nelle arguzie era di molto inferiore a Mrs. Jordan e a Miss Duncan. La prossima volta che si nasconde dietro un albero o una siepe,

farà bene a coprire il corpo, oltre che la faccia. Nascondere le fattezze e lasciare in vista un lungo abito fluente, è come la stupidità dello struzzo che pensa di sfuggire ai suoi inseguitori mettendo il becco dietro un albero e chiudendo gli occhi.

Non sono riuscito a scoprire il senso degli abiti maschili in questa pièce. In teatro c'è un incredibile disprezzo della correttezza, eppure si dice che il direttore del Covent Garden sia un uomo colto. Se ricordo bene, il tempo in cui si svolge *Much Ado about Nothing* non è stato definito dai commentatori ma poiché vi è presente un principe di Aragona, che visita il governatore di Messina con una superiorità familiare, e pare che porti la corte con sé in Sicilia, si può naturalmente supporre che l'azione abbia luogo durante il periodo in cui la Sicilia era dominata dalla casa di Aragona. L'ultimo re siciliano di questa dinastia regnò all'inizio del Quattrocento quando gli abiti di ogni paese raffinato in Europa erano totalmente diversi da come sono adesso: il direttore del Covent Garden ha perciò vestito il suo principe spagnolo del Tre o del Quattrocento come un gentiluomo moderno, in giacca blu, calze e calzoni bianchi, e cappello a cilindro. Uno dei suoi ufficiali spagnoli appare nella stessa uniforme della nostra fanteria odierna, e gli ufficiali italiani portano giacche e pantaloni identici a quelli dei loro discendenti di oggi. Non so proprio come Kemble¹⁴⁵ possa conciliare tutto questo con il suo spirito di erudito e la sua vecchia mania di correttezza.

Drury Lane e Covent Garden

Le solite pantomime di Natale sono in pieno svolgimento in tutti e due i teatri. Quella del Drury Lane non ha avuto affatto successo alla prima, come invece si poteva immaginare dalla sfilza di elogi sul cartellone del giorno dopo, ma tutti pensano che quella del Covent Garden non sia inferiore a nessun'altra pantomima se non a *Mother Goose*.¹⁴⁶ E questa è l'opinione di tutti i ragazzini, senza alcuna distinzione. È evidente che Dibdin vuole far risaltare il talento del Sadler's Wells.¹⁴⁷

Scrivo questo articolo soltanto perché i miei lettori non pensino di essere trascurati neanche nelle più stupide sciocchezze, dato che non intendo criticare quell'indescrivibile genere di teatro fatto solo di giochi di prestigio, di violini e di piedi in continua agitazione, e di grandi schiaffoni in faccia. Uno spettacolo in cui si capisce poco e non si ricava niente non merita una critica seria. La pantomima moderna, secondo me, potrebbe migliorare molto senza perdere nessuna delle sue qualità essenziali.

¹⁴⁵ Direttore del Covent Garden dal 1803.

¹⁴⁶ Immaginarina autrice di fiabe e filastrocche per bambini molto nota nel Seicento: il nome è l'equivalente inglese di «ma mère l'Oye», reso famoso da Perrault e dalle sue storie (1695).

¹⁴⁷ Sadler's Wells era un teatro fondato nel 1683. A causa del sistema delle licenze date ai soli due grandi teatri, all'epoca di Hunt al Sadler's Wells erano riservate le rappresentazioni estive, l'opera e le produzioni spettacolari. Charles Dibdin ne era il direttore.

Arlecchino è un personaggio molto divertente: l'abito multicolore, i balli grotteschi, i salti e le posizioni dinoccolate, le magie con la spada di legno e il totale disdegno di tranquillità e di calma, per non parlare di quel girare gradualmente il cranio che è così allarmante e spiritoso, costituiscono una fonte inesauribile di divertimento per tutti i piccoli. Ma perché questo signore così allegro non dovrebbe mostrare i suoi lineamenti?

Di sicuro incontrando una persona simpatica in società, nessuno vorrebbe coprirne l'espressione affabile. Accetto l'idea che tutti gli Arlecchini di buon senso cerchino di supplire alla carenza del viso esprimendosi per quanto sia possibile nell'azione. Così, quando il comico variopinto è in allarme agita la testa e le mani e scappa via, quando è contento agita la spada, come un cane muove la coda. Tutto questo è logico e eloquente, ma non potrebbe fare lo stesso e farci vedere anche la faccia? Se si tratta di tradizione, mettetela via: la tradizione non serve a nulla se non a confermare ciò che ha senso. Noi non stiamo sdraiati in posizioni scomode per mangiare come facevano i romani, non mettiamo la maschera agli attori come loro, e allora perché dovremmo mascherare i pantomimi perché i romani hanno deciso di privare l'espressione umana del suo strumento più straordinario, o perché un Arlecchino, secoli fa, pensò bene di farsi la faccia per metà da uomo bianco e per metà da uomo nero? Macrobio¹⁴⁸ riferisce un bell'aneddoto a proposito del famoso Pilade che durante il regno di Augusto introdusse la pantomima a teatro come genere a sé stante. È incredibile che questo pantomimo, apparentemente capace di raffinatissime concezioni, non abbia mai pensato di togliersi dal viso un camuffamento così innaturale. Un giorno assisteva a uno spettacolo in cui Hylas, il suo rivale, accompagnava con l'atteggiamento e i gesti un inno che si concludeva parlando del *grande Agamennone*. Hylas, per esprimere la grandezza dell'eroe, fece un gesto in alto nell'aria e Pilade subito gridò: «così lo fai alto, non grande». Il pubblico gli chiese allora di dare loro un esempio dell'azione giusta: l'inno fu ripetuto e quando Pilade udì le parole «il grande Agamennone» assunse un atteggiamento di profonda meditazione. Niente poteva essere più semplice o sublime, ma pensate soltanto alla maschera inanimata per tutto questo tempo!

¹⁴⁸ Macrobio, *Saturnaliorum conviviorum libri VII*, ii, 7.

28 maggio 1808

La ripresa di King Lear

Covent Garden

The Tragedy of King Lear è stata messa in scena mercoledì scorso, alterata da Tate, che era stato alterato da Colman, che era stato alterato da Garrick.¹⁴⁹ Quasi tutte le belle opere di Shakespeare hanno una serie di adattamenti. Il nostro grande poeta, che tutti chiamano «divino e senza uguali», è in effetti così inimitabile che chiunque si ritiene capace di aggiustarlo: le differenti edizioni hanno di sicuro successo, perché la gran parte è ancora originale. Il critico si inorgoglisce e pensa di aver fatto per Shakespeare quello che evidentemente Shakespeare fa per lui. Se Tate si fosse contentato di eliminare qualche anacronismo, di omettere il Fool che ormai è fuori moda,¹⁵⁰ e di mandare Gloster¹⁵¹ fuori scena quando viene accecato, avrebbe potuto essere scusato, ma che un puro e semplice versificatore, la cui piattezza è diventata proverbiale, dovesse creare scene di suo pugno e abbellirle con un po' di passaggi da Shakespeare, che dovesse trasformare il fluire del sentimento del nostro poeta in magre spruzzatine versate sulla sua arida fantasia e poi gridare «quanto sono fertile!», è davvero una violazione della proprietà letteraria. Orazio ci dice che i poeti possono tentare qualsiasi cosa e Tate probabilmente era deciso a mostrare il suo talento poetico con l'insolenza, ma avrebbe potuto accontentarsi, credo, di rivendicare l'opera come sua in uno dei frontespizi.

L'originale *King Lear* è profondamente tragico: è pervaso dalla sofferenza che nasce da passioni violente e dalla terribile lezione sulla parzialità dei genitori. Ma Tate (spirito galante) deve dividere questo interesse, e perciò ha introdotto una scena d'amore in cui fa in modo che l'ammirevole Cordelia, modello di pietà filiale, dimentichi il vecchio padre, senza più casa e svampito, che lei cerca all'impazzata, non solo per trovare il tempo di ascoltare un innamorato, ma per ritirarsi con lui in una grotta in modo da asciugarsi i vestiti prima di proseguire. Cordelia, perciò, in quest'esempio diventa un'innamorata che sacrifica il suo amore filiale alla tenerezza romantica, ed è un personaggio diverso dalla Cordelia originale, la cui immaginazione è presa da un'unica grande idea, toccante e disinteressata. Shakespeare fece sì che la sua opera avesse un finale infelice perché sapeva che la vera natura richiede una catastrofe di quel genere, ma Tate (spirito passionale) deve finire con un matrimonio tra i due

¹⁴⁹ Una serie di adattatori del testo shakespeariano: Nahum Tate (1652-1715), George Colman the Elder (1732-1794) e David Garrick (1717-1779).

¹⁵⁰ Questa opinione di Hunt è contraria a quella espressa da Coleridge (*Coleridge's Essays and Lectures on Shakespeare*, Dent & Dutton, London 1907); cfr. *supra*, *Introduzione*.

¹⁵¹ Il nome di questo personaggio è scritto così nella versione di Tate, invece che Gloucester, come in Shakespeare.

innamorati, e il vecchio padre deve dare loro la sua benedizione. Johnson ha approvato questa trasformazione, ma Addison sullo *Spectator* e Richardson, grande maestro di passioni, in *Clarissa*, si sono detti contrari, e Warton¹⁵² nella sua recensione sull'*Adventurer* non si degnò di darle notizia. Johnson racconta di essere stato così scioccato una volta dalla morte di Cordelia che crede di non essere più riuscito a leggere l'ultima scena finché non ha intrapreso l'edizione critica della tragedia. Questa confessione spiega facilmente la sua approvazione di Tate: soffriva di una depressione morbosa e una forte emozione, facendosi strada nella sua sensibilità, si attaccava alla sua immaginazione irritabile e produceva quel modo ansioso della mente di fissarsi su un oggetto, che poi è l'origine della follia. Non ho dubbi che immaginasse l'adattamento come una sorta di vendetta per le emozioni che aveva provato, e possiamo ricordare che quando il povero Boswell¹⁵³ stava dissertando sulla commozione che provava qualche volta, ascoltando un pezzo melanconico suonato al pianoforte, il Dottor Johnson gli disse che se lui stesso si fosse reso così ridicolo avrebbe fatto a pezzi lo strumento. Quanto alla vecchia obiezione del Dottore che la giustizia poetica non permette che l'innocente soffra insieme al colpevole credo sia completamente confutata,¹⁵⁴ non tanto dalla sfortuna che comunemente attacca la virtù, che lui sembra considerare il solo argomento contrario, ma anche dalla evidente regola che l'errore non è mai così esemplare nei suoi effetti, come quando vengono coinvolti gli innocenti insieme ai colpevoli. Persino la morte di una persona virtuosa sembra una specie di trionfo sulla persecuzione: la pace che vediamo in un corpo morto e la viva gioia, che immaginiamo l'anima sia volata via a condividere, contrastano fortemente con la prevista fine dei colpevoli e con i loro piaceri burrascosi sulla terra. Personalmente penso anche che la vecchiaia di Lear sia stata troppo sconvolta dai suoi attacchi di pazzia per sopravvivere a un secondo cambio di fortuna, e che lo sfinimento di cui muore in Shakespeare sia sotto ogni aspetto naturale e inevitabile.

Il professor Richardson¹⁵⁵ ha ben mostrato come il carattere di Lear sia pura sensibilità: è passionale, capriccioso e vendicativo, e si può osservare che la prima volta che viene maltrattato, non sentiamo tanto pietà per lui, quanto orrore per le figlie. È quando la sfortuna comincia a umiliarlo che proviamo pietà, perché lo stimiamo di più, e la nostra compassione aumenta man

¹⁵² Joseph Warton (1722-1800), critico letterario. Scrisse sull'*Adventurer* cinque saggi su Shakespeare (1753-1754) – due su *The Tempest* e tre su *King Lear* – considerati importanti come uno dei primi esempi dell'esaltazione degli aspetti «romantici» del drammaturgo.

¹⁵³ James Boswell (1740-1795), scrittore scozzese, biografo del Dr. Johnson.

¹⁵⁴ La critica a Johnson e al suo concetto neoclassico di giustizia poetica è un esempio della posizione romantica di Hunt, molto influente anche per la sede editoriale in cui veniva espressa.

¹⁵⁵ William Richardson, professore di lettere all'Università di Glasgow che aveva pubblicato dei saggi sui personaggi di Shakespeare nel 1783.

mano che cresce la sua umiltà. Ci si è chiesti se la sua infelicità dipenda tanto da un affetto deluso quanto dalla perdita della regalità, ma se questa fosse la causa prima il naturale patetismo della storia ne sarebbe diminuito, e penso che il problema potrebbe essere stato risolto semplicemente osservando la prima volta in cui incontra Cordelia, quando recupera la ragione e diventa calmo e pieno di contrizione alla vista della figlia, senza neanche una volta riferirsi in modo impaziente alla regalità perduta. Se gli dicono che è nel suo regno semplicemente chiede di non essere deriso, non ha orgoglio, né impazienza, né desiderio di vendetta davanti al suo angelo che lo perdona. Il primo motivo che attribuisce alla evidente infelicità di Edgar, quando lo incontra nei panni di un matto che vaga, è l'ingratitude filiale: insiste sul fatto che nient'altro che dei figli ingrati potrebbero aver reso un essere umano così disgraziato. È meraviglioso vedere con quanta perfetta arte Shakespeare abbia conservato in queste due immagini di pazzia quel pensiero fisso che al tempo stesso concentra e distrae la mente. Lear non riesce a pensare ad altro che alle figlie, Tom il matto a nient'altro che all'orrendo demonio. Chiunque sia capace di leggere i frenetici vaneggiamenti di Edgar, che sembra abbandonato dal cielo, senza riempire di visioni l'atmosfera attorno a lui, o sia capace di ascoltare i ragionamenti ingenui del vecchio padre maltrattato senza rimproverarsi ogni piccolo dolore che può aver procurato a un genitore amorevole, non ha né una testa per immaginare né un cuore per sentire.

Entra Edgar, travestito da matto

Edg. Via! L'orrendo demonio mi insegue!

Il ventaccio gelido soffia nel biancospino pungente:

Ah - va' nel tuo letto freddo e riscaldati.

Lear. Hai dato tutto alle tue figlie,

E ti sei ridotto così?

Edg. Chi dà qualcosa al povero Tom? L'orrendo demonio l'ha trascinato nel fuoco e nelle fiamme, nel guado e nella corrente, nel fango e nel pantano; gli ha messo coltelli sotto il cuscino, capestri sulla panca, veleno per topi nella zuppa, l'ha reso così superbo da farlo trottare su un baio sopra dei ponti larghi dieci centimetri, per inseguire la sua stessa ombra che ha preso per un traditore. Che Dio protegga i tuoi cinque sensi! Tom ha freddo (*tremando*). O do di do di do di. Che Dio ti protegga dalle tempeste, dalle maledizioni e dalle malattie! Fate la carità al povero Tom, tormentato dall'orrido demonio! Ora lo acchiappo - là - e là - e di nuovo là - e là. (*La tempesta continua.*)

Lear. Sono state le sue figlie a ridurlo così?

Non ti sei tenuto niente? Hai dato tutto a loro?

Che tutte le piaghe, che pendono nell'aria sopra gli errori degli uomini, cadano sulle tue figlie!

Kent. Non ha figlie, signore.

Lear. A morte, traditore! *Niente avrebbe potuto* schiacciare la natura fino a un punto così basso, se non le sue figlie ingrati.¹⁵⁶

¹⁵⁶ *King Lear*, 3.4. da 46 a 68, nell'adattamento di Tate.

Posso figurarmi facilmente che un poeta si risvegli da fantasie come queste, come si dice che Dryden si sia risvegliato dalla sua famosa ode, con il polso alterato dall'ispirazione. La fantasia si interessa di altri mondi con uno slancio che va al di là della tensione naturale, e torna in sé stanca e irritabile. Di fatto a volte ci si potrebbe quasi convincere che un vero poeta nel suo entusiasmo non provi altro che una meravigliosa follia e che vi sia più verità di quanto generalmente pensiamo nel famoso distico:

Grandi ingegni son alla pazzia vicini
E davvero son sottili i lor confini.¹⁵⁷

Lo stesso sfinimento che si prova dopo l'ispirazione poetica è anche effetto di passioni meno felici, e neppure l'ignoranza di Tate può scusare la cancellazione della scena finale in cui lo spirito del vecchio sfiniteo cede nell'ultimo respiro. Entra con Cordelia morta tra le braccia dopo aver ucciso con uno sforzo disperato il soldato che la stava impiccando. Il suo dolore è ora violento ora paziente, è l'ultimo barlume del suo temperamento incostante e passionale. Per un momento è persuaso di sentire la voce di lei e non ci potrebbe essere un omaggio più delicato a questo pensiero delle lodi che fa alla dolcezza, e che sarebbero state troppo banali per la compianta perfezione se proprio la semplicità non avesse riunito assieme tutte le qualità tenere:

Cordelia, Cordelia, resta un momento. – Ah!
Cos'è che dici? – la sua voce è sempre stata delicata,
Gentile e leggera: una cosa eccellente in una donna¹⁵⁸.

Le sue ultime parole sembrano ritrovare per un attimo la sua forza perduta ma è pietà per il suo suddito piuttosto che rabbia. Il suo spirito è ormai domato e dopo un breve impulso isterico rinuncia alla disperazione, fissa il volto della figlia e muore.

Warton ha notato quella piccola richiesta, al quinto verso del passo che segue, che esprime perfettamente come il suo cuore si sia gonfiato; ma io penso che avrebbe dovuto anche sottolineare, senza niente togliere ai suoi sentimenti, il ringraziamento che il re morente fa subito dopo. La vera educazione è così abituale che neanche il dolore finale gliela toglie e, come la bellezza aumenta il fascino delle lacrime in una donna, così lo spirito del gentiluomo dà dignità alla sofferenza.

Lear. E la mia povera sciocchina è stata uccisa! No – no – non ha più vita!
Perché mai un cane, un cavallo, un topo dovrebbe vivere,
E tu non respirare affatto? Oh, tu non ritornerai più,

¹⁵⁷ J. Dryden, *Absalom and Achitophel*, vv. 163-164.

¹⁵⁸ *King Lear*, 5.3.270-272.

Mai più, mai più, mai, mai, mai!
Vi prego, sbottonatemi qui: grazie, signore. –
Lo vedete? Guardatela – guardate – le sue labbra –
Guardate, guardate – (*muore*).¹⁵⁹

Devo confessare che l'interpretazione mi ha deluso. È vero, passioni così minute e così varie sono molto difficili da rappresentare ma anche le scene sono state condotte male, e Kemble è sembrato stendere un gelo generale su tutto, in modo da raffreddare la vivacità dell'azione. Ha recitato alla perfezione la maestà del re, ma non la sua pazzia. La follia di una mente brillante è piena di sguardi e di atteggiamenti improvvisi e, anche se la pazzia di Lear all'inizio è comparsa gradualmente, poi di colpo si è impossessata di lui con grande violenza. La battuta che comincia con «Soffiate venti e dilaniatevi le guance» è stata detta con una indifferenza cupa, nonostante che il cambiamento repentino della sua condizione, la tempesta notturna e tutto, sia dentro che fuori, congiurasse per infiammare il cervello del re. Anche negli intervalli della violenza Kemble non è stato migliore in atteggiamenti meno tormentati. Avremmo potuto almeno aspettarci le pause di una mente confusa che cerca di essere paziente e di ritrovare se stessa, ma il serio attore ha proseguito i suoi discorsi dolci con la calma monotonia di uno scolaro. È come un uomo che è così affezionato a un bastone che lo vuole portare dappertutto, al ballo, in chiesa e a cena. In breve, non si vede mai Kemble sul palcoscenico senza il suo bastone: è sempre rigido, sempre preciso, e non sarà mai in grado, finché vive, di far la parte di un pazzo, a meno che non sia una statua triste e folle. Charles Kemble al suo fianco ha brillato di luce viva. Si può discutere se la descrizione della scogliera immaginaria, fatta al duca di Gloster cieco, si debba fare come se stesse facendo una lezione, anche se l'idea può essere molto originale, ma mi pare che colui che descrive, evidentemente uomo di grande immaginazione, quasi inconsapevolmente dovrebbe aiutarsi guardando giù e facendo gesti che esprimano l'immaginaria posizione in alto. La pazzia del povero Tom è stata resa comunque con un'accuratezza e uno spirito che mostra di cosa sia capace quest'attore quando è costretto a fare a meno del suo abituale languore. I suoi trapassi da una sapiente maestà a uno sguardo da idiota, per metà sorriso e per metà tristezza, sono stati resi in modo istantaneo, e niente poteva essere più naturale, quando manda via i cani con un cenno della testa, del lieve abbassare la voce alle parole *guarda, guarda, guarda, guarda, guarda, guarda*, quando immagina di vederli correre per la scena. Charles Kemble ha l'aria di percepire la poesia di questa tragedia, suo fratello solo i versi.

¹⁵⁹ *King Lear*, 5.3.304-309.

15 gennaio 1809

Compagnia del Covent Garden, Haymarket

Quando Kemble è assente, le stelle minori possono brillare un po', e Young negli ultimi giorni ha tentato di mostrare lo splendore della tragedia alta. La sua interpretazione di Otello non è un metro di paragone per la sua bravura perché se la faccia di un attore è così scura più di metà delle sue qualità non si distinguono, e il suo Amleto è come tutti gli altri Amleti di oggi, mancanti di una forte e varia intensità. La raffinata unione di tragedia e commedia che rende quasi inarrivabile questo personaggio ne fa anche una prova molto difficile per il talento individuale in questo o in quel genere, poiché la mancanza di uno dei due requisiti rovinerà inevitabilmente l'effetto dell'altro. Una sola nota falsa in una parte così squisitamente armoniosa fa stonare tutto. Perciò ho scelto tra le varie interpretazioni di Young *Macbeth* e *The Gamester*, uno come esempio delle sue qualità nella tragedia più elevata e l'altro come esempio di quelle nella tragedia domestica.

Macbeth è stato la pietra di paragone di molti attori ambiziosi. È stato rappresentato fino dai tempi di Shakespeare da tutti gli attori tragici «rispettabili» così come dai grandi, recitato con questa o con quella caratteristica, con questo o quel tratto positivo, ma non è mai stato raggiungibile *in toto* per nessuno se non per i più grandi attori, come Garrick, Henderson e, se dobbiamo credere all'ammirazione dei migliori scrittori loro contemporanei, Burbage e Betterton. Di fatto questi sono divenuti famosi interpretando questo e altri personaggi shakespeariani. Ma Quin, Mossop, Booth, Barry e Mills, pure uomini di un certo rilievo, hanno fallito nell'interpretazione, alcuni interamente e tutti comunque in qualche cosa di importante. È la stessa cosa ai giorni nostri, perché non abbiamo nessun grande attore tragico, e sono davvero propenso a credere che di questi tempi anche i semplici assistenti di uno come Garrick costituirebbero dei rivali preoccupanti per i padroni del nostro teatro moderno. Il *Macbeth* di Young è in un certo senso il prototipo di tutta la sua tragedia: non vi sono grossi errori, ma neppure grandi bellezze che lo contraddistinguano. Kemble, eccellente in tutto ciò che è dignitoso in *Macbeth*, non dimentica nelle scene più appassionate quei trucchi metodistici, come abbassare lo sguardo, muovere rassegnato la testa, e fare prediche lagnose, che hanno sempre rovinato – e rovineranno sempre – i suoi tentativi di mostrare una natura accorata. Elliston, che ci regala nelle ultime scene un'immagine così naturale della disperazione del tiranno, manca però nelle scene precedenti di tutta la profonda meditazione del personaggio. Perciò Young, evitando i due estremi, è più armonioso nelle sfumature, più abile nel disporre luci ed ombre, ma manca ancora qua e là di entrambe e nel complesso è troppo cupo. Il suo apostrofare il pugnale immaginario è stato formidabile, ma ci

mancava quello che a tutt'oggi io non ho ancora mai visto: una varietà di espressioni che si accostino al delirio. E poi lui ha detto i primi versi con il viso girato contro la porta della camera di Duncan *direttamente verso* le quinte. Per me questa è una posizione sbagliata: il viso avrebbe dovuto essere almeno di tre quarti perché offrire un'espressione di passione solo di profilo, eccetto nei casi che assolutamente lo richiedono, significa sottrarre al pubblico la visione piena della scena. E poi, nel passo

un'idea falsa
che prende vita dal cervello sovrecitato (*heat-oppressed*),¹⁶⁰

Young non avrebbe dovuto dire accorciare la parola «*oppressed*» in «*oppress'd*». La lingua ha già sofferto abbastanza per via di queste contrazioni e almeno dovremmo conservare più che possiamo il ritmo del nostro grande poeta. La straordinaria differenza di effetto tra la pronuncia giusta e quella familiare di questa singola parola in un verso così pieno di termini duri sarà evidente per chiunque lo legga. L'orribile descrizione della notte

Ora su metà del mondo
La natura sembra morta ...¹⁶¹

in particolare perché evoca l'immagine del delitto che, come uno spettro, si avvia a essere progettato, forse è stato il brano meglio interpretato di tutta la performance. C'era tutta la solennità che la voce bassa di Young rende in modo eccellente, e lui è riuscito a dare un carattere personale all'idea del fantasma, alzandosi lentamente e contraendosi come se si stesse preparando a scivolare via, senza rappresentare in modo preciso ciò che descriveva, che sarebbe stato inappropriato e innaturale. La scena tra Lady Macbeth e il marito è stata grandiosa e raccapricciante, e come poteva essere altrimenti quando è stata scritta da Shakespeare e recitata da Mrs. Siddons? Ma si può dire poco di Young al di là del fatto che non ha assolutamente rovinato l'effetto dell'interpretazione di lei. Un attore in questa scena deve suscitare ammirazione, altrimenti è un povero sostituto di Garrick e di Henderson. Ma c'è solo da osservare come, in tutti i momenti che Mrs. Siddons condivide con un altro, lei sola cattura appassionatamente le nostre emozioni. Si è potuto notare come lei risalti nella scena del banchetto, dove Young è stato comunque emozionante: bravo quanto Kemble, si fa per dire, ma evidentemente non ha una vera capacità per rappresentare un'inquietudine sovranaturale. Il gesto di maledizione fatto con le braccia alzate, con cui ha cacciato il fantasma fuori dal palcoscenico, secondo l'uso comune, dicendo

¹⁶⁰ *Macbeth*, 2.1.38-39.

¹⁶¹ *Ivi*, 2.1.49-50.

Vattene, orribile ombra!
Fuori di qui, illusione inesistente!¹⁶²

è stato troppo violento e perentorio: avrebbe dovuto essere accompagnato da una voce meno decisa e più piena di orrore e di disgusto. Le scene conclusive non sono state più corrette delle precedenti per quanto riguarda la forza dell'espressione, tranne forse per quell'aspetto di disperazione ferrea che sembra perfettamente adatto ai muscoli rigidi di Young. Al tempo stesso non è disdicevole per lui che la sua violenza non sia buona quanto la sua riflessività. Ma sappiamo quanto poco si possa fare in qualunque personaggio mutevole avendo soltanto uno o due aspetti e sentimenti tragici.

In *The Gamester* Young ha avuto più successo perché il personaggio non richiedeva altrettanta varietà, e nella tragedia domestica è necessaria un po' meno passione che non nel dramma poetico. Se i modi di Young non sono esattamente adatti all'eroismo, sono però pur sempre quelli di un gentiluomo e sempre fortemente virili, e questa imponenza è la caratteristica generale della sua bravura sotto ogni aspetto. Siccome Beverley, nei momenti più tranquilli, non è altro che un serio gentiluomo e in quelli più appassionati è pieno di disperazione monotona, Young ha avuto la possibilità di mostrare le sue maniere e la sua peculiare espressione in modo molto positivo. La scena della prigionia è stata interpretata in uno stile degno della compagnia in cui recitava, e tutto sommato penso che il suo Beverley sia superiore a quello di Kemble per un solo motivo: perché è meno affettatamente ricercato. La sua sola affettazione sembra nascere da un'eccessiva attenzione a una enunciazione corretta che spesso lo induce a usare i muscoli masticatori come uno che insegna a un bambino a pronunciare O e A, e talvolta muove la bocca in modo laborioso come se, per usare la giustissima espressione di un corrispondente di questo giornale, stesse *ruminando* le parole. Questa caratteristica, quando lo si vede di profilo, mostra una serietà molto buffa e donchisciottesca. Recentemente ho osservato da vicino e mi ha colpito, proprio vedendo Young che interpreta Beverley, una ragione molto importante per l'espressione comune e incoerente sui volti degli attori tragici moderni: l'uso ridotto, o addirittura nullo, che fanno della parte inferiore della faccia. Aprono la bocca per la sorpresa, si mordono le labbra per l'irritazione, le tirano su per sorridere o giù per piangere, e fanno tutto quello che qualsiasi attore normale sa fare, o magari un po' di più, ma non inseguono l'espressione in una gamma cangiante. La passione li acquieta o li agita ma non li sconvolge e, nonostante tutte le loro scenate terribili e le

¹⁶² Ivi, 3.4.105-106.

scene di morte, non ho mai visto un solo attore che avesse la minima idea di un'espressione *convulsa*, a parte Mrs. Siddons.

Questa mancanza da sola mostra che non sentono come dovrebbero e che non sono grandi attori. Anche le cose belle che di tanto in tanto mostrano in generale sono copiate dagli attori che li hanno preceduti. Nessuno di loro inventa come Garrick: quelli più scarsi non provano a innovare, e ciò che provano i migliori è un qualche miserevole esempio di perfezionismo in sostituzione del genio. Non dico che in qualunque tipo di recitazione non si debba prendere un buon passaggio dagli attori del passato: potrebbe essere tramandato per sempre come un retaggio e fare onore a chi lo usa, ma perché conservare solo i passaggi facili, i semplici sobbalzi, battere i piedi e camminare a grandi passi? E perché conservare solo singole espressioni? Perché non offrirci la varietà, la combinazione, il genio sempre mutevole? Non ce l'hanno: non hanno il potere di *ricreare*, sanno solo copiare.

Per farla breve, le interpretazioni di Young sono sicuramente al di sopra di ciò che ora viene detta mediocrità, cioè sono infinitamente superiori a ciò che attori come Henry Siddons o Brunton sanno fare, e si avvicinano abbastanza ma non troppo a Kemble. Ma quando considero le migliaia di varianti in cui consiste il vero genio della recitazione, non prendo come metro ciò che si dice eccellenza in Kemble, non attribuisco la tragedia perfetta a una monotonia per quanto dignitosa, o a una debolezza di espressione muscolare per quanto ben nascosta. Penso a Garrick, penso a Mrs. Siddons, penso al fulmine che un vero attore fa balenare ovunque nella sua mente e nel suo volto, e al tuono che segue quei balenii e solo quelli, ed è allora che Kemble diventa un attore di facoltà davvero limitate, che Young, che ha meno genio e meno difetti di lui, diventa un attore di elegante mediocrità, e i signori Brunton e Henry Siddons non sono affatto attori. C'è una sola grande attrice tragica vivente, ed è Mrs. Siddons.

24 settembre 1809.¹⁶³

Covent Garden

Tutti gli amanti del teatro hanno sperato ardentemente che i direttori del Covent Garden, mostrando amore per le belle arti avrebbero mostrato anche una generosità degna di quell'amore, aumentando così la rispettabilità e il vero interesse verso il palcoscenico, ma sembra che la gente sarà delusa, se si aspetta qualcosa di diverso da una semplice visione

¹⁶³ L'articolo parla della rivolta (famosa con il nome di O.P., cioè Old Price, prezzo vecchio) che si scatenò a partire dal 18 settembre 1809 per l'aumento del prezzo dei biglietti alla riapertura del Covent Garden dopo il restauro, dovuto a un incendio che aveva distrutto il vecchio teatro. Solo a dicembre fu trovato un compromesso tra il direttore John Philip Kemble e i capi della rivolta.

da commerciante. Il nuovo teatro ha aperto lunedì scorso con nuovi prezzi, aumentati fino a 4 scellini in platea e a 7 scellini nei palchi, e se le persone si aspettavano in quest'occasione almeno un aumento delle comodità, sono rimaste deluse anche da questo punto di vista.

Indubbiamente *l'apparenza* era classica e magnifica. All'entrata sotto il portico, si gira a sinistra e si paga in cima a una breve rampa di scale, adornata da ogni lato da una lampada greca di bronzo posta su un tripode. Subito dopo c'è la grande scalinata che parte da un pianerottolo ornato con grandi colonne ioniche in finto porfido, in mezzo alle quali è appesa un'altra lampada di bronzo: questa scala conduce direttamente nell'ingresso davanti alla statua di Shakespeare fatta da Rossi. Lui sta lì, con un atteggiamento semplice e sicuro, reggendosi il mantello con la sinistra e tenendo nella mano destra una pergamena. Il suo aspetto non ricorda nessuno dei volti attribuiti al grande poeta, e d'altra parte è bene che non lo faccia perché delle due immagini più comuni, i ritratti Chandos e Felton, una è la testa di un bellimbusto e l'altra quella di uno stupido, ma Rossi ha supplito ben poco a ciò che mancava di dignità e di genio. Il poeta ha l'aria di divertirsi a stare in alto, un'espressione di certo distante dalla nobile semplicità dell'antico e, in poche parole, tutta la figura mostra la solita debolezza di questo artista, dovuta alla mancanza di ingegno. L'ingresso porta all'atrio principale, deludente a prima vista per dimensioni, ma grande abbastanza da permettere comodamente di entrare e uscire, ed è ornato in modo molto classico con otto copie dall'antico, tra cui Minerva, Venere, Bacco, l'Apollo Medici e la Flora farnese, giustamente famosa per la magnifica ampiezza del panneggio. Queste entrate sono certamente degne di introdurre a un palcoscenico su cui governa Shakespeare.

Nella parte del teatro destinata al pubblico, *l'apparenza* è ancora magnifica ma c'è un'infelice riduzione nella comodità. Quelli che hanno ottenuto dei posti nei palchi bassi e in platea possono certamente sentirsi abbastanza a loro agio da guardarsi attorno e ammirare l'aspetto del luogo. È di un'eleganza pura e classica. I palchi davanti sono color tortora di base, la prima galleria è ornata con un semplice bordo etrusco in oro e il resto con le palmette greche dritte e capovolte a ritmo alterno. Le leggere colonne ricordano il Drury Lane: sono dorate e fornite di superbe lampade che, comunque, non mostrano bene il retro dei palchi, colorati come sono di un rosso accecante e con delle porte di mogano nuovo che sembrano legno comune non lavorato. Passaggi e gallerie hanno un aspetto migliorato, nella forma di una fila di portici semicirculari e l'arco di proscenio è ornato in cima con una tenda corta come il peplo greco, con dei festoni a intervalli e ogni festone è decorato con una corona di Apollo, i pilastri laterali imitano il marmo giallo venato, ma inspiegabilmente hanno delle basi di legno troppo evidenti. Lo sfondo è degno della generale classicità e rappresenta

un tempio dedicato a Shakespeare, visibile nel suo solito atteggiamento attraverso due file di statue, che rappresentano i vari fondatori del dramma in varie nazioni: Eschilo, Menandro, Plauto, Lope de Vega, Ben Jonson, Molière, ecc. Lungo il passaggio sembrano guardarsi l'un l'altro sorpresi di trovarsi in un posto così nuovo per una tale raccolta di ingegni.

Ma i direttori, in tutto questo sfoggio di gusto, non sembrano aver fatto attenzione a migliorare il gusto del pubblico, bensì pare che abbiano obbedito a un certo impulso aristocratico e orgoglioso, e essersi occupati solo della comodità dei ceti più alti. La gente se n'è accorta immediatamente. È di sicuro mostruoso pagare sette scellini per il loggione in cima al teatro, dove non si vede né si sente, e ancora più mostruoso vedere che un'intera galleria è stata tolta al pubblico per dei palchi privati dotati di anticamera, per far posto ai quali i posti e le comodità dei livelli più bassi sono stati così ridotti. Quella vecchia seccatura, il basket,¹⁶⁴ come si chiama, è stato mantenuto e così, se da un certo punto di vista i posti sono angusti, il teatro complessivamente per altri versi è grande quanto hanno potuto renderlo l'avarizia dei direttori e il loro disprezzo verso un vero amore per il dramma. In nessun teatro come questo potrebbe nascere una vera passione perché un vero dramma, che richiede finezza di espressione nella voce e nell'aspetto, qui non lo si può sentire: si potrebbe recitare Shakespeare per la platea e per i palchi laterali, ma sarebbe uno spettacolo poco più che sordo e cieco per chi è nel basket e ha pagato sette scellini per non sentire altro che rumore, o per quelli seduti nei palchi alti che pagano sette scellini per non vedere altro che uno spettacolo inadeguato. Perciò è naturale che il rincaro dei vecchi prezzi abbia disgustato completamente il pubblico, un disgusto incrementato dai vari tentativi fatti dagli impresari e dai loro amici per addurre a scusa la *necessità*. Una volta si è detto che i direttori non potevano pagare le spese del restauro del teatro senza alzare i prezzi, un'altra che di recente i loro profitti erano stati solo del sei per cento, e il direttore del *Bell's Weekly Messenger* ha chiesto seriamente di «guardarsi attorno e indicare uno solo che si sia mai arricchito con una licenza». «Colman¹⁶⁵ è ricco?», chiede – «Sheridan è ricco? Harris è ricco? In circa cento anni», continua, «si vedrà che Garrick è il solo che si sia arricchito con il teatro. Ma Garrick era al tempo stesso attore e proprietario» e, poteva anche aggiungere, uno attento all'economia e non un dissoluto. I proprietari che l'autore ha nominato non lo ringrazierebbero di aver evidenziato le cause della loro povertà all'attenzione pubblica. Comunque, Harris, da quanto vediamo sui giornali,

¹⁶⁴ Il cosiddetto «basket» era un'estensione fino a circa 5 metri, sul retro dei palchi, costruita come luogo riservato e nascosto, ma proprio per questo divenuto tradizionalmente recesso frequentato da gentaglia e perdigiorno.

¹⁶⁵ George Colman the Younger (1762-1836), direttore del Haymarket; Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), direttore del Drury Lane; Thomas Harris (morto nel 1820), proprietario e direttore del Covent Garden.

ha una casa di campagna e vi può intrattenere Madame Catalani, e Kemble, al di là della sua reputazione come viveur, può permettersi di buttare centocinquanta sterline in vecchi libri stampati in gotico che nessun uomo di gusto leggerebbe. Perciò il pubblico non crede, né lo farà mai, a una sola parola che riguardi il pretesto della necessità, e invece lo considereranno ridicolo e spregevole, fino a che non si convinceranno che potrebbe essere vero, controllando i conti teatrali.

Con queste sensazioni, la gente è andata al nuovo teatro lunedì sera e, sebbene con uno stratagemma incivile quanto meschino fossero state fatte entrare parecchie persone, prima che le porte fossero ufficialmente aperte, il sentire comune ha decisamente prevalso e è diventato la voce di tutto il pubblico.

Quando Kemble è apparso nel costume di Macbeth, il ruolo che doveva recitare, è stato ricevuto da pochi applausi immediatamente coperti da un fiume di disprezzo e, dopo essersi inchinato per uno o due minuti in modo lamentoso, con l'aspetto più teneramente sconsolato che poteva, è stato costretto a ritirarsi. Poi il sipario si è alzato e il rumore e le grida che ne sono seguiti sono continuati per tutta la sera con un'energia davvero formidabile. Impossibile mostrare una resistenza più ostinata e, siccome era essenzialmente fatta di rumore, è stata una soddisfazione vedere quanto il pubblico si sentisse in diritto di non usare altra forma di opposizione. Ogni specie di energia vocale è stata utilizzata per l'occasione e alcune persone sembravano orgogliose di mostrarsi inventivi nel produrre un rumore: in un angolo della platea c'erano un mucchio di gemiti, in un'altra una combinazione di fischi, in una terza un coro di grida, in una quarta un lamento afflitto e ondulante che, mescolandosi con gli altri suoni, ricordava le regioni infernali, quando a un tratto l'intero teatro è sembrato andare in pezzi con un ah! di disprezzo, ogni volta che Kemble si affacciava dalle quinte. Quando Mrs. Siddons è comparsa con l'aria di implorare un po' di compassione, c'è stato un brontolio generale di disgusto, ma la morte del fratello nell'ultimo atto è stata seguita da grida trionfanti di gioia, come se gli spettatori si congratulassero con se stessi per questa temporanea dipartita. Dopo la farsa alcune persone, che si diceva fossero magistrati, sono apparsi sul palcoscenico ma sono subito spariti davanti all'indignazione generale, e solo alle due il pubblico si è ritirato, ringhiando mentre usciva, come i leoni di Omero contro chi aveva teso loro delle trappole.

«È stato lo stesso la sera dopo, e quella dopo, e quella dopo ancora», come dice Colman in un pezzo di molto superiore al prologo che ha dato a Kemble da dire gesticolando in questa occasione. Una sera dopo l'altra il rumore aumentava, ai fischi si aggiungevano corni e trombe, e a un cartello o due, striscioni per tutto il teatro coperti di proverbi, prese in giro e incitamenti a essere tutti d'accordo. Martedì sera un tentativo di appendere

uno di questi cartelloni al sipario alla fine della performance, terminata alle nove e mezzo, ha fatto comparire sul palcoscenico un intero reggimento di poliziotti, agenti e energumeni. Le botole sono state aperte per impedire che ci si avvicinasse e quando si è capito che tutto questo non era intimidatorio, si è sentito il rumore di una pompa, e uno o due idranti sono stati introdotti attraverso l'ingresso degli artisti: una minaccia che non è servita ad altro che a rendere l'indignazione del pubblico dieci volte più violenta. Allora un rispettabile signore chiamato Leigh si è rivolto loro e li ha esortati a resistere, una lezione che hanno messo in pratica la sera dopo, con ininterrotta energia. A questo punto gli attori erano diventati il pubblico e il pubblico gli attori, e Kemble, vedendo che non c'era una possibile fine alla tragedia, si è presentato di nuovo e ha chiesto di sapere, nel solito modo algido che lui scambia per dignità, «*di che cosa avevano da lamentarsi?*» Questa ridicola ostentazione ha prodotto il solito scoppio di impazienza e di disprezzo, ma dopo un'altra esortazione di Leigh, molto energica e moderata, di nuovo il direttore è comparso; ha affermato che «negli ultimi dieci anni i proprietari non hanno ricavato dal proprio capitale più del *sei per cento*», e ha parlato delle «esigenze di costumi e scene» che sono «duplicate, triplicate e quadruplicate», oltre alle altre spese «troppo numerose per contarle», e «delle quali di fatto *non era al corrente*». Questa fantastica sciocchezza non ha prodotto altro che risate. Lo stesso vocio indignato è stato mantenuto per tutto il giovedì sera, e venerdì Kemble si è presentato ancora una volta «per sottoporre una proposta». Questa proposta era rimettere la decisione del problema a alcuni grandi uomini, come il «Governatore della Banca d'Inghilterra», il «Procuratore generale d'Inghilterra», ecc. ecc., ma non ha detto niente sul fatto di abbassare i prezzi, fino a che la faccenda non fosse risolta. Naturalmente l'oratore ha avuto la solita accoglienza. Gli spettatori, meno disturbati di prima dall'interferenza di tutori dell'ordine, sono stati liberi di lasciar sfogare i polmoni per il piacere del cuore, e questo stavano facendo la notte scorsa quando il giornale è andato in stampa. È evidente che i direttori non possono andare avanti ancora a lungo con questo piano ostinato, se deve continuare un tale deciso sistema di opposizione, poiché sicuramente sono già parecchio in perdita per gli inservienti temporanei, assunti in teatro, e per i biglietti omaggio che distribuiscono a centinaia attraverso i loro amici e gli esercenti. Se è vero che hanno ricavato solo il sei per cento dalla loro proprietà, nessuna persona di buon senso può negare loro di aumentare i prezzi, ma quando Kemble parla di *in media*, e non dice niente delle deduzioni, dei rischi, di difficoltà e perdite, indipendenti dalla responsabilità della gente in queste occasioni, non deve stupire se i suoi discorsi vengono trattati come altrettanti sotterfugi, e le persone non crederanno a niente fino a che non potranno controllare i suoi conti in *modo aperto e chiaro*. Fino a allora, c'è da sperare che ripetano e ravvivino i loro

sforzi e che, ogni volta che viene usata la parola necessità, rispondano solo che non vedono alcuna necessità per la quale Harris o Kemble debbano diventare immensamente ricchi o per la quale quell'attore serio debba essere così patetico a proposito delle sue necessità, quando si carretta centinaia di sterline in *Macbeth* e ha la faccia tosta di fare inchini pietosi ai poveracci appollaiati nelle gallerie.

19 novembre 1809

Covent Garden

Non c'è stato niente di interessante per la critica la scorsa settimana, e volentieri torno su un argomento che richiede l'attenzione di tutti gli amici dell'umanità e della buona morale. La condotta maleducata e brutale dei direttori di questo teatro ha raggiunto il culmine. È impossibile che il pubblico dimentichi questo periodo in cui andare a teatro ha significato mettere in pericolo la propria libertà e addirittura la vita. Agli attacchi e alle schermaglie ora è sopraggiunta la pura brutalità degli inservienti. Costoro, i peggiori ruffiani raccolti da tutte le taverne intorno al teatro, entrano in platea con il dichiarato intento di fare del male, alcuni con bastoni forniti di chiodi. La gente è ferita in faccia, con le mani trapassate, viene schiacciata sotto i piedi da questi mascalzoni e, infine, un gentiluomo di nome Cowlam, che non fischiava né teneva un cartello, ma che aveva fatto un'azione legale contro un amico del direttore, è stato assalito mercoledì scorso da una banda particolare, buttato a terra con cattiveria e calpestato in modo tale che è stato confinato a letto dolorante e in pericolo di vita. Quando le persone sentono di questi fatti non sanno che cosa pensare dell'apparente apatia del Lord Chamberlain. Per quanto riguarda i prezzi dei biglietti, ci sono sicuramente molti che, per loro calcoli e per riguardo verso il teatro, concederebbero volentieri di alzarli, ma nessuno di coloro che parlano del problema, a favore o contro il direttore, considera le affermazioni ufficiali altro che come pure *affermazioni* le quali, dichiarando solo le semplici spese e non le cause o i dettagli, non possono affatto pretendere di risolvere la questione. Per quanto riguarda i palchi privati persino coloro che sarebbero disposti a concedere i nuovi prezzi sono tutti d'accordo, e circa la politica e la brutalità dei direttori, ridono della prima e disprezzano l'altra. I palchi privati sono certamente la parte più detestabile di tutte le trasformazioni fatte dagli impresari. Chi ama il teatro, in genere, non ha un carattere tale da risentirsi per l'aumento di sei pence o di uno scellino fuori da ogni imposizione, e anche in questo caso il tempo, la generosità, l'indolenza e forse la proverbiale credulità degli inglesi avrebbero potuto lasciar perdere la questione, ma togliere un'intera galleria dal teatro per il lusso dei grandi è una novità così ingiuriosa verso le

abitudini nazionali, sia per le esclusioni sprezzanti sia per le sistemazioni che ne derivano, che i direttori, per il fatto stesso di affermare che subiscono una grave perdita, meritano di soffrire ancora di più, per il loro incoraggiamento mercenario e ossequioso dell'orgoglio e dello sperpero. In realtà, non esiste neanche l'ombra di una scusa per questa debolezza straniera. In Spagna la gente può voler fumare e bere caffè, e in Italia possono avere luoghi simili per migliaia di scopi ludici, ma in un teatro inglese il solo scopo è, e dovrebbe essere, vedere le opere, e queste si vedono molto meglio in un palco aperto che non dietro le migliori muraglie d'Europa. «Oh», dicono i direttori, «ma le signore e i signori possono ristorarsi negli intervalli». Davvero? Ma potrebbero farlo, come tutti gli altri, in palchi aperti; e poi, di che tipo di ristoro possono aver bisogno le persone quando cenano alle cinque o alle sei, bevono subito dopo il caffè, e poi vanno a teatro per sedersi su comodi cuscini?» «Oh, ma possono star male». Allora stiano a casa. «Oh, ma potrebbero sentirsi male». Allora che siano portati a casa. «Oh, ma se una nuova commedia è noiosa, possono ritirarsi per un po'». Seramente? Possono ritirarsi per un po', se la pièce è noiosa! Che anime delicate e nobili! Tutti gli altri che siedono nei palchi devono restare immobili e aspettare pazientemente che i loro sette scellini valgano un po' di buonsenso, e probabilmente dopo tutto non lo ottengono, mentre questi personaggi che giudicano e sentono in modo così elegante devono ricomporsi e ritirarsi per un po'! E per quale scopo si devono ritirare? Nel caso migliore, per distendersi, e gingillarsi con una ragazza, e parlare con un po' di birignao insieme a Mr. SK-G-A-EFINGTON,¹⁶⁶ e dire sciocchezze invece di ascoltarle – ma questi non sono i divertimenti innocenti di *tutti* i signoroni che bighellonano in teatro e che ci vanno per smaltire i fumi del vino, per oziare con conoscenti oziosi, e per *tramare*! Costoro approfitteranno di qualsiasi struttura gli si offre; loro stessi godranno dei palchi privati e naturalmente ci porteranno chi vogliono. Potrebbero esserci migliori opportunità per lo sviluppo della seduzione e della sensualità – per conquistare i deboli e spassarsela con i derelitti? Ovidio, nella depravazione del suo animo, si impegna molto per insegnare l'arte di fare l'amore a teatro, ma se avesse parlato dei palchi privati, gli sarebbero bastate una o due parole. «Oh», dicono i direttori, «ma davvero vi sbagliate: i palchi privati servono per dare posti – certamente servono per dare posti – ma non per gli scopi abietti cui accennate!» No? Allora la risposta è semplice: toglieteli del tutto – non servono a nulla se non servono a quegli scopi, e se invece servono a quelli, sono mille volte peggio che inutili.

¹⁶⁶ Lumley St. George Skeffington (1771-1850), insignificante drammaturgo e dandy, modello dei giovani del suo tempo. Molti anni dopo Hunt ne parla come di un «*beau garçon* immortale» che ancora si aggirava nei teatri nello stesso modo elegante (*London Journal*, 5 dicembre 1835, II, 426).

3 giugno 1810

Covent Garden

Se Kemble non è il successore di Garrick quanto a eccellenza tragica, come invece vorrebbero alcuni dei suoi ammiratori, è comunque meritatamente suo successore perché ama Shakespeare e continua a mostrarlo al pubblico. Gli altri direttori di oggi hanno così poco gusto, a eccezione di Sheridan che è interessato solo al gusto del porto, che, se non fosse per gli sforzi di Kemble, le tragedie del nostro glorioso poeta quasi rischierebbero di sparire dal palcoscenico, e gli fa moltissimo onore avere continuato in questa fatica nonostante i teatri relativamente piccoli, avere aumentato le attrattive del poeta con lo splendore di scenografie adatte e degnissime, avere dimostrato un attaccamento così nobile e aiutato a conservare un così nobile gusto in questi tempi fatti di sentimentalismo e di buffonaggini. È con questo spirito che Kemble continua a estrarre da Shakespeare una specie di repertorio per la stagione, che è rappresentato una volta a settimana con regolarità, come ha già fatto con *Macbeth*, *Hamlet*, e *Henry VIII*, e come ora sta facendo di nuovo con *King John*.

«La tragedia di *King John*», dice Johnson, «anche se non è scritta con il miglior talento di Shakespeare, è però varia e presenta una piacevole alternanza di eventi e di personaggi. Il dolore di Lady Faulconbridge è molto commovente e il personaggio del Bastardo contiene quella mescolanza di leggerezza e di grandezza che quest'autore ama rappresentare».¹⁶⁷ Queste osservazioni sono abbastanza concise e nel solito spirito della critica di Johnson, fatta di affermazioni molto ben fondate ma che non si preoccupano di fornire le prove. Però, anche in una critica così sintetica si poteva dire qualcosa della scena patetica tra Arthur e Hubert e del bel contrasto tra John, pusillanime e egoista, e il Bastardo, disinteressato e impavido. Il Bastardo, con il suo spirito vivace che irrompe con discorsi quotidiani in mezzo alla solennità generale, è uno di quei personaggi shakespeariani cui i critici obiettano di non esser degni del decoro tragico, ma la familiarità non ne è degna solo quando suggerisce meschinità di carattere e di abitudini, non quando implica generosità di sentimenti. La familiarità del Bastardo, lontanissima dall'essere piccola in se stessa, è il risultato di un nobile sdegno verso ciò che è piccolo e, corretta com'è dalla sua naturale dignità, aumenta persino quella dignità togliendole ogni rigidità teatrale e dando un'aria di agio e di indifferenza alle sue azioni più nobili. La tragedia di *King John* certamente «non è scritta con il miglior talento di Shakespeare» perché le migliori capacità del poeta, saggezza e

¹⁶⁷ Il brano citato è in una nota al testo nell'edizione di Shakespeare curata da S. Johnson e G. Steevens (1765, *The Plays of William Shakespeare in ten volumes*).

immaginazione, non erano messe in gioco dalla natura della storia,¹⁶⁸ ma questa contiene tutto ciò che serve a distinguere il personaggio in modo giusto e con tatto, e forse non c'è un'altra opera di Shakespeare, presa nella sua intrezza, che mostri un fluire del verso altrettanto regolare e elegante. Il personaggio di Constance interpretato da Mrs. Siddons è un eccezionale studio per le attrici giovani, cui può mostrare la grande e difficile differenza tra lo sbraitare e la veemenza tragica. In un'attrice meno brava il tono del dolore di Constance sarebbe solo rumore, ma moderato e sospeso come è dall'espressione naturale e dai gesti di Mrs. Siddons, dalla varietà di timbro e di pause piene di senso, diventa grandioso e al tempo stesso agghiacciante. Re Giovanni di Kemble, con il tono teatrale di dignità e con la mescolanza di sicurezza e di piagnucolio, è una delle sue interpretazioni più felici. Nella scena con Hubert mostra di conoscere bene gli effetti teatrali, e in particolare ha un'espressione eccellente della bocca che, mentre lui aspetta ansiosamente che Hubert risponda alle sue oscure allusioni, resta aperta come senza fiato ed è appena piegata agli angoli, anche se ruota troppo gli occhi in un modo da pantomima. Charles Kemble, sempre elegante, con un'aria cavalleresca e dotato di un gran gusto per l'ironia sprezzante, come Faulconbridge è perfetto quanto si potrebbe desiderare. L'effetto di questa e di altre tragedie di Shakespeare deve dare molta soddisfazione a Kemble. Di fatto, chiunque abbia a cuore lo spirito e la dignità della letteratura del suo paese deve essere gratificato nel vedere che queste prove, basate su un giusto entusiasmo, stanno crescendo nella stima generale. Il pubblico lunedì scorso era numeroso, attento, e rispettabile, e si vedeva ciò che si dovrebbe vedere in un teatro inglese: un'opera eccellente ben recitata e ben accolta.

3 marzo 1811

Covent Garden

Delle tante recenti riprese teatrali, che fanno onore a Kemble, le principali sono state *Twelfth Night* di Shakespeare, *Every Man in His Humour* di Jonson, *New Way to Pay Old Debts* di Massinger,¹⁶⁹ e *Cato* di Addison. Questi e altri futuri revival che presentino qualcosa di nuovo per la critica, come testo o come performance, saranno regolarmente segnalati dall'*Examiner*, in assenza di ciò che si dice una novità più importante. I miei lettori avranno la bontà di ricordare che la parola *revival* è spesso uno slogan usato dai direttori per delle pièce che sono state in letargo per una

¹⁶⁸ Hunt difende Shakespeare, in tono con l'atteggiamento romantico, attribuendo al soggetto trattato il minor valore di *King John* rispetto alle altre opere.

¹⁶⁹ Philip Massinger (1583-1640).

stagione o due, e recensire tutto quello che ricompare sarebbe qualche volta una ripetizione fiacca o inutile.

Twelfth Night, pur avendo passi di squisita raffinatezza e un paio di scene di comicità irresistibile, è forse l'ultima nella serie delle commedie più popolari di Shakespeare. È inferiore alle opere su Falstaff quanto a invenzione, a *Much Ado about Nothing* per spirito e interesse, e a *Taming of the Shrew* per effetto e completezza di ideazione. Molto giustamente il Dr. Johnson osserva che il carattere di Aguecheek, pur «disegnato con grande correttezza», è «in gran parte quello della stupidità naturale e perciò non è il bersaglio adatto per uno scrittore satirico». ¹⁷⁰ Quella stupidità però sembra sia stata l'oggetto di ridicolo preferito da tutti i drammaturghi dell'epoca, forse grazie ai tanti gentiluomini non molto ricchi che, non ricevendo l'istruzione che sarebbe poi stata pubblica in epoche successive, non possedevano l'arte di nascondere l'ignoranza con degli educati luoghi comuni. Malvolio, che forse era stato immaginato come contrasto a Aguecheek, opponendo una follia seria e raziocinante all'imbecillità sorridente dell'altro, è all'origine di tutti i semplici damerini che da allora abbondano sulle scene inglesi. Il suo pensare alla futura dignità e ai grandiosi insulti che intende distribuire chiaramente risale a quello splendido apologo che, dal mercante di vetro delle *Mille e una notte* alla lattaia dei nostri libri di lettura, ¹⁷¹ è stato il piacere e l'istruzione di tutte le età. Il personaggio più nuovo, anche se assolutamente non il più attraente della commedia, sembra Sir Toby Belch, solo un ubriacone disonesto, che si salva dal nostro disprezzo per il confronto con Aguecheek, suo strumento, la cui eccessiva stupidità fa sì che l'altro sembri avere buon senso e persino gusto per l'ironia. La scena della rissa a mezzanotte dove Sir Toby, Sir Andrew e il buffone vengono interrotti invano da Malvolio che entra e li redarguisce e che, serio com'è, resta scioccato dalla loro dissolutezza e mortificato dal fatto che lo disprezzino, è uno dei ritratti più completi che siano mai stati fatti della sregolatezza di una stupida viziosità: di certo fa piegare in due gli spettatori dalle risate. Il contrasto tra scene e personaggi bassi e viziosi e l'animo delicato e il linguaggio elegante di Viola è molto vivace e tonificante. Peccato solo che la parte elegante in questa commedia sia inferiore a quella volgare quanto a probabilità. La paziente devozione di Viola per il Duca è interessante, soprattutto perché lui non ne è consapevole, e c'è qualcosa di estremamente commovente e gratificante, non solo nel vedere con quanto disinteresse lei solleciti la causa di lui con Olivia, ma ancora di più nell'anticipare le scuse che gli fa per il disinteresse

¹⁷⁰ La citazione è in una nota all'edizione di Shakespeare del Dr. Johnson, citata alla nota 26, *supra*.

¹⁷¹ In entrambi i casi si tratta di personaggi che sognano di guadagnare, uno vendendo oggetti di vetro e l'altra i due secchi di latte che porta al mercato, ma che poi inavvertitamente rompono o versano la loro merce.

della donna. Però, il travestimento di donne in panni maschili, sebbene continui e continuerà a essere apprezzato dagli spettatori, per ragioni che niente hanno a che fare con il decoro drammatico, colpisce sempre come una grossolana violazione della probabilità, specialmente se nella rappresentazione si accompagna alla delicatezza d'animo. Ai tempi di Shakespeare, quando non c'erano interpreti femminili, l'assurdità della persona era evitata, e questa circostanza probabilmente dette luogo, in altri paesi come nel nostro, al piacere di rappresentare donne come ragazzi o paggetti. E forse incoraggiò anche, e in qualche misura diminuì, l'assurdità ancora più grande di avere due persone che si somigliano perfettamente, come nella commedia di cui parliamo e in *The Comedy of Errors*: un espediente comunque che è impossibile da rendere perfettamente senza ricorrere alle maschere del teatro antico. Ai nostri tempi difficilmente potrebbe essere tollerabile, persino se si scegliessero delle coppie di uguale statura e simili come apparenza generale, ma quando i direttori del Covent Garden ci presentano Brunton come la copia di una donnina delicata, che gli arriva appena alle spalle, spingono l'assurdità al culmine. Brunton, nonostante l'aria e la voce effeminata, diventa per contrasto un uomo rude e robusto, e non ci potrebbe essere nulla di più ridicolo che vedere le persone sul palcoscenico fingere una meraviglia *spontanea* per la somiglianza dei due e esclamare

Le due parti di una mela spaccata non sono più simili
Di queste due creature!¹⁷²

A parte la sgradevolezza di queste gravi incongruenze, la commedia scorre con un certo spirito, anche se di sicuro non è ben recitata nel complesso. L'interpretazione che Miss Booth fa di Viola è corretta in modo commovente: femminile, sensibile, intelligente. La modestia del suo abito è consona alla dolcezza del personaggio, e la timidezza emozionante che mostra nel duello forzato con Aguecheek è ben differente, da un lato da un'espressione potente, inadatta a una donna sensibile, e dall'altro da un eccesso comico, innaturale in una persona così che sta seriamente soffrendo. Blanchard nel ruolo di Aguecheek è giustamente applaudito per l'impotenza della sua allegria e la totale debolezza della sua simulazione, da ogni punto di vista. Forse le parti migliori della sua interpretazione sono le risate esagerate e al tempo stesso deboli con cui reagisce alle battute del buffone. Ma la parte del babbeo, che ha poco cervello da esprimere e poca varietà di azione, non è una gran prova di abilità comica. È risaputo che non c'è quasi attore, serio o comico, dotato di un po' di forza espressiva, che non sappia imitare un idiota. Temo che Maria Theresa Kemble nel ruolo di Olivia e Emery in quello di Sir Toby debbano accontentarsi della

¹⁷² *Twelfth Night*, 5.1.216-217.

vecchia lode da articolo di giornale di essere dignitosi. Il buffone di Fawcett non è che non sia divertente, ma non è bizzarro, e gli manca un'ostentazione di umiltà in mezzo alla sua insolenza. Il duca Orsino è rappresentato da Barrymore, che prima era al Drury Lane e che, dopo qualche anno di assenza da una compagnia in cui era necessario, è tornato in città, e è stato ingaggiato in una dove non c'è nessun bisogno di lui. I suoi ruoli erano già sostenuti con almeno ugual merito da Egerton il quale non si potrebbe negare che abbia più giudizio. se non avesse un'aria così tragica. Barrymore ha una voce buona e potente, un'andatura poderosa e un viso che, pur non bello o nobile, non manca affatto di intelligenza, ma la sua enunciazione è brusca proprio nel bel mezzo della solennità, i suoi modi sono sempre teatrali e, in sintesi, non ha varietà o ne ha poca nel tono, nello sguardo o nel gesto. Il modo in cui ha recitato i meravigliosi versi che aprono la pièce, «Se la musica è il nutrimento dell'amore, continua a suonare, ecc.», era come quello di un maestro di scuola che farfuglia per cercare di finire in fretta il brano in modo da procedere a commentarlo – cioè, a parlare di qualcosa che non sente e non capisce. L'orchestra ha suonato in modo conforme e quando il duca chiede «suonate ancora quella melodia», perché «aveva una cadenza malinconica», l'ha fatto con una tale indifferenza e con così poca malinconia, come se i musicisti pensassero che sua altezza stava scherzando.

24 marzo 1811

Covent Garden

Il melodramma *Blue Beard* di Colman, uno di quei miserabili garbugli di giochi di parole e di ostentazioni, che servono a divertire i bambini grandi di questa città e a spaventare quelli piccoli, costituisce ancora il vanto serale di questo teatro «classico». Le battute sulle truppe che *si intruupano* e sui sarti che non sanno tenere i segreti perché *tagliano i panni addosso* alle persone il lettore le conosce senz'altro bene e vorrà di certo, credo, non approfondirne la conoscenza. Non c'è bisogno di sottolineare la mancanza volgare di cultura che l'autore ha mostrato dall'inizio alla fine, non solo nei fatti ma anche nel linguaggio e nel modo di pensare. In una delle canzoni una ragazza turca parla dei riccioli del suo amante, il quale amante, fedele alla verità, è rappresentato sulla scena con un turbante e senza capelli. Ma il palcoscenico non è così saggiamente incoerente in altre parti della storia ed è stato ben sottolineato sul *Times* che mettere dipinti in una stanza è contrario alla religione e alla cultura dei maomettani. Infine, si può osservare che la storia non ha neppure la solita morale dei racconti per l'infanzia: c'è, è vero, la «punizione della curiosità», e la curiosità può essere sbagliata, ma eccitarla è al tempo stesso eccessivo, la scoperta fatta è

nociva per gli spettatori bambini, e la punizione stessa è ingiusta. In verità la produzione non è degna di critica e non sarebbe stata menzionata in questo giornale se non per una singolare novità introdotta recentemente nella rappresentazione. Che gli attori possano essere delle bestie non è una cosa nuova, ma il *gravis Esopus* delle nostre scene, Kemble, deve trasformare le bestie in attori e, di conseguenza, dopo i cani attori al Drury Lane e gli asini attori (emblematici burloni!) al Sadler's Wells, ora ci vengono mostrati cavalli attori al «classico» Covent Garden. Questi attraenti destrieri sembrano essere una ventina e arrivano impennandosi sul palcoscenico schierati in un ordine simile a quello delle guardie a cavallo, direttamente in faccia agli spettatori, regalando loro un po' di saltelli preparatori, a indicare impeto, cosicché quando i cavalieri estraggono le spade l'aspetto è non poco impressionante e sembra minacciare una carica sulla platea. Dopo questo e alcune galoppate su un ponte non appaiono fino all'ultima scena quando viene ripresentata tutta la loro energia, e Barbablu e i suoi scagnozzi sono del tutto scomparsi. Prima di tutto vengono ripetute le galoppate suddette su un terrapieno e sul ponte finché ogni cavallo è riapparso abbastanza spesso da rappresentarne altri dieci o dodici, poi uno o due restano curiosamente invischiati nella folla, poi tre o quattro a galoppo si arrampicano su un ponte levatoio calato, il che produce un gran fragore nelle gallerie, poi ne segue un duello tra due cavalieri, e il lettore può avere un'idea vivace dei loro colpi disperati, se ha visto le figure appassionate che segnano l'ora a Saint Dunstan.¹⁷³ In realtà l'eccessiva cortesia mostrata da questi duellanti e l'attenzione delicata che prestano alla comodità degli altri, ricordano la famosa battaglia di Fontenoy, dove gli ufficiali della guardia francese e di quella inglese, trovandosi di fronte, si tolsero il cappello e insistettero reciprocamente per lasciare agli altri l'onore di fare fuoco per primi. La sola differenza è che la coerenza della cosa, il *qualis ab incepto*, non è stata mantenuta così bene in questo esempio. Alla fine arriva il grande spettacolo, la scena della morte, e qui è difficile dire cosa sia più degno di ammirazione, se la sensibilità o il sapere di questi abili quadrupedi. Quando li ho visti io, sembrava ce ne fossero solo tre impegnati in questa parte della cerimonia e si può affermare tranquillamente che mai cavalli sono morti con più rassegnazione. Se conoscessi i loro nomi (immaginiamo che siano Twitcher, Twirler e Whitenose), direi che Twitcher e Twirler, che avevano partecipato al duello, mostravano più rivalità, e Whitenose più freddezza. I primi due sembravano consapevoli di essere in battaglia,

¹⁷³ La chiesa di Saint-Dunstan-in-the-West, in Fleet St. a Londra, ha un orologio - il primo pubblico a segnare anche i minuti - installato nel 1671 e probabilmente commissionato per celebrare il fatto che la chiesa si era salvata dal Great Fire, l'incendio che aveva distrutto tanta parte della città nel 1666. Sono ancora presenti le statue di due giganti (forse Gog e Magog) che suonano le ore e i quarti d'ora.

l'altro provava indifferenza per la sua situazione, quasi un disdegno. Twitcher e il suo antagonista erano, se posso dire così, all'altezza di Brunton e Claremont, semplici ma maestosi, e piacevolmente severi, ma la presenza di spirito mostrata da Whitenose era uguale almeno a quella di Laston. Lo stesso Lord Grizzle, al momento della morte,¹⁷⁴ non avrebbe potuto superare la preparazione filosofica e la perfetta dipartita dell'animale. Mentre gli altri due erano occupati dal loro scontro, lui è entrato sul palcoscenico totalmente indifferente come se non fosse successo niente, anche se è stato subito chiaro che aveva ricevuto un colpo mortale, perché dopo averci pensato un po' ha cominciato a morire, piegando un ginocchio dopo l'altro, come un cammello che si inchina per essere caricato, e poi girandosi su un lato e restando immobile, proprio come fa un attore umano sdraiato sulla schiena. Anche gli altri cavalli, nel frattempo, sono disposti ciascuno nella sua posizione, si vedono i guerrieri smontati a terra combattere tra i loro corpi. Tamburi, trombe, fumo e confusione completano l'effetto, e alla fine della scena si liberano migliaia di grida che acclamano i nuovi artisti.

A parte gli scherzi, senza dubbio è interessante vedere di cosa sia capace un animale così nobile come un cavallo, ed è ancora più piacevole essere liberati da quelle sue miserevoli imitazioni che arrivano sul palcoscenico battendo il tempo con piedi umani e inginocchiandosi cortesemente dalla parte sbagliata. Se fosse possibile mostrare al pubblico queste esibizioni e al tempo stesso nutrire un gusto corretto per il teatro, potremmo persino accoglierle come un reale miglioramento della rappresentazione, perché se gli uomini, non burattini, fanno la parte di uomini, non sembra esserci nessuna ragione drammatica per cui i cavalli non possano fare la parte di cavalli. Ma ci sono sempre due forti obiezioni se guardiamo da vicino questo genere di novità: una che riguarda il gusto della gente e l'altra le povere bestie stesse. Il successo di queste esibizioni non solo può essere il segno di un gusto corrotto a confronto con cose migliori, ma contribuisce anche materialmente a creare quella corruzione. Sono uno stimolo troppo forte per i sensi dei comuni spettatori e distraggono dai loro occhi e dalle loro orecchie tutto il piacere per un intrattenimento più raffinato. Così impresari e pubblico si corrompono a vicenda, ma sono i primi a cominciare questa infezione costruendo questi enormi teatri in cui una gran parte degli spettatori devono ricevere rumore e spettacolo prima di poter sentire e vedere cosa succede. Con il tempo questi spettatori imparano a non amare nient'altro, e allora i direttori devono adeguarsi ai loro appetiti depravati, altrimenti non possono diventare ricchi. Sono queste le persone che protestano contro la costruzione di un teatro nuovo più piccolo?

Ma si deve considerare anche il benessere degli animali stessi. Un cavallo vispo fa una quantità di movimenti aggraziati e vivaci e forse è nella sua

¹⁷⁴ In *Tom Thumb* di Henry Fielding.

natura provare piacere da un certo tipo di fatica. Gli piace, quando è in buona salute e in forza, scorrazzare per i campi e si dice che provi una passione per l'emulazione nelle corse, ma i campi e le piste di gara sono luoghi giusti per lui: le zolle erbose lo spingono all'attività e l'aria aperta gli pompa nelle vene salute e piacere. D'altra parte, ci vorrebbe molto a persuadere uno spettatore razionale a teatro che la piccolezza del palcoscenico, il correre e correre intorno, l'inginocchiarsi, l'arrampicarsi su per delle assi ripide, e soprattutto fingere di essere morto stecchito, non procurino all'animale una notevole sofferenza e che nell'addestramento non ne abbia provate un centinaio di volte di più. È stato comunemente osservato, rispetto a questi cavalli al Covent Garden che, galoppando per il palcoscenico, mostrano chiaramente compostezza e timidezza e, quando fanno finta di arrivare a tutta velocità, fanno un movimento fiacco saltellante che somiglia a quello dei conigli. Sappiamo tutti con quali pratiche spietate si insegna a orsi e cammelli a ballare, e chiunque sia stato a una fiera e abbia visto in che modo odioso cani e uccelli sono costretti a fare i loro numeri difficilmente crederà che l'ubbidienza sia ottenuta con un buon trattamento. Gli arabi, è vero, e altri popoli, il cui stato barbaro porta l'animale e il padrone ad avere familiarità fin dalla nascita, possono insegnare ai loro cavalli migliaia di numeri sorprendenti con il solo mezzo dell'abitudine e della gentilezza, ma questo caso è molto differente: la sfera di azione è diversa e l'animale non è sfruttato per fare azioni se non quelle che per lui sono naturali e piacevoli da compiere. Gli impresari del Covent Garden dovrebbero sapere che quello che viene detto e pensato da tanta gente, circa l'addestramento di questi cavalli, non è positivo nei confronti dell'umanità dei loro padroni, e fino a che non ci sarà un'esplicita dichiarazione in tal senso sarà difficile pensare altrimenti, così come è assolutamente impossibile plaudire alla loro introduzione.

21 luglio 1811

English Opera, Lyceum

I proprietari del Covent Garden Theatre hanno ormai capito quanto hanno mancato il bersaglio costruendo quell'edificio sproporzionato - sproporzionato non perché è troppo grande per essere esternamente un ornamento alla città, poiché nessuno ne negherà le pretese da quel punto di vista, ma perché è del tutto acclarato che teatri così grandi non sono adatti a una rappresentazione raffinata e corretta del dramma, e che inevitabilmente finiscono per sostituire lo spettacolo al senso. Perciò è inutile che cerchino, come mi pare di capire, di gettare la colpa dei loro spettacoli e degli ippodrammi sulla depravazione del gusto del pubblico. È stata la condizione depravata delle loro necessità a indurli a attaccarsi al

profitto in questo modo, e se il gusto della gente era cattivo al punto di non apprezzare neppure Shakespeare, quando Shakespeare non si poteva né vedere né sentire, cominciano comunque a capire che è giusto non appassionarsi a quell'estremo cui sono stati condotti recentemente, e che non ne consegue che alla gente deve piacere vedere cose cattive perché non possono vederne di buone. Kemble, perciò, violando in modo così volgare la promessa circa il teatro «classico» di cui ci aveva parlato, ha messo davvero se stesso e il suo splendido teatro in ridicolo, ma non dev'essere una delle sue mortificazioni più piccole vedere che i teatri minori si uniscono al disprezzo generale e sono perfettamente giustificati a farlo dai loro sforzi più rispettabili.

Una pièce su questo argomento, intitolata *Quadrupeds, or The Manager's Last Kick*, è stata messa in scena al Lyceum giovedì sera, e lo Haymarket ne ha un'altra in preparazione, che aprirà domani. La prima è una ripresa della tragedia burlesca *The Tailors*,¹⁷⁵ introdotta da una scena tra il direttore e i suoi creditori, cui lui annuncia l'intenzione di portare sul palcoscenico dei quadrupedi con la vaga speranza di poter far fronte alle crescenti perdite causate da simili esibizioni fatte in un teatro rivale. Questo lavoro, che è stata scritto, credo, non da Foote, come ci dice il preludio, bensì da un suo anonimo prestanome, è il racconto burlesco di una disputa tra i maestri sarti e i loro lavoranti, che finisce in una battaglia generale, e questa battaglia è una buona scusa per introdurre muli, zebre e asini sui quali montano i rispettivi campioni. Nell'insieme l'originale non è una buona produzione: il linguaggio va avanti per interi versi con grande serietà, comico solo nel riferimento all'aspetto e agli abiti degli attori, e quando la comicità arriva è improvvisa e con lunghi intervalli. In breve, non è il mantello a essere comico, ma le toppe, e questo è molto diverso dal vero burlesco, cosicché questa è una prova che la pièce non è stata scritta da un eccellente maestro di farse come Foote.

Non è molto dire degli interpreti in generale che recitano all'altezza dei difetti dell'originale e confondono una piatta rozzezza con l'essere pittoresco. Raymond, che interpreta l'eroe dei lavoranti, non sembra avere alcuna idea del burlesco ed è solo rumoroso. L'unico attore che sembra capire bene il contrasto tra la volgarità e la finta dignità è Lovegrove, il cui ritratto dell'eroe sarto presenta notevole finezza. Le canzoni inserite sono scritte meglio di quanto ci si potesse aspettare e si adattano bene alle melodie volgari o gioiviali, ma in cima a tutto sta indubbiamente la scena della battaglia che mette bene in ridicolo in modo evidente i cavalli di Kemble e, con tutto lo scalciaie, battere i denti, e i guerrieri cenciosi che si prendono a cazzotti in tutte le direzioni, sembra il dipinto di Hogarth della battaglia di Hudibras, animato.

¹⁷⁵ Tragedia burlesca anonima, presentata a Haymarket il 2 luglio 1767, con Samuel Foote nella parte di Francisco.

20 febbraio 1812

Covent Garden

Nessuna istituzione è così decaduta dal suo scopo originario come le feste, i digiuni e gli altri decreti ecclesiastici legati a tempi e sentimenti che verosimilmente non possono durare. Così abbiamo i santi del giorno nel calendario, a cui nessuno mai penserebbe se non quelli che fanno festa grazie a loro: la celebrazione di alcuni è persino ristretta a particolari scuole o fondazioni, e allora il personaggio santo è visto solo come una sorta di procacciatore annuale di giorni di festa, come per esempio un certo Vescovo Hugh,¹⁷⁶ il cui nome è legato al 17 novembre e su cui i miei compagni di scuola contavano per certi impegni particolari, sebbene misteriosi. Allo stesso modo, neppure i significati politici legati alla santificazione del 30 di gennaio,¹⁷⁷ giorno di digiuno e di mortificazione, hanno potuto impedire che degenerasse in usi assurdamente lontani dall'idea originaria, e tutto ciò che fa ora di qualche importanza è permettere ai giovani impiegati di andare a trovare le loro innamorate e far festa con loro, e a due persone di nome Ashley¹⁷⁸ di mettersi in tasca dei soldi suonando il violino.

L'Oratorio diretto da questi due signori è perciò iniziato martedì scorso, e comprendeva una selezione fatta secondo i soliti principi dalle opere di Händel, Haydn e altri, con l'aggiunta di questa innovazione: è stato introdotto il canto italiano, e Catalani e Tramezzani si sono esibiti come interpreti principali. Il pubblico non ha interamente apprezzato questa novità e anche se la disapprovazione era di uno a cinquanta, e alla fine è stata messa a tacere dal fascino della voce ispirata della Catalani, sembra sia nata da un sentimento giusto, poiché il canto italiano gode già di un suo ambito grande e alto in questo paese, e se gli si permette di aumentarlo in incursioni di questo genere, non resterà spazio per la crescita e la vita della nostra arte autoctona. E non sembra neanche che sia vero interesse di questi due cantanti – per uno di loro certamente no – di esibirsi in occasioni come questa, poiché Tramezzani, le cui facoltà vocali sono molto inferiori al suo gusto, e che necessita di ogni aiuto che il teatro gli può dare, perde la metà di se stesso quando non recita, e Madame Catalani, eccellente nell'offrire ciò che si può chiamare il fluire dell'anima in una voce, non pare trarre vantaggio da quelle semplici e devote arie di Händel, con le quali sembra di tanto in tanto debba regalarci qualcosa in inglese. In questa occasione, per esempio, ha cantato «Angels ever bright and fair» ma era chiaro, dai

¹⁷⁶ St. Hugh of Avalon (1135?-1200), vescovo di Lincoln.

¹⁷⁷ Ricorrenza dell'esecuzione del re Carlo I, giustiziato nel 1649 durante la rivoluzione puritana, e festeggiato poi, dopo la restaurazione, come martire.

¹⁷⁸ Forse due fratelli: Charles Ashley (c. 1770-1818), violinista che suonò i concerti di Viotti con lo stesso compositore, e Charles Jane Ashley (1773-1843), violoncellista e accompagnatore.

suoi trilli e dagli abbellimenti, o che il significato e il carattere generale delle parole non le era stato spiegato nel modo giusto, o che lei non ha un gusto sufficientemente elementare e semplice per quella melodia squisitamente astratta, in cui si suppone che chi canta stia attendendo il tocco della morte e sia avvolto nell'attesa grandiosa e ultraterrena della società dei beati. Mettendo da parte queste obiezioni materiali, è impossibile non essere soddisfatti dal gusto del Signor Tramezzani, e non incantati dalle meraviglie della Catalani, ma è un peccato che lui le stia a fianco: la differenza del loro valore è troppo grande e sorprendente. L'ondeggiante gentilezza della voce di lui è piena di sensibilità, e gioca in modo molto gradevole con un giro o una divagazione di note prima della conclusione, ma, confrontata con il calore di sentimento e la brillantezza di esecuzione di Madame Catalani, è solo timidezza o debolezza, e un muoversi nel buio. Di tanto in tanto lei emette una nota che ci arriva a distanza come un fulmine vocale e ci fa immaginare che cosa sarebbe la sua voce se la usasse in un pezzo intero, ma sa contrastare questa veemenza e questa rotondità con la massima delicatezza e esilità di gorgheggio. Il suo trillo nelle note più alte è pura vibrazione di cristallo, come l'acqua al sole, e pare perpetuo, e quando balza improvvisamente su da una nota bassa a una di altezza e raffinatezza inimmaginabili, facendo cadere da lassù delle parole piccole, si potrebbe chiudere gli occhi e immaginare un essere fatato che si è impennato fino alla musica delle sfere e con un dito dopo l'altro le ha toccate per i nostri orecchi lontani.

Si può facilmente supporre che le altre cantanti siano state oscurate, ma per mostrare la forza della semplicità spontanea, si deve osservare che, dopo aver sentito Madame Catalani, il modo di cantare di Mrs. Bland è stato molto più gradevole di quello di Mrs. Dickons, la cui voce e i cui modi, derivati da una sorta di rivalità con quelli dell'incantatrice, sono divenuti davvero insopportabili. E costei non ha neppure difeso il miglior stile inglese di canto facendo giustamente attenzione all'espressione del compositore. Per esempio, il carattere della bella aria di Haydn, «With verdure clad» è quello di una benevolenza graduale e per così dire plastica, che esprime la crescita di erbe e piante e il loro effetto positivo sui sensi, ma Mrs. Dickons ha colto ogni occasione per intercalarvi ornamenti, e ha saltellato e svolazzato qua e là come se giocasse in un campo di fieno invece di esprimere il piacere raffinato e intellettuale di un'anima che contempla la creazione.

Nel complesso, un Oratorio è un intrattenimento molto lodevole e profittevole e, con l'ausilio di un po' di quella conoscenza teorica che un buon orecchio può sempre apprendere e che è necessaria per godere davvero della musica, come una certa competenza lo è per la pittura, sarebbe giudicato assolutamente piacevole da una massa di persone che ora lo ritengono noioso. La dolcezza degli assolo, la complessa ricchezza di trii

e quartetti, e la grandiosità dei cori, ci mostrano tutta la varietà di cui il canto umano è capace, e se mai si potesse aggiungere a uno spettacolo come questo della bella poesia nel complesso delle parole, e bella pittura per le pareti della sala da musica, cosa che si potrebbe ragionevolmente sperare in un paese come il nostro, avremmo assistito al culmine e alla perfezione dell'opulenza intellettuale. Non posso rinunciare in chiusura di questo articolo al piacere di trascrivere quella composizione nobile e platonica, che Milton scrisse in una qualche occasione simile all'attuale e che è stata messa in musica in modo molto raffinato, credo, da Stafford Smith.¹⁷⁹ Perché non la sentiamo tra gli Oratori? È adatta al loro scopo, fra tutti gli altri brani, ed è concepita per farci diventare tutti chiaro ascolto e gloriosa astrazione, come doveva essere il poeta stesso quando l'ha pensata.

Davanti a una musica solenne

Beata coppia di sirene, pegno di gioia celeste,
Sorelle armoniose nate dalle sfere, Voce e Verso,
unite i vostri suoni divini e usatene il potere,
capace di infondere senso alle cose morte,
e date alla nostra elevata fantasia
quel canto tranquillo di puro concento,
intonato davanti al trono color zaffiro
per Colui che vi siede sopra,
con voci sante e giubilo solenne;
dove radiosi serafini, in fila ardente
suonano forte le trombe angeliche sollevandole in alto,
e le armate dei cherubini, in migliaia di cori,
suonano le arpe immortali dalle corde d'oro,
con quegli spiriti giusti che indossano la palma vittoriosa,
inni devoti e santi salmi
cantando all'infinito:
che noi, qui sulla terra, con voci in armonia,
possiamo rispondere correttamente a quella melodia,
come facemmo allora, fin quando la smisurata colpa
stridette contro lo scampanio della natura, e con aspro baccano
ruppe la musica che le creature tutte suonavano
al loro creatore, il cui amore dava loro moto
in diapason perfetto, mentre esse restavano
in perfetta obbedienza e possedevano il bene.
Oh, magari poter rinnovare presto quel canto
E intonarlo con il cielo, finché Dio
Ci unisca al suo celeste coro
Per vivere con lui e cantare nella sua luce eterna!¹⁸⁰

¹⁷⁹ John Stafford Smith (1750-1836), cultore di musica antica, tenore, organista e compositore.

¹⁸⁰ John Milton, *At a Solemn Music*.

29 marzo 1812¹⁸¹

Covent Garden

Si deve proprio lodare il gusto del pubblico se, nonostante la vastità di questo teatro che, a una certa distanza, non fa sentire e quasi neanche vedere niente, la ripresa di *Julius Caesar* continua a riempirlo due volte alla settimana. La tragedia, per usare un modo di dire teatrale, è *messa su davvero bene*, e recitata in modo eccellente dai due attori principali, cosicché con i costumi giusti, splendide decorazioni, e i piaceri intellettuali che si trovano sempre in Shakespeare, tutto scorre in modo apprezzabile, e ci lascia con l'impressione dei modi e della grandezza dei romani, del loro aspetto così come del loro modo di pensare e questo, soprattutto alla mente di un giovane, deve offrire un'immagine indelebile che lo aiuterà nello studio, simile forse alla chiara idea di un luogo offerta da una veduta panoramica.

«Molti passi particolari di questa tragedia», dice il Dr. Johnson, «meritano considerazione, la lite e la riconciliazione di Bruto e Cassio sono universalmente apprezzate, ma io non ho mai provato forti sentimenti nel guardarla e penso sia in un certo senso fredda e non emozionante¹⁸² a confronto di altre opere di Shakespeare: la sua fedeltà alla storia vera e alle maniere romane pare abbia bloccato la naturale energia del suo talento».¹⁸³ Con il dovuto rispetto per la bravura del Dr. Johnson, questo è un misero esempio di critica. Al massimo è, come buona parte dei suoi commenti, solo un'opinione gratuita, senza analisi, senza discussione, ma al fondo temo che ancora una volta tradisca la sua assoluta incapacità di criticare la poesia, perlomeno quando si tratta di opere di alto livello. Uno scrittore che, per sua stessa ammissione, era insensibile alla pittura e alla musica ha della pretese per lo meno sospette di diventare un critico, ma quando vediamo che in ogni occasione è pronto a macchiare il suo gusto con pregiudizi politici, quando lo troviamo davvero insensibile all'infinita e gloriosa varietà della poesia di Milton, e quando riconosce, nell'esempio citato, di non provare nessuna emozione nell'assistere alla dinamica di grandi menti in situazioni orribili, nel vedere l'improvvisa caduta della grandezza colpevole, e nello stare seduto con il patriota nella sua tenda nel silenzio della notte e alla vigilia dell'ultima battaglia per la libertà, allora firma la sua stessa condanna, e ci lascia senza – come certamente siamo ancora oggi – una reale autorità critica nei confronti dei nostri grandi poeti.

¹⁸¹ Pubblicato in due parti, il 29 marzo e poi il 5 aprile 1812.

¹⁸² Coleridge era di opinione contraria, quando scriveva che «non c'è parte in Shakespeare che mi faccia credere che il suo genio è sovrumano quanto la scena tra Bruto e Cassio» (*Coleridge's Lectures on Shakespeare*, cit., p. 96).

¹⁸³ Dalle note dell'edizione del Dr. Johnson, citata (*supra*, nota 26).

Julius Caesar ha forse meno poesia di qualsiasi altra tragedia di Shakespeare, a parte *Coriolanus*, ma la fantasia e l'immaginazione non erano adatte agli eventi messi in scena, e ciò che manca come coloritura e ornamento è compensato dal bellissimo contrasto dei caratteri. In se stessa l'opera è una scuola di natura umana. La mutevole impotenza della folla, il puntiglio imperiale di Cesare, la mondanità raffinata e calcolatrice di Antonio, la volgare gelosia di Casca, la gelosia più nobile e il carattere impaziente di Cassio, la filosofia disinteressata e autocentrata di Bruto, sembrano metterci davanti il risultato di un migliaio di educazioni diverse, un migliaio di abitudini differenti, indotte dalla situazione, dalla passione o dalla riflessione. Bruto, comunque, è chiaramente l'eroe della storia e, come osserva Gildon,¹⁸⁴ avrebbe dovuto dare il titolo alla pièce, perché Cesare appare solo in due brevi scene e è ucciso all'inizio del terzo atto, mentre Bruto, dopo il primo dialogo con Cassio all'inizio dell'opera, è l'arbitro di tutto ciò che accade e lo spirito dominante fino alla fine.

5 aprile 1812

Il principale richiamo della rappresentazione di *Julius Caesar* è Cassio recitato da Young. È pieno di fuoco, eppure mostra una raffinatissima varietà di modi - combinazione rara in cui l'attore promette di superare tutti i contemporanei e della quale il brano del suo dialogo con Bruto, che inizia con «so che tu hai quella virtù»,¹⁸⁵ da solo sarebbe un esempio completo. Questo discorso è una serie di variazioni, dalla familiarità più colloquiale al più nobile irrompere della passione, e Young passa dall'una all'altra con la più straordinaria immediatezza di rappresentazione - da un'immagine di indifferenza a una di risentimento, dall'aneddoto al commento indignato, dal tono sommesso di imitazione sarcastica al culmine vocato e impaziente di una gelosia che si è trasformata in rabbia. In particolare, il passaggio dalla ripetizione delle parole di Cesare ammalato alla similitudine sprezzante¹⁸⁶ che esse generano, e da quella ancora all'esplosione finale dello stupore, accompagnato da un balzo in avanti con le mani che afferrano con veemenza, è oltremodo impressionante. Come non c'è un singolo passo in Shakespeare che contenga più varietà nell'esprimere le sfumature della passione e del

¹⁸⁴ Charles Gildon (1665-1724), scrittore e drammaturgo. Il riferimento è alla sua nota che recita: «Questo dramma si intitola *Giulio Cesare* anche se dovrebbe intitolarsi *Marco Bruto*. Cesare è il ruolo più breve e irrilevante, e viene ucciso all'inizio del terzo atto. Ma Bruto è chiaramente il personaggio fulgido e amato dal poeta, ed è la figura più importante fino alla fine del dramma» (*Remarks on the Plays of Shakespear*, vol. III, in *The Works of Mr. William Shakespear*, volume the seventh, London 1710, p. 377).

¹⁸⁵ 1.2.92.

¹⁸⁶ 1.2.129-130 («come una ragazzina malata»).

linguaggio, e non ricordo un discorso recitato sul palcoscenico in cui l'attore si avvicini di più all'immagine ideale della persona che rappresenta. Non c'è nessuno quindi che meriti maggiormente di essere ricordato come uno degli ineguagliabili del suo tempo, e se Young continua a studiare il suo ruolo in modo così *ambizioso* e a leggere la sua parte con quello sguardo paziente e analitico, che solo ci permetterà di afferrare la sostanza e la vastità della sua eloquenza, ripeto con ancora più sicurezza di prima che presto caccerà Kemble dal trono che questi ha usurpato con il suo modo serio di parlare, e metterà al suo posto un vero essere umano fatto di carne e ossa, che sente e parla come una creatura sensibile.

L'interpretazione successiva quanto a merito è sicuramente quella di Antonio recitato da Charles Kemble che, nel dire il famoso discorso sul cadavere di Cesare riesce con grande finezza nel difficile compito di insinuare i punti di sarcasmo contro i cospiratori, senza attaccarli subito direttamente. Corrisponde anche perfettamente come figura al personaggio così come Shakespeare l'ha rappresentato; e lo stesso fanno Young e Kemble con i loro personaggi, se si escludono le rispettive età che avrebbero dovuto essere l'inverso di quelle che appaiono, perché Cassio era un vecchio in confronto a Bruto. Quanto all'interpretazione di Kemble è eccellente, per quanto possa esserlo come immagine e modo filosofico, e la sua idea generale del personaggio è giusta e ammirevole, ma Bruto, che mostrava un eloquio conciso, certo non avrebbe mai pensato di farne una predica strascicata. In realtà, questo attore artificiale dispensa le sue parole e lascia cadere le sillabe a una a una nell'orecchio come se stesse centellinandoci del laudano, in un modo tale che un ascoltatore ragionevole, che non si lasci fuorviare con la massa del pubblico, non ha alternativa se non ridere o essere disgustato.

Ma in nome di ciò che è serio e appropriato, cerchiamo di avere un Cesare più solido l'anno prossimo, se l'opera resiste così a lungo. Shakespeare ha distorto il carattere di Cesare e l'ha reso ampolloso di suo, ma di quel poco che vi rimane di familiarità e di comportamento signorile, Egerton ha deciso di farne una cosa sola con tutto il resto. Le azioni sono tutte solenni, gli sguardi tragici, i passi e le espressioni imperiali e arroganti. Quando Cesare, alla descrizione di Antonio che Cassio non è un uomo pericoloso, scherzosamente preferirebbe che «fosse più grasso»,¹⁸⁷ Egerton lo prende per un desiderio serio e pronuncia le parole come un tiranno da palcoscenico che vorrebbe vedere un uomo nella tomba, e quando chiede a Antonio in modo familiare di avvicinarsi a lui dall'altra parte perché gli sta parlando all'orecchio sordo, fa la richiesta con tale dignità, e gli accenna di girargli attorno con una solennità così misteriosa, come se gli stesse chiedendo di difenderlo dall'altro lato da un assassino.

¹⁸⁷ 1.2.199.

5 luglio 1812

Covent Garden

Mrs. Siddons, dopo una carriera teatrale lunga quarant'anni, si è congedata dal pubblico lunedì scorso. Non ero tra gli spettatori, per quanto in generale abbia cercato di essere presente in occasioni del genere ma, poiché ho visto quella pièce innumerevoli volte e c'era da aspettarsi che comparisse un po' di commozione nell'addio, ho pensato fosse permesso per una volta evitare le gioie della folla. Da quello che mi è stato riportato, non ho perso nulla non andandoci. Alla fine della scena del sonnambulismo, pare che alcuni abbiano chiesto di ripeterla e che altri, obietando, abbiano dato luogo a un baccano e a una tale confusione che ha disturbato la necessaria solennità della serata. Non so se fosse dovuto a questa circostanza oppure a un complimento rispettoso del pubblico, ma la tragedia si è chiusa con questa scena e Mrs. Siddons ha recitato il seguente Addio, in versi, scritto da Horace Twiss¹⁸⁸ – un giovane avvocato, credo, e suo parente:

Chi non ha provato quanto lo scorrere del tempo
Renda dolce il ricordo degli anni passati?
Chi non ha sospirato, condannato a lasciare infine
Le speranze della gioventù, gli usi del passato,
I tanti legami e gli interessi che svelano
Una seconda natura al cuore umano
E, avvolgendoglisi intorno come viticci, salgono,
Crescendo negli anni, onorati dal tempo?
Sì, in questo istante mi si affollano alla mente
Scene di giorni luminosi lasciati per sempre alle spalle,
Stupefacenti visioni di giovinezza estatica,
Quando speranza e fantasia indossavano i colori della verità,
E anni ormai dimenticati, che sembrano quasi
Tracce sbiadite di un sogno al mattino!
Dolci sono questi pensieri tristi, ché rinnovano
Il grato senso di ciò che devo a voi,
Per ogni sorriso che ispirava e ogni lacrima che calmava –
Per tutti quegli onori alla mia lunga carriera,
Che hanno rallegrato le mie prime speranze e cacciato le mie tarde paure!
E anche se per me quelle lacrime non scorreranno più
E il caldo sole del vostro sorriso è finito –
Anche se si attenuano in fretta i raggi luminosi
Che splendevano senza nuvole nei miei giorni d'estate –
La Memoria, grata, rifletterà la loro luce
Sulle ombre scure della notte imminente
E darà un tono più dolce alla vita futura,
Come di luce lunare, una sua luminosità.
Critici e amici! Cui il canto tragico
Della natura e del suo sentire non fu mai invano,

¹⁸⁸ Horace Twiss (1787-1849), nipote di Mrs. Siddons.

Forse i vostri cuori, quando gli anni saranno scivolati via
 E le emozioni passate risvegliano un sospiro fugace,
 Penseranno a colei le cui labbra hanno versato così a lungo
 I rapiti dolori del canto di Shakespeare –
 A colei che, andandosene per non tornare più,
 Ora è a lutto mentre prima lo *sembrava* –
 Sopraffatta, rinuncia all'incanto che si dissolve
 E sussurra con il cuore gonfio un lungo, ultimo addio!

È un peccato che gli interpreti debbano fare uso di versi in occasioni come questa, poiché l'idea che sia tutto progettato finisce per raffreddare la nostra simpatia e fa sì che resistiamo all'appello come a qualcosa di freddo e inopportuno. Due o tre frasi di semplice prosa cordiale come quelle dette da Lewis, l'attore comico, quando con voce tremante ringraziò il pubblico per l'attaccamento e si vantò onestamente di non averlo mai scontentato per trent'anni, sono mille volte meglio di tutto quello che Campbell¹⁸⁹ in persona potrebbe scrivere. Se però si devono dire dei versi, che almeno siano del genere più semplice e meno artefatto, creati per così dire sul momento, e che non ci aggrediscano continuamente con metafore e sdolcinatezze come quelli appena citati. Sono rispettabili luoghi comuni e armoniosi secondo l'uso del secolo, ma «luce lunare» e «viticci onorati» non sono le espressioni che useremmo naturalmente nel dire addio a un'assemblea di gente onesta. Twiss credo sia lo stesso gentiluomo, piacevole e «postumo», che nella prefazione a una recente pubblicazione intitolata *Scottish Melodies* rivela di essere nato al tempo degli Stuart; perciò naturalmente dobbiamo capire dalla sua modesta allusione che è il primo a scrivere poesia in questa lingua con una naturale semplicità idiomatica, e che perciò a tutti gli effetti è precursore di Prior, di Dorset, di Rochester¹⁹⁰ e di un altro centinaio di oscuri scrittori, per non citare tutti i poeti nelle raccolte di Ritson e di Aitken,¹⁹¹ giù giù fino a Thomas Moore, che lui imita. Twiss non è senza talento e farebbe meglio a occuparsi della sua professione invece di dare spago alle spiritosaggini critiche dei suoi Eruditi Fratelli.

Mrs. Siddons cominciò la sua carriera, credo, con la commedia o addirittura con l'opera ma, non avendo doti comiche o vocali, presto trovò una posizione in quella che doveva diventare suo terreno esclusivo come interprete femminile: la tragedia alta. È al di là della mia competenza confrontarla con attrici rivali del passato che non ho mai visto, ma se qualcuna di loro le era superiore in certi personaggi, il pubblico deve farsi un'idea del palcoscenico più nobile di quella cui è abituato. Le sue Queen

¹⁸⁹ William Campbell (1777-1844), poeta scozzese.

¹⁹⁰ Matthew Prior (1664-1721), Charles Sackville, duca di Dorset (1638?-1706), John Wilmot, conte di Rochester (1647-1680), tutti poeti della Restaurazione.

¹⁹¹ Joseph Ritson che aveva pubblicato una raccolta di canti scozzesi e John Aikin (1747-1822), medico e saggista.

Katharine, Constance,¹⁹² e Lady Macbeth erano esempi di recitazione quasi perfetti – la prima forse assolutamente perfetta, anche se di una natura un po' meno straordinaria delle altre. La scena del sonnambulismo di Lady Macbeth è stata molto ammirata, meritatamente: la fissità di morte della sua espressione mentre il corpo si muoveva era sublime, e il bisbiglio ansioso con cui usciva di scena, quasi a indicare al marito di andare a letto, trascinava il pubblico con lei nell'orrore silenzioso e irrealistico del suo andarsene. Non so però se, nel cercare una naturale monotonia di gesti, non avesse creato un'atmosfera di indolenza su tutta la scena in generale e se in particolare la familiarità domestica e fluida con cui si versava l'acqua sulle mani e le faceva scivolare l'una sull'altra non era innaturale in una persona in quella situazione. So che in ogni specie di passione si può produrre un effetto sublime mescolando di tanto in tanto azioni quotidiane a una forte emozione, ma nell'esempio considerato il tono è di violenza e dopo il lavaggio delle mani il poeta sembra avere sottolineato la singola deliberata azione con cui Lady Macbeth fa continuo riferimento alla «dannata macchia». I suoi momenti più belli in questo personaggio sembra siano stati quelli della scena prima del delitto e del congedo degli ospiti, recitato con una raffinata regalità. Sull'interpretazione di Constance non c'era niente da eccepire, e qui entrava in gioco la sua altera indignazione piena di nobiltà nella scena con il cardinale. Anche la sua recitazione di questa parte, la cui violenza è una sfida al chiasso delle attrici inferiori, offriva un magnifico esempio di eccesso grandioso e era persino rumoroso senza perdere dignità. Ma era in Queen Katharine che questa dignità appariva in tutta la sua perfezione: mai nobile dolore fu sostenuto in modo simile, mai una buona coscienza preparata in modo così degno, mai il momento della morte fu così regale e pieno di sollecitudine fino alla fine. Era un'idea splendida quella di farsi cambiare la sedia e il cuscino durante l'agonia affannosa del suo corpo immobile! E anche la guancia sul cuscino! Non potremo dimenticare la grandiosa e melanconica compostezza della sua disperazione nel commiato, e neanche la mitezza tenera in quello di Clarissa Harlowe con il tono della morte – quel volto morente, vergine a dispetto del violentatore. Considerando queste interpretazioni della sua tragedia più nobile si capirà, credo, che anche se non c'era passione nell'ambito di quella magnificenza che Mrs. Siddons non riusciva a rappresentare accuratamente, la caratteristica dominante della sua perfezione, e che dava a questa perfezione una forma, era una certa regalità e una dignità consapevole che esaltavano la sua forza in proporzione al rango e al presunto rilievo dei suoi personaggi. Dove in particolare non riusciva era la mitezza o l'umiltà contraria a questa caratteristica generale, inclusa ogni specie di tenerezza più dolce, in modo speciale quella

¹⁹² Queen Katharine in *Henry VIII* e Constance in *King John*.

dell'amore. La sua Belvidera¹⁹³ per esempio era eccellente laddove doveva lamentare un errore o mostrare intolleranza per l'ingiustizia, ma poco meno che sgradevole nella parte amorosa. Questa carenza la condivideva con il fratello John ma, mentre gli somigliava in questo, in tutti i singoli meriti della sua persona e nella dignità del suo aspetto, in tutto il resto era migliore di lui quanto la natura lo è dell'arte o come un quadro bello, spontaneo e con i colori intensi, lo è di uno pieno di contorni duri, atteggiamenti rigidi e freddezza di colori. Dopo tutto, è più difficile fare una stima esatta di ciò che fa o meno parte delle doti di un interprete, che non dei meriti di qualsiasi altra professione, ed è difficile dire se ciò sia una fortuna o no per l'interprete, perché se da un lato c'è il vantaggio di disfarsi dei confronti con *famosi predecessori*, dall'altro c'è lo svantaggio che si attribuiscono a questi antecedenti qualità che invece possono essere originali. Comunque, da quello che si può dedurre dalle memorie teatrali e da altre opere riferite al teatro, il vantaggio sembra essere maggiore. La cosa peggiore che un attore ambizioso deve considerare è la mancanza di qualcosa da lasciarsi dietro, che trasmetta ai posteri un'idea della sua bravura, e se fa uso delle cose belle fatte da chi lo ha preceduto è ricompensato dalla consapevolezza che tutto ciò che gli sopravviverà diventerà a sua volta parte e espressione di altri. Quello che era originale in Garrick è confuso con quello che è derivato da lui fino agli attori viventi e ciò che sarà originale in loro si perderà nell'imitazione dei loro successori. Il pittore e lo scrittore sono l'unica risorsa che hanno contro l'oblio assoluto e, come a Garrick, a Mrs. Siddons non sono mancati né l'uno né l'altro. Il suo ritratto come *Musa tragica*, fatto da Sir Joshua Reynolds,¹⁹⁴ perpetuerà il carattere nobile delle sue capacità e di come il trono teatrale sia suo, e tra i pochi complimenti felici non sarà mai dimenticato quello che le tributò il Dr. Johnson quando non riuscì a trovarle una sedia nella sua stanza – «Dovunque comparite voi, Signora, vedete bene che non si trovano posti».

13 settembre 1812

Covent Garden

Il Covent Garden ha riaperto per la stagione. La prima novità è stata la comparsa, giovedì scorso, di una certa Mrs. Sterling nel ruolo di Polly, in *The Beggar's Opera*.¹⁹⁵ Questa signora, che ha una bella figura da palcoscenico, un modo di fare discreto, una voce chiara e un buon orecchio, promette di essere ciò che si può dire una cantante stimabile, ma non ci si

¹⁹³ Protagonista di *Venice Preserv'd* di Thomas Otway.

¹⁹⁴ Come tributo a Mrs. Siddons, Reynolds firmò il dipinto sull'orlo del suo abito.

¹⁹⁵ *The Beggar's Opera*, ballad opera di John Gay (1685-1732), con la musica di Johann Christoph Pepusch (1667-1752).

può aspettare che abbia ruoli di primadonna. È sembrato che avesse un'idea giusta e ragionevole della semplicità con cui le ballate di quest'opera dovrebbero essere cantate, anche se inspiegabilmente se ne è discostata nella canzone «Cease your Funning»: una deviazione, tra l'altro, che ha dimostrato che il suo gusto migliore è anche il più politico, poiché i suoi abbellimenti erano di un genere pudico e cauto, e ha eseguito le sue note con tanta circospezione quanta correttezza. Ma in lei anche la semplicità manca di sentimento. Il suo modo di cantare «Oh Ponder well» era estremamente asciutto, e l'assenza di liquidità nella sua voce, cioè di una giusta fluidità, laddove è richiesta la fluidità, ha fatto sì che di tanto in tanto si fermasse su una nota prima di poterla emettere e, quando alla fine la nota arrivava, era perfettamente intonata. Un pittore direbbe che il suo stile ha un contorno duro. Le migliori esecuzioni sono state la risposta a «Pretty Polly, say» e la sua parte del duetto di «The Miser thus».

Inclendon, dopo due anni di pausa, è tornato a cantare in quest'opera il suo vecchio ruolo di Macheath e è stato accolto calorosamente. Per un verso sembra essere più a suo agio di prima nella parte, per un altro verso, non così tanto. Canta meglio, probabilmente per aver visto Elliston, ma la sua voce non è robusta come prima e le note in certi passaggi cominciano a diventare deboli: un difetto che la sua tendenza a farfugliare rende più evidente. Comunque, ha ancora una forza considerevole, quando decide di mostrarla, e c'è sempre qualcosa di inglese nella sua voce che è piacevole e corroborante udire, malgrado la loquacità volgare e la pronuncia a bocca larga. Nel complesso il suo Macheath è tutt'altro che quello giusto. È troppo addolorato in certe parti e ha troppo poco del cittadino nel suo aspetto generale; in breve, sembra proprio un giovane contadino che indossa un paio di stivali nuovi e una giacca di pelle in un giorno di mercato, mentre Macheath, che finge di conoscere la città e il gergo della moda, dovrebbe almeno usare un certo linguaggio della buona educazione - qualcosa a metà tra la sfacciataggine del lacchè e la spavalderia del giovanotto di città. Se Elliston avesse la voce di Inclendon con un po' della leggerezza di De Camp per completare la sua eleganza, lo farebbe a perfezione.

È facile capire che *The Beggar's Opera* avrebbe perduto attrattiva da molto tempo se non fosse stato per il fascino infinito della semplicità nelle canzoni e nella musica, e per una o due scene volgari che gli spettatori sono abbastanza contenti di godersi in una vecchia pièce, anche se non le tollererebbero mai in una nuova. Gay non era uomo di grande talento. Il gusto per una semplicità comica era la sua parte migliore, ma era anche di tipo negativo e indicava quello da evitare piuttosto che non quello da fare. Il valore di *The Beggar's Opera* è di questo genere, dato che non ha una forte qualità per linguaggio, per i modi, o per la satira, ma è sempre fedele al buon senso, con un piacevole interesse per il burlesco, e una vena di

ridicolo contro i vizi della bella vita, perfettamente comprensibile a tutti e gradita in particolare alla maggioranza di un'assemblea promiscua. È forse a questa caratteristica di comprensibilità in generale che si dovette il grande successo della pièce alla sua prima. Le classi più alte, che non erano raffinate come lo sono ora, erano contente di un ritratto così sincero delle classi inferiori, e quelle inferiori erano felici di trovarsi così a proprio agio con un autore che faceva satira su quelle alte. Comunque, l'abitudine di fare appello alla vita comune, anche se allora era in linea con le idee della scuola a cui si era formato Gay, in generale le danneggiava seriamente. Se questa scuola abbondava in arguzia, come di sicuro faceva, esagerando, l'esagerazione era di un genere molto basso e ne derivava una volgarità nelle abitudini mentali, forse a cominciare da Swift, al cui contagio neppure la purezza di Arbuthnot¹⁹⁶ poté sfuggire e che non solo corruppe il linguaggio di Pope, ma sembra aver materialmente abbassato e corrotto anche la sua fantasia.

1 gennaio 1815

La ripresa della critica teatrale

Nel riprendere in mano il vecchio argomento preferito, qualche settimana prima di uscire di prigione,¹⁹⁷ naturalmente non ho intenzione di imitare certi eccentrici con poteri soprannaturali, che ho visto in precedenza, e recensire spettacoli e attori senza essere stato a teatro. Quello che dirò in questo e in due o tre articoli seguenti, i lettori vorranno gentilmente considerarlo come prefazione a critiche più particolari, che avrò la possibilità di fare in seguito. Per prima cosa voglio offrire loro le mie idee generali sulla scena, e di conseguenza, dopo avere fatto alcune osservazioni ancora più introduttive in questo numero, nei prossimi articoli procederò dando informazioni critiche su tutti gli interpreti che sono ora in tutti e due i teatri, e che avevo l'abitudine di vedere prima di essere messo in carcere. Comunque, questi prolegomeni sono principalmente concepiti, almeno fino a dove può arrivare la novità, per i lettori che posso aver acquisito in questi due anni. Per gli altri, alcuni dei quali ho conservato facendo occasionali critiche su un amico, e grazie alla loro buona volontà, e alcuni dei quali immagino di vedere ritornare a me (le canaglie!), ora che ridivento «critico», possono essere poco più che un piacevole promemoria – un ricordo di vecchi tempi e di compagnie, come piacciono agli amici dopo che sono stati lontani a lungo.

¹⁹⁶ Jonathan Swift (1667-1745) e John Arbuthnot (1667-1735).

¹⁹⁷ Hunt e il fratello erano in prigione e furono rilasciati il 2 febbraio 1815.

In verità non c'è nessun'altra cosa che mi dia un senso più nuovo del ritorno alla libertà di questo particolare argomento. È il primo su cui ho cominciato a scrivere per il pubblico;¹⁹⁸ è collegato alla mia idea di giovinezza, di entusiasmo, quasi di adolescenza, mi fa rivedere un migliaio di novità cui l'assenza ha restituito il fascino originale e la meraviglia smagliante; infine, insiste sulla mia convinzione di un appassionato e precoce amore per la verità (se posso dire così), che almeno condivideva, se non controbilanciava, la giovanile vanità di essere considerato un arbitro, e che mi ha sempre accompagnato e, credo, lo farà fino alla fine della mia vita, sebbene una migliore conoscenza della natura umana e delle mie debolezze possa avermi insegnato a stimarmi meno di quanto alcuni immaginano.

Ma chi si fa serio al pensiero di uscire per andare a teatro? Forse il critico, ma in questo momento di attesa, io non sono un critico o almeno non uno maturo e controllato. Immagino me stesso anni fa che volavo verso il Covent Garden o il Drury Lane, a piedi (che resti segreto) o in un fiacre (ma silenzio su questo) – naturalmente con me ci sono delle signore, con tutto il decoro di ventagli e guanti, le più giovani capaci di parlare solo al limite del respiro per l'attesa, le più grandi (se di carattere vivace) altrettanto ansiose, ma facendo finta di essere sagge e compassate. La carrozza rotola via, attraverso strade strette e strade larghe, con i lampioni che di tanto in tanto illuminano i nostri volti – un'altra curva della via – un rumore e una spinta – la carrozza si solleva con un'oscillazione e si ferma – il teatro! Dopo esser scesi, in salvo dagli scalini insidiosi che sembrano voler scivolare sotto la carrozza insieme a me, e da acquaioli, ragazzi con le torce, e tutto il resto degli affezionati astanti, che mostrano grande slancio per essere «ricordati», come è piacevole passare la prima porta che si chiude da sola e sentire il calore luminoso dell'atrio con la scala, con le lampade e gli scalini di marmo; poi salire questi scalini, entrare attraverso altre porte e attraversare altre sale illuminate e ancora silenziose, passare accanto alla statua di Shakespeare (non molto bella forse, ma pur sempre Shakespeare), entrare alla fine nell'ultimo ingresso, parlare con quel personaggio pronto e civile, che a volte fa rimostranze ma che è sempre disinteressato – l'usciera dei palchi – sentire il forte rumore della chiave che gira in un batter d'occhio, vedersi il teatro aperto davanti, prendere posto! Che idea di spazio dappertutto! Il buio e il vuoto sembrano attardarsi nonostante la luce e gli spettatori, la platea sembra al di sotto della luce, e le gallerie, con il loro vero carattere celestiale, fanno sentire la propria voce da una solenne oscurità. Ma ora entrano i musicisti lentamente, uno per uno, guardando con indifferenza la platea e con assoluto disprezzo le gallerie, cominciano quell'orrido grattare e pizzicare degli strumenti ad arco, che sembra farli

¹⁹⁸ Hunt era stato critico teatrale per il *News* negli anni 1805-1807. Attorno al 1804 aveva scritto articoli per il *Traveller*, ora perduti.

lamentare essi stessi, le luci del palcoscenico salgono «come un'esalazione» e illuminano molti occhi giovani e pronti davanti a loro, la musica si ferma, il sipario sale, l'opera è cominciata, entra – chi posso dire? – Miss O'Neill –, sento di nuovo le pareti della prigione, e ho finito.

C'è solo un'altra cosa che devo dire di me in questa faccenda introduttiva, e cioè che oltre ad alcuni requisiti che forse servono per una migliore critica, ne ho uno senza il quale anche il migliore sicuramente diventerebbe inutile. Lo scoglio contro cui la critica teatrale, come qualsiasi altra, troppo spesso si infrange è la conoscenza personale degli attori criticati. Questo almeno non sarà il mio destino, questo terreno non presenta un aspetto così impressionante da farmelo cortesemente evitare, né contiene niente di simile a una materia così allettante da attrarmici. In poche parole, so ancora meno, se possibile, degli attori che non dei politici: non ne conosco neanche uno.

8 gennaio 1815

Le attrici comiche

Comincio a parlare di interpreti come avevo promesso e inizio, per cavalleria, con le signore. Per alcuni sarebbe stato bene che avessi anteposto alle note sugli attori dei rilievi sui drammaturghi contemporanei ma, a parte che dubito esistano persone del genere nel vero senso della parola, non è comparso niente di recente a stimolare un nuovo interesse, confrontando i meriti di quelli che vengono così definiti, e, per dire la verità, sono lieto di sfuggire finché sia possibile al rinnovarsi del mio dolore su questo punto.

Di tutte le attrici che vedevo prima di andare in prigione e che ancora calcano il palcoscenico, la più autentica e naturale è senza dubbio Mrs. Jordan. Il suo talento è nell'espressione di un'anima cordiale e non sofisticata, piena di impulsi bonari e attenta come un bambino alle cose nuove e piacevoli. Di conseguenza, la sua gamma non è estesa. Nella commedia sentimentale è particolarmente scarsa, e assolutamente mediocre nelle parti di signora bene, ma poiché ognuno deve esser cieco in qualche modo lei non se ne avvede, e talvolta è lodata poco saggiamente proprio per questo da coloro che confondono la signorilità con i giochi di ventaglio e con un modo raffinato e affascinante. Di fatto però il principale segreto della signorilità è una certa compostezza garbata, più o meno un asservimento degli impulsi alle buone maniere, e Mrs. Jordan è carente sotto questo aspetto, non perché sia impudente o volgare – poiché apparentemente e anche a detta di tutti possiede quelle qualità di generosità e di amorevolezza, su cui si fondano le buone maniere più vere –

ma perché, per motivi che forse non sono da scoprire, sembra che non abbia mai avuto l'abitudine di controllare esteriormente le sue impressioni. Non credo, come tutti in generale, che grandi qualità di natura diversa non si possano unire nella stessa persona, ma penso che per alcuni sia meno probabile che per altri, soprattutto se dipendono da abitudini quotidiane, e il talento posseduto da Mrs. Jordan è di questo tipo, come quello che si dice abbia mostrato Miss Farren. Se Mrs. Jordan dovesse fare la parte della signora, dubito fortemente che riuscirebbe a essere simile a com'è nel ruolo della collegiale o della donna esuberante.

Ma come è vicina alla realtà in questi personaggi! Nella ragazza, che splendida vivacità, che entusiasmo energetico, che spirito e che aspettative, che squisita inconsapevolezza delle abitudini comuni! E nella donna, che sicurezza generosa, che flusso di allegria e di tenerezza, che simpatia prima con il fiato sospeso e poi scatenata, libera dalla volgarità grazie a una voce deliziosa!

Ci sono delle espressioni primarie del sentimento in cui eccellere, che implicano il gusto per ciò che è naturale. Si dice che Miss O'Neill primeggi in ciò che elegantemente si chiama «un pianto», e Mrs. Jordan mi è sempre sembrata impareggiabile in una risata. La risata da palcoscenico generalmente segue il discorso che la dovrebbe accompagnare, ed è una serie di Ha, ha, ha! che l'autore ha scritto nel suo testo, ma la risata di Mrs. Jordan, in tutte le sue forme, dal risolino all'esplosione di risa, è sociale e genuina: per così dire taglia e stimola il dialogo, irrompe tra le parole, come bollicine in acqua frizzante e, quando esce in un flusso continuo, non ci può essere niente di più pieno di cuore e di anima.

L'ultima volta che ho visto questa attrice incantevole aveva una taglia che, pur adatta a una vedova, impediva un po' la vivacità allegra da maschiaccio, ma è tale l'effetto del sentire spontaneo, della vitalità e di un temperamento generoso, che persino una robusta giovane di quarant'anni non sembrava una stranezza e bastava chiudere gli occhi per immaginarci in mezzo a un'aula quando l'istitutrice fosse uscita.

Mrs. Jordan non è solo l'attrice vivente numero uno per la commedia, ma credo che quando i lettori considereranno attentamente la questione lei sarà riconosciuta come l'unica attrice, dall'uscita di scena di Miss Pope, che possa essere ritenuta in ogni modo grande e originale.

Senza dubbio ci sono altre brave attrici, ma non danno un'idea di se stesse che non possiamo collegare a quella di un'altra. Perciò sarò molto breve con le rimanenti.

Per esempio, Mrs. Davison (prima Miss Duncan) è un'attrice molto efficace e brava e si può dire che in qualche modo abbia qualcosa di Mrs. Jordan e di Miss Farren, anche se di più della prima, ma non ha abbastanza di nessuna delle due per contendere loro la palma, e naturalmente riesce ancora meno a innalzarsi per quanto riguarda la fama. Nei suoi modi c'è

qualcosa di troppo duro e vigoroso per le parti da signora elegante e qualcosa di troppo teatrale e consapevole per fare la donna istintiva, ma quando scende un po' al di sotto della signora e finge naturalezza e spontaneità, la sensibilità teatrale aiuta il suo migliore talento e riceve molti applausi, meritati. Non so se sto contraddicendo un saggio che scrissi alcuni anni fa sugli interpreti e che non ho con me adesso¹⁹⁹, ma se ricordo bene i due personaggi in cui Mrs. Davison mi è piaciuta di più sono Miss Hardcastle in *She Stoops to Conquer* e Maria nella farsa *The Citizen*: questi sono un buon esempio di ciò che ho appena osservato.

Mrs. Edwin, per quanto anche lei sia un'attrice brava e versatile, tale che penso il teatro non potrebbe permettersi di perdere, è di un genere inferiore rispetto a Mrs. Davison ma solo nella parte della signora elegante. È più carina dell'altra anche se non così notevole o ben proporzionata. Il suo difetto più evidente è una pronuncia troppo precisa e sillabica, che la induce a parlare in tutte le occasioni serie come se stesse facendo una lezione a qualcuno.

Maria Theresa Kemble è un'attrice ancora più efficace di queste due signore e, sospetto, anche una donna molto più intelligente. Non c'è un personaggio tragico, comico o pantomimico, giovane o vecchio, che parli, canti o danzi, che lei non possa fare e per il quale non ottenga un certo successo; ma, nonostante l'effetto che ha raggiunto in alcuni personaggi e la dimostrazione che dà nella maggior parte dei ruoli, tendo a attribuire il suo successo più alla sua intelligenza superiore, cui ho fatto cenno, e a una certa generale prontezza di apprendimento, che non a un vero talento per il palcoscenico. Ora credo che reciti raramente, e di recente ha fatto delle parti che tendevano a spingere la forza naturale del suo temperamento verso la mascolinità, ma coloro che la ricordano non molti anni fa nei ruoli di eroine romantiche, e di ninfe e dee melodrammatiche, non dimenticheranno facilmente la raffinata magnificenza della sua azione, le fattezze straordinarie, la sua bella figura, la ricca abbondanza dei suoi capelli e i suoi occhioni neri che ti guardavano con una fulgida onestà.

Un'altra attrice molto competente e che possiede, credo, una sensibilità naturale più vera di quelle che abbiamo visto finora, dopo Mrs. Jordan, è Miss Kelly. Tuttavia, sembra avere poco che accompagni e faccia emergere quel singolo sentire e, qualsiasi cosa sia il genio, non pare dopo tutto che la semplice attenzione o l'essere soggetti alle impressioni siano sufficienti a ottenere questo nome, anche se forse costituiscono i nove decimi dei requisiti richiesti. C'è una causa prima in tutte le cose che sfugge alle nostre ricerche. Mi ricordo di aver visto Miss Kelly una sera in un ruolo impegnativo – credo, quello di una giovane la cui vita è messa in pericolo per una falsa accusa – e tutti, me compreso, erano coinvolti profondamente

¹⁹⁹ Si tratta della sezione dedicata a Miss Duncan in *Critical Essays on the Performers of the London Theatres*, 1807 (*supra*).

nella sua agitazione, vera e veemente. La sua interpretazione finì con uno svenimento. Miss Kelly è evidentemente un'attrice di grande sensibilità e, inoltre, senza che questa sia traviata dall'affettazione. Ha una figura piacevole e un volto che, pur non bello e incline un po' troppo al broncio, è intelligente e ha una sorta di aria casalinga.

Non mi risulta che ci siano altre attrici particolarmente degne di nota. Tuttavia, sia Mrs. Sparks che Mrs. Davenport meritano una lode nei ruoli di vecchie materne e di pettegole: la prima più incline alla farsa, e la seconda, che tra l'altro scava le parole come se stesse sradicando del rafano, alla commedia. Mrs. Harlowe è ammirevole per la sua aria di brontolona e di cameriera ed è un'eccellente Mrs. Sneak.²⁰⁰ L'ho vista fare una scena di pianto, furioso a tal punto, che nessun marito sia pure risoluto avrebbe potuto assistere senza tremare. Mrs. Orger è considerata carina e incontra un notevole successo, se non a teatro almeno in qualcuno dei giornali quotidiani. Per i miei gusti, è troppo smorfiosa e consapevole.

15 gennaio 1815

Le attrici tragiche

Questo non è un argomento molto vivace e temo di non potergli comunicare la mia serietà, riscattandolo con un po' di entusiasmo. Piuttosto mi opprime in generale per la mediocrità e l'insipidezza, e lo osservo con una sorta di disperazione indifferente, come un pittore che abbia davanti una famiglia noiosa che gli è stata portata per farne il ritratto.

Mi consola comunque l'idea di prevedere che, se anche non sarò divertente, sarò almeno breve – che non è sempre la qualità della gente noiosa. Allora, senza perdere altro tempo, intingo ancora una volta disperatamente la penna nell'inchiostro, e comincio.

Il lettore sarà così buono da ricordare che non ho ancora visto Miss O'Neill, ma da un po' di tempo l'attrice che è più presente al pubblico è Mrs. Bartley, già Miss Smith. Temo che la sua supremazia sia dovuta più alla mancanza di bravura nelle altre²⁰¹ che al fatto che ne possieda lei stessa. Mrs. Bartley è alla testa di quelle che si potrebbero chiamare attrici rispettabili, cioè attrici non tanto rispettabili in sé, ma che hanno una certa tecnica di decoro e di buon senso e le cui interpretazioni ci danno sempre l'impressione di persone che nella loro vita hanno sfogliato a sufficienza *Dr. Enfield's Speaker*.²⁰² Ha un aspetto indifferente, una voce che lo è

²⁰⁰ Personaggio di *The Mayor of Garrett*, farsa di Samuel Foote (1720-1777).

²⁰¹ Mrs. Siddons si era ritirata dalle scene nel 1812.

²⁰² Il famoso manuale di William Enfield, *The Speaker; or, Miscellaneous Pieces, Selected from the Best English Writers, and Disposed under Proper Heads, with a View to Facilitate the Improvement*

altrettanto, volto e occhi buoni che promettono più di quanto mantengano. Il suo stile di recitazione, come in generale quello dei mediocri, può dirsi esteriore: se c'è sorpresa sgrana gli occhi, se c'è gioia sorride, se c'è orrore sussulta – ma ci viene offerto poco o forse nient'altro, niente di profondo o complesso, oppure quello che ci viene dato è una specie di imitazione slavata di Mrs. Siddons. Quello che è più straordinario in Mrs. Bartley è una certa fatalità che accompagna il suo aspetto per quanto riguarda l'età, vecchia o giovane: per esempio se deve rappresentare una matrona sembra essere troppo giovane e avere una voce troppo frivola, se deve interpretare una giovane, sembra troppo vecchia e matronale. Ho sentito, è vero, che di recente ci sono stati dei cambiamenti o dei tentativi di cambiamento nel suo stile, forse in onore di Kean, ma di questi, naturalmente, non posso parlare finché non li ho visti.

Questo settore è così privo di interpreti femminili che pur cercando un'altra attrice tragica, o persino una che possa dirsi tale per cortesia, non riesco a trovarla. Mrs. Glover, che non avrebbe dovuto essere tralasciata nell'articolo della scorsa settimana, è migliore come interprete comica che non come attrice tragica e, anche se è quasi priva di semplicità nel suo modo di recitare, così come in quello di vestirsi (a proposito, è meglio avere fama di essere stata bella un tempo, piuttosto che rendere la sua figura un monumento, come fa) non manca affatto di calore e di umorismo. Riesce abbastanza efficacemente nella parte della signora elegante, vera o artefatta e, con l'aiuto della sua faccia allegra e rotonda e degli occhi semichiusi, a volte è travolgente nel recitare la divertente parte della cocchina. Ma la sua tragedia, sebbene mi colpisca di tanto in tanto con una forma di emozione più profonda di quella che i suoi ammiratori nella commedia sanno scoprire, è tutto sommato volgare e aggressiva. Anche le sue fattezze e la sua figura, come ho già indicato, sono totalmente inadatte alla tragedia: il suo volto resta comico suo malgrado – da commedia addolorata. E lei, siccome ha paura che ciò accada, tenta, come fanno altri comici nella stessa situazione, di assumere il doppio della drammaticità e della serietà, e questo non produce altro che un effetto grottesco e piagnucoloso. Tutto sommato, Mrs. Glover è un'attrice molto versatile e scrupolosa, non senza una buona dose di originalità.

Delle attrici tragiche ora in carriera quella che da più tempo è sulla scena, e di un certo livello medio di recitazione, è Mrs. Renaud, prima Mrs. Powell. Con la stessa espressione, con la stessa voce, va su e giù per i versi con la monotonia ondulatoria più tranquilla che sia possibile immaginare ed è, sospetto, un'attrice del genere del *beau ideal* di un collegio. Vorrei poterne

of Youth in Reading and Speaking; to Which is Prefixed an Essay on Elocution [L'oratore; o, brani miscellanei estratti dai migliori scrittori inglesi e ordinati sotto giusti titoli, allo scopo di facilitare il progresso dei giovani nella lettura e nel parlare; preceduti da un Saggio sulla pronuncia], London, Jos. Johnson, 1774.

parlare meglio, perché sembra avere un carattere meno arrogante della maggior parte delle sue colleghe attrici. È comunque un'interprete molto valida e ancora mostra di essere stata una donna molto bella.

Per quanto riguarda il resto delle attrici tragiche o sentimentali di cui mi ricordo, ne parlo più per onorare il loro sesso che per qualsiasi altra ragione. Nanette Johnston qualche volta era interessante per il volto e per la sua persona delicata, anche se la voce e i modi erano entrambi deboli, e la sua espressione aveva la goffaggine di scambiare l'essere bisbetica per serietà. Mrs. Humphries è una donna carina che mastica i versi come fossero carote, e Mrs. St. Leger, almeno nella tragedia, è una specie di inferiore Mrs. Glover, che le arriva alle spalle, e ha un modo di vestirsi ancora più pomposo. Recita comunque una parte in modo decente, anche se non la interpreta: *incedit regina*, e non mancano persone che, spingendo il gusto omerico in fatto di bellezza più in là di me, pensano che sia attraente.

22 gennaio 1815²⁰³

Gli attori comici

Il nostro amato paese, prolifico in tutti i generi di cose buone tranne un clima decente e un regolare incoraggiamento dello spirito, fa di tutto per estrarre il bene dal male e con l'aiuto proprio di questi svantaggi, oltre che della sua libertà politica, produce quella varietà di carattere e di umore personale che lo rende famoso ugualmente per l'umorismo e per la melanconia.

È così che molti dei nostri dolori e dei piaceri spuntano insieme, l'antidoto insieme al veleno, e da questi, in una certa misura, nasce quella genia di gente allegra, in verità oppure solo in apparenza, che abbonda sulla nostra scena comica e che di tanto in tanto ci ripaga così gradevolmente di una mattinata di pioggia.

E di questi comici, qualunque sia stata la situazione degli attori tragici, il nostro teatro non è mai stato sprovvisto. Siamo sempre stati certi di ridere a un prezzo ragionevole, da Tarleton, al tempo di Shakespeare, che chiacchierava e scherzava con gli spettatori tra un atto e l'altro, fino a Munden e Grimaldi, che continuano la discussione per tutto il resto della serata. Lo sappiamo non solo dai libri, ma anche da successive generazioni di anziani signori, e non si può non pensare a quanto i loro problemi particolari siano stati confortati in questo modo, sia nel ricordo che nell'aspettativa, entrambi piacevoli: sono infatti sicuri che vi siano comici viventi che li divertono e, allo stesso tempo, trovano ancora più divertimento nel ripensare a quelli che sono morti. Così al tempo degli

²⁰³ Pubblicato in due parti (22 e 29 gennaio 1815).

Stuart la parte anziana della platea aveva i suoi Tarleton da ricordare e le sue Nell Gwyn da ammirare; poi vennero le Nell Gwyn e i Nokes, i Cibber e i Macklin, ecc. ecc. e ora ci viene raccontato dei Garrick, dei Dodd, e dei King. Presto i nostri amici anziani parleranno dei Pope e dei Lewis, e noi, a nostra volta, tormenteremo i nostri nipoti con gli incomparabili pregi dei Liston, dei Dowton e dei Bannister.

C'è solo un settore in cui la scorta sembra completamente insufficiente: cioè (se posso dirlo a bassa voce senza suscitare l'indignazione di tutti gli attori inappuntabili che in questo momento siedono al bar o in calesse) il Gentiluomo. Cominciando per esempio con i comici a nostra disposizione, l'unico che possa dirsi attore comico e che ora recita parti eleganti è Elliston, un attore di cui non pronunciamo mai il nome senza rimpianto perché recentemente si è rovinato molto rapidamente in attività teatrali e con compagnie al di sotto di lui e perché, per aggiungere un'altra verità, irrita la mia autostima rammentandomi certe affermazioni entusiastiche, che ho fatto su di lui in passato e che, con questa condotta, ha fatto del suo meglio per rendere ridicole. Ha sempre avuto la tendenza a esagerare la parte, e la conseguenza delle sue stravaganze da circo equestre, oltre all'adulazione di chi non sa distinguere tra un qualunque genere di successo e i generi migliori, è che è diventato poco più che un semplice oratore nella tragedia e ha svilito un inequivocabile e potente talento per la commedia in grossolanità e in sicurezza volgare. Mi ricordo un tempo quando il suo Duca Aranza in *Honey Moon* era una delle poche interpretazioni che si potessero dire assolutamente perfette, ma tra questo e il suo attuale stile nel recitarlo per me c'è una differenza come quella tra un nobile vero e un tizio rumoroso davanti a una bancarella. Ho paura a pensare cosa può essere successo in questo senso del suo Ranger, di Benedict, di Sir Harry Wildair, di Charles Surface, ecc., e del suo personaggio (ho dimenticato il nome) in quel delizioso breve pezzo *Matrimony*, dove lui e Mrs. Jordan recitavano degli squisiti battibecchi. Tuttavia - a meno che non sia cambiato in modo più rapido del solito negli ultimi due anni, ritengo sempre Elliston un attore di livello non comune. Pretendere più di quello che sa interpretare può diminuire l'effetto delle sue reali pretese, ma nei personaggi libertini, negli amanti appassionati, nel condurre un equivoco raffinato e per una pungente amenità in generale, non conosco nessuno che oggi in teatro possa avvicinarsi a lui. Non è uguagliato neppure nelle parti più sentimentali della commedia, laddove sia richiesta una amorevolezza giustamente virile, piuttosto che una tenerezza ideale. Le sue avances verso le donne sono particolarmente buone e a tratti ha una cordialità tremula nella voce e nei modi, che indica più emozione di quanta venga attribuita alla sua declamazione nella tragedia. Il difetto generale nel suo stile è una ostentazione di forza, e dal

«Times» di ieri apprendiamo che non si è liberato del suo vecchio vizio di riprendere fiato e ronzare come uno che sia stato colpito alle costole.

Il più grande attore comico vivente fuori della sfera della signorilità, per quanto non intendo assolutamente insinuare che sia volgare, mi sembra Dowton. Ricordo di averlo pensato sempre di più, man mano che imparavo a conoscere la natura umana, e potrei dire lo stesso di Bannister e (cosa che sorprenderà alcuni che lo considerano solo un buffone) di Liston.

Il genio di Dowton sta nell'espressione di sentimenti forti, liberi o controllati, nell'interpretare la mezza età. Con la stessa bravura riesce a nascondere una irruenza abituale, a concedersi una piacevolissima cordialità, e a farsi trasportare in uno scoppio di ira estrema. Possono essere considerati esempi perfetti di questo i suoi tre ruoli differenti dell'ipocrita in *The Hypocrite*, di Sir Oliver in *The School for Scandal*, e di Sir Anthony Absolute in *The Rivals*. L'ipocrita è davvero uno dei pochi esempi di recitazione perfetta sul palcoscenico e dopo quella lunga esibizione di soavità e di finta umiltà che tutti hanno lodato, niente rivela la grandezza di questo attore (se ancora recita come in passato) più del suo rinunciare a inveire nell'ultima scena e affrontare il disprezzo di coloro che lo hanno scoperto non con le solite grida di disperazione da palcoscenico, ma con una rabbia troppo profonda per essere violenta e con una cattiveria nera, fremente, che gli fa trattenere il respiro. Riesce a essere impressionante. Dall'altra parte, Sir Anthony Absolute, un vecchio ostinato, è reso con la solita enfasi comica, e anche in questa si vede l'arte dell'attore, che porta la scena al limite estremo, fino a perdere la voce e a mostrare assoluta irritazione, senza darci l'idea di farne una caricatura. Tra questi due ruoli, con tutta la loro forza ma senza la sgradevolezza dei loro sentimenti, è Sir Oliver: in questo personaggio, anche se assolutamente tranquillo, Dowton è altrettanto realistico, con la sua benevolenza cordiale e genuina. Con abilità di questo genere, si capisce facilmente che Dowton deve sentire tutte le altre emozioni della sua natura, ed è così, anche se in generale c'è un confine di pensiero e di modi tra la tragedia e la commedia, che neppure un attore con la più squisita sensibilità potrebbe superare senza altri requisiti. Lui riesce a arrivare a tutte le emozioni patetiche che sono fuori della portata della pura tragedia e non ho quindi bisogno di informare i lettori che un grande attore comico di questo genere è infinitamente superiore alla solita sfilza di attori seri e che cede solo davanti ai primissimi attori tragici.

29 gennaio 1815

Bannister è un eccellente attore comico che non ha bisogno di fare smorfie come Dowton e probabilmente non riuscirebbe a farle neanche se si abbassasse a tanto. Ha un'aria di sincerità e di semplicità che conquista

subito e che è confermata in modo eccellente dalla sua persona gioviale, l'espressione onesta, gli occhi scuri e intelligenti, e dalla voce virile e melodiosa. Non ci sono altre due persone in teatro che abbiano un aspetto così inglese come lui e l'altro interprete di cui ho appena parlato. Si può scambiare Fawcett per un tedesco, Munden o piuttosto Mathews per un francese e Kemble per un italiano, ma Dowton e Bannister rimarrebbero inglesi in tutto il mondo. Per il suo aspetto, Bannister è particolarmente bravo a fare parti di marinai e di altri personaggi vigorosi e spontanei e, come Dowton, ha davvero un debole per quello che si potrebbe chiamare il patetico semplice. Il suo Job Thornberry in *John Bull* è superiore a quello di Fawcett quanto le lacrime lo sono del frignare, anche se dopo tutto a Fawcett non manca assolutamente sentimento. Anche il suo Walter in *Children in the Wood* è molto sentito e efficace e ha, particolarmente in un punto,²⁰⁴ una abiezione muta, che a suo modo colpisce come la fissità più nobile di Mrs. Siddons. Allo stesso tempo Bannister ha un gran talento per la mimica e la comicità bassa del tipo più ridicolo e questo, se consideriamo che non fa smorfie, deve colpirci come infinitamente superiore alla buffonaggine superficiale degli altri. Persino la sua farsa è commedia se confrontata con la loro. Non c'è attore, a esclusione di Liston, che possa recitare così bene la parte della vittima di scherzi – con una tale ammirevole mescolanza di inconsapevolezza e buon carattere. Il suo Marplot²⁰⁵ finora non è stato uguagliato. Nelle parti comiche, come per esempio in Colonel Feignwell in *Bold Stroke for a Wife*, è efficace e eclettico come Mathews, ma con un più moderato spirito di autocontrollo, e in generale nelle facezie non c'è niente che superi la sua aria da ragazzone, la mistura di ignoranza e di furbizia e la cattiveria dispettosa del suo Tony Lumpkin in *She Stoops to Conquer*. È una di quelle interpretazioni che fanno provare piacere e divertimento al massimo grado, e che fanno ridere di gusto, come tra amici a un gioco di carte o a un gioco di penitenze.

A nominare Liston immagino di vedere i miei lettori sorridere involontariamente e rammentarsi di quel volto irresistibilmente buffo, quell'aria inerme, quegli sguardi di saccenteria per metà consapevoli e per metà no, quella splendida e attraente indolenza, e tutto quel non so che di inimitabile, indescrivibile, che aleggia intorno all'aspetto e alla figura di questa creatura comica – perché questo è il suo vero titolo: sembra un essere fatto di comicità stessa, e non una persona che assume un ruolo particolare e lo riveste della comicità che gli si confà. Sembra sempre che non possa evitare la sua stessa buffonaggine, sembra che ogni particella della sua natura sia intessuta di buon umore e per questa ragione qualche

²⁰⁴ *The Children in the Wood* di Thomas Morton. Il punto cui Hunt si riferisce è quello in cui il servitore Walter torna a casa dopo aver perduto i bambini nel bosco e «cade su una sedia con uno sguardo di muta angoscia».

²⁰⁵ Personaggio di due opere di Susanna Centlivre: *The Busy Body* e *Mar-Plot*.

volta si è in dubbio se definirlo attore o se la parte che finge di recitare non sia un mezzo per Liston, più di quanto lo sia Liston per la parte. In realtà c'è una differenza tra le sue diverse interpretazioni: Jacob Gawky²⁰⁶ con i suoi gesti goffi, la sua inesperienza e i suoi sguardi del genere «Oh, vergogna!», non è Caper, dandy, adulatore e esibizionista, e Caper non è Grizzle in *Tom Thumb*. Pure, in qualche modo, esagera tutti i suoi personaggi con l'esuberanza della sua comicità personale, e il pubblico pensa sempre a Liston e, per così dire, è contento di rinunciare al personaggio per amor suo. Decisamente è un beniamino e lo si può considerare l'attore vivente più fortunato. Alla prima occasione dirò di più su quanto la comicità di questo attore sia popolare, perché analizzarla richiede un po' più di tempo e di spazio di quello che ho in questo momento.

Un tempo contrapponevo Liston e Emery, soprattutto quando si avvicinavano nel recitare ruoli di personaggi campagnoli ma, in realtà, non c'è terreno per un confronto del genere. Emery è un attore eccellente, con una fisionomia completamente diversa, non ha una natura così cordiale e comica, e si identifica in modo notevole con i suoi personaggi, pur se di una classe limitata, e non dovrebbe mai uscire da una certa rusticità. I suoi personaggi di comuni cittadini, vecchi o giovani, sono mediocri come le smorfie di Dowton, le parti di nobili di Bannister, o Octavian²⁰⁷ di Liston. Ma il campagnolo, di qualsiasi età e in tutti i generi di umore, comico o serio, scontroso o amabile, placido o appassionato, è suo, esclusivamente e totalmente. L'aspetto robusto, le fattezze grosse e rotonde, il modo di fare del genere «te lo dico io», e qualcosa a metà tra un'aria scaltra e una stupida sono perfettamente adeguate ai suoi personaggi preferiti, dello Yorkshire, e come molti altri tra i migliori attori comici che abbiamo (il che, tra l'altro è una cosa positiva da dire sulla generale sensibilità dei loro concittadini) unisce un notevole sentimento del serio e del patetico con la comicità, e ricordo che una volta elettrizzò il pubblico con un'esplosione di assoluta passione tragica. Fu nel ruolo di un dissoluto campagnolo, condannato a essere deportato, che descriveva il vecchio padre triste sulla riva mentre la nave si allontanava. Credo sia in una pièce di Morton²⁰⁸ e che resti ancora una delle parti preferite di questo interprete.

Mathews a volte compare in personaggi rozzi e li fa molto bene secondo il suo solito stile di recitazione – cioè come pezzi di mimica, perché tutte le sue interpretazioni più o meno corrispondono a questa descrizione, e ho paura che l'eccezione che avevo fatto in passato a favore del suo Sir Fretful

²⁰⁶ Personaggio di *Chapter of Accidents* di Miss Sophia Lee.

²⁰⁷ Personaggio di *The Mountaineers* di George Colman the Younger.

²⁰⁸ Forse parla del finale dell'atto secondo di *The School of Reform* di Tom Morton e si riferisce al personaggio di Tyke.

Plagiary²⁰⁹ non sia valida, a meno che non abbia un'espressione più intellettuale del solito. Ma come semplice mimica tutto sommato è insuperabile. Più deve fare confusione e essere arrogante più diventa bravo e, in proporzione a quanto questo manca, è curioso vedere come ricada nell'assenza di sicurezza. A un certo momento, guardando da un palchetto, potreste pensare che è uno sciocco a disagio e un momento dopo lo trovereste che rimonta, come si dice, nel modo più sicuro di sé e diventa l'anima della serata. Mathews è eccellente nelle canzoni vivaci e recentemente, tra le sue altre imitazioni, ha mostrato di esser molto abile a rifare lo slang dei nostri cocchieri alla moda, di cui imita alla perfezione sia il modo di pensare che il modo di vestirsi.

Uno degli attori comici viventi più divertenti, se non il più divertente di tutti in certi personaggi, dopo Liston, è Munden. Forse non è grande quanto possono crederlo gli appassionati della farsa popolare, ma dall'altra parte è molto più grande di quanto possono ammettere i detrattori indiscriminati delle smorfie. Di certo, quello che fa con la faccia è spaventoso e buffo allo stesso tempo. Ha una specie di risata complicata che può esser descritta così: comincia buttando di lato un angolo della bocca senza vergogna, come un bambino che la tiri giù con le dita, poi manda su le sopracciglia, poi tira ancora un po' indietro la bocca mostrando i denti, poi butta giù il labbro superiore sui denti di sopra, come un cavaliere farebbe con la visiera e infine conclude la gag girando e arrotando tutta la parte inferiore del viso. Accompagnato da qualche frase secca o talvolta da una singola parola, tutto questo gli spettatori lo trovano irresistibile e di conseguenza scoppiano a ridere. Ma è in ogni caso un vero attore comico, con un notevole grado di penetrazione all'interno del personaggio così come in superficie, con grande abilità a dare corpo agli sketch più insignificanti. L'ho visto divertire il pubblico con un umorismo vero e sofisticato per cinque o sei minuti di seguito, quasi senza dire una parola per tutto il tempo, come nella parte di un marinaio nell'opera *The English Fleet* e, credo, in un breve pezzo intitolato *Turnpike Gate*,²¹⁰ dove entra e gironzola intorno a un boccale di birra che vede poggiato su un tavolo, si guarda attorno con circospezione grottesca mentre si fa avanti, in parte mostrando paura e in parte sorridendo in modo falso quando gli arriva vicino e, dopo averlo guardato intorno più e più volte, con altre occhiate caute attorno a sé, all'improvviso vi scruta dentro nel modo più buffo che sia immaginabile e esclama, a voce bassa, fingendo indifferenza e ridacchiando, «un gentiluomo deve aver lasciato questa birra». Munden è eccezionale nel vestirsi e nel recitare da vecchio, ed è altrettanto notevole nei due estremi del vecchio generoso e del mercenario, dell'ammiraglio cordiale e del fustaccio cittadino taccagno. La sua cordialità sarebbe ancora

²⁰⁹ Personaggio di *The Critic* di Sheridan.

²¹⁰ Forse la farsa musicale di Thomas Knight.

meglio se non intervenisse la sua tendenza alle smorfie, una tendenza sempre pericolosa per il successo che ha.

L'unico attore comico rimasto, che ricordo come meritevole di essere riconosciuto, è Fawcett, che potrebbe essere definito un attore energico con una tendenza alla farsa, come Munden, sebbene più come generale rozzezza che non per il suo sorriso. La sua bravura si mostra soprattutto in violenti uomini di mezza età, in stramberie chiassose di ogni tipo e in domestici allegri, e quasi batte l'orchestra stessa per la forza e la rapidità con cui canta di corsa una canzone. Pangloss, in *Heir at Law*, e Caleb Quotem, in *Wags of Windsor*,²¹¹ quasi si identificano con il suo modo di recitare e appartengono a quella classe di interpretazioni che, come si dice, fanno morire dal ridere. Fawcett è al tempo stesso duro e energico, proprio in tutti i sensi, perché la sua voce è dura, i suoi modi sono duri, e il suo volto è duro. Quando recita la parte del fabbro, in *John Bull*, lui e i suoi strumenti sembrano fatti dello stesso metallo.

5 febbraio 1815

Gli attori tragici

Non si può usare il termine tragedia senza essere colpiti dalla estrema sterilità mostrata dal teatro negli ultimi anni in tutto ciò che riguarda il genere tragico. Mrs. Siddons è l'unico reale genio tragico che la scorsa generazione, e l'attuale, possano dire di aver conosciuto, e possiamo affermare che *Remorse* di Coleridge è stata negli ultimi cinquant'anni la sola tragedia toccata da vera poesia e che dal tempo di Otway non c'è più stata una produzione completa di tal genere. Ma ne parlerò più diffusamente in un prossimo numero.

Dal ritiro di Mrs. Siddons e prima che apparisse Kean,²¹² Kemble è stato il padrone indiscusso della scena tragica, e bisogna ammettere, anche da parte di chi stima meno il suo genio, che l'ha fatto con una regalità difficile da non considerare con rispetto. Con una figura e delle fattezze di tipo romano, una buona cultura teatrale, e con un temperamento che forse trasforma tutto freddamente dentro di lui, ha una notevole aria di sicurezza e non manca mai di guardare, camminare, e recitare i versi con un effetto che per qualcuno è curioso, per molti è grandioso e per tutti in certa misura straordinario. Ma la mancanza della vera grandezza del genio si può notare in quella rilassatezza, quella lentezza sillabica dell'enunciazione, quella frigida limitazione di sé in passi particolari - in breve, quella preferenza

²¹¹ *The Review; or The Wags of Windsor* di George Colman the Younger.

²¹² Mrs. Siddons dal 1812 fece solo sporadiche apparizioni; Edmund Kean debuttò a Londra il 16 gennaio 1814.

generale per l'effetto piuttosto che per l'espressione, e quella assenza totale di impulso geniale e di estemporaneità che sono state in realtà la base del suo successo per i suoi ammiratori e che si sono imposte su di loro proprio come la semplice serietà in genere fa sulla gente. È così che la sua conoscenza verbale dell'autore è degenerata talvolta in pedanteria, e la dignità è diventata eroicomica. Con la stessa decisione solenne e la stessa magnificenza nell'aspetto, ha impartito ordini, diviso una parola in due sillabe, e tirato fuori il fazzoletto dalla tasca. È sempre vestito da cerimonia. Per così dire, sente in modo esteriore e parla con le lineette.

D'altra parte, gli stessi difetti di stile che gli impediscono di essere un grande attore tragico, particolarmente nei personaggi dotati di sensibilità e varietà, lo aiutano in certe parti grandiose e austere che ha reso quasi esclusivamente sue. Di questo genere sono Coriolano e il misantropo Penruddock in *The Wheel of Fortune*. L'altezzosità e la rigidità che sono solo sgradevoli intrusioni nella maggior parte dei suoi ruoli tragici qui gli vengono in aiuto, a rappresentare questi personaggi: la statua è di nuovo sul piedistallo con tutto il suo atteggiamento e i suoi requisiti, e non ci rende più insensibili ai suoi veri meriti fingendo di andarsene in giro come uno di noi.

Se lo stile di recitazione di Kemble era facoltativo per lui – se, come alcuni vorrebbero farci credere, era il risultato di scelta e di riflessione, la fede nella sua superiorità deve essere stata un po' scossa dal successo di Kean – cioè se questo interprete corrisponde a quanto si dice di lui.²¹³ In ogni modo, sembra che Kemble sia nella stessa situazione di Quin quando Garrick d'un tratto apparve la prima volta e buttò all'aria i toni terrificanti e le nullità che declamavano fendendo lo spazio. Ma non deve essere accantonato come interprete di nessun conto dagli ammiratori della recitazione naturale. Può crollare nella reputazione non perché il suo talento individuale sia venuto meno, bensì perché la sua recitazione è di un genere tale da tener fuori totalmente la natura o da non arrivarci. È ancora a capo dello stile artificiale, e ha fatto meraviglie, a modo suo, con una voce inefficiente e un intelletto spinto al teatro forse più dalle circostanze che non dal suo talento naturale; e non si deve dimenticare che la sua interpretazione drammatica, il suo gusto nella vita privata, e la generale superiorità dei suoi modi, hanno aggiunto una rispettabilità alla sua professione di cui essa troppo spesso è stata carente.

Non so di cose particolari che possano dirsi degli altri attori di questo settore, nessuno dei quali forse (e il caso è notevole) aveva genio originale per il palcoscenico. Young è un interprete assolutamente rispettabile ed è anche un gentiluomo, ha un aspetto della buona recitazione superiore a quello posseduto da Kemble: la sensibilità. Comunque, per mancanza di talento originale, non può usarla al meglio. Sfortunatamente si è formato

²¹³ Hunt non aveva ancora visto Kean recitare perché si trovava in prigione.

sullo stile artificiale recentemente di moda e i suoi modi in generale sono ultraformali e la sua dizione è faticosamente sillabica. Tuttavia, un po' di forte emozione talvolta lo solleva al di sopra del suo stile abituale, come nel caso dell'interpretazione di Cassio, e nelle scene di tenerezza di tanto in tanto il cuore sembra venir fuori con una dolcezza palpitante. Il suo volto, che presenta notevoli tracce di preoccupazione per essere così giovane, si rilassa in questi momenti e assume un'espressione molto dolce, e la sua voce è sempre bella. Charles Kemble, che probabilmente fa l'attore perché tutti i membri della sua famiglia erano attori, è un altro interprete molto utile e signorile, con un bel viso e una bella persona, e un'aria in generale gradevole e romantica. Con un abito adatto alla sua figura, un mantello gettato dietro le spalle e una piuma sul cappello, l'ho visto fare una grande impressione sugli spettatori senza dire una parola, e nessuno che ammiri un ritratto di Tiziano o un calco di qualcosa di antico se ne vergognerebbe. Neanche il resto della sua interpretazione sviscerava questo aspetto accattivante, anche se forse non vi aggiunge niente: la sua recitazione è sempre piacevole e lo sarebbe ancora di più se lui abbandonasse l'escamotage di accigliarsi, che sembra confondere con la dignità.

Tutti gli altri attori tragici (quelli che possono essere chiamati attori nel senso che al termine dava Partridge)²¹⁴ si distinguono solo dai loro difetti. Brunton è una persona molto sentimentale, tuttavia al fondo con un'aria di buon senso. Barrymore è un interprete versatile e molto utile come tiranno, ma non dovrebbe assolutamente parlare di musica come fa in quello splendido inizio di *Twelfth Night*. Parla di una «cadenza triste» e di «nutrimento dell'amore» come se dovesse ordinare una cena formale per l'insediamento del Lord Mayor. Anche Claremont è un interprete utile in parti minori e sembra essere un uomo di buon carattere con una passione smodata per i foulard. Per quanto riguarda Raymond, in questi sette anni si è vendicato di me ogni volta per alcune cose speranzose che ho detto di lui in passato²¹⁵: è diventato ogni giorno più chiassoso e presuntuoso, confutando ogni mia parola con tutta la sua forza.

²¹⁴ Riferimento al personaggio del romanzo *Tom Jones* di Henry Fielding (Libro XVI, cap. 5), che commenta in maniera ingenua e ridicola una performance di *Hamlet*, ritenendo che chi interpretava il re fosse l'attore migliore perché si vedeva bene che era un attore («dice tutte le parole distintamente e due volte più forte dell'altro»), mentre Garrick che aveva il ruolo di Amleto non mostrava di recitare perché davanti a uno spettro lui stesso, Partridge, avrebbe reagito nello stesso modo.

²¹⁵ Nella sezione dedicata a Raymond in *Critical Essays*, 1807 (*supra*), anche se venivano messi in evidenza più i difetti che le «cose speranzose» cui Hunt fa qui riferimento.

12 febbraio 1815

Cantanti, ecc.

In modo da completare, anche se non del tutto, l'argomento che sto trattando, concluderò i miei bozzetti con informazioni sui principali cantanti, pantomimi, ecc., dando un'occhiata o due a quegli interpreti che mi sono sfuggiti nei saggi precedenti.

Braham è il numero uno tra i cantanti viventi, in Inghilterra e forse nel mondo. Ha una voce melodiosa e potente, correttezza, gusto e passione. È curioso osservare come l'orchestra lo ispiri e quanta differenza ci sia tra la creatura mite, indifferente e scialba che quando parla si libera delle parole con una stupidità frettolosa respirando a metà, e invece l'essere determinato, ardente, intelligente, che le lancia di qua e di là con forza magistrale mentre canta. Tuttavia, ha anche dei notevoli lati negativi nella sua capacità di piacere e sospetto che, in un paese dove abbondassero bravi cantanti, sarebbe messo da parte al confronto, come una pietra preziosa che abbia dei difetti. In generale il tono della sua voce ha un suono nasale, che ai miei orecchi è sgradevole, e comporta, come nel parlare, una specie di bassezza e di innata volgarità. In generale canta in modo pretenzioso, e non solo: gli abbellimenti con tutta la loro esuberanza sono spesso messi fuori posto, e così gli manca anche il comune gusto per le fioriture. Ha campanelli ai piedi e anelli alle dita. Sillaba anche le parole più insignificanti e gorgheggia, vibra e va in qua e in là senza rimorso. Per così dire, accende cinquanta candele per mostrare un guscio di noce. Sembra un tipo bizzarro che, invece di avvicinarsi per la via normale e in modo diretto, arrivi con ogni sorta di meandri e gesti svolazzanti, e accompagni il suo inchino finale scuotendo la testa e le guance per cinque minuti. Uno dei suoi espedienti più fastidiosi è quello di gonfiare la voce e di ripetere come il corno di un postiglione – che va benissimo nelle occasioni giuste ma quando è su una parola che non lo richiede è ridicolo, come se vi domandasse in questo modo come state. Al tempo stesso non si può negare che di tanto in tanto riesca a togliersi di dosso tutte queste assurdità e offrire una semplice ballata e un pezzo patetico in tutta la sua bellezza originale, ma poi proprio il successo, che lo ricompensa per agire così e che dovrebbe incoraggiarlo a continuare in quella maniera, tende invece a sviarlo di nuovo e lui piomba in una ridicola maniera appariscente e vibrante. Il modo in cui per esempio canta la famosa ballata di Robin Adair²¹⁶ è perlopiù splendido, ma comincia e procede bene, e poi di solito inciampa su una cadenza: deve far risuonare una specie di trionfo per aver fatto così bene, deve ricompensare la sua bravura con un cicchetto, come l'uomo nella vecchia storia, e niente può essere più miserabile o innaturale,

²¹⁶ Canzone irlandese scritta nel Settecento e da allora molto popolare.

o più dannoso per la semplicità commovente dell'originale, del suo far scattare la voce su tutte le sillabe delle parole «Robin Adair» -

Rö-ö-bī-in- - Ä-ā--dair

In suo favore si dice generalmente che la sua bravura stia nel cantare con semplicità e con uno stile preciso, e che il resto venga aggiunto solo per ottenere un effetto. Io stesso la pensavo così prima, ma ora ho molti dubbi e tendo a credere il contrario: che il suo talento stia nelle fioriture e che la semplicità sia solo una qualità accidentale. I veri geni non si adattano a quelli inferiori e se lo fanno non lasciano che il gusto peggiore *predomini*: il vizio è occasionale e il pregio predominante. Anche l'attrattiva che il cattivo gusto deve esercitare sulla gente più rozza, e il sospetto circa la volgarità intellettuale e l'amore per il denaro sono contrari a ciò che si può pensare di positivo in queste questioni. Milton scriveva per i posteri, ma Walter Scott scrive per i librai.

Gli altri cantanti viventi non si possono dire grandi in nessun senso, come autorità né di buono né di cattivo gusto²¹⁷. Mrs. Dickons è ciò che abbiamo di meglio dopo Braham e forse è corretta, ha anche notevole potenza e tutto sommato si può dire che sia una cantante molto utile e efficace, un po' sopra la mediocrità. Indubbiamente molti pensano che abbia molto gusto ma io credo che questo sia uno degli aspetti che derivano dalla bravura e da uno stile fiorito. Per me, al di là della sua voce stridula e sgradevole, anche nei suoi modi migliori c'è una aria rozza e esibizionista e non riuscirebbe mai ad essere affascinante. Mrs. Mountain è una cantante piacevole, a un livello alto tra i mediocri e è una attrice più brava della maggior parte delle sue colleghe. Mrs. Bishop è tagliente e vetrosa, almeno per i miei orecchi. Mrs. Liston ha una voce dolce e non le manca assolutamente gusto per il genere ballata, ma entrambe queste sue qualità sono inferiori, credo, a quelle di Mrs. Bland, il cui stile ha una sorta di semplicità gentile e campagnola, tale che tutta la gente di un villaggio non ascolterebbe altro nelle sere d'estate.

Fra gli altri cantanti uomini Charles Smith ha solo profondità e naturalezza e Sinclair (la parola giusta sarebbe dandismo) è un buon cantante con una voce dolce e piacevole, ma nessuna capacità di alcun genere. Il migliore di tutti loro è uno molto famoso ai suoi tempi: Incedon. Ha una voce bella, virile, che un tempo univa i due estremi di forza e dolcezza. È stato ritenuto in realtà come un vero esempio di cantante inglese, ma confesso che non mi sembra sia così. Potrà avere la forza e persino la dolcezza, ma gli manca la dignità e l'espressività o, in altri termini, l'intelligenza. Non è per esempio adatto ai veri compositori inglesi, come Arne e Purcell, eccetto quando si misurano con il peggiore stile di ballata. Bartleman, che non rientra nel mio

²¹⁷ L'autore non ha ancora sentito Miss Stephens [Nota dell'Autore].

racconto del teatro attuale, si lascia Incedon e chiunque altro molto indietro, da questo punto di vista. C'è di fatto un che di volgare nello stile di Incedon, che non è attenuato dal suo vizio di farfugliare e di leccarsi le labbra. Eppure, nonostante tutti i suoi difetti e anche la sua inferiorità quanto a talento, l'ho ascoltato con soddisfazione più spesso che non Braham – tanto è amabile la semplicità, anche nella sua nudità meno affascinante.

Sarebbe imperdonabile omettere, in questa rassegna di attori, uno che anche se non pronuncia quasi neanche una parola è un interprete più divertente e persino più elegante di tanti che parlano abbastanza bene. Alludiamo a Grimaldi, ma non dobbiamo lasciarci andare a parlare di questo argomento, oppure non la finiremmo più di descrivere i suoi espedienti e le sue tecniche, i sorrisi e lo scuotere le spalle, le sue amenità eccellenti sia che siano naturali o altro, le sue espressioni di gioia infantile nel ridacchiare e nello squittire, il movimento dinoccolato e semplice, fatto con l'aria di non saperlo, gli accessi di riso, rapidi e profondi come quelli di cui leggiamo nei poeti circa Robin Goodfellow,²¹⁸ e il suo Ho! ho! – in poche parole, tutte quelle perfezioni da clown che prima di lui erano limitate al teatro italiano e che in realtà si potrebbe dire gli derivino da lì se, come credo, la sua origine è italiana. Posso solo dire che a Natale, come tutti i bambini cresciuti, vado a vederlo.

Tra gli interpreti che ho tralasciato in questi schizzi e che i miei corrispondenti mi hanno rammentato, in conclusione devono essere menzionati Lovegrove, un attore piacevole e utile di un genere minore, sebbene con una voce simile a quella nasale di Knight, un attore di parti popolari, che ricordo solo per una sorta di debole forza muscolare e una voce sincera, ma che si dice sia migliorato moltissimo negli ultimi due anni, e Oxberry, un comico cui non manca affatto l'umorismo, con una strana mescolanza di virilità nella fisionomia generale e un aspetto da vecchia pettegola nelle fattezze del viso. Non va omissso neanche Pope che, anche se in generale è un attore molto artificiale e ampolloso, interpreta bene e quasi in modo perfetto almeno un personaggio, cioè Enrico VIII. In questo ruolo il suo aspetto e il modo di vestirsi è estremamente corretto e fa concorrenza alla lodevole accuratezza storica del teatro francese che, tra l'altro, è l'unica cosa che questo ha nella tragedia con cui valga la pena di gareggiare. Infine, non dovrei dimenticare Johnstone, che ha fatto suo il personaggio dell'irlandese o almeno l'idea teatrale, e che è, o è stato, un bravissimo cantante oltre che attore, con uno stile umoristico semplice e tranquillo, e un modo straordinario e languido di affidarsi fiducioso al pubblico. Quanto a Raymond, su cui torno contro voglia, ma in conseguenza di quello che mi ha scritto un corrispondente, mi dispiace di

²¹⁸ Tradizionale spiritello dispettoso del folklore britannico, conosciuto anche come Puck. È anche un personaggio del *Midsummer Night's Dream* di Shakespeare.

non poter dare una risposta più gratificante a una lettera così gentile ma, per il suo stile «chiassoso», devo di nuovo fare riferimento a tutti i personaggi tragici che mi ricordo di avergli visto impersonare e, per il termine «presunzione», al suo modo di rivolgersi al pubblico durante una pièce e alla sua prefazione a un dramma che era stato pubblicato tre o quattro anni prima da una persona di molto superiore a lui, di nome Lake.²¹⁹ Raymond può essere un uomo piacevole e intelligente in privato, come lo rappresenta il suo difensore, ma io ho a che fare con il suo essere teatrale, e posso solo rammaricarmi che non lo sia altrettanto in pubblico.

26 febbraio 1815

Drury Lane

Il direttore, per la prima volta dopo la sua scarcerazione, è andato a teatro lunedì scorso a vedere Kean: non si deve attribuire alla schizzinosità del critico se dichiara di essere rimasto tutto sommato deluso. In realtà è opportuno, e può anche spiegare in qualche misura la delusione, accennare al fatto che le sue aspettative erano altissime per i giudizi favorevoli su quell'interprete:²²⁰ aspettative cui aveva dato credito molto volentieri, dato che per anni aveva obiettato allo stile artificiale degli attori recentemente di moda, cosicché aveva concluso entusiasticamente che adesso, di colpo, sarebbe riuscito a vedere realizzato tutto quello che gli era sempre sembrato naturale e desiderabile nelle rappresentazioni teatrali. È giusto far notare anche che (grazie alla magnifica scomodità di questi bei teatri!) non era vicino al palcoscenico quanto avrebbe dovuto, e non si deve neppure tralasciare il fatto che molti degli ammiratori più intelligenti, nonché più ardenti, di questo signore pensano che sia molto peggiorato rispetto a come era la scorsa stagione.

Nessuna di queste due circostanze comunque può spiegare, a suo parere, il genere di difetto che Kean pareva mostrare. Non è che l'attore sembrasse avere solo bisogno di essere visto e udito perfettamente, o essere a un livello più basso di come forse era una stagione prima, ma il suo stile in generale non era del tipo che mi sarei aspettato. È sembrato troppo artificiale per essere solo un calo di naturalezza. Era artificiale in senso generale, e naturale solo nei particolari: le parti spontanee erano l'eccezione. In altri termini, e per esprimere subito le mie conclusioni su di lui, per quanto questo personaggio mi possa consentire di formularne, Kean non mi è sembrato, per la maggior parte della sua performance, altro che un attore eccellente, del genere comune, teatrale, e che solo occasionalmente desse vita a momenti di verità e di originalità.

²¹⁹ Forse John Lake (attivo 1792-1836), autore di *The House of Morville* (1812).

²²⁰ La prima comparsa di Kean sulle scene londinesi fu il 26 gennaio 1814, e fece epoca.

Ma scendiamo un po' più nel dettaglio. Mi aspettavo di trovare in Kean un attore meno artificiale possibile, mi aspettavo di non trovare declamazione, né il solito sbraitare, né la mano destra stesa in stile oratoriale, nessun discorso fatto in posa: in breve, nessun accenno al fatto che vi siano spettatori, ma qualcosa di genuino e inconsapevole, qualcosa che si muovesse, guardasse e parlasse solo dietro l'impulso di un'idea immediata, qualcosa di naturale a modo suo, pur ammettendo ovviamente la serietà delle situazioni che si susseguono, come chi entra nella sua stanza dopo una passeggiata, si toglie il cappello, si sfilava un guanto e lo getta, poi l'altro e getta anche questo, si tira giù la giacca o tira su la sciarpa, si avvicina al caminetto sfregandosi le mani e inspirando aria attraverso i denti. Se sembra troppo da richiedere in una tragedia è perché siamo stati abituati all'opposto - all'arte invece che alla natura. Sono sicuro che questo sia assolutamente fattibile, che piacerebbe immediatamente, e che per portarlo al massimo ci vorrebbe solo un genio audace, dotato del coraggio genuino e dell'invincibile rispetto di sé dato dall'entusiasmo.

Era questo l'attore che mi aspettavo di trovare in Kean, ma il suo Riccardo, forse solo questo personaggio, non prova che lo sia. Nelle scene comuni, per esempio, come quelle con Buckingham, con sua madre, con i principini, e in tutte le parti più piatte del dialogo, non è stato migliore di Kemble. Cioè, senza voler alludere in modo offensivo a quel signore, non era migliore dei migliori attori con uno stile artificiale: parlava in sillabe, e stava bellamente in piedi, impettito per far risaltare il discorso, come fanno altri interpreti di successo, ed è molto più evoluto nei trucchi teatrali di quanto pensassi, soprattutto nei vecchi contrasti violenti quando recita qualcosa di equivoco, scendendo con la voce troppo deliberatamente da una battuta seria a una maliziosa e offrendola al pubblico come una bella storiella.

D'altra parte, di tanto in tanto ha dei tratti in cui la natura appare, come ci si potrebbe aspettare dall'attore che mi ero figurato, e che potrebbe quasi farmi pensare che in generale il suo stile fosse diverso da come era di solito, ammesso che coloro che una volta amavano la natura, in modo vero e appassionato, siano inclini a lasciarsi prendere la mano da un'abitudine più bassa. Vorrei che il lettore tenesse a mente che considero Kean in qualsiasi momento pari ai migliori attori di moda, ma in certi passi particolari è certamente molto al di là di tutti loro, e mi fa rimpiangere che chi sa essere così naturale, così nobilmente familiare in una mezza dozzina di esempi, non si comporti sempre con la stessa spontaneità. Non c'è niente, per esempio, che riesca meglio ad abbandonare la solita pedanteria solenne del palcoscenico di quel gesto di fregarsi le mani, che fa ogni tanto nel suo ruolo, quando pensa che le sue idee funzionino. In alcuni personaggi ci può essere in questo caso della volgarità e della sovraeccitazione, ma gente con il genere di ambizione di Riccardo sono raramente raffinati e la loro gioia

non è tenuta a essere filosofica. Di tanto in tanto anche gli altri suoi gesti e le variazioni di espressione cercano felicemente di unire vita quotidiana e tragedia – il vero *desideratum* in teatro – e sarebbe impossibile esprimere in modo più profondo l'intensità della mente di Riccardo concentrata sulla battaglia che sta per aver luogo o il suo lasciare la scena con una rudezza inattesa, più rapida, familiare, di chi si ricorda di se stesso, di quanto riesca a fare la sua fantasticheria, per cui sta lì a disegnare linee in terra con la punta della spada e poi di colpo si riprende con un «Buonanotte».²²¹

Più penso ai passi qui descritti più mi dispiace di quanto tutto il resto sia deludente e più sarei felice di ritrattare qualunque mio commento sfavorevole vedendolo in un altro ruolo. Della sua voce brutta mi importerebbe poco o niente, se lui fosse come vorrei per altri aspetti anche se, a dire la verità, la sua voce era diventata abbastanza scarsa verso il finale, e somigliava a quella di un cocchiere all'una di notte. Non è, sospetto, sostanzialmente brutta, e c'è da sperare che trovi il modo di mantenerle un suono giusto. Se farà qualcosa per migliorarsi da questo punto di vista, gli suggerirei anche di non mettersi un cappello così largo e piumato che sembra piacergli, e sarebbe bene anche che cercasse di procurarsi una deformità più carina – mettersi sulla gamba un bozzolo più contenuto – invece del cuscinetto enorme tipo imbottitura che si infila nella calza a questo scopo.

4 novembre 1816

Drury Lane

Dopo diversi anni,²²² lunedì scorso è stata ripresa in questo teatro la tragedia *Timon of Athens*. I direttori credo siano stati spinti a sceglierla non solo in generale dal loro desiderio di produrre ciò che è buono, ma anche dal grande successo di Kean in ruoli con un certo aspetto caustico. Però, anche se la scelta fa onore a entrambi e lo spettacolo è stato accolto con grande consenso e programmato per le repliche, dubitavo e ancora dubito che, come si dice, starà a lungo in cartellone.²²³ Se invece non sarà così, salverò il mio amor proprio attribuendo il successo a quest'epoca che è sicuramente favorevole a rappresentare difficoltà finanziarie e l'amicizia messa alla prova.²²⁴ Ma le parti di questa tragedia che abbiano un interesse drammatico sono relativamente poche: la morale, per quanto forte, è scontata e in verità troppo facilmente prevedibile e, una volta che Timone

²²¹ *Richard III*, 5.5.60.

²²² Secondo John Genest (1764-1839), in *Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830* (Bath, 10 vols. 1832), la rappresentazione precedente era stata nel 1786.

²²³ In una stagione fiacca per Kean, l'opera fu replicata sette volte e poi mai più.

²²⁴ Forse Hunt qui sta pensando a Byron che aveva difeso qualche mese prima sull'«*Examiner*», quando il poeta si era separato dalla moglie.

abbia perduto le sue fortune, c'è poco che attiri ancora l'attenzione dello spettatore. Il *lettore* è sempre affascinato, ma lo sarebbe ancora di più nel suo studio dove potrebbe soppesare ogni preziosa frase con agio e non perdere nulla del testo per le stranezze degli adattatori o per l'inefficienza della voce degli attori.

La storia di Timone è breve. È uno che vive alla grande e dissipa una fortuna principesca in doni e intrattenimenti. Trovando poi che non ottiene nessun aiuto da coloro che ne hanno approfittato, diventa misantropo e muore nel bosco. Il Dr. Johnson dice che la pièce costituisce «un monito molto potente contro la ostentata liberalità che distribuisce abbondanza ma non conferisce benefici, compra l'adulazione ma non l'amicizia».²²⁵ Anche il Professor Richardson non vede in *Timon* altro che «profusione sconsiderata» e dice: «una profusione, che persino la persona sconsiderata crede derivi da un principio di generosità, ma che in realtà ha origine principalmente nell'amore per le lodi».²²⁶ L'opinione espressa da Johnson è solo un incastro di parole o, per parlare secondo il suo stile, una tranquilla modulazione di antitesi allitterative. Timone, intento a sperperare, conferisce benefici, come nel caso dell'uomo che salva dalla prigione e del servo che mette in condizione di sposarsi. Il Professore sembra essere più attinente, ma potrei dire che nella morale è più sicuro mostrare la probabile infelicità, che accompagna una virtù incerta, che non cercare di provare l'egoismo, poiché, allo stesso modo, la situazione si potrebbe ribaltare sulle virtù di cui più ci fidiamo, e l'uomo più gentile della terra potrebbe sorprendersi di sapere che salva gli altri dal dolore solo per dare sollievo a se stesso. La natura umana non può arrivare a un'idea più alta di virtù di quella che ci fa cercare la nostra felicità nella felicità degli altri. La più grande abnegazione, o si risolve in questo principio, oppure è puro egoismo o mancanza di sentimenti. Anche se il Professor Richardson avesse deciso di spingere fino in fondo la sua critica gli sarebbe rimasto da provare fino a che punto persino «l'amore per le lodi» non derivi da «un principio di generosità»: quello che ci porta a dare e ricevere un piacere sociale. Il fatto è che Timone è davvero un uomo generoso, viziato dalla sua buona fortuna abituale e dal benessere dei suoi spiriti animali. La morale della sua tragedia non è che ha distribuito abbondanza e non conferito benefici, e neppure che ha sbagliato l'amore delle lodi per generosità, ma che la natura umana non permette eccessi, e se nasciamo in questo mondo con degli spiriti animali che ce ne fanno avere un'alta considerazione, resteremo delusi. Shakespeare non ha mai scritto di morale convenzionale. Non ha dato spazio ai virtuosi più di quanto abbia fatto con i cattivi. Proprio nella

²²⁵ Dalle note al testo nell'edizione di Shakespeare curata da S. Johnson, citata alla nota 26, *supra*.

²²⁶ W. Richardson, *Essays on Some of Shakespeare's Dramatic Characters*, London, J. Murray & S. Highley, 1798, p. 313.

tragedia di cui parliamo sembra avere anticipato la compiacenza del dogmatico, e non permette al filosofo cinico Apemanto, cresciuto in una condizione diversa e che non è mai stato adulato, di inveire contro Timone, senza rimproverarsi aspramente il proprio egoismo.

L'intera pièce è piena di magistrali descrizioni di carattere e di passi al tempo stesso poetici e profondi, anche se questi ultimi sfortunatamente hanno portato chi ha adattato l'opera²²⁷ di fronte a un imbarazzante dilemma, dato che questi brani ne costituiscono l'aspetto più bello, eppure lui sembra essersi sentito obbligato a ridurli, per paura che trascinino il pubblico, oppure per rispettare un sofisticato decoro. Così molte delle parti satiriche più forti sono omesse, e non vediamo affatto le due donne che arrivano all'eremo di Timone con Alcibiade. Eppure, il personaggio stesso di Alcibiade rimane e serve in modo singolare a raffreddare i bollenti spiriti teorici di Timone e Apemanto. Sembra che Shakespeare abbia apprezzato molto questo allievo di Socrate, o almeno la sua parte migliore, e che forse gli sia piaciuto. Ne fa un personaggio totalmente libero da qualsiasi forma di presunzione, coraggioso, aperto, generoso, piacevole, indulgente verso gli altri e che si vendica dei suoi nemici, più perché disprezza il fatto che non siano generosi che per una sua più seria vanità, sebbene non faccia mostra di esserne esente. Prende il mondo per come lo trova e, anche se butta via la parte più meschina, gode di quella generosa, e non si infastidisce, come si dice, per la differenza delle opinioni. Ha una buona conoscenza dell'umanità, cui naturalmente contribuisce la professione militare e che rende un allegro e intelligente soldato uno degli uomini più amabili al mondo, che trae il meglio dal male e ancora di più dal bene. Di tutte le persone che fanno visita a Timone quando è in povertà, Alcibiade è il solo che il misantropo sembra non sapere come maltrattare. Quando veniva a trovarlo nella prosperità non lo faceva come gli altri, da adulatore, bensì da amico allegro, e quando lo vede nell'avversità lo aiuterebbe se Timone lo permettesse, sopporta la sua insolenza con silenziosa commiserazione e, alla fine, ordina ai tamburi di suonare la marcia per uscire di scena, perché «lo esasperiamo soltanto».

Nel complesso la pièce è stata recitata bene. Kean, come al solito, ha offerto tratti di vera eccellenza, come nessun altro attore vivente saprebbe fare. Suppongo però che Timone non si classifichi come una delle sue migliori esecuzioni: manca, per lui, di sufficiente varietà e flessibilità di passione. E non penso neanche che abbia recitato bene nella prima parte, quando Timone è ricco e si concede una generosità ingenua. Era troppo solenne e tragico. È vero che questo può apparire conciliabile con l'ostentazione di cui si accusa Timone ma, come ho osservato prima, l'accusa mi appare infondata, per quanto riguarda la passione dominante, e Timone è uomo di

²²⁷ George Lamb (1784-1834) aveva adattato *Timon of Athens* nel 1816. Come scrittore fu oggetto della satira di Byron che gli attribuì una «Beotian head» (testa beota).

spirito ardente e il suo grande piacere è il senso di una compagnia magnifica, su cui crede di poter contare nello stesso modo anche in tempi di avversità, e la cui delusione lo porta, in un certo senso, alla follia. All'inizio sorride, quando il suo servo gli parla di amici «freddi», trova una scusa quando per la prima volta è deluso da parte dei senatori nella freddezza della loro vecchiaia, e durante il banchetto nella seconda scena la pienezza del suo cuore fiducioso si scioglie in lacrime di piacere. Da tutto questo, mi sembra che la rappresentazione che l'attore ne fa nella prosperità dovrebbe essere più serena e cordiale e che dovrebbe ricevere e intrattenere i visitatori non come un principe incoronato ma come un compagno, che possiede la felice arte di essere cordialmente, ma anche dignitosamente, uguale agli altri. Se Timone fosse stato presuntuoso, non sarebbe stato così disposto a chiedere e a pensare che tutti i suoi amici fossero generosi come lui; sarebbe diventato pazzo per l'orgoglio, mentre la sua misantropia è realmente dovuta, in quasi tutti i casi, a un convincimento inatteso e estremo della falsità del cuore umano. Credo che Kean avesse anche una forte tendenza ad esser violento in certe parti, o piuttosto a portare il parossismo di Timone al di là della vera rabbia e troppo spesso a sbagliare la veemenza per intensità. Le invettive di Timone in generale avrebbero dovuto essere «non forti, ma profonde», e quando la recitazione di Kean è stata così, ha avuto certamente un grandissimo effetto in tutto il teatro, sebbene anche alcuni dei suoi attacchi di passione siano stati meritatamente ammirati. La scena più bella di tutta la performance è stata quella con Alcibiade. Non mi ricordo che la forza del contrasto sia mai stata più realmente patetica. Timone, mentre scava con la vanga nel bosco, ode avvicinarsi della musica militare, sussulta, ne aspetta cupo l'arrivo e alla fine entra il valoroso Alcibiade con al seguito una splendida truppa. Mai una scena è stata realizzata in modo più efficace. Prima si è sentita una marcia vivace che suonava in distanza, Kean è trasalito, ha ascoltato e si chinato immobile e arrabbiato sulla vanga, con lo sguardo corrucciato e le labbra mosse da vera emozione, tirate ma non troppo. È sembrato deciso a non farsi ingannare, neanche dal fascino di una cosa inanimata. Il pubblico era silenzioso, la marcia aumentava il tono valoroso avvicinandosi, appaiono le bandiere ateniesi, poi i soldati entrano in scena marciando con l'aria di procedere sicuri come accade con l'accompagnamento della musica, e alla fine, mentre il povero misantropo continua a stare in quella posizione e rivolge la schiena agli sconosciuti, entra il giovane e splendido Alcibiade, con l'enfasi di chi si aspetta la vittoria. È l'incontro tra la speranza e la disperazione.

Fortunatamente Alcibiade era rappresentato da Wallack che, oltre a interpretare il resto del suo ruolo con onore, aveva un abito e un'espressione insolitamente adatti. Sembrava aver studiato il busto del suo eroe e il costume del soldato greco. Bengough, in Apemanto, ha

rappresentato un filosofo cinico bene quanto desideravo: non aveva l'aria sgarbata o miserabile come Diogene, ma era abbastanza saggio per la parte. Quanto a Holland, nel ruolo del capo dei servi, gentile e lamentoso, sembrava proprio ispirato. So di non averlo mai visto così valorizzato, ma suppongo che la recitazione di Kean di questi tempi abbia dato un bell'incentivo a tutti gli attori minori.

Rispetto alle scene e agli altri aspetti meccanici, la pièce era messa su in modo eccellente. Una delle scene era un'impressionante vista di Atene, forse ripresa dall'illustrazione dei *Travels* di Hobhouse.²²⁸ Anche l'eremo di Timone era verdeggiante e adatto, e lo splendore della scena del banchetto ha fatto molto successo. Però devo protestare contro la danza delle giovani Amazzoni, che si scontrano con spade e scudi. Riconosco che Shakespeare ha indicato Amazzoni in questa occasione, ma se ci devono essere delle Amazzoni, che almeno abbiano dei liuti in mano, come ha specificato lui, invece di armi. Non riesco a immaginare perché mai Shakespeare abbia introdotto delle Amazzoni, che non sembrano in generale confarsi al suo gusto più che a quello del vecchio Omero: ma aveva forse trovato da qualche parte che un'amazzone con un liuto era l'impresa di Timone? Non ho con me i commentatori cui fare riferimento, ma Timone nel ringraziare le danzatrici dice loro che lo hanno intrattenuto con la sua «impresa» e imprese di questo genere erano comuni da tempo immemore. Un *masque* drammatico era detto «impresa», ma l'ospite in questo caso sembra preso alla sprovvista e non avrebbe potuto parlare come ha fatto, se avesse inventato lui stesso il tema della danza. Ad ogni modo, mi piacerebbe avere meno possibile di queste femmine non femminili: i liuti le renderebbero più umane e potrebbero essere una sorta di complimento a Alcibiade, che è uno degli invitati, oppure allo spirito della socialità in generale, come a dire: uno spirito di armonia corregge ciò che è barbaro. Dubito anche dell'appropriatezza del diadema e del nastro sulla testa di Kean, così come dell'assenza di un altro tipo di corona sulla sua testa e su quella dei suoi ospiti durante il banchetto. Senza dubbio dovevano portare, come era d'uso, rose, mirto o altri fiori menzionati da Anacreonte e da Plutarco che, oltre al fatto di essere appropriati, avrebbero anche avuto un bell'effetto e avrebbero contribuito allo sfarzo della scena. Non che tutto questo sia necessario a Shakespeare o che lui lo richieda, ma è bene completare il costume in tutte le occasioni, quando già lo si fa nella maggior parte dei casi.

Ringrazio i direttori per *Timon*, che da parte mia potrei rivedere ancora, non foss'altro che per la bella scena suddetta, anche se temo abbiano calcolato male la possibilità che resti a lungo in cartellone. Spero che la

²²⁸ John Cam Hobhouse, *Travels in Albania and Other Provinces of Turkey in 1809 and 1810* (1814).

prossima produzione faccia ugualmente onore al loro buon gusto e che magari lo gratifichi di più.

5 gennaio 1817

Questa stagione devo parlare un po' delle pantomime - una specie di spettacolo per il quale devo riconoscere che ho una grande predilezione, anche se questo metterà a rischio la mia reputazione di critico. Non ci sono commedie moderne, tragedie e neppure farse da quando Colman ha smesso di scriverne, ma la pantomima è sempre fiorente e piace a tutti: incanta i piccoli la domenica, decuplica gli scrosci di applausi dal loggione, fa ridacchiare tutti coloro che si possono permettere di farlo, e infine fa emergere la vera abilità dei nostri autori, che sarebbero persone molto simpatiche se non scrivessero commedie.

C'è qualcosa di *reale* nella pantomima, c'è energia vitale. Una commedia può essere, e spesso è, uno sforzo grossolano dall'inizio alla fine, sia nel dialogo che nella rappresentazione. Anche una tragedia può esserlo. In entrambi i casi non si ha molto spesso altra sensazione che la più penosa al mondo: vedere delle persone che fingono di essere quello che non sono, attori che fingono di provare interesse, mentre in realtà disapprovano i loro pessimi ruoli, e l'autore che si crede intelligente e che mostra a ogni frase di essere stupido. Nessuno piace e nessuno prova piacere. Ma nella pantomima, chi è vivace e pieno di allegria quanto i factotum e i pasticceri che forniscono dolcetti ai clown? E cosa c'è di più abile dei piedi di Arlecchino e delle mascelle del clown? E che cosa è più gaio e eterno della musica che scorre gioiosa per tutta la pièce, come il disegno su una veste lucente?

Ricordiamo il divertimento dei tre personaggi principali - il Clown, Arlecchino e Colombina. Gli altri hanno i loro meriti, in particolare Pantalone, che è un vecchio signore estremamente tedioso, e che non rovina l'effetto della sua innata stupidità con dei discorsi maldestri. È così noioso che perdiamo qualsiasi simpatia per lui come animale e ne tratteniamo solo quanto basta per provare gusto per l'agilità dei suoi piedi. Pantalone, come gli altri personaggi, deriva dalla commedia italiana, dove interpreta la parte che nella nostra commedia è quella del vecchio gentiluomo di classe inferiore. Il Clown o, come veniva chiamato, Scaramouch, discende dal famoso attor comico italiano Scaramaccia,²²⁹ che fu all'origine di una dinastia di servi buffi, e dette loro il nome come Cesare fece con gli imperatori romani. Di lui si diceva che fosse molto chiacchierone e di certo la sua eloquenza non si è perduta neanche un po' nel monarca attuale,

²²⁹ Forse il riferimento è a Tiberio Fiorilli.

Grimaldi, che sicuramente «non è l'ultimo della serie con un volto sciocco»,²³⁰

Ma ne ripareremo più in dettaglio. Il Clown è un tipo divertente con cui solletichiamo il nostro amor proprio. È molto stupido, dispettoso, avido e vigliacco, e noi non siamo nessuna di queste cose, la prima in special modo, e poiché in questo senso ci sentiamo molto in vantaggio su di lui, ogni tanto lui aspira ad arrivare al nostro livello con una specie di incerta furbizia e allegria per cui ha un'opinione così alta di se stesso che ci dà un'idea ancora più piacevole della nostra superiorità. Perciò, quando scuote le spalle per lo scherzo più sciocco del mondo, noi ridiamo con altrettanto divertimento, quando rubacchia qualcosa al venditore di dolciumi, e gli mente in faccia nel modo più spudorato, ci piace questo burlone dissoluto che ci diverte senza ambizioni, a spese di un altro, e quando fa inciampare il suo povero padrone, che cade giù con la faccia a terra come un blocco di legno, andiamo in visibilio a vedere il meno stupido rovesciare in questo modo il più stupido. E non c'è neppure da discuterne. Abbiamo il diritto di avere una buona opinione di noi stessi in modo divertente e fino a che siamo tutti contenti, e qui ce l'abbiamo, con il vantaggio di non far del male a nessuno. Immaginiamo la nostra superiorità, tutto qui, e possiamo liberarci in qualunque momento dei piaceri più tragici, rammentandoci che le cadute e le botte non sono reali. E anche se lo fossero pensiamo che sarebbero soltanto dei dolori fisici momentanei, da cui nessuno spirito umano può essere ferito. Ma la mia filosofia sta diventando seria.

Allora guardate qui chi viene a darci un nuovo genere di piacere, dove gli spiriti animali sono tutto! È il discendente multicolore del famoso Arlecchino, un altro vero comico che ha lasciato in eredità il suo nome a una classe di creature teatrali. Arlecchino, nella commedia italiana, è generalmente un servitore, messaggero, o una persona del popolo, attivo, furbo e impudente. Nella pantomima inglese, sviluppata da Rich²³¹ e da altri, è sempre un innamorato che è fuggito con la sua amata, e questo gli dà secondo noi un'aria più attraente e piacevole, poiché non solo lo lascia libero di agire, ma gli dà tutte le ragioni per farlo. In realtà l'attività costituisce la sua passione quanto l'amore. È il moto perpetuo personificato. Già dal suo primo apparire sembra determinato a mostrare tutte le sue capacità, dalla testa ai piedi. Si divincola, fa capriole, gira in tondo, muove la testa, agita la spada di legno come un cane muove la coda, la estrae e la brandisce in modo profetico, salta di lato con tutte e due le

²³⁰ Richard Savage, «The Bastard Lot», v. 8.

²³¹ John Rich. L'Arlecchino cui si riferisce Hunt è probabilmente Francisque Moylin (attivo tra il 1715 e il 1751), ingaggiato da Rich nel 1719 per recitare a Lincoln's Inn Fields, dopo una tournée fatta a Londra l'anno precedente. Forse fu il primo a far conoscere Molière in Inghilterra.

ginocchia, come un giocattolo, e alla fine, per convincere gli impietosi che chi ha delle buone gambe ha anche una buona testa, comincia a girare la zucca in quel modo speciale, facendola roteare gradualmente in maniera persuasiva, fino a che la testa intera gira come un ventilatore. Chi non augura a un tipo del genere di avere successo con la sua innamorata e non vede anche che deve ottenerlo?

E qui entra volteggiando la fanciulla stessa, degna compagna di quel vivace fuggiasco, e epitome di tutto ciò che è bello e cacciabile. Che amabile leggerezza, snella senza essere debole, e pienotta senza essere inattiva! «Signore», come avrebbe potuto dire il Dr. Johnson, dopo aver bevuto la sua bottiglia di vino al Mitre,²³² «queste sono figure come quelle che immaginiamo Pan o Febo cacciassero nei boschi». Colombina nella commedia italiana è l'amante di Arlecchino, come nella nostra pantomima, e recita la parte della cameriera o della servetta. Il suo nome significa «piccola colomba», e lei è davvero così, per bellezza, leggerezza, eleganza e amorevolezza. I direttori dovrebbero sempre scegliere per questa parte la ragazza più graziosa possibile, che possa concedersi tutte le forme di movimento e di danza senza sconfinare in gesti da signora, perché già tutte le qualità suddette dovrebbero innalzarla. Mi ricordo di aver visto la defunta Mrs. Heathcote qualche anno fa in quel personaggio, quando era Miss Searle; e per la prima volta cominciai a domandarmi cosa ne era stato del mondo e del suo asse, dal momento che i suoi abitanti avevano fatto una leggenda dell'Età dell'Oro e, lasciando da parte le cose e le virtù migliori che vi erano contenute, si erano messi a inseguire ogni sorta di possesso immaginario, che serve solo a mettersi gli uni contro gli altri.

(continua)

26 gennaio 1817

Sulla pantomima, a seguire da un numero recente

In generale i tre piaceri della pantomima sono il viavai, la varietà e i cambi repentini. Ho già descritto la vivacità incessante della musica. Il palcoscenico non è mai vuoto o immobile, Pantalone va in giro zoppicando, o qualcun altro sta ricevendo un fantastico pugno in faccia, o il Clown si muove a scatti slogato e pimpante, o Colombina saltella in giro come un piccione spaventato, o Arlecchino freme qua e là, oppure scivola via da una finestra, o colpisce qualcosa e la fa trasformare.

Ma una pantomima attualmente è anche il mezzo migliore per la satira drammatica. Le farse e le commedie rovinano l'effetto del ridicolo a causa

²³² Mitre Tavern, in Fleet Street, frequentata dal Dr. Johnson.

di banali errori dell'autore, ma l'assenza di dialogo nella pantomima gli risparmia questa contraddizione e lascia che gli spettatori, ciascuno secondo la propria capacità, immaginino come vogliono integrare la muta caricatura che hanno davanti. Così la mimica grottesca di Grimaldi ha una forza propria, e i bulli e i bellimbusti, che ogni tanto imita, in un certo senso si avvicinano ancora di più alla verità che non nei migliori dialoghi, poiché nella vita reale sono persone molto noiose che hanno poco o niente da dire. Anche la spada di Arlecchino, oltre a essere un oggetto molto piacevole da brandire nell'immaginazione, è eccellente per delle frustate satiriche. Flessibile come una canna, fornisce quel poco di forza consapevole di cui una mente nervosa ha bisogno, e che è il segreto di tutto quel tirare bottoni, frustare, far roteare guarnizioni e guanti: è impossibile vedere il suo potere magico senza invidia. Quando lo vedo penso sempre a quante belle sberle vorrei dare a certe persone, cioè, ammesso di poter dimenticare le mie debolezze per un momento. Mi piacerebbe farli sfilare tutti a una debita distanza come bambini che vengono a farsi cresimare: mondani, ipocriti, egoisti, chi fa a meno degli altri, pettegoli, traditori, ingrati, abietti, esibizionisti, perfettini, opprimenti, invidiosi, bizzosi, chi accumula soldi, quelli con una voce prodigiosamente melodiosa, i troppo freddi, i troppo tenaci, i furiosi, chi si risente di un fastidio ma ha dato fastidio, chi copre con l'accusa un male fatto consapevolmente, chi risponde con insolenza a chi è tollerante. Che bel lavoro per una mattina di inverno avere un bel mucchio di schiene su cui operare! Metterei degli specchi davanti ai pazienti in modo che si possano conoscere quando vengono trasformati nelle loro forme essenziali, dopo di che possono tornare normali, e poi la persona più saggia, meno presuntuosa e più generosa tra gli spettatori, quella su cui i compagni più sinceri erano d'accordo che conoscesse meglio se stessa e fosse quella che più sopportava le obiezioni, dovrebbe mettere lo specchio davanti a me, e darmi un pugno altrettanto educativo.

7 settembre 1817

Drury Lane

Il Drury Lane doveva aprire ieri sera e il Covent Garden aprirà domani. Ho visto venerdì sera le migliorie e i cambiamenti fatti nel primo dei due teatri e posso assicurare i lettori che saranno molto soddisfatti delle luci a gas, introdotte non solo sul proscenio ma in tutti i diversi settori: il loro effetto, quando appaiono improvvisamente dall'oscurità, è come la folgorazione della luce del giorno e, in realtà, è nella somiglianza al giorno che questa bella luce supera tutte le altre. È dolce quanto splendente – bianca, regolare e pervasiva. Se l'ambasciatore italiano, quando arrivò a Londra di sera, prese i comuni lampioni per le strade per una luminaria e pensò fosse un

elegante complimento verso di lui, che cosa avrebbe pensato se fosse passato accanto alla luce che attualmente si diffonde da tanti nostri negozi? In alcuni di essi, quando il gas è usato con gusto e fatto uscire da un tubicino, non è esagerato dire che fa venire in mente quello che in poesia si immagina della fiammella all'estremità della bacchetta del serafino:

E in mano sua una canna
Si agitava, con il fuoco nella punta²³³.

Il teatro non può godere di questo aspetto bello poiché le luci sono chiuse nel vetro e coperte dalla parte del pubblico dalle quinte e da schermi, ma il risultato da ogni altro punto di vista è eccellente, ed è un grandissimo miglioramento: se è gestito bene come era venerdi permetterà agli spettatori di vedere ogni parte del palcoscenico con uguale chiarezza. Se la luce davanti potesse, come la luce del giorno, essere diffusa dall'alto invece che dal basso (e vorrei capire la ragione per cui non può), l'effetto sarebbe perfetto.

Il resto del teatro (sempre a eccezione delle brutte figure dorate nel palco di proscenio, che rovinano un bel soggetto) è colorato e ornato molto bene, e mantiene la vecchia reputazione che questo teatro ha di una certa eleganza ariosa nel suo aspetto, un qualcosa come di leggerezza da commedia.

Ma protesto fortemente contro il salone. L'hanno riempito completamente di pagode e lanterne cinesi: una serie delle prime occupa il centro e una gran quantità delle altre penzola da tutte le parti, *ornate* di mostri e di mandarini, e diffonde una penombra spettrale! Niente di più puerile o senza gusto. Tutti sanno che i cinesi, sebbene siano un popolo sottile in alcune cose, sono molto stupidi e disgustosi in altre, incluse le questioni di gusto, e anche se nessuno lo sapesse, andando a vedere il nuovo salone, le lanterne cinesi sarebbero sufficienti a dimostrarlo. Che mascherata, che mostruosità! Su una lanterna un uomo in posa da guardiano, su un'altra un drago o un groviglio incomprensibile di membra, su un'altra ancora degli uncini cinesi! Le pagode poi si innalzano una sull'altra come i castelli di carte dei bambini e, come se non ci fossero già abbastanza mostri sulle lanterne, una serie di enormi busti di tigre o dei sostituti di sculture greche, vengono giù a bocca aperta dai lati del soffitto e mancano solo burattinai ventriloqui a farli ringhiare, per completare questo squisito spettacolo. Che senso ha? Alcuni calunniatori dicono che è un'imitazione fatta in omaggio del Principe Reggente che si dice abbia intere stanze piene di tali oggetti di legno nei suoi palazzi, e ritenga Fidia troppo scadente e irregolare. Altri sospettano che la luce sia stata progettata così bassa e ombrosa per coprire i rossori di quelle signore, che per caso entrassero e potessero sentire la loro consapevole modestia offesa da troppo splendore

²³³ *Paradise Lost*, VI, 579-580.

Illa verecundis lux est praebenda puellis,
qua timidus latebras speret habere pudor.²³⁴

Altri arguiscono che i seducenti orrori vogliono rivaleggiare con le novità al Lyceum, più naturali anche se meno ricche, e altri ancora, affezionati alla teoria dei motivi misti, si sono convinti che tutte queste ragioni sono più o meno concomitanti. Sia come sia, non c'è mai stato un affare più sgraziato o assurdo. È veramente umiliante per il gusto nazionale. Se anche il Principe Reggente o i perdigiorno tollerano questo complimento non riesco però a immaginare nessun altro essere umano nel mondo civilizzato che lo ammiri, eccetto in verità i cinesi stessi che ci hanno buttato fuori l'altro giorno.²³⁵

Ora, il salone del Lyceum, per quanto sia poca cosa se confrontato con quello che dovrebbe essere un boschetto e naturalmente sia molto più umile quanto a grandezza, in realtà è ai miei occhi mille volte più attraente, cioè c'è qualcosa di attraente nell'idea stessa di fogliame verde e di sentieri, in una parte minuscola di natura, e invece avverto solo repulsione in questi abusi mostruosi dell'arte. Ma Arnold, se anche non è abbastanza ricco da far sì che i suoi cespugli siano belli come vorremmo, o da offrirci una vera serra, dovrebbe almeno trovare il modo per mantenere in vita le sue piante, perché anche se gli alberi giovani sono molto meno costosi di quanto si immagina (e quanto infinitamente meno costoso di quanto si immagina è il vero buongusto, di qualsiasi tipo), ritrovare a ogni stagione piante polverose e morenti lo accuserebbe del fallimento della natura – il che è ridicolo. Soprattutto non dovrebbe darsi troppe arie, e fare tanti annunci così presuntuosi. Per esempio, i cespugli che strombazzano ripetutamente di fatto non sono che delle file di arbusti in vaso su ogni lato del salone, sicuramente abbastanza piacevoli quando sono freschi, e migliori delle mostruosità cinesi, ma per niente sufficienti a giustificare tali eccessivi proclami dall'alto. Poi, di colpo, tra i suoi eterni annunci, ci informa di «una novità interessante», o qualcosa di simile, che è la meraviglia di tutti gli spettatori: i lettori delle locandine sono tenuti in trepida invitante attesa, e poi vengono informati che questa novità è una «passeggiata cinese»; e che cos'è la passeggiata cinese? Nient'altro che il solito percorso su per il salone, con una stupida sala bar o sala da tè in *fondo*, sulla quale è pitturato

²³⁴ Ovidio, *Amores*, I, V. 7-8: «È quella la luce da offrire alle fanciulle pudiche, quella da cui il pudore impaurito vuole essere protetto» (Traduzione di G. Rosati in *Ovidio e il teatro del piacere*, Carocci, Roma 2022, p.19).

²³⁵ Possibile riferimento all'espulsione da Pechino nell'agosto del 1816 dell'ambasciata inglese condotta da Lord Amherst. La relazione del viaggio, con la descrizione dell'incidente, era apparsa a Londra un anno dopo in una sontuosa pubblicazione corredata da mappe e incisioni.

su un pannello «Tè alla cinese», e dove (fantastico, solo a pensarlo!) si possono comprare dolci.

Il saggio Fum Hoams²³⁶ che ha progettato il salone al Drury Lane, si è mosso in modo ammirevole, immagino, per attuare questa «novità interessante» e, ignorando abeti e pioppi, ha emulato la pagoda! Oserei dire che all’inizio ci sarà un tornaconto in tutto questo, ma di certo c’è troppo buon gusto diffuso oggi per non farli pentire alla fine. Ora, se volessero emulare il Lyceum con dei *boschetti* e ornarlo con alcuni pezzi di scultura antica (cosa che potrebbero fare a pochissimo prezzo), o cogliere l’occasione di incoraggiare quella moderna, renderebbero a se stessi un servizio duraturo e darebbero al pubblico il piacere delle più belle associazioni di natura e arte.

Non so se sia stato fatto qualcosa nel salone del Covent Garden, ma credo che, quando lo vedrò, troverò che il gusto di Siddons e di Kemble non sarà diverso da come sono loro.²³⁷

12 ottobre 1817

La commedia The Refusal di Cibber

La persona dell’autore. Osservazioni sui discorsi contro il sapere nelle donne. La nuova attrice nel ruolo di Belvidera.

Drury Lane

La commedia di Cibber *The Refusal, or The Ladies’ Philosophy* è stata rimessa in scena qui al Drury Lane. Sir Gilbert Wrangle (Dowton) un vecchio signore di buon cuore, traviato dallo spirito del guadagno, ha patteggiato di dare via una delle sue due figlie (Mrs. Alsop e Mrs. Mardyn) a Witling, un prospero damerino di città che ha una smisurata idea di se stesso (Harley). Questi sceglie Charlotte, la seconda, ma nel frattempo lei si è innamorata, ricambiata, di Frankly (Stanley). La trama principale consiste negli stratagemmi di lei, del suo amante e del padre (che ha troppo buon senso e buona indole per non preferire che lei sposi un uomo giudizioso), per rendere vano l’accordo, purché il vecchio signore non ci rimetta la sua «onestà». Charlotte perciò lavora sulla vanità di Witling al punto che nella scena finale, quando Sir Gilbert, vedendolo deciso, mostra di essere preoccupato circa il suo patto, e Frankly insieme all’amico Granger (Penley) si offrono di pagare la penalità a un avvocato venuto a celebrare il

²³⁶ Il nome Fum Hoam, qui usato ironicamente, è quello di un fittizio mandarino cinese le cui avventure sono descritte da Thomas-Simon Gueulette nei suoi *Contes chinois* (1733), tradotti anche in inglese nel 1781.

²³⁷ Le decorazioni del Covent Garden sono descritte da Hunt con ammirazione il 5 ottobre 1817 sull’*Examiner*.

matrimonio, il damerino, sfortunato e credulone, per dare una prova definitiva dell'attaccamento della sua innamorata a lui, restituisce a Sir Gilbert il contratto, al che Charlotte, cui tutti chiedono di dire chi vuole prendere per marito - Frankly appare sicuro e Witling ancora di più - fa una dichiarazione formale che termina con «Thomas Frankly, gentiluomo», e di conseguenza balza tra le braccia di questi, con totale costernazione del povero Witling.

Il resto della pièce è occupato dai litigi di Sir Gilbert con la moglie, dalla pignoleria di lei e della figlia maggiore e dalle dispute delle tre donne su Frankly di cui sono tutte innamorate. C'è una scena molto divertente tra tutti e quattro in cui le donne trovano il modo di chiedergli, una alla volta, quale delle altre due preferisce, in modo da costringerlo a dichiararsi, ma lui con alcuni discorsi equivoci evita di farlo. Il suo amore per la più giovane comunque è presto scoperto, e i due amanti devono soffrire un bel po' per il risentimento e le macchinazioni della suocera, che cerca di danneggiare l'uomo il più possibile, e per la gelosia ancora più meschina di Miss Sophronia che, camminando per la casa con un libro in mano, li interrompe continuamente e la cui errata idea di cultura le costa proprio questo amante, poiché all'inizio l'attaccamento di lui era per lei, ma lei ha scherzato così tanto e in maniera così puritana e altezzosa, che lui si è rivolto a carne e ossa meno artefatti. Verso la fine, comunque, lei si consola con l'amore di Granger che cerca di curarla dal suo finto platonismo, fingendo lui stesso un'ammirazione così eccessiva di quel sistema che lei si spaventa, e alla fine riconosce giustamente che i mariti non devono essere trattati in quel modo.

C'è anche una scena notevole nella quale Lady Wrangle, avendo perduto una sua traduzione di Ovidio sugli amori di Byblis e Cannus e chiedendo infuriata alla sua cameriera che fine abbia fatto, scopre che il cuoco John gliel'ha strappata di mano e l'ha usata per mettere sullo spiedo il roastbeef. Ne consegue un grande trambusto: il cuoco John viene mandato a chiamare, ed eccolo che arriva con il cappello e la faccia infarinata, con il manoscritto molto rovinato infilzato proprio sullo spiedo. Allora la rabbia della signora raddoppia, ma il cuoco decide di non tollerarlo e dà le dimissioni con uguale veemenza, al che la cameriera, colta da un risentimento disinteressato a favore di John, dichiara anche lei la sua decisione di andarsene. Così lasciano il palcoscenico alla virago sconsolata, al marito mezzo spaventato e alla sua «poesia arrostita». Alcune signore che hanno cuochi forse penseranno che ciò sia meschino, ma se lo pensano e sono in collera, forse sono più meschine loro.

Il lettore vedrà che, se una commedia con questo tipo di trama non è mal scritta, tutto sommato può essere piacevole, ed è così. In essa non c'è niente di grande o nuovo, ma non c'è neppure niente di piatto o molto vecchio e, molto meglio della grandezza artificiale, c'è un fluire di naturale, vivace

umorismo, che mette molto a proprio agio. Questo era il principale merito di Cibber, che possedeva nella sua persona un grande flusso di energie animali e, sebbene non fossero abbastanza delicate o ispirate da dargli sensibilità o da elevare lui stesso al di sopra di un certo dandismo, sono però sufficientemente geniali e bonarie da essere estremamente piacevoli e costanti. L'errore fatto da Pope su di lui, o piuttosto il suo deliberato cambiamento di tono (poiché prima aveva reso giustizia al suo *Careless Husband*), è ben noto,²³⁸ così come lo è la reazione alla sua stessa satira, che ha poi subito. Cibber ha nella commedia e nella vita artificiale qualcosa dello stesso fascino naturale che Allan Ramsey²³⁹ ha nella pastorale. Non c'è confronto, è vero, tra i due stili, e Ramsey ha più sentimento, ma quello che intendo dire è che il talento in tutti e due è lasciato libero a se stesso e parla il proprio linguaggio: per questo il principio del fascino di entrambi è lo stesso. Ma Cibber non aveva niente a che fare fuori dalla sua sfera, non più di quanto Ramsey avesse a che fare con la poesia inglese seria. Nella pièce di cui parliamo ha attaccato le signore istruite e, anche se l'ha fatto in modo abbastanza piacevole, è chiaro che non sa nulla dell'argomento, e ha solo seguito i luoghi comuni di uomini che erano istruiti loro stessi e avrebbero dovuto avere più giudizio. A quei tempi c'era una tendenza contro la cultura nella donna, ma non vedevano che invece di ridicolizzare gli errori in cui cadono i principianti e confondere il sesso con l'errore, avrebbero dovuto elogiare le ragioni della loro presunta superiorità, e mostrare quanto le donne possano essere incantevoli e spontanee *in proporzione* al loro sapere, e non quanto possono (*al pari degli uomini*) rendersi sciocche con una sola infarinatura. In realtà, c'era più gelosia nella derisione di quanto gli uomini fossero consapevoli, e di certo una gelosia molto ridicola, poiché la vera conoscenza che avrebbero dovuto insegnare e condividere con l'altro sesso, e che avrebbero capito meglio condividendola in questo modo, avrebbe insegnato alle donne cosa sia essere veramente sagge e deliziose, senza affatto distrarle da quelle doti, che è tipico di una visione ignorante disprezzare. E non è neppure certo che la pedanteria attribuita alle donne colte sia mai esistita, comunque sia andata con i dilettanti di entrambi i sessi, e sia chiaro che non è solo il loro diletterismo che si intendeva ridicolizzare, bensì qualcosa di particolarmente antifemminile e sgradevole, risultato dal fatto che le donne leggano i classici da sole invece che in brutte traduzioni! Ma Lady Wortley Montagu,²⁴⁰ lodata così tanto da Pope fino al punto che sembra lei lo pensasse affascinante quanto lui

²³⁸ Alexander Pope prese di mira Colley Cibber, facendone il «Re degli zucconi» nel suo *The Dunciad* (1728, La zucconeide). I contemporanei non gli perdonarono la satira mordace nei loro confronti e fu oggetto di ostilità e persino di minacce fisiche.

²³⁹ Allan Ramsey (1684-1758), poeta scozzese, autore di *The Gentle Shepherd. A Scots Pastoral Comedy* (1743).

²⁴⁰ Mary Wortley Montagu (1689-1762), scrittrice, famosa soprattutto per le sue lettere dall'Oriente ottomano.

pensava fosse lei, era una donna colta e vivace, e le sue lettere battono quelle di lui prive di spontaneità, così come di tutto il resto. Anche Madame Dacier,²⁴¹ antagonista di Pope e la donna più colta del suo tempo, fu una moglie eccellente e semplice. Nel periodo precedente poi, ci fu Mrs. Behn,²⁴² che traduceva dal latino per i librai e che nessuno accuserà di essere moralista e di cattivo carattere. E in una o due epoche prima – nel periodo di Shakespeare – era comune, come sarebbe stato da allora, che le signore conoscessero il latino e il greco quanto i loro innamorati – forse di più. Era la posizione della regina Elisabetta, e non la sua cultura, a renderla mascolina. Le figlie di Sir Thomas More erano eccellenti in tutto, e anche nel sapere, e Lady Jane Grey²⁴³ è famosa ancora oggi per la sua cultura, le sue sfortune e la dolcezza femminile. La filosofia dell'epoca attuale sta rapidamente eliminando questo pregiudizio contro il fatto che le donne siano colte quanto gli uomini. Conosco più di una signora che sa il latino e i cui modi non ne sono assolutamente influenzati, se non che gli effetti sono un gentile riserbo all'inizio, e nessuna invadenza in altri momenti. Anche gli uomini più saggi e migliori di mia conoscenza sono in favore di questo diritto per le donne, e in particolare conosco il capo di una famiglia eccellente, che appartiene all'alta società, in cui tutte le ragazze imparano le lingue antiche così come quelle moderne, e non tralasciano le doti più comuni al loro sesso e da quel poco che ho visto non posso far loro un elogio più alto se non dire che hanno tutta la facilità, il buon gusto e la semplicità affettuosa dei loro genitori.

Ma riprendiamo. La commedia è interpretata benissimo. Dowton è come al solito pieno di un certo umorismo paterno e di un'ammirevole azione secondaria. Nessuno delinea come lui un tipo piacevole di vecchio dal temperamento sanguigno. Il suo continuo girarsi verso Frankly quando sua figlia si oppone ai suoi finti desideri, gli scoppi di risatine di auto compiacimento, tenute a freno, e il tic convulso del ginocchio, hanno fatto ridere più e più volte l'intero teatro. Anche Harley non l'ho mai visto in una condizione migliore. È molto migliorato, e non si limita al suo prediletto cenno del capo – e ne sono contento, perché sembra che ci sia molto di comico nel suo viso e nella voce, anche se questa ha uno o due toni che possono sferragliare troppo all'orecchio e coprire il resto. Smith,²⁴⁴ nel ruolo del cuoco, era molto oratoriale e indipendente, e ha rappresentato il suo caso come un «servo» che vuole «farsi giustizia». Di Stanley posso solo dire come prima che vorrei cordialmente vederlo in un altro genere di

²⁴¹ Anne Le Fèvre Dacier (1645-1720), filologa e traduttrice francese.

²⁴² Aphra Behn (1640-1689), scrittrice e drammaturga.

²⁴³ Jane Grey (1537-1554), coinvolta nella lotta tra protestanti e cattolici per la successione al trono di Edoardo VI, alla morte del re fu proclamata regina ma sostituita dieci giorni dopo da Mary Tudor e giustiziata come usurpatrice. È divenuta una leggenda e considerata una martire protestante.

²⁴⁴ Forse Richard John Smith.

personaggi. I gentiluomini vivaci non gli si adattano e me ne dispiace, poiché lui ha delle espressioni sul volto alle quali darei moltissimo per non essere obbligato a dire «No». Mrs. Glover, che è sempre stata una brava attrice, mi pare migliorare sempre di più, di giorno in giorno. Il suo stile diventa molto naturale e efficace. Non credo che il personaggio di una signora pedante sia adatto a Mrs. Alsop. Ha troppo della sua affascinante madre e evidentemente vuole essere più disinvolta. Mrs. Mardyn ha ballato e scosso i suoi riccioli con grande effetto, nella parte di Miss Charlotte. Ha un'alta opinione, tra l'altro, di una bella testa di capelli. Ha anche, credo, più idee circa una buona recitazione di quanto si supponga: solo, il senso di ciò che nessuno può non vedere, la sua bellezza, interferisce forse un po' troppo e le impedisce di usare gli occhi e gli atteggiamenti moderatamente quanto potrebbe. Ma non vorrei limitarla, se un freno dovesse cancellare la sua energia vitale. È una cosa troppo preziosa per perderla. Si è gettata volteggiando nelle braccia di Frankly in modo incantevole.

Per quanto riguarda la nuova attrice che interpretava Belvidera,²⁴⁵ Miss Campbell, vorrei vederla di nuovo prima di dare un'opinione. L'effetto che mi ha fatto la sua prima apparizione non è stato di certo molto favorevole ma bisogna ricordare che credo giusto giudicare con uno standard alto. Gli spettatori hanno applaudito moltissimo, ma questo vuol dire poco per un interprete poiché naturalmente sono ben disposti verso una persona alla sua prima comparsa e applaudono con tutta la forza che hanno, che lo sconosciuto sembri aver bisogno di incoraggiamento o no. Miss Campbell aveva l'aria di essere sicura di sé. Ha sicuramente molte caratteristiche fisiche di un'attrice tragica – un viso e una figura che tende alla robustezza, una voce potente e non priva di musicalità. Ma l'ha usata in modo spietato e tutta la sua performance mercoledì sera era pesante e esagerata. Belvidera è un'eroina di forti passioni, ma fondate su una grande tenerezza. Miss Campbell ha mostrato tutte le passioni ma poca tenerezza. Questa non l'ha ispirata nell'affetto né l'ha frenata nel risentimento. Quando si è gettata nelle braccia di Jaffier, è sembrato che lui non fosse molto appassionato, a suo rischio e pericolo, e quando lo ha rimproverato di averla lasciata in pegno ai cospiratori, era vero sarcasmo amaro del genere più inequivocabile: cioè quello di una persona solitamente violenta, invece che occasionalmente accalorata. Il lettore può immaginarsi com'era la scena della follia. Di sicuro terribile, ma di un tipo di terrore che non ci si deve aspettare neppure dalla pazzia, in un personaggio come Belvidera. Era un lanciarsi muscolare, e una aspra convulsione.

La mia vecchia conoscenza teatrale, Henry Johnston, è venuto in questo teatro e ha recitato Pierre per la prima volta. Non è un attore di prima categoria e si concede troppi trucchi scenici, toni alti e bassi, e si

²⁴⁵ Hunt qui recensisce la performance di *Venice Preserv'd* al Drury Lane del 9 ottobre 1817.

pavoneggia troppo, ma ha anche delle buone idee, e di sicuro è una buona acquisizione.

Kean ha ricominciato la sua attività lunedì. Andrò a vedere lui e Miss O'Neill quando queste novità saranno già un po' passate.

19 ottobre 1817

L'accusa di severità mossa all'«Examiner»

Debutto di Miss Byrne di Dublino

Drury Lane

«Ebbene», dice l'impresario, tenendo il giornale ancora umido davanti al fuoco e vedendo il vapore salirne, come la nebbia ne *Le mille e una notte* prima che si potesse scorgere il goblin, «vediamo cosa dice quel maledetto – di Miss Byrne».

Tra parentesi, prima di procedere, qualche parola a proposito di queste idee che hanno gli impresari. Ho tralasciato di notare l'altro giorno il complimento fatto al mio talento a spese della gentilezza nel discorso sul Lyceum, poiché a quanto capisco si alludeva a quello, ed è probabile, perché sono stato il solo critico, credo, a dare notizia del Boschetto di Arnold. Tuttavia, mi è capitato nella stessa settimana in cui è stato pubblicato l'articolo, di approfittare della sgradevole necessità di condannare alcuni nuovi interpreti, per fare delle osservazioni proprio su questo argomento: l'idea che io sia molto severo.²⁴⁶ Lì, credo, avevo osservato che se un giornale non dicesse quello che pensa in queste occasioni, tenderebbe solo ad abbassare il suo livello, a rendere il pubblico impaziente e indignato, a spingere gli impresari verso esperimenti dilatori e costosi, inutilmente – insomma, a non fare del bene a nessuno e a fare del male a tutti. Ho altre tre osservazioni da fare: 1. che in proporzione a quanto è provocatoria la censura di un giornale, è preziosa la sua approvazione; 2. che, se con il termine «severità» i direttori dei teatri intendono cattivo carattere (come sembra che facciano), fanno un grande errore riguardo al carattere di noi tutti; e 3. che vanno considerati pubblico e critici, oltre che i nuovi interpreti. Forse gli impresari pensano che nessuno provi sentimenti o umiliazioni fuori dal teatro? Un interprete non rischia qualche volta volontariamente l'accusa di presunzione? Non è una seccatura per un critico di essere obbligato, conseguentemente, a dare un giudizio negativo? Il direttore non si sentirebbe ingiustamente accusato di avere un cattivo carattere, se l'interprete stesso gli proponesse di vendergli

²⁴⁶ Forse si riferiva a una sua critica negativa a Maywood e a Stanley sull'«Examiner» del 5 ottobre 1817.

luci non buone o mobili pessimo per il suo teatro e si vedesse rifiutare l'offerta? Il cattivo carattere vuole far soffrire, la severità, o ciò che si chiama così in questo caso, non è altro che il desiderio di dire la verità che pertiene al proprio ruolo, di considerare molti interessi invece di uno solo – o, di considerare anche quello, e alla fine di evitare la sofferenza. Io non pretendo di avere una particolare conoscenza di me stesso. Sono molto scettico che chiunque ce l'abbia, e perciò dovrei dubitarne riguardo a me, come sinceramente faccio, ma parlo in generale, e credo che i miei amici negheranno abbastanza prontamente che io abbia la propensione a parlar male degli altri in privato. E ancora sarei passibile di essere accusato, se la severità che viene attribuita alle mie critiche fosse solo zelo eccessivo da parte mia, o se fossi lento, o freddo, o persino se per me fosse insolito esprimere anche delle lodi. Ma il pubblico richiede notizie delle opere. Il caso e, in generale, l'amore della poesia e delle arti ad essa collegate, mi hanno fatto diventare un critico anni fa. Di sicuro mi sono imbattuto in un periodo sfortunatissimo per il palcoscenico, per la reputazione sia del dramma sia della mia benevolenza. Ma ci sono sempre stati degli attori bravi e naturali, e non li ho forse lodati? Lewis, Bannister, o Miss Pope, o Mrs. Jordan hanno avuto qualcosa da ridire su di me? Si sono lamentati Kean, Dowton, Knight, Emery, Liston, Mrs. Davison, Miss Kelly, Miss Stephens? Non parlo sempre di loro con elogi, spesso con grande ammirazione, qualche volta con entusiasmo? Lontano dall'aver un'astratta tendenza a dir male dei nuovi interpreti, è capitato che fin dall'inizio abbia parlato di alcuni di loro in modo più positivo di tutti gli altri giornali. Credo che questo sia stato il caso di Mrs. Davison, prima Miss Duncan. Di Miss Kelly penso di essere stato il solo per un po' di tempo a parlare e a presagire molto bene, e il defunto Mr. Cumberland, che portò sulle scene quell'eccellente attore, Dowton, mi fece l'onore di dire che avevo confermato il suo giudizio. In realtà si dice che gli attori non sono contenti, a meno che la lode non sia in ogni caso eccessiva e senza riserve. Non voglio insinuare che questo sia vero per ciascuna delle persone qui nominate, ma posso pensarlo per gli attori in generale, perché sono sempre al centro di tanti complimenti personali che al tempo stesso stimolano la loro vanità e ne sono il pretesto. Non ci si deve aspettare altro perciò che i direttori dei teatri, che talvolta sono attori essi stessi, talvolta scrittori, e comunque sempre passibili di critica in un modo o nell'altro, debbano condividere così tanto della loro irritabilità. Fawcett una volta ha recitato un epilogo rivolto a me, scritto da Colman, e ora Bartley recita un discorso scritto, suppongo, da Arnold. Mi inchino, con gratitudine e serietà, al complimento che mi viene rivolto di essere «un famoso critico, ben noto sia per la sua severità che per il suo talento» (credo queste fossero le parole), ma sarei stato più commosso se Arnold, invece di far credere al pubblico che sono stato il solo a obiettare al suo Boschetto, avesse detto che io avevo

solo obiettato al fatto che avesse dato al Boschetto troppe arie e troppo poca acqua e, inoltre, che io avevo lodato, forse unico a farlo tra i critici, il principio di questa decorazione. L'ho persino raccomandata al Drury Lane, come migliore dei draghi e delle luci di carta, ma un momento - i draghi penseranno che io sia troppo severo se li attacco due volte.

Quindi, per abbandonare questo argomento e rivolgersi a uno molto più gradevole, questa settimana ho il grande piacere di poter dare il benvenuto a un nuovo interprete, che è veramente un acquisto per il teatro. Martedì sera Miss Byrne del teatro di Dublino ha fatto il suo debutto qui nel ruolo di Adela in *The Haunted Tower*. È giovane e ha un aspetto attraente, begli occhi, capelli neri e una figurina da signora elegante. In realtà credo di non vedere da tanto tempo un'attrice così nobile nell'aspetto e naturale nel portamento. La bocca è il tratto meno bello, perché è un po' in fuori sotto le labbra, per quanto il mento sia arretrato, ma il suo sorriso la riscatta in un attimo: e questa è una delle cose migliori che si possa dire di un volto. Ha la facilità e la spontaneità della bravura consapevole, ma al tempo stesso evidentemente una vera buona educazione, una riluttanza a essere appariscente e una considerazione per gli altri. In una scena, nella quale c'è stato un forte «bis» chiaramente rivolto solo a lei, è rimasta semplicemente di lato insieme agli altri, guardandosi intorno in modo naturale, come a voler dire che erano stati tutti richiamati e che lei aspettava la loro decisione. Allora, lasciate che ci siano attrici di questo tipo e vedrete se non posso lodarle.

Ho involontariamente parlato di Miss Byrne come di un'attrice, e in realtà è una vera promessa e di certo la migliore che ho visto finora tra le cantanti professioniste. Ha il senso dell'azione secondaria e del dialogo, e batte il ventaglio sul palmo della mano con una vivacità naturale.

La sua voce ha un unico notevole difetto nella qualità delle note più sonore, che sono stridule, ma ne ha di dolci tra quelle più leggere, sia alte che basse; il suo orecchio è eccellente e il suo stile di canto in generale è sensibile, corretto e potente. Ha un gusto così buono che di sicuro supererà una certa durezza di esecuzione, o un'eccessiva scansione nell'articolare le note: questo, comunque si è notato di più nella prima aria «Whither, my love» e forse era dovuto al fatto che voleva nascondere la timidezza e non cadere nel difetto opposto di legare troppo, poiché all'inizio era molto agitata anche se si è subito ripresa. Ad ogni modo l'esecuzione di quell'aria, de *La Rachelina* di Paisiello²⁴⁷ (una delle più dolci fra tutti i pezzi) nel complesso è stato un promettente annuncio delle sue qualità e ha fatto subito capire che quella che avevamo di fronte non è una cantante qualsiasi. Mi è piaciuta molto anche in quella parte più leggera del duetto con il suo innamorato e sospetto che sappia ballare bene quanto cantare, se mai dovesse cominciare

²⁴⁷ Rachelina è il personaggio principale dell'opera *La molinara* (I rappr. 1788) di Giovanni Paisiello (1740-1816).

a farlo. Drury Lane ora ha certamente una cantante, così come Covent Garden e, anche se Miss Stephens resta insuperata tra le nostre interpreti per dolcezza di tono e commovente melanconia, pure penso che Miss Byrne avrà anche lei personalmente la sua notorietà e non di basso livello. Sono tutte e due cantanti corrette e potenti, e forse entrambe occuperanno una posizione nella stima del pubblico, una come cantante di un genere di tragedia leggera non senza il senso del divertente, l'altra come cantante di una commedia ammodo, non senza il senso del serio.

28 dicembre 1817

Drury Lane

Lunedì è stato rappresentato in questo teatro un dramma intitolato *Richard Duke of York or the Contention of York and Lancaster*. È «alterato da *Henry VI* di Shakespeare»²⁴⁸ e mette in scena quasi tutta la forza della compagnia; eppure, in un modo o nell'altro, c'è molto poco su cui concentrare l'attenzione, e Kean, nel ruolo di Riccardo, è lontano dal suscitare la solita impressione. In generale tutti gli attori qui sono mal pensati per dare rilievo ai personaggi medi della tragedia, e sfortunatamente tutti i personaggi rispondono a questa descrizione. Così non ho un'altra impressione dalla recitazione di Penley nel ruolo del Duca di Somerset, se non che andava in giro con abiti che gli cadono male, oppure da quella di Bengough, se non che era un robusto gentiluomo anziano che è stato ucciso, e da quella di Wallack, se non che ha preso questo morto corpulento sulle spalle e se l'è portato via. C'erano dei bei brani di Kean nella parte del Duca of York, ma il personaggio sembra mancare di rudezza e di intensità. Inoltre, Kean è incline a usare un bel po' di declamazione e di cliché, più di quanto si addica a un grande attore, oppure è solo un grande attore a singhiozzo. Perché non usa più spesso lo stesso tono naturale con cui comincia uno dei suoi discorsi in risposta a Somerset davanti al re? Se pensa che questo non colpirebbe, può star certo che si sbaglia: la gente non ammira un passo solo perché è diverso dagli altri, ma perché è simile alla natura. Ma se la pensa davvero così, c'è da dubitare sul serio della sua grandezza, e non c'è nemmeno da sperare che potrebbe farlo se volesse. Il momento migliore, con una certa continuità, è stata la scena di addio con il figlioletto Rutland, molto intensa, naturale e tranquilla. Non mi è piaciuto altrettanto nella scena finale in cui sta in piedi morente e Margaret (un momento terribile!) gli dà il fazzoletto intriso del sangue del figlio per asciugarsi la faccia. Forse in questa scena una certa monotonia era adatta alle deboli condizioni del personaggio, ma mi sembra che si sia lasciato sfuggire una bella occasione

²⁴⁸ Da John Herman Merivale (1779-1844).

per trasformare una frase informale in uno di quegli effetti patetici e sublimi, che tali espressioni hanno nel bel mezzo del dolore:

Osserva, regina spietata, le lacrime di un padre disgraziato:
Hai immerso questo fazzoletto nel sangue del mio dolce ragazzo,
E guarda! Lavo il sangue con le lacrime.
Tienilo tu e vai a vantartene.

(Le restituisce il fazzoletto.)

E se racconti la storia nel modo giusto,
Parola mia, chi ascolta verserà lacrime:
Sì, persino il mio nemico verserà calde lacrime,
e dirà – Ahimè, che azione miserabile!

Se Kean avesse raddoppiato l'enfasi che ha messo sulle parole in corsivo, ne avrebbe duplicato anche la natura e l'effetto.

Penso che questa compilazione da Shakespeare non durerà a lungo. In realtà, non è buona; e non è probabile, per quanto l'affermazione possa sembrare paradossale, che si faccia mai una buona compilazione dalle opere di un grande drammaturgo, poiché, in proporzione a quanto il suo lavoro è buono, e coerente, e con dei tocchi raffinati, questo tagliuzzarlo in pezzetti inevitabilmente lo rovina. Immaginate una selezione delle pitture di Raffaello, messe insieme in un quadro, o un'opera fatta di scene da opere differenti di Mozart, Paisiello e Cimarosa. Un vero pittore o un musicista vi riderebbero in faccia a una proposta del genere. Che ne sarebbe di tutte le armonie e le sfumature di colore, di tutte le compatibilità con questa o quella situazione, o persona? L'assurdità è evidente. Nel lavoro di cui parlo, per esempio, il compilatore ha fatto un debole strano miscuglio di scene e personaggi, che sono eccellenti al loro posto, o dove sono amplificati in quei brani interi di grande forza o di grande debolezza con cui Shakespeare li ha messi in risalto. Ma l'eroe di questa opera è un personaggio medio: Warwick non è reso abbastanza rilevante da prenderne il posto, altri personaggi robusti o straordinari che rendono varie le tre parti di *Henry VI* sono omessi o non potevano entrare in un dramma che riguarda soprattutto il Duca di York, e il compilatore, nel ridurre la parte dello stesso Enrico, non ha visto che sarebbe stato meglio mettere subito in primo piano un carattere di grande e eccezionale debolezza piuttosto che il personaggio medio appena nominato. In breve, devo protestare vibratamente contro la sconsideratezza irriverente così come contro la volgarità di disintegrare un grande poeta in questo modo, mettendo insieme le sue disgiunte membra e mandandole a mostrare una vitalità strana e innaturale, in base alla forza della loro bellezza e eccellenza prese individualmente. Significa trasformare la bellezza in deformità e la forza in debolezza. Significa deridere e annientare un grande scrittore (senza dubbio per ignoranza) nel momento stesso in cui si finge di rendergli il più grande omaggio: è veramente mancanza di sentimento e di razionalità.

Compilatori di questo genere non hanno mai sentito parlare di una cosa come il contesto, né del testo, e pensano che un poeta come Shakespeare metta le sue scene e i personaggi in quel posto o in quell'altro e che li unisca e li modifichi in quel modo o in quell'altro per niente? Per amor del cielo, che non ci siano più di queste anomalie. Vediamo Shakespeare per se stesso e non come un insieme corrotto di nobili membra, con qua e là un pezzo preso da altri poeti: un occhio dal povero Chapman, e una rotula da Webster,²⁴⁹ perché qui si dà anche questo caso!

Se il compilatore volesse fare ammenda, che riprenda subito alcune opere di quegli altri grandi poeti, perché anche se ce li ha presentati in questa occasione in modo maldestro, la conoscenza che ne ha gli fa onore, e l'ammirazione evidente del pubblico, in tutti e due i passi cui ho alluso, è una buona indicazione del fatto che potrebbe avere più successo in quell'operazione che in quella che ha messo in scena.

25 gennaio 1818

Opera

Questo teatro ha riaperto per la stagione e la sera in cui l'ho visto era pienissimo. Ora è illuminato da un magnifico lampadario con un doppio giro di gas, che pende come un sole di cristallo nel centro del soffitto, e getta una bella luce su tutto il teatro, anche se per contrasto l'orchestra e i palchi bassi sembrano più bui di prima. Ma questo, credo, è ciò che preferiscono le signore, e del resto forse anche gli uomini, inclusi i soldati e i politici. Sappiamo che i lampadari a gas sono stati tolti dai palchi al Covent Garden. Si trova che la luce, com'era da aspettarsi, sia troppo forte per la carnagione se è troppo vicina, e di certo non vi è motivo perché i volti delle signore ne debbano soffrire. Quanto all'idea che un colorito davvero bello dovrebbe poter sostenere anche la luce più indagatrice, non è certo che anche il migliore colorito si mostrerebbe al meglio in tali circostanze, e poiché tutta questa faccenda, anche in natura, è un problema di inganno (sempre esclusa la salute), è a beneficio di chi guarda vedere più bei visi possibile, nella condizione più vantaggiosa. Il vero fascino di un volto sta nella dolcezza e nell'intelligenza – nell'espressione, e se è aiutato in modo innocente e spontaneo, tanto meglio. Qualsiasi carnagione o semplice esterità sarebbe disintegrata sotto un microscopio, ma l'anima, e il gusto, e la bellezza dell'allegria o della gentilezza sono un'altra cosa. Se una signora vuole apparire al meglio all'Opera, dovrebbe fare esercizio la mattina e stare di buon'umore tutto il giorno e allora, se il suo volto non è aiutato da una giusta sistemazione delle luci e delle ombre, allora è trattato molto male, ma se invece lo è, siamo davvero sciocchi a non compiacercene.

²⁴⁹ George Chapman (1559-1634); John Webster (ca. 1580-ca. 1625).

All'inizio si pensava che il loggione fosse penalizzato da questa luce che pende, ma ora tutto ciò credo sia smentito. Gli unici a soffrirne sono i quattro gruppi dipinti sul soffitto, che rappresentano la Musica, la Pittura, la Danza e la Poesia, che sicuramente ne sono molto disturbati. Furono eseguiti, a quanto ne so, da Zarra, dai disegni e sotto il controllo di Casimir Carbonnier,²⁵⁰ un giovane artista allievo di David. Mi si dice anche che la disomogeneità, osservata nell'esecuzione, sia dovuta al fatto che tutta l'opera è stata composta e finita in meno di tre settimane. Sono quindi restio a giudicare la qualità dell'uno o dell'altro di questi signori, che non ci si deve aspettare gareggiassero in velocità con Raffaello. Alcune figure sono molto vivaci, ma altre non lo sono affatto, e se Carbonnier ha della inventiva, necessita di più tempo per mostrarla, poiché ha ripreso senza alcun dubbio le più famose composizioni di Raffaello e Michelangelo, specialmente «La scuola di Atene» e i profeti delle stanze vaticane. La notevole figura dell'Architettura, per esempio, è quasi una copia di uno di essi, e circa le imitazioni, nel gruppo della musica è inserita la figura di una ragazza seduta, così francese e artificiale da costituire un singolare contrasto. Tuttavia, è comprensibile che Carbonnier si ricordi di queste graziose concittadine, ma non so cosa dire del suo ingiustificabile sciovinismo, per cui fa di Aristofane, Terenzio e Molière i tre nomi più illustri nel gruppo della poesia e lascia che Sofocle e Shakespeare svolazzino via in una nuvola scura sullo sfondo. Inoltre, sarebbe stato meglio mettere i nomi di Voltaire, Racine e Corneille più in risalto rispetto a quello di Molière, e in un teatro d'opera forse il nome di Quinault sarebbe stato migliore di tutti. Neanche il nome di Tasso risalta più di quello di Molière, eppure senza dubbio i poeti italiani avrebbero dovuto essere più evidenti in un teatro italiano. Penso sia stato omesso persino Metastasio, poeta d'opera. Ma *accanto* agli italiani, sarebbe stato più di buon gusto che Carbonnier, considerando dov'era, mettesse gli inglesi o comunque *non* i francesi.

Mi fa piacere vedere che il Direttore è stato solerte nel regalarci *Figaro*. È probabilmente l'opera più incantevole di un autore incantevole. *Don Giovanni* gli contende la palma, ma le cose migliori in *Don Giovanni* sono della stessa natura di cui è fatto interamente *Figaro*. Qui Mozart si è lasciato andare all'esaltazione del suo spirito non negli aspetti più chiassosi ma in quelli più leggiadri e divertenti, e ascoltiamo, come avremmo fatto a una festa data dal giovane Anacreonte, con i sensi incoronati di rose. È tutto un tranquillo alternarsi di piaceri - un continuo vivace ruotare di fluidi divertimenti. Come al solito ci riduce tutti a esclamazioni e sorprese piacevoli. Che cosa ci può essere di più aereo, eppure adeguato, di «Se a caso madama»? E che cosa di più stizzosamente ironico, e indignato, di «Via resti servita, madama brillante»? Cosa di più frettoloso, misterioso e

²⁵⁰ Casimir Carbonnier (1787-1873), pittore francese.

articolato, incline al piacevole, e con quelle piccole note nervose a intervalli, di «Non so più cosa son», o di «Voi che sapete»? Cosa di più scherzoso di «Non più andrai», che poi incede verso un'aria militare, con l'accompagnamento di una marcia veramente nobile? Che cosa di più dolce e delicato, cosa di più struggente, quale espressione di passione più sensibile e melodiosa, di «Porgi, amor»? Quale interrogatorio più espressivo e sospettoso di «Conoscete Signor Figaro» nel finale del primo atto; o più richiedente, o più anticipatorio dell'assenso e dell'armonia che richiede, di «Deh, signor, nol contrastate», dolce e delicatamente sinuoso come la carezza di due guance? Quale lamento più dolce ma fervente, di «Dove sono i bei momenti»? Che cosa è più semplice e pastorale di «Ricevete, o padroncina»? Che cosa più squisitamente infantile, più piacevolmente singhiozzante di «L'ho perduta, me meschina»? Cosa più leggero e insinuante di «Sull'aria»? Cosa più luminoso e pieno di attesa di «Deh vieni non tardar»? Che cosa di più perfetto quanto a bravura, gusto, eleganza, dolcezza, corteggiamento e trionfo, del duetto «Crudel perché finora», che è forse la più bella effusione di questo grande maestro della passione? I tre accordi nella sinfonia da soli annunciano una mano ispirata. Madame Camporese questa stagione non appare e la sua parte della cameriera Susanna è interpretata da Madame Fodor, la quale ha gentilmente ceduto la parte della Contessa, come dicono le locandine, a una nuova cantante. Alcuni giornali si sono rammaricati di questo cambio ma io devo confessare che per me non è così. Madame Fodor può anche essere un po' troppo robusta per la leggera Susanna, ma ha energia e un aspetto più socievole di Madame Camporese e per dire la verità quest'ultima, per il mio orecchio, è una cantante più corretta e potente che incantevole. Comunque, se ne sentirà la mancanza, immagino.

Sulla nuova cantante, Miss Corri, non dovrei esprimere subito un'opinione decisa, ma patisce di un'evidente agitazione. La sua recitazione, forse anche in parte per questo motivo, è attualmente insignificante, ma non ci si aspetta che i cantanti siano eccellenti come attori, anche se ne hanno più che mai bisogno in opere come questa, e più sono bravi interpreti in ogni momento, migliore è l'effetto che la recitazione ha sul loro canto. Come cantante, Miss Corri senza dubbio mostra di essere una grande promessa. La voce è chiara e distinta, ha un orecchio eccellente, e dimostra pur attraverso l'ansia una facilità e una potenza degne di quella che si dice sia stata la sua maestra, Madame Catalani. La sua carenza sembra essere nell'aspetto intellettuale della sua arte: la proprietà di espressione. Getta luci e ombre troppo indiscriminatamente, ora facendo scendere la voce, ora lanciandola come Catalani, ma non come lei nel posto giusto. Si dice comunque che sia molto giovane e lo sembra. Ne riparleremo tra una o due settimane. L'aspetto personale di Miss Corri, anche se non straordinario, è

elegante, e sembra così modesta, oltre che brava, che è impossibile non augurarle di cuore ogni successo.

Non riesco ad accettare Miss Mori come paggio. Madame Pasta non era molto brava in questo personaggio ma almeno sembrava di più un ragazzo timido e innamorato. Naldi, che è un piacere sentir pronunciare l'italiano, pare essersi sbarazzato, almeno in questo ruolo, degli eccessi cui ho osato obiettare lo scorso anno. È intelligente come prima, e vivace quanto deve esserlo, ma non si butta di qua e di là sul palcoscenico e non spreca una gran quantità di gesti minacciosi in «Se vuol ballare». Sono felice di rivedere Angrisani - e Ambrogetti, che è più che mai pieno di senso e, per fortuna, in quest'opera ha un personaggio che gli permette di spaziare, come Don Giovanni, invece di essere sempre tentato di deviare verso quei gesti inspiegabili e quel complicato puntare alla luna, che già mi avevano reso perplesso ne *La Molinara*. Rende il duetto con Madame Fodor, «Crudel perché», come dovrebbe essere, e come l'ha scritto Mozart: un dialogo vivace oltre che una bella composizione. Lo sbigottimento momentaneo che mostra quando Susanna dice *No* invece che *Sì*, e viceversa, è eccellente ed è molto piaciuto al pubblico. Si può osservare tra l'altro che questo piccolo pezzo di civetteria e di varietà è introdotto da Mozart stesso, poiché l'autore del libretto non ha indicato nessun gioco tra le parole *Sì* e *No*.

22 marzo 1818

Opera

Un'opera, intitolata *Il barbiere di Siviglia*, uscita dalla penna del signor Rossini, un giovane compositore di Roma, è stata prodotta al teatro dell'Opera per la prima volta nel nostro paese.²⁵¹ C'erano grandi aspettative specialmente perché è stata rappresentata con grande successo in vari teatri in Italia, ma io ero tra quelli che pensavano che aver scelto un'opera da musicare, già composta da un maestro così raffinato come Paisiello,²⁵² non fosse un'ambizione di buonissimo gusto, né un promettente sintomo di eccellenza. Mi aspettavo di trovarvi espresso poco genio, almeno dal punto di vista del sentimento, e ritengo di non essere stato smentito.

Il grande valore della scuola italiana (che con tutta la mia ammirazione per Mozart mi sembra molto sottostimata oggi, in parte per l'indubbia qualità della scuola tedesca e in parte per una moda di corte) consiste in bella melodia e espressione. Prendono una passione dopo l'altra e te ne danno il vero sentimento elementare, come se loro stessi la subissero e vi fossero totalmente impegnati. Le composizioni di Paisiello sono esempi

²⁵¹ La prima inglese fu il 10 marzo 1818.

²⁵² All'inizio la popolarità dell'opera *Barbiere di Siviglia* (1782) di Paisiello non giovò al successo di quella di Rossini (1816, scritta quando l'autore aveva 24 anni).

speciali di questa forza dell'espressione. Le sue melodie sono squisitamente raffinate, commoventi e originali, e i suoi recitativi mi sembrano sempre così appropriati da essere superiori persino a quelli di quell'incantevole tedesco per nazione e italiano per natura, Mozart.

In nessuna di questa qualità principali l'opera del Signor Rossini secondo me regge il confronto. Dovrei trattenermi dal parlarne in modo così deciso dopo un solo ascolto, ma ciò che rende un'opera squisita e fa sì che ci si ritorni più e più volte, ammirandola sempre di più man mano che la si conosce, è una serie di belle arie, e mi pare che il nuovo *Barbiere di Siviglia* ne sia privo. Non me ne ricordo una. I passaggi che più somigliano a arie mi sembrano riconducibili a Haydn, Mozart e allo stesso Paisiello, e il recitativo è eccezionalmente piatto e banale. Si può sempre indovinare il commento affidato agli archi. Un intelligente critico di un quotidiano nota la somiglianza con Haydn di «Zitti, zitti, piano, piano», il brano preferito dell'opera.²⁵³ D'altra parte, il lavoro non è privo di qualità o persino, tenendo conto della giovane età del compositore, di grande promessa, sebbene non negli aspetti più alti del genio. Le buone qualità sono una specie di allegra irruenza e il talento di esprimere le bizzarrie del personaggio. Sfortunatamente ho perduto la mia copia del programma, ma ricordo bene i passaggi più straordinari. Alcuni mi risuonano dentro. In generale erano le parti più veloci, l'ingresso del conte travestito da maestro di canto, i lamenti di Bartolo e la scena in cui Figaro e il suo padrone hanno tanta difficoltà a liberarsi di un gruppo di persone incredibilmente ostinate. Non ho mai sentito un compositore che mi abbia trasmesso un senso così armonioso della discordia, che abbia musicato con tanta vivacità quello che volgarmente si chiama un litigio. Il resto dell'opera è tutto di questo genere di abilità, non buono nelle parti più serie, più sentimentali e raffinate, ma estremamente promettente in quelle intense, energiche e più vistosamente comiche. L'effetto generale è inesperto e incoerente. Talvolta, per esempio, non c'è quasi accompagnamento, talvolta un accompagnamento abbondante, a volte il palcoscenico è tutto in agitazione, a volte inspiegabilmente tranquillo. Una caratteristica è particolarmente degna di nota: cioè che il giovane autore, come se consapevolmente disperasse di trovare una giusta quantità di idee, buttasse le note per così dire a caso e, in mezzo a una quantità di effetti grotteschi, di tanto in tanto colpisse nel segno. Sembra, a questo proposito, l'antico pittore che in un raptus di impazienza per non essere riuscito a rappresentare la schiuma alla bocca di un cane, getta la spugna contro le mascelle dell'animale e produce proprio quello che non sperava più di ottenere.

Finora abbiamo dato per scontato che il Signor Rossini sia giovane, come si dice. Se non lo è difficilmente diventerà grande, ma se lo è senza dubbio potrà esserlo, ammesso che non sia rumoroso e energico come la sua

²⁵³ Il tema viene dal canto dell'aratore in *Seasons (Le stagioni)* di Haydn.

musica e che un giorno, durante una qualche serenata troppo vivace, non si rompa quella testa disordinata.

26 aprile 1818²⁵⁴

Covent Garden

È stata una settimana ricca di novità teatrali, in modo particolare perché hanno avuto tutte successo. Il Covent Garden ha prodotto una nuova tragedia, e il Drury Lane ha ripreso una tragedia di Marlowe, un'opera musicale composta da Hook,²⁵⁵ e ha prodotto un nuovo interludio burlesco. Ed ecco qui una delusione, normale fra tante cose!

La nuova tragedia è intitolata *Bellamira, o la Caduta di Tunisi*, ed è scritta da Shiel,²⁵⁶ autore di *Apostate*. Manfredi, un nobile napoletano (Charles Kemble) è prigioniero a Tunisi e cospira con gli altri detenuti per recuperare la libertà. Durante i tentativi per riuscirci d'improvviso incontra, con grande stupore, la moglie Bellamira (Miss O'Neill), che è stata fatta prigioniera anche lei con il figlioletto e che, dopo aver subito assieme a lui dei ritardi e degli ostacoli strazianti, ottiene la compassione del rinnegato Governatore (Young) che, in parte per stanchezza dei suoi stessi crimini, in parte per riguardo ai suoi compatrioti, e in parte per amore del nome stesso di Bellamira che era quello della sua bambina, li aiuta e li spinge a fuggire. La fuga tuttavia è impedita dall'intervento di Amurath, un altro italiano rinnegato (Macready) che, a causa dell'ambiguo atteggiamento del Governatore verso gli schiavi, è assegnato alla sua stanza e gli viene dato l'ordine di mettere a morte il più importante di loro. Amurath, uomo violento e vendicativo, ha visto nella lista dei condannati il nome dell'uomo che più odia sulla terra, Manfredi, poiché la donna che amava aveva scelto questi, ed era stato per un suo tentativo di prenderla con la forza che era stato picchiato dal rivale e marchiato dal carnefice sulla pubblica piazza a Napoli. Con suo duplice piacere - il piacere di ciò che lui chiama il suo amore, e della sua malvagità - trova che anche la donna in questione è prigioniera: la maggior parte della pièce è occupata dai suoi tentativi di renderli vittime l'una della sua lussuria e l'altro della sua vendetta. I suoi tentativi lussuriosi sono impediti dall'eroismo di Bellamira stessa che, lottando con lui, gli strappa un pugnale dalla cintura e si difende. Lui scappa con l'intenzione di andare a uccidere Manfredi, ma il deposto Governatore, che intanto ha scoperto che Bellamira è sua figlia, ha lasciato liberi i cristiani e, anche se la congiura è stata scoperta e lui e gli altri messi in prigione, la città è attaccata con successo da truppe cristiane. I prigionieri

²⁵⁴ Pubblicato in due parti (26 aprile e 3 maggio 1818).

²⁵⁵ Christopher Marlowe (1564-1593); James Jook (1746-1827).

²⁵⁶ Richard Lalor Sheil (1791-1851). Hunt scrive male il nome.

che, eccetto il Governatore, erano stati condotti all'esecuzione, si uniscono a loro e li aiutano a vincere. Amurath, recandosi infuriato alla prigione, pugnala a morte il Governatore e, dopo essere uscito di nuovo per andare a combattere, rientra barcollando ferito e trova Bellamira con il padre e il figlio. Tutto l'empito della sua passione rientra amaramente nel suo cuore ma, anche se per un momento pensa di non poter fare del male a un bambino, la sua sete di vendetta prevale: striscia verso la madre e il bambino, nonostante le grida di lei, per sacrificare il piccolo quando il padre, Montalto, non ancora morto, vacilla tra di loro e restituisce il colpo mortale. In questo momento di crisi, gli altri entrano vittoriosi e il dramma finisce con la morte dei due diversi rinnegati e la salvezza del marito, della moglie e del figlio.

Quest'opera non è affatto priva di valore e, poiché so che l'autore è giovane, promette ancora di più. In alcuni degli avvenimenti c'è un bel po' di cose interessanti e di suspense. Il linguaggio, anche se non segnato dall'originalità e tendente alla declamazione, è nondimeno tenuto sotto controllo istintivamente da un buon gusto nascosto, e i sentimenti non solo sono eccellenti, ma l'autore ha anche mostrato che sono sinceramente provati da lui stesso: prima di tutto per quell'istintivo buon gusto già citato, che sente sempre che la verità può fare a meno della declamazione, e in secondo luogo da un empito vivace contro lo spietato disinteresse verso i Prigionieri in Africa, da parte dei soliti conquistatori in Europa – un'allusione ovvia che, anche se fa appello ai naturali impulsi di umanità ed è sicura dell'approvazione del pubblico, avrebbe comunque potuto creare dei nemici tra gli spettatori, che potevano poi causare problemi all'autore. Io amo moltissimo questa sincerità e lo sprezzo delle meschinità. È ciò di cui i tempi hanno bisogno, ed è un altro segno del crescente potere intellettuale. Fa onore a Shiel, al suo paese e persino alla sua specie.

Il difetto della nuova tragedia è quello di un'ambizione giovane, che tende ardentemente al suo scopo senza l'esperienza necessaria per ottenerlo: è una tendenza a prendere l'improbabilità per interesse, la veemenza per forza, a pensare che il non tollerare la bassezza significhi arrivare in alto e che l'effetto tragico eccessivo, fisicamente dominante, sia l'effetto reale che trascina e sostiene. Shiel avrebbe potuto scegliere da quel magazzino di storie italiane di pugnali – i romanzi di Giraldo Cinzio ²⁵⁷ una storia di prigionieri tunisini con una serie di eventi meno convulsa di questa sua. L'espedito ripetuto di controllare i movimenti di una donna, mostrandole suo figlio o suo marito e minacciando la vita di questi, e un continuo mettere in gioco pugnali, denunce, malvagità, agonie mentali o fisiche, e grida, significa solo che l'autore non ha ancora quella abbondanza di idee tale da permettergli di sbarazzarsi dei soliti congegni del terrore. La

²⁵⁷ Giambattista Giraldo Cinzio (1504-1573), letterato italiano. La sua novella *Il moro di Venezia* fu la fonte per *Othello* di Shakespeare.

madre, in realtà, non sarebbe sopravvissuta a una tale atroce serie di prove. Il bambino in questo dramma è reso quasi una bambola tragica, allo scopo di prenderlo o metterlo via quando la madre vuole, e si comporta proprio come una bambola, accettando tutto con una passività veramente cerea, e stando seduto, quando non serve, sulla prima panca o sul parapetto lì vicino, con un volto indifferente alle tempeste che ha di fronte, quanto il mascherone sulla prua di una nave. Devo dire che alcuni di questi elementi superflui sono stati in seguito ridotti. Non ho tempo di parlarne di più, ma Shiel ha abbastanza senso e spirito per sapere come seguire i suggerimenti che gli do e per profittarne. Che coltivi seriamente la lettura e, ancora di più, l'osservazione della natura umana e l'amore per il mondo esterno: la prima è la carne e le ossa del genio e il secondo il suo abbellimento. Non avrà bisogno di così tanti incidenti violenti un'altra volta, e ne terrà alcuni solo con il garbo pacificante che ci ripaghi di quello che patiamo.

Ho appena lo spazio per dire qualcosa degli interpreti, sebbene oggi giorno siano grandi e talvolta, penso, pretendano di dare l'ultima mano alle scene e alle idee di un autore, il che forse è uno dei motivi di così tanti insuccessi. Ma in ogni caso, nelle mani del critico, devono essere contenti di avere una posizione inferiore a quella dei drammaturghi. La parte di Bellamira è molto adatta alla solita natura tragica dello stile di Miss O'Neill, ed è stata eccellente in alcuni brani, in particolare dove ci sia un'emozione repentina. I suoi momenti migliori sono forse quelli in cui biasima e protesta contro qualcosa. Il suo «No, no, no!» per esempio è molto naturale, rapido e avvincente, ma dovrebbe stare attenta a non usarlo troppo spesso. Young è stato molto saggio e potente nella parte del Governatore, specialmente nell'avvilimento triste e raccolto dei suoi ultimi momenti in prigione. Charles Kemble non è al suo meglio in un ruolo che gli consente troppo di avere un'espressione corrucciata, ma ha sempre un bell'aspetto e in certi passaggi recita bene. L'attore più straordinario nella nuova pièce è Macready, che si è disfatto della sua tendenza alla declamazione più presto di quanto mi sarei aspettato e ha dato alla maligna perfidia di Amurath l'effetto migliore, perché più pacato. Sono felice di vedere questa prova della sua consapevolezza, perché gli attori sono troppo pronti a lasciarsi sedurre da un'idea di *ciò che conta*, come si usa dire, mentre non è ciò che conta al momento che deve essere desiderato, bensì ciò che conta a lungo andare. La declamazione di Pope *rac/conta* - ma è una storia molto mediocre; Kean invece conta un bel po'.

Drury Lane

Un'opera musicale intitolata *The Lady of the Manor*,²⁵⁸ con nuove musiche del compositore originale Hook è stata ripresa in questo teatro giovedì. Non ne conosco l'autore. È del genere mediocre, ma dolce e pastorale, degli scritti drammatici di Bickerstaff e di Mrs. Brooke.²⁵⁹ La storia è quella di due signore (Miss Kelly e Miss Byrne) che si travestono per provare il carattere di due gentiluomini. Miss Kelly recita la sua parte con la solita bravura e espressività. La musica, come accade di solito con le opere di questo venerabile compositore, è in alcune parti molto piacevole, in altre molto banale. La differenza sta nel fatto che Hook abbia in mente gli italiani o Vauxhall. Non so quali fossero i pezzi nuovi e quali quelli vecchi. Uno di questi, una canzone per diverse voci sull'ospitalità in campagna, inizia con uno squisito movimento; ma è Hook l'autore dell'aria scozzese di «Down the Burn, Davy, Love»?

The Jew of Malta di Marlowe è andato in scena venerdì con grande successo. Il lettore forse conosce questa tragedia, in seguito all'importante e lodevole ripubblicazione dei nostri vecchi poeti da parte dei migliori tra gli appassionati di testi antichi. La storia è quella di un ebreo che, essendo stato trattato in modo tirannico dai cristiani che governano Malta, ha un odio esagerato per l'intera setta e, oltre a una quantità di delitti indiscriminati che attribuisce a un servo con sua grande soddisfazione, fa in modo che due innamorati di sua figlia, uno dei quali è il figlio del Governatore, siano uccisi l'uno per mano dell'altro. Strangola un frate che viene a dirgli della conseguente morte della figlia e a rimproverarlo, avvelena una cortigiana, un prepotente, e il suo stesso servo che aveva cospirato con loro contro di lui, fugge dalla prigione e cede Malta ai turchi e, infine rovescia tutte le macchinazioni dei suoi nemici su di loro, fino alla scena finale quando, avendo agito per tradire i turchi con il Governatore, e eliminarli a un ricevimento, questi riesce a far in modo che invece sia ucciso lui alla presenza degli invitati. Nel programma si dice che la rappresentazione sia *basata* sulla tragedia di Marlowe,²⁶⁰ ma non vedo la ragione di questo termine: la tragedia è la stessa vecchia tragedia con solo poche alterazioni nella natura dei crimini dell'ebreo e nella catastrofe – il veleno nel vino sostituito da un fiore avvelenato (e non credo in meglio) nella scena con la cortigiana, e Barabas viene fatto saltare in aria o piuttosto tirato giù da una galleria a forza di spari, invece di essere spinto con l'inganno dentro un calderone ardente: di certo una considerazione per i nostri nervi e estremamente ben gestita. L'interpretazione di Kean dell'ebreo è secondo il suo gusto migliore di compiacente vendetta e di

²⁵⁸ Opera di William Kenrick (1725-1779) tratta dalla pièce *Country Lasses* di Charles Johnson (1679-1748), con la musica di James Hook. Inaugurò al Covent Garden il 23 novembre 1778.

²⁵⁹ Isaac Bickerstaffe (1735?-1812?); Mrs. Frances Brooke (1724-1789).

²⁶⁰ Si trattava di un'alterazione scritta da Samson Penley.

machiavellismo trionfante. Ha anche divertito il pubblico con una canzone, forse un po' troppo alla maniera di Braham per un dilettante, ma molto dolce e persino accurata nelle sfumature e negli abbellimenti.

Ho voglia di dire tanto sul tema di Marlowe e del suo prototipo dell'israelita di Shakespeare, migliore, in carne e ossa, che non affido la penna a questi limiti ristretti e ritornerò sull'argomento la settimana prossima, quando farò anche un resoconto di *Amoroso, King of Little Britain*,²⁶¹ che non mi è stato possibile vedere a causa di un incidente. Nel frattempo, chi non ha presente Marlowe può conoscerlo leggendo la raccolta del Teatro britannico antico, alcuni vecchi drammi separati che sono stati pubblicati di recente, e quell'eccellente opera, *Specimens of English Dramatic Poets* di Lamb,²⁶² dove troverà uno o due brani critici magistrali sul genio di Marlowe.²⁶³ Chi possiede anche una nuova serie di pubblicazioni intitolata *Select Early English Poets*, di Singer²⁶⁴, cui da molto tempo devo il tributo della mia ammirazione, sarà lieto di sapere che può trovarvi il poema *Hero and Leander*, opera di Marlowe e Chapman. Coglierò l'occasione di dire qualche parola su questa pubblicazione molto elegante e appetibile, specialmente sulla parte sostenuta in essa dal vecchio, solido, stimato amico Chapman, che ha tutta la durezza, ma anche la maestà oracolare, di una vecchia quercia di Dodona.

3 maggio 1818²⁶⁵

Riprendo le mie osservazioni su *The Jew of Malta*. La rappresentazione è stata replicata diverse volte con buona presenza di pubblico, sebbene, senza negare il talento dell'autore, alcuni pensino che non possa durare come attrazione, altri ne attribuiscono la continuità interamente a Kean e nessuno sappia bene che cosa pensare del personaggio principale, che in generale è considerato come un essere totalmente oltre il limite della natura umana. L'ebreo è certamente un tipo di persona sconcertante e richiede tutta la forza del suo intelletto naturale per impedire che l'enormità e la molteplicità dei suoi crimini cadano, per il loro stesso peso, negli atteggiamenti fantastici del burlesco.

²⁶¹ Spettacolo elaborato di James Robinson Planché (1796-1880). Dopo il 1840, quando la pièce fu rappresentata al Covent Garden, Hunt e Planché divennero amici.

²⁶² C. Lamb (1775-1834), *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived About the Time of Shakespear* (Esempi di poeti drammatici inglesi vissuti al tempo di Shakespeare, 1808).

²⁶³ I lettori saranno lieti di sapere che gli scritti di Mr. Lamb, pieni di critica profonda e di sentimento, sono stati raccolti per la pubblicazione da un dinamico libraio e sono ora in stampa [Nota dell'Autore].

²⁶⁴ Samuel Weller Singer (1783-1858), studioso e curatore di ristampe, anche in facsimile, di molti poeti del Seicento.

²⁶⁵ Inizio della seconda parte del saggio.

Ma mi sembra che, con il dovuto riferimento ai tempi in cui il personaggio fu concepito, ai principi su cui l'autore intendeva farlo procedere e alla persecuzione antisemita che Shakespeare in seguito mise alla base della sua opera più notevole, la perplessità si dissolva, e il totale criminale riprenda la sua posizione nell'umanità, in realtà non come un esempio del delinquente ordinario e neppure straordinario, ma semplicemente come un risultato possibile, in un'epoca violenta e in un clima caldo, dell'unione di persecuzione dall'esterno e di egoistica sottigliezza dall'interno.²⁶⁶

Al tempo di Shakespeare i cristiani non avevano smesso di considerare gli ebrei con un odio di cui non abbiamo idea ai giorni nostri. Era orrore e ripugnanza. L'epoca era nobile, ma forti pregiudizi, almeno nelle classi medie e basse (poiché i ceti più alti e più colti si riteneva fossero affetti da eresie), erano sopravvissuti ai gusti più cortesi e l'immaginazione del tempo li aveva mantenuti in vita. Attraverso la superstizione, portata avanti dalle tradizioni romantiche, un ebreo era visto come un avversario deliberato e feroce di tutte le migliori cose al mondo, una specie di bestia umana, sempre pronto a saccheggiare e a azzannare, un demone barbuto, un vecchio orco vivente, che si aggira nel luogo dove è sepolto il suo tesoro o si rivolge curvo e borbottando contro ogni cosa innocente, specialmente contro i bambini. C'era l'idea, su cui Chaucer ha fondato la bella storia del bambino che attraversò la Giudea cantando un inno alla Vergine,²⁶⁷ che sacrificassero privatamente un bambino piccolo a Pasqua con molti riti orribili. Per non parlare degli abiti che indossavano e di altre loro abitudini che tendevano a escluderli dal resto della società. Completava l'odio nei loro confronti il fatto che prestassero denaro e praticassero l'usura, particolarmente disprezzata dai nostri antenati, anche se di fatto la natura stessa delle leggi che sono state predominanti contro gli ebrei, e lo sono ancora in certa misura, li hanno costretti fin dall'inizio a questo solo metodo per conservare una posizione in società. Sono stati oggetto di estorsioni in tutto il mondo – un esempio notevole si può trovare nel regno di re Giovanni che tolse un dente al giorno a un ebreo fino a che questi non gli dette la somma richiesta. I re estorcevano, i sudditi prendevano a prestito, e tutti odiavano, e più che altro quelli che essi stessi costringevano ad avere questo detestabile vantaggio su di loro.

Marlowe si servì di tutti questi pregiudizi sociali e religiosi che aiutavano a acidire il carattere dell'ebreo, lo situò anche in un clima caldo e arido, sulle rocce ustionanti di Malta, gli dette come concittadini e padroni i cristiani più bigotti, i maltesi e i loro cavalieri, che avevano fatto voto di combattere contro gli infedeli, e che lo trattano davvero male e, per

²⁶⁶ Hunt sembra il solo, in quel periodo e tra i suoi amici critici, a pensare che l'ebreo di Marlowe sia una creatura umana e non un mostro.

²⁶⁷ È il racconto della madre priora, nei *Canterbury Tales* (1387-1388) di Geoffrey Chaucer (1343-1400).

completare la sottile e violenta resistenza dell'ebreo, ne fece un discepolo di Machiavelli, le cui intenzioni sono state messe in dubbio, ma che allora era considerato ad ogni modo come il professore e il maestro di ogni astuzia egoistica e sanguinaria, uno che sottoponeva i mezzi ai fini, un'incarnazione dell'intelletto demoniaco, privo di interiora umane quanto la cassa di un orologio, e pronto solo, con un orrido sorriso, a sbattere le sue sottigliezze trionfanti in faccia alla semplice virtù.

Se si illumina così la sua vecchia faccia impressionante, l'ebreo di Marlowe diventa una persona molto differente da una pura mancanza di qualità umane. È solo un esempio eccessivo di come queste potevano essere demonizzate per gli errori appena citati e, in verità, con tutte le sue abiezioni, l'ebreo non è troppo peggiore dell'amico di Machiavelli, il famoso Cesare Borgia, almeno per come questi è rappresentato dalla storia e in parte dallo stesso segretario fiorentino.

Ma ecco comparire Shakespeare nell'assoluta saggezza della sua umanità. Riscattando l'ebreo dalle enormità, che nonostante tutte le spiegazioni restano comunque ancora eccessive, e che erano esagerate nella loro stessa sottigliezza, che amplificavano l'intenzione nascosta del suo predecessore Marlowe, e che il nostro grande poeta sapeva bene essere le fantasie di un'immaginazione esaltata, più che possibile allora persino a un essere umano pervertito, Shakespeare rivestì di carne e sangue le sue ossa aride e il suo volto da maschera, gli dette passioni buone e cattive in comune con coloro su cui si vendicava, e gli ha lasciato solo quel tanto in eccesso per dare risalto agli errori funesti dei suoi persecutori. Sia benedetta la tua memoria, o tu, il più divino tra gli esseri umani! Che senza veemenza né mancanza di entusiasmo, né parzialità né mancanza di profondo affetto, senza sforzo, senza affettazione, senza risentimento contro gli errori più fastidiosi di ciò che è sempre umano, ci hai lasciato un corpus di meravigliosa saggezza, nel cui spirito è resa giustizia a tutto ciò che è umano, in cui il vizio è mostrato, né imperdonabile né felice, in cui le pretese di una virtù più serena sono rese modeste e attraenti, lontane ugualmente dall'orgoglio verso le altre creature e dalla paura che mastica polvere verso il cielo mal lodato, in cui la terra non è umiliata, e la giustizia del futuro non è impegnata, in cui la colpa e l'innocenza artificiale sono ugualmente biasimate, in cui la ricompensa non diventa desiderabile per puro interesse personale, né la punizione ci viene minacciata per essere stati già infelici, in cui nessuna assurdità viene spiegata da un'altra, né trasformata in minaccia nell'impazienza di non riuscire a dare una spiegazione, in cui, in poche parole, gli esseri umani sono benintenzionati, fanno errori, sono perdonabili, e passibili di miglioramento e in cui si lascia che sia una conoscenza geniale, sufficiente, se viene usata, a far maturare il frutto della esperienza umana, lento a crescere, e a far sì che la vera innocenza giunga alla vecchia leggendaria luce.

Ho visto il nuovo interludio di *Amoroso* e il nuovo pezzo di *Mountain Chief*, e dopo che il pensiero è stato rivolto a Shakespeare mi si consenta di non dire niente di nessuno dei due, eccetto che uno è come un estratto da un vecchio dramma burlesco e che l'altro, nonostante l'interpretazione naturale e varia di Mrs. Alsop, è un patetico fallimento.

2 agosto 1818

Italian Opera

È stata ripresa in questo teatro l'opera di Mozart, *Così fan tutte*, e in modo ammirevole. È una delle sue migliori composizioni, accanto a *Figaro* e a *Don Giovanni*, basata su quei soggetti e quei sentimenti che Mozart ha usato in un modo così felice: galanteria, humour malizioso, garbo, comicità divertente, voluttuosità, e un occasionale pathos che è sospensione del piacere piuttosto che sopportazione del dolore.

Quest'opera ha anche il vantaggio di essere più semplice e più ovvia nelle vicende e di raccontare meglio la storia di qualsiasi altro lavoro io abbia mai visto. Ci sono sei personaggi, tra i quali due coppie di innamorati che si giurano eterna fedeltà (Fodor, Corri, Begrez e Garcia), il quinto è un vecchio gentiluomo (Naldi) che li deride sempre per questo, e il sesto una servetta (Mori) che si allea con gli uomini in un complotto per provare la fedeltà delle donne, contro la quale il buon vecchio all'inizio li aveva messi in guardia e che, bisogna riconoscere, è messa alla prova con insistenza. Forse è stato un errore delle due donne, i cui amanti sono apparentemente partiti per la guerra, ascoltare quegli stessi innamorati travestiti e provare il coraggio della loro fedeltà scosso da assedi, suppliche melanconiche e finti avvelenamenti. Senza dubbio avrebbero dovuto evitare anche un solo bacio compassionevole, qualunque idea avessero dell'attaccamento dei due sofferenti. Avrebbero dovuto, se non farli a pezzi, almeno lasciarli soffrire quanto volevano e bere veleno come fosse *eau de vie*. Ma sfortunatamente erano fatte di stoffa troppo pietosa, e naturalmente gli innamorati si devono rammaricare del loro successo e perdonarle sulla base della «viziosità naturale» del loro sesso. *Così fan tutte*, dice la pièce, e così dobbiamo pensare il peggio e ricavarne il meglio. O, che saggezza!

Questa è anche forse l'opera più perfettamente rappresentata sulle scene. Tutti i cantanti sono a loro agio, con l'eccezione del ruolo di Miss Corri che è una buona cantante ma manca di tempra come attrice. Il difetto di Garcia, cantante eccellente, è di un altro tipo: è troppo esuberante, se non nei gesti, negli atteggiamenti, e mentre sta ritto in piedi, continua a contorcersi e a piegarsi in qua e in là come la zanna di un elefante. Fa anche certe smorfie afflitte quando è patetico come se sentisse l'amarezza del suo dolore letteralmente in bocca. Pare aver bisogno di uno zuccherino dopo.

Che susseguirsi inesauribile di belle arie e armonie c'è in Mozart! Una combinazione dopo l'altra si avvicendano con una facilità più scintillante che non nel famoso Caleidoscopio.²⁶⁸ La prima cosa che si sente in quest'opera è l'appassionato trio che inizia con «La mia Dorabella» in cui gli innamorati lodano le proprie donne e insistono sul fatto che il vecchio gentiluomo debba fornire le prove di una loro eventuale infedeltà. Poi arriva, come un'osservazione più gentile con identico scopo, l'altro trio de «È la fede delle femmine» i cui suoni veramente parlano e gesticolano, poi quello, felice e raffinato di «Una bella serenata», con quella volontà galante di ascesa sul verso «Ci sarete, sì signor», come un inchino, poi i rumori trionfanti di «Bella vita militar», poi l'addio un po' singhiozzante e la promessa di scriversi ogni giorno, «Di scrivermi ogni giorno». Segue l'invocazione perché i venti siano tranquilli nel viaggio, «Soave sia», con quel delizioso salire della voce, come una sirena dall'acqua, quindi il delizioso trio pieno di risate, «E voi ridete», con rime scivolose, l'affanno incontrollabile e crescente, e come base le note gravi e discendenti del vecchio gentiluomo che li compatisce, infine il tranquillo trionfo e il piacere languido di «Un'aura amorosa», la frivolezza ondeggiante e amabile di «Prenderò quel brunettino», la passione affannosa di «Secondate», l'insinuazione sorridente di «Il core vi dono». Che cosa non dobbiamo a un'arte e a un maestro come questo, che per così dire parlava in musica come altri parlano in parole, e che ha lasciato la sua magia stampata per sempre in libri, perché la mano e la voce possano richiamarla ogni volta che vogliamo consolazione nella pena o perfezione nel divertimento!

4 ottobre 1818

Drury Lane

Kean è ritornato dal suo tour in Francia e in Italia - un giusto riposo per un uomo del suo talento - e ha recitato questa settimana *Richard III* e *Othello*. Ho visto quest'ultima tragedia giovedì sera e, nonostante tutta la mia esperienza del teatro e tutto il mio scetticismo circa la bravura dei migliori attori nei personaggi di Shakespeare, non ho mai visto un'interpretazione che mi abbia colpito in modo così forte. Mi ha riportato alla serietà e all'attenzione assoluta dei miei anni passati. Ho ammirato Mrs. Siddons, mi sono divertito infinitamente con Lewis, ho riso da morire con Munden, sono stato affascinato da Mrs. Jordan, ma non ho mai visto niente che mi

²⁶⁸ Il caleidoscopio era stato inventato nel 1815 dallo scienziato scozzese David Brewster che lo brevettò assumendosi così ufficialmente la paternità di un oggetto forse già costruito nel Settecento in Russia da Lomonosov.

tenesse così sospeso e commosso come l'Otello di Kean.²⁶⁹ Perfetto in ogni parte quanto un attore può mostrarlo: nella iniziale compostezza della sua dignità, nella repressione da soldato degli impulsi, nella profonda agitazione della prima gelosia, nella tenerezza di un occasionale momento di pace detta a voce bassa e esitante, nello scoppio di un'angoscia intollerabile, nella consapevolezza che la rabbia ha ferito la sua dignità e rovinato la futura perfezione del suo carattere, nel conseguente addio melanconico alla sua gioia e alla grandezza passata, nella barbarie disperata della sua vendetta, nel ricevere quasi sfinito la verità e, infine, nel recupero finale di una sorta di atteggiamento morale e della dignità, nel momento in cui compie quel bel gesto intenzionale e si infila il pugnale nel petto.

Se dovessi provarmi a indicare le parti più ammirevoli in questa interpretazione, sarebbero l'ostentazione agitata e a voce bassa di un discorso tranquillo, in cui per la prima volta sollecita l'opinione di Iago, poi l'addio dolce e tremulo a «la mente quieta, le truppe piumate», ecc.²⁷⁰ in cui la sua voce ha di tanto in tanto espresso piccoli toni di tenerezza, ha scosso la testa e ha avuto un fremito nel volto e, terzo, quei toni ancora più terribilmente dolci in cui trema e si arresta nel pronunciare i tremendi versi che cominciano

Se fosse piaciuto al cielo
Di provarmi con il dolore; se avesse versato
Tutti i tipi di tristezza e di vergogna sulla mia testa nuda.²⁷¹

La sua amarezza più sonora e la sua rabbia sono sempre state buone, ma brani come questi penso lo fossero ancora di più. Si poteva immaginare di vedere le lacrime tremare nei suoi occhi.

E qui due cose mi hanno colpito fortemente: primo, come sia impossibile per un attore e per il pubblico essere come dovrebbero in teatri così grandi, dal momento che i passaggi più tranquilli e più nobili di Kean non potevano di certo essere uditi nelle gallerie e, secondo, quanto la bravura di un attore deve essere modificata dal suo stesso carattere fuori dal palcoscenico, un'osservazione che possiamo ragionevolmente fare quando funziona positivamente, dato che immagino dagli aneddoti che sono davanti a tutti che il temperamento di Kean sia precipitoso, e la sua indole eccellente e generosa, ed è di passione e generosità naturale che è fatto il personaggio di Otello. Per questo motivo non riesco mai a non essere

²⁶⁹ Quest'affermazione suscitò la reazione di un lettore del giornale che scrisse una lettera al direttore lamentando che Hunt non avesse citato Kemble tra gli attori bravi, e implicando che l'avesse fatto per ripicca, dopo che Kemble come direttore del Covent Garden aveva rifiutato una pièce scritta da lui. Hunt si difese in un numero successivo dell'«Examiner».

²⁷⁰ *Othello*, 3.3.353-354.

²⁷¹ *Ivi*, 4.2.49-51.

scettico sulla grandezza di Garrick in personaggi così profondi e seri, dato che, fuori dal teatro, era poco più che un superficiale con lo sguardo vivace, pieno di frasi stupide e per di più volgari.

Dei due nuovi interpreti - Mrs. West, che ha interpretato di nuovo Desdemona, e Cleary, che ha cambiato ruolo da Otello a Iago - non ho niente da aggiungere alle osservazioni già fatte, se non che la signora ha recitato ancora meglio di prima.

C'è un nuovo breve *afterpiece*, al di sotto di qualsiasi critica.

L'*Othello* di Kean è il capolavoro del teatro dei giorni nostri.

12 ottobre 1818

Covent Garden

Non ho potuto vedere Farren²⁷² come Sir Bashful Constant²⁷³ venerdì scorso per via della performance di Kean in *Othello*, ma ho visto lunedì la seconda volta in cui appariva in quel ruolo e la sua prima volta come Sir Anthony Absolute giovedì, e tutte e due queste serate mi hanno confermato l'opinione che pensavo di dover avere di lui, una volta uscito dai relativi travestimenti della vecchiaia.

Il grande pregio di Farren è la correttezza, e anche questa più in senso negativo che positivo. La sua idea dell'autore è ragionevole, ma non profonda, i suoi modi sono tranquillamente forti, l'enunciazione eccellente. Non va mai fuori dal suo ruolo, raramente fa qualcosa che non c'entra, e non è mai coinvolto. I brani principali che hanno funzionato in mano ad altri per lo più funzionano anche nelle sue, e una grande sicurezza di sé dà persino alle sue dimenticanze un'aria come se fossero proprio come dovevano essere o, piuttosto, pochi ci fanno caso. L'effetto che fa è quello di un uomo che nella vita privata dice poco ma ha l'aria di pensare molto. Sembra seriamente credere di essere nel giusto, o di aver tratto delle conclusioni assennate sul fatto di esserlo o meno, e ciò viene dato per scontato.

Ma tutto questo è un piccolo capitale con un grande valore. Quello che manca a Farren come attore è la ricchezza e il godimento. Fa valere un solo pensiero per dieci e sembra rispettarlo più che goderne. Percepisce più che sentire, e in questioni di genio tutto questo tende a fermarsi in superficie. È un occhio senza mani né gusto. Vede la parte della palla che ha immediatamente davanti, ma gli sfugge relativamente quello che c'è sotto, intorno, e dentro. Nel ruolo di Sir Bashful Constant, per esempio, che ci ripete più volte che sotto sotto è un uomo di buon carattere e che gli è stato

²⁷² William Farren aveva recitato a Plymouth e a Dublino e qui Hunt sta recensendo la stagione del suo debutto a Londra.

²⁷³ Personaggio della commedia *The Way to Keep Him* di Arthur Murphy.

dato un nome che indica la sua assoluta modestia, lui sembra davvero una persona arrabbiata in tutti i discorsi irritati, ed è timido solo in modo sbrigativo.

Anche se recita un'azione secondaria, è più consono al *sentimento immediato a spese del carattere generale*. Così, nello stesso ruolo, quando cerca ansiosamente di scoprire se qualcuno lo stia ascoltando di nascosto prima di fare il suo timido racconto e di mostrare che buon uomo sia, va alla porta e, con tutte e due le mani e raccogliendo tutta la sua forza, la spalanca di colpo: cosa che avrebbe quasi ucciso chiunque stesse origliando.

Mi dispiace di dissentire da alcuni dei miei colleghi critici, ma non posso non considerare l'Anthony Absolute di Farren come un totale fallimento. Farren è stato Absolute in modo esagerato, non c'è dubbio. In una o due scene era abbastanza apprezzabile su un argomento più leggero, ma Sir Anthony in mano al suo interprete insuperato, Dowton, ha una vena di genio che gli scorre addosso e che giustifica lui e suo figlio quando fa riferimento ai tempi migliori della sua giovinezza e ci fa immaginare che lui poteva essere allora quello che il giovane capitano è adesso. Farren in questo ruolo è rattrappito e formale, con degli sprazzi improvvisi dell'umore contrario. L'irascibilità e la passione sembrano essere parte di lui, mentre questo ragazzo anziano e infiammabile in mano a Dowton è Anthony, oltre che Absolute, e pare sempre eccitato all'idea di uno scherzo o di una lite. Inoltre, il volto, la persona e la voce di Dowton sono più in carattere e di un genere più alto di comicità. Rappresentano il vecchio cavaliere allegro, arrabbiato non perché è pieno solo di irritabilità, ma perché non vuole essere disturbato nella sua tranquillità e nella sua infinita voglia di essere soddisfatto. Farren, con la sua figura alta, gli occhi semichiusi, la voce stizzosa e un aspetto al tempo stesso giovanile, arido e caustico, sembra in quel ruolo un vecchio scapolo preconfezionato.

Insomma, penso che Farren sia tutto sommato un attore più che utile, ma non, come invece pensano alcuni, un attore di genio. Capisco, è vero, che è giovane, e perciò può ancora sorprendere con più talento di quanto posso vederne oggi, ma né i suoi difetti né i suoi meriti mi sembrano del tipo della promessa giovanile, che proverbialmente arriverà a fioritura. Confesso di essere in minoranza in questa occasione, e spero sinceramente che Farren possa avere tutti i benefici dal fatto di mantenere inalterata la sua sicurezza e che mi dia la possibilità di riconoscere di aver sbagliato se avrò torto.

Charles Kemble mi ha di nuovo sorpreso, in *The Way to Keep Him*, per la nuova energia che in un modo o nell'altro ha dato alla sua recitazione comica. Di sicuro durante il suo ultimo tour gli deve essere andato alla testa un po' di vino francese o deve avere assorbito l'influenza vinosa della commedia francese, e non si può sapere quanto diventa piacevole un inglese di buon carattere con un piccolo innesto di vivacità meridionale. Ma

non è sembrato avvantaggiarsene così tanto in *The Rivals*. E che caduta rispetto alla performance della stessa commedia al Drury Lane. Jones è una persona piacevole, ma dargli la parte di Sir Lucius O'Trigger dopo Johnstone è come far sì che un animale, inferiore o superiore, reciti la parte di uno completamente differente - una farfalla, per esempio, o un dromedario. Liston è un eccellente comico, ma è comunque sempre Liston, e Bannister era Acres e, nonostante tutto il mio abituale rispetto per Mrs. Davenport e il suo ardente impegno per ottenere un'enfasi comica, mi ricordo di Miss Pope - Miss Pope! Chi mai potrebbe essere all'altezza dei suoi errori inconsci e del risentimento da vecchia signora in Mrs. Malaprop? I confronti, certo, sono odiosi, ma lo è anche la critica - non è vero, Mr. Farren? Qui ho trovato pecche nella vostra abile recitazione, quando, per quanto ne so io, potreste essere uno dei migliori e dei più simpatici esseri sulla faccia della terra. E che? Non sapete restituire il complimento? - Vabbè.

25 ottobre 1818

Drury Lane

Martedì in questo teatro è stata rappresentata la commedia *The Recruiting Officer* di Farquhar, ma ha fatto poco scalpore. La commedia stessa, per quanto vivace per i primi tre atti, è come se si fosse stancata della propria energia vitale negli ultimi due. L'importanza di un mago, la cui professione è simulata dal Sergente Kite per aiutare un innamorato, oggi è una cosa obsoleta, almeno in senso generale, e la vivacità stessa del resto dell'opera è talmente piena di doppi sensi volgari che sono stati obbligati a tagliarne via un bel po'. Così, la dissolutezza gioviale dell'autore, che per far effetto dipende dalla continuità, è stata rovinata e resa sciocca e, infine, come se fosse stato deciso che niente doveva contribuire al suo successo, alcuni degli attori erano indifferenti e gli altri sembravano perplessi su ciò che era rimasto loro da dire, il pubblico era moscio e persino Mrs. Mardyn, vestita da ragazzo, di tanto in tanto aveva un calo di voce e maneggiava il frustino in modo goffo, come faceva con il testo. In breve, la pièce nel suo insieme era troppo greve per la condizione attuale delle maniere e del buon gusto, il cui difetto tende piuttosto al sordido e all'ipocrita che non al dissoluto. Gli attori stessi lo sentivano e non c'è da meravigliarsi se anche il pubblico lo sentiva. La parte migliore della rappresentazione è stata la recitazione di Munden e di Knight nella parte delle due reclute: una perfetta e varia immagine di meraviglia paesana, dubbio, credulità, terrore e vanità. Il volto di Munden è come sempre potente.

Farquhar era uno di quegli uomini che, più vivaci e arguti che profondi, e con una eccellente indole naturale, vedono abbastanza lontano nei luoghi

comuni e nelle ipocrisie della società da disprezzarli, non avere speranze di renderli migliori e così, troppo allegri per recitare la parte del filosofo piangente e troppo franchi per nascondere alcunché, attuano un brillante compromesso con i vizi più allegri e in apparenza più sociali, e aiutano di fatto a continuare lo stesso errore, facendo sì che la simpatia abbia cattiva fama quanto l'antipatia. Lui ha anche, nelle sue commedie, l'aria convenzionale di virilità cittadina e di un giovane che si autostima per i suoi rapporti con il sesso, come si trovava già nelle opere di due più grandi predecessori, Beaumont e Fletcher, il primo dei quali morì a 32 anni. Farquhar, credo, morì a 29 o trent'anni, proprio quando il suo *Beaux' Stratagem* aveva appena debuttato. Era molto amato e mostrò la finezza della sua natura nel comportamento verso la moglie che lo amava veramente, ma che aveva finto di essere ricca. Egli trovò l'amore, anche se non il denaro, e si comportò con una tenerezza ininterrotta, per la quale lei deve averlo adorato. Questo in realtà costituì in qualche modo un compromesso e, se non avesse accettato un mondo che disprezzava e non avesse perso la speranza come chi era meno di lui, il suo amore compassionevole, che nelle sue opere riduceva a pura dissipazione, gli avrebbe aperto gli occhi a scoprire «il nucleo buono» nelle cose che trovava cattive, e che ha lasciato tali.

Questa ripresa è stata seguita da un'altra giovedì, in cui l'amore tra i sessi è ugualmente maltrattato ma in maniera diversa: *The Distressed Mother*, che Ambrose Philips ha tradotto da Racine.²⁷⁴ È completamente francese, cioè, parlando da un punto di vista drammatico, pomposa, fredda e enfatica.²⁷⁵ Contrariamente ai grandiosi sentimenti elementari dei greci che, metà sublimi e metà superstiziosi, parlano come creature di un mondo appena creato e pieno di passione, sincero e terribile, qui tutto, con la solita modestia del vecchio sistema francese, è ridotto all'altezza della corte di Luigi XIV. I francesi erano troppo occupati per andare verso la natura e così la natura doveva venire verso di loro, e tutte le «vaste forze» della poesia e della passione si riducono a carboncino e codini, come i demoni nel

²⁷⁴ Da *Andromaque*.

²⁷⁵ Altrove Hunt trova anche elementi positivi nel teatro francese. Cfr. la recensione a *The Youthful Days of Frederick the Great*, un afterpiece, sull'«*Examiner*» del 5 ottobre 1817, in cui, pur trovando che il testo è stato tradotto male, si esprime positivamente sulla rappresentazione e scrive: «Tutti gli interpreti sono vestiti con i costumi esatti del tempo, e questa è una delle poche cose buone che possiamo prendere dal teatro francese – in realtà una cosa eccellente. Il nostro teatro deve essere molto migliorato in questo senso perché i suoi strani abiti non solo non sono fedeli all'epoca, ma sono anche così eterogenei e assurdi da sfidare qualsiasi epoca. Spesso si vede, di questi tempi così precisi, uno abbigliato come duecento anni fa che si inchina a un tale di ieri, e una giovane signora che si comporta in modo irrispettoso con una zia che, dalla pettorina e dalla parrucca, non può essere più giovane di suo nonno».

Pandemonio di Milton diventavano piccoli come pigmei. Le persone se ne disfano con delle riverenze, come le signore in *The Beggar's Opera*.

Non c'era niente che risaltasse nello spettacolo, eccetto la recitazione di Mrs. West come Hermione e di Kean come Orestes: entrambi erano penalizzati dal dialogo, specialmente Kean. Quando aveva messo a segno qualche colpo, come si dice, non gli rimanevano da dire che banalità delle più glaciali con un Ah o un Oh, che sembravano prendere in giro quello che era avvenuto prima. Faceva l'effetto di un uomo che vuole sedersi in modo dignitoso e si schianta su una sedia troppo bassa per lui. Mrs. West è stata molto efficace nella sua declamazione e potrebbe rivelarsi una formidabile rivale per Miss O'Neill. La sua dizione era del genere migliore, con quei tocchi naturali raccomandati a una donna sensibile e di gusto nel teatro di oggi. Anche i suoi abiti erano corretti e classici, quanto lo permettevano le sottovesti. Eppure, la commedia forse sarebbe stata un fiasco se non fosse stato per la recitazione di Kean nella scena della follia, che ha cambiato l'incerto umore degli spettatori in un tale empito di passione, che non volevano ascoltare altro, dopo che lui era stato portato fuori scena, e lo hanno richiamato dopo che il sipario è calato. Una replica della pièce è stata presentata sabato con grandi applausi e grida; ma non credo che possa essere un'opera prediletta dal pubblico.

Covent Garden

Un'opera del vecchio tipo, misterioso e criminale, da Registro delle esecuzioni, è stata messa in scena in questo teatro. I lettori mi scuseranno se non vado a vederla. La trama sui quotidiani è sufficiente. Anche solo il titolo, *Proof Presuntive*, contiene un mondo di critica. Si dice che sia una traduzione di Charles Kemble. Mi fa piacere che sia una traduzione, ma mi dispiace che sia lui il traduttore.

31 gennaio 1819

Italian Opera

Questo teatro ha aperto per la stagione martedì scorso. I palchi sono stati ridipinti e ritappezzati, ma non si può dire con gusto. Una lotta feroce di blu, rosso e giallo, con un verdastro e un grigio piombo che osservano apatici, è l'accompagnamento visivo più disarmonico al suono che si possa concepire e, mentre alcuni locali sono dipinti con figure in bassorilievo che si rifanno all'antico (il che è corretto), altri ti guardano con dei grandi disegni pesanti e spigolosi come il bordo di un salotto di Brobdignag. Il dipinto sul soffitto è rimasto quello di sempre. La novità migliore è uno schermo trasparente che è stato messo attorno alla forte luminosità del lampadario a gas. Di conseguenza sono stati appesi attorno alla fila più bassa dei palchi dei lampadari più piccoli, e in generale la luce è

sicuramente più piacevole e sopportabile per occhi mortali. Guardare su verso il grande cerchio di fuoco prima ricordava l'intollerabile ardore mistico che Dante visse nel paradiso.

Gli spettacoli sono cominciati con un'opera nuova per questo paese, scritta dal famoso compositore contemporaneo Rossini. Il lettore forse ricorda il mio resoconto del *Barbiere di Siviglia*, la cui musica è in parte diventata familiare al pubblico in un *afterpiece* al Covent Garden. Il valore de *L'italiana in Algeri* è in senso generale dello stesso tipo di quello del *Barbiere*: cioè, c'è più energia che forza intellettuale e più buona compilazione che novità. L'autore sembra divertirsi a esprimere un'allegria precipitosa e illimitata, e a volte sviluppa e complica un brano, riversando uno strumento sull'altro fino a che l'orchestra e i cantanti sembrano tutti ubriachi di fragore e pronti a morire di colpo. Spinge questa sensazione, penso, fino a un'altezza geniale e persino a qualcosa di esclusivo e peculiare solo a lui, e forse non sciupa l'effetto generale e il carattere di questa specie di talento il fatto che non sembra mancare niente quando dà il via: vecchio o nuovo, magistrale o banale. È come uno spirito amante dei giochi di parole e ebbro di piacere sociale. Scherzi vecchi e nuovi, suoi o dei conoscenti, gli scorrono tutti allegramente tra le mani. Le sue cose buone esaltano l'occasione e l'occasione in cambio fa lo stesso con le sue cose cattive.

La memoria mi può ragionevolmente venir meno dopo aver sentito questa musica solo una volta, ma ricordo di essermi particolarmente divertito ai passaggi del finale del primo atto, con il terzetto che inizia con

Pappataci, che mai sento!

E il quintetto che comincia

Ti presento di mia man
Ser Taddeo Kaimakan, -

in cui la ripetizione ostinata di Ambrogetti di «Crepa» e

Ch'ei starnuti finché scoppia,

è molto comica e dà un esempio dell'umorismo allo stesso tempo dell'autore e dell'interprete.

Ma i brani belli di quest'opera non sono limitati solo a quelli vivaci e, invece di pensare, come alcuni contemporanei, che sia molto inferiore al *Barbiere di Siviglia*, sono incline a considerare che complessivamente contenga più originalità anche se forse allo stesso tempo più ovvi luoghi comuni. Sono d'accordo però con l'autore dell'articolo sul *Times* che man mano che il compositore si avvicina alla fine dell'ultimo atto diventa stanco e stancante. Ma stavo per dire dei brani seri. Sbaglierei di grosso se dicessi

che in questi il Signor Rossini non ha mostrato un talento musicale, cioè un genio per la melodia, più grande che non in qualunque altra delle sue composizioni già note in Inghilterra. L'iniziale *pizzicato* dell'ouverture è straordinario e fatto apposta per attirare l'attenzione, sebbene l'ouverture cada terribilmente alla fine o piuttosto scoppi in puro rumore e in baraonda. Il trio all'inizio dell'ultima scena del primo atto

Pria di dividerci da voi, Signore,

è pieno di espressione raffinata e calorosa, adatta all'occasione, e la sinfonia della cavatina

Languir per una bella,

annunciava una bellissima melodia, solo che il Signor Garcia con i suoi eccessivi svolazzi non l'ha permessa. Su questo punto sono d'accordo con chi ha scritto sul *Chronicle* che l'esecuzione di Garcia «gli ha fatto l'effetto di una caricatura dello stile di canto fiorito e ornamentale». ²⁷⁶ Ogni semiminima era letteralmente soffocata dalle crome, come lo svolazzo di tante zanzare. È un gran peccato perché il Signor Garcia ha tutte le capacità di un bravissimo cantante e inoltre non è affatto disprezzabile come attore, specialmente nella commedia. Vorremmo che qualche suo amico gli traducesse la nota qui sotto, o trovasse qualche altro metodo per mostrargli l'assurdità della sua stravaganza che a quel livello non è affatto migliore di questo balbettio messo in musica: La-a-a-a-a-a-a-an---gui-i-i-i-i-i-i-ir---per u-u-u-u-u-u-u-una be-e-e-e-e-e-ella. È ridicolo come se un signore, chiedendo a una signora come sta, dovesse dire *Co* - e poi fare una corsetta intorno per la strada - *me* - e poi fare un'altra corsetta - *state* (altra corsetta) - e così via, con grande sorpresa di chi sta lì a guardare.

Due nuovi cantanti hanno debuttato in quest'opera: Madame Bellochi nel ruolo dell'eroina che è una sorta di Roxalana, e il Signor Placci, che è inteso come sostituto di Crivelli. Di lui forse è bene non parlare in questa occasione, dato che ci si è scusati per lui perché stava male per un raffreddore. Di persona l'aspetto della signora non è attraente. Non è abbastanza alta e non ha una bella linea, l'espressione del suo volto quando

²⁷⁶ Voglio cogliere l'occasione di ripetere, da una nuova pubblicazione, una storiella che ho rovinato pubblicandola qualche settimana fa, specialmente perché è di un genere che non merita di essere rovinata. Era intitolata «Suggerimento per cantanti pomposi», cui si chiedeva «che ne pensassero di un bel passo in *Twelfth Night* recitato in questo modo:

Se la musica è nutrimento - *trallallero trallalà, trallalà, lallà* - dell'amore, suona - *trallalerallero, lallà trallalla* - ancora.

Dammene in - *du du du, tum tum* - eccesso; che per saziatà la mia fame si ammali e così - *oh la la la la la, tum tum tum, ticcheti ticcheti tum* - muoia».

Ma questo è niente in confronto al Signor Garcia. [Nota dell'Autore.]

è seria è un po' acido e torvo. Ma non manca assolutamente di intelligenza e il suo sorriso, anche se non bello, si illumina tutto in modo molto piacevole. Non è neppure una cattiva interprete, come cantante, specialmente nei brani comici dove sembra darsi con grande piacere e con sapere e, come cantante, penso sia un grande acquisto. La voce è potente, dolce e di grande ampiezza, l'articolazione chiara, le coloriture di straordinario agio e flessibilità, l'espressione distinta e appropriata, sebbene tendente più dal lato della forza che non della bellezza. Può dare una lezione di giudizio al Signor Garcia, con il quale tuttavia va mirabilmente d'accordo, e non solo per il suo evidente entusiasmo nei confronti della sua arte. Nei brani preferiti sembra dare al pubblico segni e sguardi di quanto li apprezzi in modo da diventare tutt'uno con loro: una sorta di auto approvazione e di piacere che è tutt'altro che spiacevole e che ha in sé più sincerità che orgoglio. Pur sembrando pensare a se stessa, mostra di pensare ancora di più alla sua arte. Ha avuto un grande successo.

Ho dato solo un accenno della storia, e meno si dice su quell'argomento meglio è. È stato ben descritto come un maltrattamento combinato di *Roxelane*²⁷⁷ di Marmontel e del *Bourgeois Gentilhomme* di Molière, e questo *Bourgeois Gentilhomme*, questo viziato che è il bersaglio di tutti, è un bey di Algeri!

Dei nuovi ballerini trovo difficile parlare citandoli uno a uno, perché i personaggi non sono accanto ai nomi degli interpreti sul programma di sala. Per lo più sembrano di un tipo medio, tra i migliori ballerini già sulle scene e quelli più comuni, e sono stato molto gratificato nel vedere che nel nuovo *Divertissement (Re-Union Villageoise)*, che è molto carino, c'era più danza di gruppo e più figure e meno volteggi e trottole del solito. Le ballerine sembrano le migliori. Una di loro, non saprei dire se Mademoiselle Le Febre o Mademoiselle Goss, una bella brunettina, se la cava con uno stile molto vivace e acuto, specialmente nei movimenti che indicano civetteria e frivolezza, nei quali fa giri improvvisi e rapidi, che devono essere difficili quanto sono gradevoli.

Il bel balletto di *Zephyr and Flora*, in cui Batiste e Milaine danzano così bene, ha concluso la prima serata della stagione con gli auspici più lusinghieri.

14 marzo 1819

Drury Lane

Nel corso della settimana è stata rappresentata in questo teatro la prima parte di *Henry IV*, con Hotspur interpretato da Kean e Falstaff dal direttore, Stephen Kemble. Quasi tutti, credo, sono stati delusi da Kean.

²⁷⁷ Jean-François Marmontel (1723-1799), *Soliman II*, racconto in *Contes moraux* (1761) da cui Charles-Simon Favart trasse il libretto per un'opera comica con musica di Paul-César Gibert.

Naturalmente si pensava che il personaggio fosse uno di quelli in cui sarebbe stato eccellente ma, che non avesse voce per un brutto raffreddore o che qualcosa di misterioso nascosto nel camerino o nella direzione gli avesse reso sgradevole la parte, oppure che gli attori preferiscano ruoli vaghi, in cui possono assumersi il merito di fornire idee e di nobilitarli, a una parte già completa e definita per loro, fatto sta che il suo Hotspur era relativamente monotono e distaccato. Se era meno energico del solito, per paura di esserlo troppo, è stato un grande errore. Hotspur è un personaggio con una energia decisa, intenzionale e eccessiva, che lo spinge talvolta all'eccesso, come nel famoso brano così amato dall'onesto Maggiore Both:

Perdio, penso che sarebbe facile saltar su
Ad afferrare l'onore radioso dalla pallida luna...

Lui è Marte, contro la grandezza del giovane principe, più serena e più simile a Giove. Ma forse Kean non stava davvero bene, perché era eccessivamente rauco. L'opera è stata replicata e da allora forse ha recitato in modo diverso. La scena del combattimento lo ha risvegliato. Ha lottato con la solita mistura di violenza e di grazia - *amabile fierezza*. Alcuni dei colleghi critici sembrano inclini a disapprovare ciò che definiscono «il suo amore per le esibizioni gladiatorie». Ma le esibizioni gladiatorie sono belle quando sono realizzate in questo modo: con tutta la loro grazia e prive della crudeltà. La crudeltà era abbastanza un cattivo gusto romano, la grazia viene dai greci. La bellezza degli atteggiamenti di Kean avrebbe fatto bella figura nella palestra, dove i greci promuovevano al tempo stesso la salute e l'eleganza e dove i loro scultori ricevevano quelle vive impressioni di forma e di movimento, quasi le uniche cose che ci hanno lasciato per mostrarci che cosa sia la bellezza maschile. E non consideravano bassi lotte e combattimenti come cerchiamo noi di fare, relegandoli a ciò che è volgare o volgarizzando l'idea che ne abbiamo. Loro elevavano tutto ciò che facevano invece di degradarlo. Riconoscevano nella figura umana l'intervento dello spirito intellettuale della bellezza, e vedevano dei e dee, laddove noi, nella triste e più orgogliosa umiltà delle superstizioni, non vediamo altro che vile argilla. Uno dei loro maggiori poeti, Sofocle, si distingueva ugualmente per l'eleganza della persona, il talento nella musica, e la forza e la destrezza negli esercizi ginnici.

Del Falstaff di Kemble, che lui recita senza il solito ausilio dell'imbottitura, preferisco non dire niente. Questo mostra di piacere poco al pubblico anche se può essere comodo per lui. E per quanto riguarda il dialogo, Kemble lo rende da lettore intelligente. Questo è tutto.

30 maggio 1819

Italian Opera

Questo teatro è il solo in cui ora si è sicuri di ascoltare qualcosa moderno e magistrale. Occasionalmente c'è del buono nei teatri inglesi invernali ma il repertorio generale è deplorabile e non ci si rammenta altro che il palcoscenico stesso. È una continua e melanconica serie di riprese teatrali, vecchie e uggiose come i giri di un cavallo alla macina.

All'Opera invece si è sicuri di sentire lavori non solo eccellenti, ma del miglior genere di eccellenza nell'arte della musica - produzioni di compositori di prima qualità come Paisiello, Mozart, Winter, Cimarosa e Rossini i quali, sebbene di livelli diversi, sono grandi a loro modo come i grandi poeti inglesi o i pittori italiani. E bisogna anche osservare che l'obiezione insuperabile contro i teatri inglesi invernali - la loro enorme grandezza - non si applica a un grande teatro musicale, perché cantare ha naturalmente un'emissione di voce più forte e più distinta che non il parlare, l'accompagnamento strumentale riempirebbe qualsiasi spazio e, se anche resta un'obiezione circa le espressioni del volto, non si richiede loro altrettanta varietà e chiarezza e non la si vorrebbe neanche, poiché l'espressione vocale è chiara e giusta e dà allo spettatore l'emozione. Oso profetizzare che tra non molto i teatri inglesi invernali saranno o completamente rovinati dalle loro dimensioni e dalla cattiva gestione, o trasformati in meri luoghi di spettacolo, mentre, dall'altra parte, i teatri più piccoli diventeranno ogni giorno più ricchi e più rispettabili.

Martedì scorso i Direttori, a onore del loro spirito e del loro buon gusto, hanno presentato un altro dei capolavori di Mozart, *Il flauto magico*, meglio conosciuto e ammirato da tempo in circoli privati con il titolo tedesco *Die Zauberflöte*. Voglio prima di tutto accennare alle obiezioni, come fanno i bambini che mordono il bordo duro dei biscotti, in modo da potersi poi godere senza impedimenti il dolce che c'è dentro. Allora, l'opera come è stata rappresentata martedì è accusata giustamente di essere troppo lunga di almeno un terzo. È finita, infatti, intorno alla mezzanotte. La musica è ovunque eccellente ma, mettendo da parte altre considerazioni, anche la musica più eccellente al mondo non reggerebbe una rappresentazione teatrale di tale lunghezza. Anche la sua perfezione, non mescolata a intervalli di un diverso divertimento come in privato, tende a sforzare e a esaurire l'attenzione, così come guardare per ore di seguito una quantità di bei quadri stancherebbe le nostre capacità. Ma quando si considera che questa eccellente musica si divide tra una serie di cantanti, alcuni inevitabilmente mediocri e non all'altezza, la discrepanza e la confusione diventa assolutamente noiosa, e martedì sera per la prima volta nella mia vita e non senza vergognarmene mi sono ritrovato a abbassare e chiudere gli occhi in compagnia di Mozart, e non per ascoltare con maggiore piacere,

ma per farmi un sonnellino, volente o nolente. Il rimedio a tutto questo comunque è ovvio e credo sia stato messo in pratica la seconda sera. Quanto alle altre obiezioni, i nuovi interpreti più giovani, che è stato necessario aggiungere alle *dramatis personae*, devono essere trattati con delicatezza. Anche i giovani cantanti più promettenti devono essere ragionevolmente scusati se non riescono a ottenere il giusto effetto da tali composizioni. Tuttavia, devo trovare un difetto in un cantante gradevole, Begrez, che, per negligenza o perché la sua voce non era nelle condizioni migliori, ha cantato l'aria briosa e trionfante «Regna Amore in ogni loco» in modo debole e inadeguato. E poi, non c'è bisogno del vivace movimento di due globi roteanti sulla scena quando la Regina della Notte scende dal trono. Imitavano il suo canto e l'orchestra con un rumore che solo delle teste di latta potevano fare.

Queste le mie obiezioni, tutte eliminabili. E ora passiamo al più grato compito di dire ciò che approvo. In primo luogo, non partecipo alle critiche negative circa la natura della storia che, essendo una favola, è ritenuta frivola. Ahimè, quanto è frivola la maggior parte delle realtà più serie della vita! Devo ammettere che ho una particolare propensione per le favole e, se non mi sbaglio, Mozart stesso la pensava così e chiese alla moglie di leggergliene una, prima di mettersi a scrivere quella divina overture del *Don Giovanni*. Così la sua mente, sensuosa e fantastica, fece sì che una fiaba diventasse persino un mezzo di ispirazione. E a buon diritto. La fiaba è piena di alcune delle associazioni più gradevoli della vita. Ha gli «occhi della gioventù». E anche di più: ci anticipa qualcosa del bene che la mente umana, se vale qualcosa, è così ansiosa di realizzare, qualcosa di un mondo più luminoso e innocente, in cui si gratifica la volontà amabile e elegante, e lo spirito malvagio, che pure procura un po' di preoccupazione e di ansia, è sempre sentito come il più debole dei due e di certo alla fine è così. Ma dobbiamo fare attenzione ai nostri limiti. La storia del *Flauto magico* è un misto di fiabesco e di mitologia egiziana. La Regina della Notte (Miss Corri), un essere malvagio, ha una figlia (Madame Bellocchi), che le viene sottratta dai Sacerdoti di Iside (personaggi ambigui, devo ammettere), per salvarla dalla sua influenza. Un giovane Principe (Garcia) si innamora della ragazza avendo visto il suo ritratto, che la madre di lei gli ha fatto trovare, e questa lo induce con false rappresentazioni a tentare di salvarla dalle loro mani. Un uccellatore (Ambrogetti), che è una sorta di comico, lo accompagna come servo. In seguito, il Principe riesce a entrare nel tempio di Iside e fa la giusta impressione sul cuore della ragazza, la quale tenta di scappare con lui. Vengono scoperti, e pian piano convinti ad avere una differente opinione dei Sacerdoti che, dopo averli sottoposti a una serie di prove con la loro massoneria che un tempo era così famosa, li uniscono in matrimonio. L'opera, tra l'altro, ha il doppio titolo *Il flauto magico; o, I Misteri di Iside*, e prende il primo nome da un flauto dato al Principe che,

suonato, ha il potere di allontanare i pericoli e di cui il principe fa uso per attraversare le volte ardenti e altri visibili orrori dei suddetti Misteri. Anche a Papageno, l'uccellatore, viene dato un flauto di Pan che ha il potere di far danzare le persone. È il ricorso a questo incantesimo, quando lui e il suo padrone stanno per essere catturati e fatti prigionieri, che dà luogo alla squisita aria «O cara armonia», alla quale tutti i loro assalitori all'improvviso si mettono a ballare un'allegria danza. Stavo per dire che il pubblico conosce bene quest'aria con il titolo «Away with melancholy», ma dovrei piuttosto dire che è in buoni rapporti con essa. L'originale, con il suo accompagnamento e con un'altra aria in appendice, è molto più bella.

E che altra musica divina c'è oltre a questa? Prima di tutto la più bella overture al mondo, poi l'ilarità cinguettante di «Gente è qui l'uccellatore», la profezia dei tre bambini che devono scendere dal cielo con ali dorate (la musica stessa scende giù come fosse una scala dal cielo), la magnifica aria «Te guida a palma nobile», che i ragazzi cantano mentre scendono e che corrisponde completamente al carattere della loro missione, tutta la musica varia e deliziosa, che indica quasi ogni genere di emozione, nelle scene 15 e 16 del primo atto, l'esuberante pompa e solennità di tutte le melodie grandiose e le armonie connesse con i sacerdoti e con la loro preghiera, la calma profondità e la dignità della descrizione che Sarastro fa del suo paradiso terrestre, «Qui sdegno non s'accende», e poi ancora i passi delicati e giocosi del ritorno dei Geni, «Già fan ritorno», con un sorriso rapido, e quasi con le fossette, che vi corre attraverso. Ma l'intera opera è un fiume continuo e profondo di musica, che devia in ogni possibile corso d'acqua e in ogni varietà di superficie e mostra ogni aspetto del cielo che vi sta sopra. Indubbiamente il genio di Mozart qui è nella sua natura più romantica e appassionata. Non possiamo forse dire che sia al suo meglio perché niente può essere migliore di *Figaro*, e non penso che questa sarà così popolare come quell'opera e come *Don Giovanni*. Sospetto che sia troppo poetica per esserlo – troppo riferita a sentimenti e sensazioni indefinibili fuori dal campo dell'esperienza comune, ma innumerevoli brani piaceranno ai veri amanti della musica e, forse, almeno quanto quelli di entrambe quelle opere. Può dare un'idea completa di cosa penso in generale del *Flauto magico*, delle sue caratteristiche, delle sue possibilità, ecc., se dico che sta alle altre opere di Mozart come la *Tempesta* sta alla più famosa delle commedie di Shakespeare. Da parte mia non sono sicuro che non l'ammirerei più delle altre sue opere, se potessi liberarmi sinceramente di un'idea preconcepita, secondo cui l'eccellenza di Mozart è soprattutto limitata alla parte più gaia del divertimento – un'idea sbagliata attribuita a tutti gli uomini di genio, in cambio del loro elargire felicità.

Non devo tralasciare il fatto che quello che Madame Bellocchi deve cantare (e non è molto, considerando che è lei l'eroina) è cantato in modo eccellente. Anche Miss Corri ha eseguito dei brani di *registro alto* con tale

pulizia e perfezione da dar luogo a un bis, ma non posso dire di essermi mai commosso per questa interprete inesorabilmente gelida. Tutto sommato Ambrogetti mi ha deluso. La sua comicità forse non è di natura pastorale, come si può immaginare. Ha un'aria troppo in carne per un uccellatore. La profondità di voce di Angrisani è adatta in modo eccellente alla parte di Sarastro, e Garcia, dal momento che ha ridotto la sua esuberanza, continua ad essere ugualmente pieno di energia, di giudizio e di gusto. Tutta l'opera è messa su con grande spirito e magnificenza e quando sia accorciata (come ritengo sia stata la seconda sera) farà un effetto doppio.

C'è un nuovo balletto, intitolato *Rose d'amour*, in cui Monsieur e Madame Duport compaiono con meno piroette francesi e molto più sentimento. Perciò gli spettatori hanno motivo di divertirsi un po' e non solo di stare a guardare: trovano nello spettacolo un po' di cuore e anche un bel po' di gambe.

31 ottobre 1819

Covent Garden

In questo teatro ha avuto luogo un avvenimento che promette di riscattare la sua fama dal degrado farsesco cui stava avviandosi rapidamente. Nel corso della settimana Macready ha recitato *Richard III* due volte, con grande successo. Devo confessare che sono andato a vederlo senza un'aspettativa proporzionata alla grandezza del ruolo. Lo ritenevo un uomo di sentimento, ma poco capace di dargli un'espressione naturale e quindi pronto a ricorrere al solito espediente della declamazione. Mi sembrava uno dei migliori lettori di una parte che avessi visto, secondo l'idea generale di buona lettura; con l'eccezione di un'indole che di tanto in tanto sconfinava nel melodrammatico, come Rob Roy: ecco tutto.

Devo però dire che ho trovato le mie previsioni totalmente sbagliate. Un giusto senso della grandezza del ruolo, e del livello onorevole come attore che ora doveva sostenere, sembra avere risvegliato tutta la sua intelligenza a accompagnare la sensibilità. Mi aspettavo di trovare vaghezza e genericità, e ho trovato verità di dettagli. Mi aspettavo di trovare declamazione e ho trovato pensieri che danno un'anima alle parole. Mi aspettavo di trovare poco più che gesti vistosi e un'enunciazione musicale e ho trovato espressione e il vero Riccardo.

In queste particolari occasioni un critico è costretto a fare confronti. Tuttavia, questi spesso gli consentono di dare ai suoi lettori un'idea più precisa dell'esecuzione. Pertanto, confrontato a Kean, direi che nei Riccardi di questi due attori ha avuto luogo una divisione dei meriti, abbastanza comune nell'interpretazione di personaggi così complessi come quelli di

Shakespeare. Il Riccardo di Kean è la parte più fosca e forse più profonda del personaggio, quello di Macready è quella più vivace e più animale: comunque, una parte considerevole. Il malvagio di Kean è il più cupo e riflessivo dei due, reso tale dall'effetto combinato della deformità e della sottigliezza intellettuale, quello di Macready il più ardente e coraggioso, sostenuto da un temperamento naturalmente eccitato e sanguigno, anche se abbattuto dalla mortificazione. L'uno ha in sé più della serietà del male consapevole, l'altro più della gaiezza del successo ponderato. Quello di Kean è sceso in profondità persino più del conforto della sua coscienza, ha trovato la melanconia al fondo della necessità di tale conforto, quello di Macready è più sostenuto nel suo fondo torbido dal vigore e dall'esuberanza della sua costituzione. In breve, il Riccardo di Kean è più come Re Riccardo, oscurato dall'ombra del suo successo imminente e che annuncia la profondità della sua disperazione, quando questo sarà messo in discussione, il Riccardo di Macready è più come il Duca di Gloucester, fratello del gaudente tiranno Edoardo IV, di cui condivideva il carattere quanto glielo permetteva il fatto di non possedere nella sua persona la bellezza di famiglia.

Se questi due aspetti del carattere di Richard potessero essere tenuti insieme da un attore, l'interpretazione sarebbe perfetta, ma quando mai si è vista un'interpretazione perfetta di un personaggio shakespeariano? Quando mai si è vista la natura buona e quella cattiva dello stesso Macbeth davvero intrecciate assieme, lo stesso re Giovanni meschino nonostante la sua aria regale, lo stesso Amleto modello della corte e vittima della melanconia? L'Otello di Kean è forse la performance più perfetta sulla scena moderna, ma nonostante tutto non è un Otello perfetto. L'insieme di questa varietà di toni del sentimento che domina la grande umanità di Shakespeare sembra impossibile da trovare in un attore, come il migliore strumento musicale è insufficiente a fornire tutto l'effetto di un grande compositore per orchestra.

Allo stesso tempo quando si confronta Macready con Kean, si deve ricordare che Kean per primo ha dato al teatro attuale quell'esempio di stile naturale di recitazione su cui Macready ha fondato la sua posizione nel mondo teatrale. E non si deve neppure tralasciare il fatto che quest'ultimo fa alcuni errori che l'altro non ha mai mostrato, e anche questi in contrasto con lo stile generale della sua interpretazione. Alludo a alcuni toni troppo dolci e patetici verso la conclusione della sua parte, quando Riccardo sta provando rimorso di coscienza. Riccardo può lamentarsi e essere persino patetico, ma di sicuro non piagnucolerebbe mai né farebbe alcunché con l'aria svogliata. Penso che tutti e due gli interpreti siano a volte troppo violenti, ma in parte questo può essere una necessità scenica. Macready (e evidentemente è assolutamente capace di farlo) dovrebbe meditare sul fatto che la profondità di sentimento nelle menti riflessive richiede in

proporzione profondità e tranquillità di espressione, ingegnosa quanto gli pare, ma non c'è elemento o piacere per gingillarsi con le raffinatezze del dolore.

Tutto sommato, il Riccardo di Macready è un'aggiunta importante alla sua reputazione, e un'aggiunta non piccola al repertorio del piacere teatrale. Il Covent Garden era assetato di un po' più di genio che lo ricaricasse, e questo attore ha raccolto tutte le sue nubi e è piombato sul teatro come un acquazzone effervescente. Di certo non ho mai visto la parte più allegra di Richard fatta così bene. Lo stesso suo movimento, nelle scene più ottimiste, aveva un andamento principesco di padronanza di sé e sembrava accordarsi alla musica del suo incipiente trionfo.

Covent Garden ha fatto un altro colpo fortunato nel riprodurre il masque di Dryden adattato, *King Arthur*, ma gli sarebbe andata ancora meglio, se la riduzione arida e pantomimica di Garrick non avesse rovinato l'effetto dell'originale. In queste faccende gli impresari sono più furbi che saggi e trovando che la noia non può fare a meno di adattamenti teatrali pensano che anche il genio debba essere tagliato e compresso. Il genio di Dryden non è mai apparso in una luce così poetica o toccante come in un personaggio di quest'opera: quello di Philidel, il giovane spirito caduto che cerca di tornare in cielo con la penitenza. Ma la sua mancanza di sentimento ha ostacolato anche questo e tutta la pièce appare stranamente moderna e ingannevole, per essere un racconto di antica cavalleria e d'amore. La riduzione ha mantenuto la falsità e rovinato la natura della poesia. Anche un bel po' della bella musica di Purcell, piena di genio e di effetto anche se a volte bizzarra e grezza, manca inutilmente - come, per esempio, il duetto «Two Daughters of This Aged Stream» e il canto invernale del Genio del freddo. In ogni caso, quello che rimane è molto migliore del solito e la vanità nazionale è lodevolmente gratificata a sentire quelle belle arie «Britons strike home», «Come if you dare» e «Fairest of all isles excelling». Miss Tree, nella parte di Philidel, ha avuto giustamente le lodi del critico del *Times* (quello profano, non quello sacro) per la sua interpretazione delle vecchie arie inglesi.

5 dicembre 1819

Covent Garden

Macready è comparso due volte la scorsa settimana nel ruolo di Coriolano, e lo farà di nuovo domani. È un'altra indiscutibile aggiunta alla sua reputazione anche se non così importante come la sua interpretazione di Riccardo. In Riccardo, Macready ha colto un lato particolare del personaggio - quello più allegro e più sicuro - e l'ha fatto suo. In Coriolano dimostra ancora una volta di meritare che gli siano assegnati dei ruoli

buoni in generale, piuttosto che mostrare qualcosa di particolarmente caratteristico della parte che recita. Vale davvero la pena di vederlo in questo ruolo, e questa non è una lode da poco per un interprete. In un certo senso, il suo Coriolano mi avrebbe sorpreso almeno quanto era accaduto con Riccardo, se non gli avessi visto recitare proprio quest'ultimo personaggio. Intendo dire che la tentazione che tutti questi personaggi hanno di essere oratoriali non l'ha indotto a ritornare, in senso generale, a quella soddisfazione di un tempo per l'elocuzione monotona, che forse ora dovrei piuttosto immaginare fosse insoddisfazione. Che adesso Macready reciti qualsiasi personaggio voglia. Oso dire che dal momento che la sua bravura ha avuto occasione di mostrarsi ed è stata riconosciuta, non lo troveremo più a rotolare quella declamazione puramente musicale che era solito dispensare, una frase dietro l'altra, come una macchina che giri palle d'avorio.

Se Macready non ha toccato tutti i tasti delle passioni di Coriolano in modo sincero, li ha toccati per lo più in modo vario, e spesso secondo verità, anche se non la più completa. La sua voce è bella e eroica sulla scena: non più dolce, penso, di quella di Kean che, per quanto roca alla lunga, è musicale e ben accordata alle passioni, come la voce di qualsiasi uomo nei toni più dolci e prima che sia sforzata, ma più secondo le vecchie qualità richieste al discorso di un eroe quando il generale gridava all'esercito e i capi si potevano distinguere al di sopra del tumulto dalle rispettive voci, come lo erano per via dei cimieri e dei loro emblemi. E, per quanto riguarda l'altezza e la figura, non avrà rivali in questa parte poiché, sebbene sia abbastanza curioso che per lo più gli eroi e i grandi capi politici siano stati bassi piuttosto che alti (come ad esempio Alessandro, Agesilao, Cesare, Carlo V, Federico II e Bonaparte), tuttavia questa non è l'idea poetica o scultorea di un eroe, e *alta moenia Romae* – la grandezza della dominazione romana – ha istintivamente aumentato agli occhi della nostra mente i corpi stessi dei romani.

Sono però in dubbio se i gesti raffinati e i movimenti armoniosi di Macready non siano in qualche modo troppo eleganti per Coriolano, forse, dovrei dire, troppo delicatamente eleganti e leggiadri. È vero che tiene la testa alta e ha uno sguardo sdegnato, ma anche qui di nuovo dubito che non ci sia un po' di grazia ideale, che va oltre quello che intendeva Shakespeare. Coriolano, anche se un altero patrizio, dopotutto era un soldato, e i suoi amici giustificavano con la durezza delle abitudini militari il suo temperamento e lo stile nel parlare, poco accomodanti. Poteva sembrare grandioso in occasioni grandiose, come nel caso della sua apparizione improvvisa e divina a casa di Aufidio, ma lì è la circostanza a costituire la sua grandezza. In altri momenti, specialmente quando è riluttante a rivolgersi al popolo per il consolato, e ancora di più nell'insofferenza che mostra parlando di quell'argomento in privato con i

suoi amici, sospetto che lo si intendesse più rude, impaziente e informale: sempre altezzoso, certo, ma più diretto e militaresco nella sua altezzosità, con meno della generosa ingenerosità tipica del semplice patrizio.

Inoltre, Macready a volte ha una voce troppo alta persino per un rude focoso soldato, a maggior ragione per il personaggio elegante così come lui lo rappresenta. Tende anche a essere troppo subitaneo e teatrale nei contrasti, da una voce alta a una bassa, e non si deve nascondere che nel suo tocco più raffinato di tutti, quando getta letteralmente in faccia a Aufidio la parola sprezzante «Ragazzo!»²⁷⁸, voce e gesti erano in maniera troppo esplicita, anche se non intenzionale, quelli di Kean. Comunque, tutta la sua lite con Aufidio è una scena mirabile e meritava il grande applauso con cui il sipario è sceso sul suo omicidio.

Il lettore può giudicare cosa penso del Coriolano di Macready con tutti i suoi limiti quando, pur ritenendo che valga la pena di andare a vederlo, devo però dire anche che il resto della performance di questa tragedia non vale la critica. Miss Foote è un'attrice brava e bella, ed è piacevole vederla in ruoli come quello che ha in *A Roland for an Oliver*²⁷⁹ (colgo ora l'occasione di nominarla perché la scorsa domenica non ne ho dato un'appropriata notizia nella lista dove metto a confronto le rappresentazioni della settimana in entrambi i teatri), ma, per quanto abbastanza adatta a fare la giovane moglie di Coriolano, con i suoi pochi discorsi spontanei e «quegli occhi da cerbiatto»²⁸⁰, non si può dire che aggiunga niente di importante alla performance. Blanchard è l'unico altro interprete degno di nota e va abbastanza bene come Menenio. Mrs. Faucit appartiene al melodramma. Una matrona romana non riteneva essenziale alla sua dignità andare in giro con la testa gettata mezzo metro all'indietro, come se avesse disprezzo per il suo stesso mento.

Drury Lane

Spostandomi mercoledì sera dall'altro teatro in questo, per vedere il nuovo *afterpiece*, mi ha colpito quello che avevo segnalato la scorsa settimana: il completo cambiamento di fortuna nei due teatri per quanto riguarda la frequenza. Al Covent Garden ho visto di nuovo metà panche vuote in fondo alla platea e pochissimi spettatori nei palchi in alto, il Drury Lane era pieno. È vero che Kean ieri sera è comparso in uno dei suoi personaggi più forti e tremendi, Sir Giles Overreach²⁸¹, ma capisco che le cose stanno sempre così. Non ho bisogno di ripeterne i motivi.

²⁷⁸ *Coriolanus*, 5.6.

²⁷⁹ *A Roland for an Oliver* di Thomas Morton debuttò al Covent Garden il 29 aprile 1818. Miss Foote recitava la parte di Maria Darlington.

²⁸⁰ *Coriolanus*, 5.3.27.

²⁸¹ Personaggio della commedia *A New Way to Pay Old Debts* di Philip Massinger.

Il contrasto è ancora più curioso perché Elliston, per quanto abile, liberale e fortunato sia stato in tutte le sue altre imprese teatrali, finora con i suoi nuovi lavori²⁸² non ha avuto così tanto successo come l'altro teatro; eppure, l'opera postuma di Mr. Tobin, con l'interpretazione di Downton e di Munden penso meritasse un destino migliore. Non posso dire lo stesso per il nuovo *afterpiece* intitolato *Disagreeable Surprise*, che è una sfilza di battute quasi senza niente a cui attaccarle. Sono davvero perplesso a cercare di ricordare qualcosa che somigli a una trama: c'era un giovane ufficiale innamorato (Pearman), un attore che declamava con un originale tricorno in testa (Harley), e due signore (Mrs. Edwin e Miss Kelly) che tormentavano un povero damerino pedante (Russell), al tempo stesso innamorato e con il cappello, e sicuramente il suo strano cappello era evidentemente la sua cosa più comica. Questo sfortunato personaggio, costretto a ascoltare e danzare e esprimere la sua passione, e fare tutto quello che non desiderava fare, avrebbe dovuto essere recitato da Liston, per il quale forse era stato originariamente scritto. Russell è un eccellente attore in ciò che gli sta a pennello, e riesce bene a fare un sorriso indolente, ma nel momento in cui ha l'aria seria e arrabbiata, è davvero così, senza esserlo in modo stupido. Il suo volto diventa «niente scherzi».

C'erano delle belle arie da *Mountaineers* e da altre fonti famose introdotte nella pièce, ma mal adattate alle parole. Non devo dimenticare che occasionalmente ci sono stati barlumi di qualcosa di migliore dello stile generale. Alcune frasi contenevano la promessa di un'arguzia elegante e alcune battute facevano davvero ridere, ma le situazioni erano così gratuite, i personaggi andavano e venivano in modo così ovvio solo per dirsi freddure l'un l'altro, e le battute spiritose alla fine diventavano così evidenti e volute, che il pubblico (non essendo né a pranzo né a cena per gradire queste diavolerie piccanti) si è annoiato ed è diventato ostile.

30 aprile 1820

Drury Lane

Il direttore è stato così male che è consigliabile non scriva quando può evitarlo. Perciò è sicuro che i suoi lettori, dai quali non ha l'abitudine di congedarsi o di desiderare di farlo, lo scuseranno se si risparmia ancora un po' per una o due settimane. In realtà devo confessare che da quando ho visto Kean recitare Lear ho sempre meno voglia di eliminare la sezione teatrale, perché sfortunatamente la penso in modo diverso dai miei colleghi critici circa il suo valore. Dico sfortunatamente non perché debba rammaricarmi di una semplice differenza generale di opinioni, ma perché ci sono degli scrittori con i quali vorrei andare d'accordo come con dei

²⁸² Elliston era il direttore del Drury Lane in questo periodo.

piacevoli compagni e perché vorrei pensarla sempre come tutti quando si tratti di approvare e di essere entusiasti. L'interpretazione che Kean fa di Lear senza dubbio è migliore di come possa essere quella di qualsiasi attore io conosca. Ci sono persino dei punti, nelle parti finali più familiari e domestiche, resi in modo magistrale e perfetto. Di conseguenza vale la pena che vadano a vederlo tutti coloro che non hanno paura di assistere all'anatomia di un vecchio cuore torturato, o che non temono il tentativo di Tate di rappezzarlo e farlo vivere «felice e contento». Ma sono estremamente scettico che sia possibile per un attore rappresentare una mente come quella di Lear, così come lo sono nel caso di Amleto. La capacità recitativa non è abbastanza intellettuale o sensibile e, se lo fosse, resterebbe sconfitta: sprofonderebbe sotto la rovinosa unione del pensiero e della passione con la loro rappresentazione fisica. Eppure, per dire la verità, avevo delle aspettative del Lear di Kean più alte di ciò che ho visto realizzato. Temevo che anche se non abbastanza buono, avrebbe rappresentato fin troppo bene il vecchio padre impazzito. La caparbieta del personaggio pensavo che sarebbe stata per lui una buona base su cui lavorare, e sapevo che sa essere patetico, perché lo è molto in *Othello*. Ma, Otello rispetto a Lear è una persona comune: intendo, intellettualmente. Lear è tutto immaginazione, oltre che passione, ed è qui, penso, che Kean si è trovato in difficoltà perché, comunque sia andata dopo, sospetto che la prima sera né lui né il pubblico sapevano come interpretare la faccenda. Tutte le parti di immaginazione – per esempio, tutta la scena della tempesta – erano piatte come la voce dell'attore. Il suo modo preferito di essere rude – l'improvviso calo della voce – qui non avrebbe funzionato. Non era abbastanza. Lear avrebbe dovuto essere tutto rudezza e follia, una mente combattuta in cento modi, non in uno o cinquanta. Kean sembrava piuttosto leggere la maggior parte dei passi. I tratti migliori consistevano nel guardare dritto davanti a sé e nel muovere le mani. Ma avrebbe dovuto guardare un centinaio di cose diverse, e variare altrettanto la voce: parlare a voce alta, poi bassa, e monotona e agitata e poi di nuovo alta, «come il mare perturbato», e bizzarra, e fantastica, e piena di una specie di derisione della propria dignità senza perderla del tutto, e a tratti restare in silenzio, e muoversi da un posto all'altro, assumendo pose strane sul pavimento e poi far cadere le mani come un ebe, e correre su e giù disperatamente agitando impotente i capelli grigi. Ma allora come poteva essere sopportato tutto questo? Un attore che interpreti Lear nel modo giusto, dovrebbe terrorizzare e scuotere a tal punto le persone da far sì che gli chiedano di non recitare più quel ruolo. Se lo fa, lo fa bene. Se no, non dovrebbe farlo per nulla. Non c'è una via di mezzo, in una scena che dobbiamo vedere con i nostri occhi, tra un Lear insopportabile e nessun Lear. Al tempo di Shakespeare le scene, gli abiti, ecc., erano così diversi dalla realtà e il pubblico veniva più a sentire il testo che a vederlo rappresentato, che le

due cose erano diverse, ma ora, che il vero vecchio è davanti a noi in carne e ossa, con la barba bianca e la tempesta che gli urla dietro, non dovremmo riuscire a tollerarne la vista, più che non quella di un vecchio padre matto per strada. E di fatto ci riusciamo poco. «Vorremmo», come dice Lamb, «metterlo al riparo e dargli sollievo: questo è il sentimento», continua questo eccellente critico, in un brano che dice tutto e anche più di quello che ho appena detto io, «che l'interpretazione di Lear mi ha sempre suscitato. Ma il Lear di Shakespeare non può essere recitato. L'indegno macchinario usato per imitare la tempesta in cui si trova è inadeguato a rappresentare gli orrori dei veri elementi almeno quanto lo è qualsiasi attore a rappresentare Lear; sarebbe più facile prefiggersi di impersonare il Satana di Milton su un palcoscenico o una delle terribili figure di Michelangelo. La grandezza di Lear non è nelle dimensioni fisiche ma in quelle intellettuali; le esplosioni della sua passione sono terribili come un vulcano – sono delle tempeste che sollevano e scoprono fino al fondo quel mare, la sua mente, con tutte le sue enormi ricchezze. È la sua mente che viene messa a nudo. Questa questione di carne e di ossa sembra troppo insignificante per pensarci, e persino lui la dimentica. Sul palcoscenico non vediamo altro che malattie e debolezze fisiche, l'impotenza dell'ira, ma mentre leggiamo non vediamo Lear, bensì siamo Lear – siamo nella sua mente, sorretti da una grandezza che rende vana la malvagità di figlie e di tempeste. Nelle aberrazioni della sua ragione scopriamo un'energia potente e insolita di ragionamento, lontana dagli scopi comuni della vita, ma che esercita la propria forza sulle corruzioni e le ingiurie dell'umanità, e libera come il vento soffia dove vuole. Che cosa hanno a che vedere gli sguardi o i toni di voce con la sublime identificazione che Lear fa della sua età con quella del cielo stesso quando lo rimprovera di essere connivente con le angherie delle figlie e gli ricorda che “anche lui è vecchio”? Che gesti possiamo fare che siano appropriati? Che cosa hanno a che fare con tutto questo la voce o lo sguardo? Ma il dramma è al di là di qualsiasi arte, come mostrano le alterazioni che ne sono state fatte; è troppo duro e aspro – deve avere scene d'amore e un lieto fine. Non basta che Cordelia sia una figlia: deve rifulgere anche come innamorata. Tate ha messo un uncino nelle narici di questo leviatano, in modo che Garrick e i suoi seguaci, gli intrattenitori della scena, possano trascinare questo bestione qua e là più facilmente. Un lieto fine! – come se l'acuto martirio che Lear ha subito, i suoi sentimenti scorticati vivi, non rendano una bella uscita dalla scena della vita l'unica cosa decorosa per lui. Se deve vivere ed essere felice dopo, se deve sostenere il peso di questo mondo dopo, perché questa confusione e questa preparazione, perché tormentarci con tutta questa inutile compassione? Come se il piacere infantile di riavere il mantello dorato e lo scettro lo invogliassero a recitare ancora il suo ruolo maltrattato, come se

alla sua età e con la sua esperienza ci fosse ancora qualcos'altro oltre al morire!».²⁸³

12 novembre 1820

Twelfth Night

Covent Garden

Il felice inserimento della musica in *The Comedy of Errors* ha spinto a musicare anche questa deliziosa commedia. È piena di canzoni, cori e duetti presi da compositori tedeschi e inglesi; Bishop,²⁸⁴ oltre a adattarli alla scena con mano esperta, ha aggiunto delle composizioni, di cui non è una lode immeritata dire che un ascoltatore deve essere abbastanza competente di diversi stili musicali per poterle distinguere dal resto. Gli altri compositori moderni sono Mozart, Winter e Sir John Stevenson, quelli più vecchi Morley, Ravenscroft²⁸⁵ e altri, che hanno avuto successo durante l'età d'oro della nostra poesia. Profondo in tutto ciò che si conosceva allora della scienza, principalmente interessata alla musica di chiesa, ma quando chi cantava le loro opere era molto più appassionato e competente dei contemporanei dei loro grandi successori, lo stile delle loro composizioni liriche, in parte formale e in parte giocoso, è come un giovane corista che aspetta con ansia il momento in cui scapperà dalla tonaca e se ne andrà nei campi a giocare.

Bishop ha adattato i brani ai diversi personaggi «differenziandoli». Quelli di Viola sono profondi e teneri, quelli di Olivia, come il suo rango e il suo orgoglio, più veementi, sgargianti e ostinati, quelli degli altri anch'essi ostinati ma leggeri, festosi e appropriati. Tutti ben eseguiti. Miss Greene, sebbene la sua recitazione non sia adatta altro che alle parti più passive di un personaggio come Polly e, pertanto, inadeguata alla superba Olivia, ha ritrovato un po' della sua migliore qualità vocale che aveva mostrato in *Beggar's Opera*. Quanto a Miss Tree, non l'ho mai sentita così in forma negli assolo. Sembrava esserci un'analogia tra le note profonde della sua voce e la sua emozione e, sebbene la prima a rigor di termini non sia come quella di un ragazzo, c'è però una forza e una pienezza nelle note più basse che, insolite in una donna, sembravano adattarsi al ruolo maschile che aveva assunto. La sua recitazione, in ogni momento insolitamente buona per una cantante, era riuscita al meglio in questa parte: sincera, spontanea e

²⁸³ C. Lamb, *Theatralia. Sugli attori e la recitazione*, traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti, Napoli, I Libri di AAR, 2019, pp. 26-27.

²⁸⁴ Sir Henry Rowley Bishop (1786-1855), che compose la musica per diverse opere shakespeariane.

²⁸⁵ Sir John Andrew Stevenson (1760?-1833); Thomas Morley (1557-1604?); Thomas Ravenscroft (1592?-1635?).

elegante. Anche la sua indisposizione recente, senza diminuire per niente la forza della prestazione, è servita a renderla giustamente interessante e (siccome questi argomenti sono assolutamente cruciali) mi si deve permettere di dire che le sue gambe sono le più belle che io abbia mai visto su un palcoscenico. Non sono affatto come tutte le gambe che generalmente vengono lodate anche in un uomo, e che sono doppiamente fuori posto in una donna – una specie di balaustra capovolta: polpacci grossi e caviglie piccole in proporzione. Sono gambe davvero femminili, con piedi delicati, caviglie slanciate e con polpacci al tempo stesso ben torniti e morbidi, raffinati e non appariscenti. Non sono così intollerante – dovrei piuttosto dire ingrato e inumano – in tema di gambe come molti del mio sesso che, senza una bella caviglia, non vedono nient'altro di buono in una figura. Ho un attento rispetto per tutte, purché siano graziose. Ma è impossibile non essere colpito da delle gambe come queste. Adatte a una statua, ancora più adatte per dove sono collocate. Sono state utili a rendere perfettamente appropriati i versi che Bishop ha scelto da *Venus and Adonis*:

Ordina che io parli, incanterò il tuo orecchio,
O come una fata volteggerò sull'erba,
O, come ninfa con i capelli lucenti e sciolti,
Danzerò sulla sabbia e non si vedrà orma.²⁸⁶

Mi dispiace di non poter parlare altrettanto bene del resto dello spettacolo. Non si possono vedere attori come Liston e Emery, che recitano in un'opera di Shakespeare, senza divertirsi almeno un po' ma, confrontandoli con se stessi, in *Twelfth Night* sono molto inferiori. Emery sembra aver sbagliato il personaggio di Sir Toby che non è tanto un tipo scontroso quanto uno eroicomico: qualcosa a metà strada tra l'arguzia di Falstaff e la pomposità artificiale del «mio oste della "Giarrettiera"». ²⁸⁷ Uno tra gli altri esempi di mancanza di entusiasmo per il testo è il modo in cui ha recitato quella memorabile domanda morale fatta a Malvolio. L'ha detta così: «E che? Pensi che perché tu sei virtuoso non ci debbano più essere dolci e birra?». ²⁸⁸ L'accento però doveva essere messo sulla parola *virtuoso*. Shakespeare, che ama insinuare idee filosofiche della vita attraverso questi allegri personaggi, non intende opporre le pure pretese di Malvolio con il diritto di tutti al divertimento, bensì le pretese della virtù finta o sbagliata in generale. Così il senso è più sottile e la battuta di gusto più raffinato. «Pensi», dice lui, «che perché le tue idee di giusto e sbagliato ti portano a considerare la moralità in una luce così seria e formale, cioè perché tu sei *virtuoso*, l'allegria e le feste siano state fatte per niente? Pensi che, perché la virtù in te è un damerino intollerante, debba essere così in tutti gli altri? O

²⁸⁶ *Venus and Adonis*, 145-148.

²⁸⁷ *Merry Wives of Windsor*, 1.3.1.

²⁸⁸ *Twelfth Night*, 2.3.103-104.

che la natura dovrebbe sopprimere l'arguzia, l'allegria e la buona compagnia, perché tu, essendo virtuoso, sei anche stupido e asociale? O ritieni incompatibile con la signorilità della tua virtù accettare cibi e bevande che non siano del genere più elegante? In breve, "pensi che perché tu sei *virtuoso* non ci debbano più essere dolci e birra?"».

Allo stesso modo Liston non sembra essere all'altezza del personaggio di Sir Andrew. Si è concentrato bene sugli scherzi del fool, ma in generale non ha messo sufficientemente in risalto gli altri suoi aspetti: l'assurdità, l'ostentazione e l'arroganza. È stato deludente anche in quella comica eco amorosa all'accenno che Sir Toby fa di Maria, che sembra adattissimo a lui.

Sir Andrew. È una brava ragazza.

Sir Toby. È un cane di razza, e mi adora. E allora?

Sir Andrew. Anche io un tempo ero adorato.²⁸⁹

Devo però fare un'eccezione per la scena del duello con Viola, divertente alla perfezione. Il languore con cui cade all'indietro sul petto di Sir Toby è assolutamente «dissoluzione e liquefazione».²⁹⁰

Il Malvolio di Farren, come la maggior parte delle sue interpretazioni, è più buono che piacevole, ma più piacevole in certe parti che buono nel complesso. Può sembrare paradossale, ma la sua recitazione è un paradosso. Qualche volta non è abbastanza buona perché è sbagliata, qualche volta non è abbastanza buona perché è troppo buona. In breve, Farren mi dà sempre l'impressione di un uomo troppo simile ai personaggi che rappresenta, cioè troppo arido e non spiritoso in se stesso. L'energia vitale è piacevole in sé, ma la sua negazione non lo è, e neanche la formalità e l'aridità lo sono. La migliore recitazione di questo genere è a confronto con una recitazione più buona quello che un'opera in cera è rispetto a una pittura o a una scultura. Non è né imitazione né realtà, ma possiede una certa debole somiglianza alla vita, troppo forzata per essere vera. In questo senso, il Malvolio di Farren è perfetto. Ha indosso il costume perfetto, è simile per quanto sia possibile in ogni aspetto, i capelli sono veri, ma l'uomo interiore sembra di cera come quello esterno, e la cosa peggiore è che, quando fa in modo di essere conscio di sé, è altrettanto sbagliato nella sua identità apparente. Per esempio, quando Farren si spinge a essere critico nel suo ruolo, è troppo letterale. Nella famosa scena del soliloquio, quando prefigura la sua dignità come marito di Olivia e si immagina di dare una lezione al suo «congiunto Toby», Malvolio dice: «gli tendo la mano, così, temperando il mio sorriso cordiale con uno sguardo austero di comando».²⁹¹ Farren, in questo brano, prima esagera deliberatamente con il sorriso cordiale, poi assume lo «sguardo austero di comando» come se

²⁸⁹ Ivi, 2.3.157-160.

²⁹⁰ *Merry Wives of Windsor*, 3.5.100.

²⁹¹ *Twelfth Night*, 2.5.59-60.

fosse un estintore, e con quello lo spenge. Ma l'amenità della scena evidentemente consiste nel fare le due cose assieme, cioè nel mostrare una volontà di sorridere come parte dell'educazione che gli è naturale e, allo stesso tempo, controllare sia il sorriso che il cavaliere, con un'occhiata che lo metta in guardia contro il pericolo di fidarsene. Comunque, Farren è un attore molto versatile e rispettabile a modo suo, e non dobbiamo dimenticare che il suo Malvolio ha un tratto eccellente. È quando si forza di capire il significato nascosto²⁹² delle lettere M.O.A.I. Sembra vicino a raggiungere il segreto della lettera M. cui sta sforzandosi di arrivare, quasi in punta di piedi, salendo di congettura in congettura verso una specie di gemente culmine di ansia e di borbottio, poi all'improvviso abbassa la voce fino a una debolezza disperata. Il segreto è troppo per lui.

Devo togliere Fawcett dalla lista degli attori inadeguati di questa commedia. Rappresenta ancora meglio di prima, credo, quella razza in disuso: lo spiritoso buffone di corte. Ha abbastanza serietà naturale da suggerire una sfumatura di consapevole sarcasmo, senza mancare affatto di quell'umorismo naturale richiesto per sostenere un personaggio nella sua giocosità. Sono rimasto per tutta la commedia per sentirlo cantare quella canzone triste e allegra, dal tono piacevole:

Nel tempo che ero fanciullo,²⁹³

Non mi piace pensare che questa sia stata l'ultima canzone che Shakespeare ha scritto. Ha troppo disprezzo del mondo e di tutto ciò che vi ha visto.

Ma, tutto sommato, che buona commedia è questa per chiudere i suoi drammi! Perché *Twelfth Night* è stata l'ultima opera di Shakespeare.²⁹⁴ Qualunque cosa potesse pensare del mondo in generale, i suoi ultimi pensieri su di esso sono stati gentili e sociali. Si è guardato indietro e non ha visto niente su cui posare lo sguardo più volentieri, che non lo spirito della buona amicizia e la fiducia dei giovani nell'amore. Non era intollerante verso la socialità, neppure nelle sue follie, e si può dire che l'amore, a dispetto di tutto ciò che aveva visto e sopportato, ha ricevuto il suo ultimo ossequio così come l'ultimo sospiro.

La scenografia di questa pièce è bella, particolarmente nel masque preso dalla *Tempest*, che mi ha ricordato i tempi di Inigo Jones e di Ben Jonson. Dopo tutto non so se i direttori e il loro musicista non si siano approfittati

²⁹² Si tratta dell'indovinello contenuto in una falsa lettera che Maria scrive per beffare Malvolio: la soluzione è misteriosa ancora oggi nonostante le molteplici interpretazioni date dai critici, a partire dal Dr. Johnson.

²⁹³ Ivi, 5.1.376.

²⁹⁴ Datazione sbagliata. In realtà la prima rappresentazione di *Twelfth Night* risale al 1602 e le ultime opere di Shakespeare sono *The Tempest*, rappresentata nel 1611 e *Henry VIII* (1613). I testi rimasti di tutte e tre le opere comunque sono quelli pubblicati postumi nell'In Folio del 1623.

di noi con l'aiuto di Shakespeare e se, proprio per questo motivo, non dovremmo risentirci per tutto quel rubacchiare da lui. Ma questo mosaico aggiunto alla commedia almeno è farina del suo sacco e di uno o due poeti con i quali è stato confuso. Si deve però convenire che *Twelfth Night*, anche se studiata per essere più popolare di *The Comedy of Errors* e in grado di reggersi da sola, è più adatta a che vi si introducano canzoni. In poche parole, nonostante tutte le mie critiche e le obiezioni, in complesso mi sono molto divertito e se per onestà devo accennare a quelle, per gratitudine non posso non confessare questo.

«Tatler»

22 settembre 1830

*Miss Paton**Haymarket*

Miss Paton ha avuto una magnifica accoglienza ieri sera. Gli spettatori erano così contenti all'idea di vederla che hanno dato un caloroso benvenuto a tutti quelli che la precedevano, e quando ha fatto il suo ingresso si è levato un enorme grido dal loggione. In platea la gente si è alzata in piedi, agitando il cappello con un boato di piacere. Non ho sentito note di disapprovazione. Se ce n'erano, erano coperte dallo scroscio di applausi, ma non credo che ve ne fossero. La platea, di fronte e al centro, si muoveva come un'onda di cappelli neri.

Curioso vedere la schizzinosità e la forzata indifferenza dei palchi, e quanto poco significasse. Ho osservato dei fazzoletti sventolati dai palchi più alti sopra il palcoscenico e qua e là c'era nella prima galleria qualche solitario applauso, ma per lo più i rappresentanti dell'aristocrazia (o coloro che vorrebbero esser considerati tali) stavano seduti immobili e senza espressione. La platea (si parva licet) faceva poca attenzione a loro, come ha fatto la Camera francese dei deputati con i Pari: quelli hanno risolto le cose a modo loro e questi hanno accettato. Per tutta la pièce è stata mostrata la stessa cordialità. È stata colta ogni occasione, pur se solo nei brani più ovvii, per far vedere che chi applaudiva considerava che lei fosse stata ingiustamente trattata²⁹⁵ e perciò si doveva avere un generoso occhio di riguardo. Credo che, nonostante la timidezza dei palchi (poiché la loro apparente indifferenza altro non era), questo fosse il sentire generale, e devo aggiungere giusto, di tutto il teatro. Si dice che sia una cosa sana in politica ricorrere di tanto in tanto ai principi di base, e ripulire la corruzione convenzionale, le sordide finzioni che ricoprono le regole e vi si confondono, e credo, come credono tutti al giorno d'oggi, che questi casi non siano senza una funzione morale. Questi sono i giorni dei principi di base e non è probabile che qualcuno di essi venga dimenticato, quando sono in tanti a rammentarsene.

Ho approfittato di questa occasione per fare più attenzione alle rivendicazioni di Miss Paton come cantante di quanto ho fatto prima, non essendo andato a teatro quando ha fatto la sua prima apparizione e

²⁹⁵ Prima di tornare a cantare a Haymarket, la Paton aveva subito l'ostracismo della stampa e del pubblico sia a Dublino che a Londra, a causa della sua relazione con Joseph Wood, un tenore del Covent Garden, che poi sposò l'anno successivo.

avendola vista poco dopo. La parte che ha interpretato era Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, seguita da quella di Clari.²⁹⁶

Miss Paton è una brava cantante di un certo tipo, però penso non del tipo migliore, ed è più brava come attrice di quanto me la immaginavo, ma completamente del genere artificiale. Sembra che le sia stata insegnato a recitare e che l'abbia imparato bene, ma il «sistema» è continuamente esibito: è ovvia e declamatoria, a voce alta o bassa, indignata o paziente, come suggerisce la superficie del sentimento, e il suo volto è sempre straordinariamente senza espressione. In poche parole, è un'attrice bravissima e controllata come cantante, e mostra quanto poco vero sentimento in un personaggio sia necessario, per ottenere lo stile convenzionale di interpretazione.

Come cantante, Miss Paton mostra grande ampiezza e capacità, ha toni ricchi nelle note basse, e toni delicati in quelle alte, è molto espressiva e, in poche parole, un bell'esempio di quel tipo di cantanti che sono strumenti musicali. Se mostra di avere qualcosa in più, è in certe piccole allusioni femminili di malizia, che possono esser insegnate, e queste si ripetono per sistema. La canzone che canta accompagnandosi al pianoforte con il suo guardiano che le sonnecchia accanto da un lato e il suo innamorato dall'altro («An old man would be wooing») la mostra al meglio sia come cantante che come attrice. Esprime la forza della sua voce, canta forte e piano, svolge le note in uno stile non nuovissimo ma molto tranquillo, fa un lungo giro prima di arrivare al tremolo, ha un vibrato ammirevole, e mi ha persino sorpreso con un'astuta ripetizione di un tremolo *sforzando*, come se l'avesse fatto per prendere in giro il vecchio semiaddormentato con la sua bravura. Eppure, eccetto che in questo caso (che senza dubbio deve esserle stato messo in testa) non ha fatto leva sui sentimenti né in questa né in nessun'altra occasione. Ho ascoltato e udito un bello strumento e mi ha fatto piacere sentirlo, ma sentire è stato tutto.

Non posso non pensare che il volto di Miss Paton e la sua espressione mentre canta siano consoni a quest'idea del suo valore. È una giovane carina, si dice che abbia capelli e pelle belli (lo si può facilmente immaginare) e ha un bel portamento, signorile, ma il suo sembiante manca di espressione: le fattezze non sono dure, ma c'è una sorta di durezza neutra nello sguardo, e quando canta, in lei il pensiero del manuale predomina sul sentimento al punto che fa incredibili smorfie, qualche volta sembra che stia masticando le note e di tanto in tanto ci si butta addosso con una specie di furia come se volesse passarci attraverso con le unghie e con i denti. Ma quello che per me è ancora più offensivo è che le interessa così poco, cioè che conosce poco, di ciò che è richiesto per una bella melodia, piena di espressione, quanto i più banali esecutori di oggi. La musica nel *Barbiere di Siviglia* deriva da Paisiello, Rossini e altri. La

²⁹⁶ Nell'opera omonima di John Howard Payne.

prima cosa che canta è una parte di quell'aria divina di Paisiello, «Io son Lindoro», nota al pubblico come «For tenderness form'd». Sarebbe stato *letteralmente* impossibile per chi non conoscesse già quest'aria capirne alcunché, tanto l'ha tagliuzzata e infiolettata a modo suo. Ora, questo per me è alto tradimento contro la divinità della musica, e quando aggiungiamo che ha fatto altrettanto danno all'aria patetica di «Home Sweet Home» nel pezzo finale, il lettore mi perdonerà se sono uscito alla fine del pezzo e se penso che questa famosa vocalista, con la quale simpatizzo cordialmente come donna, sia più una cantante raffinata e potente, che non una cantante sensibile.

4 ottobre 1830

Dowton nel ruolo di Falstaff

Non mi fa piacere vedere un attore come Dowton in un ruolo nuovo e non pensare che l'interpretazione sia eccellente. Ma devo dirlo: il suo Falstaff è un fallimento. Manca di intensità, manca di commozione, manca di genialità. In certi passaggi particolari Dowton non può non interessare il pubblico, è troppo bravo per non farlo. Ma il suo Falstaff è un comune uomo scaltro che si comporta per lo più come gli altri, ed è originale solo per un'occasionale vivacità e una grossa pancia. Se Dowton pensa che questa sia la logica del personaggio si sbaglia. La stazza di Falstaff, che si immagina sia la sua parte più grossa, è la più piccola. È solo un aiuto marchiano perché lo capisca la gente comune. Devo ammettere che fa parte di lui. Non può farne a meno, vista la quantità di birra che beve, ma il suo vero eccesso è nei suoi spiriti animali: la festosità del suo animo è la sua abbondanza più grassa. Ha un'enorme capacità di trarre il meglio dalla vita e di ingerire tutte le soddisfazioni che gli attraversano la strada, e questo è il motivo per cui mi piace. Non si può essere malinconici in sua compagnia. È incapace di qualsiasi cosa, seria o normale, contraria alla sua allegria, la sua rabbia ha un tocco di piacevolezza oltre che di causticità, i suoi calici amari, come tutti gli altri suoi calici, hanno lo zucchero sul fondo. Non può annegare ma parla della sua «velocità nell'affondare».²⁹⁷ A Dowton manca ciò che è *abituale* in Falstaff e, mancandogli quello, gli manca tutto. In lui non c'è la disinvoltura di una continua giovialità, è silenzioso, e rapido, e contento, e arrabbiato, nel modo in cui lo sono gli altri. Sotto tutto ciò non si vede l'uomo allegro e sensuale, capace solo di autocompiacimento e divertimento. Un equivoco simile, anche se sembra diverso, porta Dowton a dare grande forza alle aspettative amorose del grasso cavaliere, quando Mrs. Quickly gli porta la notizia delle allegre comari. Ma Falstaff non

²⁹⁷ *Merry Wives of Windsor*, 3.5.10-11.

riterebbe necessario esplodere in questo visibile saltellare e restare a bocca aperta, che in realtà è più da idiota compiaciuto che non da frequentatore arguto di taverne. Falstaff è troppo abituato a queste idee per sfogarle così. L'idea teatrale comune di Falstaff è quella giusta, se solo gli attori fossero in grado di renderla. Forse deriva dai tempi di Shakespeare. Si tratta di rappresentare una «botte umana»²⁹⁸ che sbuffa e soffia, sbruffone, ridacchiante, pomposo, con la voce grossa, che aumenta di peso a ogni piatto e a ogni bicchiere mentre si muove, sempre allegro e svergognato, che si prende gioco del pericolo che incombe e se ne libera con impazienza quando arriva, ma soprattutto arguto e festoso, incapace di avere o di dare preoccupazioni, e che fa apparire le sue enormità morali naturali e gioviali come la sua grassezza: in poche parole, una festa perpetua per sé e per chi lo vede. Ora, per quanto questo personaggio appaia facile da rendere e sicuro anche prima della benevolenza del pubblico, è stato invece ritenuto uno dei più difficili sulle scene, e il motivo per cui penso che lo sia è che richiede un attore notevole sia per capacità intellettuali (per affrontare tutta l'arguzia) sia per un suo umore sanguigno (per fugare ogni scrupolo nell'allegria). Un uomo che potrebbe cogliere l'opportunità di recitarlo al meglio potrebbe essere uno che lui stesso abbia «riso e sia diventato grasso», sia famoso tra gli amici per le battute, il buonumore, e non abbia l'ambizione di fare l'attore tragico. Era l'idea che ci fosse qualcosa altro oltre all'inclinazione autentica che aveva rovinato Quin in questo e in altri personaggi – come possiamo chiaramente percepire da ciò che è stato detto di lui da amici e nemici. Il Falstaff di Garrick deve essere stato un'imitazione ammirevole. Non penso sia stato niente di più: il suo stesso carattere era troppo agitato e nervoso.²⁹⁹ Non ricordo un Falstaff ben recitato, e l'ho visto interpretato da ogni sorta di attore, con o senza abiti imbottiti. Robert Palmer ne ha fatto una faccenda terribilmente noiosa. Un altro attore, ora attivo, non ci capisce più della ruota di un arrotino. E Stephen Kemble, che lo recitava senza imbottitura, tralasciò anche l'altra farcitura: la salsa della carne.

Dowton deve smettere di recitare Falstaff e regalarci ancora Sir Anthony Absolute, Colonel Old-boy e Justice Woodcock. Sa essere arrabbiato sempre, e gioviale quando serve, ma la sua allegria non può essere solo un momento di arguzia e piacere.

Mi dispiace non poter dire molto del resto dello spettacolo soprattutto perché c'erano delle debuttanti che cantavano. Devo sperare che fossero spaventate e che faranno meglio. C'è del buono in Mrs. C. Hill che è senza

²⁹⁸ *Henry IV*, 2.5.408-409.

²⁹⁹ In questo passo Leigh Hunt si dimostra stranamente ignaro o senza riguardo per i fatti. Garrick non recitò mai Falstaff mentre quella di Quin fu riconosciuta da tutti, nemici e amici, quasi una rappresentazione ideale del personaggio (l'indicazione è contenuta in una nota nel volume L. Hunt, *Dramatic Essays*, a cura di W. Archer e R. W. Lowe, cit., p. 145).

dubbio Bartley femmina. Harley mi piace ma non nel ruolo di Slender. Non è abbastanza astratto e stravagante, non riesce bene nelle azioni secondarie e non è abbastanza concentrato nell'amore. Quando dice «dolce Anne Page» non sembra che abbia un motivo per dirlo, non emerge a sufficienza dalla pienezza del suo vuoto. Anche Harley non ha messo abbastanza enfasi sulla sua volontà di «fare tutto in modo ragionevole» e in altri passaggi in cui Slender recita la parte del «debole magnanimo». B. Hill va troppo di fretta persino per il Dr. Caius; altrimenti il suo francese sarebbe sembrato avere un qualche senso. Muoveva continuamente la testa da una parte all'altra come se fosse stato troppo nervoso per poter guardare il pubblico in faccia. L'interpretazione più compiuta della serata è stata quella di Webster nella parte di Sir Hugh Evans, con mia grande sorpresa, perché non avrei mai sospettato che i suoi modi duri e la sua voce si adattassero così bene ai «sentimenti gentili» del gallese. Di sicuro non avrei indovinato chi era, se non per il suo nome nel programma. Tutta la durezza dei suoi modi era sparita e ha alzato la voce in modo ammirevole fino alla leggera petulanza di toni del gallese, usando il falsetto. Mi sarebbe piaciuto ci fosse stata un po' più di lentezza, più pause piene di sguardi e di azione nel soliloquio prima del duello, ma tutto sommato era molto al di là di ciò che mi ero aspettato da questo attore, per quanto l'avessi considerato bravo a Haymarket, ma meno. E ha ricevuto l'applauso che meritava. Ciò che mi è piaciuto in modo particolare è la sua totale comprensione del personaggio per tutta l'opera e l'attenzione che di conseguenza gli ha riservato fino all'ultimo momento, come nel caso della sua dolce ingenuità verso il suo nuovo amico, il dottore, dopo che hanno cominciato a stimarsi l'un l'altro dal duello in poi. Webster mi ha insegnato ad aspettarmi molto da lui: così, deve stare attento, e rinnovare persino il cappello dei suoi valletti. Non penso che potrei permettergli di fare qualcosa di volgare in futuro.

5 ottobre 1830

Miss Fanny Kemble nel ruolo di Giulietta

È con sincero dispiacere che sono obbligato a non essere d'accordo con tutta l'ammirazione che è stata tributata a Miss Kemble, specialmente dopo le circostanze nelle quali è stata presentata al pubblico, e il bene che ha fatto al Covent Garden. Ma, queste circostanze, poiché sono state la ragione di ciò che mi sembra un'opinione esagerata della sua bravura, devono essere la mia giustificazione. Temevo di dover pensare quello che penso, dall'opinione bassa che si sono fatti di lei in campagna, dove la sua popolarità cittadina verosimilmente non ha molta influenza, eppure, quando ho visto la sua prima scena ieri sera mi sono sentito rassicurato e

ho sperato che l'idea che avevo all'inizio su di lei fosse quella giusta. La ragione è che mi era apparsa come il contrario di una persona artificiale, i suoi modi e la sua voce erano naturali, e anche il sorriso lo era. Pensavo che si sarebbe affidata interamente ai suoi sentimenti e, guardando l'espressione generale del suo volto, non ho potuto fare a meno di citare le parole del vecchio poeta

– semplice bontà riluceva nei suoi occhi.

Immagino che lei sia così di persona, fuori dalle scene, e veramente vorrei, per il bene di tutti, inclusi i critici, che avesse avuto una tale vocazione naturale verso il teatro, cui fare ricorso per se stessa e per il suo carattere, e ottenere dei risultati drammatici genuini.

Ma, nel momento in cui ha mostrato il primo prorompere di emozioni, le mie aspettative sono crollate e non si sono più riavute. Le sue maniere sono cambiate in un istante, non a mostrare più sentimento, ma a mostrarne meno. Il solito attacco teatrale e la solita veemenza hanno sostituito l'emozione naturale della ragazza spontanea che avevo visto prima, la nutrice ha ricevuto l'ordine di informarsi sull'estraneo in un tono di intensità non gradevole bensì indignata, e da lì è cominciato il solito convenzionale stile tragico, sia nella voce che nei gesti, mantenuto con poche variazioni per tutta la sera, e di sicuro mi ha lasciato l'impressione che questa signorina sia un'attrice totalmente artificiale, bravissima a cogliere ciò che può essere appreso della recitazione tragica, ma in sostanza non superiore a tante altre che hanno avuto un solo breve istante di gloria. Non solo non era la Giulietta del sud, ma neppure l'eroina più di una storia d'amore che non di qualsiasi altra tragedia. La sua emozione era gridata, la serietà resa dignitosa e regale, il fluire delle sue parole emesso con una costante enfasi solenne: una via di mezzo tra il tono della sua grande parente, Mrs. Siddons, e la pacata monotonia della defunta Mrs. Powell. Di tanto in tanto c'è stato un breve passaggio, una frase, reso in quel modo naturale che, venendo dopo tanta artificiosità, appare però costruito come il resto, o forse di più. Ma il carattere generale dell'interpretazione non era certo migliore di quello di una attrice più anziana, e del migliore genere convenzionale, e questa non è stata solo la mia opinione ma, da ciò che ho sentito dire da alcune persone vicino a me, sembrava essere emersa anche dove prima non c'era. I passaggi più applauditi sono stati quelli lontani dal fare onore a un interprete, anche se sembrano produrre il massimo effetto, cioè quelli violenti e quelli accompagnati da gesti energici o da impeti improvvisi, come nella scena in cui si immagina il marito che soffre, e va di corsa su e giù per il palcoscenico prima di prendere il veleno. In poche parole (dato che ho visto poco Miss O'Neill e non mi ricordo di lei in questo ruolo) ancora non ho mai visto una Giulietta giusta sulle scene, e sfortunatamente Miss Kemble non ne ha offerta una migliore. Nella scena

del giardino avrebbe dovuto rimanere di più sul balcone e variare il suono della voce mescolando più familiarità e malizia (tutte le nostre Giuliette inglesi qui falliscono miseramente: non hanno abbastanza fiducia nella passione, o nel poeta, e sono inibite dal decoro). Nella scena in cui pensa che la nutrice abbia portato la notizia della morte di Romeo e scopre invece che non è morto ma bandito, avrebbe dovuto pronunciare la parola «bandito» non con la stessa costante disperazione che aveva mostrato prima, ma doveva mescolarla con un breve accenno di sollievo, anche nel momento in cui ricade nell'infelicità per la sua assenza. In fondo, un innamorato bandito non è una sventura come uno morto, né il poeta intendeva dire che lo fosse, sebbene tutti gli interpreti di *Romeo and Juliet* strepitino per l'esilio quanto per la morte.

Miss Kemble non è bella, ma c'è una bontà nel suo volto che, presa da sola, è molto piacevole e sembra di una natura innocente. Come attrice non penso attualmente che abbia quello che si chiama genio, né che si farà un nome come talento, anche se potrà essere un'interprete molto utile: ciò che si dice un'interprete molto rispettabile. Immagino che gli applausi ieri sera non fossero tanti quanti di solito. C'è stato uno sventolio di cappelli in platea e un intenso benvenuto quando è comparsa, e di tanto in tanto ha ricevuto grande approvazione nel corso del dramma ma non c'era un entusiasmo dominante e non è stata richiamata alla fine della recita. Ma ancora di più, dubito che sia stata versata una lacrima in tutto il teatro. Di certo, non vicino a me.

Mrs. Gibbs è apparsa per la prima volta nel ruolo della nutrice. Non posso lodare la sua interpretazione, a confronto con quella di Mrs. Davenport e di altre. Mancava l'aspetto abituale della vecchiaia. Il suo zoppicare di tanto in tanto sembrava volontario, e ha esagerato la scena dei reumatismi. Dei crampi improvvisi sono emozionanti, ma non possono essere ripetuti troppo spesso.

Devo parlare del Romeo di Abbot? Ho sentito dire che lui è una persona piacevole ovunque ma non in palcoscenico, e un uomo del genere può ragionevolmente essere svantaggiato a seconda di chi ha accanto. Abbot si è messo in testa che il rumore sia tragedia e di conseguenza fa un rumore tremendo. È Stentore con la tromba.

L'interpretazione migliore è senza dubbio il Mercuzio di Charles Kemble. Manca di leggerezza, sia nella persona che nei modi, e un Mercuzio grasso è come un Mercurio grasso, ma ha abbastanza vivacità. La sua imitazione del damerino è particolarmente buona. Il suo *pardonnez moi* è apparso allo stesso tempo un gioco di parole sulla gente alla moda, e una stoccata.

Mi sono fermato per l'afterpiece, per vedere il famoso marinaio di T.P. Cooke e la faccia genuina del piccolo Cawse in *Black-Eyed Susan*. (Tra parentesi, quali sono i nomi di T.P. Cooke? è Theophilus Philip, o Thomas Patterson, o che? È necessario al mistero della sua fama che resti sempre Ti

Pi Cooke, come se fosse il figlio del Capitano Cook avuto da una cinese? Ho il dente avvelenato contro questi misteri delle iniziali. Cosa è Miss Effe Acca Kelly? E perché Farren è Doppia-Vu Farren? Ero preoccupato per il nome di Miss H. Cawse, finché non ho saputo che il suo nome era Harriet. Harriet è un bel nome ma Acca è volgare.)

Quasi non so cosa dire del marinaio fatto da Cooke. Mi piace, ma non vorrei vederlo in questo teatro. È perché è così simile a un marinaio, che lui stesso sembra dover partire verso l'oriente? O è perché gli manca la qualità di una vera recitazione – qualcosa al di là della natura comune che ci dava Bannister, e che faceva sì che i suoi marinai ci facessero ridere e piangere, cosa che Cooke non fa? Cooke si butta con entusiasmo nel personaggio, sembra davvero tenero quando vuole sembrarlo, e rassegnato quando vuole sembrare rassegnato; in più è molto cordiale e generoso nei suoi «dannazione» e nelle strette di mano, canta lui stesso molto bene una canzone almeno per un bel po', se non tutta, e danza al suono della cornamusa con tutto lo slancio di un marinaio che non ha mosso un passo per cinque anni e che pesta il suolo come se volesse sprofondarci per amore. Eppure, c'è qualcosa nell'interpretazione che mi piacerebbe vedere al Coburg piuttosto che al Covent Garden. Penso che il segreto sia che il marinaio professionista è troppo presente, che c'è troppo gergo marinaro e troppo ostentato, e che Cooke non sembra tanto amare e godere di ciò che fa, come un uomo che per caso è anche marinaio, ma come un marinaio che insiste a recitare la parte di un uomo.

Harriet Cawse ha ben reso il personaggio di una ragazza davvero carina e sincera, che chiunque, uomo o marinaio, potrebbe amare, ed è stata abbastanza sensibile da non girare attorno alla faccenda o tirarsi indietro quando l'onesto marinaio l'ha presa tra le braccia, perché è in queste forme di decoro inappropriato che si trova la vera indecenza di questi momenti. Pensano o fanno pensare che la cosa sia scorretta, e la fanno diventare così, che lo sia o no, mentre la sincera onestà non sta dietro alle cerimonie.

7 ottobre 1830

*Miss Fanny Kemble nel ruolo di Belvidera*³⁰⁰

L'interpretazione di Belvidera fatta ieri sera da Miss Kemble non ha cambiato l'opinione che mi sono dovuto fare di lei nel ruolo di Giulietta. Non ho visto la prima parte del lavoro o senza dubbio avrei assistito a quei toni e a quegli sguardi più semplici per cui la stimo come individuo. Sono entrato mentre stava veleggiando nella corrente della tragedia e ho trovato che si comportava di conseguenza, con facilità e magnificenza, con il

³⁰⁰ Protagonista di *Venice Preserv'd* di T. Otway.

necessario effetto teatrale del solito genere, ma senza impulsi propri e senza originalità: non come la veneziana innamorata che parla con una passione naturale mentre si muove, ma come tutte le abili principesse tragiche che ho visto finora, e che non si sono arrese alla naturalezza. La sua grande parente, Mrs. Siddons, non era tanto lodata in parti di questo genere quanto in quelle di eroine più nobili. Era un suo difetto, anche nella parte più piana del suo stile, la tendenza a centellinare le parole con una solennità troppo formale, e non posso fare a meno di pensare che, come altri che imitano sistematicamente, Miss Kemble sia stata istruita più a afferrare i difetti che non le bellezze dei suoi originali. Anche lei centellina troppo le parole, indugia sulle vocali fino a che diventano doppie, come nell'esempio di *vergoogna* per *vergogna* (che talvolta è naturale quando giustificato da un'enfasi di passione un po' più che comune, ma che diventa una furbata se usata sempre). In poche parole, non è la Belvidera donna naturale, piena di emozioni varie, che parla al marito in tono familiare (come farebbe nella maggior parte dei casi una davvero brava in questo personaggio), ma la Belvidera della scuola tragica, che pensa più al libro che alla passione. Al tempo stesso però devo ammettere che non ho mai visto una Belvidera come quella di cui parlo. Che effetto farebbe! Forse troppo terribile.

L'interprete di un personaggio come Jaffier non dovrebbe far sì che si dicesse di lui che è incapace di farlo; eppure, sono costretto a dirlo di Warde. Una pausa qua e là, un'aria di autocontrollo sempre, possono andare benissimo per il gentiluomo in una tragedia comune, ma non bastano per affrontare un personaggio come Jaffier.

Charles Kemble, per come sono gli attori tragici, fa bene e con efficacia Pierre, anche se, giudicandolo in proporzione alla reputazione datagli da alcuni critici, penso ci siano, secondo le convenzioni, delle obiezioni notevoli da fare in senso generale. Comunque, ha molto alleggerito e reso più informale il suo stile negli ultimi anni, e vale sempre la pena di vederlo, anche solo per quell'aria di eleganza e di vivacità cavalleresca che l'età cerca invano di togliergli. Ieri sera, con il gilet e le maniche gialli, la cintura ricca e uno spesso filo di barba nera attorno al bel viso, sembrava uno dei ritratti di Tiziano.

Che bell'opera è questa *Venice preserv'd*, dolorosissima e per certi aspetti sgradevole! Il talento di Otway, per quanto fosse fedele alla natura, aveva il gusto dell'età di Carlo II e della compagnia di Lord Plymouth e dei nobili alla moda. La sensualità prende il posto del sentimento, anche nei passaggi più rovinosi. L'autore ha pervertito la sua musa tragica, la conduce, come fa con la sua eroina, in mezzo ai ruffiani e le mette addosso abiti di lutto stretto in modo che il suo rossore arda e il suo bel corpo sia messo in risalto ancora di più, per dare alla sua sfrenata immaginazione il piacere del contrasto.

12 ottobre 1830

Miss Fanny Kemble nel ruolo di Giulietta

In questa occasione ho di nuovo visto Miss Kemble e di nuovo devo dire che la mia impressione sul suo stile di recitazione è immutata. Sono spinto a farlo da un articolo sull'*Examiner* in cui si dice che ho un'opinione troppo negativa di questa giovane, e che sono stato «indelicato» e «scorretto» a dire che non si sarebbe «mai fatta un nome come attrice». Non credo di avere detto questo, bensì che non si sarebbe mai fatta un nome come «talento». Non riconosco la scorrettezza, perché comporta una sorta di cattiva intenzione, ma ammetto l'indelicatezza. Concedo che è inutile dire cosa accadrà o non accadrà, specialmente per me, che ho l'abitudine di protestare contro le frasi predilette «è sempre stato» e «sarà sempre», e che non dichiaro di sapere se l'essere umano rimarrà come è adesso per altri mille anni. Concedo anche che molti interpreti, che sono partiti in modo apparentemente mediocre, si sono poi fatti dei grandi nomi, o almeno così si dice, e posso crederlo di qualcuno, anche se ho una certa difficoltà con i più grandi. Ma devo però dire ancora che, a eccezione di quello sguardo profano nel futuro, la mia opinione circa il talento di Miss Kemble mi sembra perfettamente giustificata da quello che ho visto finora. Non dubito, da quel suo viso vivace, che sia una ragazza molto carina, e penso che abbia appreso in modo molto intelligente ciò che le è stato insegnato, ma al momento non vedo in lei niente che non mi debba aspettare di trovare in venti altre. Ha colto una modalità scenica, ha una buona idea dell'effetto teatrale, ha un tono di famiglia, che somiglia a quello di Mrs. Siddons; qualche volta potreste chiudere gli occhi e pensare quasi di sentire di nuovo la zia - ma senza il talento. È un'imitazione così esagerata che si dubita abbia una qualche base di autonomia. Lungi dal pensare, come il critico sull'*Examiner*, che Miss Kemble abbia una concezione intelligente del personaggio di Giulietta, penso che non sia consapevole di ciò che c'è veramente alla base, cioè un amore così fiducioso e così gioioso che tutta la tristezza successiva è fondata proprio sulla sua ilarità - sulla esuberanza danzante della prima ondata di passione e di piacere giovanile, gelati all'improvviso dalla calamità. È facile per il critico pensare al personaggio ben concepito, perché sa che è così nel poeta, ed è un uomo sensibile e generoso, ma darò un esempio del contrario e un esempio vale come venti, laddove una concezione giusta del personaggio l'avrebbe impedito. Giulietta dice, in uno dei suoi discorsi entusiasti durante i momenti più felici:

Vieni, notte gentile; vieni, amorosa notte dalle ciglia nere,
Dammi il mio Romeo e quando morirà
Prendilo e spezzetalo in piccole stelle

E lui renderà così bello il volto del cielo
 Che tutto il mondo si innamorerà della notte
 E non adorerà lo sgargiante sole.³⁰¹

Ora, se mai c'è stato al mondo un amore giovane, questo discorso (che sarebbe artificiale in bocca a una passione meno fiduciosa e generosa) ne è pieno, e se c'è un discorso che sarebbe recitato bene e in modo pieno di speranza da una giovane attrice, come è definita Miss Kemble, è questo, che sembra il più adatto per l'entusiasmo della sua età. Eppure, oso dire che lei non vi ripone alcun tipo di fiducia. Pensa che sia un discorso, e questo è tutto: bello, perché è di Shakespeare, adatto a Giulietta perché è assegnato a Giulietta, ma il suo cuore non va con le parole, non ne ha alcuna «concezione». Lo comincia abbastanza bene, cresce fino alla normale declamazione man mano che procede, e finisce esclamando le ultime parole con una solennità languida e scuotendo il capo! «E non – adorerà –» (*scuotendo la testa*) – «lo – sgaargiante – sole». Allora come dovrebbe recitarlo? Piuttosto che in questo modo, tutto con un tono gioioso, con una ilarità inalterata, con il cuore che le danza negli occhi, persino muovendosi in modo appassionato fin sotto le luci del palcoscenico e guardando il pubblico in faccia entusiasticamente, come se espirasse l'anima nell'aria e nella natura. (Che cosa dice Mozart, lo Shakespeare della musica? *A l'aria, a l'onda, ai venti*³⁰².) È un errore simile a quello che, nel cantare una bella aria con un solo sentimento che la pervade, distingue letteralmente alcune parole particolari e, per così dire, *recita* il loro significato. Giulietta non ha pietà del povero sole, non scuote la testa perché diventerà fuori moda, non pensa niente di solenne, o di seriamente ironico, di tutta la faccenda. Semplicemente la fonde con l'idea del sole più grande, il suo innamorato, che ai suoi occhi comprende tutta la natura e che deve far brillare la volta dell'universo per tutti, come fa per lei. È il respiro della sua passione illimitata, un inno all'amore e all'estasi, e vi prodiga tutti i pensieri belli che può, proprio come inonderebbe il suo innamorato stesso di perle e d'oro. Non finirebbe con un annuncio formale e scuotendo la testa, e non si fermerebbe a imporgli un sermone mentre si precipita con lui in una splendida danza.

³⁰¹ *Romeo and Juliet*, 3.2.20-25.

³⁰² «Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda», terzetto in *Così fan tutte*, citato da Hunt in modo approssimativo.

19 ottobre 1830

*Macready nel ruolo di Virginio*³⁰³

Macready è ricomparso ieri sera al Drury Lane, a Londra, per la prima volta dopo due anni, e ha recitato il ruolo molto amato di Virginio, facendo così tanto successo che, a parte i ripetuti applausi per tutta la pièce, alla fine è stato richiamato alla ribalta. Sfortunatamente ero seduto troppo lontano per vedere il suo viso come avrei dovuto, ma la voce arrivava fino a me con tutte le varie espressioni, e talvolta vibrante per la forza intensa e genuina dell'emozione. Si raccontava di un famoso mimo italiano che dicesse cose belle senza pronunciare neanche una parola. Si può dire di Macready, come di Kean, che mostra belle cose senza far vedere la sua espressione. Si può cogliere il suo aspetto da quello che si sente. Non intendo confrontarlo con Kean. Penso sia inferiore a quell'attore tragico, così come confesso però di ritenere gli altri nostri famosi attori tragici inferiori a Macready o, se questo è impossibile, che la differenza sia a favore di Macready, poiché i suoi passaggi migliori sono più vicini alla natura di Kean, di quanto i suoi momenti comuni lo siano a quelli degli altri. Secondo me, la differenza tra Kean e Macready è questa: che il primo ha una ragione istintiva e naturale per tutto quello che fa, e non agisce mai a caso, non è mai possente quando potrebbe anche essere morbido e viceversa o, se lo è, lo sa e lo fa di proposito, per qualche capriccio. In breve, ha una costante concezione raffinata del personaggio e vi si adatta naturalmente, in modo aggraziato e con tanto autocontrollo, come le membra si adattano alle azioni che devono fare. Ora, non credo questo sia il caso di Macready. È sempre straordinario: spesso buono, a volte estremamente emozionante e magistrale, ma il livello del suo stile è di un genere più arbitrario di quello di Kean. Non si vede sempre la ragione per i suoi *forte* e i suoi *piano*, la finezza sembra più effetto di studio che non di inclinazione, il suo carattere personale non pare coinvolto in ciò che fa. Non si è sicuri di che di tipo di persona sia quando lascia le scene. Da Kean, se ci si aspetta della scontrosità, o qualcosa di arbitrario, e non si è certi che sia guidato dalla passione, ci si aspetta anche di sentire di azioni raffinate o di qualcosa di buono nato dalle sue cose peggiori. Macready ha sensibilità, tenerezza, emozione, soffre, la passione lo domina, sa come sopportarla con sensibilità, lottare con essa come se la sopprimesse; ma non lo fa mai. L'emozione, in una qualche forma, positiva o negativa, lo controlla. Quando non è questo il caso, sta semplicemente recitando, anche se recitando bene. Kean, d'altra parte, pur subendo la passione in modo più terribile, la supera con il garbo della grandezza morale. Sente di più la poesia dell'emozione, cioè tutta l'eleganza e l'idealismo di cui essa è capace, compatibilmente con la natura. Questa non

³⁰³ In *Virginus*, tragedia di J. S. Knowles (1784-1862).

gli viene mai meno e, mentre gli permette di afferrare gli elementi migliori della semplicità (poiché lì sta la perfezione della sensibilità), rende in generale la sua tragedia superiore a quella di Macready, quanto la poesia lo è rispetto a poesia e prosa mescolate, o quanto la poesia e prosa mescolate di Macready lo siano rispetto ai versi declamatori di un attore tragico puramente artificiale.

Macready è stato tremendamente convincente nella scena della prigione con Appio Claudio e è tornato in sé magnificamente quando gli è stata portata l'urna contenente le ceneri della figlia. Che opera bella e virile è questa di Knowles e quanto commuove ancora dopo anni, come musica udita a casa! Non so di un'altra produzione moderna che mi commuova con un sentimento più alto di riguardo e di rispetto per l'autore.

Non dobbiamo dimenticare che Wallack ha mostrato un empito genuino di passione, nella scena davanti a Appio, che avrebbe fatto onore a qualsiasi attore. È quando parla della sua promessa sposa e la chiama il sangue vitale del suo cuore. La sua voce, quando ha sfidato chiunque a maltrattarla, è calata in un tono di mascolinità onesta e emotiva, reale come non ricordo di aver mai udito. Mi dispiace di non poter ripetere il brano. Ha ricevuto applausi scroscianti in due diversi momenti.

Anche gli altri interpreti hanno fatto bene. Tutto sommato è un bel dramma, recitato bene, e raccomando a chi non l'abbia ancora visto di andare a vederlo lunedì prossimo, quando sarà replicato.

22 ottobre 1830

Macready nel ruolo di Amleto

Macready ha recitato il personaggio di Amleto ieri sera e ha mostrato i soliti difetti e le solite meraviglie, ma non bene quanto in altri personaggi. Amleto, nella sua apparente irrazionalità, è pieno di «eccellenti ragioni». C'è, come Polonio dice di lui, «metodo nella sua pazzia».³⁰⁴ Penso che a Macready manchi questo metodo, cioè, che non sia sensibile quanto si potrebbe desiderare alle luci e ombre del sentire di Amleto e al senso profondo che lo pervade. La voce estremamente bassa in alcuni passaggi e forte in altri non aveva una particolare giustificazione, le confidenze e le repulsioni non erano sempre nei punti giusti: a volte era troppo fermo e a volte troppo impulsivo. Ha cominciato a parlare allo spettro in maniera eccellente ma, quando ha insistito a volerlo seguire e ha mandato via i suoi compagni, quelle sue grida improvvisate erano proprio incoerenti con il personaggio. Il rispetto di Amleto per la presenza del padre, per non dire poi del rispetto che si dovrebbe sempre mostrare verso uno spettro, non gli

³⁰⁴ *Hamlet*, 2.2.203-204.

avrebbe mai permesso di fare tutto quel rumore. Il volume alto della voce più giustificabile (in realtà lì desiderabile, perché Amleto sta costringendo la sua indecisione a agire) era dove attraversa l'arazzo con il pugnale gridando «Morto! Scommetto che l'ho preso!» e è stato seguito da un contrasto di tono molto raffinato e efficace nella rapida domanda - «È il re?». ³⁰⁵ Anche la scena della recita è stata interrotta con grande effetto. Il famoso soliloquio «Essere o non essere» è stato detto in modo troppo veloce e continuo, non abbastanza pieno di riflessione, né spezzato a sufficienza da pause. In questa e in altre occasioni, Macready è troppo immobile. Dovrebbe camminare di più sul palcoscenico, in particolare perché Amleto è in uno stato di nervi inquieto e farebbe così se lo potessimo vedere. È in una condizione tale da camminare nella sua stanza per tutto il giorno. Non ho ammirato neppure i consigli all'attore. Macready non era abbastanza disinvolto, non era abbastanza a casa sua né abbastanza libero verso l'amico attore, e poteva esserlo senza perdere di dignità, anzi aumentandola, poiché il legame tra di loro è intellettuale, e la libertà poteva essere basata sulla superiorità del principe rispetto a tutto ciò che è volgare. Sentivo che Macready avrebbe dovuto mettere la mano sulla spalla dell'attore e andare su e giù con lui per la stanza, spiegandogli le sue idee sul tema del recitare mentre si muoveva. Infine, devo riconoscere più o meno sbagliate tutte le scene della sua presunta follia e quelle bizzarre tra Amleto e i suoi amici, inclusa quella con Ofelia. Macready era troppo reale nella sua volubilità, troppo rapido e repentino, e troppo ingiustificato nei *forte* e nei *piano*. Amleto non è mai realmente pazzo. È solo preda di un migliaio di insani cavilli di pensiero e di coscienza - un eccesso di riflessione - che frastorna la sua azione e lo rende irascibile con se stesso e con gli altri. Tutto ciò che dice, in apparenza le cose più assurde, ha un delicato legame con la ragione e con l'occasione, come si potrebbe facilmente spiegare. Gli piace confondere quelli che si vogliono far gioco di lui, sembrare pazzo ai loro occhi perché sono degli stupidi, e alla lunga prova tanto sollievo nello sfogarsi, che ha bisogno di concederselo con la povera Ofelia, poiché è reso crudele dal dolore abbastanza da procurarsi il piacere del compatimento, e sa che lei tollererà per amore qualsiasi cosa lui le infligga.

Ma basta con le obiezioni. Devo aggiungere, per la consolazione di Macready (se gliene importa qualcosa) e anche per la mia (per quanto sia un critico, preferirei lodare che trovare difetti), che non ho mai visto un Amleto sulle scene, né mi aspetto di vederne uno. È un personaggio, per quanto naturale, fatto di troppe qualità per poter essere rappresentato da chiunque se non da Amleto stesso. Shakespeare, che l'ha inventato, avrebbe dovuto recitarlo, ma si dice che fosse un attore modesto, forse bloccato nell'*azione* in un certo modo, come Amleto lo era in un altro, per via della

³⁰⁵ Ivi, 3.4.23-25.

gran quantità di pensieri. Ho visto rappresentare parti del personaggio Amleto ma mai tutto intero. Lo stesso Kean, se mi ricordo bene, in questo ha fallito, come tutti gli altri. Pensiamo a che cosa era Amleto. Era un principe, il modello della corte paterna,

L'attesa e il fiore del bel regno,
Specchio della moda e stampo della forma;³⁰⁶

era istruito, era un talento, era al più alto grado sensibile e intelligente, e la cattiva salute insieme alla calamità (poiché Shakespeare è attento, nella sua saggezza, a farci sapere che la cattiva salute e la comune mancanza di esercizio avevano a che fare con la sua melanconia) riuscivano a aumentare le sue percezioni a un tale livello di intensità ipocondriaca che di solito vedeva le cose nella loro anatomia, prive dei soliti rivestimenti del costume e dell'apparenza naturale. Ora, dove è possibile trovare un attore che renda giustizia a tutto questo? Philip Kemble aveva la dignità di Amleto ma non la grazia o il talento, né la sensibilità; Charles Kemble aveva l'aspetto cavalleresco ma non l'intelligenza; Young la melanconia ma non la profondità; e così via, per un'altra ventina di attori: tutti avevano una o due qualità, ma nessuna delle altre. Macready ha la sensibilità ma gli manca il pensiero profondo, necessario per variarla bene e darle una forma. L'Amleto di Kean dubito di averlo visto, poiché non me lo ricordo, ma oserei dire che avrebbe avuto la bellezza morale e la dignità, e molte di più delle altre qualità rispetto alla maggior parte degli attori, ma non avrebbe avuto lo spirito e la profondità, e di certo non ci avrebbe ricordato «lo specchio della moda».

27 ottobre 1830

The School for Scandal

Non ho potuto fare a meno di pensare ieri sera, vedendo *The School for Scandal*, a che tipo di uomo sarebbe diventato Charles Surface, se avessimo potuto vederlo invecchiare. Non sarebbe stato come Sheridan? Sheridan non era come lui? Non lo dico per pedanteria morale. Mi piace un tipo di vita liberale in un giovane. Ma c'è un po' troppo vino e troppi debiti in Charles fino dall'inizio. Avrei preferito un po' più di amore e meno debiti. Comunque, Sheridan ha preso da ciò che conosceva e non doveva per forza essere sentimentale. Ridiamo all'idea di un personaggio come Charles, che fa del male. Il talento di Sheridan non è seduttivo per natura, ci rende antipatiche molte cose, forse più di quante voleva. Si ride di cuore con tutti

³⁰⁶ Ivi, 3.1.151-152.

i suoi personaggi satirici, di tutti i loro bersagli, e poi a sua volta di chi deride, ma nessuno uscirà da una commedia di Sheridan amando di più qualcosa, buona o cattiva che sia. Forse gli ipocriti decideranno di stare attenti a non finire nei guai, ma io non amo neanche il lato più cordiale del carattere di Charles, eccetto quando si rifiuta di vendere il ritratto dello zio. Pare più resistere ai soldi che godersi il piacere. Non riesco a non pensare che ci siano segni di inquietudine mentale in tutte le opere di Sheridan. C'è sempre un dolore vero tra i suoi personaggi. Sono sempre lì a confondersi, mortificarsi o angosciarsi l'un l'altro, a fare battute su qualche infelicità, come se stessero giocando con il fuoco. Non si divertono a inventare arguzie per il piacere di farle, come quelli di Congreve, non hanno una splendida impudenza per amore della cosa in sé, come in Vanbrugh,³⁰⁷ né mantengono un'eterna aria di leggerezza e di soddisfazione come nel bonario Farquhar. La commedia di Sheridan è satira pungente. Le sue api non hanno miele.

La commedia ieri sera aveva un buon cast e il pubblico non è stato deluso dalla rappresentazione. C'era un gran pienone, cosa di cui al momento questo teatro, il Drury Lane, gode più del suo vicino. Il caldo nei palchi alti era intenso, ma nessuno sembrava curarsene. «Più siamo e meglio è» è ciò che si dice in queste occasioni; le persone arrivano sul retro dei palchi e si chiedono come si possano aggiungere altri panni e altro fiato a quell'atmosfera, ma restano e si abituano, e gli scrosci di risate si susseguono l'un l'altro come i tuoni di un'estate allegra.

Dowton era il Sir Oliver di una volta: eccellente. Non riesco a pensare a un Sir Oliver migliore. Farren era Sir Peter Teazle: ammirevole. Non riesco a pensare a un Sir Peter migliore. Una volta ho visto King in questo ruolo. Era il personaggio originale, e lo ha recitato ancora in qualche occasione (non mi ricordo quale) dopo aver lasciato le scene. Ma o non era più il vecchio, come lo faceva da giovane (il che è abbastanza probabile), o non era da paragonare con Farren. Al confronto era arido e insipido. Farren rende al meglio ogni passaggio, senza aver l'aria di fare sforzi. La sua interpretazione nella meravigliosa scena della modista francese e del paravento (una delle più perfette, se non la più perfetta, di tutta la commedia) è arrivata al culmine della comicità e lui è riuscito meravigliosamente bene ad attribuire questo eccesso all'imbecillità della vecchiaia. Ciarlava, e tremava, e guardava a bocca aperta, e ridacchiava, e si piegava su se stesso in una totale beata deficienza.

Non mi ricordo di un Joseph Surface buono quanto Macready. Non capisco perché si dovrebbe scegliere un attore tragico per questo ruolo, a meno che non ci sia qualcosa di clericale nella tragedia e Joseph non può essere considerato un personaggio laico. Da quello che ricordo, gli attori tragici generalmente hanno fallito nel recitarlo o, almeno, non lo hanno fatto così

³⁰⁷ John Vanbrugh (1664-1726), architetto e drammaturgo.

bene come sono riusciti a farlo gli attori comici. Non mi ricordo di John Palmer in questo ruolo e non mi viene in mente nessun buon attore comico che io abbia visto recitarlo. Macready è stato molto bravo nella scena d'amore con Lady Teazle. Osservavo da vicino il suo volto e ho ammirato il piacere crescente, unito a un visibile, astuto, rispetto nei suoi occhi rivolti all'insù, quando piegava la testa verso di lei. Nella scena con Sir Peter, dove recita una parte più artificiale – quella del solito ipocrita – non so se i suoi modi erano sufficientemente falsi. L'ipocrisia, certamente, si suppone sia meno visibile laddove è maggiore: si dice che «menta come fosse verità». Ma dubito che l'*abitudine* dell'ipocrisia non si riveli più di quanto accadeva in Macready e se davvero la falsità più perfetta «menta come fosse verità». Da quanto ho visto in volti e modi falsi (e ne ho incontrati tanti nella vita), c'è un piccolo modo di tradirsi, un aspetto, uno sguardo, un movimento della bocca, un piccolo ricorrente schiarirsi la voce, o un colpo di tosse, o un'altra finta disinvoltura, o una qualche esagerazione di inconsapevolezza e di semplicità, che non ho visto nella recitazione di Macready. E ricordiamoci che Joseph, in quella scena, non è a suo agio: è in pericolo imminente di essere scoperto e perciò, per quanto finga doppiamente di essere tranquillo, proprio per quello non ci riesce.

Mi dispiace di non poter dir bene del Charles Surface di Wallack, perché evidentemente ci si è impegnato, e in uno o due momenti ha ricevuto un ben meritato applauso. Ma non sembrava a sufficienza né giovane, né uomo alla moda, e gli manca la disinvoltura in questi ruoli di gentiluomo. Muove troppo la testa e la china troppo, a commentare il testo, e non si muove di qua e di là con una vivacità naturale, come dovrebbe. Sembra aver paura di essere troppo esuberante, come un uomo non abituato alla società, a cena con un abito nuovo. Comunque, quando è arrivato al culmine del piacevole sarcasmo, alla fine della scena del paravento, si è difeso molto meglio.

E Miss Chester nel ruolo di Lady Teazle? – quello che ho detto di questa signora in un'occasione precedente si attaglia anche a questa, con una differenza: che in questa occasione era ugualmente autocontrollata, ma con meno ragioni di esserlo, poiché è previsto che Lady Teazle, in tutto il suo comportamento da signora, abbia ancora qualcosa della semplicità della sua educazione campagnola, e questa semplicità è diversa dall'aspetto di Miss Chester, di dignità elegante e di tranquilla bellezza. Vale sempre la pena di guardarla, comunque, ed è un'attrice piacevole che non farà calare il numero degli spettatori in nessun teatro.

28 ottobre 1830

The Merchant of Venice

Ho avuto il piacere ieri sera di vedere *The Merchant of Venice*. Che cambiamento, da una delle commedie di Sheridan, con dentro poco altro che sarcasmo e il piacere della critica e della punizione, a una di Shakespeare, di sicuro piena di dolcezza, per quanto il tema possa essere amaro! Questo è uno dei punti in cui Shakespeare è incomparabile. Nessuno gli si avvicina: la bellezza è una delle sue qualità quanto la forza. La dolcezza della sua natura accarezza dove può e porta i pensieri più negativi a mostrare che possono sorridere. Nella commedia in questione, c'è un ebreo, pieno di desiderio di vendetta, che sarà contento solo se avrà una libbra di carne tolta dal corpo del suo nemico, ma è proprio della follia della compassione che si nutre questa vendetta, e lui non ha compassione, perché a lui è stata negata. L'ebreo ama sua figlia, lo si vede in mezzo alle accuse che le rivolge, e voleva così bene a sua moglie che il suo più grande dolore nel perdere un prezioso anello è che glielo aveva dato Leah. Sua figlia l'ha dato in cambio di una scimmia; *lui* non se ne sarebbe separato «per un'orda di scimmie». Il resto dei personaggi, a parte i pregiudizi cristiani, come ammetto ve ne siano di ebrei in Shylock, sono tutti fatti di amore, dolcezza e amicizia. Non si può aprire una scena iniziale in Shakespeare senza che ne esali un profumo di bellezza e di generosità. Per esempio, nella prima scena di questa commedia, non si sono lette molte righe prima di incontrare il seguente passo, in cui rocce e naufragi sono fatti per produrre bellezza. Salario dice che, se fosse un mercante, penserebbe sempre a come procedono le sue navi in mare, non potrebbe andare in chiesa ché l'edificio stesso gli ricorderebbe

Scogli pericolosi
Che, sfiorando anche solo il fianco del mio bel vascello,
Disperderebbero sulle onde tutte le sue spezie -
Vestirebbero le acque ruggenti con le mie sete.³⁰⁸

E poi, che linguaggio straordinario, adatto a pensieri straordinari! «Fatemi fare il buffone», dice Gratiano un po' dopo -

Fatemi tornare le rughe a forza di ridere e di far festa;
Che il mio fegato si scaldi con il vino piuttosto che
Il cuore mi si freddi con lamenti da mortorio.
Perché un uomo, che ha dentro un cuore caldo, dovrebbe
Starsene seduto come il bisnonno scolpito in alabastro?
Dormire quando è sveglio? e farsi venire l'itterizia

³⁰⁸ *Merchant of Venice*, 1.1.31-34.

A forza di essere irritabile?³⁰⁹

Le donne in questa commedia (un altro punto su cui nessuno si avvicina a lui) sono, come tutte le donne di Shakespeare, affascinanti quanto le può fare la natura, anche se con una differenza. Che bella prova di generosità mette in atto Portia per il suo innamorato, nella scena degli scrigni! Come è incantevole il suo ritorno a casa con la cameriera, quando vedono da lontano la luce alle finestre! E che bella confusione fanno con gli anelli – profetica di quanto sarà vivace la loro luna di miele!

Mi piace Miss Kemble più nel ruolo di Portia che in qualsiasi altro in cui l'ho vista finora. Il motivo non è che ci sia più talento nell'interpretazione, ma che la parte non le impone tanto di declamare, che le permette di sorridere e di essere una donna normale, e che lei sembrava felice della possibilità di esserlo. I passi migliori sono stati senza dubbio quelli in cui era maliziosa e affettuosa. Il discorso sulla *misericordia* non è stato reso meglio di quanto lo abbia sentito recitato da una ventina di altre attrici, e tutta la parte seria poteva essere accusata, come al solito, di declamazione e di monotonia, anche se resa meno sgradevole dalla natura del testo. Non ci sono stati molti applausi, e nei teatri cominciano a esserci meno spettatori. La terza fila di palchi è stata quasi vuota per tutta la durata della rappresentazione.

Perché Charles Kemble non recita Falconbridge, o Don Sebastian, in modo che io possa lodarlo, invece di Shylock, nel quale sembra un robusto Friar Tuck, più che un ebreo vessato? Aveva l'aria di dover subito picchiare con il bastone, piuttosto che attendere le formalità noiose della legge. La sua vendetta è troppo urlata e veemente: fa sì che l'apice del sentimento sia una massa di rumore su rumore, anche se a un certo punto ha detto la parola «vendetta» in un modo terribile e caloroso, come se l'amasse. Tutto sommato, la parte è una delle sue prove meno riuscite.

Mi pare che in questo teatro diano a Blanchard parti troppo umili per il suo talento. Ha recitato molto bene la parte di un insignificante vecchio cieco, come padre di Launcelot Gobbo, ma ha fiuto per cose migliori di queste o dei personaggi che gli affidano negli afterpiece melodrammatici. Meadows nell'interpretare Launcelot è troppo veloce, come se stesse parzialmente leggendo la sua parte invece di recitarla. Non ho niente da dire degli altri personaggi, eccetto che Mrs. Keeley è brava, come al solito, nella parte di Nerissa, che Miss Forde ha fatto una piccola ebrea accettabile, e che fa bene vedere Farley attivo e vivace, come era tanti anni fa, nel personaggio di Gratiano. La sua voce per me è musica, per tanti collegamenti al passato; anche se, devo notare, parla sempre come se avesse un muffin in bocca.

³⁰⁹ Ivi, 1.1.80-86.

30 ottobre 1830

Drury Lane

Mi concedo, per cambiare un po', una nota sul balletto che ho visto ieri sera qui al Drury Lane, intitolato *Romantic Amoureux*. Le trame dei balletti di rado sono terribilmente chiare: la forza dei cenni del capo e di altri gesti esplicativi tende a essere sprecata su di me. Vorrei tanto comprendere il vecchio padre che cerca di inculcarmi il mistero con il suo bastone, e il giovane o la sua innamorata che incurvati dolcemente arrivano sul proscenio, gettando occhiate di traverso e con i suddetti cenni del capo, per illustrare tutto quello che il padre ha lasciato confuso, ma raramente i miei sforzi vengono ripagati. Ottengo soltanto l'impressione generale che ci sia un amore in atto, che al vecchio signore non piace e ai giovani sì.

Comunque, in questo caso, la trama è sembrata più comprensibile del solito. Non sono in grado, perché i programmi non mi aiutano, di assegnare i personaggi ai nomi cui appartengono. Così devo accontentarmi di dire che c'è un gruppo di giovani marinai aitanti, tornati da un viaggio per mare, che, nel momento in cui sbarcano, sembrano essere raggiunti da tutte le belle ragazze del luogo, e naturalmente si mettono a ballare con tutta la forza che hanno. Un vecchio signore esce da una casa e separa due o tre di queste signorine, allontanando contemporaneamente gli uomini. Compare allora un bizzarro innamorato con un enorme fazzoletto al collo, sostenuto dal padre ma rifiutato da tutte le ragazze. Comunque, balla con una di loro e per tutto il tempo dietro di lui il marinaio preferito fa il verso alla sua danza. Gli altri marinai tornano, naturalmente con le loro ragazze e tutti danzano più forte che possono, il *Romantic Amoureux* è spinto di qua e di là e fatto girare dall'uno all'altro e la dea oggetto della sua idolatria completa la sua mortificazione chiudendogli gli occhi non con un bacio bensì con una manciata di farina. Alla fine, i veri innamorati hanno la meglio, una donna e un uomo secondari, sempre abbastanza amabili da unirsi ai gruppi di ballerini senza essere invitati e da spingere tutti gli altri sullo sfondo, compaiono e fanno salti nella quantità richiesta, e poi c'è una danza disordinata e cala il sipario.

È un bel balletto danzato con perizia. Non ho mai visto una danza parodica migliore di quella recitata da Monsieur Simon, l'autore (credo). Era goffa e rigida nelle giunture in modo ridicolo, ma senza esagerare. Una giovane vicino a me ha riso tutto il tempo che questo personaggio era sulla scena, con un'allegria che mi ha fatto bene sentirla. Anche Monsieur Gilbert (se questo è il nome del principale ballerino secondario citato sopra) è stato molto bravo, volteggiando qua e là con eleganza, e talvolta sembrava restare fermo nell'aria. E due delle damigelle principali piroettano a suon di musica con uno stile preciso e agile, in particolare una di loro che ha una

ampiezza di gambe che raramente ho visto uguale. Sembrava sul punto di entrare in un palco mentre stringeva le mani a chi era nell'altro.

La comparsa dei marinai all'inizio mi ha ricordato l'episodio dell'Isola dell'Amore nella *Lusiad*³¹⁰. Sono marinai molto delicati, non più veri di quanto si addica loro. Vorrei soltanto che non avessero un'espressione così seria in volto, mentre i loro arti inferiori sono così vivaci. L'ultima scena, dove [con] alterni [inchini] ... uomini e donne si separano gli uni dalle altre lateralmente, è molto piacevole.

È davvero un mondo fantastico, questo della danza, in cui vivere per mezz'ora. Dobbiamo solo immaginarci un pianeta in cui la gente danza a suon di musica invece di camminare, e gesticola invece di parlare, e tutto il resto ne consegue giustamente come deve essere. Siete avvicinati con un volteggio e evitati con una piroetta. Vi inchinate a una nota grave, ruotate come una trottola per esprimere soddisfazione, amoreggiate con *ballet* (invece di *billet*) *doux*, e se la dama vi incoraggia, avete diritto a allungare la gamba all'indietro per quanto sia possibile mentre al tempo stesso la tenete delicatamente per la vita, mentre lei allunga la gamba altrettanto lontano ma dall'altra parte e guarda affettuosamente l'aria. Se in voi c'è dell'amore, allora danzate un po' da soli, girando, volteggiando e carezzando, fino a che non ritenete opportuno, nella maniera più elaborata, donare la gamba alle quinte laterali. La signora da parte sua fa lo stesso, prima creando una specie di tazza rovesciata con la sua sottogonna, mentre gira su se stessa, e mostrandoci quanto siano grasse le gambe delle belle danzatrici. E così, con un altro salto o due insieme, e prendendola per la vita con un'altra presentazione di lei a chissà chi, gli innamorati finiscono con un balzo improvviso nel mondo delle ombre e il mistero finisce.

In questo periodo tendo ad amare tutto ciò che è francese, ma i nostri illustri vicini hanno ormai dimenticato alcune delle loro vecchie celebrità e possono anche sentirsi dire che la migliore danza francese (sul palcoscenico) non è comparabile tutto sommato alla migliore danza italiana o spagnola. Chi non ha visto l'italiana De Martins, la vera gazzella delle ballerine (come potrebbe definirla un persiano), non ha visto cosa possono fare la grazia e il movimento quando sono uniti; e un solo bolero spagnolo, con il suo fervido eccesso di vitalità e lo spirito del movimento che segna il tempo alla grazia e all'energia, vale una dozzina di serate con l'ostentazione di volteggi e di rotazioni.

³¹⁰ Poema epico di Luís Vaz de Camões (1572).

4 novembre 1830

Miss Fanny Kemble nel ruolo di Mrs. Haller

Ieri sera al Covent Garden Miss Kemble ha recitato per la prima volta la parte di Mrs. Haller in *The Stranger*. È stata un'interpretazione piacevole e interessante in tutti i momenti per i quali trova giustificazione nella sua femminilità o nell'immaginazione quotidiana, ma laddove pensa di dover essere più signorile, fa il solito errore di declamare. Non ero presente alla scena in cui Mrs. Haller descrive la felicità dei bambini del paese, ma un critico eccellente a fianco del quale ho avuto il piacere di trovarmi, mi ha detto che l'ha recitata bene - non in modo così efficace, o con un oblio di se stessi così toccante come ora fa Miss O'Neill - c'era più moderazione elegante - ma sempre in modo interessante e naturale. Uno dei punti che ho ritenuto eccellente, buono quanto poteva esserlo, è stato il tono con cui ha risposto «Oh, sì» alla domanda se pensava che il Barone Steinfort fosse bello. Esprimeva nello stesso momento tutto quello che doveva: benevolenza, sincerità, piacere nel dirlo, ma anche una personale indifferenza. Però, nel momento in cui questa signorina deve attaccare con una nota tragica, o pensa di doverlo fare, allora comincia la declamazione, il birignao, la monotonia, l'aria imperiosa e l'emissione di sillabe pompose - in poche parole, l'elevarsi delle maniere che lei sbaglia per esaltazione del sentimento. C'è una triste mancanza di luci e di ombre, e gli intervalli tra passi più familiari e passi più alti non hanno gradazioni. In una frase è piacevole e ha un'aria naturale, parla con toni semplici e ci promette di farci sentire a proprio agio con lei. In quella dopo, e di colpo, riprende lo stato regale di quella che pensa sia la tragedia, tira su la testa, la tiene all'indietro, con una solenne lontananza da noi poveri mortali, e in un tono, oltre che in una maniera, completamente differenti, ci propina il suo insegnamento, con lo stile orgoglioso di chi dà un'elemosina. È una falsa imitazione di Mrs. Siddons, o di sua madre, o di tutte e due insieme. In breve, come dice il poeta -

Come possiamo pensare se non da ciò che conosciamo?³¹¹

Che cosa può recitare un interprete se non ciò che viene da una qualche esperienza della fantasia, con cui recitare? Quando Miss Kemble parla di bambini o deve dare un caldo benvenuto, o esprime un'opinione sulla bellezza di amici, ha qualcosa da prendere dall'esperienza, e lo fa con grazia. Ma quando deve essere nobile e infelice, è solo una scolara di ottimo livello, che si avvicina e recita lo *Enfield's Speaker*.

³¹¹ A. Pope, *Essay on Man* (1709), Epistola 1.

Si pensa che quello di Mrs. Haller sia un ruolo buono per una nuova attrice, perché coinvolge energicamente le emozioni in sé, e la considerazione è giusta per quanto riguarda la parte del pubblico che non ha esperienza, ma, da un altro punto di vista, il ruolo è pericoloso perché nella mente dell'attrice fa nascere una falsa idea del motivo del suo successo. Probabilmente, e naturalmente, attribuirà alla sua interpretazione più di quanto le sia dovuto, i suoi amici approfitteranno dell'occasione per mescolare le due cose, come hanno fatto in questo caso, e molte persone al momento saranno indotte a fare lo stesso errore. Così si crea un'impressione che le interpretazioni successive non manterranno. Ieri sera delle persone in platea hanno fatto molto chiasso dopo la commedia e hanno più volte agitato il cappello e chiamato alla ribalta Charles Kemble, rifiutandosi di ascoltare Warde che annunciava gli spettacoli della sera dopo. Miss Kemble in realtà ha recitato Mrs. Haller molto meglio di qualunque altro suo personaggio puramente tragico. L'ha sempre fatto e molto probabilmente lo farà sempre. Ma il successo non era tanto come volevano far credere questi amici esaltati e se anche si spera il contrario, la speranza sarà delusa ancora una volta. Durante la recita alcuni, molto indelicati, hanno tentato di applaudire fuori tempo e si sono ritrovati in una triste minoranza. È stato come se avessero proclamato, «Questo passaggio non dovrebbe essere applaudito».

Ho l'aggettivo più impressionante di tutti per il ruolo dello Straniero di Charles Kemble: era rispettabile. Il suo «Sì» sussurrato era buono, quando gli strappano la confessione che ama ancora la moglie, ma non mi ricordo niente altro che abbia avuto effetto su di me. Mrs. Gibbs era particolarmente giovane nel personaggio di Charlotte, considerando la sua età. Farley è un Francis accettabile e Mrs. Chatterley ha fatto una Contessa Wintersen molto soddisfacente. È proprio la persona giusta per recitare una parte dolce e distensiva come questa: la sua bellezza è del genere simpatico, con un'espressione sincera. Harriet Cawse, nella parte di Annette, ha cantato con grande gusto e sentimento la melodia composta dalla Duchessa di Devonshire per il testo di Sheridan, «I have a silent sorrow here». Ed è una melodia molto dolce. Mi fa venire voglia di parodiare la domanda fatta alla stessa famosa signora, nell'*Ode* che Coleridge ha scritto sulla sua poesia del San Gottardo

Oh, signora, allevata nello sfarzo e nel piacere,
Dove ha trovato un ritmo *tanto meditabondo*?³¹²

Ahimè! proprio nello sfarzo e nel piacere, poiché spesso, come ci dice il poeta

³¹² S. T. Coleridge, *Ode to Georgiana, Duchess of Devonshire*, sulla strofe 24 della sua poesia *Passaggio sul San Gottardo*. In realtà l'*Ode* parla di ritmo eroico e non meditabondo.

Proprio nel tempio stesso del piacere
Ha la Melanconia velata il suo regale santuario³¹³.

La voce di Harriett Cawse, sempre buona, sembra migliorare ogni giorno, e il suo talento migliora con essa. Però devo dirle che, per quanto il secondo verso fosse piacevole e molto meno ornato di come l'avrebbero fatto molti cantanti che hanno una voce da ostentare, il primo verso era ancora più piacevole; e lei avrebbe visto che tutti in teatro la pensavano così, se avesse fatto attenzione ai loro volti. Non aveva ornamenti, e era davvero incantevole e inappuntabile. Temevo che, mentre si avvicinava alla conclusione, rovinasse tutto con un vibrato. Non ha fatto tremoli e l'effetto è stato perfetto. Perché ha ritenuto necessario fare delle variazioni nel secondo verso? Si può consentire un vibrato come varietà, specialmente dal momento che lei non l'ha cominciato in un modo deliberato e scolastico, ma più melodie di questo genere si sentono come le ha scritte il compositore, meglio è. Il cuore ha sentito il primo verso e l'ha approvato. Gli orecchi hanno cominciato a analizzare il secondo, l'hanno ammirato e a paragone hanno lasciato il cuore intatto. Avrei potuto ascoltare una dozzina di versi con piacere, cantati con la stessa semplicità emozionante del primo, ma me ne sarebbero bastati uno o due degli altri.

Che opera curiosa è questa e come trionfa sulla legge e le regole, e gli attori, e il pubblico, e i critici, e persino sull'autore stesso! Perché questi era poco adatto al nobile impegno di insegnare un'umanità al di sopra della legge. Ha fatto sì che una giovane lasci per un infame non solo il marito, ma anche i figli, e l'infame la inganna con la promessa di avere più soldi da spendere, e lei è convinta a tradire dall'espedito meschino di una lettera contraffatta che finge di condannare il marito per infedeltà. Il marito poi, come lei stessa ammette, era molto superiore al seduttore da ogni punto di vista. In poche parole, è divenuta infedele per vanità e mortificazione, per meschinità, non per eccesso, di cuore, per antipatia verso l'uomo che aveva amato e non per affetto verso colui che si proponeva di amare. Eppure, nonostante questo caso di infedeltà, più disgustoso di tutti gli altri, la sua penitenza la riabilita ai nostri occhi, il cuore del pubblico è preso in una tempesta, anche chi era critico scoppia a piangere: la pietà, fazzoletti bianchi, e un vero dolore onesto domina tutto il teatro. Ci sono due ragioni. In primo luogo, il teatro è pieno di mariti e mogli, e di genitori, il che rende irresistibili le scene di vita domestica. E, in secondo luogo, le particolari circostanze del caso vengono dimenticate nella situazione generale di una moglie penitente, e di un marito che perdona. La gente dice che un marito non deve perdonare in queste circostanze, ma il cuore della gente, toccato da un'opera teatrale, dice che invece deve. I pregiudizi si sciolgono nelle

³¹³ J. Keats, *Ode to Melancholy*, 25-26.

lacrime di compassione, gli spettatori si perdonano l'un l'altro tutti gli errori delle circostanze e della consuetudine, nella forma di uno solo, e mentre sono di quest'umore, preferiscono pensare che le loro idee fuori dal teatro forse siano troppo rigide, piuttosto che la loro umanità, dentro il teatro, debba essere negata. In poche parole, come dice Hazlitt, parlando di questa e di altre opere dei conterranei dell'autore, si sente che «C'è qualcosa di marcio nello stato di Danimarca. L'opinione non è verità, l'apparenza non è realtà, il potere non è beneficenza, il rango non è saggezza, la nobiltà non è la sola virtù, le ricchezze non sono la felicità, il merito e il successo sono cose differenti, le azioni non sempre esprimono il carattere più delle parole. Sentiamo tutto questo», conclude Hazlitt, «e rendiamo giustizia alla stravaganza romantica della Musa tedesca»³¹⁴.

6 novembre 1830

She Stoops to Conquer

La trama della divertente commedia *She Stoops to Conquer* (basata sullo scambiare una casa privata per una locanda) si dice sia stata suggerita all'autore da un'avventura che gli era capitata. E è facile crederlo. Gli mancava tanta abilità personale quanta ne aveva con la penna: era ingenuo e credulone in una quanto avveduto nell'altra ma, soprattutto, da uomo saggio, conosceva i suoi difetti e, da uomo ancora più saggio, poteva attingervi per guadagnarci e intrattenere. Si può notare che tutte le sue opere sono piene di avventure basate su errori e dilemmi, e ho pochi dubbi che non ne abbia ricavata la maggior parte dalla sua stessa esperienza. Penso che il personaggio di Moses, in *The Vicar of Wakefield*, sia tratto dal suo carattere. La furfanteria di cui è vittima Moses alla fiera, l'imbarazzante situazione del giovane Honeywood con gli ufficiali giudiziari in *The Good-Natured Man*, l'intero personaggio e il comportamento del giovane Marlowe nella commedia di cui parlo, e anche il Cinese in *The Citizen of the World*, che perde l'orologio affidato alla bella signorina conosciuta per strada la quale, con molta generosità, si era presa l'incarico di farlo riparare per lui – sono totalmente Goldsmith. Immagino Johnson, Garrick e altri, a teatro la prima sera di *She Stoops to Conquer*, che riconoscono i difetti del loro amico e ammirano la conoscenza di se stesso, con la quale li ha trasformati in un racconto così divertente.

La commedia è stata recitata molto piacevolmente ieri sera ma non nel modo magistrale in cui l'ho vista, quando Elliston era il giovane Marlowe e Bannister Tony Lumpkin; anche Farren, pur essendo un eccellente attore,

³¹⁴ W. Hazlitt, *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*, Londra, Warren 1821, 349-350.

non ha in sé un carattere né festoso né appassionato come Dowton, e perciò non si adatta altrettanto bene al personaggio del vecchio Hardcastle. Non ha abbastanza corpo da riempire così bene una poltrona a tavola (dove si suppone racconti tanto spesso le sue storie) né da piombare in una rabbia così violenta davanti al mucchio di impertinenze di Marlowe. La faccia di Dowton ha uno splendore grasso quando è contento e precipita in una passione come una balena. Può permetterselo. Farren ha l'aria che un accesso di passione possa ucciderlo: il che è un po' troppo tragico. Mrs. Glover, d'altro canto, è un po' troppo amichevole e carina per l'irrequieta Mrs. Hardcastle. Mrs. Davenport poteva essere altrettanto ostinata, ma sembrava essere meno felice e, poi, affonda le parole come se stesse infilando spilli. Mrs. Sparks, forse, per quanto inferiore a entrambe in generale, andava meglio in questa parte, a causa di un suo certo aspetto, al tempo stesso preoccupato e generoso: precisamente l'espressione giusta per la madre affettuosa, ma imbrogliona. Mrs. Davison, nel ruolo di Miss Hardcastle, è stata molto meglio di Miss Mordaunt. Miss Mordaunt è una bella ragazza delicata, una notevole promessa, con occhi belli e una forza che qua e là è davvero toccante. Ma la voce e i modi sono troppo deboli per una parte come questa e per tutto il tempo ho notato che ha un curioso modo di guardare in basso forse perché ha belle ciglia, oppure vuole che gli spettatori si accorgano della loro bellezza. Non discuto con le signore perché conoscono i loro meriti, personali o meno, oppure perché cercano di rendere loro giustizia. Al contrario, vorrei che li conoscessero così bene da sapere che niente rende loro giustizia, se non l'assenza di trucchi e di affettazione. Correggendo quest'unico difetto, Miss Mordaunt potrebbe quasi raddoppiare l'effetto del suo stile di recitazione.

Sono riluttante a dire quanto penso che il Tony Lumpkin di Liston sia inferiore a come dovrebbe essere. Non regge il confronto, neanche per un momento, con quello di Bannister. Può sembrare totalmente in carattere, per quanto riguarda l'apparenza - il suo essere semplice e imbranato, un bambino cresciuto con la faccia tonda - ma in tutto il resto è un ritratto molto approssimativo, se confrontato con il modo in cui l'altro rendeva espressiva ogni parola: la bella voce rotonda e robusta, quando descriveva i suoi scherzi, e il tono *sdegnoso* quando si lamentava di non poter entrare in possesso della sua «fortuna». Anche la burla del bandito era resa meglio da Bannister. Liston non dice neanche metà delle parole con una voce abbastanza alta. Sembra poco consapevole dei passi migliori e in complesso sta sul personaggio in modo troppo indolente, o per disinteresse o per mancanza di sensibilità. Non posso non pensare che sia per tutti e due.

19 novembre 1830

Miss Taylor nel ruolo di Rosalind

Miss Taylor non ha reso giustizia a se stessa, esordendo in un melodramma ampolloso. Pensavo che ci fosse nella sua espressione, intelligente e sensibile, più di quanto fa credere in *The Carnival at Naples*. La verità è che il suo forte è dal lato del divertimento e della grazia comica, mescolato di certo con tanta bravura seria necessaria a completarli, ma sempre tendente molto più verso la commedia che non verso la tragedia. Nella tragedia ha ricevuto una formazione di stampo eccessivamente letterale, di carattere imperioso. Non so che cosa avrebbe potuto fare in ruoli seri se la sua sensibilità avesse ricevuto una migliore istruzione. Per quanto ho potuto giudicare fin qui, è una notevole attrice melodrammatica, ma niente di più. Ma ora posso salutarla in una nuova luce, più desiderabile – come una che sa recitare le seducenti donne di Shakespeare, e che ha riportato Rosalind sulle scene. Ieri sera la sua interpretazione in *As You Like It* è cresciuta in bravura man mano che andava avanti, e ha deliziato il teatro con quella rara unione di grazia, allegria e sentimento, che la gente aveva quasi cominciato a disperare di rivedere.

In questo personaggio Miss Taylor è Miss Tree rediviva, con maggior spirito di divertimento. Di persona, come in tutto il resto, è davvero una Rosalind perfetta, almeno in tutte le scene giocose. Nelle prime una o due scene, dove è più seria, confesso che non mi aspettavo quello che ho trovato dopo, anche se tutto era fatto con eleganza. Ma nel momento in cui si è vestita da ragazzo, era la vera donna che il poeta voleva nel suo dramma: maliziosa, graziosa, eclettica, piena di fiducia nella bontà e nella piacevolezza del suo amore, e che di conseguenza si prende una libertà, nella fantasia e nei modi, che solo la migliore specie di amore può rendere perfettamente incantevole. La sua figura si adattava al grazioso giovane, la voce aveva nei toni ordinari quella sorta di ricchezza che sembra appartenere a un cuore colmo, le gambe – sono restio a fare confronti tra le gambe delle donne – ma se quelle di Miss Tree erano forse le più perfettamente sottili e femminili, quelle di Miss Taylor hanno un'eleganza leggera, per niente maschile. Secondo me il suo volto è migliore di quello di Miss Tree, ha più fiducia, onestà e buon umore: quello di Miss Tree era elegante, ma c'era un'aria di pignoleria nell'espressione della bocca, il garbo maggiore era nella sua figura e nel portamento. Il viso di Miss Taylor è di tipo più allungato ma non troppo, c'è qualcosa come di meridionale, sia per gli occhi scuri che per essere un po' spinto in fuori nella parte inferiore – da cerbiatta, *appetissante* – come devo descriverla? – in poche parole, più sensibile e *enjouée* di quello di Miss Tree. Quando parlava, nell'epilogo, di baciare chi avesse una barba che le piacesse, si poteva

prenderla più sul serio e per questo motivo il suo discorso era più decoroso. C'era più *pertinenza*. Non so se il viso di Miss Taylor sarebbe considerato bello fuori dal palcoscenico. Forse lo si riterrebbe troppo pallido, o troppo magro, o la bocca troppo larga, o ci potrebbe essere un'altra obiezione da nulla. Ma è molto interessante, secondo me, sul palcoscenico. Ha la bellezza più importante: quella della forza di essere riflessiva ma tendente al piacere. Ho visto in questo ruolo Mrs. Jordan, Mrs. Harriet Siddons, Miss Tree, Miss Brunton, e un'altra ventina di attrici. Mrs. Jordan, con la sua voce deliziosa, recitava in modo caloroso e cantava in modo ammirevole la canzone del cuculo, ma le mancava qualcosa della gentildonna. Mrs. Harriet Siddons, con i suoi begli occhi, era elegante e romantica, Miss Tree molto graziosa e emozionante. Non mi ricordo di Miss Brunton, se non che i suoi modi erano molto simili a quelli di Miss Chester, ma tutto sommato non mi viene in mente una sola Rosalind che mi sia piaciuta come quella di Miss Taylor. Tra l'altro, ha cantato la canzone del cuculo con grande buon gusto e con grande effetto, chiudendo bene le strofe senza perdere tempo a fare vibrati, e le hanno energicamente chiesto il bis. Se mi chiedessero tra tutti i brani della commedia di scegliere quello in cui la sua recitazione mi è piaciuta di più, direi che è quel punto in cui chiede a Orlando se vuole andare nel suo cottage e corteggiarla.

Rosalind. Ti guarirei se tu mi chiamassi Rosalind e venissi tutti i giorni al mio cottage e mi corteggiassi.

Orlando. Ora, per tutto il mio amore, lo farò: dimmi dov'è.

Rosalind. Vieni con me e ti mostrerò dov'è, e mentre andiamo mi dirai dove vivi nella foresta. *Vuoi?*

Orlando. Con tutto il cuore, buon giovane.

Rosalind. No, no, mi devi chiamare Rosalind.³¹⁵

Tutti questi passaggi segnati in corsivo sono stati detti con quella perfetta unione di vivacità e amore – la voce che si scioglie, mentre gli occhi incoraggiano la domanda – che contraddistingue il carattere di questa eroina della pastorale di Shakespeare.

Tra parentesi, come sono affascinanti tutte le eroine shakespeariane innamorate! E come l'autore ha afferrato perfettamente quella perfezione del fascino femminile, che consiste nell'unione di un cuore buono, una fantasia vivace, e un temperamento gradevole! E quanto povere sembrano al confronto le donne di quasi tutti gli altri autori drammatici (che questi immaginano attraenti o seduttive)! E quanto poco attraenti sono le loro virtù, quanto feroce e non voluttuoso il loro amore! Che lontananza estrema c'è tra la massima libertà, o la massima passione riconosciuta in

³¹⁵ *As You Like It*, 3.2.381-388.

Shakespeare, e quel personaggio animale e senza cuore di Chloe, con cui Fletcher ha reso amara la sua dolce pastorale, *The Faithful Shepherdess*!

L'Orlando di Charles Kemble è stato ammirato a lungo, e meritatamente, per il suo portamento elegante e per l'aspetto perfetto del personaggio. Ci sono delle parti buone per altre ragioni, anche se io credo che in generale manchi di calore. Il Touchstone di Keeley è il migliore che io abbia visto dai tempi di Bannister. Quello di Fawcett era troppo asciutto e tagliente, e aveva poco dell'idiota naturale, perché in questi buffoni è sempre implicita una mescolanza di imbecillità insieme alla loro acutezza, una mancanza di volontà nel bel mezzo delle loro pretese di averne. Fawcett si comportava come se non avesse dovuto sposare Audrey, Keeley come se non potesse farne a meno, mentre si burlava di lei. La Audrey di Mrs. Gibbs è un'imitazione di quella di Miss Pope. Wilson ha dato l'impressione di non poter fare bene le sue canzoni per via di un raffreddore.

Le scene di quest'opera sono molto belle. Quando non mi piaceva un attore che stava parlando, *ho fatto una passeggiata* e mi sono ritrovato in mezzo a radure e boschi, «e sentieri che entrano nell'interno»³¹⁶. In uno degli intervalli tra gli atti, mi ha fatto piacere che l'orchestra abbia suonato in modo magistrale l'aria dolce e appropriata di «Thou soft-flowing Avon»³¹⁷. Tutto sommato, non ho avuto una serata speciale come questa da quando ho ricominciato ad andare a teatro. Si replica sabato.

20 novembre 1830

Ancora As You Like It

Mi dispiace osservare che, sulle autorevoli pagine del *Times* e del *Morning Chronicle*, coloro che scrivono recensioni teatrali hanno espresso ciò che per me sono solo giudizi affrettati sull'interpretazione di Miss Taylor nel ruolo di Rosalind. Il primo pensa che lei abbia un «certo grado di bravura», sia spesso piacevole e abbia un volto espressivo, ma che sia molto artificiale, che debba il suo effetto sul pubblico esclusivamente alla conoscenza del mestiere del teatro, e che faccia svanire quella «franchezza, coraggiosa e romantica, di Rosalind che, nella felice concezione del poeta, è il risultato di una mente pura o della mancanza di esperienza, e dell'impulso di una passione, di cui lei non conosce altro che il nome» nel «tentativo di renderne l'espressione significativa» - trasformando la «malizia naturale che dovrebbe essere la sua principale caratteristica» in una «consapevolezza elaborata». Purtroppo, devo dissentire da un critico che sa

³¹⁶ E. Spenser, *The Fairie Queene*, Canto I, 61-62.

³¹⁷ Canzone con le parole di David Garrick e la musica di Thomas Arne. Fu composta per lo Shakespeare Jubilee del 1769 organizzato dall'attore a Stratford-upon-Avon.

esprimersi così bene. Il critico del *Morning Chronicle* dice che ritiene Miss Taylor «una ragazza abile – quasi molto abile», ma che la «riterebbe ancora più abile se durante la sua interpretazione non tradisse il fatto che gli effetti che produce sono conseguenza più della pratica e dell'abitudine, che non di un'acuta sensibilità o del capire bene il significato delle parole che pronuncia. Da questo punto di vista (continua) in qualche misura somiglia a Madame Vestris, la cui recitazione, se vale qualcosa, vale in proporzione a quanto è artificiale, a forza di una lunga esperienza. Miss Taylor non ha avuto così tanta esperienza, e ha più energia vitale, e capisce perfettamente come usare sguardi in tralice e una fila di denti bianchi. Dato che ho citato Madame Vestris, posso aggiungere che le gambe di Miss Taylor non vanno nominate a confronto, anche se non mancano affatto di simmetria. È stata applaudita in modo molto convincente e sembrava elettrizzata dal modo in cui i suoi sforzi vivaci sono stati ricompensati».

Mi dispiace che questo critico, esuberante e in generale non molto esigente, che io stesso devo ringraziare per le sue buone parole, abbia ridotto il gradimento mostrando di non parteciparvi. La diminuzione del successo di una sola giovane, sfortunatamente troppo lodata all'inizio, non deve farci temere di vedere troppo talento in un'altra, che ottiene l'applauso entusiasta del teatro, senza altra raccomandazione se non l'effetto che fa. Se questo effetto si dovesse quasi interamente, come pensano questi signori, alla conoscenza del teatro di Miss Taylor (che, tra l'altro non sarebbe piccola prova di discrezione e di facilità di apprendimento, in una così giovane) non credo che l'applauso sarebbe stato così entusiasta, come è stato – sono sicuro che non mi avrebbe emozionato come ha fatto. Madame Vestris non mi inganna sul fatto di essere naturale. Non sono stato ingannato dal talento molto diverso, ma non meno artificiale, di Miss Kemble. E allora come mai sono stato rapito dalla Rosalind di Miss Taylor, contento di vederla e di credere che sia proprio la Rosalind di Shakespeare? Penso che il segreto sia questo: che Shakespeare ha spinto la sua idea di innocenza più avanti dei miei colleghi critici, e che la sua Rosalind (come il lettore può vedere chiaramente se consulta tutto ciò che lei dice) di fatto univa un bel po' di «consapevolezza» alla sua innocenza. Giovani di buona educazione (e non di meno se hanno una educazione di corte) sono molto inclini a unirla alla loro innocenza, e mostrarla era permesso in quei tempi più di quanto lo sia adesso. Ora, Rosalind, con il cuore traboccante di amore e di candore, non solo non nasconde questa fertile immaginazione al suo innamorato, ma si compiace di non tenergli nascosto neanche un solo pensiero. Lei è sicura del suo amore, è con lui nella foresta, lo pensa giorno e notte, è travestita e questo la spinge a parlargli più liberamente, ha dalla sua parte nascita e fortuna, e mezzi per approfondire su di lui tutto ciò che può – il che aumenta la generosità dei suoi sentimenti – conosce la verità del suo amore, stravede per il suo oggetto, crede (come Giulietta) di non

poter dire o fare mai troppo per mostrarlo. Infine, è il bell'ideale di una delle amanti di Shakespeare ai tempi di Shakespeare, e parla (non ho dubbi) precisamente come il poeta avrebbe voluto che parlasse a lui.

Perciò esorto Miss Taylor ad avere una fiducia immutata nell'eccellenza shakespeariana del suo ritratto, e di presentarlo al pubblico nello stesso preciso stile di giovedì scorso. In questo caso, e non altrimenti, renderà giustizia piena a se stessa e al personaggio, e le garantisco che avrà lo stesso applauso festante e caloroso. Non abbia timori. Il buon cuore di Rosalind non ne aveva, e non deve averne neanche lei.

23 novembre 1830

Miss Huddart nel ruolo di Belvidera

Ieri sera Miss Huddart (di Dublino, credo) ha fatto la sua prima comparsa a Londra nel ruolo di Belvidera. Questa volta ho fatto attenzione a essere più vicino al palcoscenico, in modo da non commettere più errori di quelli che posso evitare e, inoltre, mi sono armato di uno di quei poteri magici che, secondo gli arabi del deserto, fanno sì che la montagna venga a un uomo senza che questi sia Maometto, cioè di un binocolo. Mi dispiace di non avere un resoconto da fare di ciò che ho visto, come devono desiderare le signore che debuttano, e anche i critici, se non sono maleducati. Ma la verità è che l'intera prestazione era in uno stile non adatto a questa regione temperata dell'Inghilterra né, io credo, alla natura. Miss Huddart ha una bella figura, con un volto la cui età non è facile da definire nelle luci di un teatro. Penso che non sia molto giovane. Gli occhi hanno forza ma mancano di profondità, e hanno uno sguardo troppo fisso. Ma la cosa peggiore del suo volto è che manca di dolcezza e di espressione. Belvidera è un ruolo amato dalle attrici per fare il loro *début*, per un'ovvia ragione: perché ha molti punti straordinari che «colpiscono gli uomini (come dice il filosofo) negli affari e nel cuore», tende a confondere l'attrice e il personaggio nella mente degli spettatori, e fa sì che si interessino a lei, per così dire, personalmente. Ma per lo stesso motivo ci sono due pericoli: primo, che l'interprete, se ha successo, possa attribuire troppo a se stessa e troppo poco alla «barchetta che l'ha traghettata» e secondo, che se non ha successo gli spettatori possano istintivamente non tollerare il vantaggio di un ruolo così popolare, e essere ancora più arrabbiati dell'insuccesso, per la pretesa di aver tentato. Questo non è molto corretto da parte loro, ma, d'altronde, il personaggio difficilmente va bene per una prima apparizione, specialmente se la signora è giovane e bella. Non so che cosa si sia pensato di Miss Huddart a questo proposito, ma qualcuno vicino a me le ha attribuito non più di ventisette anni e ha detto che era «una bella donna». Di conseguenza,

è stata applaudita oltre misura nelle prime scene; pian piano, verso la metà del dramma, gli applausi hanno cominciato a diminuire (ci sono stati segnali di risate nel passo in cui rammenta a Jaffier di «ricordare la mezzanotte»³¹⁸), di tanto in tanto la sua veemenza li ha ravvivati, anzi, li ha catturati con furia e, senza dubbio, molti si sono risentiti, perché quando è sceso il sipario il fragore dell'approvazione era mescolato a fischi e grida di «No, no», ed è stato così anche per l'annuncio della replica di mercoledì.

La verità è che nell'interpretazione di Miss Huddart c'era molta veemenza e poca passione. È abituata al palcoscenico e ha recitato bene certi passaggi tradizionali. Di tanto in tanto ha provato un piccolo tocco domestico di familiarità, e ha avuto successo. Ma questo era un terreno pericoloso, percorso con passo instabile. Nel suo stile c'era una sorta di incespicare casuale, rozzo, scardinato, che, se non era tenuto su dalla veemenza, lasciava la sua voce senza modulazione, gli impatti senza oggetto: per tutta la pièce ha avuto la stessa identica espressione sul volto, qualcosa tra lo sguardo fisso e la narcosi, fino all'impassibilità. In poche parole, mi addolora dire ancora qualcosa su questo argomento. L'intera resa dell'opera per il mio gusto è stata sgradevole, e dato che detesto l'opera stessa, nonostante sia geniale, mi sono proprio divertito. Macready è sempre incline a opporre alla sua sensibilità troppa veemenza. La tendenza di Wallack al melodramma rende propenso anche lui a avere lo stesso difetto; il carattere prepotente di buona parte del dramma tende a spingere gli attori a fare chiasso, e di sicuro questi due gentiluomini ne hanno fatto, e tanto. Dimenticano (o forse dovremmo dire che istintivamente lo fanno?) che il motivo segreto di questa eccessiva irruenza è sfuggire all'espressione – un desiderio di evitare i dettagli – e fondere la passione raffinata e la difficoltà intellettuale in un'unica conquista degli orecchi volgari, indiscriminata e tempestosa.

29 novembre 1830

Macready nel ruolo di re Giovanni

Ieri sera al Drury Lane è andato in scena *King John* – il re era interpretato da Macready e Constance da Miss Huddart. Non ho trovato nessuna ragione per cambiare su questa signora l'opinione che avevo espresso al suo debutto. I suoi modi, se potessimo averne solo una visione generale e vaga, come si può immaginare abbiano dalle gallerie, non sono senza energia e grandiosità, ma manca in tutto di peso e di equilibrio. C'è un'instabilità, un cedere, sia nella voce che nell'espressione, quando meno ci si aspetta: qualcosa di vacillante, malfermo e trascurato. L'occhio vaga, anche la bocca

³¹⁸ *Venice Preserv'd*, atto III, 381.

vaga, le parole di colpo cadono in una debolezza sconnessa, come per una vecchiaia prematura, e c'è un modo indistinto di pronunciare la lettera *s*, che peggiora la debolezza del suono. Ma l'ho già accennato prima. Miss Huddart ha una figura graziosa, e ho sentito dire che sia bella fuori dal palcoscenico. Sono d'accordo con il *Chronicle* che potrebbe diventare un'attrice molto utile in parti di secondo piano, e che è un gran peccato che brave interpreti del suo calibro non accettino di stare al loro posto. In qualsiasi ruolo, tuttavia, temo non sarebbe improbabile che, se uscisse da un certo stile tragico e si avventurasse totalmente in uno familiare, il suddetto difetto di tanto in tanto non rischierebbe un effetto vicino al ridicolo. Le sue qualità migliori ieri sera erano quelle di genere sarcastico. In certa misura, ha anche tenuto sotto controllo la veemenza cui aveva ceduto in Belvidera.

Il Re Giovanni di Macready è come al solito un misto di punti belli e di punti non interessanti. Il suo meglio è quando affronta la passione domestica e deve dar corso a emozioni dolci e travolgenti. I suoi difetti più seri sono nei passaggi in cui si richiede l'ideale, dove la natura si mette gli abiti dell'arte e parla della sua verità, per così dire, in modo ufficiale. Niente potrebbe essere più bello di quando sussurra a Hubert a voce alta le parole «Una tomba», né potrebbe avere un tono migliore di finta disinvoltura come nel passaggio³¹⁹ in cui dice che ora potrebbe essere felice e che non dirà a Hubert cosa intende fare di lui. Inoltre, nel complesso, devo dire che penso che il suo re Giovanni sia stato il migliore che io abbia mai visto: non perché fosse regale come quello di Kemble (o quello che lui pensava come regale, poiché a suo modo era già di suo un re Giovanni) ma perché era più simile al vero re Giovanni storico, il monarca debole, esitante, testardo, meno poetico che petulante e prepotente. D'altro canto, come esempio della mancanza dell'ideale, posso citare il modo di recitare l'inizio del discorso di Giovanni in punto di morte e il bel brano dove parla dell'inverno. Penso che lo stile esitante del re, tra regalità e meschinità, sia stato mantenuto così bene nella prima parte di questa scena che la citerò per mostrare ancora più chiaramente quello che intendo. Le tre passioni dominanti del re sono «forti anche nella morte»: il suo senso di regalità, la paura che giunge all'autoumiliazione, e il suo spirito di imposizione. In questi due versi, evidentemente pronunciati durante una sospensione dei suoi dolori, la naturale leggerezza del re riprende un'aria regale, di nuovo mostra la sua maestà e torna a confrontarsi con l'universo attorno a lui. Nei versi immediatamente successivi, l'agonia ritorna e lui è, per così

³¹⁹ *King John*, 5.7.28-29: (*Rientra Bigot e servi, che portano re Giovanni su uno scranno*)

Re Giovanni. La mia anima ora ha spazio per respirare;

non deve sporgersi dalla finestra o dalla porta.

[la nota è di Hunt, ma il riferimento al testo è indicato erroneamente come 4.3]

dire, piegato in due, dal dolore e dalla meschinità naturale: usa l'immagine più povera e più futile che possa immaginare per descrivere se stesso:

C'è un calore così rovente nel mio petto,
Che mi incenerisce le interiora:
Sono uno scarabocchio fatto da una penna
Su una pergamena, e davanti a questo fuoco
Mi accartoccio.
Il principe Enrico. Come sta vostra maestà?
Re Giovanni. Avvelenato - sto male - morto, abbandonato, gettato via -³²⁰

Di nuovo qui sta usando i termini più meschini cui possa pensare, per descrivere le sue condizioni disgraziate. Poi recupera il senso di regalità e il potere abituale, e parla nello splendido modo seguente, in tutta la grandezza della volontà imperiale:

Nessuno di voi ordinerà all'inverno di venire
A mettere le dita gelate nel mio stomaco,
Né farà sì che i fiumi del mio regno scorrano
Nel mio petto infuocato, &c.³²¹

Com'è bella qui, tra l'altro, la parola familiare *stomaco*! Come esprime il desiderio illimitato e la voracità infinita! Come sarebbe stata povera al confronto la parola *bocca*! Macready è morto estremamente bene come un uomo avvelenato e agonizzante, e la sua dipartita è stata tranquilla e senza paura - improvvisamente sfinito - come sembra suggerire Shakespeare, ma penso che avrebbe migliorato il discorso di John morente se avesse dato una forza più ideale e persino teatrale a queste parti *regali*. Avrei voluto che riprendesse la vecchia aria imperiosa, quando si immagina che il dolore (per così dire) gli dia tregua: prima nei versi in cui parla di avere di nuovo spazio come se chiedesse ancora ai suoi cortigiani di stare a distanza, e poi in questo nobile brano sull'inverno dove, in parte regale e in parte delirante, parla in una sorta di follia poetico-imperiale e dà una magnifica idea di quanto stia soffrendo, dicendo che i suoi cortigiani non chiameranno l'inverno stesso a coprire di ghiaccio il suo tormento ardente, né manderanno i fiumi del suo regno a scorrere nel suo petto. E come espande quel petto in un mondo di volontà e di desolazione! Mi sarebbe piaciuto che Macready fosse stato seduto mentre recitava questo brano e sembrasse raccogliere intorno a sé in modo folle tutti gli elementi regali dei suoi pensieri³²².

³²⁰ Ivi, 5.7.30-35.

³²¹ Ivi, 5.7.36-39.

³²² Sul «Tatler» del 10 dicembre 1830 appare la seguente lettera: «Signore, nel vostro articolo su *King John* non rilevate un solo errore o una sola mancanza nell'interpretazione di Macready: nel proclamare cavaliere l'ubriacone Faulconbridge celebra tutta la cerimonia come se fosse una seria faccenda di stato, più che il seguito di una specie di scherzo. I suoi

2 dicembre 1830

Drury Lane

La buffa commedia *The Rivals* è stata rappresentata in questo teatro ieri sera, ma non ha fatto ridere neanche la metà di quanto mi ricordavo. Downton nel suo vecchio ruolo, Sir Anthony Absolute, è insuperabile. Sembra colmo di ricchezza e di provocazione, ha un paio di polpacci giusti per sostenere la sua rabbia, e una mente che va perfettamente d'accordo con la forza fisica. Che sia contento o irritato, esprime quello che sente da capo a piedi. Il solo allargare la mano in cima al bastone, quando stende avanti e indietro le dita che l'hanno afferrato e che sono pronte a farlo ancora, sembra assaporare la sua capacità di colpire. Il modo in cui dice «Jack» vale come un colpo del puntale sul pavimento. E il suo amoreggiare è appassionato come il resto. Quando dice che «ha proprio intenzione di sposare lui stesso la ragazza» non siamo affatto certi che il figlio con le sue aspettative non sia in svantaggio.

La Signora Malaprop di Mrs. Glover è molto buona anche se ho visto Miss Pope recitare quella parte. La commedia non è all'altezza di questa signora come genere: manca della sua perfetta flemma signorile e in parte manca del piacere più forte dato dal contrasto nei *malapropismi*, ma come rappresentazione di tipo più generico, elegante, con abiti a fiori e cipria, è davvero molto buona. Se Miss Pope aveva l'aria di conservare gelatine e marmellate, Mrs. Glover ha l'aria di mangiarle.

Ma Harley, sebbene sia un Acres divertente, non rammenta a sufficienza la terra da cui prende il nome. Non è abbastanza pesante nella sua frenetica attività. È più come il parrucchiere del paese venuto in città, che non come il signorotto. Le parole di Bannister erano trascinati, nella loro vivacità: avevano movimento e peso, come le spalle di un contadino. E il suo combattimento nella scena del duello era al tempo stesso più impacciato e tremante di quello di Harvey, cosicché il terrore era più comico e caratteristico. Harley sembra troppo terrorizzato in modo deplorabile, troppo agghiacciante. Mi ricordo una bella azione di Bannister in questa scena che non ho trovato imitata dagli attuali interpreti: lasciava cadere il cappello e lo spingeva in giro per terra con le dita tremanti, prima di poterlo raccogliere.

modi, anche se seri, avrebbero dovuto essere un po' giocosi. Un altro particolare rende il suo Giovanni inferiore a quello del fu Kemble, che riusciva a mettere un certo indescrivibile non so che nella sua interpretazione, che giustificava al tempo stesso il sostegno sincero, e persino l'attaccamento, del Bastardo, mentre Macready ne fa una specie di assassino, tanto che la dedizione verso di lui del coraggioso Sir Richard è inspiegabile. Macready ha recitato meravigliosamente bene la scena di Hubert. Non è vero? - Il vostro A.Z.» (La segnalazione è in una nota nel volume L. Hunt, *Dramatic Essays*, edited by W. Archer and R.W. Lowe, cit. p. 195).

Captain Absolute di Wallack ha dei passaggi molto vivaci. La decisione di tenersi la miniatura nel momento in cui sta per restituirla è particolarmente ben recitata. Ma che cosa sono dei Captain Absolute oggi dopo Elliston? E quanto deplorabilmente ci viene ricordato, ogni volta che si mette in scena una commedia, che sulle scene non c'è nessun vero attor comico gentiluomo! Quelli che provano quei ruoli appartengono alla tragedia, al melodramma, ai teatri di campagna - a qualsiasi cosa ma non alla classe degli Elliston e dei Lewis.

Ma se non posso lodare i gentiluomini di James Wallack, che cosa devo dire degli irlandesi di Henry Wallack? Non riescono neppure a imitarne la cadenza. I loro *meads* sono i *meads* inglesi, non *maids*; le loro Delie hanno le vocali come tutte le altre donne. Di tanto in tanto pronunciano un'aspirata, tutto qua. E non hanno neppure il gusto della battuta. Non si soffermano sulle frasi con godimento comico, né sembrano indolenti nella loro energia, né parlano in modo veloce, allegro e senza fiato, come se avessero finito un sorso di whiskey. Non mi ricordo di aver visto Henry Wallack prima, e forse è bravo in altre parti, ma è pietoso vederlo in questa e rammentare l'irlandese Johnstone.

Il Falkland di Cooper non possiede quella delicata mistura comica dei difetti del personaggio, che ne costituisce il valore. Lui non sa come esprimerli in modo divertente. Anche questo personaggio a volte era recitato da Elliston, e recitato in modo eccellente. Non perdeva mai una seria allusione ridicola.

La Lydia Languish di Miss Chester è una bella donna agiata ma non è Lydia Languish. Non è abbastanza giovane e magra, né abbastanza femminile. Una signora con l'aspetto di Miss Chester sarebbe troppo ben informata per fare gli errori infantili di Lydia o per essere arrabbiata dei vantaggi che le offre un buon matrimonio sensato. Non assumerebbe un atteggiamento romantico all'idea dell'«assenso degli amici», né dubiterebbe della verità dell'affermazione del Capitano che «dopo tutto si può tollerare un po' di ricchezza e di comodità».

Non ho visto il valletto e la cameriera in questa commedia, perciò non posso dire nulla circa la filosofia di Fag o il frenetico servizio di Mrs. Lucy nei confronti della sua languida padrona.

Una delle cose piacevoli di assistere a questa commedia è vedere in che modo le persone sedute accanto accolgono gli errori di Mrs. Malaprop: offre un'intuizione particolare della quantità delle letture e dell'istruzione di ciascuno.

14 dicembre 1830

Macready nel ruolo dello Straniero

Ieri sera ho visto al Drury Lane le ultime scene di *The Stranger*, e la maggior parte di *No Song No Supper*. Ho già scritto delle produzioni di questi lavori in altri teatri e ho poco da dire su quelli prodotti qui. Lo Straniero non è un personaggio difficile da rappresentare e non c'è in questo momento un personaggio tragico interpretato in Inghilterra, in cui Macready non sia superiore a tutti gli altri attori. Nessuno lo eguaglia nell'espressione di una vibrante tenerezza. Ma per quanto io pensi che la parte dello Straniero sia facile, mi pare che sia stata resa *troppo* facile, troppo passiva e immobile, per il fatto che è stata in origine nelle mani di Kemble, e qualcosa della sua maniera formale è stato identificato con il personaggio, cosicché da allora è modellato su di lui. Kemble non sapeva recitare un uomo da amare o che amasse. Di sicuro, sapeva recitare uno da cui fuggire. Era bello, ma non in maniera amabile. Aveva quel modo severo e formale, sia nell'aspetto che nel comportamento, che si poteva immaginare avrebbe spaventato una giovane sposa, spingendola nelle braccia di uno che sembrasse più umano. Charles Kemble ha assolutamente un altro aspetto, ma nello Straniero cerca di essere freddo e immobile come il fratello. In qualche modo, Macready è stato sedotto da questa maniera di recitare la parte, se si può chiamare seduzione, e non si lascia andare abbastanza al suo talento. Mi pare che se io fossi nella sua situazione, e avessi la sua forza, cercherei di unire la rappresentazione del dolore con una più ampia libertà di azione e una concentrazione meno formale su un solo punto e un solo modo. Il dolore forte affronta le cose comuni con il volto più comune che può mostrare, perché è forte, e non può facilmente venire a patti con il suo peso. Cerca persino di affrontare cose meno comuni nello stesso modo, perché ha una ragione ancora più grande per farlo. Comunque, quello di Macready è il migliore Straniero che abbia visto. Kemble era l'uomo migliore *da cui* fuggire, Charles Kemble era l'uomo *con cui* fuggire; Macready è quello da cui tornare. Ha più sensibilità.

27 gennaio 1831

*I teatri con la licenza e Arnold*³²³

L'ulteriore considerazione di questa faccenda davanti al Lord Chancellor è rimandata a lunedì. Intanto è stata ripresa ancora una volta, ma non trovo niente di nuovo negli argomenti portati. La cosa più originale di tutta la discussione è la rimozione del vero spirito della questione. Sua Signoria tenta invano di tanto in tanto di riportarlo in gioco.

Lord Chancellor: In un libro pubblicato recentemente dal fu Lord Carlisle - persona di non poca autorità nelle idee e nelle questioni teatrali - si affermava che la grandezza dei teatri era contraria all'espressione dei volti degli attori, ecc., il che, di conseguenza, impediva la rappresentazione di tutte le buone commedie. Questo era un argomento portato da molti, e lui desiderava soltanto, per sua informazione, sapere se le cose stavano così o no.

Mr. Adam disse che questo non era certamente il caso in nessuno dei due teatri. Vi erano rappresentate non solo opere vecchie ma anche pièce nuove - tra le quali era *The Chancery Suit*, in cinque atti, che sembrava probabile diventasse di repertorio. Nell'interesse delle tante persone eminenti che avevano scritto le commedie, desiderava informare le Loro Signorie che l'attività teatrale non era diminuita come poteva sembrare dalla discussione della sera precedente.

L'uso del termine «tutte» nel discorso del Lord Chancellor (se è riportato correttamente) permetteva al dotto difensore di rispondere in modo veritiero, per quanto riguarda la lettera della questione - ma lo spirito è sempre eluso. La grandezza dei teatri sicuramente non ha impedito la rappresentazione di ogni buona commedia, ma altrettanto sicuramente è contraria alla consuetudine di rappresentare delle buone commedie. Alcune delle pièce migliori prodotte di recente, come *The School for Scandal* e *The Rivals*, la commedia di Goldsmith *She Stoops to Conquer*, e alcune delle opere di O'Keefe, sono tenute in vita dal fatto che certe parti predilette vengono tramandate da un attore all'altro. Questi attori, quando fanno il loro debutto, provano la loro bravura in queste opere per dimostrare che possono aspirare a esser considerati successori di quegli altri, e di conseguenza certe buone pièce vengono replicate finché questi interpreti principali riescono a renderle attraenti. Ma il resto delle opere è

³²³ Arnold, proprietario del teatro dell'Opera aveva chiesto una licenza per poter fare spettacoli tutto l'anno, per ripagarsi delle perdite subite con l'incendio del Lyceum. All'Opera le rappresentazioni erano limitate all'estate, ma i direttori del Covent Garden e del Drury Lane, gli unici teatri che avevano il diritto esclusivo di produrre spettacoli tutto l'anno, si erano detti contrari perché l'estensione della licenza a Arnold li avrebbe penalizzati. Hunt aveva già scritto due articoli in favore di Arnold e dell'aumento del numero dei teatri.

generalmente di un genere mediocre, a eccezione di una di Otway³²⁴ e di alcune di Shakespeare, che sono per lo più mal recitate e si dibattono tra la meravigliosa forza del loro richiamo alla natura e la comparsa anche di un solo buon attore in uno solo dei personaggi. Ci sono, per esempio, le opere di Morton, di Murphy, di Tom Dibdin, di Colman, ecc., e un universo di melodrammi e di altri deboli mostri che generalmente muoiono subito dopo essere nati, ma quanto spesso sentiamo parlare di Congreve, Wycherley e Farquhar? E quale miniera c'è di preziosi drammaturghi dei vecchi tempi, inclusi Beaumont e Fletcher, che, se dipendesse dalla fama data dai teatri, rimarrebbero quasi sconosciuti? Gli impresari dicono che rappresentare questi autori, per quanto belli, non attirerebbe pubblico. È vero: non in teatri immensi dove non si potrebbe sentirli e con dei pessimi attori che esistono solo in virtù del fatto che i loro volti sono invisibili. A che servirebbe essere invitati a un'estremità della Piana di Salisbury per sentire Händel suonato dall'altra parte, o per vedere uno dei dipinti di Raffaello? Le opere di Shakespeare, di Massinger, di Beaumont e Fletcher, di Dekker, Webster e altri, furono prodotte in piccoli teatri, qualche volta non più grandi di quei cortili delle locande da cui erano copiati e di cui i nostri attuali palchi e la platea sono imitazioni. I migliori attori sono attraenti solo occasionalmente e per brevi momenti e, quando accade, solo metà teatro riesce a sentirli e a vederli bene, e questa è la ragione per cui non sono più affascinanti. Ogni tanto qualche nuovo debuttante attrae la curiosità del pubblico, generalmente senza durare a lungo e a detrimento delle capacità mostrate per via della tentazione a urlare. La soddisfazione più vera deriva dal canto e dallo spettacolo, perché in quei casi il richiamo all'ascolto e alla vista sono su larga scala e i nuovi divi penetrano le lontane regioni dei palchi più alti. Anche la recitazione non è prevista nei cantanti, in parte perché loro sono stati abituati a farne a meno. Quanto al melodramma, nessuno cerca l'espressione in un bandito con le basette e i gesti da Tamerlano. Un elefante può fare a meno di un'attenzione delicata, e tempeste, omicidi, trame da *Newgate Calendar*³²⁵, naufragi, fracassi, cani, cavalli, acqua vera, in poche parole tutto, eccetto autentiche pièce, alla lunga sono non solo tollerati ma desiderati dal pubblico, per un'idea istintiva che quelle siano le cose migliori che i teatri sanno fare. Da parte mia, non ho obiezioni a uno spettacolo che sia buono nel suo genere, e ancora meno se è basato su una di quelle favole o storie orientali, che non sono meno geniali e piacevoli perché sono adorate dai bambini. Ma il successo di queste opere su palcoscenici più adatti per loro non dovrebbe impedire la creazione di altri palcoscenici più adatti alla rappresentazione

³²⁴ *Venice Preserv'd*.

³²⁵ Bollettino delle esecuzioni della prigione di Newgate, aveva come sottotitolo *The Malefactors' Bloody Register* e pubblicato in 5 volumi nel 1774 divenne fonte di ispirazione per la letteratura popolare e le biografie criminali.

di commedie e tragedie. Il difensore dei gestori delle licenze l'altra sera ha indicato, come un fatto curioso a riprova della questione, che le stesse opere che avevano attratto pubblico fino a riempire i grandi teatri, erano rappresentate dagli stessi attori al teatro Haymarket a spettatori che pagavano mezzo penny per sedersi. Nome! Nome! come gridano in parlamento. Non so quanto questo signore sia stato informato della verità, né indica quante volte è accaduto il fatto, o in quali circostanze, ma mi azzarderò a dire che, o le opere dovevano essere brutte o di un genere così infimo da richiedere un teatro grande, oppure che tutto era dovuto alla differenza di stagione e alla città vuota. Dall'altra parte, se la memoria non m'inganna di molto, le stesse opere che riempiono il teatro a Haymarket sono state recitate nei grandi teatri con metà dei posti vuoti, anche se non so dire se erano recitate dagli stessi attori. In ogni caso, l'argomento si annulla da solo, perché, come ha osservato il procuratore generale, se i teatri piccoli non attirano pubblico fino a riempirsi, e quelli grandi sì, perché questi hanno paura di quelli? E se non si desidera vedere e udire nel modo migliore, allora perché c'è bisogno di bravi attori? E perché i teatri grandi non diventano ricchi? Sir Charles Wetherell³²⁶, che nell'ultimo dibattito ha parlato in favore di Mr. Morris³²⁷, ha detto che Arnold, invece di produrre drammi musicali e balletti di azione, non ha fatto quasi altro che imitare le «performance spurie» di Sadler's Wells e dell'Olympic, e ha lasciato intendere che nessuno di quegli spettacoli era rappresentato in quelli che lui ha chiamato i «tre teatri regolari». La verità è che Haymarket è il teatro più regolare che ci sia in questo momento, se con questo termine intendiamo un teatro dedicato alle pièce regolari, alle farse e all'opera e, di conseguenza, per il fatto di essere un teatro piccolo, generalmente è pieno, nonostante le recite vi si tengano solo nei mesi d'estate. Oserei cogliere questa occasione per osservare, parlando per la mia esperienza come critico e per il mio amore per il teatro, che proprio per questo motivo è il teatro che preferisco e che spesso ho espresso il piacere di sedermi lì e di entrare per così dire in un contatto sociale con le *dramatis personae*. E questa opinione non è stata espressa solo da me. La gente ha spesso osservato quanto facilmente Haymarket si riempia nonostante il caldo estivo e ha aggiunto che deve essere per via della struttura che permette di udire e vedere bene. Confesso di non credere che il caldo estivo sia un'obiezione così grande quanto si ritiene, dato che la maggiore quantità di energie vitali in quella stagione compensa qualsiasi scomodità causata dalla ristrettezza della sistemazione. Ma, tornando a Sir Charles Wetherell, i due teatri grandi notoriamente condividono in grande quantità le «performance spurie», che lui attribuisce esclusivamente al Sadler's Wells e all'Olympic. L'Adelphi lamenta che lo privano delle sue operine nautiche da dopo

³²⁶ Sir Charles Wetherell (1770-1846), avvocato e politico.

³²⁷ David Morris, direttore di Haymarket fino al 1837.

spettacolo. Il loro assecondare spettacoli e show, cani e cavalli, è stato ripetutamente preso in giro dai teatri minori, e per briganti e banditi, trame da Old Bailey, ce la mettono davvero tutta per superare il Sadler's Wells e il Coburg. Le cose migliori che hanno prodotto per tanto tempo sono simili a quelle che l'Olympic, l'Adelphi, il teatro di Arnold, e quello di Morris producono ogni giorno, cioè piccole opere dal francese. Le sole altre novità buone, a parte la comparsa di Miss Inverarity (e parlo con la massima considerazione e con l'esperienza di una frequenza serale), sono state la bella serie di scene di paesaggio nell'attuale pantomima al Drury Lane, e l'abitudine introdotta nelle orchestre di suonare i pezzi più belli di Mozart e di altri. Anche le due pantomime che sono ora in scena nei teatri grandi, nonostante i mezzi che possiedono per dare loro il massimo effetto, sono secondo tutti inferiori alla pantomima dell'Adelphi. L'Adelphi produce costantemente nuove pièce che gli fanno molto onore, l'Olympic, con il suo modo leggero, promette di fare altrettanto, lo Haymarket ha sempre conservato la sua reputazione e, da quello che sentiamo del Coburn e del Surrey e da quanto abbiamo visto da una quantità di drammi stampati che ci hanno mandato, recitati in quel teatro e scritti da Jerrold³²⁸, hanno fatto lodevoli sforzi per informare, oltre che per divertire, le notevoli folle che li frequentano: una circostanza, oserei dire, che merita la seria considerazione del Lord Chancellor e serve a mostrargli l'importanza di suscitare emulazione intellettuale tra una molteplicità di teatri. Sir Charles Wetherell ha espresso la sua opinione che un gran numero di teatri offende la morale e dice che questa opinione è stata confermata anni fa dall'attuale Arcivescovo di Canterbury. Non so che cosa abbia detto l'Arcivescovo o quanto questa affermazione passata abbia resistito al prezioso accumulo e alla coerenza vigorosa delle idee di Sir Charles in tutto questo tempo, ma non penso sia necessario ripetere niente su questo argomento. La conoscenza liberale deve avanzare in modo liberale e con la giusta convinzione che la vera morale e la libertà intellettuale progrediranno insieme. Più le persone sanno più sapranno saggiamente, e più si insegna loro quel sapere in modo buono prima lo impareranno.

C'è una sola cosa che mi è dispiaciuto molto di vedere nel resoconto di queste recenti discussioni. È stata la comparsa di un signore che, a nome del Duca di Bedford, ha preso le parti dei gestori delle licenze per opporsi all'estensione della licenza di Arnold, in conseguenza del fatto che è il proprietario del terreno di Covent Garden. Presumo che Sua Grazia, che ha la reputazione di essere un uomo di buona indole, abbia accettato di farsi avanti in favore di altri. Mi dispiace, perché è molto ricco e poteva permettersi di far sì che la questione prendesse un corso più liberale.

³²⁸ Douglas William Jerrold.

1 febbraio 1831

Edmund Kean nel ruolo di Riccardo III

Il direttore del Drury Lane dice che ha convinto Kean a tornare per qualche sera a recitare alcuni dei suoi personaggi migliori: perciò Kean ieri sera ci ha offerto quello di Riccardo III. È stato salutato, se non con un boato dal teatro intero, da acclamazioni e sventolio di cappelli da una platea entusiasta, e non sono mancati un bel po' di applausi in altre parti del teatro. Non era il fragore assordante dei suoi tempi migliori, ma è stata una bella accoglienza, considerando come alcune persone detestino qualunque sorta di parola non mantenuta,³²⁹ come altri siano gelosi, e il rancore di vario tipo che si può immaginare possa funestare il ritorno in teatro di un uomo del genere. Da parte mia, penso che le promesse infrante di un uomo di talento siano molto più scusabili di quelle degli amanti e, come critico, mi sono sentito grato a Kean per avermi concesso di vederlo ancora. Senza dubbio è il miglior attore che io abbia mai visto. Nessuno gli si avvicina, tranne Macready, ma questi, penso, gli è superiore in un solo punto: l'espressione della tenerezza familiare. La tenerezza di Kean è un gesto volontario, quella di Macready una vera emozione. In tutto il resto, sebbene quel bravo attore gli si avvicini più di qualsiasi altro, regna sommo sovrano.

Dico regna, perché lo fa ancora, avendo ripreso il comando, ma mi dispiace aggiungere che non tiene lo scettro con la stessa forza fisica, e non dà gli ordini a voce alta come prima. In parole povere, la sua voce, che non è mai stata delle più robuste, purtroppo a tratti viene meno e non distribuisce nel corso dell'interpretazione la stessa quantità di vigore di prima. Ma ritengo che questo calo sia interamente fisico; almeno, non c'era nell'esibizione di ieri sera nessun segnale di qualcosa che avesse a che fare con il decadimento mentale. Tutti i momenti belli mi sono sembrati ben concepiti come sempre, e frenati soltanto (quando lo erano) da una evidente debolezza fisica. Per esempio, nella scena della tenda, quando si sveglia di soprassalto dai suoi sogni orridi, ha fatto un balzo in avanti in modo così debole che il teatro è sembrato propenso ad arrabbiarsi. Eppure, aveva iniziato, al primo risveglio, con tale avvilito e con un lamento naturale quanto uno spettatore di tragedia può desiderare, e mi è stato chiaro che la forza fisica lo aveva abbandonato di colpo. Così in «Un cavallo! Un cavallo!

³²⁹ A luglio dell'anno prima Kean si era congedato dal pubblico, in previsione di un viaggio in America, che non aveva mai fatto.

Il mio regno per un cavallo!»³³⁰ è riuscito a malapena a pronunciare le parole, e una simile mancanza di forza è stata evidente in generale in tutto il dramma. All'inizio si è pensato che risparmiasse la forza, ma non è andata così. Non riesco a persuadermi che Kean non potesse recuperare tutto ciò che gli mancava. Non c'è niente che lo impedisca alla sua età, se non l'eccitazione del suo stile recitativo e le sue conseguenze fin troppo naturali. Mi sono sempre chiesto come abbiano potuto gli attori sensibili resistere come hanno fatto e, di conseguenza, ho sempre avuto l'idea sacrilega che Garrick non poteva essere così bravo come veniva descritto. Kemble non era più usurato di una statua. Mi è sembrato che Kean avesse le guance più piene del solito.

Parlando di difetti, segnalo il solo che ho osservato ieri sera in questo grande attore – e penso che gli sia abituale, e difficilmente prevedibile in un uomo con il suo estremo senso della naturalezza. Non intendo lodare il semplice naturale a spese della giusta unione tragica di naturale e ideale, che nessuno esprime meglio di lui, anche in quei passaggi in cui sembra più familiare, perché l'ideale è sempre l'immaginario aggiunto all'estremo del sentimento o, meglio, l'estremo nello stato più immaginativo di cui è capace, e c'è sempre una certa grazia, oltre alla forza della verità, in quelli che sembrano essere gli sfoghi più naturali di Kean. Ma negli esempi cui alludo, quelli di genere più tranquillo, mi pare abbandoni il suo solito piacere per la verità, per uno strano tipo di banalità remissiva, che ci si aspetterebbe poco da lui. Così ieri sera, nel dire i cinque versi che descrivono i rumori dei due eserciti la notte prima della battaglia,³³¹ non ha fatto pause per ascoltarli – non ha teso l'orecchio per sentire i suoni o non ne è sembrato particolarmente cosciente. Non ha fatto altro che ripetere i versi con una tranquilla declamazione ondeggiante, come un mite signore che li leggesse sull'*Enfield's Speaker*.

Ma quanto è bravo quando è bravo! Quanto vero! Quanto pieno di gusto! Quanto intenso! Che amalgama perfetta del sentimento più totale e dell'idealismo più elegante! I primi quattro versi che Riccardo pronuncia entrando

Ora l'inverno del nostro scontento, &c.

sono stati detti bene come mai avrebbero potuto, specialmente gli ultimi –

E tutte le nubi addensate sulla nostra casata
*Sepolte nel profondo dell'oceano.*³³²

³³⁰ *Richard III*, 5.7.8.

³³¹ Brano ripreso da *Henry V* nell'adattamento di Cibber.

³³² *Richard III*, 1.1.1-4

Kean, nel pronunciare quest'ultimo verso, ha steso il braccio e, con un bello stile di sicuro trionfo, dicendo le parole con regalità interiore, ha puntato all'in giù il dito, come se vedesse l'oceano stesso sotto di lui da un promontorio, e lo guardasse chiuso sul passato.

Alcuni dei suoi passaggi preferiti sono stati resi con l'effetto di un tempo, nonostante quello che ho detto prima. Tra questi la domanda sugli amici di Stanley, "Che cosa fanno su al nord?", e in particolare l'ordine dell'esecuzione di Buckingham.³³³ Credo di non aver mai sentito quest'ordine recitato così bene. C'era una leggerezza sprezzante sulla parola «Buckingham» - una specie di sarcasmo tenero e ironico (se mi è consentita l'espressione) che sembrava allontanare il povero duca, e le sue pretese, a una distanza ridicolmente incommensurabile. Anche i momenti della scena del corteggiamento di Lady Anne sono stati molto applauditi - la sola scena innaturale in Shakespeare (non riesco a non pensarla così).

Ma il momento supremo è stato lo sguardo che ha lanciato su Richmond dopo aver ricevuto il colpo mortale. Questo è sempre stato ammirato, ma mi pare che ieri sera l'avesse reso più lungo e perciò più terrificante. Stava lì, a guardare l'altro in volto come se fosse già uno spirito senza corpo, che lo osservasse con gli occhi di un altro mondo, o come se lo maledicesse in silenzio con un nuovo disprezzo, cui avesse diritto grazie alla morte e alla sua terribile conoscenza. Ho pensato che esagerasse con la lunghezza del successivo *discorso su se stesso*,³³⁴ mentre giaceva al suolo, ma il suo sguardo era ancora terribile.

18 febbraio 1831

Miss Fanny Kemble nel ruolo di Beatrice

Al Covent Garden è stata rappresentato ieri sera *Much Ado about Nothing*, con un teatro pieno, e le repliche sono state annunciate con grandissimo successo. In certe parti l'effetto era fiacco, dato che la trama in realtà è abbastanza sottile e fatta in modo che ci si veda attraverso. In quasi tutte le opere di Shakespeare, pur essendo meravigliose, ci sono delle scene che dimostrano o un'occasionale mancanza di tatto scenico, o indifferenza verso la parte piatta della storia, o un complimento eccezionale alla comprensione del suo pubblico, che suppongo fosse interessato ai punti fragili del linguaggio e dei personaggi, che in tempi più recenti hanno suscitato ben poca attenzione negli spettatori. Al tempo stesso devo

³³³ Rispettivamente Shakespeare, 4.4.415 e un brano introdotto da Cibber allo scopo di strappare applausi.

³³⁴ Cibber aveva aggiunto un discorso in punto di morte per Richard, preso in parte da *Henry IV, part II*.

osservare che credo ci sia un visibile miglioramento nelle facoltà critiche dei più semplici frequentatori di teatri al giorno d'oggi, dovuto senza dubbio all'affinarsi del buon senso generale in altre faccende e alla diffusione di quel *Two-penny Trash*³³⁵ che è diventato così straordinario per gli attori dei teatri maggiori. L'interesse di *Much Ado about Nothing* nasce principalmente dalle scene in cui sono coinvolti Benedick e Beatrice e, non solo queste hanno ricevuto una grande attenzione come sempre, ma anche tutti i piccoli momenti di spirito e di sottigliezza sono stati generalmente riconosciuti a un livello che non ricordo di aver mai visto prima, e in cui la partecipazione delle gallerie era sincera quanto quella della platea.

Miss Kemble è comparsa nel ruolo di Beatrice per la prima volta. Sono sempre restio a criticare questa signorina, perché non mi sono mai ripreso dalla delusione originata dalle lodi eccessive che le furono tributate la prima volta, e che me la fecero giudicare, nell'immaginazione, a un livello molto alto. Forse il metro con cui giudico tutti gli attori è in generale più alto di quanto vorrebbe la loro modestia, o un senso del loro interesse, ma questo è ciò che non posso evitare, né lo considero un difetto, poiché lo standard è quello che Shakespeare e gli altri geni del teatro mi suggeriscono e non devo essere biasimato se, dato che il mio entusiasmo è fortemente infiammato dalla natura e dalla bellezza dei ritratti che mi mettono davanti, mi aspetto che coloro che affermano di esserne rappresentanti gli somiglino, nel miglior modo possibile. Che idea di dolcezza può essere troppo grande per un personaggio come Imogen? Quale amore perfetto e quale ingenuità non dovremmo cercare in Desdemona? Quale unione di cordialità e di astuzia cortigiana in Rosalind? Quale ritirarsi in sé dell'animo in Viola, che tuttavia traspare attraverso gli occhi, quando l'oggetto amato era presente e non se ne accorgeva? Quale mescolanza continua e sorridente di grazia e di malizia in Beatrice, che nasce dalla salute, e dall'indulgenza, e da una buona alta opinione del suo spirito per il quale è stata lodata fino dall'infanzia? Si vede che ha comandato sulle tate, e su suo padre, e sulla sua gentile cugina, Hero, e che solo per la dolcezza della sua natura non è diventata antipatica. Quando Shakespeare ha fatto parlare tutte queste donne affascinanti in uno stile molto intellettuale, le ha fatte scatenare come vogliono nelle fantasie più raffinate – in poche parole, dire le cose migliori nel modo migliore, e sfidare la nostra immaginazione a essere al loro livello – come ci si può meravigliare del critico, che pensa che il suo giudizio non possa essere troppo alto e si sente obbligato a valutare di conseguenza le attrici? Se deve essere giudicata la loro «natura», senza dubbio deve essere il genere di natura più alto e affascinante. Se è la «grazia» a dover essere giudicata,

³³⁵ Periodico politico di grande diffusione, pubblicato dal 1830 al 1832 da William Cobbett, che usò come titolo la definizione denigratoria («Spazzatura da due penny») data a una sua precedente pubblicazione del 1817, il «Political Register».

dovrebbe essere la cosa più raffinata al mondo. Soprattutto diventa impossibile ammettere una maniera *teatrale*, anche la più perfetta, come stile e atteggiamento di queste deliziose creature.

La Beatrice di Miss Kemble è molto buona. La considero uno dei suoi personaggi più riusciti: di sicuro quello in cui la rivedrei con maggior piacere. Manca, penso, la grazia fluida e vertiginosa di Beatrice, che è come una ragazza sempre a capo del gruppo, e i cui movimenti dovrebbero essere sempre in azione come la sua lingua. Mrs. Jordan la rendeva meglio di Miss Kemble – molto meglio, e la sua risata e l'allegria erano sempre inimitabili, ma le mancava l'aria di una buona educazione. Quando Beatrice deve andare a chiedere a Benedick di venire a cena,³³⁶ penso che Miss Kemble non dovrebbe farne una scena così regolare e ordinaria. Dovrebbe starsene a lato della scena come se fosse appena arrivata lì di corsa, chiedergli distrattamente di venire, rispondere alle sue parole nello stesso modo veloce e noncurante e, dicendogli che «non ha fegato» o, in altre parole, che lei vede che non vuole venire, uscire di nuovo dietro le quinte. Hero una volta la descrive che arriva correndo «raso terra come una pavoncella».³³⁷ È vero che stava venendo di nascosto ad ascoltare la cugina, ma questo è un esempio estremo del fatto che in generale corresse. Faceva tutto nel modo più vivace e più adatto all'occasione. Il sarcasmo di Miss Kemble era buono, come al solito, e ha avuto un grande meritato applauso nel discorso in cui, per metà di buonumore e per metà scontrosa, confessa e nega di amare Benedick, e conclude di colpo con le parole tristi: «Mi dispiace per mia cugina».³³⁸ Lo sfogo del pensiero principale, che ha in quel momento, è stato eccellente, reso in modo ammirevole, e ha fatto un grande effetto. Per lo più l'interpretazione di Miss Kemble ha funzionato a tratti occasionali, piuttosto che nell'insieme. C'era equilibrio, come al solito, tra il modo artificiale e quello naturale, ma quest'ultimo aveva una dominante più che ordinaria e, con meno movimenti da pavone della testa e dell'andatura e un po' più di abbandono di sé agli spiriti animali di Beatrice, il personaggio nelle sue mani si avvicinerebbe come valore a quello di Benedick, recitato dal padre, di cui ho giusto lo spazio per dire che è una delle sue interpretazioni più riuscite. La dichiarazione del suo grandioso motivo finale per sposarsi – «Il mondo deve essere popolato» –³³⁹ detta con le mani dietro la schiena, sollevando il corpo e con una sorta di sguardo rivolto all'intero universo davanti a lui, come se vedesse tutte le generazioni future che potrebbero dipendere dalla sua decisione, è stato un tocco di gusto magistrale, la percezione vera e il piacere della cosa, e qualsiasi variazione sarebbe stata una lettura falsa.

³³⁶ Finale della scena 2.3.

³³⁷ *Much Ado about Nothing*, 3.1.24-25.

³³⁸ *Ivi*, 4.1.268-271.

³³⁹ *Ivi*, 2.3.213-214.

21 febbraio 1831

Edmund Kean nel ruolo di Otello

Ho visto Kean ieri sera nel ruolo di Otello e mi dispiace dire che ho notato una differenza rispetto al passato, che non avevo visto nella sua interpretazione di Riccardo. Il motivo, suppongo, è che Otello è un personaggio molto più raffinato di Riccardo, e richiede più pensiero e più sentimento, e Kean, per stanchezza, o per una debolezza del momento, o per qualsiasi altra causa, può essersi accontentato di non dargli più attenzione. Ma è certo che non era l'Otello di prima. C'era più di quello stile espressivo ondulante e disattento, che di solito si osservava nella sua interpretazione di personaggi che non lo appassionavano: un discorso, iniziato bene, finiva in modo sciatto (che fa sembrare che si tratti di debolezza fisica più che non di altro tipo di declino), ma quello che più di ogni altro mi è mancato era il famoso passo –

Fosse piaciuto al cielo
Provarmi con il dolore, &c.³⁴⁰

che era in bocca a Kean il più bel brano nella migliore interpretazione teatrale. Me lo ricordo che stava in piedi di lato mentre lo recitava, solo, concentrato come se fosse stato abbandonato, e poi la voce gli saliva con un calmo dolore, come se avesse le lacrime agli occhi, e continuava così per molti versi. Ieri sera non ha cominciato in questo stile e non l'ha ripreso. Era un discorso che avrebbero potuto fare altri. Ho pensato alla meravigliosa espressione di un tempo e mi sono sentito grato, e triste. In questa occasione vorrei parlare di Kean con tutto il rispetto, sia per via del suo genio e della sensibilità che devono aver prodotto le sue interpretazioni, sia perché capisco che si comporta tra i suoi colleghi attori con una generosità e un cameratismo degni del suo talento. Dopo tutto nessuno poteva darci un Otello come è ancora il suo. Un altro famoso discorso –

E ora addio per sempre
A un animo tranquillo,

³⁴⁰ *Othello*, 4.2.49-50.

è stato detto bene come sempre; forse aveva una melanconia ancora più commovente. I ripetuti addii, in cui la divisione delle sillabe era ben rimarcata –

Ad-dio animo tranquillo! Ad-dio felicità!
Ad-dio truppe piumate, &c.³⁴¹

sono stati pronunciati con suoni lunghi, indugianti, come rintocchi di commiato. L'intero brano sarebbe stato un ammirevole studio per un attore giovane, e gli avrebbe fatto vedere la bellezza di sacrificare la coloritura verbale a un forte sentimento. Era giusto dare risalto alla parola «Addio», perché chi parla sta salutando tutta la sua felicità e sente profondamente che sta facendolo, ma Kean non ha dato un'importanza banale alle «truppe piumate» e alle «grandi guerre», come fanno gli attori mediocri; perché la melanconia vince su tutto, e fonde le immagini particolari in un'unica massa di rimpianto.

Lo stile di recitazione di Miss Phillips e i suoi modi personali hanno in sé più femminilità di quelli di qualsiasi altra attrice tragica, e credo che da questo punto di vista nessun'altra Desdemona sia pari alla sua. Ieri sera ha ricevuto un grande applauso, quando si è inginocchiata e ha dichiarato di non essere mai stata infedele. Il brano è stato recitato bene, ma io preferisco i passi più teneri e il modo naturale in cui, stupita, ha pianto e poi ha tentato di cancellare lo stupore ridendo, e di rassicurarsi, quando diventa cosciente per la prima volta di un cambiamento nel marito.

Questo personaggio di Desdemona è uno dei più splendidi mai concepiti. Ha il cuore di una bambina con tutti i sentimenti di una donna. È generosa, attenta, paziente, piacevole, incapace di far del male. La sua rovina viene dalla bontà. Alcuni rozzi commentatori si sono divertiti, con l'aiuto di Iago, a scoprire che lei era più sensibile del dovuto, o comunque non meno delle persone più vivaci del suo sesso. Perché doveva esserlo, se era buona e generosa? Si è innamorata di Otello prima di tutto per la sua mente e la sua anima, e per tutto quello che lui aveva sopportato. La vera compassione era alla base della sua passione. Se è così, tutto il resto del suo essere veniva di conseguenza, e dobbiamo supporre che il suo amore fosse per lei un mondo di piacere e di orgoglio, e mostra soltanto che era in tutti i modi la donna che avrebbe dovuto essere: perfetta nel corpo come nella mente. La volgarità è quando non c'è cuore né vera passione.

³⁴¹ Ivi, 3.3.353-354.

15 marzo 1831

Macready nel ruolo di Macbeth

Al Drury Lane ieri sera è andato in scena *Macbeth* – il ruolo del protagonista recitato da Macready e Lady Macbeth da Miss Huddart. Sono riluttante a trovare difetti a uno che mi dà così tanto piacere come Macready, ma il suo Macbeth non è una delle interpretazioni più riuscite. Gli manca la poesia dell'originale, cioè gli manca, nello stile e nell'aspetto generale, la grazia e l'esaltazione che sta al personaggio come la poesia sta al linguaggio, che di fatto è la poesia della tragedia e che, senza privarla della sua natura, permette al criminale tragico di muoversi bene nella sfera soprannaturale del suo errore. In altri termini, alla passione di Macready manca fantasia. C'è lo stesso difetto, ma in grado maggiore, che si poteva vedere nel suo re Giovanni. Gli manca l'autorità regale. Non intendo la declamazione e l'incedere dei soliti re da palcoscenico, cose a cui Macready è superiore, ma quella consapevolezza abituale del dominio, e la propensione a dare un'eleganza ideale alle proprie riflessioni, piacevoli o dolorose, che permette al personaggio di presentarsi come oggetto di contemplazione intellettuale e morale, qualunque siano le debolezze che l'accompagnano. Ora, il Macbeth di Macready, prima di commettere il delitto, non è (per così dire) *altro che* un diffidente anticipatore del crimine, e dopo non è altro che un diffidente o disperato colpevole. Non ha pensieri preziosi, né prima né dopo, non ha speranze mattutine né tristi raggi della sera: nessuna foglia è illuminata da una luce. Invece, per quanto Macbeth come personaggio sia debole e infelice, non può parlare come fa e dare fiato alle immagini poetiche che arricchiscono la sua mente, senza mostrare che dentro di lui c'è una divinità, anche se indebolita, e al tempo stesso vergognosa, e arrabbiata, e intimidita dall'intrusione di un qualche estraneo mostruoso. Le primissime parole che Macbeth dice quando arriva sul palcoscenico mostrano la naturale vivacità del suo carattere e la tendenza a esser diviso nei sentimenti, e il modo in cui sono state pronunciate da Macready non presagiva niente di buono per la sua interpretazione: «Non ho mai visto un giorno così brutto e così bello»³⁴², dice il generale conquistatore contento, guardando in su verso il cielo allegramente, e scherzando, per così dire, con la lotta innocua degli elementi. Macready ha pronunciato queste parole come una semplice banalità. Così quando dice, nel terzo atto (in un bel brano pittoresco)

La luce si infittisce, e il corvo
Vola verso il bosco nebbioso,

³⁴² *Macbeth*, 1.3.36.

ha detto queste parole come se stesse semplicemente intendendo una verità – una nota sul tempo – indicando con la mano così come ha fatto, e come avrebbe potuto puntare a un orologio, per convincere chi lo ascolta della realtà di ciò che dice. E ancora, in quello seguente

Le creature buone del giorno cominciano a essere stanche e ad assopirsi
Mentre i neri agenti della notte si svegliano a cercare prede³⁴³

questo è stato detto con troppa rapidità e indifferenza, come un fatto, e non con la solennità richiesta dalla riflessione di un uomo in uno stato d'animo melanconico, che al tempo stesso acutizza e esalta con questa la sua melanconia. Macready sembra aver paura della poesia di alcuni dei suoi ruoli più grandi, come se rovinasse l'effetto dei brani più spontanei e familiari, ma questa paura non è un ausilio verso la natura, è solo un impulso a evitare una difficoltà. La più alta unione dell'immaginario e del passivo è il più alto trionfo della recitazione, così come della scrittura. È questo che ha fatto di Kean un attore insuperato. Offre sempre la grazia e la natura, l'ideale con il comune, l'incanto del pensiero con l'energia della passione. Macready, bravo attore quando è al meglio, è più elegante e ideale quando a toccarlo è la tenerezza domestica. È bravissimo nel dolore che sembra avere il diritto di compatire se stesso, che può giustamente lamentarsi e versare lacrime onorevoli, e può combinare virilità e dolcezza. Non riesce così bene a tirar fuori «l'anima della bontà nel male».³⁴⁴ I violenti e i criminali li rende semplicemente violenti e criminali. Non gli resta niente se il suo rispetto di sé, nel senso comune della parola, è perduto. In tutto il resto è spesso ammirevole.

La Lady Macbeth di Miss Huddart è passibile della stessa accusa di mancare di poeticità. Questa signora ha forza e spesso una concezione viva di ciò che è naturale, che tende a essere rovinata da una singolare assenza di controllo sulla voce, cosicché un brano, che comincia come se dovesse affascinare, talvolta diventa goffo e quasi ridicolo prima di concludersi. Ma nel recitare le parti più elevate del dramma, è molto sfavorita per coloro che ricordano Mrs. Siddons. La dignità è sostituita dall'imperiosità, e il sicuro trionfo di una esaltazione naturale da una pretesa fatta a voce alta. Alla Lady Macbeth di Miss Huddart manca la parte più viva del sangue: quella che lo rende capace di portare con sé la parte più oscura, e di trasportarci con la forza di qualcosa di gioioso nella sua stessa enormità. Lei è troppo simile a una comune istigatrice e alleata, non come una che è spinta dall'emozionante idea di una corona sulla testa. Basterà un solo esempio. Quando Lady Macbeth, nelle sue aspettative di regalità, apostrofa

³⁴³ Ivi, 3.2.51-54.

³⁴⁴ *Henry V*, 4.1.4.

il marito assente e gli dice che lo vorrebbe con sé all'istante, in modo da poter allontanare dai pensieri di lui

Tutto ciò che lo frena dal raggiungere il cerchio d'oro,³⁴⁵

Miss Huddart lo dice in un modo normale, desideroso, non senza fervore, ma senza un segno particolare dell'estrema ferocia sanguinaria del desiderio, e di tutto quello che esso implica. Mrs. Siddons innalzava la sua statura, sorrideva con un'aspettativa nobile e incontrollabile e, con un braccio alzato in modo bellissimo nell'aria, *disegnava proprio il cerchio di cui stava parlando, nell'aria attorno alla sua testa*, come se facesse scorrere il dito lungo l'oro.

23 marzo 1831

In mancanza di qualcosa di meglio da scrivere in questo numero, chiedo il permesso di poter protestare contro certi cappelli e altre cose enormi con cui le signore disturbano la vista a teatro. Il peggiore è il cappello. Se si è seduti direttamente dietro, si inghiotte tutta la scena. Annienta un reggimento di soldati, una montagna, una foresta, un sole che sorge: figurarsi un eroe, o una cosa insignificante come una casetta e una famiglia di contadini. Si può sedere a teatro una serata intera e non vedere l'interprete principale. Il volto di Liston è una gloria oscurata. Le persone sedute accanto, ammesso che non abbiano davanti una signora con il cappello, si divertiranno all'aspetto comico di Farren o di Dowton, e l'allegria si rifletterà in modo provocatorio nella loro espressione, mentre voi starete lì arrabbiati nell'ombra. Se tentate di trovare un punto e sbirciare in tralice, dieci a uno (dato che il Fato notoriamente interferisce nelle piccole cose e gioisce nel «contrariare», come dicono le giovani signore) – dieci a uno che il cappello afferrerà proprio l'occasione di spostarsi di lato e di ridurre le vostre risorse. Ho visto un appassionato di teatro sistemarsi nel suo posto, evidentemente felice per la serata che stava per godere, quando un gruppo di signore è scivolato nei sedili davanti a lui e una di esse è stata la rovina di tutte le sue aspettative. Persino un'acconciatura, senza cappello, vi può costringere a giocare a cucù con il palcoscenico per metà serata, ora coprendo la faccia di qualche attrice preferita, ora cancellando un generale o un delitto. L'altra sera, al Queen's Theatre, talvolta mi sono ritrovato obbligato a sbirciare i Massoni in un modo molto simbolico, attraverso gli anelli del nastro di una signora. Ma l'enormità è il cappello. E mi dispiace dire che le belle che vi abitano dentro, come un paguro nella conchiglia, troppo spesso mostrano di avere poca cortesia

³⁴⁵ *Macbeth*, 1.5.26.

rifiutando di toglierselo perché, come ho detto più di una volta, penso che la cortesia come tutte le altre virtù sia reciproca e non appartenga al genere, e che una signora mostri mancanza di cortesia approfittando delle attenzioni che i signori le rivolgono, quanto un uomo che conta sulla gentilezza di una signora. L'altra sera ho sentito nascere dentro di me lo spirito riformatore dei miei illustri predecessori del *Tatler* e dello *Spectator*³⁴⁶ e esattamente in proporzione al mio riguardo per il sesso, assistendo al seguente fatto prodigioso: una signora, arrivata con un gruppo di persone in uno dei palchi del Covent Garden, si è unita ad altri animatamente nell'esprimere la sua disapprovazione per qualcuno seduto più in basso che era lento a togliersi il cappello. Poi questa signora si è seduta proprio nel posto che prima era occupato da lui e il suo cappello è risultato un impedimento molto più grande. Quale è stato allora lo stupore e il divertimento di chi si è lamentato, nel vedere che lei era molto meno accomodante del signore? Niente ha potuto indurla a compiere lo stesso atto di giustizia che lei aveva richiesto all'altro. So che le signore nei teatri moderni, così come in quelli antichi, vengono per essere viste oltre che per vedere:

Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae.³⁴⁷

Mi farebbe però piacere che queste non si facessero un complimento così negativo da confondere i loro abiti con se stesse: sono i cappelli a essere visti in questi casi, e non le signore. Quando sono loro a essere viste, fanno parte dello spettacolo, ma a chi interessa guardare questi enormi mucchi di mussolina e di seta? Ammetto che qualcosa si debba concedere alla moda, ma le signore che portano questi cappelli dovrebbero accontentarsi di mostrare che la loro testa può essere assurda come quella degli altri, e poi mettere da parte l'assurdità e mostrare di aver capito al meglio cosa significhi essere ragionevoli. Insistono, quando si chiede loro di togliersi il cappello, che «non possono» farlo e con questo immagino vogliano dire, al di là del non «volere» come «potere» spesso significa, che le loro teste non sono pronte a essere viste – che non hanno i capelli ben sistemati, ma sarebbe più facile sistemarli bene. Il cappello non è la sola acconciatura di moda. Soprattutto sarebbe garbato e ragionevole che ricordassero che, nel venire in un luogo dove lo scopo principale è divertirsi, nella loro stessa capacità di provare piacere ha un ruolo la considerazione di quella degli altri. Non mi arrabbio mai con una donna, eccetto quando insiste a fare qualcosa per diminuire la gioia che provo nel fare complimenti al suo sesso.

³⁴⁶ Il riferimento è ai due famosi periodici di inizio Settecento: il «*Tatler*» di Richard Steele (1672-1729) e lo «*Spectator*» di Steele e Joseph Addison.

³⁴⁷ Ovidio, *Ars Amandi*, I, 99.

25 marzo 1831

Miss Fanny Kemble nel ruolo di Constance

Miss Fanny Kemble ha replicato ieri sera il ruolo di Constance in *King John*, che aveva recitato nella sua beneficiata lunedì scorso. Non è una delle sue migliori interpretazioni, soprattutto per coloro che ricordano sua zia nello stesso personaggio. Le manca il movimento e l'effetto. Le manca la passione. Non voglio dire la veemenza, ché ne ha persino troppa, ma la sofferenza e l'impeto. Infine, le manca la dignità. Qua e là, in questa come in altre interpretazioni di Miss Kemble, c'è una fugace ombra di somiglianza con Mrs. Siddons. Ieri sera la parrucca la aiutava. Ma cercare un confronto diretto con lei di sicuro non funziona. La Constance di Mrs. Siddons era una delle sue interpretazioni più naturali, appassionate, eppure dignitose. Il brano in cui Constance infuriata si siede in terra e esclama

Io e il dolore restiamo seduti qui:
Che vengano i re a inchinarsi davanti a me,³⁴⁸

ieri sera non ha fatto impressione. Chi ricorda Mrs. Siddons deve rammentare il suo effetto elettrizzante, e in quale meraviglioso modo riconciliava l'impulso folle con un'abituale dignità. Miss Kemble era quasi sempre immobile nel dolore. Mrs. Siddons camminava su e giù dove la guidava l'impeto della sua impazienza, e tutte le parole rabbiose di disperazione erano pronunciate velocemente con una forza doppia. E poi, che figura aveva! E come appariva regale! Non tanto come la regina Constance, quanto come Mrs. Siddons stessa! Toni elevati e modulazioni consapevoli sembravano naturali in bocca a lei, e esprimevano la bellezza di tutto ciò che era ideale sia nel suo personaggio teatrale che in quello reale. In Miss Kemble (non voglio intendere che lei non sia una persona altrettanto stimabile da ogni punto di vista) essi hanno sempre un'aria di elaborazione e di assunzione, in senso letterale: qualcosa di assunto per uno scopo del momento, e teoricamente estraneo a lei. Il passaggio migliore ieri sera è stato il modo tranquillo e spossato, la pazienza momentanea, in cui è piombata lasciando la solita veemenza, poco prima di ritrovarla e di strapparsi via il diadema. Ma la performance in generale era piatta e così è stata recepita. Miss Kemble non fa niente senza mostrare occasionalmente una grande bravura. In alcuni personaggi, come in *The Fair Penitent*, fa di più, ma Constance non è sicuramente uno in cui un qualche suo talento sia espresso al meglio, neppure nel sarcasmo verso il Duca d'Austria, che è

³⁴⁸ *King John*, 2.2.73-74.

sembrato più dettato da una tranquilla contrarietà, che non da un disprezzo incontrollabile. Dubito che sarà invogliata a riprendere spesso questo ruolo. Accennare al Faulconbridge di Charles Kemble significa lodarlo, perché tutti sanno quanto sia eccellente.

13 maggio 1831

King's Theatre

Madame Pasta ieri sera è stata ricevuta come ci si poteva aspettare. Milton parla di «influenza a pioggia».³⁴⁹ Nel momento in cui è stata riconosciuta, gli applausi sono scrosciati in una perfetta grandinata di approvazione, e lei stava inchinata in modo grazioso sotto lo scroscio. Ho guardato con una certa apprensione se il mio amore dovesse esser messo alla prova dal fatto che fosse ingrassata, ma non lo è affatto. Penso che in quel senso sia cambiata in meglio.

Il ruolo in cui è apparsa è quello di Medea,³⁵⁰ ritenuto il suo migliore. Non so se sia vero, perché l'ho vista solo in pochi dei suoi personaggi, ma posso testimoniare che è una delle cose più belle sulla scena. (Tra parentesi, il soggetto e lo svolgimento di quest'opera italiana su Medea, gli altari e gli inni, i cori di spettatori che portano notizie vittoriose o inquietanti, ci danno una buona idea del dramma greco quanto possiamo averla al giorno d'oggi e forse migliore di quanto potremmo supporre dal fatto che è interamente musicata, perché c'era moltissima musica nelle tragedie greche e non è improbabile che il recitativo italiano sia più simile alla recitazione di quegli attori di quanto lo stile della nostra elocuzione nordica ci possa far pensare. Il recitativo è più vicino al modo di parlare degli italiani moderni di quanto la maggior parte della gente immagina.)

Il fascino dello stile di Madame Pasta è nella sua verità meravigliosa, carica di bellezza morale; cioè, non minimizza mai quello che sente, né lo evita, né finge qualcosa come superiore ad esso o ne dubita, ma è piena di fiducia come un bambino e, essendo infantile nella sua fiducia, è ricompensata dall'aver tanta grazia nell'esporsi quanta un bambino ne ha nel muoversi. Non intendo dire che sia inconsapevole come un bambino. La scena stessa, e il suo sapere, lo impedirebbero e non sarebbe naturale se fosse così. Quello che voglio dire è che in lei la grazia è sempre subordinata alla verità e ne viene plasmata. Conosce bene gli atteggiamenti migliori da adottare così come conosce la passione da esprimere, e conosce questa per via di

³⁴⁹ *L'Allegro*, vv. 121-122.

³⁵⁰ Nell'opera *Medea in Corinto* su libretto di Felice Romani, scritta nel 1813 dal famoso compositore Johann Simon Mayr (1763-1845), conosciuto in Italia, dove visse a lungo e morì, come Giovanni Simone Mayr.

quelli. L'albero si piega per i frutti. Lei porta tanta bellezza e verità con sé che deve portarle nel modo più bello.

Questo è il motivo per cui una certa abbondanza nella persona non ha mai impedito l'effetto prodotto da questa attrice divina – almeno per coloro che percepiscono il bello morale. E per lo stesso motivo la sua voce che, per quanto eccellente, non è del genere più bello, non è mai stata d'intralcio a ciò che esprime. È il mezzo dell'emozione, come dovrebbero essere tutte le voci. Quelli che non apprezzano un cantante se la voce o l'esecuzione non è perfetta, e sono soddisfatti se lo è, confondono il mezzo per il fine. L'esecuzione di Madame Pasta può essere straordinaria quando vuole, ma in generale la controlla in modo consona a ciò che la natura richiede. Da ogni punto di vista il mezzo per lei è subordinato al fine, da cui deriva che per quanto abbia meno mezzi di altre, non c'è cantante o attrice sulle scene che raggiunga il suo fine in modo così perfetto.

Lo stile di Madame Pasta è epico. Lei centra i momenti grandi e vi lascia sentire il resto. I suoi gesti sono ampi: quelli teneri sono pieni di una passione d'amore estrema, quelli minacciosi o disastrosi sono spaventosi. In essi c'è la catastrofe, la certezza della sventura. Così quando Giasone le dice che non deve più cercare il suo amore e lei sente i primi oscuri segnali nella sua anima di tutto ciò che sta per accadere, si allontana, *mettendosi le mani sugli occhi*, come se non osasse guardare le cose luttuose e terribili che devono accadere. Più tardi, quando minaccia Giasone, gli porge una mano tremante come se essa contenesse l'infelicità per entrambi, e quando deve esprimere una risoluzione appassionata, lanciandosi su una nota alta, ha il coraggio, con una nobile sicurezza, di farne quasi un grido. È come se una pizia urlasse dal suo tripode. I suoi abiti e gli atteggiamenti classici sono noti a tutti. Sono belli non solo perché sono classici ma perché gli antichi, nell'altezza e nella purezza delle loro percezioni, trovavano gli atteggiamenti più raffinati, e lei e gli antichi la pensano nello stesso modo al riguardo. Solo in un punto credo che Euripide avrebbe desiderato una Medea migliore di lei (ammesso che avesse la fortuna di averne una così buona): quando cede un po' dai suoi impulsi omicidi contro i suoi figli e li accarezza con amore. Penso (con rispetto) che Madame Pasta sia un po' troppo concentrata sull'amore e che questo la fa sembrare un po' troppo felice. Avrei preferito che li guardasse come se avesse le lacrime agli occhi.

Non ho tempo di dire di più, o di parlare della Taglioni, che devo recensire in una prossima occasione. Posso solo aggiungere che la musica di quest'opera, di Mayr, sebbene non se ne ricavi alcun brano, è buona e espressiva, che Lablache, come Creonte, aveva l'aspetto di un re degli eroici tempi antichi, quando i re erano grandi e robusti, di una testa più alti dei loro sudditi, che la sua voce era degna di tale regalità e tranquilla quanto potente, che Miss Fanny Ayton, anche se la sua voce è debole per questo palcoscenico e non sempre intonata, è una brava personcina da opera, che

ha più sentimento di quanto appaia dal suo stile teatrale ambizioso, e ogni tanto potrebbe ragionevolmente fare un po' più successo, che il merito di Curioni è forse pari a quello del Giasone di Meyer e che il Signor Rubini è rovinato dalla sua esecuzione nello stesso modo e con la stessa quantità di spirito come certi uomini lo sono da una bella chiostra di denti. È sempre pronto a farne mostra. È uno dei grandi «sbagliatori» del mezzo per il fine, e tutta la gente che fa lo stesso errore nel teatro lo applaude; ed è un peccato, perché con una voce allo stesso tempo potente e dolce, dovrebbe fare di meglio. Ma io temo che sbagli per mancanza di idee. Attualmente sembra pensare che esistano solo tre cose al mondo: essere pieni di biscrome, avere una voce alta, e essere delicato. Tuona per mezza battuta e languisce nel resto. Ti punta una pistola alla tempia e poi non ne fa di nulla.

23 giugno 1831

King's Theatre

Il Signor Paganini ieri sera ha favorito il pubblico con il suo «quinto e ultimo concerto in questo teatro» ma, a quanto sembra, non la quinta e ultima apparizione, poiché stasera deve suonare a beneficio di Lablache, oltre alle altre quattro esecuzioni che penso lo convinceranno a offrirci, e alle quaranta altrove. Ebbene, il pubblico è abituato a questi trucchi da impresario e dovrebbe esservi preparato, ma non sembrava essere questo il caso ieri sera per alcune persone, da come hanno fischiato all'inizio dello spettacolo. Inoltre, Paganini è così bravo da far sì che il pubblico lo voglia sentire più e più volte, un po' a spese della perfezione dei suoi principi. Chissà se sarebbe ancora più bravo, qualora il suo modo di agire fosse dritto come il suo archetto: è una questione di sottigliezza, difficile da considerare in un caso di interpretazione violinistica.

Tuttavia, non nascondo l'effetto che mi ha fatto ieri sera questo straordinario esecutore. Tanto per cominciare, aveva un magnifico pubblico. All'inizio ho pensato che l'avrei letteralmente *sentito* senza vedere il suo volto, perché il teatro era già stipato così presto che entrando mi sono trovato immobilizzato giù in basso sulle scale della platea. È stato divertente vedere chi entrava dopo di me. Alcuni, alzando lo sguardo, guardavano a bocca aperta per lo stupore l'enorme massa di facce che si mostravano in ogni parte del teatro, altri avevano l'aria arrabbiata, altri si vergognavano e lanciavano occhiate attorno per vedere che cosa si pensava di loro, alcuni sorridevano in modo galante e decidevano di fare buon viso a cattiva sorte. Un signore ha esclamato, con genuina sorpresa, «Gesù Cristo!» e un italiano ha sussurrato con un tono per metà di disgusto, «Oh, Dio!»

Nel frattempo, ho sentito conversazioni interessanti attorno a me. Mi avevano detto, come esempio straordinario dell'effetto che Paganini ha prodotto sul mondo musicale inglese, che un musicista eminente aveva dichiarato di non aver potuto dormire la notte dopo la sua esecuzione, a forza di pensare a lui, e che si era alzato e era andato in giro per la stanza. Un signore presente ieri sera diceva ai suoi amici che un altro famoso musicista aveva giurato che avrebbe dato mille ghinee pur di tenere questo italiano fuori dal paese, poiché aveva messo tutti a una distanza incommensurabile. Queste candide confessioni sono fatte, a quanto sembra, con un perfetto buon umore e perciò fanno onore ai gentiluomini interessati. La verità è che, come osservava uno scrittore ormai morto, gli uomini che hanno veri ideali non sono inclini a invidiare ideali più alti negli altri, se la loro natura è davvero superiore. L'invidia si perde nell'ammirazione.

Il programma è cominciato con la bella sinfonia n. 9 di Haydn, l'esordio della quale, raffinato e toccante, pieno di un senso tranquillo, è sembrato meravigliosamente adatto ad annunciare il prodigio della serata. A seguire c'è stato un duetto tra Santini e Curioni e poi, dopo un giusto intervallo, è entrato il Signor Paganini e ha «fatto venir giù il teatro» dagli applausi.

Poiché era la prima volta che vedevo il grande musicista, eccetto per le critiche dei miei amici amanti della musica che mi avevano reso doppiamente curioso, l'ho guardato in su con interesse dal mio abisso in platea. Il mio tentativo è stato favorito da un'apertura tra la testa di un signore e il cappello di una signora e lì ho visto il lungo volto pallido del prodigio musicale appeso, per così dire, nella luce e con un aspetto strano quanto basta. Ha fatto diversi semplici inchini e poi ha preso un atteggiamento magistrale per il suo compito, con un modo fermo e pieno di forza consapevole quando pone l'archetto sullo strumento, diversamente da quando non sta suonando. Ho pensato che non sembrasse così vecchio come dicono che sia,³⁵¹ ma ha un viso lungo e smunto, con fattezze prominenti e marcate, ha i capelli neri lunghi sul collo come uno ispirato, e un abito di foggia antica che stupisce i damerini alla moda di Fop's Alley.³⁵² In poche parole, è proprio come il suo ritratto nei negozi. È come un vecchio ragazzone, che non ha fatto altro che suonare il violino tutta la vita e ne sa tanto, quanto poco sa delle maniere convenzionali. Allo stesso tempo il suo volto ha molta meno espressione di quanta se ne potrebbe cercare. All'inizio sembrava poco più che una maschera, con un'espressione schizzinosa e tetra come se fosse incline a disprezzare la sua musica e andare a dormire. E così è stato il suo aspetto per gran parte della serata. La passione era nelle mani e nell'archetto. Verso la fine dello

³⁵¹ All'epoca Paganini aveva quarantasette anni.

³⁵² Corridoio in teatro dall'entrata fino ai primi posti davanti, specie di passerella per i dandies, da cui il nome.

spettacolo è diventato più entusiasta in apparenza, ha fatto dei gesti sguaiati con il corpo a destra e a manca, e sembrava entrare nel violino. Di tanto in tanto mandava indietro i capelli. Quando ringrazia, si inchina come un cammello, e sorride come un goblin o una capra di montagna.

Il suo modo di suonare è davvero meraviglioso. Quello che gli altri esecutori fanno bene, lui lo fa cento volte meglio. Non ho mai sentito suonare così prima, né l'avevo immaginato. Il suo arco parla perfettamente. Si lamenta, supplica, risponde, dialoga. Sarebbe la cosa più facile del mondo mettere delle parole alla sua musica. Una volta ho sentito un violinista fanatico affermare, nel bel mezzo di un'accanita discussione con un pittore, che sarebbe stato possibile chiedere una bistecca in una taverna suonando, almeno quanto dipingendola. Ieri sera ho quasi cominciato a pensare che questa iperbole non fosse proprio una fantasia. Sono sicuro che con un soggetto dato, o anche senza, la più bella esecuzione di Paganini potrebbe essere interpretata da una persona dotata di immaginazione come un discorso.

Ieri sera ha iniziato con una composizione sua (tra l'altro, molto bella): un movimento *Allegro maestoso* con un'energia singolare e con precisione. Precisione non è la parola giusta: era una specie di foga perentoria. Non metteva l'archetto sulle corde, né ce lo appoggiava, le colpiva come si potrebbe immaginare facesse un greco quando usava il plettro, e «percuoteva la conchiglia risonante». Poi cadeva in una melodia tenera, finché le corde quando le toccava sembravano tremare di piacere. Poi ha offerto una specie di trillo minuto, come se una mezza dozzina di colibrì cinguettassero al massimo delle loro voci, con le note più alte che talvolta guizzavano e vibravano come spruzzi d'acqua, poi è disceso con una meravigliosa forza e gravità verso il basso, poi ha cominciato un canto di vero sentimento o di supplica, con note della più grande solidità, eppure piene di vibrante emozione, e poi di nuovo è balzato a un'altezza al di sopra di tutte le altezze, con note disperatamente minuscole, poi è sceso rapidamente a capofitto in una serie di armonie, acuminata e brillanti come lame di spada, poi ha cinguettato di nuovo con una bellezza e una lontananza inconcepibile come se fosse un uccello ventriloquo, e infine, oltre ai suoi abituali staccato, di colpo ha gettato manciate, per così dire, di note staccate, in scrosci distinti e ripetuti sul violino, piccole e pungenti come punte di spillo.

In breve, non ho mai udito niente di simile a *nessuna* parte della sua esecuzione, e ancora meno alla più piccola meraviglia di cui ho parlato. La gente stava seduta attonita, dando sfogo a sussurri di «Meraviglioso!» - «Buon Dio!» - e altri insoliti sintomi di stupore inglese, e quando l'applauso arriva, alcuni approfittano per ridere, per la pura impossibilità di esprimere i loro sentimenti in altro modo.

Ma sono arrivato alla fine dello spazio concessomi, e devo scrivere un altro articolo su di lui domani.

25 giugno 1831

L'*Allegro Maestoso* del nostro mago è stato seguito da un *Adagio flebile con sentimento*: una composizione con un titolo davvero particolare, dal quale capiamo che c'è una vena di pathos che arriva al lacrimoso e rivela una intensa sensibilità. Se tendo a dubitare della perfezione dell'esecuzione del Signor Paganini è su questo. Ha molto più sentimento di quanto generalmente ne mostrino interpreti di bravura estrema, la sua supplica in particolare è ammirevole: è appassionato e implorante, si potrebbe pensare che il suo violino sia *in ginocchio*. La primissima nota che suona, in movimenti che hanno questo carattere, è la più piena, la più grave, la più potente, e la più appassionata che ho mai sentito: meravigliosamente vera. Eppure, anche se c'è dappertutto un sentimento di questo genere e non ho mai sentito note così toccanti accompagnate da un'esecuzione così ammirevole, non posso non pensare che manchi, nello stile e nella composizione, quella perfezione di semplicità e di inconsapevolezza di tutto, tranne che dell'oggetto della passione o dell'ammirazione, che forse è incompatibile con queste esibizioni artistiche. È difficile evitare di parlare di estrema raffinatezza di esecuzione, come quella di Paganini, se non in termini di estrema raffinatezza. Quello che voglio dire è che, nonostante tutto il suo sentire, credo che il sapere e la forza siano ancora le qualità predominanti della sua esecuzione e che il suo «sentimento» abbia una forma meno profonda di quanto lui pensi. È abbastanza evidente che supplica, è evidente che implora, è chiaro che fa un lungo discorso appassionato, estremamente pertinente ma supponendo, giusto per avere una base di discussione, che stia implorando un'amante, o lamentandosi con il fato per avergli tolto un amico, lo fa, potrei dire, in modo più ovvio che profondo o, in ogni caso, mette in pericolo la semplicità e la verità del sentimento con il sapere delle sue parole. Se si immagina che stia parlando d'amore, potremmo dire che lo fa più con l'ardore dei sensi che con la totalità del cuore. In poche parole, è più facile dubitare della perfezione della sua sensibilità che non di quella della sua bravura. Il suo *Andantino gaio*, che veniva dopo, può essere considerato mancante di gaiezza, facendo un confronto simile. C'era sì gaiezza, ma assolutamente non in proporzione all'abilità e all'agilità. In ciò che è curioso e fantastico la sua maestria è pari all'esecuzione. Le sue performance l'altra sera si sono concluse con una *Danza delle streghe*, e qui non ha lasciato niente a desiderare. L'autore della musica in *Macbeth* l'avrebbe abbracciato per questo. La leggerezza, la gravità, il domestico, il soprannaturale, il bizzarro, il grazioso, tutti erano

raffigurati in strane combinazioni, e di tanto in tanto si sentiva una voce come di una vecchia timorosa che dava sfogo a un canto di debole mistero, spiritoso e allarmante insieme. Si poteva immaginare una vecchia pallida che danzava e si lamentava in una sorta di agghiacciante simulazione del grottesco.

Le prodezze del Signor Paganini su una «corda sola» sono state già descritte. Basti dire che l'altra sera è stato meraviglioso come sempre e che la sua corda sola batte lo strumento intero di tutti gli altri. Si è detto che alcune parti del fenomeno non sono esenti da trucchi, cioè, che tutto quello che fa non è fatto solo con un archeggio regolare. Si pensa che usi qualche gioco di prestigio. Posso solo dire che se è vero, uno con la sua incredibile bravura ha diritto di farlo se aumenta l'effetto, poiché dobbiamo supporre che sia fatto non per una sua carenza, ma per quella dello strumento. Almeno, facendo quello che fa, il resto gli deve essere concesso come privilegio. Era un trucco che Rembrandt stendesse un vero *rilievo* di colore in alcuni dei suoi dipinti - come nello strato di gioielli sopra l'altare in «Cristo e l'adultera» - ma Rembrandt può fare quello che sarebbe rifiutato a un pittore inferiore, perché le sue concezioni (se non altro) gli garantivano l'indulgenza.

Tutto sommato, l'esperienza che ho fatto delle esecuzioni di questa persona meravigliosa non è stata solo un'aggiunta al mio patrimonio di memorie straordinarie e incantevoli, ma ha fatto un altro grande favore ai miei ricordi, aprendo di nuovo il mondo dell'antica musica greca e convincendomi della verità di tutto ciò che si dice dei suoi effetti prodigiosi. Udire Paganini e vederlo suonare su quel pezzo di legno con un po' di corde significa convincersi che i greci potevano realmente fare le meraviglie che vengono attribuite loro con le conchiglie e i loro plettri. Ho sempre creduto inspiegabile che Platone e Plutarco e altri potessero aver scritto le cose straordinarie che hanno scritto sui misteri dell'arte musicale e sull'entusiasmo suscitato dalle liriche dei loro compatrioti, e che al tempo stesso in musica i greci dovessero essere quei novellini che la vanità dell'arte moderna troppo volentieri ha creduto che fossero. L'esecuzione di Scriblerus sul balcone è ancora una storia buffa, ma da questo momento si conferma la mia fede nelle meraviglie che si narrano del modo eolico e dorico, e sono grato a Paganini se non altro per confermarla e per raddoppiare il piacere con cui leggo dei Timotei e dei Terpandri³⁵³. E se fosse solo un mediocre interprete a confronto del minore di quelli? Perché

³⁵³ Timoteo (446-357 a.C.), musicista e poeta greco; Terpandro (attivo 700-650 a.C.), fondatore della prima scuola musicale in Grecia. Il riferimento a Scriblerus è al personaggio satirico dei *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*, scritti da Alexander Pope con altri membri dello Scriblerus Club, attorno al 1713-1714 e pubblicato nel 1741. L'episodio cui qui si allude è nel capitolo VI.

ora che vedo cosa sono capaci di fare quegli strumenti, non è dato sapere quanto possono fare di più.

Dopo quello che ho sentito, come posso sopportare d'ora in poi i vecchi violini e chi li suona? Come posso accettare di sentirli? Avranno un suono rozzo, uniforme, e quanto sembreranno un imbroglio! Quando l'italiano se ne andrà, la musica del violino se ne andrà con lui, a meno che non compaia fra noi un suo allievo e mantenga una qualche somiglianza con il suo strumento. Per come stanno ora le cose, gli esecutori più abili, considerati tali fino a qui, devono acconsentire a ricominciare e diventare scolaretti alla sua scuola.

27 giugno 1831

King's Theatre

Un famoso compositore ha pubblicato un pezzo di musica intitolato *Ricordo di Paganini*. Non mi stupisce che chi ha sentito questo prodigioso esecutore tenti di ricordarlo, per se stesso e per gli amici. Ripetutamente mi è stato chiesto di parlare di lui e ogni volta mi pare di rammentare qualcosa di nuovo. Questi ricordi mi hanno indotto a aggiungere una o due parole ai miei precedenti articoli.

Per quanto uniche e complesse siano le composizioni di Paganini, egli talvolta suona a memoria. Forse sempre, quando il pezzo è uno che lui ripete spesso. Lo spartito davanti a lui non prova niente. In questo non c'è davvero nulla di straordinario, ma è singolare osservare con quale magistrale precisione dia l'attacco all'orchestra, quanto precisa al millesimo sia la sua memoria e con quale finezza istantanea e semplice raccolga, per così dire, tutto il peso dell'accompagnamento sulla punta del suo archetto e lo appoggi al piolo giusto. Il direttore ufficiale al pianoforte pare fissarlo in puro sbalordimento e le persone che si affollano dietro ai musicisti dall'altra parte del palcoscenico si girano l'una verso l'altra con le mani alzate e sorridendo dalla sorpresa. Tutta l'orchestra appare meccanica e lui l'anima che sta in piedi davanti.

Quando l'entusiasmo del pubblico ha prodotto un totale silenzio, Paganini sembra approfittarne per presentare le sue meraviglie di interpretazione delicata e di passaggi *sui generis*. Ed è allora che ci delizia con lontani cinguettii di uccelli e quei singolari scrosci di piccole note distinte come se le spruzzasse nell'orecchio per gioco. Comunque, non c'è giocosità sul suo volto. Ha un aspetto così serio che cominciamo a non vedere altro che un grave mistero nella sua esecuzione: una fantasia accresciuta dai suoi piccoli intervalli di silenzio, quasi stesse preparando il suo incantesimo come uno stregone. Ora viene giù con le sue armonie improvvisate – poi tace. Poi ci dà alcuni dei suoi scrosci – poi di nuovo tace. Poi, quando l'ascolto è al

massimo e tutti siedono in un'attesa mozzafiato, suona le più piccole note *in alto*, e scende rapidamente *sussurrando* a tutti noi giù per il violino nel più straordinario passaggio cromatico, come se un meraviglioso usignolo stesse facendo esperimenti con la sua voce e sapesse che tutti attorno sono incantati.

Sembra avere pochi dei gesti e degli atteggiamenti artificiosi degli altri esecutori. La posizione, quando comincia, è ammirata per essere veramente *comme il faut*, e quella di uno che sa come piazzarsi con il violino, ma le sue maniere sono generalmente semplici. Di tanto in tanto dà sfogo a una consapevole maestria, alla fine di un passaggio preferito, lanciando l'archetto al di là dello strumento e gettando, per così dire, la nota in aria, come se avesse fatto una cosa degna di essere accolta.

Ma come esempio di ciò che dubito rispetto alla profondità del suo «sentire», posso osservare che il modo *tenero* in cui ha pensato fosse giusto suonare il «God save the King» tedesco («Dio salvi l'Imperatore Francesco») mi è sembrato un totale errore. Questa composizione di Haydn è di sicuro un caso di musica severa e semplice, e non un caso di lamenti e cromatismi. Lo stile in cui Paganini l'ha suonata l'altra sera era quello che ci saremmo aspettati da un vanitoso superficiale piuttosto che da un grande maestro. Avrebbe dovuto essere caloroso, ma solo in modo compatibile con un inno e con la modestia di una supplica religiosa - fervente, episcopale, deferente, ma al tempo stesso controllato, consapevole di una presenza davanti alla quale non ci deve essere debolezza inopportuna né presunzione eccessiva. Però, per coloro che conoscevano la natura del soggetto e ricordavano le parole, il modo di suonare di Paganini, appassionato e effeminato, è sembrato somigliare a una caricatura di qualche lealista morboso, che fosse diventato sdolcinato per colpa del vino dell'Imperatore, e dovesse sospirare e morire con l'inno nazionale. In questo mancava quel giudizio, che implica il gusto più profondo o la perfezione del senso di verità.

10 luglio 1831

La morte di Elliston

Con tutti coloro che amano la vera commedia e l'energia vivace devo piangere la morte del mio vecchio beniamino Elliston, colpito venerdì scorso da apoplezia - una morte non tipica, come molti pensano, degli apatici e degli obesi, ma troppo comune per chi ha vissuto una vita di eccitazioni e ha fatto molto ricorso a qualità sanguigne. Elliston non era neppure un uomo sobrio, pare abbia mangiato e bevuto abbastanza intensamente, forse troppo per uno che aveva così tanto da fare, e la cui

costituzione era per metà sanguigna. Credo ci si debba meravigliare che sia durato così a lungo, specialmente perché per molti anni aveva avuto di tanto in tanto degli attacchi gravi, alcuni quasi fatali. Mi ricordo di aver sentito molto tempo fa che le mani gli erano diventate inutili per una paralisi; si riebbe da quel colpo, riprese a gesticolare come prima, e dopo non molto ebbe un altro attacco. Si riprese di nuovo, ricomparve sulle scene come niente fosse accaduto, e credo stesse pensando a nuovi personaggi, quando se n'è andato. Un uomo meno vitale sarebbe stato ucciso molto tempo fa. Ma il mistero della vita, in alcune persone, sembra andare avanti a dispetto degli ostacoli. Hanno in se stessi più *vita* degli altri. Questo è ciò che si intende con il termine comune, ma non meno misterioso, di spiriti animali. A questo proposito, ho una teoria con cui non affliggerò il lettore. Tutto ciò che dico è che credo che l'origine familiare di un uomo vi abbia a che fare più della sua educazione.

La morte di un attore comico è più sentita di quella di un attore tragico. Ha simpatizzato di più con noi nei sentimenti quotidiani e ci ha divertito di più. La morte in un attore tragico sembra parte della sua carriera. Gli attori tragici sono morti per tutta la vita. Sono persone «serie». Ma sembra difficile spegnere la leggerezza e la vivacità di un attore comico – fermarlo mentre galoppa felicemente – pensare a lui di colpo con solennità – e perderlo per sempre. Avremmo dovuto «risparmiare di più un uomo migliore». È quasi come perdere un bambino allegro. Non siamo abituati alla serietà. Mrs. Siddons è mancata molto meno di quanto sarà Elliston. Si era ritirata, è vero, da un po', ma la sua vita è sempre stata in un certo senso ritirata. Viveva avvolta nel manto tragico. Kemble è mancato a chi era abituato a lui, ma è mancato più come un ritratto che come uomo. C'è qualcosa di simile nella popolarità di Charles Kemble, ma dato che la sua immagine è di un genere più attraente e piacevole, nessuno della famiglia sarà pianto in modo così caloroso come lui quando morirà – il prossimo secolo, poiché penso che non intenda neppure invecchiare per i prossimi quarant'anni.

Elliston era il migliore commediante, nel più alto senso del termine, che io abbia mai visto. Gli altri erano al suo pari per alcuni aspetti particolari: Lewis lo superava in leggerezza, ma non c'era un altro attore comico signorile, che avesse come lui così tante qualità della sua arte, o che potesse trovarsi così bene in quelle parti della tragedia, che hanno un legame con il talento più serio del commediante, per gradevolezza e umanità. Era il migliore Wildair, il migliore Archer, il migliore Aranza³⁵⁴ e, spingendo un po' oltre la serietà di Aranza o facendone *un gentiluomo tragico* invece di uno comico, diventò il miglior Mortimer e persino il miglior Macbeth di qualsiasi attore eccellente nella commedia. Quando Charles Kemble recita

³⁵⁴ Rispettivamente in *The Constant Couple* e *The Beaux' Stratagem* di Farquhar, e *The Honey Moon* di Tobin.

una commedia dà l'impressione di un attore uscito dalla parte galante di una tragedia. Gli sono più naturali la grazia e l'apparenza: l'ideale della mediocrità. Poiché Elliston era naturalmente un attore comico e poiché la commedia, del genere più alto, richiede una simpatia maggiore per la realtà in carne e ossa, la sua tragedia, anche se meno elegante di quella di Charles Kemble, era più naturale e più calorosa. Soffriva e era più scosso. L'altro, nel suo maggior dolore, è come la statua dell'Apollo del Belvedere animata, accigliata bellamente, e che rende il suo dolore una qualità attraente. Dio rimane impassibile davanti alla sofferenza ordinaria. Le fattezze di Elliston non erano per niente belle o raffinate, come quelle di Charles Kemble, ma erano più sensibili e intelligenti. Non aveva niente della poesia della tragedia, l'altro ne ha la forma; ma Elliston, come Macbeth, poteva rendere qualcosa dell'usurpatore debole, sanguigno e timoroso, e nel ruolo di Mortimer, in *The Iron Chest*, ha fatto piangere il pubblico. Non ci dobbiamo dimenticare che ha restituito quel personaggio alle scene quando John Kemble l'aveva ucciso con la sua freddezza.

La tragedia di questo bravo attore era, comunque, solo un prolungamento o un'estensione della parte più seria e più sensibile della sua commedia. Era nella commedia che era maestro. Quando è comparso Kean e ha distrutto Kemble, Elliston prudentemente sembra aver messo via la sua lampada tragica. Nella commedia, dopo la morte di Lewis, è rimasto senza rivali. Aveva tre qualità peculiari: umorismo asciutto, allegria elegante e galanteria vivace. Le sue fattezze erano un po' troppo rotonde e recentemente anche la sua persona lo era diventata troppo. Ma parlo di lui nei suoi giorni migliori. Da un certo punto di vista, il suo viso era di quel genere raro, che è particolarmente adatto a esprimere il piacere: rideva con gli occhi oltre che con la bocca. Gli occhi, non grandi, gli diventavano più piccoli quando era felice, e brillavano di allegria e di malizia; il sorriso era pieno di gioia eppure, nel momento in cui scuoteva la testa con biasimo satirico, o abbassava l'espressione del viso in un doppio senso, niente poteva essere più caustico o più spigoloso della sua bocca. C'era generosità nel suo stile, sia negli elementi più grandi che in quelli minori. Capiva tutte le piccole arti finte o vere di un gentiluomo, mentre conversa o si complimenta o parla d'amore - tutto ciò che implica la necessità dell'attenzione all'altra persona, e una giusta e, per così dire, reciproca consapevolezza delle cortesie della vita. I suoi modi avevano il vero spirito dell'eleganza *da minuetto* - il sapere come dare e ricevere, con un certo riconoscimento dei meriti di entrambe le parti, anche nel bel mezzo di un motteggio. E poi la sua voce era notevole perché univa assieme la virilità con la melodiosità. E come amante nessuno gli stava accanto. Di sicuro nessuno stava accanto a una donna come lui. Era il contrario di quello stile assurdo di *toccare e evitare* - quell'abbracciarsi a distanza e quell'accenno a un reciproco toccarsi sulla spalla - con cui le signore e i signori teatranti

pensano bene di distinguersi dai personaggi che interpretano, e persino le Polly e i Macheath rispettano la nostra buona opinione. Elliston faceva capire che non è vergogna amare una donna e non è una vergogna per lei ricambiare il suo amore. Le prendeva la mano, la teneva contro il petto, guardava come la sua espressione cambiava, accorciava sempre di più la distanza tra di loro e quando alla fine scoppiava in un'esclamazione come «Bella!» o «Amabile!» la voce gli tremava, non per debolezza, ma per la forza e l'ardore dell'emozione. Dopo questo, tutto l'amore in scena (a eccezione della tenerezza familiare di Macready) non vale un centesimo ed è buono solo a generare camerieri.

12 luglio 1831

Haymarket

Ho visto la Giulietta di Miss Taylor ieri sera. Non è Shakespeare, ma può competere con quella di Miss Kemble. Le donne di Shakespeare non si possono avere tutti i giorni, ma il peggio è che quando ci sono, o c'è qualcosa che assomiglia loro, le somiglianze non vengono mai da sole. Devono sempre aggiungere qualcosa per piacere ai loro specchi. Prendete Miss Taylor: una ragazza sensibile, intelligente (a giudicare dal volto) che avrebbe potuto fare qualsiasi cosa di un personaggio vivace, se i suoi amici, o gli insegnanti, o gli ammiratori avessero saputo come sviluppare il suo carattere, ma qualcosa di storto nella sua istruzione le ha impedito di avere una giusta fiducia. Pensa di dover sempre aggiungere una grazia consapevole. Non si dà a una passione lasciandola agire al posto suo, nel qual caso questa le fornirebbe tutte le grazie che lei immagina di darle. Ha bisogno di muovere a scatti la testa, di ansimare, e parlare con una voce lacrimosa e tremante, e di affrettarsi un po', fermarsi di colpo, gettare da parte lo strascico come se questo stesse mordendola: in poche parole, adottare tutti i soliti trucchi cui dovrebbe essere superiore, e la conseguenza è che, invece della Giulietta che dovrebbe essere, è Miss Taylor, brava e artificiale, e poco più.

Comunque, penso che ieri sera avesse un po' ridotto i suoi manierismi, e mi congratulo con lei per questo. Cosa non avrei dato perché una metà della sua Rosalind fosse stata buona come l'altra, che i dettagli fossero stati all'altezza dell'idea generale! E Giulietta, perché non ci poteva offrire la ragazza al tempo stesso cordiale, appassionata, naturale, romantica, appena uscita dalla scuola dell'infanzia per entrare nella scuola dell'amore, invece della consapevolezza formale e dell'arte dubbia della Giulietta teatrale? Comunque, la verità è che non c'è alcuna Giulietta sulle scene, né ci sarà fino a che non sorgerà una nuova Mrs. Jordan che abbia tutta la sua naturalezza e anche la sua signorilità! Quando vedremo un tale fenomeno?

Le Giuliette moderne non sono in una stanza loro, non sono nei propri pensieri, o in un sogno d'amore e di dolore, non pensano alle loro facce più di quanto pensino alle loro scarpe nuove: sono sempre su un palcoscenico. Mi piacerebbe tra l'altro che si potesse trovare per le eroine da palcoscenico una qualche sostituzione dei lunghi strascichi, che avesse uguale magnificenza e minore ingombro. Questi interferiscono in modo impertinente con le gambe delle povere signore, e esse stesse sembrano pensarla così dal modo in cui scalciano e li sbattono di qua e di là.

La Giulietta di Miss Taylor, come tentativo artistico, non è valida come quella di Miss Kemble. Manca dell'ampiezza e della totale sicurezza dell'istruzione familiare di questa, e non funzionerebbe altrettanto bene in un grande teatro, ma ha dei punti che ritengo preferibili a qualsiasi altro di Miss Kemble, a causa proprio di questa imperfezione. Quando Giulietta deve essere perplessa, Miss Taylor sembra esserlo in modo più vero. Non c'è una grandezza meccanica e un tono teatrale così involuto nelle parti declamatorie, e di tanto in tanto c'è stata una frase gentile e naturale, un po' di voce calante, un piccolo pianto femminile insieme di pazienza e di necessità, che Miss Kemble non ha mai offerto. In tutta la Giulietta di Miss Kemble c'era una solidità che non dava adito alla sensibilità dell'altra. Il meglio e il peggio di Miss Taylor è venuto fuori nella scena con il padre. C'era tutto quello di cui ho appena parlato. Il suo brano peggiore è stato quando simula con lui e finge di essersi decisa al matrimonio. L'ha fatto con un tono troppo serio e sincero. Avrebbe dovuto evitare di più la doppiezza, da ragazza onesta, e usare un tono il più possibile basso e tranquillo. La maggior parte della prestazione è stata di un normale genere teatrale, e in generale l'elocuzione è stata sciupata da un tremito nella voce troppo regolare che, a causa della sua grande bellezza in certe occasioni, diventa ripugnante e artificiale quando è usato in continuazione. Giulietta dovrebbe spesso parlare in modo perfettamente naturale e semplice, ma in Miss Kemble è sempre spinta a un *tono da concerto* e in Miss Taylor lo è fin troppo. La nuova Giulietta comunque ha fatto molto successo, anche se il teatro non era pieno.

Cooper temo sia il miglior Romeo sulle scene, ora che Charles Kemble ha smesso di recitare questo personaggio! Poiché Wallack non è altro che un Mazzaroni³⁵⁵, qualunque cosa reciti. Ma per quanto Cooper sia un bravo attore e ci sia in lui qualcosa che mi fa piacere elogiare, non c'è quasi bisogno di aggiungere che il suo Romeo non è Romeo. È soltanto un tollerabile pezzo di bravura teatrale, in mancanza di uno migliore. Oserei dire che non sente mai un po' di amore per la poesia del suo autore, dall'inizio alla fine del personaggio, ma è sempre Cooper che fa del suo meglio per sembrare giovane e per cambiare atteggiamento.

³⁵⁵ Nel dramma *The Brigand* di J. R. Planché.

Vining è davvero un Mercuzio in miniatura, e Mrs. Gibbs, nonostante tutto il suo talento, non fa affatto la nutrice. Ha troppa vitalità indomabile nella sua persona formosa e in quei toni rotondi e gioiosi, e non riesce a farsi maltrattare.

14 luglio 1831

Nel rammentare tutte le piacevoli ore donateci dalla bravura del defunto Elliston, mi sono dimenticato di menzionare i suoi difetti. Nella tragedia, per mancanza di una forte identificazione con il serio, talvolta finiva in un'agitazione banale e in altri momenti assumeva una solennità finta, e aveva l'abitudine di esitare tra le parole. Nel periodo in cui era direttore quest'abitudine peggiorò. Non era incline in modo naturale a essere autoritario ma, una volta che iniziava a dare peso alla leggerezza, sembrava continuare per mantenere la sua importanza. Sfortunatamente, pensava di non essere mai così naturale come in queste occasioni. Una volta disse, alla tavola di un mio amico, battendosi la mano sul ginocchio e parlando con il suo solito fervore, «La natura-ehm, signore, è tutto-ehm; io-ehm sono sempre-ehm naturale-ehm».

Theodore Hook raccontava una storia divertente di quando era andato a trovare Elliston al Surrey Theatre e aveva avuto con lui una conversazione nel bel mezzo di faccende pratiche. Durante il loro dialogo, Elliston interrompeva, in modo grandioso, quello di cui parlavano e dava ordini ai suoi sottoposti. Ne chiamò due uno dietro l'altro in questa maniera:

Elliston (girandosi all'improvviso verso destra e parlando con il suo solito fervore). «Guardia!» (Entra il guardiano notturno e il direttore gli dice una o due parole.)

Elliston (dopo aver appena ripreso il discorso, e girandosi all'improvviso come prima). «Altra guardia!» (Entra l'altro guardiano notturno e il direttore gli parla nello stesso modo. L'istrionico sovrano poi riprende il discorso con Hook, con tranquilla dignità).

Una volta al Drury Lane ho parlato con lui per un'ora, durante la quale, rispondendo ad alcune osservazioni che avevo fatto circa la quantità di faccende che doveva sbrigare, mi disse che si era formato «sul modello del ministro olandese De Witt». Uscendo con lui dal teatro ho notato l'attuale portico in Brydges Street, da poco aggiunto alla facciata e ho detto che sembrava essere spuntato per magia. «Sì, signore», ha detto lui, «Questione di energia. Non ho fatto in tempo a dirlo che era già fatto – è stato *un colpo alla Bonaparte*».

Comunque, c'era in tutto questo vera energia, e i giusti spiriti animali, oltre a una pedanteria ingenua, e ciò non gli impediva di essere lo squisito attore comico che ho descritto. Non avrebbe potuto esserlo se non fosse stato

soddisfatto di sé, e un po' di autocompiacimento superfluo fuori dal teatro gli si doveva perdonare. Un attore di successo sarebbe un fenomeno di modestia se non fosse uno degli uomini più vanitosi. Nessuno riceve tanti applausi come lui, e in modo così inebriante, eccetto un conquistatore che entra in una città.

Non devo dimenticarmi di dire che la commedia *domestica* di Elliston era eccellente. Ha rivaleggiato con Bannister nell'interpretazione del Calderaio in *John Bull*, e il suo Sheva nella commedia *The Jew* è stato ammirato fino alla fine per la sensibilità patetica. Tutto sommato, come gentiluomo della commedia vera, e come esperto attore di qualsiasi opera, non ha lasciato nessuno che possa essere confrontato con lui. Era tanto superiore ai signori commedianti di ora, quanto Kean era superiore a lui nella tragedia.

25 luglio 1831

Kemble e Kean

L'*Athenæum*, nel numero di sabato, dopo avermi fatto un complimento, di cui prendo atto, sulle mie osservazioni a proposito del defunto Ellison, protesta vibratamente contro qualcosa che, per inciso, ho detto su Kean e Kemble. Sul *Tatler* osservavo che «Quando è comparso Kean e ha distrutto Kemble, Elliston prudentemente sembra aver messo via la sua lampada tragica». A proposito di questa frase l'*Athenæum* scrive quanto segue: «Di certo la lampada del critico si dev'essere spenta di colpo, lasciandolo al buio su quello che stava scrivendo. Quando mai, Kean distruggere Kemble! Non ci sarebbe riuscito neppure Garrick stesso, per fare il quale, a detta di tutti, ci sarebbero voluti due Kean. E, per spingere oltre la similitudine, che cosa resta ora del razzo teatrale e della nostra luna teatrale? Forse in uno dei teatri minori qui attorno si possono trovare il bastone e la valigetta consunta di Garrick sul palcoscenico su cui sono caduti, mentre il ricordo di Kemble è ancora conservato con rispetto e ammirazione da quanti hanno avuto la fortuna di vederne i raggi, mentre la sua luce, pura e classica, è ancora lì, riflessa sulle pareti stesse del teatro dove era rimasta più a lungo e fino alla fine. Non voglio togliere nulla alla ben meritata fama di Kean, ma non posso accettare che neppure in parte sia costruita sulla distruzione, sia pure immaginaria, di Kemble. Il primo era un uomo di talento e un bravo attore – l'altro era tutte e due queste cose, e in più un artista assoluto e un perfetto gentiluomo. Potrei continuare a delineare un confronto tra le recite di addio dei due, entrambe avvenute in situazioni di grave infermità fisica, ma me ne astengo, perché il mio scopo non è di attaccare uno, ma di rendere giustizia all'altro».

Ora, non mi fermerò a considerare se confrontare «il bastone e la valigetta consunta» sia un attacco più grave di tutto quello che ho mai detto di Kemble, perché non provo altro che amicizia verso l'*Athenæum*. Dirò solo, in proposito, che attaccherei un armigero all'incoronazione reale piuttosto che la memoria di John Kemble. Non *attacco* attori, vivi o morti che siano: critico soltanto, e esprimo un'opinione. Credo molti, oltre a me, pensassero che Kean aveva distrutto Kemble; in ogni caso, ritengo che per certo ne abbia affrettato l'uscita di scena, e mi sbaglierei davvero se Kemble non l'avesse fatto capire agli amici, ponendo la questione come fece Quin nei confronti di Garrick, in un'occasione simile – che nuove idee erano emerse nella recitazione e che, se erano vere, era tempo che chi insegnava quelle vecchie se ne andasse. La naturalezza di Garrick prese il posto del formalismo di Quin e esattamente in questo modo Kean ha preso il posto di Kemble. Questa idea non è nuova da parte mia, e non lo è neppure da parte di molti altri. L'ho espressa allora. Ho sempre detto che la recitazione di Kemble non era la cosa giusta, e nell'istante in cui ho sentito dire che genere di attore fosse Kean (poiché le circostanze mi impedivano di vederlo in quel momento) ho detto che avrebbe vinto su tutti. Era una cosa sicura, come Natura contro Arte o lacrime contro guance di pietra.

Non nego una certa qualità di buon gusto e di ciò che viene detto «classicità» in Kemble. Aveva una sola idea sulla tragedia e era buona: cioè, che doveva essere realizzata in modo elevato, che c'era una dignità e una percezione di qualcosa di superiore alla vita quotidiana, da considerare giustamente come uno dei suoi elementi costitutivi e inoltre che, nel mostrare gli eroi del mondo romano, non era sbagliato attribuire loro la dignità ulteriore che avevano ricevuto dalla durata della loro fama e dall'entusiasmo degli eruditi. Queste idee erano giuste, e dato che lui aveva una bella figura, un'espressione romana e pari fede nella dignità dei suoi originali e nella sua, ottenne, in assenza di un attore più grande e più naturale, un'intera generazione di ammiratori, molti dei quali non hanno accettato di abbandonarlo quando è arrivato uno più grande. Questo è ciò che si nasconde sotto l'attaccamento alla sua memoria. È semplicemente un'abitudine e un pregiudizio, anche se rispettabile, e sarei l'ultimo a essere contrario, se si mettesse da parte la natura. È palese che gli ammiratori di Kemble non entrano mai in dettagli di tipo critico o di confronto. Si accontentano di fare una o due osservazioni simili su di lui – metafore solenni o eccelse – e un riferimento alla sua *nobiltà*. Ora, Kemble aveva una solennità di modi fuori dal palcoscenico analoga a quella che aveva sulle scene, e credo che «fosse di compagnia», nel senso comune del termine, ma se fosse più gentiluomo di Kean, nei momenti più energici o in quelli più deboli, devo ancora capirlo. Spesso si fanno allusioni a un'abitudine in Kean, che sicuramente il suo predecessore divideva con lui, anche se più innocua, al confronto, per il suo temperamento meno sensibile. D'altra

parte, credo (poiché non l'ho mai incontrato in privato) che Kean sia nella vita comune un gentiluomo quanto lo era Kemble, e ho sentito racconti sul suo comportamento verso i colleghi attori e verso gli inferiori, che dimostrano una nobiltà interiore, una qualità del cuore, che ad ogni modo *non* ho mai sentito dire dell'altro. Essendo in mio *potere* apprezzare la finezza morale e intellettuale, direi che non ci può essere nessun genere di confronto tra l'uomo che riesce a recitare Otello come Kean e lo stile asciutto, senza lacrime, sistematico e dispotico, di tutte le interpretazioni di Kemble. In Kemble tutto era letteralmente una *interpretazione* – una maschera e uno strumento sonoro. Era tutto esterno e artificiale. C'era eleganza, imponenza, preparazione: era Gracco con il suo strumento,³⁵⁶ pronto a cominciare – ma non ne veniva fuori niente. Non era l'uomo, ma la sua maschera: un trofeo, un mantello da console, una statua o, se preferite, un retore. Era il «Catone» di Addison o un maestro di attori, quello che volete, ma né Shakespeare né una vera recitazione.

La distinzione tra Kean e Kemble si può sinteticamente dire sia questa: che Kemble sapeva che c'era una differenza tra la tragedia e la vita comune, ma non sapeva in che cosa consistesse, se non nel *modo*, che di conseguenza portava all'eccesso perdendo di vista la passione. Kean conosce la verità, cioè l'apice della *passione*, sa che in genere il comportamento ne consegue e la bellezza si sviluppa da quella in proporzione alla verità della sensazione, come il fiore sboccia dalla pianta intera e da tutto ciò che serve a produrlo. Kemble cominciava dal fiore e lo faceva coerentemente. Non aveva idea di una cosa così inelegante come una radice, o come la terra comune, o di tutti gli elementi preziosi, che fanno il cuore e la vita di una pianta, e raggiungono il successo con la bellezza. La grazia esalta la persona di Kean, ma nella figura più bella di Kemble non arrivava a nulla, perché non trovava niente dentro che la accogliesse. Riceveva solo una «magra consolazione». Il volto di Kean è pieno di luci e ombre, i toni cambiano, la voce trema, gli occhi brillano, talvolta con raggelante disprezzo, talvolta con una lacrima; perlomeno, sa parlare come se ci fossero lacrime nei suoi occhi, e le fa spuntare in quelli degli altri. Non dico che Kemble non l'abbia mai fatto, perché sarebbe difficile dire che cosa Shakespeare potrebbe non aver fatto nonostante lui, ma nella mia esperienza non mi ricordo che mi abbia mai commosso, eccetto che in un solo esempio, e cioè in *King Lear*, dove c'è il bel brano sulla ingratitudine dei figli e il morso di un serpente. Ma non vedo mai Kean senza commuovermi, e commuovermi in cinquanta modi – con il suo sarcasmo, la dolcezza, il pathos, la grazia estrema, la leggerezza elegante, la dignità incommensurabile, poiché la sua piccola figura diventa

³⁵⁶ Plutarco racconta che Tiberio Gracco era così impulsivo nel parlare che si portava dietro un servo con uno strumento pronto a suonare una nota dolce per avvertire il padrone che stava per trascendere. La notizia è riportata anche da Cicerone nel *De oratore*, in cui lo strumento è definito "eburneola fistula", cioè flauto d'avorio.

assolutamente alta, e sale all'altezza della levatura morale in personaggi come Otello. L'ho visto con tre o quattro persone attorno, tutte più alte di lui, ma lui era così bello, tranquillo, superiore, così nobilmente controllato, là nel mezzo, che la mente degli spettatori attraverso di lui è salita sopra gli altri e gli ha attribuito una statura morale che si è confusa con quella personale.

Quanto a Garrick, per fare il quale mi si dice che ci sarebbero voluti due Kean, era senza dubbio quello che Kean non è mai stato, un ammirevole attore comico oltre che tragico, ma nella tragedia dubito fortemente che possa essere stato come Kean, e i miei dubbi si basano sulle storie che si raccontano di lui, sul suo carattere, sui suoi scritti, e sul ritratto che gli ha fatto Sir Joshua. Da tutti questi sembra che la sua serietà dovesse essere confinata quasi esclusivamente al palcoscenico. Aveva begli occhi e un volto espressivo, ma senza la grazia e la melanconia di quello di Kean. I suoi scritti mostrano poca inclinazione a cose serie. Aveva fama di essere tirato in faccende di denaro, il che è almeno un lato negativo per il «grande stile» artistico! E nei suoi rapporti personali, tra le tante cose ammirevoli, come essere amico e uomo di buon senso, era anche vanitoso e nervoso. Non voglio, come dice il mio amico dell'*Athenæum*, togliergli i suoi meriti, ma sono grato a Kean perché è il migliore attore tragico che io abbia mai visto, e perché rende giustizia alla poesia di Shakespeare, e se Kean, come attore comico, abbia lasciato Garrick per metà insuperato, posso soltanto immaginare, finché non ci siano più elementi su cui formare un giudizio, che, come attore tragico, deve averlo superato. Allo stesso tempo non dimentico che Garrick probabilmente ha riportato la *Natura* sulle scene. Questo è stato il suo grande trionfo, come è stato quello di Kean, e probabilmente i suoi contemporanei l'hanno sempre giudicato in rapporto a Quin e agli altri che lui aveva sostituito.

30 agosto 1831

Kean nel ruolo di Riccardo III

Kean ieri sera è comparso nel ruolo di Riccardo III a Haymarket Theatre, un teatro di proporzioni giuste per mostrare un bravo attore tragico, pieno di spettatori, fin troppo attenti alle sue qualità per interromperlo con rumori inopportuni. Il *Tatler* ha già dato un'opinione circa il modo in cui di recente recita questo personaggio. I suoi difetti sono quelli di uno stile troppo piatto, o forse troppo ondeggiante e languido, nelle parti meno interessanti del dialogo, e talvolta un contrasto verbale spinto a un eccesso troppo repentino e violento; ma anche le sue virtù sono sempre di un genere che supera di gran lunga il personaggio così come è reso da qualsiasi altro

interprete attuale. Nessuno si avvicina, e neppure ci prova (poiché nessun altro recita Riccardo), alla imponenza del suo volere, al meraviglioso e letale piacere del suo sarcasmo, alla mistura di bellezza intellettuale e di deformità morale, o persino all'esuberanza dei suoi spiriti animali – quell'attraente far pace con se stesso, che nasce dalla mescolanza del suo valore con la deformità, e che libera lo spettatore dalla parte più dolorosa della sua colpa. Grandi applausi in certi settori del pubblico, talvolta eccessivi, in particolare in alcuni dei vecchi passaggi prediletti: per esempio quelli della terribile morte, quando continua a combattere in un modo così spaventoso con il braccio che sta perdendo forza, e del famoso discorso sarcastico, «Ora basta con Buckingham»³⁵⁷. Non ho mai sentito questo discorso recitato meglio neanche nei giorni più trionfali di Kean, e è stato ascoltato in estasi. Alcuni altri passi al confronto erano piatti, e non si può negare che l'età e le malattie lo abbiano reso differente, per quanto sia ancora bravo al di là di ogni altra bravura. Ma ho un'osservazione da fare su una cosa che mi ha colpito fortemente ieri sera, e che vorrei indicare a tutti gli ammiratori di questo grande attore che intendano rivederlo. Ai suoi tempi, Kean ha ottenuto e meritato il successo più entusiasta: era abituato a riceverne venti volte quello di ora, eppure non solo sono sicuro che lo meriti altrettanto cordialmente in ogni occasione, ma credo anche che ci si dovrebbe ricordare che lo spirito degli attori si nutre di applausi e che probabilmente sarebbe ancora quello del suo periodo migliore, se fosse incoraggiato nello stesso modo. Attualmente, fa abbastanza perché gli spettatori lo applaudano. Le grida non emergono come era di solito a ogni momento e a ogni dimostrazione di talento, e ieri sera non ho potuto fare a meno di pensare che alcuni dei passaggi più belli sono stati ricevuti molto male e in modo *ingrato*, e che lui se n'è accorto e ha fatto peggio per questa ragione. Non gli farò un servizio così povero da perorare un'accoglienza più rispettosa della sua meravigliosa recitazione, *in forma pauperis*³⁵⁸. Sarebbe screditare i suoi diritti. Ma dico a chi va a vederlo: rendete giustizia almeno alla vostra discrezione, prendetevi la briga di applaudire quello che ritenete valga la pena di andare a vedere, e non lasciate che le maldicenze con cui un uomo di talento è stato confuso, e con cui il suo talento non ha niente a che fare, vi inducano a starvene lì seduti come se aveste paura di applaudirlo e essere lì non fosse affare vostro. Per favore, che il lettore generoso pensi a questo e, se va a Haymarket, faccia del suo meglio per impedire che i momenti della recitazione più belli al mondo siano sminuiti dagli ottusi dubbi dei palchi. Se la gente si vergogna di esprimere il proprio piacere, dovrebbe vergognarsi di provarne.

³⁵⁷ Nell'adattamento di Cibber.

³⁵⁸ Formula giuridica che indica l'autorizzazione a procedere in tribunale senza spese, concessa a persone indigenti.

23 settembre 1831

Come Kean interpreta le scene di morte

Al «Tatler»

Signore,

tra le tante critiche ammirevoli apparse circa la recitazione di Kean, non riesco a ricordarne neppure una che abbia reso giustizia alla bellezza e alla fedeltà delle sue scene di morte. Non scrivo con il vano scopo di *tentare* ciò che voi fate così bene, bensì per risvegliare la vostra attenzione su questo tema. Per godere della recitazione di Kean, lo spettatore dovrebbe essergli il più possibile vicino e io ho avuto opportunità, le più favorevoli, di osservarlo, avendo avuto il piacere di recitare con quel signore, in diverse parti del Regno Unito. Dato che non mi risulta che un altro attore abbia ancora registrato un'opinione sulla sua recitazione, posso suggerire alcune osservazioni ai vostri lettori?

Recitando Macduff, Richmond, Learte o Orazio, Cassio, ecc., insieme a Kean, è evidente che molto di ciò che sfugge al pubblico può diventare visibile all'attore. Kean distingue sempre il modo di morire in rapporto alla sua causa. Per esempio, Riccardo ha fatto cinque combattimenti e ha attraversato il campo in modo folle; quando incontra Richmond è in uno stato di somma eccitazione, pieno di ferite. Con quanta accuratezza Kean rappresenta tutto questo, mentre si conclude lo scontro! - è ridotto in uno stato che somiglia alla confusione dell'ubriachezza - cade per lo sfinimento - e, come la perdita di sangue sembra calmarlo e riportarlo alla ragione, così diventa sempre più tranquillo mentre dice le ultime parole, finché il suo cuore potente è zittito per sempre.

Per Otello la morte è causata dall'essersi pugnalato al cuore; non vedete il tremore gelido, quando l'acciaio penetra nel suo corpo, e l'espressione di soffocamento, con gli occhi dilatati e la bocca aperta, che naturalmente accompagnano un'agonia del genere? La morte data da una ferita al cuore è *istantanea*. E così la rappresenta. Muore letteralmente in piedi, è solo il corpo morto di Otello che cade, pesantemente e di colpo, non c'è una *ripresa* che indichi vitalità e muscoli vivi. È il peso morto dell'argilla che cerca la terra affine.

Ma la scena che gli attori ammirano di più (forse gli spettatori lontani di meno) è la morte di Amleto. Il principe non muore per una ferita di spada, ma per il veleno che si sparge in quella ferita; naturalmente, deve essere stato un veleno potente, a giudicare dalla rapidità con cui procura la morte.

Quali sono gli effetti di un veleno così? Un intenso dolore interno, la vista che vaga, le vene delle tempie che si gonfiano. Tutto questo Kean lo descrive con un realismo terribile: gli occhi si dilatano e poi perdono lucentezza, si morde la mano nel vano sforzo di reprimere l'emozione, le vene gli si gonfiano sulla fronte, le membra tremano e sussultano, e mentre la vita si indebolisce, e la mano gli cade dalle labbra che si irrigidiscono, esala un respiro di morte così intenso, che posso solo confrontarlo con il singhiozzo soffocato di una donna che sta svenendo, o con il piccolo vagito di un bambino che soffre.

Confidando nel fatto che vogliate offrire ai vostri lettori alcune osservazioni su questo argomento, resto

sinceramente vostro

Un attore

25 ottobre 1831

Covent Garden

Mi ha sempre colpito come una cosa curiosa nel dramma di Enrico VIII, recitato ieri sera in questo teatro, che Shakespeare abbia disegnato un ritratto così sincero e severo di quel tiranno prepotente, che lo abbia mostrato non solo nell'eccesso della sua volontà, ma anche in quello che si potrebbe chiamare la corpulenza di tutto il suo carattere (poiché la mente era gonfia quanto il corpo) e in tutta la volgare grossolanità dei suoi modi personali, fino alla familiarità delle sue espressioni tronfie. Cosa il poeta volesse suggerire a pochi spiriti eletti è impossibile a dirsi, ma non dobbiamo supporre che pensasse di rendere il personaggio ridicolo per i più. Ci mostra soltanto fino a quale periodo recente le peggiori azioni della regalità venissero interpretate favorevolmente, e quanto lo spaccone re Enrico fosse popolare per i nostri antenati spacconi e non molto giudiziosi. In quella faccenda «aveva le gambe grosse». Pensavano che ciò che era una sberla per la moglie di un piccolo proprietario potesse essere ragionevolmente decapitazione per una regina colpevole. Certo è difficile per noi nel diciannovesimo secolo, con il beneficio dell'esperienza dei nostri antenati e di tutti i re che hanno prosperato da allora, guardare una scena come questa nel dramma in cui uno dei più grandi mascalzoni dell'universo ha tutta l'Inghilterra ai suoi piedi, con signori e vescovi genuflessi che ne fanno una divinità, e non chiedersi come possa essere stato sopportato anche per una sola settimana. Ma riflettendoci un po' su, ci apprezzeremo più per i risultati e la buona fortuna di quell'esperienza, che non perché siamo in qualche modo superiori, specialmente quando

consideriamo che abbiamo ancora cose come le leggi sulla caccia, i doppi uffici e le parrucche dei giudici, e presuntuosi cretini ereditari e vescovi che affrontano i ministri, e centonovantanove uomini che possono dire a tutto il popolo inglese, «Non avrete più giustizia di quanta noi vorremo concedervene».

Charles Kemble, che recitava Enrico VIII per la prima volta, è riuscito in modo eccellente. L'essere ingrassato aiuta la verità della somiglianza, e nella voce o nei modi non si è perduta per niente la sua rozzezza. È stato sguaiato, insolente, brusco, irrequieto, una vera e propria vittima della sua volontà, che rende vittime gli altri. Alcuni potevano pensare che la somiglianza fosse una caricatura, ma non era così. Enrico, era lui stesso una caricatura, un'esagerazione di volontà e potere, e così sono stati molti altri re; anzi, un re è fortunato se da un certo punto di vista sfugge a esserlo, in quanto è un uomo non soggetto alle regole ordinarie, e in qualche misura assurdo per carica.

Troppo spesso ho avuto occasione di parlare della mia eresia riguardo Miss Kemble e non mi sento obbligato a rinnegarla in questo momento. È molto brava, e ha fatto una regina Katharine molto abile e, come al solito, ha reso i passi più sarcastici con un buon effetto, ma le manca la dignità e il potere naturale per questo personaggio. Mi ricordo Mrs. Siddons, e ogni volta che vedo sua nipote nei ruoli che lei aveva recitato non posso fare a meno di pensare che questa sia una copia inferiore a lei, ridotta di dimensioni e resa artificiale.

Il Wolsey di Young è naturale e commovente. Confesso che mi ha sorpreso per il tono vecchio, tranquillo, da uomo di chiesa, con cui tentava di tenere a freno (eppure di suggerire non di meno ma di più) l'ambizione del Cardinale, poiché questo è lo stile in cui ci si aspetta si comporti un prete, per lo meno uno che vi è stato abituato per così tanto tempo e che perciò lo indossa come un abito, non come le nuove maniche di batista del Dr. Philpotts³⁵⁹. Credo non ci fosse abbastanza *pausa* nei modi di Wolsey, quando per la prima volta si rende conto del suo cambio di fortuna e comincia a fare discorsi melanconici, ma in generale l'interpretazione di questo ruolo è stata una rara combinazione di semplicità e efficacia, e il discorso «Se avessi servito il mio Dio, ecc.» è stato recitato mirabilmente. Non vedevo Young da molto tempo e l'avrei riconosciuto a malapena, tanto era riuscito a sembrare così vecchio e così clericale.

Miss Ellen Tree naturalmente è una buona Anna Bolena, ma il ruolo è degno di lei solo perché sta così a lungo davanti al pubblico e diventa importante come parte dello spettacolo. La scena dell'incoronazione è resa al massimo, credo in riferimento a uno spettacolo recente su un palcoscenico più grande³⁶⁰. È colma di tutta la pompa della regalità e del

³⁵⁹ Henry Philpotts (1778-1869), vescovo di Exeter.

³⁶⁰ L'incoronazione di Guglielmo IV, che ebbe luogo l'8 settembre 1831.

rito cattolico, e immagino che tutta la città andrà a vederla. La scenografia di tutta la pièce è bella e fedele all'epoca. Gli appartamenti sono pieni di sculture gotiche, e c'è una magnifica vista della vecchia Londra, al di sopra del Tamigi, come esisteva al tempo dei Tudor, con il vecchio St. Paul e la sua guglia e le case costruite al modo delle carte, con un piano che aggetta sopra l'altro, come ancora vediamo in qualche esempio nello Strand e in altri luoghi.

Il teatro era pieno, e non devo mancare di osservare che Miss Kemble, suo padre e Young hanno tutti ricevuto grandi applausi.

7 novembre 1731, lunedì

Al «Tatler»

Signore,

siccome le varie dichiarazioni sulla vostra ritrovata salute vi hanno impedito di dare notizia della rappresentazione di *Macbeth* lunedì scorso al Drury Lane, e dato che lo spettacolo sarà replicato stasera, mi permetto di mandarvi alcune osservazioni che potete usare, se ritenete necessario riposarvi ancora, o gettare via, se doveste essere in grado di gratificarci con una critica vostra. Il ricordo di questo dramma, poiché l'ho visto rappresentare molte volte, fornisce l'idea più alta che ho della tragedia messa in scena. I primi due atti mettono assieme a un livello mai raggiunto, nemmeno in Shakespeare, i più forti effetti melodrammatici, dati dalla forza degli eventi, con il migliore e più rapido sviluppo del personaggio e il più ricco intreccio di pensiero poetico. Elementi del loro eccezionale interesse sono la stregoneria, la musica, il movimento, il contrasto orribile della festa regale e del delitto nel terzo e quarto atto e, nell'ultimo, i terrori tranquilli del sonno della potente assassina e (ancora meglio) le sottili astrazioni di *Macbeth*, le quali, incarnando le più profonde suggestioni delle nostre stesse speranze e paure, che conosciamo ma ci manca la forza dell'immaginazione per dar loro forma, sono per noi più reali delle sue atrocità che abbiamo solo visto, e ce lo fanno compatire, a dispetto di tutto. A tutto questo è stata data vita con gli auspici di Kemble e della sua recitazione, e di quella della sorella, con una soddisfazione più grande per i sensi, e con minore danno all'immagine che avevo dentro, di qualsiasi opera di Shakespeare mai rappresentata. Mrs. Siddons ha realizzato, anzi, ingrandito l'idea della lady, con la giusta grandiosità della sua persona e con la regalità dei movimenti e, sebbene la parte non fosse affatto una in cui veniva fuori il suo più grande talento - poiché, siccome è interamente semplice e coesa, non c'è fluire di passione, e i punti sono troppo vividi e visibili per non essere notati, a meno che non si manchi totalmente della

capacità di afferrarli – pure, gli sguardi, i toni, l'azione, erano maestosi e terribili, adatti alla Clitennestra di Eschilo. Ma ancora più meravigliosa, se non perfetta, è stata la interpretazione di Kemble della parte di Macbeth, molto più difficile: di Macbeth soldato, assassino e poeta fantasioso, debole, imprevedibile, aperto a tutte le «influenze del cielo», che mescola pensieri di quieta bellezza e immagini di morte, e medita sulla vita e sull'uomo al limite della sua stessa fortuna, commovente nel crimine e nobile nell'infamia. Con quale aria astratta ha attraversato il primo atto, come se i suoi occhi vedessero strane immagini non viste dagli altri! Con quale mano tremante, a mostrare un'incertezza di scopo, ha afferrato la moglie sprezzante, e ha rifiutato di andare «avanti in questa faccenda»,³⁶¹ mentre i suoi occhi sembravano ancora esultare e brillare alla visione della corona, che lo conduceva alla camera di Duncan! La scena del delitto non è stata superiore a quella di alcuni altri attori, in quella successiva sembrava un povero vigliacco accanto alla sorella eroica, e nelle scene seguenti è stato solo mite, e regale, e vestito splendidamente, ma l'ultimo atto ha segnato il suo grande trionfo intellettuale. L'energia della voce e del gesto non è mai andata più vicina alla vera espressione dei pensieri più belli e toccanti, suscitati dalla forza di terribili necessità. L'emozionante subitanità della sua agonia nel pronunciare le parole «Bugiardo e schiavo»³⁶² e il terrore negli occhi, che si abbassano sul messaggero che per metà ha distrutto il suo incantesimo, mi inquietano ancora, e ricordo con pari intensità come la voce gli tremava e fremeva su dolci immagini di declino, e si aggrappava con grazia melanconica alla benedizione «che dovrebbe accompagnare la vecchiaia»³⁶³ e accennava alla vuotezza della speranza umana con «la quieta triste musica dell'umanità».³⁶⁴ Ma sono stato portato fuori strada rispetto al mio scopo, e devo riservare per qualche altra occasione la confessione completa del mio dissenso dal giudizio cui spesso avete accennato, confrontando questo attore tragico con i più popolari dei suoi successori.

Difficilmente si può pensare al Macbeth di Macready dopo quello di Kemble, nelle scene in cui quello di Kemble non è apatico, ma è di gran lunga il migliore che abbiamo. Quello di Young è pura macelleria: la sua espressione resta inalterata, come una maschera di ferro, e la mente non sembra accompagnare le parole, neanche quando le dice correttamente.³⁶⁵

³⁶¹ *Macbeth*, 1.7.31.

³⁶² Ivi, 5.5.33.

³⁶³ Ivi, 5.3.25.

³⁶⁴ William Wordsworth, *Tintern Abbey*.

³⁶⁵ Young di solito non è corretto nel testo, al punto da non essere scusabile quando il testo è di Shakespeare, eccetto che in *Hamlet* dove recita con decente accuratezza. Copre i suoi errori, che spesso rompono l'armonia del verso, con una sorta di cantilena melodiosa, ma nonostante la musica stridono all'orecchio di chi è d'accordo con Hazlitt, che in Shakespeare

Quello di Kean non è proprio niente, eccetto che per qualche bel tocco nella scena dopo il delitto, che appartiene semplicemente alla situazione e non al personaggio, e nella sua morte. Quando è comparso per la prima volta, nella novità dell'entusiasmo che aveva generato, fu salvato dal fallimento solo dal commovente rimorso nella scena del secondo atto e dall'eroico combattimento dell'ultimo, poiché il resto era un discorso noioso e piatto, attenuato da espedienti molto poveri, e la debolezza, la poesia, l'astrazione della parte, mancavano totalmente. Macready è ammirevole nelle scene subito prima e dopo il delitto, nella scena del banchetto e nella morte, ma queste non sono le scene che distinguono il personaggio da tutti gli altri e la grande difficoltà sta nel renderlo inconfondibile, laddove lui riesce al punto di infastidirci invece di appagarci. Vedo che ha studiato a fondo la parte, sono certo che la capisca completamente, eppure spesso non riesce a centrare il tono giusto per comunicare il sentimento, e penso di capire perché. Punta troppo in alto, scavalca il senso, e «cade dall'altra parte». Nel cercare di mostrare di essere completamente assorto nello spirito della scena, diventa impreciso nell'espressione di parole particolari e in un ruolo come quello di Macbeth, dove la vita del pensiero e dell'azione si addensa in ore, «le parole sono cose» e le più leggere hanno un peso serio. In una tragedia come questa, sopra tutte le altre, è necessario che l'artista ricordi che non sta recitando una lunga storia della vita e della morte dell'eroe, ma un'opera d'arte, in cui ogni verso dovrebbe contribuire quanto più possibile all'effetto generale e in cui deve spesso tentare di sostituire giusti simboli della passione alla sua esatta rappresentazione. Così Macready pronuncia il primo verso dopo che ha raggiunto l'arida brughiera, «non ho mai visto un giorno così bello e brutto», come un semplice commento casuale sul tempo: probabilmente Macbeth stesso l'avrebbe detto così, ma lo scopo e lo spazio del poeta richiedono che in queste parole il pubblico senta una strana lotta degli elementi, degna delle apparizioni soprannaturali che sono vicine, e uno stato d'animo, in chi parla, che lo renda adatto al loro «invito soprannaturale». Così lascia che le parole «Se il caso mi vorrà re, allora il caso mi può incoronare senza che io muova un dito»³⁶⁶ gli escano di bocca senza enfasi, come se stesse togliendosi il pensiero dalla mente, mentre è ancora preso dal sogno dell'ambizione; e quel «Caso» cui tende a affidare la sua ascesa è solo la forza più potente dentro di sé, perché sembra soppiantare la necessità dell'azione criminale. Il tono affrettato, e non enfatico, adottato in questi e in altri passaggi nella prima parte della pièce crea nei vecchi frequentatori di teatri una profonda frustrazione, che non posso non condividere anche se sono convinto che siano il risultato, non come pensano quelli, di trascuratezza o di

è quasi sempre impossibile sostituire anche una sola parola con un'altra senza fare danni. [La nota è di Hunt.]

³⁶⁶ *Macbeth*, 1.3.142-143.

affettazione, bensì di un'eccessiva preoccupazione di evitare ampollosità e birignao. Nella scena del delitto, Macready è almeno uguale a tutti quelli che ho visto – è terribile l'annuncio sussurrato di avere commesso il fatto – nella scena del banchetto è molto superiore a Kemble e a chiunque altro, e l'ultima scena è un susseguirsi di immagini terribili. Potrebbe recitare molto bene l'ultimo atto, se lo recitasse più lentamente, e forse l'effetto sarebbe maggiore se assumesse l'aspetto di una vecchiaia incipiente – perché *devono* essere passati anni dall'uccisione di Duncan, quando era nel fiore della vita – anche se in questa stupenda tragedia (in cui, come osserva Schlegel, «non ci sono frizioni nelle ruote del tempo») segniamo il tempo in eventi e passioni, non in anni!

Miss Phillips ha recitato Lady Macbeth per la prima volta, in uno stile che ha superato di molto le mie aspettative, poiché sebbene in quanto alta, sottile e bella, non somigliasse al personaggio, ha dato alla voce un tono così basso e terribile e ha mostrato tanto senso e vigore per tutta la pièce, da scusare i difetti della gioventù e della bellezza. La scena del sonnambulismo è stata davvero spettrale e da un certo punto di vista era superiore a quella della grandissima attrice che l'ha preceduta, la quale (lo si dice con rispetto) ostentava troppo il sollevare un'immaginaria brocca con cui versarsi l'acqua sulle mani, mentre Miss Phillips semplicemente se le è sfregate in un tormento febbrile.

Wallack ha recitato Macduff con la giusta energia e il giusto giudizio, ma segue l'esempio di tutti nel leggere in modo sbagliato una delle brevi battute più toccanti della parte: «Lui non ha figli»³⁶⁷. Lo dice con uno scoppio di rabbia riferito a Macbeth che è assente, e su cui non può avere giusta vendetta, perché non ha figli da immolare, mentre secondo me è riferito all'ultimo che ha parlato, Malcolm, che sta chiedendo a Macduff conforto nella vendetta ma questi, poiché è incapace di capire i sentimenti di un padre, si rivolge a Ross per trovare comprensione. Non c'è motivo di supporre che Shakespeare volesse rappresentare Macbeth senza figli (anche se la pièce è troppo piena per presentare una famiglia), perché Lady Macbeth parla di avere allattato e i timori di Macbeth che i successori di Banquo possano regnare dopo di lui, «e nessun suo figlio gli succeda»³⁶⁸, implicano che abbia dei figli che possono ereditare lo scettro. Quando Serle recitava questa parte accanto al Macbeth di Kean al Coburg, rendeva questo brano nel modo che ho suggerito e l'effetto, profondo e vero, era molto al di là di quello che può essere prodotto da qualunque dichiarazione di vendetta impotente.

Non devo finire senza segnalare l'interpretazione da parte di Farren di una delle streghe, troppo spesso rese ridicole: era assolutamente terrificante. Forse dai tempi di Shakespeare non è mai stata resa tanta giustizia a una

³⁶⁷ Ivi, 4.3.217.

³⁶⁸ Ivi, 3.1.65.

delle sue composizioni più terribili. Farren merita il ringraziamento di tutti quelli che tollerano di vedere Shakespeare rappresentato, per aver accettato una parte di portata così piccola e averla riempita di un'immagine di orrore così grottesco.

Con le più sentite felicitazioni per la vostra guarigione,

Il vostro divoratore giornaliero, come sempre

Attori citati nel testo

Di alcuni attori, cantanti e ballerini non è stato possibile trovare notizie. In questo caso compare nella lista il solo nome e il luogo in cui Hunt lo cita. Per le donne il problema è ancora più complesso, dato l'uso pressoché costante di assumere il nome del marito una volta sposate e di cambiarlo ogni volta nel caso di matrimoni successivi.

Abbott, William (1789-1843).

Membro della compagnia del Covent Garden dal 1812, per molti anni. Attore di buon portamento e di figura signorile.

Alsop, Frances.

Era figlia di Mrs. Jordan e di Richard Daly, impresario teatrale irlandese. La sua carriera fu breve.

Ambrogetti, Giuseppe (1780-dopo il 1838).

Cantante d'opera italiano, basso buffo. La sua prima recita fu nel 1807 e debuttò a Parigi nel *Don Giovanni* nel 1815 e due anni dopo all'opera di Londra dove ebbe molto successo e rimase fino al 1821. Non aveva una voce di grande potenza ma era eccellente come attore comico. Sposò la cantante Teresa Strinasacchi. Non se ne conosce la data di morte e, anche se girò la voce che si fosse fatto monaco in Francia, l'ultima sua notizia lo dà in Irlanda nel 1838.

Angrisani, Carlo (1760-?).

Basso italiano nato a Reggio Emilia. Dopo aver cantato in diversi teatri italiani, fu a Vienna alla fine del secolo. Nel 1817 cantò a Londra al King's Theatre con Josephine Fodor, Giuditta Pasta, Violante Camporese, Pierre Begrez, Naldi e Giuseppe Ambrogetti. Debuttò al Covent Garden nel 1820 cantando una scelta di arie dal *Don Giovanni* di Mozart con John Braham e altri cantanti inglesi. Fu anche compositore e insegnante, e la sua voce fu definita piena e estesa.

Arnold, Samuel James (1774-1852).

Figlio del musicista Samuel Arnold, fu prolifico drammaturgo e manager. Nel 1809 ottenne la licenza per aprire un teatro d'opera, il Lyceum, sullo Strand. Quando il Drury Lane fu distrutto da un incendio, la compagnia si trasferì al Lyceum dove rimase per tre stagioni, rappresentandovi molte commedie musicali di Arnold. Diresse anche il Drury Lane dal 1812 al 1815, dopo di che riaprì l'English Opera House, ampliata e rinnovata e lì

produsse molte opere anche straniere. Fu magistrato e membro della Royal Society. Hazlitt lo considerò uno scrittore insignificante.

Ashley, General Charles (ca. 1770-1818).

Violinista inglese, figlio maggiore del musicista John Ashley e fratello di Charles Jane Ashley. Allievo di Giardini e di Barthelemon, suonò i concerti di Viotti con il compositore stesso e diresse l'orchestra del padre negli oratori al Covent Garden di cui quando questi morì divenne impresario con il fratello. Membro della Royal Society of Musicians.

Ashley, Charles Jane (1773-1843).

Violoncellista e accompagnatore, terzo figlio di John Ashley, era nato a Londra in una famiglia di musicisti. Nel 1811 divenne segretario della Royal Society of Musicians. Per molti anni suonò regolarmente nella stagione degli oratori del Covent Garden, che diresse dal 1805 in poi. Alla fine della sua vita fu per qualche stagione impresario dei Tivoli Gardens a Margate dove morì. La sua salute era debole, forse perché aveva passato diciannove anni in prigione per debiti.

Ayton, Fanny (nata nel 1806).

Cantante inglese, allieva di Manielli a Firenze. Dopo un inizio di carriera in Italia, tornò in Inghilterra e ebbe un ingaggio al King's Theatre nel 1827, dove cantò ne *La gazza ladra* e *Il turco in Italia*. Si esibì anche al Drury Lane in inglese, e in teatri di provincia. Nel 1829 cantò al Birmingham Festival con la Malibran. Dopo poche altre stagioni a Londra non se ne sentì più parlare. Si muoveva bene sulla scena e parlava bene italiano, ma non resse la competizione con le grandi cantanti italiane del suo tempo e pare che, dopo un inizio promettente, la sua intonazione non fosse perfetta.

Bannister, John (Jack) (1760-1836).

Era nato a Depford, figlio di Charles Bannister, un modesto attore comico e vocalista. Prima di intraprendere la carriera teatrale aveva studiato pittura. Debuttò a Haymarket nel 1778 e poi lavorò al Drury Lane. Come attore tragico fu oscurato dalla fama di Kemble ma trovò la sua vena nella commedia, dove ebbe molto successo e recitò fino al 1815, anno del suo ritiro, oscurato dalla crescente fama di Kean. Continuò comunque a dipingere e fu amico di artisti come Thomas Gainsborough e Sir Joshua Reynolds. Pare che nella sua lunga carriera abbia interpretato circa 425 personaggi diversi. Era assai apprezzato sia da Hazlitt che da Lamb.

Barry, Spranger (1717 o 1719-1777).

Attore irlandese. Debuttò a Dublino nel 1744 e nel 1746 si presentò nel ruolo di Otello al Drury Lane di Londra, con Macklin come Iago. Il suo

successo nel ruolo di Romeo ingelosì Garrick e nel 1750 Spranger si trasferì al Covent Garden, con Mrs. Cibber che recitava la parte di Giulietta accanto a lui e Macklin come Mercuzio. Nella stessa serata, nel teatro rivale, Garrick, Miss Bellamy e Woodward recitavano le stesse parti. Questo dette inizio a una guerra tra i due, finché Mrs. Cibber si stancò e questo permise al Drury Lane e a Garrick di averla vinta con una ultima performance. La rivalità, o il confronto, con Garrick proseguì, con l'interpretazione di Lear nel 1756, e anche dopo la loro relazione non fu mai facile. Aprì teatri in Irlanda, a Dublino e a Cork, con speculazioni azzardate che lo rovinarono e lo costrinsero a far ritorno in Inghilterra. Sposò in seconde nozze l'attrice Mrs. Dancer, con la quale recitò anche per Garrick. La sua ultima apparizione sulle scene fu nel novembre 1776, e morì poche settimane dopo. Fu sepolto nel chiostro di Westminster Abbey.

Barrymore, William (nome vero Blewit, 1759-1830).

Attore di discreta qualità. Debuttò nel 1782 in *Love in a Village* senza troppo rilievo. Per anni fu l'attore principale nella stagione estiva a Haymarket e il suo nome figura nel libro paga del Drury Lane dal 1789 fino al 1806. Fu accusato di avere problemi di memoria e il suo declino sulle scene fu dovuto anche a gravi malattie che lo colpirono a più riprese. Il figlio William (?-1845) fu attore di pantomime.

Bartleman, James (1769-1821).

Dopo aver mostrato fino da bambino il suo talento come corista di Westminster, debuttò nel 1788 ai Concerts of Ancient Music cui restò legato per anni. Dalle descrizioni la sua voce sembra essere stata di baritono con una notevole estensione. Amante della musica di Purcell, in una sola stagione riprese e cantò tutte le arie per basso del compositore, diventate ora le più famose.

Bartley, George (1782?-1858).

Debuttò al Drury Lane nel 1802, dove prese il posto di Charles Kemble in molti suoi personaggi quando questi si ritirò. Recitò spesso in provincia e fece una tournée in America con la moglie (famosa come Miss Smith prima del matrimonio); nel 1822 al suo ritorno debuttò al Covent Garden. Fu in seguito manager dell'Opera House e nel 1829 divenne direttore del Covent Garden.

Bartley, Sarah (1783-1850).

Conosciuta anche come Miss Williamson e Miss O'Shaughnessy all'inizio della carriera, prese poi il nome Miss Smith dal secondo matrimonio della madre. Aveva debuttato a Londra nel 1805 e nell'agosto del 1814 sposò l'attore George Bartley e cambiò il suo nome in quello di Mrs. Bartley. Fu

penalizzata dal confronto prima con la Siddons e poi con la O'Neill. Nel 1818 andò col marito in America, dove riscosse un buon successo. Rientrò in patria nel 1820 e successivamente recitò ancora, al Covent Garden. Per Leigh Hunt era la seconda attrice tragica, e il critico le riconobbe buone capacità anche nella commedia.

Bartolozzi, Lucia Elizabeth, poi Mrs. Charles Mathews, conosciuta come Madame Vestris (1797-1856).

Attrice e cantante. Il padre era uno stampatore e incisore, la madre una pianista cui Haydn aveva dedicato cinque pezzi. Lucia sposò nel 1813 Armand Vestris, ballerino di origini italiane. Con il nome di Madame Vestris, Lucia debuttò nel 1815 a Londra e l'anno successivo seguì il marito a Parigi, esibendosi al Théâtre des Italiens. Rientrò in Inghilterra nel 1819 e fu assunta al Drury Lane dove fece scalpore la sua interpretazione del protagonista della parodia musicale *Giovanni in London*, in cui appariva in abiti maschili mostrando le gambe. Da allora il suo successo fu garantito. Nel 1830 rilevò il teatro Olympic dove riuscì a convogliare un pubblico elegante e alla moda, ma dopo qualche anno non poté evitare il fallimento. Nel 1838 sposò Charles James Mathews, figlio dell'attore Charles, con il quale lavorò in altri teatri, sperimentando un modo innovativo e «realistico» di recitare. Oltre alle difficoltà finanziarie la malattia la costrinse a ritirarsi nel 1854.

Batiste.

Ballerino citato da Hunt come interprete del balletto *Zephyr and Flora* il 31 gennaio 1819.

Begrez, Pierre Ignace (1787-1863?).

Tenore francese. Nato a Namur, in Belgio, studiò a Parigi prima violino e poi canto, vincendo il primo premio al Conservatorio. Debuttò nel 1815 al Grand Opera ma nonostante il successo lasciò la Francia per viaggiare in Italia. Nello stesso anno debuttò come tenore al King's Theatre dove rimase fino alla fine della stagione 1821, quando lasciò il palcoscenico per dedicarsi ai concerti e alla didattica.

Bellochi, Madame *vedi* Giorgi Trombetta Belloc, Maria Teresa.

Bengough, Henry.

Attore di secondo piano di cui non si hanno molte notizie. Quando nel 1813 *Remorse* di S.T. Coleridge fece fiasco alla prima rappresentazione a Bristol, un critico attribuì l'insuccesso a Henry Bengough e a Mrs. Weston, due attori locali abituati al melodramma, accusati di aver recitato da cani. Sembra fosse un uomo grosso con la voce forte e modi da spaccone. Il nome

di Bengough appare ancora negli anni Venti sulle locandine del Drury Lane.

Betterton, Thomas (1635-1710).

Il più grande attore del teatro della Restaurazione, molto ammirato dai contemporanei, tanto che Samuel Pepys lo definì «il miglior attore del mondo». Fece parte della compagnia che recitò nel 1660, all'apertura del Cockpit; si trasferì poi al Lincoln's Inn Fields Theatre per lavorare con William Davenant, alla cui morte nel 1668 prese le redini della compagnia che trasferì nel nuovo Dorset Garden. Più di una volta si recò in Francia per osservare le produzioni delle opere a Parigi e reclutare danzatori. Nel 1682 le due compagnie esistenti, la King's Company che aveva sede al Drury Lane e la Duke's Company del Dorset Garden, furono riunite con il nome di United Company sotto la direzione di Christopher Rich. Betterton dopo tredici anni, nel 1695, se ne separò e insieme a Elizabeth Barry e a Anne Bracegirdle riaprì il Lincoln's Inn Fields Theatre con grande successo. Buon impresario e ottimo attore, sia nella commedia che nella tragedia, fu anche drammaturgo, e adattò molte opere di Shakespeare seguendo il gusto dell'epoca. Sua moglie, Mary Sanderson, fu una delle prime attrici inglesi. Era noto per la sua interpretazione di Amleto. Nel 1704 cedette a John Vanbrugh la gestione del Lincoln's Inn Fields dedicandosi da allora in poi solo alla recitazione e all'insegnamento; gli ultimi anni della sua vita però furono segnati dalla povertà e dalla malattia mentale della moglie.

Bishop, Elizabeth Sarah (Miss Lyon).

Cantante, forse cugina di Amy Lyon che poi divenne Lady Hamilton. Nel 1807 debuttò al Drury Lane e nel 1809 sposò in prime nozze il prolifico compositore Sir Henry Rowley Bishop (1787-1855), famoso anche per avere scritto «Home Sweet Home».

Blanchard, William (1769-1835).

Attore comico del Covent Garden, dove aveva debuttato nel 1800 nella parte di Acres in *The Rivals*. Rimase in quel teatro per trentaquattro anni. Nel 1831 fece un breve viaggio in America, senza il successo sperato.

Bland, Mrs. Maria Theresa (nata Tersi, detta Romani e Romanzini, 1770-1838).

La questione del suo nome prima del matrimonio con l'attore George Bland, avvenuto nel 1791, è un po' confusa. Era nata a Caen, in Normandia, e fu portata in Inghilterra a tre anni; qui divenne un enfant prodige come cantante. Aveva debuttato come attrice al Drury Lane nel 1786, ma Hazlitt l'aveva sentita a Liverpool nel 1792. L'ultima interpretazione fu nel 1822, nel ruolo di Madame Belgarde in *Monsieur Tonson* di W. T. Moncrieff, dopo

di che continuò a dare lezioni di canto. Non bella e piuttosto tozza di figura, aveva tuttavia successo per la voce, che Pleyel e Haydn erano andati ad ascoltare al Drury Lane.

Booth, Barton (1679 o 1681-1733).

Attore e scrittore, dopo aver abbandonato il Trinity College di Cambridge per calcare le scene, iniziò la carriera a Dublino nel suo primo ruolo da professionista, in *Oroonoko*. Si trasferì poi a Londra dove fu accettato da Betterton e nel 1700 debuttò con grande successo al Lincoln's Inn Fields per poi seguire Betterton nel nuovo teatro costruito da Vanbrugh a Haymarket e successivamente nelle compagnie riunite al Drury Lane, teatro che diresse assieme ad altri manager. Acquisì notevole fama come attore tragico. Nel 1727 in seguito a una malattia lasciò definitivamente le scene. I contemporanei parlano con favore della sua voce, della perfetta articolazione e gestualità, e della sua «elegante nonchalance», oltre che della capacità di scoprire passioni nascoste in ruoli famosi.

Booth, Sarah (1793-1867).

Attrice, nata forse a Birmingham. Danzò con la sorella nel 1804 a Manchester e poi si trasferì a Londra, dove debuttò al Covent Garden nel 1810. Messa in ombra dal successo di Miss O'Neill, lasciò questo teatro fino al ritiro della rivale; tra il 1821 e il 1822 recitò anche all'Olympic, a Haymarket e al teatro Adelphi. Attrice versatile, piccola di statura, nervosa e con i capelli tendenti al rosso; la sua specialità rimase la danza. Morì alla fine del 1867, avendo lasciato le scene da molto tempo.

Braham, John (vero cognome Abraham, 1777-1856).

Tenore nato a Londra da famiglia ebrea, che diventò famosissimo e molto ricco. Studiò musica e canto con Michael Leoni, che era suo zio. A dieci anni cantò al Covent Garden e al Royalty Theatre in Wellclose Square. Dal 1796 ebbe un indiscusso successo e fu acclamato come uno dei migliori cantanti inglesi. Nel 1798 debuttò in Italia, alla Pergola di Firenze, e poi cantò in diverse città italiane; a Venezia Cimarosa cominciò a scrivere un'opera per lui, *Artemisia*, che però rimase incompiuta. Tornato in patria, in seguito a un litigio con Kemble lasciò il Covent Garden per il Drury Lane, dove continuò la sua carriera. Walter Scott lo definì «una bestia come attore, ma un angelo come cantante». Dette lezioni alla figlia di Nelson e cantò davanti a Giuseppina, la moglie di Napoleone.

Brunton, John (1741-1822).

Nato a Norwich, visse sempre in questa città. A parte sporadiche apparizioni in teatri di Londra, recitò in altre città dell'Inghilterra e diresse fino al 1800 il Norwich Theatre. Istituì nel 1791 il primo fondo di assistenza

per attori anziani fuori Londra. Ebbe quattordici figli, alcuni dei quali intrapresero una carriera teatrale.

Brunton, Miss Louisa (poi Louisa Craven, Countess) (1782-1860).

Figlia di John Brunton, debuttò al Covent Garden nel 1803, recitando in *The Provoked Husband* con Kemble e Mrs. Siddons. Alcuni ruoli furono scritti per lei da Thomas Morton e da William Dimond. L'ultima apparizione sulle scene è registrata nel 1807 quando, ancora molto giovane, sposò il duca William Craven.

Burbage, Richard (1567?-1619).

Il più grande e famoso attore elisabettiano. Era figlio di James Burbage, attore egli stesso e impresario, costruttore del Theatre, il primo teatro stabile a Londra e sede della compagnia di Shakespeare, e successivamente del Globe. Alla morte del padre con i fratelli ereditò anche la proprietà del Blackfriars, teatro al chiuso poi usato dalla compagnia – di cui anche Shakespeare era azionista – per recitarvi in inverno. Fu protagonista indiscusso e popolare nelle commedie ma soprattutto nelle maggiori tragedie dei grandi drammaturghi elisabettiani. Si dice fosse basso e robusto, ma non si sa molto del suo modo di recitare. Fu anche pittore.

Byrne, Eleanor.

Attrice e cantante. Hunt ne parla sull'*Examiner* il 19 ottobre 1817, come di un'interprete arrivata da Dublino, recensendo il suo debutto al Drury Lane nella parte di Adela nell'opera *The Haunted Tower*.

Campbell Miss.

Attrice. Hunt ne parla il 12 ottobre 1817 come di una nuova attrice nei panni di Belvidera, in *Venice Preserv'd*.

Camporese (o Camporesi), Violante (1785-1839).

Soprano, nata a Roma, figlia di un noto architetto. Dopo avere cantato solo per un pubblico ristretto e aristocratico nel 1809 decise, trovatasi in difficoltà economiche, di intraprendere una carriera da professionista. La bellezza della sua voce le fece ottenere un grande successo in Francia, dove fu scritturata per i concerti privati di Napoleone, e in Italia, soprattutto alla Scala di Milano. Fu a più riprese a Londra fino al 1823, sempre suscitando grande ammirazione. Si ritirò a vita privata a Roma dove morì. Le doti di attrice drammatica e le qualità vocali la resero una protagonista prediletta di molti autori, primo fra tutti Rossini.

Catalani, Angelica (1780-1849).

Soprano. Era nata a Senigallia e debuttò alla Fenice di Venezia appena diciassettenne. Ebbe grandissimo successo e fu richiesta dagli impresari di tutta Italia, che se la contendevano con alti compensi. Si esibì poi in Portogallo e lì conobbe un attaché dell'ambasciata francese che sarebbe diventato suo marito. Con lui viaggiò e cantò a Madrid e a Parigi, dove Napoleone le offrì di rimanere: un invito che lei rifiutò per recarsi a Londra. Ovunque riscosse un enorme successo. Luigi XVIII le affidò la direzione del Théâtre Italien. Dal 1816 continuò a viaggiare in tutta Europa fino al 1830, anno in cui cantò per l'ultima volta in pubblico. Dopo tale data si ritirò nei pressi di Firenze in una sua villa dove fondò una scuola di musica e di canto. Morì a Parigi di colera. Fu ritratta da L.E. Vigée, da Le Brun e Aristodemo Costoli, allievo di Lorenzo Bartolini, realizzò il suo monumento funebre nel cimitero di Pisa.

Cawse, Harriet Catherine (poi Fiddes, 1811-1889).

Cantante. Figlia del pittore John Cawse, debuttò al Covent Garden nel 1825, all'età di tredici anni. Dalle descrizioni la sua voce sembra avesse una tessitura ampia. Nel 1852 si trasferì con le figlie in Australia per nove anni, per poi tornare definitivamente a Londra. Ebbe una lunga carriera sia come cantante che come insegnante di canto.

Chatterley, Louisa (nata Simeon, 1797-?).

Moglie dell'attore William Simmonds Chatterley (1787-1821) che la sposò nel 1813 e la portò sulla scena. Il suo primo ruolo fu Giulietta nel 1814 a Bath e in seguito divenne più attiva e più famosa del marito. Recitò nel dramma gotico *The Vampire* di Planché nel 1820 e poi almeno fino al 1826 lavorò al Covent Garden. Pare che interpretasse in modo speciale le donne francesi.

Cherry, Andrew (1762-1812).

Attore e drammaturgo irlandese. Dopo degli inizi difficili iniziò ad avere successo prima in Irlanda, poi in altre zone della Gran Bretagna. Fu anche manager in Galles. I contemporanei ne parlano con rispetto come di un attore comico con qualche merito. È conosciuto anche come drammaturgo e poeta, ma di modesto valore.

Chester, Miss.

Attrice citata da Hunt nel 1830 nel cast di *The Rivals*.

Cibber, Colley (1671-1757).

Attore, impresario e drammaturgo. Contro il volere dei suoi, iniziò a lavorare con la United Company al Drury Lane quando aveva 19 anni.

Poco dopo, nel 1693, sposò Katherine Shore, una cantante allieva di Henry Purcell. Continuò con piccole parti fino a che dovette sostituire Kynaston in *The Double Dealer* di Congreve, facendosi notare dall'autore che lo raccomandò agli impresari del teatro. Scrisse diverse commedie e adattò opere di Shakespeare. Ebbe successo nelle parti di fop (damerino alla moda), ma ricevette recensioni negative quando si cimentò con la tragedia, e si fece molti nemici nel mondo teatrale come impresario del Drury Lane. Nel 1730 divenne Poeta Laureato, una carica che suscitò reazioni derisorie e sdegnate; soprattutto fu preso di mira da Alexander Pope che ne fece lo zimbello della sua satira in *The Dunciad* (La Zucconeide). La sua opera più importante fu l'autobiografia, *An Apology for the Life of Mr Colley Cibber* (1740), notevole fonte di informazioni sulla vita del teatro londinese tra Betterton e Garrick. Si ritirò dalle scene nel 1745, all'età di 73 anni.

Claremont, William (vero cognome Cleaver, morto nel 1832).

Attore. Dopo aver recitato in provincia, approdò a Londra, al Covent Garden, nel 1793-94, dove fu ingaggiato per piccole parti. Nel 1805-6 si trasferì al Drury Lane, e lì rimase per almeno sedici anni.

Cleary Mr.

Attore citato da Hunt nel 1818 nel ruolo di Iago nell'*Othello* in cui era protagonista Kean.

Clive, Mrs. Kitty (nata Catherine Raftor, 1711-1785).

Famosa come attrice di farse, commedie burlesche e popolari. Recitò per lo più al Drury Lane dove fu sempre ai ferri corti con Garrick che non voleva darle ruoli nelle tragedie e nelle commedie raffinate, che non si addicevano al suo carattere. Nella parte di Porzia nel *Merchant of Venice* imitò gli avvocati più famosi dell'epoca. Fielding scrisse diversi ruoli per lei. Quando si ritirò dalle scene nel 1769, Horace Walpole, che l'ammirava, le regalò una piccola casa a Strawberry Hill dove lei poté intrattenere gli amici, in particolare il Dr. Johnson. Fu autrice di diverse farse e fu ritratta da molti pittori, tra cui Hogarth.

Cooke, Thomas Potter (1786-1864).

Attore. Dopo aver lasciato la Marina nel 1802, cominciò a recitare a Londra e raggiunse l'apice del successo negli anni Venti. Lasciò le scene nel 1860.

Cooper, John (attivo dal 1810 al 1870).

Nato a Bath, recitò in molte città britanniche. Nel 1820 debuttò al Drury Lane a Londra nei panni di Romeo, con successo. Da allora per venticinque anni comparve sulle scene dei maggiori teatri londinesi recitando molti ruoli importanti. Attore capace e coscienzioso, ma apparentemente

meccanico. Ritiratosi dalle scene negli ultimi anni di vita visse a Ealing, e morì a Tumberge Wells dove si era recato a curarsi.

Corri, Frances (Fanny, 1795/1801-dopo il 1833).

Cantante, era figlia di Natale Corri e apparteneva a una famiglia di musicisti. Allieva a Londra di Braham e di Angelica Catalani, che seguì in tournées sul continente nel 1815-1816. Debuttò nel 1818 al King's Theatre nelle *Nozze di Figaro*. Ospite regolare nei concerti della Philharmonic Society fino al 1821, quando si trasferì in Italia dove sposò il basso Giuseppe Paltoni. Ebbe fama europea e grande successo di pubblico. L'ultima performance di cui si ha notizia fu nella *Norma* di Bellini a Alessandria nel 1835.

Coxe.

Attore citato da Hunt nel 1807 nel ruolo di Sir Archy McSarcasm in *Love A-la-mode* di Macklin.

Crivelli, Gaetano Domenico (1768 o 1774?-1836).

Cantante italiano, tenore baritonale, nato a Brescia. Esordì quasi trentenne e si esibì in Italia e all'estero – soprattutto Parigi e Londra – in una lunga carriera nella quale valorizzò il suo tono appassionato e espressivo, contribuendo alla rinascita del belcanto alla fine del secolo. Ebbe tre figli che si distinsero in ambito musicale.

Curioni, Alberico (nato ca. 1787).

Nato forse a Milano, ma non se ne conoscono con precisione i dati anagrafici.

Dopo aver cantato come tenore in diverse città italiane, nel 1822 fu scritturato al King's Theatre di Londra dove rimase fino al 1831 con crescente successo e dove apparve in numerose opere rossiniane. Nel 1832 tornò in Italia per cantare alla Fenice di Venezia delle opere di Bellini insieme a Giuditta Pasta, ma il compositore espresse un giudizio negativo sul cantante. Fu di nuovo a Londra nel 1837. Dopo il ritiro dalle scene sembra si sia dedicato all'insegnamento e sia morto a 88 anni (nel 1875) nella sua villa sul lago di Como.

Davenport, George Gosling (ca. 1758-1814).

Attore comico di notevole abilità, iniziò la sua carriera a Exeter e a Dublino. Nel 1794, recitò insieme alla moglie Mary Ann al Covent Garden, su invito di Munden, che li aveva visti in provincia. Per anni restò a Londra nello stesso teatro, guadagnandosi la stima di tutti ma senza il successo della moglie. Si ritirò dalle scene nel 1812.

Davenport, Mary Ann (nata Harvey, 1765?-1843).

Attrice, debuttò a Bath nel 1784 per poi recarsi a Exeter dove sposò nel 1786 George Gosling Davenport, un attore della compagnia di quella città. Dopo aver recitato parti di donne giovani accettò di impersonare una vecchia in un'occasione di emergenza ed ebbe un tale successo che da allora divenne famosa in ruoli del genere, al Covent Garden e a Haymarket. Dopo la morte del marito, nel 1814, lasciò ogni vita sociale ma continuò a recitare. L'ultimo spettacolo fu una sua beneficiata al Covent Garden nel 1830, quando interpretò la parte della nutrice in *Romeo and Juliet*. Godé di una buona reputazione come attrice e come donna, avendo sempre vissuto in modo riservato la propria vita privata. Fu ritratta molte volte, in abiti di scena.

De Camp, Vincent (1779-1839).

Attore e cantante. Era figlio del flautista George Louis De Camp e fratello di Maria Theresa Kemble. Relegato a ruoli secondari, non ebbe mai grande successo. Morì in America.

De Martins.

Ballerina citata da Hunt nel 1830 come danzatrice italiana.

Dibdin, Charles (battezzato nel 1745-1814).

Attore, cantante e compositore. Lavorò con Thomas Arne alle musiche per l'adattamento di Garrick del *Midsummer Night's Dream* e compose molti pezzi per lo *Stratford Jubilee*.

Dibdin, Charles Isaac Mungo (conosciuto anche come Charles Dibdin the Younger o Charles Isaac Pitt, 1768-1833).

Figlio illegittimo di Charles Dibdin e della ballerina Harriet Pitt. Il nome Mungo si riferiva al famoso personaggio di una farsa di Isaak Bickerstaff, amico del padre. Adottato da uno zio, scoprì la vocazione teatrale a 29 anni. Fu manager di Sadler's Wells dove curò spettacoli equestri e acquatici. Scrittore di pantomime e farse.

Dibdin, Thomas John (1771-1841).

Attore e drammaturgo, figlio illegittimo del drammaturgo e compositore Charles Dibdin (1745-1814) e dell'attrice Harriet Pitt, ebbe come padrini David Garrick, amico di famiglia e Francis Aickin. A quattro anni comparve nelle vesti di Cupido sul palcoscenico del Drury Lane, accompagnato da Mrs. Siddons che impersonava Venere. Recitò in molte città e scrisse farse e canzoni, mantenendosi anche come musicista e scenografo. Divenne manager del Surrey Theatre, ma dovette lasciare la direzione del Drury Lane. In tale occasione Lord Byron gli regalò circa

duecento disegni di costumi turchi per i suoi futuri spettacoli. Il Surrey fu però costretto a chiudere nel 1822 per problemi economici e legali. Nel 1827 dette alle stampe le sue memorie (*Reminiscences*), piene di aneddoti divertenti sulla vita teatrale. Morì a Pentonville e fu sepolto vicino al suo amico Joseph Grimaldi.

Dickons, Maria (nata Poole, Martha Frances Caroline, ca. 1774-1833). Cantante d'opera. Sviluppò il suo talento fino da giovanissima: a sei anni cantò i concerti di Händel e a tredici si esibì a Vauxhall. Debuttò al Covent Garden nel 1793. Dopo essersi sposata e aver passato un periodo di tempo lontano dalle scene, vi tornò nel 1807, forse per necessità economiche. Cantò al Covent Garden, al Lyceum e al Drury Lane. Nel 1820 si ritirò, forse per problemi di salute. Morì a Londra. Non ci sono molte notizie circa la sua voce, ma fu definita «potente e dolce», con una notevole intonazione e con uno stile raffinato.

Dodd, James William (1741-1796). Attore. Dopo aver lavorato in provincia debuttò al Drury Lane nel 1765 e rimase nello stesso teatro fino al 1796, quando si ritirò. Era un attore perfetto nelle parti di damerini e nei ruoli fatui. Recitò i ruoli famosi delle commedie di Sheridan. È noto il riferimento a lui fatto da Lamb che lo vide nel ruolo di Aguecheek in *Twelfth Night* e che ne descrisse le espressioni del volto nel saggio *The Old Actors* (1822, I vecchi attori).

Dormer. Attore, citato da Hunt nel saggio su Bannister in *Critical Essays* come «un certo Dormer».

Dowton, William (1764-1851). Uno dei principali attori comici. Dopo aver diretto una compagnia itinerante, fu ingaggiato da Sheridan e debuttò a Londra, al Drury Lane, nel 1796, dove rimase trentasei anni, pur continuando a fare tournée in altre città. Nel 1836 andò in America, ma non ebbe grande successo. Attore versatile, acquisì fama nei ruoli di personaggi anziani, fu ammirato in quello di Falstaff e considerato il miglior interprete di Malvolio. Fece la sua ultima comparsa in palcoscenico nel 1840.

Duncan, Maria Rebecca, in seguito Mrs. James Davison (1780?-1858). Nata a Liverpool da una coppia di attori, seguì i genitori nei loro spostamenti, soprattutto in Irlanda. Nel 1786 debuttò a Newcastle nel ruolo della bambina in *Isabella*. Dopo aver recitato in provincia, iniziò a recitare a Londra nel 1804. Sposò James Davison nel 1812 e fece una notevole carriera come attrice con il nome di Mrs. Davison.

Duport Louis Antoine (1781 o 1783-1853).

Ballerino francese. Debuttò all'Opéra di Parigi nel 1797 e divenne subito primo ballerino, in rivalità con Auguste Vestris. Fuggito da Parigi, lavorò a San Pietroburgo, Vienna, Napoli. Fu a Londra nel 1819. Perfezionò la tecnica classica e fu famoso per le piroette e i salti.

Hunt cita anche Madame Duport, di cui non si hanno notizie.

D'Urfey, Thomas (1653-1723).

Drammaturgo, cantante e compositore. Scrittore prolifico di commedie, tragedie e opere e di innumerevoli canzoni. Aveva un aspetto grottesco e diventò uno dei favoriti di Charles II per il quale mise in scena molte pièce; dopo l'ascesa al trono di James II e soprattutto dopo la Rivoluzione del 1688 perse le relazioni che aveva a corte. Cercando di vivere alla moda, aggiunse l'apostrofo al suo cognome. La sua opera migliore resta il *Don Quixote* per la quale Purcell scrisse la musica.

Edwin, Elizabeth Rebecca (1771?-1854).

Moglie di John Edwin the Younger e attrice. Rimasta vedova, recitò a Dublino e a Edimburgo. Poi, su suggerimento di Sheridan, fu ingaggiata al Drury Lane e restò nella compagnia di quel teatro dal 1809 al 1815; dopo tale data si hanno poche notizie della sua attività teatrale. La sua ultima apparizione sembra essere stata nell'opera comica *The Duenna* di Sheridan nel 1821.

Egerton, Daniel (1772-1835).

Attore, nato a Londra. Dopo aver recitato in vari teatri della capitale e in altre città, nel 1809 entrò a far parte della compagnia del Covent Garden quasi fino alla morte, impegnato in ruoli secondari. Nel frattempo, diresse il Sadler's Wells dal 1821 al 1824 e l'Olympic, pur non recitando in nessuno dei due teatri. Nel 1833 aprì il Victoria Theatre, prima conosciuto come Coburg, ma si ritirò nel 1834 rovinato economicamente. Aveva un aspetto robusto e Henry Crabb Robinson lo accusò di recitare «al di sotto di ogni critica».

Elliston, Robert William (1774-1831).

Attore, cantante, impresario e drammaturgo. Nato a Londra e figlio di un orologiaio. Fu istruito da uno zio che era direttore del Sidney College a Cambridge. Scappò di casa a 17 anni e divenne attore attirando subito l'attenzione su di sé. Dopo aver girato la provincia nella compagnia di Tate Wilkinson, per qualche anno recitò con successo a Bath. Nel 1796 a Londra, a Haymarket, fu lodato per una parte in cui John Philip Kemble era stato criticato negativamente e subito gli impresari di tutti e due i teatri lo

invitarono per la stagione invernale. Per qualche anno però continuò a esibirsi a Bath e a Edimburgo e in altre città; solo nel 1804 debuttò al Drury Lane. Quando cinque anni dopo il teatro fu distrutto dal fuoco, Elliston iniziò una carriera di impresario, acquistando una serie di teatri e organizzando spettacoli musicali. Attore molto famoso ai suoi tempi, pur eccentrico e bevitore, fu considerato da Leigh Hunt secondo solo a Garrick nella tragedia. All'apice del suo impero teatrale, ottenne la direzione del Drury Lane nel 1819. Ingaggiò un'eccellente compagnia di attori, compreso Edmund Kean, ma nel 1826 fu costretto dai proprietari a «abdicare» per i tanti debiti e dovette dichiarare bancarotta per le sue stravaganti speculazioni. Lamb e i suoi amici scrissero sul «London Magazine» lamentando che fosse stato trattato male. Elliston recitò al Surrey Theatre fino a pochi giorni prima della morte.

Emery, John (1777-1822).

Attore, cantante, violinista, compositore e pittore. Figlio d'arte, fu considerato uno dei migliori attori del tempo, specializzato in ruoli di campagnoli. Debuttò a Brighton nel 1792 nella farsa *Peeping Tom*, e recitò poi a Londra, a Haymarket e soprattutto al Covent Garden per ventiquattro anni, fino alla morte. In questo teatro aveva preso il posto di John Quick. Fu molto lodato come Calibano, Sir Toby Belch in *Twelfth Night* e Dogberry in *Much Ado About Nothing*. Era anche pittore e tra il 1801 e il 1817 mostrò spesso le sue opere alla Royal Academy. Dedito all'alcol, morì giovane e i suoi compagni attori dovettero fare una colletta per aiutare la vedova e i sette figli.

Farley, Charles (1771-1859).

Attore, drammaturgo e direttore di scena. Cominciò a recitare da giovanissimo: a tredici anni comparve al Covent Garden nella parte del principe Edward in *Richard III*. In seguito si dedicò anche alla pantomima popolare pur non trascurando la sua carriera di attore. Recitò moltissimi ruoli e si ritirò dalle scene nel 1834. Famoso per alcuni personaggi shakespeariani: Cloten, Osrice, Barnardine, Roderigo. Aveva modi enfatici, un brutto volto e una voce forte, e fu maestro del famoso clown Joseph Grimaldi.

Farren, Elizabeth (1759 o 1762?-1829).

Attrice e cantante. Figlia di attori girovaghi, con i quali recitò fin da piccola. Debuttò a Londra nel 1777 a Haymarket e poi si trasferì al Drury Lane dove, per la sua naturale eleganza e la figura slanciata, era particolarmente adatta a interpretare i ruoli di signore raffinate. Si ritirò dalle scene nel 1797, anno in cui si sposò con Edward Smith-Stanley, Conte di Derby, appena rimasto vedovo. Fu famosa per l'interpretazione di Lady Teazle,

nella commedia *The School for Scandal* di Sheridan, parte che recitò anche per l'ultima apparizione sulle scene.

Farren William (1786-1861).

Discendente di una intera stirpe di attori, William Farren fu ineguagliabile nel ruolo di Sir Peter Teazle, dalla commedia *The School for Scandal* di Sheridan, oltre che in ruoli shakesperiani. Debuttò a Londra nel 1818 al Covent Garden proprio in quel ruolo che gli valse un immediato successo. Ebbe una lunga carriera nella capitale e lasciò le scene nel 1855. Dal 1821 visse con Harriet Elizabeth Savill, in seguito conosciuta come Mrs. Faucit.

Faucit, Mrs. Harriet Elizabeth (nata Diddear, 1789-1857).

Cominciò presto a recitare nella Dover Company per aiutare economicamente la famiglia e nel 1805 sposò l'attore Faucit con il quale recitò in provincia fino a che, notata per la sua interpretazione di Lady Macbeth, fu ingaggiata al Covent Garden, dove debuttò nel 1813. In seguito, separatasi dal marito visse con William Farren con il quale ebbe due figli.

Fawcett John (1768-1837).

Era figlio di due attori e, nonostante il padre pensasse per lui a un mestiere diverso, a diciotto anni si unì alla compagnia di Charles Mates e cominciò a recitare sotto falso nome. Nel 1787 debuttò a York come tragico ma Tate Wilkinson ne intuì le potenzialità di attore comico e come tale ebbe grande successo. Debuttò al Covent Garden di Londra nel 1791, e sembrò adatto a sostituire John Edwin, che era morto nel 1790. Per molti anni fu stage manager del Covent Garden, fino a che, nel 1829, inaspettatamente, fu sostituito. Lasciò le scene l'anno dopo. Per circa quarant'anni era stato un ottimo interprete di personaggi bassi, rustici e di ruoli comici che prevedevano il canto. Aveva un repertorio molto ampio e George Colman the Younger scrisse per lui ruoli adatti alle sue qualità.

Fiorilli, Tiberio (1608-1694).

Attore napoletano, celebre rielaboratore della famosa maschera di Scaramuccia. Visse a lungo in Francia e fu grande amico di Molière. Diresse la compagnia della Comédie Italienne a Parigi.

Fodor-Mainvielle, Joséphine (Geneviève Josephine Fodor, 1789 o 1793?-1870).

Soprano francese, figlia del compositore e violinista Joseph Fodor. Era nata a Parigi ma, forse a causa della Rivoluzione, quando aveva qualche mese la famiglia si trasferì in Russia, a San Pietroburgo, dove il padre insegnò ai bambini dello zar. In quella città Josephine iniziò a cantare in pubblico, in

russo e in francese. Nel 1812 sposò Jean-Baptiste Tharaud-Mainvielle, un attore francese del teatro di San Pietroburgo con il quale tornò in Francia. Cantò a Parigi, Londra, Venezia, Napoli, Vienna. Per problemi alla voce si ritirò gradualmente dal palcoscenico nel 1828. Nel 1857 pubblicò il libro *Réflexions et conseils sur l'art du chant*.

Foote, Maria (1797?-1867).

Attrice. Figlia di Samuel T. Foote, manager del teatro di Plymouth che diceva di essere parente dell'omonimo attore e drammaturgo, recitò giovanissima la parte di Giulietta nel teatro del padre. Nel 1814 debuttò al Covent Garden. Bella ma limitata come attrice, recitò comunque anche in Irlanda e in Scozia. Da una relazione con il Colonnello William Berkeley ebbe due figli. La causa intentata a Joseph Hayne per non aver mantenuto la sua promessa di matrimonio la rese famosa. Nel 1831 lasciò le scene e sposò Charles Stanhope, conte di Harrington.

Foote, Samuel (1721-1777).

Attore e drammaturgo. Il padre era un magistrato e la madre era figlia di un baronetto. Fu espulso da Oxford e continuò a studiare legge all'Inner Temple. Dopo varie imprese fallimentari e una detenzione per debiti, frequentò la scuola di teatro aperta da Macklin e debuttò in *Othello* con Macklin come Iago. Dopo una parentesi dublinese, continuò a Londra la sua carriera tra alti e bassi. Nota la sua abilità nelle imitazioni e nella satira. Negli anni Sessanta cominciò ad avere una certa prosperità, ma a seguito di un incidente durante una sua visita all'amico Lord Mexborough gli fu amputata una gamba e il Duca di York ottenne per lui la licenza del Haymarket, dove avrebbe potuto mettere in scena tragedie d'estate, per tutta la vita. Le diffamazioni e le calunnie su cui imperniava le sue opere gli valsero denunce e querele, ma contro un'ultima accusa molto grave e infondata fu difeso strenuamente da amici e persino da chi era stato oggetto di satira e fu poi assolto in tribunale. Ne rimase comunque molto scosso e vendette la sua licenza a Colman. Su consiglio del medico, per migliorare le sue condizioni di salute molto provata dagli ultimi avvenimenti, partì per il sud della Francia, ma morì a Dover. È sepolto a Westminster Abbey. Molte le testimonianze della sua verve comica e mordace, anche in sede privata.

Forde, Catherine Maria (1805-1844).

Attrice e cantante, nata a Dublino. Pur avendo cantato e recitato nei maggiori teatri londinesi, non divenne mai una figura di prima grandezza e morì in gravi difficoltà economiche.

García, Manuel del Popolo Vicente Rodriguez (1775-1832).

Fu cantante d'opera, compositore, impresario e insegnante. Nato a Siviglia, cantò in Spagna, in Francia, in Italia – a Napoli fu interprete delle opere di Rossini – e in Inghilterra. La figlia maggiore fu la rinomata cantante Maria Malibran e anche gli altri figli furono insigni musicisti. Lorenzo Da Ponte si impegnò per far arrivare la sua compagnia a New York per rappresentare l'opera italiana: misero in scena per la prima volta in America circa ottanta opere. Tra queste *Don Giovanni*, che Da Ponte aveva caldeggiato. Abbandonata l'idea di stabilirsi in Messico, nel 1829 tornò a Parigi dove visse gli ultimi anni soprattutto insegnando. L'ultima apparizione in pubblico fu nel 1831. La sua voce tenorile aveva una profondità baritonale ma era abile anche nel falsetto e cantava una sua composizione in cui duettava con se stesso nelle parti di tenore e soprano.

Garrick, David (1717-1779).

Uno dei più grandi attori inglesi, che cambiò radicalmente lo stile di recitazione, allontanandosi da quello declamatorio di James Quin per un modo più «naturale». Come direttore del Drury Lane, carica che tenne per molti anni, introdusse molte innovazioni, quali l'illuminazione della scena con luci nascoste al pubblico e la proibizione che gli spettatori fossero sistemati anche sul palcoscenico. Iniziò a recitare molto presto, ma debuttò formalmente nel ruolo di Riccardo III al Goodman's Fields nel 1741. Il successo fu tale che venne immediatamente ingaggiato al Drury Lane e dal 1742 la sua fama fu sempre crescente. Grandissimo nella tragedia, nonostante fosse piccolo di statura, così come nella commedia. Per il suo carattere e il suo snobismo, oltre che per il potere e la fama acquisiti nel mondo del teatro, si attirò inimicizie e spesso si ritrovò coinvolto in controversie e liti. Adattò molti lavori altrui per il palcoscenico e scrisse anche pregevoli opere originali. Dal 1763 al 1765 viaggiò sul continente, particolarmente in Francia dove fu accolto con grande calore. Nel 1769 organizzò lo *Shakespeare Jubilee* a Stratford, incrementando la cosiddetta «bardolatria». Fece la sua recita di addio nel 1776 e poi si ritirò a Hampton, dove morì pochi anni dopo. È sepolto a Westminster Abbey. Fu ritratto da molti pittori dell'epoca, tra cui Reynolds, Hogarth, Gainsborough.

Gibbs, Mrs. Maria (nata Logan, 1770 o 1772-?).

Dopo aver recitato piccole parti in diversi teatri di Londra, nel 1787 cambiò il suo nome in Mrs. Gibbs. I critici furono d'accordo che era bella e aveva un'incredibile aria di semplicità e innocenza naturale. Della sua vita privata si sa molto poco. Fu l'amante, o forse la moglie, del drammaturgo George Colman il Giovane. Gli rimase accanto fino alla morte di lui nel 1836 e si sa che era ancora viva nel 1844. Da anziana recitò soprattutto a Haymarket.

Gilbert, George.

Ballerino. Se ne hanno poche notizie anche se il suo nome compare come «M. Gilbert from the Italian Opera», e successivamente lo troviamo nei programmi del Drury Lane per molti anni. Forse si era formato alla accademia dell'Opera o alla scuola privata di D'Egville. Al Drury Lane nel 1829, quando Oscar Byrne era maestro di ballo e la figlia Rosa apparteneva alla compagnia, Gilbert figura come primo ballerino.

Giorgi Trombetta Belloc, Maria Teresa (1784-1855).

Mezzosoprano, nata nel Canavese da padre giacobino e madre di origini georgiane. La famiglia riparò in Francia nel 1799 per motivi politici e forse la giovane studiò lì, ma il debutto avvenne a Torino nel 1801: nei libretti compare con lo pseudonimo Maria Teresa Giorgi. Dopo il suo matrimonio con il chirurgo Angelo Belloc aggiunse questo cognome, con il quale proseguì la sua carriera in Italia e in Francia, con grande successo, prima nelle opere comiche e poi nel melodramma serio. Nella stagione 1819-1820 cantò al King's Theatre di Londra dove fu apprezzata interprete di Rossini e Mozart. Nel 1824 annunciò il ritiro dalle scene ma cantò ancora in poche stagioni in provincia. Concluse la carriera a Vicenza qualche anno dopo e da allora visse riservata dedicandosi a opere di beneficenza. Alla sua morte, non avendo eredi, i suoi averi andarono a un domestico che dilapidò una notevole ricchezza e disperse tutta la sua documentazione.

Glover, Juliana (nata Betterton, in realtà Butterson, 1779-1850).

Fu detta «Julia» per tutta la sua carriera. I genitori erano entrambi attori e Julia recitò fino da piccola. Nel 1797 fece il suo debutto al Covent Garden dove era stata ingaggiata per cinque anni. Nel 1802 debuttò al Drury Lane; da allora si alternò tra i due teatri e fu spesso in scena con Kean e Macready. Fu l'originale Alhadra in *Remorse* di Coleridge, del 1813. Si ritirò nel 1850 ma era già malata e morì subito dopo la sua ultima rappresentazione. Considerata migliore come attrice comica era meno apprezzata come interprete tragica.

Goss, Mademoiselle.

Danzatrice, citata da Hunt il 31 gennaio 1819 come «una bella brunettina».

Grant, Miss.

Attrice citata da Hunt nel saggio su Miss Mellon (in *Critical Essays*) come «una giovane attrice di nome Grant». Poche righe dopo però dice «so poco di Miss Grant».

Grimaldi, Joseph (1779-1837).

Figlio di Giuseppe Grimaldi (1713-1788), danzatore e attore di pantomime, anche Joseph fu attore di pantomime e creatore all'interno del genere «Harlequinade» (una variante inglese della pantomima, originatasi dalla fusione del dumbshow e della commedia dell'arte) di un personaggio assolutamente nuovo, Clown, che mostrava sul palcoscenico la sua abilità come ballerino, cantante, acrobata. In questo ruolo rese famosa la pantomima *Harlequin and the Mother Goose* (1806, Arlecchino e Mamma Oca), di Thomas Dibdin, il più famoso spettacolo di Natale dell'800. Noto per le sue contorsioni facciali e per il canto e l'inventiva. Dal 1806 Grimaldi lavorò al Covent Garden, che lasciò nel 1823 per ritirarsi pochi anni dopo, nel 1828. Le sue memorie, finite poco prima di morire, furono pubblicate a cura di Charles Dickens.

Harley, John Pritt (1786-1858).

Debuttò all'English Opera House nel luglio del 1815. Poco dopo si unì alla compagnia del Drury Lane dove rimase fino al 1835 e divenne famoso come attore comico e cantante.

Harlowe, Mrs. Sarah (1765-1852).

Forse si tratta dello pseudonimo di Miss Wilson; era un'attrice da commedia popolare. Aveva iniziato a recitare in provincia, e nel 1787 aveva conosciuto l'attore Francis Godolphin Waldron, più vecchio di lei di ventun anni, diventandone l'amante e vivendo con lui fino alla sua morte, avvenuta nel 1818. Con l'aiuto di Waldron aveva debuttato a Londra, prima come attrice di pantomime e cantante, poi al Covent Garden, nel 1790. Successivamente recitò a Haymarket, e a fine secolo ebbe un ingaggio al Drury Lane, ma cantava anche nella compagnia della British Opera al Lyceum. Era particolarmente adatta a ruoli maschili o *en travesti* e recitò con successo molti ruoli che erano di Mrs. Jordan. Si ritirò dalle scene nel 1826 e morì molti anni dopo, a 86 anni, di un attacco cardiaco.

Havard, William (1710-1778).

Attore. Lavorò al Goodman's Fields Theatre e successivamente al Drury Lane fino al suo ritiro dalle scene nel 1769. Interpretò sempre parti secondarie e compare come oggetto di satira in *The Rosciad* (1761) di Charles Churchill, poema eroicomico sugli attori e i teatri di Londra.

Heathcote, Caroline (nata Searle, ca. 1789-1816).

Attrice e ballerina famosa per la sua bellezza. John Opie la dipinse nelle vesti di Miranda poco prima del suo matrimonio. Sposò nel 1807 il nobile Robert Heathcote e da allora fu conosciuta con il nome del marito.

Henderson, John (1747-1785).

Attore. Con il nome di Courtney, Henderson debuttò a Bath nel 1772 nel ruolo di Amleto, recitando subito dopo Riccardo III e altri personaggi, circa venti, già nella sua prima stagione. Richard Cumberland e altri lo raccomandarono a Garrick per il Drury Lane, però Henderson non accettò le condizioni restrittive poste dal grande attore e manager. Il debutto londinese avvenne nel 1777 a Haymarket come Shylock ma i critici furono tiepidi. Recitò poi a Liverpool, a Edimburgo e in Irlanda e nei teatri di Londra, soprattutto al Covent Garden dove nel 1784 interpretò Comus, ruolo per il quale lo nomina Lamb.

Hill, B.

Attore. Hunt lo nomina sul «Tatler» del 4 ottobre 1830 nel ruolo di Doctor Caius in *The Merry Wives of Windsor*.

Hill Mrs. C.

Hunt la nomina sul «Tatler» del 4 ottobre 1830 come debuttante in *The Merry Wives of Windsor*. Non se ne hanno altre notizie.

Holland, Charles (1768-1849?).

Attore. La sua carriera si svolse interamente a Londra, ma sempre in parti secondarie. Recitò a lungo con Kean.

Horn, Charles Edward (1786-1849).

Cantante e compositore, di origini tedesche. Studiò musica con il padre e iniziò nel 1824 una carriera di successo, tra l'Inghilterra e gli Stati Uniti. Cantava parti di tenore e di baritono ed era un buon attore. Nel 1835 la perdita della voce per una malattia lo obbligò a lasciare le scene. Divenne allora editore di musica a New York e in seguito direttore della Haydn and Handel Society di Boston, città nella quale morì. Alcune opere e arie scritte da lui ebbero un discreto successo.

Huddart Miss (poi Mrs. Warner, 1804-1854).

Attrice. Dopo aver recitato a Dublino debuttò a Londra nel 1830 in *Venice Preserv'd* di Otway, dove divenne amica di Macready. La sua carriera si svolse principalmente tra le due città ma nei primi anni '50 si recò in America dove fece grande successo, dovendo però rientrare perché già gravemente ammalata.

Humphries Mrs. (o Miss, attiva 1797-1813).

Attrice. Debuttò al Drury Lane nel 1797 e fu osannata come una seconda Miss Farren, ma rimase vittima della pratica del *puffing*, ovvero delle lodi tributate in modo eccessivo e ingiustificato.

Inchbald Mrs. Elizabeth (nata Simpson, 1753-1821).

Scrittrice, drammaturga e attrice. Debuttò a Londra nel 1772. Con il marito, l'attore Joseph Inchbald, recitò anche in Scozia e in Francia. Divennero amici di Sarah Siddons e di John Kemble. Anche dopo la morte del marito Elizabeth continuò a recitare con discreto successo. Scrisse due romanzi, alcune pièce e tradusse opere teatrali dal tedesco e dal francese.

Incedon, Charles (1763-1826).

Tenore, nato in Cornovaglia. Debuttò a Vauxhall Gardens di Bath nel 1786, e cantò in altre città di provincia. Nel 1790 a Bath fu ascoltato dal manager del Covent Garden che lo ingaggiò. Non raggiunse comunque il successo tributato a Johnstone o a Bannister, nonostante avesse una bella voce e un buon orecchio. Cantò spesso anche a Dublino e fece tournée nel paese, ma rimase legato al Covent Garden fino al 1815. Accusato spesso di rozzezza. Nel 1817 si recò in America dove debuttò al Park Theatre di New York in una rappresentazione di *Love in a Village* di Isaac Bickerstaffe, per poi fare un lungo giro di spettacoli. Ritornò in patria nel 1818 e lasciò il palcoscenico dopo pochi anni, nel 1822. Forse per bisogno di denaro comparve ancora sulle scene a Southampton nel 1824.

Inverarity, Elizabeth (poi Mrs. Charles Martyn, 1813-1846).

Attrice e cantante scozzese. Debuttò al Covent Garden nel 1830 e a Londra cantò anche nei concerti della Philharmonic Society. Nel 1836 sposò Charles Martyn, un basso, con cui si esibì a New York qualche anno dopo. Sembra fosse una bella donna ma senza particolari doti di cantante e di attrice.

Jerrold, Douglas William (1803-1857).

Letterato e scrittore. Figlio di Samuel Jerrold, attore e direttore di un teatro di provincia, da piccolo recitò in alcune occasioni ma non intraprese la carriera teatrale. Dopo un'esperienza in Marina, cominciò a scrivere per diversi periodici, in particolare *Punch*, e a comporre opere teatrali, tra le quali *Black Eyed Susan* è la più famosa. Fondò anche giornali, senza molto successo. Dopo la sua morte Charles Dickens organizzò delle performances per aiutarne economicamente la famiglia.

Johnston, Mrs. Henry Erskine (Nanette Parker, nata nel 1782).

Attrice, ballerina e cantante. Il padre era proprietario del Circus a Edimburgo e forse la giovane Nanette vi si esibì molto giovane. Sposò nel 1796 Henry Erskine Johnston (1777-1845), il «Roscio scozzese», con il quale debuttò a Londra nel 1797, recitando successivamente al Covent Garden e a Haymarket con successo, nonostante venisse accusata di essere arrogante e presuntuosa. Dopo la separazione dal marito visse con Henry Harris,

impresario del Covent Garden che poi lasciò per un banchiere. Sembra che la sua ultima apparizione sulle scene sia stata nel 1816.

Johnstone, John Henry (1750-1828).

Era un famoso attore comico e cantante irlandese. Aveva iniziato la carriera allo Smock Alley Theatre a Dublino, nel 1775. Nel 1783 aveva recitato con grande successo al Covent Garden, raccomandato da Macklin. Fu membro della compagnia del Drury Lane dal 1803 al 1820, abbandonando sempre più il canto per la recitazione. Haydn aveva notato che aveva scarse doti per la musica: non andava a tempo con l'orchestra e nelle note basse la sua voce era sgradevole e dissonante.

Jones, Richard (1779-1851).

Recitò a Birmingham, a Manchester e in Irlanda prima di debuttare al Covent Garden nel 1807. All'inizio non ebbe successo e fu accusato di imitare William Thomas Lewis conosciuto come «Gentleman Lewis», da cui a lui derivò il soprannome «Gentleman Jones». Quando Lewis si ritirò dalle scene nel 1809, Jones trovò la sua strada e divenne un buon attore comico di farse e interprete di fatui damerini.

Jordan, Dorothy (o Dorothea, nata Bland e nota talvolta come Miss Phillips e Miss Francis, 1761-1816).

Anglo-irlandese, la più grande attrice comica della sua epoca, famosa per i ruoli da maschiaccio o in cui doveva travestirsi da uomo, dato che le sue gambe erano considerate bellissime. Era sorella dell'attore George Bland, ma non aveva mai usato il cognome del padre naturale e si fece conoscere a Dublino, dove debuttò nel 1777, come Miss Francis. Nel 1782 arrivò in Inghilterra, a Leeds, e prese il nome di Mrs. Jordan, anche se non fu mai sposata. Tre anni dopo si trasferì al Drury Lane dove recitò per molti anni. I suoi ruoli più famosi furono Nell in *The Devil to Pay* di Coffey, Lady Teazle (*The School for Scandal*), Imogen (*Cymbeline*) e Rosalind (*As You Like It*). Fu molto lodata da Hazlitt, Lamb e Leigh Hunt. Ebbe molte relazioni, la più importante delle quali con il Duca di Clarence, divenuto poi Guglielmo IV, con cui ebbe dieci figli. Dopo la separazione dal Duca nel 1811, ottenne la custodia delle figlie femmine e un vitalizio a patto che non recitasse più. Nel 1814 per pagare i debiti di un genero tornò sulle scene e il duca si riprese le figlie e interruppe l'appannaggio. A quel punto si trasferì a Parigi dove morì. Fu ritratta da Reynolds, Gainsborough, Hoppner e Romney.

Kean, Edmund (1789 o 1787?-1833).

Considerato il più grande attore tragico inglese dell'Ottocento, recitò fino da bambino: fece la sua prima apparizione nelle vesti di Cupido a quattro anni. Non tollerando la disciplina scolastica abbandonò presto gli studi e si

imbarcò come mozzo. Ma lasciò presto anche la vita di mare e trovò la protezione di uno zio mimo e ventriquo e poi di una zia attrice, che lo avviarono alla pantomima e agli studi teatrali. All'inizio visse anni duri come attore girovago e acrobata, recitando Arlecchino, ma dal suo debutto al Drury Lane nel ruolo di Shylock il 26 gennaio del 1814 cominciò una carriera costellata di successi. Nel personaggio di Shylock rompe con la tradizione di rappresentarlo con la barba rossa e la parrucca e lo interpretò invece come un demonio con un coltello da macellaio e lo sguardo sanguinario. La sua maggiore abilità sembra essere stata l'interpretazione di personaggi malvagi, mentre non eccelle nella commedia. I ruoli che gli guadagnarono la fama furono soprattutto quelli, romantici e veementi, in cui poteva mostrare una grande passione tragica: Riccardo III, Amleto, Re Lear, Otello. Rimise in scena per primo il finale originale di *King Lear*, ma la sua scelta fu criticata negativamente, e tornò quindi a recitare l'adattamento di Tate con il suo lieto fine. Il suo pathos fu messo spesso a confronto con la recitazione statuaria e solenne di Kemble. Fu un mito per Hazlitt che lo ammirò fino dal debutto e lo seguì nella sua carriera, Hunt ne riconobbe la grandezza ma conservò nei suoi confronti un atteggiamento meno partecipe.

Kean recitò anche a New York, in Canada, in Irlanda e a Parigi. Fu però al centro di scandali per il suo comportamento considerato sregolato e incline all'alcol, che lo vide protagonista di un processo in cui fu condannato per adulterio, e che rischiò in diverse circostanze di alienargli il favore del pubblico. Fece la sua ultima comparsa sul palcoscenico del Covent Garden nel 1833 recitando Otello con il figlio, ma ebbe un collasso durante lo spettacolo e morì poche settimane dopo. Alexandre Dumas padre scrisse su di lui il dramma *Kean, ou désordre et génie* (1836), adattato poi da Jean-Paul Sartre per l'attore Pierre Brasseur nel 1953. Il figlio Charles fu attore e direttore del Princess's Theatre, famoso per le sue produzioni storicamente accurate.

Keeley Mrs. Mary Anne (nata Goward, 1805-1899).

Attrice e manager teatrale. Dopo una breve carriera come cantante, e dopo il matrimonio con Robert Keeley recitò regolarmente con il marito. Ebbe un notevole successo e lasciò le scene nel 1859.

Keeley Robert (1793-1869).

Attore comico e impresario. Famoso per le sue interpretazioni femminili. Fece il suo debutto a Londra nel 1818 e recitò poi nei maggiori teatri. Dal 1829 apparve regolarmente sulle scene con la moglie, Mary Anne Goward. Fu anche direttore del Lyceum e poi del Princess's Theatre.

Kelly, Frances Maria (Fanny) (1790-1882).

Era la nipote di Michael Kelly, cantante e compositore d'opera che aveva conosciuto Mozart e aveva cantato nella prima rappresentazione de *Le nozze di Figaro*. Fanny debuttò al Drury Lane nel 1798 in *Bluebeard* (Barbablù), con la musica dello zio, e recitò prevalentemente in quel teatro. Fu grande amica dei Lamb; Charles si era innamorato di lei ma la ragazza rifiutò una sua offerta di matrimonio nel 1819. Attrice di grande versatilità e talento oltre che cantante di capacità al di sopra della media, ebbe successo nelle parti comiche che erano state di Mrs. Jordan e nel melodramma domestico. Costruì il teatrino di Dean Street, ma ne ricavò poco. Si ritirò nel 1835 e da allora si dedicò alla formazione di giovani attrici.

Kelly, Michael (1762-1826).

Attore, cantante, compositore, impresario e direttore musicale. Debuttò nel 1777 cantando in un'opera di Piccini, con grande successo. Fu poi mandato dal padre a studiare in Italia. Nel 1784 cantò a Vienna, al teatro di corte; in quell'ambiente conobbe Haydn e Gluck, e divenne amico di Mozart, interpretando Basilio e Don Curzio alla prima delle *Nozze di Figaro* nel 1786. Solo l'anno dopo debuttò a Londra al Drury Lane, iniziando così la sua carriera di cantante in Inghilterra che terminò nel 1811, secondo le sue memorie (*Reminiscences*, pubblicate nel 1826). Continuò a comporre e a occuparsi di opera come impresario.

Kemble, Charles (1775-1854).

Attore e impresario. Fratello minore di John Philip Kemble e di Sarah Siddons. Debuttò a Londra nel 1794 in una produzione di *Macbeth* dove il fratello recitava la parte del protagonista. Recitò soprattutto parti di innamorati romantici e di gentiluomini. Attorno al 1800 il suo modo di recitare era molto migliorato dagli inizi, e Hazlitt e Hunt lo apprezzarono nel ruolo di Cassio in *Othello*. Nel 1813 lasciò il Covent Garden, dove la presenza del fratello maggiore più famoso lo metteva in ombra e con la moglie andarono in tournée in Gran Bretagna e in Francia. Si recò anche in Germania, alla ricerca di testi da tradurre per il pubblico inglese. Due anni dopo riprese a recitare a Londra. Quando il fratello si ritirò, nel 1817, gli lasciò la sua parte di azioni del Covent Garden, ma la direzione del teatro si rivelò difficile e non redditizia. Dal 1822 inaugurò con successo la moda delle rappresentazioni storicamente accurate. Nel 1827 si recò con altri attori inglesi a Parigi per mostrare al pubblico francese i drammi inglesi e cinque anni dopo con la figlia Fanny Kemble (1809-1893) fu accolto con entusiasmo in America. Lasciò le scene nel 1836, dopo una carriera di 44 anni: nella serata finale la polizia dovette intervenire per allontanare chi non era riuscito a entrare e i presenti, tra i quali era anche la principessa

Victoria, gli tributarono dieci minuti di ovazioni. Nel 1840 recitò ancora su richiesta della regina che voleva che il consorte Albert potesse vederlo e qualche anno dopo per lei fece una lettura di *Cymbeline*.

Kemble, Fanny (poi Mrs. Butler, 1809-1893).

Attrice, figlia di Charles Kemble. Recitò Giulietta per la prima volta nel 1829 con grande successo, ma Hunt la considerò sopravvalutata sul *Tatler*. L'apparizione della giovane sulle scene del Covent Garden salvò il teatro dal fallimento e permise al padre di ripagare un grosso debito. Per diverse stagioni Fanny fu un pilastro per il Covent Garden, viaggiò con il padre in diverse città inglesi e nel 1832 si esibì con lui a New York, e in altre città degli Stati Uniti e del Canada, dove i due attori fecero grande successo. A Philadelphia Miss Kemble si sposò con Pierce Butler, nipote del Senatore Butler, uno dei Padri fondatori degli USA.

Kemble, George Stephen (1758-1822).

Attore e manager teatrale. Fratello di Charles Kemble, John Philip Kemble e di Sarah Siddons. Mentre recitava a Dublino fu contattato e ingaggiato, scambiandolo per il fratello, al Covent Garden di Londra, dove debuttò nel 1783. Passò poi alla compagnia di Haymarket, ma lasciò la professione quando divenne direttore del teatro di Edimburgo. Per trent'anni diresse il teatro di Newcastle, oltre ad altri teatri (tra cui Edimburgo, Liverpool, Aberdeen, Chester, Lancaster). Presentò al pubblico molti attori e ne sostenne la carriera. Fu famoso nel ruolo di Falstaff, e la sua fu considerata la migliore interpretazione di sempre. Dal 1806 visse a Durham con sempre meno impegni teatrali, e recitando per l'ultima volta nel 1822. La sua fama fu oscurata da quella della moglie, Elizabeth Satchell.

Kemble, John Philip (1757-1823).

Famosissimo attore tragico del tempo. Aveva recitato fino da bambino con i genitori ma in seguito era andato all'estero a completare la sua istruzione. Apparve in pubblico per la prima volta nel 1776 e poi debuttò al Drury Lane nel 1783 come Amleto, suscitando interesse e dividendo la critica a proposito dell'originalità delle enfasi e delle pause: un giudizio diverso da quello dato in seguito alla sua declamazione statica e ferma, più legata al concetto di dignità che a quello di passione. Spesso recitò con la sorella Mrs. Siddons, e ogni loro rappresentazione era un avvenimento. Dalla data del suo debutto fino al 1802 impersonò oltre centoventi personaggi, interpretando tutti i ruoli tragici del repertorio, shakespeariani e non. La sua recitazione era severa e statuaria, il che lo rendeva poco adatto alla commedia o ai drammi sentimentali; sembra che la sua interpretazione di Amleto durasse venti minuti di più di quella di tutti gli altri attori. Fu impresario del Drury Lane dal 1788 al 1801 e successivamente, nel 1803,

diventò direttore del Covent Garden, dove portò nella compagnia tutta la sua famiglia. Recitò Macbeth nella serata dell'addio alle scene di Mrs. Siddons e pianse per la commozione. Molti critici, tra cui Hunt, lo abbandonarono per seguire il nuovo idolo, Kean, ma Hazlitt ne riconobbe la grandezza. Si ritirò dalle scene il 23 giugno del 1817 con una rappresentazione di *Coriolanus* davanti a un pubblico che lo salutò con una *standing ovation*. Negli anni successivi viaggiò con la moglie in Scozia e poi in Francia e in Italia. Morì a Losanna, dove fu sepolto. Prima del ritiro aveva venduto al duca di Devonshire la sua enorme collezione di 4000 drammi, tra cui degli in quarto elisabettiani, e 40 volumi di locandine, custoditi ora, insieme ad una altrettanto numerosa collezione del duca stesso, alla Huntington Library. Anche il resto delle sue proprietà - lettere, annotazioni, stampe, manoscritti - sono conservati sia alla British Library che a Harvard e alla Folger Library. Fu ritratto in varie pose da molti artisti dell'epoca.

Kemble, Maria Theresa (nata De Camp, 1775-1838).

Figlia del musicista George Louis De Camp, aveva danzato fino da bambina e debuttato al Drury Lane a soli undici anni. Si specializzò nei ruoli di cameriera e di *ingénue*. Si sposò con Charles Kemble, con il quale aveva lavorato spesso; dopo il matrimonio il sodalizio artistico continuò a Londra e altrove. Si ritirò dalle scene nel 1819. La figlia, Fanny Kemble, ebbe successo come scrittrice e come attrice, ma nel 1834 si ritirò per sposare un ricco americano conosciuto durante la tournée che aveva fatto con il padre.

King, Thomas (1730-1805).

Era un attore comico di prima qualità. Fu anche drammaturgo, e impresario del Sadler's Wells e poi stage manager del Drury Lane dove era stato ingaggiato da giovane da Garrick nel 1748; calcò le scene per più di mezzo secolo. Allo *Stratford Jubilee* di Garrick, un festival dedicato a Shakespeare, King interpretò la parte di un damerino detrattore del grande poeta, in cui erano riconoscibili le critiche di Voltaire. Fu l'originale di molti personaggi comici e soprattutto di Sir Peter Teazle in *The School for Scandal* di Sheridan (1777), parte che interpretò con successo fino al suo ritiro nel 1802.

Knight, Edward (1774-1826).

Attore comico eccentrico, conosciuto come «piccolo cavaliere». Studiò pittura ma, innamoratosi del teatro, volle fare l'attore. La prima volta che calcò le scene fu preso dal panico e non riuscì a dire una sola parola; superato in seguito il problema recitò a lungo in provincia dove fu ingaggiato da Tate Wilkinson, e debuttò infine a Londra nel 1809, al

Lyceum, dato che il Drury Lane, dove era stato assunto, era stato distrutto da un incendio. Quando il teatro fu ricostruito vi si trasferì con tutta la compagnia e vi rimase fino alla morte. Non aveva uguali nelle parti di domestici, contadini e vecchi.

Lablache, Luigi (1794-1858).

Cantante, nato a Napoli, da padre francese. Studiò in questa città violino, contrabbasso e poi canto. Si esibì come basso buffo ma anche in parti serie, nei maggiori teatri italiani e a Vienna; qui Schubert gli dedicò i *Drei Gesänge op. 83* per basso su testi di Metastasio. Nel 1830 iniziò una carriera internazionale che lo portò a Londra e a Parigi. Si divise tra le due città fino al 1852, recandosi anche in Russia su invito dello zar Nicola I. Fu, negli anni 1836-1837, maestro di canto della regina Vittoria. Morì a Napoli dove era tornato definitivamente per problemi di salute. Fu ammirato da Wagner e da Verdi per le capacità vocali ma anche per la sua immedesimazione realistica che ne faceva un notevole attore.

Laston.

Attore. Hunt lo cita di sfuggita con Brunton e Claremont in un articolo del 24 marzo 1811.

Le Febre, Mademoiselle.

Danzatrice. Citata da Hunt il 31 gennaio 1819 assieme a Mademoiselle Goss.

Lewis, William Thomas (ca. 1746 o 1749?-1811).

Calcò le scene fino da piccolo con la madre e il patrigno in Irlanda; debuttò a Dublino nel 1761 e fu raccomandato a Garrick che però non mostrò interesse. Nel 1773, dopo una fama crescente acquisita in Irlanda, Lewis fu ingaggiato al Covent Garden dove rimase fino a che si ritirò nel 1809. Nei primi anni dell'Ottocento divenne comproprietario di teatri a Liverpool e a Manchester. Era vivace e coscienzioso e per questo molto amato dalla compagnia. Non adatto alla tragedia, ma insuperabile nella commedia brillante: la sua eleganza e affabilità gli valsero il soprannome di «Gentleman» Lewis. Nella sua carriera recitò quasi duecento parti diverse.

Liston, John (1776?-1846).

Attore comico che, dopo aver recitato per anni in provincia con la compagnia di Stephen Kemble, fu scoperto da Charles Kemble e debuttò a Haymarket nel 1805. Fu poi ingaggiato al Covent Garden dove recitò fino al 1822, per passare successivamente al Drury Lane. Fu anche popolare in provincia e per trent'anni restò uno dei principali attori di Londra fino al suo ritiro nel 1837. Fece la fortuna di impresari e autori e fu il primo comico

ad avere una paga superiore a quella degli attori tragici. Tentò anche di recitare tragedie, ma senza successo. Aveva una fisionomia grottesca, ma non sgradevole. Fu lodato per l'interpretazione di Lord Grizzle in *Tom Thumb* di Fielding. Appare ampiamente apprezzato nelle critiche teatrali di Hazlitt.

Liston, Mrs. Sarah (nata Tyrer, 1781-1854).

Cantante e attrice, moglie di John Liston, brava nelle ballad operas e nei burlesque. Si parla di lei per la prima volta nel 1801 al Drury Lane. Famosa la sua interpretazione della regina Dollalolla in *Tom Thumb*, una burletta da Fielding messa in scena a Haymarket nel 1805. Nello stesso anno comparve al Covent Garden e i suoi biografi indicano il 1807 come data del suo matrimonio. Quando nel 1822 John Liston si ritirò anche la moglie, che ormai recitava sporadicamente, dette l'addio alle scene.

Lovegrove, William (1778-1816).

Acquisì popolarità in provincia e fece la sua comparsa a Londra nel 1810, dove entrò nella compagnia del Drury Lane che recitava temporaneamente al Lyceum. Depresso dal dolore per la perdita della moglie e della figlioletta, dopo il 1814 fu visto raramente sulle scene. Noto nei ruoli di vecchie commedie e in quello di Peter Fidget in *The Boarding House*. Lamb lodò la sua recitazione di Aguecheek in *Twelfth Night*. Era molto riservato e aveva pochi amici.

Macklin, Charles (1700?-1797).

Attore irlandese, famoso per aver dato al personaggio di Shylock uno statuto alto di figura tragica e dignitosa. Aveva recitato in provincia dal 1716 quando fu ingaggiato al Drury Lane nel 1732. In questo teatro fu confinato a parti secondarie e comiche fino a che convinse il direttore a riprendere *The Merchant of Venice*, in cui recitò il 14 febbraio 1741, diventando immediatamente famoso. Invecchiando si fece sempre più litigioso e geloso della fama altrui e forse questo gli impedì di diventare ancora più grande. Le sue parti più famose, oltre Shylock, furono Iago e Macbeth, che recitava con un costume simile a quelli delle Highlands, invece dell'uniforme rossa militare che Garrick indossava nello stesso ruolo. Scrisse anche delle commedie che recitò fino da vecchio. La sua ultima presenza sul palcoscenico fu nel 1789, quando tentò di interpretare ancora Shylock ma non riuscì a portare a termine lo spettacolo.

Macready, William Charles (1793-1873).

Figlio di un impresario teatrale di provincia, aveva studiato alla Rugby School con la speranza di poter proseguire gli studi a Oxford, ma dovette poi scegliere una carriera teatrale: debuttò nel 1810 a Birmingham e nel

1816 a Londra e qualche anno dopo era già conteso dal Covent Garden e dal Drury Lane dove i suoi *Lear*, *Amleto* e *Macbeth* avevano una grande popolarità. Fu direttore di entrambi i teatri e riportò sulle scene molte opere shakespeariane nel testo originale, sfrondandole delle alterazioni e degli adattamenti della Restaurazione. Era il solo rivale di Edmund Kean come attore tragico. La sua popolarità anche fuori dall'Inghilterra fu un fenomeno di massa e la rivalità tra Macready e un attore americano, Edwin Forrest, entrambi specializzati in ruoli shakespeariani, scatenò una rivolta popolare a New York nel 1849, quando due fazioni, in favore dell'uno o dell'altro attore, combatterono di fronte all'Astor Opera House: venticinque persone rimasero uccise e ci furono più di cento feriti. Macready si ritirò dalle scene nel 1851, dopo aver recitato *Macbeth* al Drury Lane. Nella sua lunga vita fu amico di molti autori vittoriani tra cui Dickens, Browning, Bulwer Lytton. Ha scritto un diario, pregevole come ritratto di vita contemporanea.

Mardyn, Mrs. Charlotte (1789?-?).

Forse nata in Irlanda, aveva avuto molto successo a Dublino. Debuttò al Drury Lane nel 1815 in *Lovers' Vows* di Elizabeth Inchbald, con un discreto successo. Si diffusero voci, forse false, di una sua storia con Byron, smentita dal poeta, ma che le portò discredito in teatro e la costrinse a ritirarsi dalle scene. Attiva fino al 1823.

Mathews, Charles (1776-1835).

Uno dei migliori attori comici e mimi del suo tempo, famoso per le imitazioni. Aveva recitato a Richmond nel 1793 e poi debuttato a Dublino nel 1794. Arrivò a Londra nel 1803, dove a Haymarket si guadagnò una reputazione di eccentricità. Nel 1808 ebbe l'idea di creare spettacoli, poi chiamati «a casa», condotti da lui soltanto, in cui recitava diversi personaggi: una formula legata da allora al suo nome e che si trasformò in brevi commedie, scritte per lui anche da altri. Recitò circa quattrocento ruoli differenti. Fece una tournée negli Stati Uniti nel 1822-23 dove ottenne un gran successo. Vi tornò nel 1834 con la speranza di migliorare la sua situazione economica, ma si ammalò durante il viaggio e poté recitare solo poche volte. Al suo ritorno in Inghilterra dopo sei mesi di tournée americana, morì. Tra i critici, Hazlitt non lo stimava particolarmente. La sua famosa collezione di ritratti teatrali fu comprata nel 1836 dal Garrick Club.

Mattocks, Mrs. Isabella (nata Hallam, 1746-1826).

Attrice, cantante, danzatrice e strumentista. Nata in una famiglia di gente di teatro, fu lasciata in Inghilterra affidata a parenti, gli attori Barrington, quando il padre si trasferì in America per risolvere problemi finanziari.

Debuttò molto giovane e recitò a lungo al Covent Garden. Sposò George Mattocks, cantante, attore e manager teatrale. Si ritirò nel 1808.

Meadows, Drinkwater (1799-1869).

Attore. Interpretò molti ruoli a Londra e in altre città, fino al 1862, anno in cui lasciò il teatro. Coscienzioso e affidabile nel lavoro e ritirato nella vita.

Meadows, Miss.

Hunt la cita in «The News» nel ruolo di Ariel (parte dell'articolo è ripreso nell'Appendice 9 in *Critical Essays*).

Mellon, Harriot o Harriet (poi Mrs. Coutts, poi Mrs. Beauclerk, Duchess of St. Albans, 1775-1837).

Iniziò come membro di una compagnia di attori girovaghi, poi divenne attrice. In questa veste attrasse l'attenzione di un banchiere anziano che la sposò. Alla sua morte divenne molto ricca e successivamente sposò in seconde nozze il duca di St. Albans, 23 anni più giovane di lei.

Meyer, Mr.

Cantante, citato da Hunt sul «Tatler» il 13 maggio 1831 riferendosi al ruolo di Giasone.

Milaine.

Danzatrice. Il nome è citato da Hunt il 31 gennaio 1819, insieme a Batiste nel balletto *Zephyr and Flora*.

Mills, John (?-1736).

Attore. Legato per quarant'anni al Drury Lane, recitò inizialmente soprattutto ruoli comici, ma fu lodato anche nelle parti tragiche. Dopo una parentesi di qualche anno al Queen's Theatre a Haymarket, nel 1710 tornò definitivamente al Drury Lane dove impersonò una grande quantità di personaggi diversi. L'ultima comparsa sulle scene fu nel 1736 nel ruolo principale nella seconda parte di *Henry IV*. Fu annunciato un suo Macbeth ma ammalatosi dovette passare il ruolo a Quin. Stimato nella professione e nella vita privata.

Mordaunt, Miss (Louisa Cranstoun Nisbett, 1812-1858).

Attrice. Mordaunt era il nome d'arte del padre, Frederick Hayes Macnamara, anche lui attore. Miss Mordaunt aveva recitato molti ruoli shakespeareiani prima di debuttare al Drury Lane nel 1829 dove divenne popolare nella commedia. Sposatasi al Capitano Nisbett si era ritirata ma rimasta vedova quasi subito tornò sulle scene. La stessa cosa le accadde con

un secondo matrimonio durato solo due anni. Si ritirò definitivamente nel 1851.

Mori, Miss.

Cantante. Citata da Hunt nel ruolo del Paggio ne *Le nozze di Figaro*, il 25 gennaio 1818.

Mossop, Henry (1729?-1774?).

Attore irlandese. Durante una visita a Londra contattò Garrick e Rich ma entrambi lo consigliarono di rinunciare al mestiere dell'attore. Sheridan lo ingaggiò invece allo Smock Alley Theatre a Dublino dove si fece notare per le sue stranezze. Dopo un litigio con Sheridan che aveva disapprovato il costume di raso bianco con cui aveva recitato Riccardo III, lasciò Dublino per Londra dove fu scritturato da Garrick al Drury Lane e nel settembre 1751 ottenne un grande successo proprio in *Richard III*. Passò i suoi ultimi anni tra Dublino, dove tentò anche di gestire in proprio un teatro con risultati fallimentari, e Londra, dove la cattiva salute gli impedì di lavorare e fu arrestato per debiti. Finì in grave povertà. Fu soprannominato «attore teiera» per l'abitudine di recitare con una mano su un fianco e l'altro braccio steso.

Mountain, Rosoman o Rosemond (nata Wilkinson, 1768?-1841).

Attrice e cantante, nata a Londra da genitori circensi. Allieva di Charles Dibdin, dopo piccole parti ottenne nel 1784 un regolare contratto da Tate Wilkinson per recitare in varie città. Nel 1786 debuttò a Londra dove fu subito considerata una cantante al di sopra della media. Nel 1787 sposò John Mountain, violinista. Mrs. Mountain rimase al Covent Garden fino al 1798 quando abbandonò il teatro per fare delle tournée in provincia. Si ritirò nel 1815 e il King's Theatre era stracolmo al suo spettacolo di addio.

Munden, Joseph Shepherd (1758-1832).

Attore comico, cantante e impresario. Dopo essere stato apprendista presso un avvocato, aveva cominciato a recitare in provincia, con sporadiche presenze a Londra dal 1779 al 1790, dopo di che, essendosi fatto una reputazione come attore comico, fu assunto al Covent Garden dove recitò continuamente fino al 1811, tranne tournée estive in altre città o rappresentazioni a Haymarket. Nella sua carriera interpretò tra due e trecento ruoli diversi. Negli ultimi anni della sua carriera lavorò al Drury Lane, dal 1813 al 1824. Per Hazlitt l'attore esagerava con le smorfie e con gli atteggiamenti caricaturali, ma era invece l'attore preferito di Charles Lamb che ne ha fatto una bella descrizione. Molto marcato nella sua comicità, era però particolarmente ammirato quanto recitava scene di ubriachezza. Dette l'addio alle scene il 31 maggio 1824.

Murray, Charles (1754-1821).

Attore e drammaturgo. Aveva studiato farmacia e medicina, e viaggiato per mare in qualità di medico. Iniziò la sua carriera teatrale in provincia, e nel 1796 debuttò al Covent Garden dove recitò fino al 1817, sempre in parti secondarie. La figlia Harriet divenne la moglie di Henry Siddons.

Naldi, Giuseppe (1770-1820).

Baritono italiano. Il suo debutto risale al 1795; già l'anno dopo fu scritturato al Teatro alla Scala di Milano, iniziando una carriera molto attiva in varie città italiane, in cui fu apprezzato anche come violoncellista. Nel 1803 si stabilì a Lisbona con la ballerina spagnola María Medina, moglie del famoso ballerino-coreografo Salvatore Viganò; in questa città visse e lavorò fino al 1806. La sua intensa attività lo portò successivamente a Londra dove la sua fama fu legata soprattutto alle prime inglesi delle opere di Mozart e poi di Rossini. Le grandi lodi tributategli dalla critica londinese si raffreddarono dopo il 1817 quando la voce si fece più debole. Da allora si dedicò all'insegnamento e alla composizione.

Nicholson, Charles (1795-1837).

Flautista e compositore, insegnante alla Royal Academy of Music fino dalla fondazione nel 1822. Suonò alla Italian Opera, al Drury Lane e ai concerti della Philharmonic Society. Nonostante fosse stato molto attivo come solista, dissipò tutto il suo denaro e alla fine si ridusse in povertà assoluta.

Nokes, James (?-1696).

Attore della compagnia di Davenant alla riapertura dei teatri, fu anche revisore dei conti insieme a Thomas Betterton. Di solito recitava le parti di vecchi mariti sciocchi e damerini ottusi, ma anche di vecchie signore ridicole. Sembra che abbia lasciato le scene attorno al 1691-1692. Fu lodato da Dryden e da Colley Cibber, che diceva di avere imparato molto da lui.

O'Neill, Eliza (1791-1872).

Attrice irlandese. Iniziò la sua carriera nel 1811 e tre anni dopo giunse al successo al Covent Garden nelle vesti di Giulietta. Nel 1816 debuttò nella commedia, come Lady Teazle, ma non eguagliò nelle parti comiche la fama acquisita in quelle tragiche. Considerata la degna erede di Mrs. Siddons ebbe una carriera di successi ininterrotti per qualche anno, dopo di che nel 1819 lasciò il teatro e sposò un membro del Parlamento, in seguito divenuto baronetto. Conosciuta dopo il matrimonio come Mrs. Becher o Lady Wrixon-Becher.

Orger, Mrs. Mary Ann (nata Ivers, 1788-1849).

Attrice. Dopo avere recitato in provincia e in piccole parti, debuttò nel 1808 al Drury Lane, dove rimase fino al 1831. Moglie di Thomas Orger, un quacchero, era ritenuta brava nelle parti secondarie della commedia. Per motivi di salute dovette lasciare le scene nel 1845.

Oxberry, William (1784-1824).

Recitava in teatri minori e in provincia, ma anche regolarmente al Drury Lane. Si era fatto una certa reputazione come attore comico, ma è più conosciuto per i libri di memorie teatrali, la *Dramatic Biography* in cinque volumi pubblicata postuma dalla moglie.

Palmer, John (1742?-1798).

Conosciuto anche come «Plausible Jack» (perché noto bugiardo) per distinguerlo dall'attore omonimo detto «Gentleman Palmer». Figlio di Robert Palmer, che lavorava come usciere al Drury Lane, in quel teatro John recitò dal 1767 in poi una serie di ruoli comici importanti. Morì in palcoscenico, a Liverpool, mentre recitava in *The Stranger* di Benjamin Thompson, adattamento da *Menschenhass und Reue* (Misantropia e pentimento) di Kotzebue. Lamb ha scritto di lui nel saggio «On some of the old actors» (Su alcuni vecchi attori). Pare fosse uomo senza scrupoli e conducesse una vita depravata, pur essendo simpatico e affascinante.

Palmer, Robert (1754-1817).

Attore comico fratello di John Palmer, che recitava al Drury Lane e al Covent Garden. Charles Lamb fa dei rilievi interessanti su entrambi.

Parsons, William (1736-1795).

Attore e pittore. Fu ammirevole interprete comico di vecchi, e recitò in molti ruoli, quasi sempre secondari. Alla fine della sua vita fu l'originale Sir Fretful Plagiary in *The Critic* (1779) di R.B. Sheridan.

Pasta, Giuditta (nata Negri, 1789-1865).

Soprano drammatico italiano. Ebbe una brillante carriera teatrale, esordendo a Milano nel 1815 e cantando poi nei principali teatri d'Italia e d'Europa (Londra, Parigi, Dublino e Pietroburgo) in un repertorio basato sulla produzione di Rossini, Donizetti, Bellini, che trovarono in lei l'interprete ideale della loro musica. Ebbe voce estesa dal registro di contralto a quello di soprano. Cantò per l'ultima volta opere complete durante una tournée in Russia nel 1841; si ritirò dalle scene subito dopo, anche se nel 1851 cantò in un concerto alla Royal Opera House di Londra con la sua allieva Teresa Parodi.

Paton, Mary Ann (poi Mrs. Wood, 1802-1864).

Nata in una famiglia di musicisti dilettanti, ebbe una buona istruzione musicale e già all'età di otto anni comparve in pubblico cantando e suonando l'arpa e il piano. La vera carriera cominciò a Londra dopo il 1820, ma fu all'apice della sua attività dal 1826 in poi. Nel 1831, divorziata dal primo marito, Lord William Pitt Lennox, sposò Joseph Woods, un tenore, con il quale si recò in America nel 1840.

Pearman, William (1792-ca.1825).

Da ragazzo aveva fatto il marinaio, ma era stato ferito in battaglia e aveva lasciato il servizio. Dopo aver tentato senza successo di fare l'attore aveva iniziato a cantare a Londra al Sans Pareil Theatre, che poi sarebbe diventato l'Adelphi. Fece il suo debutto all'English Opera House nel 1817 e, nonostante la sua voce non fosse potente, divenne un tenore molto famoso. Lodato come il miglior Capitano Macheath in *The Beggar's Opera*.

Penley, Samson (?- 1832?).

Recitò dall'infanzia, ma debuttò al Drury Lane nel 1815 nella parte del giovane Norval in *Douglas* di Home. Aveva una bella figura e interpretava parti di damerini e di servi vivaci.

Philipps, Thomas (1774-1841).

Vocalista e compositore. Esordì come attore al Covent Garden nel 1796. Stimato dalla critica, fu comunque considerato un cantante con una voce non troppo robusta e con dei modi troppo eleganti. Una tournée in America nel 1817 lo rese ricco ma Philipps continuò a lavorare e a fare conferenze sul canto a Londra e in provincia. Si ritirò giovane dalle scene, dedicandosi all'insegnamento e alla composizione di ballate. Morì in seguito a un incidente ferroviario.

Phillips, Henry (1801-1876).

Cantante, figlio di Richard Phillips, attore. Cantò fino da bambino e più tardi debuttò come basso al Covent Garden, senza successo. Ritentò di nuovo nel 1823 in una esecuzione di *Artaxerxes* di Arne, voluta da Kemble, e ancora una volta fu un fiasco. La sua fama crebbe invece negli anni successivi, ma nel 1843 lasciò il teatro per dedicarsi a spettacoli diversi, cantando ancora in patria e in America. Dettò il concerto di addio nel 1863 e poi si dedicò all'insegnamento. Era un buon cantante e un buon attore, ma la sua voce non aveva grande forza.

Phillips, Miss Louisa Anne (1812-?).

Attrice. Fu ritratta da Henry Edward Dawe nelle vesti di Claudia nel *Rienzi* di Mitford negli anni 1830-40 (National Portrait Gallery). Recitò con Kean la parte di Desdemona.

Pope, Alexander (1762-1835).

Attore e drammaturgo irlandese. Studiò pittura a Dublino e debuttò in teatro nel 1783 a Cork e due anni dopo a Londra, al Covent Garden. Leigh Hunt, come altri critici, gli rimproverarono una fisionomia dura e un portamento senza espressione. Lavorò spesso con la moglie Elizabeth, ma ebbe sempre un ruolo meno importante di lei. Rimasto vedovo, Pope si risposò con un'altra attrice, con la quale recitò al Covent Garden, e in Scozia e Irlanda. Nel 1802 entrambi si trasferirono al Drury Lane. Rimasto vedovo una seconda volta sposò una miniaturista. Alternò la carriera di attore a Londra e in provincia con quella di pittore ritrattista. Sebbene non fosse un attore eccezionale, ebbe una carriera lunga 44 anni.

Pope, Miss Jane (1742-1818).

Cominciò a recitare adolescente ed ebbe una certa fama in ruoli comici al Drury Lane e successivamente a Haymarket. Anche da anziana continuava a recitare parti di soubrette con la stessa verve che aveva da giovane. Fu sempre amica di Kitty Clive cui fece erigere un monumento nel cimitero di Twickenham.

Powell, Jane (nata Palmer, prima Mrs. Farmer e poi Mrs. Renaud, 1761-1831).

Attrice e cantante, moglie di William Powell (1762-1812), fece la sua comparsa a Londra attorno al 1787 e recitò al Drury Lane fino al 1811. Sembra che sia stata la prima attrice a interpretare il personaggio di Amleto. Generalmente veniva impiegata in parti serie e spesso recitò con Mrs. Siddons. Alla morte di Powell si risposò con John James Renaud, un attore di provincia dal quale si separò subito dopo ma da allora fu conosciuta come Mrs. Renaud. Dal 1816, dopo aver girato in provincia, si stabilì a Edimburgo dove recitò per altri 11 anni. Si ritirò nel 1829 recitando la parte di Gertrude in un *Hamlet* con Kean protagonista.

Purser, John (1776-1808).

Attore e cantante. Lavorò al Drury Lane e morì a 32 anni. Fu ritratto da De Wilde.

Quin, James (1693-1766).

Aveva recitato a Dublino prima di debuttare a Londra al Drury Lane e poi al Lincoln's Inn Fields Theatre nel 1718 nel ruolo di Hotspur in *Henry IV*,

part I. Rimase in quel teatro per sedici anni, recitando Otello, Lear, Falstaff, Buckingham in *Richard III*, lo spettro in *Hamlet*. Nel 1732 si trasferì al Covent Garden e poi al Drury Lane, figurando anche nelle stagioni a Dublino. Apparve sulle scene per l'ultima volta nel 1753. Fu l'ultimo di una scuola di recitazione declamatoria, che Garrick aveva minato alle fondamenta. Il contrasto tra i due grandi attori fu chiaramente visibile quando nel 1746-1747 si trovarono entrambi al Covent Garden e si esibirono nei loro ruoli famosi e poi recitarono anche insieme. Cumberland, che era presente, scrisse che quando Garrick entrò in scena sembrò che un secolo intero fosse stato scavalcato d'un balzo. C'è una descrizione della sua intemperanza nel bere nel romanzo *Humphry Clinker* di Smollett (1771).

Rae, Alexander (1782-1820).

Recitò al Drury Lane dal 1813, dopo una stagione nel 1806 al Haymarket. La sua fama come bravo attore proseguì anche dopo che il debutto di Kean lo aveva relegato in secondo piano. Si racconta che nella scena del combattimento finale di *Richard III*, dove Rae recitava Richmond, Kean, che impersonava Riccardo e che era un buon spadaccino, lo abbia costretto a combattere per almeno un quarto d'ora prima di farsi uccidere.

Raymond, James Grant (1768-1817).

Attore, drammaturgo e manager. Recitò a lungo in varie città prima di debuttare a Londra al Drury Lane nel 1799, teatro nel quale rimase fino alla fine della carriera. Fu attore di successo e diresse la compagnia in modo abile e onesto.

Reeve, John (1799-1838).

Dopo diversi tentativi e ruoli oscuri, noleggiò un teatro e ebbe un certo successo con delle imitazioni di altri attori. Recitò al Lyceum, all'Adelphi, e poi al Surrey e al Coburg. La sua reputazione fu essenzialmente legata a testi burleschi e comici. Nel 1835 andò in America dove sembra aver mostrato già problemi legati a eccessi nel bere: gli stessi problemi che si presentarono anche al suo ritorno in modo sempre più grave, finché al Surrey una sera andò in scena senza ricordare neppure una parola della sua parte. Su di lui ci sono opinioni differenti: Hazlitt fu deluso dalle sue imitazioni, ma altri ne parlano come di un comico di qualità e il pubblico lo amava molto, tanto che i manager erano obbligati a scritturarlo.

Rich, John (1692?-1761).

Attore e impresario, aveva ereditato il teatro di Lincoln's Inn Fields dal padre Christopher, dove produsse *The Beggar's Opera* di John Gay nel 1728. Costruì il primo Covent Garden per la licenza reale concessa da Carlo II a

Davenant e per la compagnia diretta da James Quin. Celebre attore di pantomime, che contribuì a diffondere nella forma in voga sul continente.

Rubini, Giovanni Battista (1795-1854).

Tenore italiano, di successo come interprete rossiniano e belliniano. Dal 1824 si esibì nei principali teatri d'Europa, affermandosi grazie alle sue eccezionali doti di agilità vocale, che gli permettevano di eseguire le fioriture più complesse. È considerato il primo grande tenore romantico.

Russell, Samuel Thomas (1769? o 1770-1845).

Figlio di un attore di provincia, cominciò a recitare da bambino. Pensando fosse per lui un invito del re, in realtà rivolto al padre, nel 1795 si recò a Londra, dove debuttò al Drury Lane, creando sconcerto nel sovrano che comunque apprezzò la sua recitazione. In provincia era considerato una stella, e a Londra era amato soprattutto per il suo ruolo più famoso: Jerry Sneak in *The Mayor of Garratt* di Samuel Foote (1763), nel quale fu ritratto da Samuel De Wilde. Sempre più si dedicò alla direzione – fu stage manager del Surrey, dell'Olympic e del Drury Lane – anche se continuò a recitare, in particolare ruoli comici. Si ritirò nel 1842.

Searle, Caroline *vide* Mrs. Heathcote.

Serle, Thomas James (1798-1889).

Drammaturgo e attore. Dopo aver recitato in provincia, tornò a Londra dove lavorò con Kean, Young e Kemble. Fu autore di drammi e manager teatrale. In epoca vittoriana fu anche giornalista sul «Weekly Dispatch», dove si firmava «Caustic».

Siddons, Mrs. Harriet (nata Murray, 1783-1844).

Attrice, cantante e impresaria. Era la figlia dell'attore Charles Murray e cominciò a recitare da bambina. Il suo debutto londinese fu al Covent Garden nel 1798 come Perdita in *The Winter's Tale*. Piacque sempre nei ruoli sentimentali dove univa pathos e semplicità. Nel 1802 sposò Henry Siddons, figlio maggiore di Sarah Siddons. Con lui recitò in entrambi i teatri di Londra e poi si trasferirono a Edimburgo dove Henry divenne manager del teatro. Alla sua morte nel 1815 Harriet lo sostituì per ben 15 anni. Nel 1830 recitò un discorso di addio alle scene scritto da Sir Walter Scott, amico e sostenitore dei Siddons.

Siddons, Henry (1774-1815).

Figlio maggiore di Sarah Siddons. Ancora adolescente, aveva fatto parte della compagnia dello zio Stephen Kemble e viaggiato in varie città. Alcune delle farse che aveva scritto furono rappresentate. Nel 1801 debuttò a

Londra, al Covent Garden, dove rimase diverse stagioni. Divenne impresario del teatro di Edimburgo, anche grazie all'interessamento di Walter Scott. Morì a Edimburgo di tubercolosi ancora giovane; fu un buon manager ma come attore subì sempre il confronto con la madre e i fratelli di lei.

Siddons, Sarah (nata Kemble, 1755-1831).

Primogenita di dodici figli, era figlia di un impresario di provincia e di un'attrice; i suoi fratelli, John Philip, Charles e Stephen, furono tutti attori più o meno famosi. A diciotto anni sposò l'attore e drammaturgo William Siddons. Il debutto nel 1775 al Drury Lane, che era allora diretto da Garrick, fu un fiasco e questo la costrinse a tornare in provincia. Al secondo tentativo di presentarsi sulla scena londinese, nel 1782, fu subito acclamata come grande attrice, una fama che non avrebbe più perduto per tutta la sua carriera. Per molti anni alternò gli inverni londinesi a tournée nel resto del paese durante le estati, con un repertorio che includeva tutti i maggiori personaggi tragici. All'inizio del secolo rimase per un anno in Irlanda. Recitò al Covent Garden dal 1806 e fu molto ammirata da Byron, da Lamb, da Hazlitt e da Hunt. Per tutti fu un mito e rappresentò la musa stessa della Tragedia. Diede uno spettacolo di addio nel 1812, interpretando Lady Macbeth. Qualche anno dopo, tuttavia, nel 1819, tornò sul palcoscenico per una recita a beneficio del fratello Charles, e sembrò l'ombra della grande attrice che era stata. Verso la fine della sua carriera il suo modo di recitare apparve monotono e fuori moda, ma la critica fu sempre unanime nel tributarle i più alti riconoscimenti. Amica di Horace Walpole e del Dr. Johnson, fu ritratta da pittori famosi, tra cui Reynolds, Lawrence e Gainsborough.

Simmons, Samuel (1777?-1819).

Uno dei migliori attori comici della compagnia di Covent Garden dal 1796. Uno dei suoi ruoli era Moses in *The School for Scandal*. Morì l'11 settembre 1819, in seguito a un incidente, come racconta Hazlitt.

Simon, Monsieur.

Ballerino, citato da Hunt il 30 ottobre 1830 come interprete del balletto *Romantic Amoureux*.

Sinclair, John (1791-1857).

Cantante. Era nato a Edimburgo e aveva debuttato a Londra, a Haymarket, nel 1810, dopo di che per qualche anno cantò al Covent Garden. Nel 1819 andò a Parigi per studiare con Pellegrini e poi a Milano dove seguì le lezioni di Banderali al Conservatorio. Cantò poi in diverse città italiane e Rossini scrisse per lui la parte di Idreno nella *Semiramide*. Tornato a Londra

continuò a esibirsi fino al 1830, anno in cui si ritirò a Margate, dove diresse per qualche tempo i Tivoli Gardens.

Smith, Charles (1786-1856).

Cantante e organista. Si esibì fino da piccolo come corista e solista in concerti e oratori. Scrisse anche musica per il teatro che ebbe una certa popolarità. Fu membro e poi Governor della Royal Society of Musicians. Pur non avendo una voce possente fu considerato il miglior cantante della musica di Haendel. Lasciò la carriera nel 1816.

Smith, John Stafford (1750-1836).

Fu cultore di musica antica, tenore, organista e compositore. Pubblicò cinque raccolte di musica per coro che ricevettero premi tra il 1773 e il 1777. Pubblicò anche canzoni inglesi del '500 e degli inni. Nel 1812 comparve la sua opera più importante, *Musica antiqua*, un'edizione di musica dal dodicesimo al diciottesimo secolo. Purtroppo alla sua morte la sua biblioteca di preziosi manoscritti e volumi (circa 2200) fu dispersa in una vendita all'asta.

Smith, Miss, *vide* Bartley, Sarah.

Smith, Richard John (1786-1855).

Attore, conosciuto comunemente come O Smith, era figlio di attori e recitò da bambino a Bath. Fuggito dalla famiglia e da un lavoro impiegatizio, ebbe diverse avventure che lo portarono in Guinea e in Sierra Leone. Fu poi assunto da Macready come pittore, suggeritore e tuttofare; recitò spesso in pantomime. Fu scritturato da Elliston per recitare in opere burlesche e in ruoli di cattivo nei teatri di Londra; qui divenne famoso. Collezionò materiali teatrali – cataloghi, locandine, stampe, ritagli di giornale – che raccolse in venticinque volumi in quarto, ora alla British Library.

Sparks Mrs. Sarah (nata Mills, 1754-1837).

Cantante e attrice. Nata in una famiglia di attori, sposò G. Hugh Sparks nel 1776 e si trasferì a Londra nel 1797 con il marito per recitare al Drury Lane, dove divenne famosa come attrice comica e continuò a lavorare fino al 1820.

St. Leger, Catherine M. (talvolta St. Ledger, nata Williams, attiva 1794-1829).

Attrice e danzatrice irlandese, cominciò a recitare con il nome da sposata nel 1797 e debuttò a Londra nel 1799. Lavorò regolarmente al Covent Garden e a Haymarket e ci sono sue notizie fino al 1810. Nel 1829 se ne parla come di Mrs. Cairnes.

Stanley Mr.

Attore. Hunt ne parla il 12 ottobre 1817 nel recensire *The Refusal* di Cibber.

Stephens Miss Catherine (Kitty, 1794-1882).

Attrice e cantante, famosa sul palcoscenico e nelle sale da concerto. Molto apprezzata come attrice da Hazlitt. Si ritirò nel 1835. Divenne Contessa di Essex.

Sterling Mrs. (Clara Ann Dixon, poi Mrs. Smith, 1795-1822).

Un'attrice e cantante non particolarmente importante, conosciuta con il nome del presunto secondo marito a partire dalla stagione 1812-1813, quando riapparve al Covent Garden dopo un periodo di allontanamento dalle scene e poi di lavoro in provincia.

Suett, Dicky (Richard, 1758-1805).

Attore comico che nel 1780 debuttò al Drury Lane, dove piacque molto. Le sue parti migliori erano i fools in Shakespeare, e Lamb in uno dei suoi saggi dice che «Shakespeare lo aveva previsto quando aveva creato i suoi matti e i buffoni».

Taglioni, Marie Sophie (1804-1884).

Ballerina molto famosa. Nata in Svezia in una famiglia di coreografi di origini napoletane, debuttò a Vienna nel 1822 e quando comparve a Parigi pochi anni dopo era già famosa. Danzò nei teatri di tutta Europa, acclamata ovunque. Debuttò a Londra nel 1829 raggiungendo un successo trionfale, diminuito solo dall'avvento della grande cantante Jenny Lind, che spostò l'interesse dell'opera dal balletto sulla voce. Si ritirò con il marito, il conte Gilbert des Voisins, a Venezia e alla morte di lui tornò a Londra, dove insegnò portamento. Molti grandi scrittori ne descrissero il fascino, ma Hunt si disse deluso sul *Tatler* del 30 maggio 1830.

Tarleton o Tarlton, Richard (morto nel 1588).

Attore comico famosissimo. Buffone di corte della regina Elisabetta I e negli ultimi anni della sua vita comico in teatro. La sua popolarità era enorme: abile improvvisatore, cantante di gighe con l'accompagnamento del flauto e del tamburello e persino schermitore. Poco si conosce della sua vita privata e gli sono state attribuite molte canzoni e ballate.

Taylor, Harriette Deborah (poi Mrs. Lacy, 1807-1874).

Attrice. Fino dal suo debutto a Bath nel 1827 ottenne una notevole popolarità. Nel 1830 debuttò al Covent Garden dove rimase a lungo. Sposò l'attore Walter Lacy e continuò a recitare sia commedie che tragedie per

altri dodici anni. Si ritirò dalle scene nel 1848 con uno spettacolo di addio all'Olympic.

Terry, Daniel (1789-1829).

Dopo un periodo passato con la compagnia di Stephen Kemble nel nord dell'Inghilterra, debuttò a Edimburgo nel 1809 sotto la guida di Henry Siddons, e a Londra nel 1812 a Haymarket. Era amico di Walter Scott, che imitava nella calligrafia e nel modo di parlare e del quale adattò molti romanzi per il palcoscenico. Dal 1813 al 1822 fu un membro della compagnia del Covent Garden ma recitò talvolta anche al Drury Lane. Nel 1825 prese il teatro Adelphi, però l'impresa non ebbe successo e si ritirò quasi subito.

Tramezzani, Diomiro (1776-1848).

Tenore, nato a Milano. Sembra che avesse raggiunto la celebrità cantando a fianco di Brigida Giorgi con la quale aveva una relazione sentimentale. Dopo essersi esibito in diverse città italiane con successo, si trasferì prima in Portogallo e poi a Londra.

Tree, Ann Maria (poi Mrs. James Bradshaw, 1801-1862).

Attrice e cantante. Debuttò al Covent Garden nel 1818 come Rosina nel *Barbiere di Siviglia*. Sembra che, con rare eccezioni, sia rimasta legata al Covent Garden fino al ritiro dalle scene, nel 1825. In seguito sposò James Bradshaw, un uomo benestante. La sua popolarità era legata alla qualità della voce, ricca di pathos.

Tree, Ellen (poi Mrs. Charles Kean, 1805-1880).

Attrice. Sorella minore di Ann Maria Tree e di Mrs. Quin (Miss Tree), ballerina al Drury Lane. Iniziò a recitare al Covent Garden nella stagione 1822-1823 e continuò con ruoli troppo importanti per la sua inesperienza e solo successivamente le fu riconosciuta una buona capacità di attrice. Nel 1842 sposò Charles Kean e la sua carriera si fuse con quella di lui: lo seguì in una tournée in America e in provincia, recitò al suo fianco a Haymarket e al Princess's Theatre. Alla morte del marito si ritirò dalle scene.

Vestris, Auguste-Armand (?-1825).

Ballerino. Figlio di Auguste Vestris, si stabilì a Londra nel 1809. Nel 1813 divenne maestro di ballo al King's Theatre e nello stesso anno sposò Lucia Elizabeth Bartolozzi, che in seguito divenne famosa come Madame Vestris.

Vestris, Auguste (1760-1842).

Ballerino francese, di enorme notorietà anche a Londra dove soggiornò a lungo alla fine del diciottesimo secolo.

Vestris, Madame *vide* Bartolozzi, Lucia Elizabeth.

Vining, James (1795-1870).

Attore. La sua prima apparizione al Covent Garden fu nel 1828. Nel 1831 lavorò con Madame Vestris all'Olympic e la sua ultima recita fu al Lyceum nel 1860. Buono nelle parti di innamorati e di damerini. Suo figlio, George J. Vining (1824-1875) fu anch'egli attore.

Wallack, Henry John (1790-1870).

Attore, recitò in America attorno al 1821 e poi al Drury Lane come Giulio Cesare insieme al fratello James William Wallack (1791?-1864) che impersonava Marco Antonio. Fu poi stage-manager al Covent Garden. Morì a New York. Aveva sposato Miss Turpin, un'attrice di Haymarket.

Warde, James Prescott (1792-1840).

Attore. Iniziò la sua carriera a Bath nel 1813 e cinque anni dopo debuttò a Londra a Haymarket. Dopo una parentesi tra il 1820 e il 1825 in cui il suo nome non figurò più sulle locandine ricomparve al Covent Garden. La sua carriera iniziò a declinare e morì ancora giovane in povertà.

Webster, Benjamin Nottingham (1797-1882).

Attore, manager e drammaturgo. Recitò in piccole parti, specializzandosi come caratterista, prima al Drury Lane e poi al Haymarket Theatre, che diresse dal 1837 al 1853. Fondò l'Adelphi e successivamente diresse altri teatri a Londra. Fu anche drammaturgo e adattò molte pièce. Dettò l'addio alle scene nel 1874.

West, Mrs. W. (nata Cooke, 1790-1876).

Dopo i suoi inizi nel 1810 a Bath, città natale, debuttò al Covent Garden due anni dopo, raccomandata da Charles Kemble e da sua moglie. Nel 1815 sposò l'attore e compositore di musica William West (1796?-1888) e continuò a recitare in varie città. Nel 1818 debuttò al Drury Lane, interpretando soprattutto ruoli tragici. Dal 1835 in poi le furono assegnate solo parti secondarie e non le rimase che recitare in provincia: l'ultima apparizione a Londra è all'incirca nel 1847. Si separò presto dal marito per gelosia. Ammirata come attrice agli esordi, fu considerata in seguito non eccellente.

Wewitzer, Ralph (1749-1825).

Attore di capacità limitate, era considerato un buon interprete delle parti di valletto.

Wilson, John.

Cantante scozzese. Hunt lo cita en passant il 19 novembre 1830 sul *Tatler* in una recensione di *As You Like It*.

Wrench, Benjamin (1778?-1843).

Preferì il teatro alla carriera militare che un parente gli aveva offerto alla morte del padre. Dopo aver recitato in diverse compagnie in varie città, prese il posto di Elliston quando questi lasciò Bath. Nel 1809 fece il suo debutto a Londra al Drury Lane che lasciò qualche anno dopo, nel 1815; da allora divenne abbastanza famoso come attore comico e si divise tra la provincia e diversi teatri di Londra - Lyceum, Adelphi, Covent Garden e Haymarket.

Young, Charles Mayne (1777-1856).

Attore sia comico che tragico. Debuttò a Liverpool nel 1798. Si trasferì poi a Manchester e a Edimburgo, dove divenne amico intimo di Sir Walter Scott. Recitò Amleto a Haymarket a Londra nel 1807, e lo recitò ancora come addio al palcoscenico nel 1832, con Macready che interpretava lo spettro. Fu successore di Kemble come attore tragico al Covent Garden e spesso fu comprimario di Kean.

Opere citate nel testo*

The Alchemist (L'alchimista) commedia di Ben Jonson (King's Men, Oxford 1610)

Alfonso, King of Castile (Alfonso, re di Castiglia) tragedia di Matthew G. Lewis (Covent Garden, 1802)

Amoroso, King of Little Britain (Amoroso, re della piccola Bretagna) interludio serio-comico di James Robinson Planché (Drury Lane, 1818)

The Apostate (L'apostata) tragedia di Richard Lalor Sheil (Covent Garden, 1817)

The Apprentice (L'apprendista) afterpiece di Arthur Murphy (Drury Lane, 1756)

Il barbiere di Siviglia, opera buffa di Gioachino Rossini (Roma, Teatro Argentina, 1816)

The Beaux' Stratagem (Lo stratagemma dei bellimbusti) commedia di George Farquhar (Haymarket, 1707)

The Beggar's Opera (L'opera del mendicante) ballad opera di John Gay (Lisle's Tennis Court, 1728)

Bellamira, or The Fall of Tunis (Bellamira, o La caduta di Tunisi), di Richard Lalor Sheil (Covent Garden, 1818)

Black-Eyed Susan (Susan dagli occhi neri) commedia di Douglas Jerrold (Surrey Theatre, 1829)

Blue Beard; or, Female Curiosity (Barbablù, o La curiosità femminile) intrattenimento musicale di George Colman the Younger (Drury Lane, 1798)

A Bold Stroke for a Wife (Un'azione audace per prendere moglie), commedia di Susanna Centlivre (Lincoln's-Inn-Fields, 1718)

* La data tra parentesi si riferisce alla prima rappresentazione, se non indicato altrimenti.

Le Bourgeois Gentilhomme (Il borghese gentiluomo) commedia balletto di Molière con musiche di Jean-Baptiste Lully (Castello di Chambord, 1670)

The Brigand (Il brigante), dramma romantico di James Robinson Planché, basato su *Le bandit* di Emmanuel Théaulon, Charles Mombret Saint-Laurent e Louis François Théodore Anne (Drury Lane, 1829)

The Busie Body (L'impiccione) commedia di Susanna Centlivre (Drury Lane, 1709)

The Cabinet (Lo stanzino) opera comica di Thomas J. Dibdin (Covent Garden, 1802)

The Careless Husband (Il marito negligente) commedia di Colley Cibber (Drury Lane, 1704)

The Carnival at Naples (Il carnevale a Napoli) commedia di William Dimond (attivo 1800-1830), musica di John Barnett (1802-1890) (Pubbl. 1831, ma citata nel diario di William Godwin nel 1830)

Catch Him Who Can! (Lo prenda chi può!), farsa musicale di Theodore E. Hook (Haymarket, 1806)

Cato (Catone) tragedia di Joseph Addison (Drury Lane, 1713)

Chapter of Accidents (Un capitolo di incidenti) commedia di Sophia Lee, ispirata da *Le Père de famille* di Diderot (Haymarket, 1780)

The Children in the Wood (I bambini nel bosco) spettacolo musicale di Thomas Morton (Haymarket, 1793)

The Citizen (Il cittadino) farsa di Arthur Murphy (Covent Garden, 1761)

The Clandestine Marriage (Il matrimonio clandestino) commedia di George Colman the Elder e David Garrick (Drury Lane, 1766)

Clari, the Maid of Milan (Clari, la ragazza di Milano), dramma di John Howard Payne (Covent Garden, 1823)

The Constant Couple (La coppia fedele) commedia di George Farquhar (Drury Lane, 1699)

Così fan tutte opera lirica di Wolfgang Amadeus Mozart (Vienna, Burgtheater, 1790)

The Country Girl (La ragazza di campagna) commedia di David Garrick (Dublino, Drury Lane, 1766) (Adattamento di *The Country Wife*, La moglie di campagna, di William Wycherley, 1675)

The Country Lasses, or The Custom of the Manor (Le ragazze di campagna, o Il costume del castello) commedia di Charles Johnson (Drury Lane, 1715)

The Critic, or A Tragedy Rehearsed (Il critico, o Le prove di una tragedia) di Richard Brinsley Sheridan (Drury Lane, 1779)

The Curfew (Il coprifuoco) dramma di John Tobin (Drury Lane, 1807)

Deaf and Dumb, or The Orphan Protected (Sordomuto, o L'orfano protetto) dramma di Thomas Holcroft, dal francese di Bouilly (Drury Lane, 1801)

The Delinquent (Il delinquente) commedia di Frederic Reynolds (Covent Garden, 1805)

Devil to Pay, or The Wives Metamorphos'd (Un bel problema, o Le mogli trasformate) ballad opera di Charles Coffey e John Mottley (Drury Lane, 1731)

Disagreeable Surprise (La sgradevole sorpresa) farsa musicale di George Daniel (Drury Lane, 1819)

Distressed Mother (La madre afflitta) tragedia di Ambrose Philips, basata su *Andromaque* di Racine (Drury Lane, 1712)

Don Giovanni opera lirica di Wolfgang Amadeus Mozart (Praga, 1787)

Douglas tragedia di John Home (Edimburgo, 1756)

Egyptian Festival (La festa egiziana) opera di Andrew Franklin (Drury Lane, 1800)

The English Fleet in 1342 (La flotta inglese) opera di Thomas J. Dibdin (Covent Garden, 1803)

Every Man in His Humour (Ognuno nel suo umore) commedia di Ben Jonson (Curtain Theatre, 1598)

The Fair Penitent (La bella penitente) tragedia di Nicholas Rowe (Lincoln Inn's Fields, 1702) (adattamento di *The Fatal Dowry*, La dote fatale, di Philip Massinger e Nathan Field, 1632)

The Faithful Shepherdess (La pastorella fedele) dramma pastorale di John Fletcher (Children of the Blackfriars, 1608)

The Faro Table (Il tavolo da gioco) commedia di John Tobin (scritta alla fine del XVIII secolo ma non messa in scena, I rappr. postuma Drury Lane, 1816)

Five Miles Off (Lontano cinque miglia) farsa di Thomas J. Dibdin (Haymarket, 1806)

Il flauto magico (*Die Zauberflöte*) Singspiel di Wolfgang Amadeus Mozart (Theater auf der Wieden, Vienna, 1791)

The Gamester (Il giocatore) tragedia di Edward Moore (Drury Lane, 1753)

The Good-Natur'd Man (L'uomo di buon cuore) commedia di Oliver Goldsmith (Covent Garden, 1768)

The Grecian Daughter (La figlia greca) tragedia di Arthur Murphy (Drury Lane, 1772)

The Haunted Tower (La torre infestata) opera di Stephen Storace su libretto di James Cobb (Drury Lane, 1789)

Heir at Law (L'erede legittimo) commedia di George Colman the Younger (Haymarket, 1797)

The Honey Moon (La luna di miele) commedia di John Tobin (Drury Lane, 1805)

The Hypocrite (L'ipocrita) commedia di Isaac Bickerstaffe (Drury Lane, 1768)

The Iron Chest (La cassa di ferro) dramma di George Colman the Younger (Drury Lane, 1796)

L'italiana in Algeri dramma giocoso di Giachino Rossini (Venezia, 1813)

The Jealous Wife (La moglie gelosa) commedia di George Colman the Elder (Drury Lane, 1761)

The Jew (L'ebreo) commedia di Richard Cumberland (Drury Lane, 1794)

The Jew and the Doctor (L'ebreo e il dottore) farsa di Thomas J. Dibdin (Covent Garden, 1798)

The Jew of Malta (L'ebreo di Malta) tragedia di Christopher Marlowe (scritta ca. 1589, prima rappr. citata Rose Theatre, 1592)

John Bull, or An Englishman's Fire-Side (John Bull, o Il focolare degli inglesi) di George Colman the Younger (Covent Garden, 1803)

King Arthur (Re Artù) semi-opera di John Dryden con la musica di Henry Purcell (Theatre Royal, 1691)

The Lady of the Manor (La signora del castello), opera comica di William Kenrick con la musica di James Hook (Covent Garden, 1778)

The London Merchant (Il mercante di Londra) commedia di George Lillo (Drury Lane, 1731)

Love A-la-mode (L'amore alla moda) commedia di Charles Macklin (Drury Lane, 1759)

Love Laughs at Locksmiths (L'amore si burla delle catene) opera comica di George Colman the Younger (Haymarket, 1803)

Lying Valet (Il valletto bugiardo) farsa di David Garrick (Goodman's Fields, 1741)

The Man of Mode (L'uomo alla moda) commedia di George Etherege (Dorset Garden, 1676)

The Man of the World (L'uomo di mondo) di Charles Macklin (Dublino, 1776 con altro titolo; Covent Garden, 1781)

Mar-Plot (Guastafeste) commedia di Susanna Centlivre (Drury Lane, 1709)

The Matrimony (Il matrimonio) "Petit Opera" di James Kenney, adattata dal francese (di B. I. Marsollier des Vivetierès) (Drury Lane, 1804)

The Mayor of Garrett (Il sindaco di Garrett) farsa di Samuel Foote, conosciuta anche come *The Mayor of Garratt* (Haymarket, 1763)

Medea in Corinto opera seria di Johann Simon Mayr (Napoli, San Carlo, 1813)

The Mountain Chief (Il capo della montagna) romance musicale di H.E. Johnston (Drury Lane, 1818)

The Mountaineers (Gli scalatori) dramma di George Colman the Younger (Haymarket, 1793)

A New Way to Pay Old Debts (Un nuovo modo di pagare vecchi debiti) commedia di Philip Massinger (Phoenix, ca. 1625)

No Song No Supper (Niente canzone niente cena) opera con libretto di Prince Hoare con la musica di Stephen Storace (Drury Lane, 1790)

Le nozze di Figaro opera lirica di Wolfgang Amadeus Mozart (Vienna, Burgtheater, 1786)

The Old Maid (La zitella) commedia di Arthur Murphy (Drury Lane, 1761)

Pizarro tragedia di Richard Brinsley Sheridan (da August von Kotzebue) (Drury Lane, 1799)

The Poor Gentleman (Il povero gentiluomo) commedia di George Colman the Younger (Covent Garden, 1801)

A Prior Claim (Una rivendicazione precedente) commedia di Henry J. Pye e Samuel J. Arnold (Drury Lane, 1805)

Proof Presuntive, or The Secret Marriage (La prova presuntiva, o Il matrimonio segreto) dramma di Charles Kemble (Covent Garden, 1818)

The Provoked Husband (Il marito provocato) commedia di Colley Cibber basata su un testo lasciato incompiuto da John Vanbrugh (Drury Lane, 1728)

Quadrupeds, or The Manager's Last Kick (Quadrupedi, o l'ultimo calcio del direttore), John Addison scrisse la musica di scena (Drury Lane, 1812)

Raising the Wind (Guadagnare soldi) farsa di James Kenney (Covent Garden, 1803)

The Recruiting Officer (L'ufficiale reclutatore) di George Farquhar (Drury Lane, 1706)

The Refusal, or The Ladies' Philosophy (Il rifiuto, o La filosofia delle signore) commedia di Colley Cibber (Drury Lane, 1721)

Re-Union Villageoise (La riunione del villaggio) balletto (Italian Opera, 1819)

The Revenge (La vendetta) di Edward Young (Drury Lane, 1721)

The Review, or The Wags of Windsor (La rivista, o I burloni di Windsor) farsa musicale di George Colman the Younger (Haymarket, 1800)

Richard Duke of York, or the Contention of York and Lancaster (Riccardo Duca di York, o La contesa tra York e Lancaster) (adattamento di *Henry VI* di Shakespeare) di John Herman Merivale (Drury Lane, 1817)

The Rivals (I rivali) commedia di Richard Brinsley Sheridan (Covent Garden, 1775)

The Road to Ruin (Andare a rotoli) commedia di Thomas Holcroft (Covent Garden, 1792)

A Roland for an Oliver (Occhio per occhio) farsa di Thomas Morton (Covent Garden, 1819)

Romantic Amoureux balletto (Drury Lane, ottobre 1830)

The Romp (Lo spasso), divertimento musicale attribuito a Isaac Bickerstaffe (Covent Garden, 1778)

Rose d'amour balletto (Covent Garden, 1818)

Rule a Wife and Have a Wife (Domina una moglie e avrai una moglie) commedia di John Fletcher (King's Men, at Court, 1624)

The School for Friends (La scuola degli amici) commedia di Marianne Chambers (Drury Lane, 1805)

The School for Scandal (La scuola della maldicenza) commedia di Richard Brinsley Sheridan (Drury Lane, 1777)

The School of Reform, or, How to Rule a Wife (La scuola della riforma, o Come comandare a una moglie) di Thomas Morton (Covent Garden, 1805)

She Stoops to Conquer (Ella si umilia per vincere) commedia di Oliver Goldsmith (Covent Garden, 1773)

She Would and She Would Not (Vorrebbe e non vorrebbe) commedia di Colley Cibber (Drury Lane, 1702)

The Spanish Barber (Il barbiere spagnolo) commedia di George Colman the Elder (Haymarket, 1777)

Speed the Plough (Buon raccolto) commedia di Thomas Morton (Covent Garden, 1798)

The Spoiled Child (Il bambino viziato) farsa anonima attribuita a Isaac Bickerstaffe, oppure a Mrs. Jordan e a Richard Ford (Drury Lane, 1790)

The Stranger (*Menschenhass und Reue*, Odio e pentimento) opera di August von Kotzebue tradotta da Benjamin Thompson (1776-1816) (Drury Lane, 1798)

The Suspicious Husband (Il marito sospettoso) commedia di Benjamin Hoadly (Covent Garden, 1747)

The Tailors (I sarti) tragedia burlesca anonima (Haymarket, 1767)

The Tale of Mystery (Il racconto del mistero) melodramma di Thomas Holcroft (Covent Garden, 1802)

The Three and the Deuce! (I tre e il due!) dramma comico di Prince Hoare (Haymarket, 1795)

Tom Thumb (Pollicino) tragedia burlesca di Henry Fielding. Titolo completo: *The Tragedy of Tragedies; or, The life and Death of Tom Thumb the Great* (Haymarket, 1730)

Tom Thumb (Pollicino) tragedia burlesca di Kane O'Hara, adattamento da Fielding (Covent Garden, 1780)

Town and Country (Città e campagna) di Thomas Morton (Covent Garden, 1807)

Turnpike Gate (La barriera) spettacolo musicale di Thomas Knight (Covent Garden, 1799)

Venice preserv'd (Venezia salvata) tragedia di Thomas Otway (Dorset Garden, 1682)

Virginius tragedia di James Sheridan Knowles (Covent Garden, 1820)

The Way to Get Married (Come sposarsi) commedia di Thomas Morton (Covent Garden, 1796)

The Way to Keep Him (Il modo di tenercelo) commedia di Arthur Murphy (Drury Lane, 1760)

The Wheel of Fortune (La ruota della fortuna) commedia di Richard Cumberland (Drury Lane, 1795)

Wild Oats (L'avena) commedia di John O'Keeffe (Covent Garden, 1791)

The Wonder, or a Woman keeps a Secret! (La meraviglia, o Una donna mantiene un segreto!) di Susanna Centlivre (Drury Lane, 1714)

The Youthful Days of Frederick the Great (La gioventù di Federico il Grande), afterpiece di William Abbott (Covent Garden, 1817)

Zephyr and Flora titolo originale *Flore et Zéphire*, balletto di Charles-Louis Didelot (1767-1837) con la musica di Cesare Bossi (ca. 1760 o 1773-1802) (Haymarket, 1796)

Opere di William Shakespeare citate:

Antony and Cleopatra (Antonio e Cleopatra)

As You Like It (Come vi piace)

Comedy of Errors (La commedia degli errori)

Coriolanus (Coriolano)

Hamlet (Amleto)

Henry IV (Enrico IV)

Henry V (Enrico V)

Henry VI (Enrico VI)

Henry VIII (Enrico VIII)

Julius Caesar (Giulio Cesare)

King John (Re Giovanni)

King Lear (Re Lear)

Macbeth

Merchant of Venice (Il mercante di Venezia)

Merry Wives of Windsor (Le allegre comari di Windsor)

Midsummer Night's Dream (Sogno di una notte di mezza estate)

Much Ado about Nothing (Tanto rumore per nulla)

Othello

Richard III (Riccardo III)

Romeo and Juliet

The Taming of the Shrew (La bisbetica domata)

The Tempest (La tempesta)

Timon of Athens (Timone di Atene)

Twelfth Night (La dodicesima notte)

Venus and Adonis (Venere e Adone)

Teatri attivi a Londra nel primo Ottocento

Il periodo in cui furono originariamente pubblicati i saggi di Leigh Hunt qui tradotti è l'inizio del diciannovesimo secolo, l'ultima fase dell'epoca georgiana, cioè dell'epoca della dinastia Hanover che dal 1714 sarebbe durata fino al 1837, anno in cui salì sul trono la regina Vittoria. In particolare, gli anni dal 1811 al 1820 sono conosciuti come l'età Regency (della Reggenza), quasi un decennio nel quale il sovrano Giorgio III fu sostituito dal figlio Giorgio (poi Giorgio IV) a causa della sua malattia mentale, che era divenuta sempre più grave.

La rigidità del sistema settecentesco delle licenze teatrali si allentò in questo periodo, ancora prima che il Theatre Act del 1843 abolisse definitivamente il monopolio delle rappresentazioni di opere in prosa concesso un secolo prima, nel 1737, solo a tre teatri (che potevano chiamarsi Royal): il Covent Garden, il Drury Lane e lo Haymarket. Drury Lane e Covent Garden erano attivi solo durante la stagione invernale, mentre Haymarket funzionava tutto l'anno.

In epoca Regency a Londra si aggiunsero altri luoghi dedicati agli spettacoli, dove si sperimentavano generi diversi e nuovi. L'intensa vita teatrale della città è dimostrata dalla molteplicità e dalla varietà dei luoghi dedicati a spettacoli, anche se spesso erano distrutti da incendi e ricostruiti, o riconvertiti per attività diverse. A rendere più complessa la situazione, talvolta i teatri cambiavano nome o assumevano quello di altri non più in uso.

Di seguito un elenco utile a capire i riferimenti nelle recensioni e negli articoli di Leigh Hunt.

Royal Covent Garden era stato inaugurato nel 1732 ma nel 1808 il teatro fu distrutto da un incendio in cui si persero costumi, scenografie e un'importante biblioteca musicale con manoscritti di Händel e di Arne. Amici e il re stesso offrirono denaro per ricostruirlo, ma il nuovo teatro, eretto in fretta e riaperto nel 1809, risultò enorme con una capienza di oltre duemila posti, e con una acustica imperfetta. In più, l'aumento «necessario» dei prezzi scatenò una rivolta tra gli spettatori che gridarono «Old prices!» (vecchi prezzi) tutta la sera girando le spalle al palcoscenico. Le proteste andarono avanti per 67 sere di seguito.

In epoca Regency era il teatro più importante, in cui tra i tanti recitarono i Kemble, Macready, Munden, Miss O'Neill, Liston.

Nel 1847, in seguito a dei dissapori interni, alcuni famosi cantanti di Haymarket formarono una nuova compagnia, che si stabilì al Covent Garden: quest'ultimo teatro divenne così ufficialmente «Royal Italian

Opera», e vi furono rappresentate opere di Rossini e Verdi, prima che un incendio lo distruggesse di nuovo nel 1856.

Royal Drury Lane fu inaugurato nel 1663 ed è il teatro ancora esistente più antico di Londra, ma anch'esso subì ben tre volte incendi e ricostruzioni, che lo resero sempre più grande fino a raggiungere una capienza di tremila spettatori. Ancora oggi, con i moderni criteri di sicurezza, può contenere più di duemila persone.

Il teatro nella sua forma attuale fu aperto nel 1812 con la rappresentazione di *Hamlet* recitato da Elliston. Anche al Drury Lane venivano prodotti balletti e eventi musicali, ma rimase a lungo il teatro più importante per la prosa. Fu il primo ad essere illuminato interamente a gas nel 1817.

Royal Haymarket, conosciuto come King's Theatre o His Majesty's Theatre, o anche come Little Theatre, fu costruito nel 1720, ma la facciata fu ridisegnata dall'architetto Nash cento anni dopo, in stile neoclassico, decisamente Regency, così come appare tuttora. La sua capienza era minore di quella degli altri due teatri e conteneva circa 900 spettatori. Era dedicato all'opera e in particolare a quella italiana, per cui era conosciuto anche come Italian Opera House, fino a metà Ottocento quando i migliori cantanti si trasferirono al Covent Garden.

C'erano comunque altri teatri o edifici dedicati a spettacoli, in funzione all'epoca in cui Leigh Hunt scriveva:

Academic Theatre, nome dato nel 1806 al «Sans Souci» in Leicester Place. Originariamente costruito nel 1796 con una capacità di cinquecento spettatori, il Sans Souci fu diretto inizialmente da Charles Dibdin. Hunt ne parla nel 1806 sul periodico «The News» quando la gestione era passata a Henry Greville e era diventato un'accademia drammatica, un'iniziativa comunque di breve durata, dato che il teatro chiuse un anno dopo.

Adelphi Theatre fu costruito nel 1806 col nome «Sans Pareil» e poi restaurato nel 1814. Pochi anni dopo prese il nome «Adelphi» dalla zona in cui sorgeva. Scott, l'imprenditore che aveva fatto costruire il teatro, ottenne una licenza per spettacoli musicali e per pantomime.

Astley's Amphitheatre. Fondato da Philip Astley nel 1768 come maneggio e poi, dal 1773 come luogo per spettacoli di equitazione, cambiò varie volte nome e fu distrutto spesso da incendi.

L'innovazione di Astley fu la creazione di una pista circolare dove mostrare le acrobazie, modello per i futuri circhi equestri. Il rivale Charles Dibdin aprì il **Royal Circus** il 4 novembre 1782, a breve distanza da Astley's.

Nel 1824 William Barrymore vi rappresentò la battaglia di Waterloo in una produzione che comprendeva veri cavalli.

Lyceum Theatre, costruito nel 1765, ospitò la compagnia del Drury Lane mentre il loro teatro veniva ricostruito dopo l'incendio del 1809. Nel 1816 divenne «The English Opera House», ma fu di nuovo distrutto da un incendio nel 1830.

Olympic Theatre fu aperto nel 1806 con il nome «Olympic Pavillion». Si diceva fosse stato costruito con il legno della nave da guerra francese «Ville de Paris». Nel 1813, in seguito a un tracollo finanziario, fu venduto a Robert William Elliston che lo ribattezzò «Little Drury Lane», data la vicinanza al famoso teatro con questo nome. Dopo la bancarotta che travolse Elliston nel 1826, Madame Vestris prese in affitto il teatro nel 1830, e diventò la prima donna impresaria. Per tutto l'Ottocento il teatro mise in scena operette, commedie e melodrammi. Fu poi demolito all'inizio del Novecento.

Pantheon fu costruito nel 1772 e usato per balli e ricevimenti, dato il suo ampio spazio, disegnato sul modello di Santa Sofia a Istanbul. Nel 1811-1812 diventò teatro ma l'impresa fallì e chiuse pochi anni dopo. Più avanti nel secolo divenne uno spazio di mercato coperto.

Pavilion Theatre, nell'East End, fu inaugurato nel 1827 ma la direzione fu subito accusata di non avere una licenza. Continuarono le rappresentazioni di spettacoli circensi. Fu distrutto dal fuoco nel 1856, poi ricostruito e usato variamente fino al 1962.

Princess's Theatre o **Princess Theatre** aprì nel 1828 con il nome Queen's Bazaar. Riconvertito in teatro fu dedicato alla principessa Victoria prima che salisse sul trono e usato per concerti. Più tardi, dal 1849 per dieci anni, Charles Kean vi avrebbe rappresentato i testi di Shakespeare in versioni dichiarate «autentiche».

Regency Theatre, che nel 1811 aveva preso il nome dal Principe di Galles George divenuto Reggente, era nato dalla trasformazione di un'accademia equestre.

Royal Coburg Theatre fu fondato nel 1818 da due manager che prima dirigevano il Surrey Theatre. Situato a sud del Tamigi, a Waterloo, si dedicava essenzialmente alla rappresentazione di melodrammi sensazionali, essendo uno dei teatri minori in cui era proibito mettere in scena drammi seri. Comunque, nel 1824, Kean accettò di recitare sei opere shakespeariane in sei sere, pur considerando il pubblico del Coburg ignorante. In seguito, divenne il Royal Victoria Theatre, dal nome della madre di Victoria, futura regina. È poi diventato l'«Old Vic», tuttora attivo.

Al momento della sua inaugurazione aveva una capienza di 3800 spettatori e la buca d'orchestra poteva contenere ben 30 musicisti.

Royalty Theatre in Wellclose Square aprì senza licenza nel 1787 con la rappresentazione di *As You Like It* di Shakespeare: fu costretto a chiudere, e il suo proprietario, l'attore John Palmer, fu arrestato. Anche la direzione di William Macready senior nel 1797, concentrata su programmi di pantomime e burlette, non ebbe successo. Nel 1816 fu ribattezzato «East End Theatre» e continuò a operare fino a quando non bruciò dieci anni dopo.

Sadler's Wells Theatre, situato a Islington, era il teatro dove si riversava la Londra Regency durante la primavera e l'estate. Costruito da Richard Sadler dopo la Restaurazione, nel 1683, divenne di moda all'inizio dell'Ottocento grazie a attori famosi come Edmund Kean e Joseph Grimaldi, che fu il primo clown con la faccia dipinta di bianco e le guance rosse. Il Sadler's Wells poteva ospitare naumachie in miniatura per cui venne chiamato anche «Aquatic Theatre».

Surrey Theatre fu fondato nel 1782 da Charles Dibdin come **Royal Circus**. Era soprattutto dedicato a spettacoli di equitazione e ai cosiddetti «ippodrammi» con animali in scena. Fu ricostruito nel 1806 in seguito a incendi e, rinominato Surrey Theatre, fu diretto a più riprese da Robert Elliston che iniziò a mettere in scena opere serie con l'escamotage di inserirvi dei balletti e successivamente a produrre melodrammi di successo.