

William Hazlitt

SCRITTI SUL TEATRO E LA RECITAZIONE



I Libri di **AAR**

William Hazlitt

**SCRITTI SUL TEATRO
E LA RECITAZIONE**

Traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti

I Libri di **AAR**

Titolo originale: *Dramatic Essays*
London, Walter Scott, 1895

Traduzione introduzione e note di Loretta Innocenti
Copyright © 2015 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Maggio 2015
ISSN: 2039-9766
ISBN: 978-88-940967-0-5

In copertina: Edmund Kean nella parte di Riccardo III. Folger Library
Digital Collection (f. 17734)
www.actingarchives.it

INDICE

9 INTRODUZIONE

SCRITTI SUL TEATRO E LA RECITAZIONE

15 Prefazione

SAGGI CRITICI

- 20 Lo Shylock di Kean
22 Il Riccardo III di Kean
26 L'Amleto di Kean
30 L'Otello di Kean
31 Iago di Kean
31 Giulietta di Miss O'Neill
34 Riccardo di Kean
37 Il Macbeth di Kean
40 Romeo di Kean
45 Lo Iago di Kean
54 Riccardo II di Kean
57 Zanga e Abel Drugger di Kean
58 The Tempest
61 The School for Scandal
63 Rosalinda di Mrs Alsop
64 Miss O'Neill nel ruolo di Elwina
66 Miss O'Neill in Belvidera e in Monimia
67 Il Duca Aranza di Kean
68 L'Otello di Kean
69 Kean nel ruolo di Sir Giles Overreach
70 A Midsummer Night's Dream
73 Love for Love
74 Measure for Measure
77 Kean nel ruolo di Sir Giles Overreach
79 The Fair Penitent
80 Miss O'Neill nel ruolo di Lady Teazle

81	Kemble nel ruolo di Sir Giles Overreach
83	Every Man in His Humour
85	Sarah Siddons
87	The Mayor of Garratt
88	The Distressed Mother
90	Il Mentevole di Macready
90	L'Otello di Macready
92	Il Falstaff di Stephen Kemble
93	Catone di Kemble
94	The Iron Chest
96	Re Giovanni di Kemble
98	Coriolano
102	Il Duca di Gloucester di Booth
103	Iago di Booth
104	La Lady Macbeth di Mrs Siddons
105	Il ritiro di Kemble

IL TEATRO INGLESE

112	Sugli attori e la recitazione
118	Sull'andare a teatro e su alcuni dei nostri vecchi attori
126	Teatri minori - attori girovaghi
133	Mathews «a casa»
137	Virginius di Knowles
140	Farren - l'inadeguatezza di molti teatri
142	Le spaccate di Elliston
143	Spiegazioni - Conversazione sul dramma con Coleridge
149	Kean nel ruolo di Coriolano
151	Kean nel ruolo di Arlecchino - Le sue imitazioni - il suo Jaffier
152	Kean nel ruolo di Lear
160	L'addio alle scene di Miss O'Neill
166	Attrici e attori citati da Hazlitt

Introduzione

Negli anni 1824-1825 William Hazlitt, già noto in Inghilterra come saggista, fece con la moglie un lungo viaggio attraverso l'Europa, inviato dal giornale *The Morning Chronicle*. Non come un turista moderno ma come un viaggiatore all'antica, si muoveva con lunghe soste e un lungo itinerario, spedendo i resoconti delle varie tappe al giornale, che finanziava il viaggio. Arrivato a Parigi vi si fermò per ben tre mesi, frequentando musei e teatri. I preziosi resoconti furono raccolti dopo il suo ritorno in Inghilterra in un volume intitolato *Notes of a Journey through France and Italy* (*Note di un viaggio attraverso la Francia e l'Italia*): un titolo che rimandava alla tradizione e al percorso consueto del Grand Tour, anche se in realtà Hazlitt aveva visitato, oltre alla Francia e all'Italia, i Paesi Bassi, la Germania e la Svizzera.

A Parigi, gli fu impossibile restare lontano dai teatri: da sempre ne era appassionato e qualche anno prima era stato un critico teatrale professionista a Londra. La descrizione che ne fece è interessante: da un lato è la solita trattazione un po' ironica dei costumi francesi visti da un inglese, ma dall'altro, proprio nelle differenze che l'autore sottolineava, possiamo trovare in filigrana anche un ritratto del mondo teatrale londinese del primo Ottocento. «Their churches are theatres; their theatres are like churches»:¹ le chiese francesi sono come teatri ma i teatri sembrano chiese. Vi si fa silenzio, gli spettatori stanno attenti, seduti in fila, come in un reggimento, con le teste tutte allineate, pronti a infiammarsi al solo suono delle parole più ancora che ai concetti cui esse rimandano. Del resto, per Hazlitt, nella tragedia francese i lunghi discorsi sono serie di versi enfatici e ben fatti, di luoghi comuni e di astrazioni generali, declamati in modo monotono e ritmico, ma i francesi li ascoltano con le lacrime agli occhi, «trattenendo il respiro, battendo il tempo sul ritmo del verso e seguendo gli attori con in mano un libro per ore».²

A Londra, dunque, le cose dovevano stare diversamente. I teatri erano luoghi rumorosi, dove ognuno parlava a voce alta e si applaudivano o si fischiavano le singole scene aumentando la confusione, dove gli attori potevano essere bersaglio degli spettatori che lanciavano arance o mele contro di loro. Per ottenere silenzio e attenzione bisognava che il testo, comico o tragico, fosse coinvolgente oppure che gli attori sulla scena fossero dei beniamini del pubblico.

Da oltre un secolo e mezzo, cioè da quando la restaurazione monarchica aveva riaperto i teatri, il controllo della censura si era via via rafforzato con la concessione di licenze reali a un numero ristretto di Theatre Royal, detti «legitimate». Solo questi potevano mettere in scena drammi, mentre era

¹ W. Hazlitt, *Notes of a Journey through France and Italy*, London, Hunt and Clarke, 1826, p. 56.

² Ivi, p. 55.

consentito o, meglio, tollerato, che una serie di teatri più commerciali, «illegittimate», fossero gli spazi in cui rappresentare pantomime e melodrammi per musica. Per inciso, il monopolio dei teatri maggiori fu abolito solo nel 1843, ma la divisione tra teatri «legittimi» e «illegittimi», sottoposti a una differente censura, è stata cancellata molto più di recente, nel 1968.

All'inizio del diciannovesimo secolo a Londra le licenze reali erano concesse al Drury Lane, al Covent Garden e allo Haymarket, anche se molti teatri minori continuavano la loro attività senza permesso: l'Olympic, l'Adelphi, il Regency, il Coburg, il Surrey, il Sadler's Wells, lo Astley's Amphitheatre e altri. Joseph Glossop, fondatore e impresario del Coburg, nel processo che gli intentarono i teatri maggiori per aver messo in scena *Riccardo III*, sia pure con musica e quindi non un puro «spoken drama» che la legge concedeva solo a loro, si difese affermando che a Parigi, dove vivevano seicentomila persone, c'erano venticinque teatri mentre Londra, con il suo milione e mezzo di abitanti, non ne aveva più di otto, i quali comunque davano lavoro a tremila persone.

I due teatri maggiori, il Drury Lane e il Covent Garden, erano di recente diventati di dimensioni enormi. Il primo, ricostruito dopo un incendio che l'aveva distrutto nel 1809, era stato riaperto tre anni dopo con una capienza di 3600 posti. Era così grande che dai palchi alti o dalle gallerie si vedeva ben poco. Anche il Covent Garden, ricostruito nel 1808, era di poco più piccolo. Tutto era esagerato quanto a scenografie e spettacolarità, per attirare il pubblico. Hazlitt commentò ironicamente di aver assistito all'ingresso di una nave da guerra sul palcoscenico che per una mezz'ora aveva messo in pericolo candelieri e palchi. Ma c'erano anche cavalli e carrozze e castelli in fiamme e altro ancora. Gli spettatori però erano pochi, nonostante la pubblicità e i tentativi di richiamare pubblico con ogni tipo di apparato e di grandiosità, e talvolta non occupavano più di un decimo dei posti. Erano lontani i tempi in cui il teatro elisabettiano richiamava le folle e la recensione di Hazlitt in occasione del debutto di Edmund Kean parla di un teatro mezzo vuoto, con solo un centinaio di spettatori in platea.

Questo volume di saggi teatrali inizia proprio con l'articolo del 27 gennaio 1814, stampato sul *Morning Chronicle*, che in qualche modo rappresenta più di un avvio. Intanto descrive l'ingresso sulla scena londinese di un nuovo giovane attore, destinato a diventare il simbolo di un nuovo modo di recitare. Al tempo stesso però questa recensione è la prima di una lunga serie di saggi che Hazlitt dedicò alle interpretazioni di Kean, facendone il suo oggetto privilegiato così come quello della critica romantica.

Il nome di William Hazlitt (1778-1830) è legato alla saggistica, ai tanti articoli che negli anni scrisse su argomenti diversi e per giornali diversi. Il suo lavoro si iscriveva nella lunga tradizione inglese del saggio, che aveva origine in quelle riflessioni di varia natura pubblicate su periodici a partire

dallo *Spectator* e dal *Tatler* del primo Settecento, ma che aveva ritrovato nuovo interesse tra i romantici, quasi un genere minore rispetto alla grande poesia e ai grandi orizzonti di quella: un genere più intimo, domestico, che dava risalto all'incompletezza di un'idea, quasi un'illuminazione su un oggetto qualunque dell'esperienza.³ E così sono i tanti saggi che Hazlitt ha scritto e che rivelano le diverse facce di una personalità prismatica. Sono saggi filosofici, politici, letterari, artistici. Lui stesso per anni pensò di poter vivere facendo conferenze, poi si dette alla pittura, infine trovò la sua strada nello scrivere per i giornali articoli che talvolta avrebbe poi raccolto in volume. Contemporaneo dei primi poeti romantici - Wordsworth e Coleridge, del quale fu anche amico - sopravvisse alle brevi vite di quelli della seconda generazione - Shelley, Keats e Byron - ma è con Leigh Hunt e Charles Lamb, anch'essi saggisti e amanti del teatro, che trovò una particolare sintonia e amicizia. La sua carriera di giornalista iniziò nel 1812 come reporter parlamentare sul *Morning Chronicle*, un giornale whig diretto da James Perry, con una tiratura di oltre 7000 copie. Quasi subito Perry gli offrì il posto di critico teatrale dopo che due sue lettere sul genere della commedia avevano avuto particolare successo, ma già nel maggio 1814 aveva lasciato il lavoro, per motivi che restano sconosciuti. Nei quattro anni successivi, spinto dalla necessità ma aiutato dalla fama crescente come critico d'arte, lavorò per i maggiori giornali - *Champion*, *Examiner*, *Times* - e gli fu offerto di contribuire alla prestigiosa *Edinburgh Review*. Nel 1814 attraverso Lamb era diventato amico di Leigh Hunt e di suo fratello John, da tempo direttori di un settimanale da loro fondato, l'*Examiner*, particolarmente letto dai giovani per le sue tendenze liberali e il suo stile polemico e pugnace - ingiurioso, secondo i benpensanti. Proprio a causa delle loro prese di posizione, ma soprattutto per un attacco al Reggente, gli Hunt finirono per essere accusati di stampa sediziosa e rimasero per due anni in prigione. Hazlitt cominciò a collaborare al settimanale appena conosciuti i due fratelli e ben presto fu assunto stabilmente come critico teatrale, una posizione che mantenne fino al '17, quando lasciò l'*Examiner* e si trasferì al *Times*, per poi lasciare quasi subito anche questo giornale. Scrisse poi su altri periodici, ma dopo il 1820 le sue recensioni teatrali divennero sporadiche cedendo il passo a saggi sulla letteratura. Intanto però aveva raccolto i suoi primi articoli in due volumi - *Characters of Shakespeare's Plays* nel 1817 e *A View of the English Stage* nel 1818 - che ebbero un immediato successo e ristampe, e contribuirono a dare prestigio e dignità letteraria al genere della recensione, affrancandola dal livello dell'articolo contingente e marginale, da leggere come resoconto di un evento sociale e da dimenticare subito come i tanti trafiletti culturali e le varie rubriche dei giornali.

³ Sul saggio romantico si veda G. Mochi, *La prosa del Romanticismo: i saggisti*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marenco, Torino, Utet, 1996, 4 voll., vol. II, pp. 522-541.

Hazlitt aveva avuto fin da giovane la passione per il teatro e per un certo periodo di tempo riuscì a farne una fonte di sostentamento come giornalista professionista, ma nella sua attività i saggi drammatici costituiscono un'esperienza a se stante, perché non sono soltanto registrazioni di idee, di impressioni, di riflessioni di varia cultura: sono commenti in contatto diretto con le rappresentazioni teatrali, con il corpo dell'attore, con i suoi gesti e le sue intonazioni di voce, con le scene e le scelte degli impresari, con tutta una vita brulicante della Londra dei palcoscenici. In altri termini, rispetto alla più generale e generica posizione del saggista che tratta argomenti diversi, dando indicazioni di gusto come Addison e Steele, o trascrivendo le sue impressioni come 'prove', 'tentativi', alla Montaigne – autore tra l'altro molto amato da Hazlitt che lo riteneva il genio della saggistica – la recensione è giudizio quasi immediato su qualcosa che si è visto o esperito; è anche dialogo, guida didattica o contrasto polemico con il pubblico dei lettori e degli spettatori, per non dire con gli attori stessi. Come tale è sicuramente parziale, legata al proprio gusto, alle proprie idee o al proprio contesto culturale, e per questo è interessante, soprattutto in prospettiva storica.

Chi come noi legge questi saggi a distanza di due secoli, vi trova la freschezza di notazioni su serate appena trascorse a teatro, su nuovi attori o nuovi ruoli da interpretare, e può provare l'emozione di assistere al debutto di attori che sa essere diventati celebri. Primo fra tutti Edmund Kean, che da subito apparve a Hazlitt come un attore straordinario, quali non se ne erano visti sulle scene da molto tempo. Nei due maggiori teatri si rappresentavano, oltre le commedie che sempre piacevano al pubblico, tragedie soprattutto patetiche alla Otway o melodrammatiche, come quelle del romanticismo tedesco, oppure Shakespeare in versioni più o meno adattate. Come mezzo secolo prima la comparsa di Garrick aveva fatto parlare di modo 'naturale' di recitare⁴ al confronto con lo stile di James Quin, ora i due termini che Hazlitt usava per indicare la differenza tra Edmund Kean e il grande attore tragico Philip Kemble ormai anziano erano ancora una volta 'passione' e 'natura', cioè emozione e spontaneità: due concetti che si accordavano perfettamente all'estetica romantica degli amici poeti. Kean sembrò incarnarli entrambi, e che fosse davvero diverso, quanto a energia e realismo, lo si capisce dal fatto che era stato segnalato al comitato del Drury Lane, contattato mentre recitava a Dorchester e subito ingaggiato nell'estremo tentativo di risollevare le sorti del teatro londinese, che stava fallendo. Arrivato dalla provincia attirò immediatamente l'attenzione, nelle vesti di Shylock, e diventò in breve tempo una star, salvando il teatro dalla bancarotta; l'esaltazione di Hazlitt per le sue interpretazioni lo aiutò sicuramente ma creò anche delle fazioni opposte

⁴ Si veda C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 167-175.

che a Londra si schierarono pro o contro quel modo di recitare. Eppure nelle recensioni di Hazlitt non c'è quello che potremmo dire una teoria della recitazione: lodava ugualmente Kemble⁵ con i suoi gesti e la sua postura ieratica, classicista e solenne, e Kean, piccolo e con la voce sgradevole, ma pieno di forza e di passionalità. All'uno riconosceva la grandezza tragica, all'altro dei momenti inarrivabili, ma lo accusava di non avere continuità nella recitazione, di non poter mantenere sempre la tempestosità, l'emozione violenta, l'irruenza che riusciva a mostrare nei suoi momenti migliori. Allo stesso modo confrontava la Siddons e la O'Neill, trovando i differenti pregi di entrambe. E quando comparve sul palcoscenico del Covent Garden nel settembre del 1816 il più giovane di questi grandi attori, «un certo Macready», Hazlitt fu subito pronto a scrivere che, naturalmente dopo il suo idolo Kean, era il miglior attore che lui ricordasse.

La pietra di paragone per valutare gli attori di cui parla non è almeno esplicitamente una teoria estetica, bensì il testo drammatico, e in particolare un corpus di testi: quello shakespeariano. Tale era la sua conoscenza di Shakespeare che i saggi sono letteralmente farciti di citazioni dalle opere, spesso trasformate perché fatte a memoria, e ogni interpretazione sulla scena è messa a confronto con un'idea del personaggio, una critica psicologica. Contrariamente a quanto il Dr Johnson scriveva, per Hazlitt i personaggi shakespeariani non sono dei tipi, bensì degli individui, dotati di umanità e di un'interiorità da cui la passione emana come forza elementare. Pur confrontando l'azione dell'attore con il testo, il critico era affascinato dal personaggio sulla scena, dalla recitazione e dall'empatia che questa produceva sul pubblico. L'amore per l'aspetto effimero del teatro, per la sua fugacità, dà luogo nelle recensioni a impressioni, annotazioni che non hanno mai un carattere esaustivo di spiegazione, o una qualità sistematica. L'impatto emotivo e l'identificazione con i personaggi costituivano per Hazlitt la guida alla comprensione del teatro, e questa passava attraverso dei frammenti, degli aneddoti, teorizzati da lui come modo per 'fissare' il genio dell'attore. Del resto, la recensione o il saggio sono frammentari di natura, ma l'attività di critico militante e professionista lega assieme questi brani, come tante tappe di un viaggio di conoscenza e di interesse, sera dopo sera, vedendo le minime variazioni nelle stesse opere e negli stessi interpreti, mescolando giudizi e ricordi, confrontando il presente con il passato.

La critica era fondamentale, per Hazlitt; senza i resoconti di chi scrive sui giornali, gli attori non esisterebbero, perché la loro arte è volatile:

⁵ Secondo il suo amico Leigh Hunt, invece, Kemble non era altro che «a monumental fraud», un inganno monumentale, con la sua freddezza e il portamento altero (citato in H. Baker, *William Hazlitt*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, pp. 289-290).

le fatiche del più grande attore muoiono con lui e lasciano ai successori solo l'ammirazione del suo nome e l'aspirazione verso un'eccellenza immaginaria; cosicché di fatto nessuna generazione di attori ne vincola un'altra; l'arte ricomincia sempre da capo sulla base del genio e della natura.⁶

Forse era la consapevolezza del proprio ruolo di reporter che motivava Hazlitt a rivedere nella pratica quello che paradossalmente aveva indicato teoricamente come una sua convinzione: come Lamb e Coleridge, anche per lui i drammi shakespeariani non sono adatti alla rappresentazione. La loro lettura accende l'immaginazione e l'identificazione, suscita pathos, mentre la poesia e la complessità del testo si perdono nella messa in scena, sentita come simile a una pantomima, perché riduce a gesti superficiali e a concretezza la virtualità e le valenze della parola. Nella recensione a Kean nel ruolo di Riccardo II, il 19 marzo 1815, scriveva: «il lettore delle opere di Shakespeare resta quasi sempre deluso nel vederle messe in scena; e, per quanto ci riguarda, non andremmo mai a vederle rappresentate se potessimo farne a meno».⁷ In realtà, è vero che in alcuni casi non poteva evitare di recensire opere di qualità infima, perché inviato dal suo giornale, ma dubitiamo che questa affermazione potesse corrispondere al suo sentire riguardo a Shakespeare, soprattutto dopo che aveva visto Kean, per il quale si era subito esaltato e al quale aveva dedicato una enorme quantità di articoli.

La selezione di saggi qui presentata riproduce esattamente quella contenuta nel volume *Hazlitt on Theatre*, pubblicato originariamente nel 1895 da due importanti figure nella storia del teatro di fine Ottocento: il critico teatrale William Archer e lo storico del teatro Robert W. Lowe. Il loro lavoro di curatori fu minuzioso e non facile, condotto su un ampio materiale, ma il risultato dà un'idea, come meglio non si potrebbe, di un ciclo teatrale legato agli attori e alla recitazione. La quantità degli articoli che Hazlitt aveva scritto sulla scena londinese e sul teatro in generale è notevole, ma concentrata nell'arco di pochi anni e su relativamente pochi, grandi, interpreti. La selezione operata da Archer e Lowe fa sembrare ancora più concentrato l'interesse su certe figure, perché non sono riportati gli articoli su opere minori o che essi ritenevano poco significativi per il lettore loro contemporaneo; a maggior ragione, potremmo dire, per un lettore di più di un secolo dopo, e italiano per giunta. Ma ciò che esclusero non è molto. Hazlitt stesso, del resto, aveva distillato la sua produzione critica, scegliendo i saggi che riteneva più importanti per pubblicarli raccolti in volume, e spesso, quando un brano gli sembrava

⁶ *Su attori e recitazione, Examiner*, 5 gennaio 1817. Cfr. *infra*, p. 115.

⁷ *Infra*, p. 55.

particolarmente interessante, lo riutilizzava anche in altre recensioni. C'è una notazione nell'introduzione dei due curatori al volume che sembra indicativa dell'intenzione da parte dell'autore di dare dignità letteraria ai suoi saggi cancellando o allentando il legame con l'occasione giornalistica che li aveva prodotti: le date che Hazlitt aveva anteposto agli articoli in *A View of the English Stage* spesso non sono corrette e sono state controllate e riviste dai curatori. Evidentemente nel preparare i saggi per la pubblicazione in volume l'autore non aveva dato troppa importanza ai riferimenti temporali, ma piuttosto alla continuità o allo sviluppo della sua concezione estetica.

La raccolta dei saggi è divisa in due parti: nella prima sono compresi gli articoli scritti con regolarità quando Hazlitt era critico teatrale di un quotidiano o di un settimanale e doveva concentrare la sua attenzione sulle singole produzioni o sulle serate di cui dare un resoconto e un giudizio; nella seconda invece gli articoli più tardi, scritti per il mensile *The London Magazine* e contenenti riflessioni più generali sul teatro. La cronologia non fu rispettata dai due curatori in questa seconda parte, intitolata «Il teatro inglese», in modo da poter chiudere il volume con un saggio sull'addio alle scene di Miss O'Neill. La O'Neill aveva lasciato presto il palcoscenico, per sposarsi, e Hazlitt commentò sulla giusta scelta dell'attrice di ritirarsi prima che il tempo facesse svanire la sua bellezza e la fama, relegandola nell'oblio come era successo a tanti. Ancora un accenno, quindi, alla caducità e alla fugacità dell'arte teatrale, al tempo che cancella i gesti, le voci, le emozioni. Quello che è interessante nella scelta operata da Archer e Lowe, e nell'ordine che hanno dato ai saggi, è l'aver sottolineato la posizione dominante degli attori che è la caratteristica stessa della critica di Hazlitt, mettendo in apertura del testo l'articolo sul debutto di Kean, che comunque era tra i primi che l'autore aveva scritto sul teatro, e in chiusura della prima sezione del libro il ritiro dalle scene di John Philip Kemble. Questo monumento alla tragedia, questo attore statuariale e nobile, era arrivato alla fine della sua lunga carriera quando nel 1817 dette l'addio al teatro: aveva sessant'anni e sarebbe morto qualche anno dopo, nel 1823. Uscendo di scena chiudeva un'epoca, quella della tragedia classica e oratoria che lui e la sorella, Mrs Siddons, avevano rappresentato nei primi anni dell'Ottocento, senza rivali. Al suo posto, era già comparso e si era già affermato il genio di Kean.

Ora, accanto a una miriade di nomi e di personaggi che compaiono negli articoli di Hazlitt, vi sono soprattutto cinque attori su cui si sofferma il giudizio e la riflessione del critico, e appartengono a due diverse generazioni: da un lato Kemble e la Siddons, l'uno alla fine della carriera, l'altra già ritirata dalle scene nonostante vi tornasse di tanto in tanto, dall'altro lato attori di almeno trent'anni più giovani, Kean, la O'Neill e Macready. Quello che colpisce comunque è che si tratta sempre di attori

soprattutto tragici. Hazlitt era convinto che la sua epoca non potesse produrre grandi testi drammatici; i poeti romantici che si erano cimentati con la scrittura avevano tutti in un modo o nell'altro fallito, componendo opere troppo introspettive o poco rappresentabili. L'emozionalismo nella recitazione portava i grandi attori a interpretare prevalentemente tragedie oppure commedie patetiche e sentimentali. Inoltre, aderendo a un sentire comune del romanticismo, umorismo e riso erano oggetto di diffidenza, perché contrari allo spirito saturnino della «gravity».⁸ Questo, ovviamente per gli autori, perché il pubblico amava la commedia. E sicuramente c'erano bravi attori comici, ma di loro Hazlitt ha sempre parlato di sfuggita, brevemente, perché per lui come per i suoi amici romantici la tragedia era il vero banco di prova della capacità empatica, di identificazione, di rappresentazione della passione e dell'interiorità che costituiva nella poesia, anche drammatica, l'avvicinamento alla 'verità' e alla 'natura' umana. Anche per questo, è l'attore al centro della visione critica, e non si parla mai di tutto il resto, delle scenografie, delle innovazioni tecniche,⁹ di quella spettacolarità che Hazlitt riteneva un esempio di come il cattivo gusto trionfasse su qualsiasi testo drammatico. Il suo è un atteggiamento che adesso possiamo anche leggere nella linea dell'anti-pittorialismo inaugurato da Burke con il suo trattato sul sublime, dove si fa appello alla «sympathy», cioè all'identificazione ottenuta non con la visione diretta, concreta, bensì con l'impressione generata dalla indeterminatezza della parola.

Perfettamente iscritto nella sensibilità romantica, Hazlitt dovette però arrendersi alla contraddizione paradossale, che lo vedeva difendere la fantasia rispetto alla realtà («Fate e spiriti non sono incredibili, ma fate e spiriti alti un metro e ottanta sì»),¹⁰ ma per amore del teatro cedere davanti a una realtà che era in grado di suscitare la fantasia, e cercare di rendere al suo pubblico di lettori le impressioni ricevute perché, come scriveva lui stesso, «la verità può essere comunicata e il gusto del pubblico migliorato».¹¹

Loretta Innocenti

⁸ Sull'argomento si veda il cap. 7 («The Modern Difference: Comedy and the Novel», pp. 233-263) di J. Kinnaird, *William Hazlitt: Critic of Power*, New York, Columbia University Press, 1978.

⁹ Se ne veda una sintesi in O.G. Brockett, *Storia del teatro* (1987), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 421-431.

¹⁰ *A Midsummer Night's Dream, Examiner*, 21 gennaio 1816. Cfr. *infra*, p. 72.

¹¹ *Infra*, p. 19.

SCRITTI SUL TEATRO E LA RECITAZIONE

*Prefazione*¹²

Il teatro è una grande fonte di divertimento pubblico, per non dire d'istruzione. Un buon dramma, ben recitato, fa trascorrere un'intera serata in modo meraviglioso in alcuni momenti della vita, e in modo gradevole sempre; ne leggiamo i resoconti la mattina dopo con piacere, e fornisce in genere il principale argomento di conversazione per il pomeriggio. Le discussioni sui meriti e i difetti dell'ultimo lavoro, o di un attore preferito, sono condivise, riprese di frequente e portate avanti con la stessa foga e la stessa abilità di quelle su qualsiasi altro argomento. Credo sia stato La Rochefoucauld a dire che la ragione per cui gli amanti stanno così bene in compagnia l'uno dell'altro è che parlano sempre di se stessi.¹³ Si potrebbe motivare allo stesso modo anche il nostro interesse nel parlare di drammi e di attori; essi sono «le brevi cronache del tempo»¹⁴ [*Hamlet*, II, 2, 504], il compendio della vita e dei modi umani. Mentre parliamo di loro pensiamo a noi stessi. Essi «mostrano lo specchio alla Natura» [*Hamlet*, III, 2, 20] e il nostro pensiero si rivolge al palcoscenico nello stesso modo naturale e affettuoso con cui una bella donna si volge a guardarsi nello specchio. È anche uno specchio in cui i saggi possono vedersi, ma in cui i vanitosi e i superficiali vedono le proprie virtù e ridono delle follie altrui. La maggior parte di noi deve aver provato la curiosità di sapere come la nostra voce e i nostri gesti siano imitati. Non c'è da meravigliarsi quindi se proviamo lo stesso tipo di curiosità e di interesse nel vedere quelli il cui mestiere è «imitare l'umanità» in generale, e che lo fanno talvolta in maniera «abominevole», altre volte in modo ammirevole. Se ne deve dare un resoconto al mondo; ma l'arte dell'attore muore con lui e non lascia traccia se non nelle vaghe descrizioni fatte con la penna o con la matita. Eppure, come ci fermiamo con avidità a guardare le stampe tratte dai dipinti di

¹² Originariamente questa introduzione era anteposta al volume *A View of the English Stage*, pubblicato da Hazlitt nel 1818.

¹³ «Ce qui fait que les amants et les maîtresses ne s'ennuient point d'être ensemble, c'est qu'ils parlent toujours d'eux-mêmes» (F. de la Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1678, maxime 312).

¹⁴ Le molte citazioni che costellano i saggi di Hazlitt erano perlopiù fatte dall'autore a memoria e quindi talvolta con variazioni rispetto all'originale. I riferimenti bibliografici saranno qui forniti tra parentesi quadre direttamente nel testo, salvo poche eccezioni. Per l'indicazione di atti e scene delle opere shakespeariane, che costituiscono la maggior parte delle citazioni, ci siamo avvalsi dell'edizione completa *The Norton Shakespeare*, a cura di S. Greenblatt, New York-London, W.W. Norton & Co., 1997. La traduzione di tutte le citazioni è mia, così come le note a piè di pagina, salvo quelle di Hazlitt, indicate con le iniziali W. H. tra parentesi.

Zoffany¹⁵ delle figure di Garrick o di Weston!¹⁶ E quanto ci irrita che l'autobiografia¹⁷ di Colley Cibber tratti così tanto della sua attività di direttore del teatro e così poco di quei ritratti inimitabili che di tanto in tanto ha dato degli attori del suo tempo! Come ci riteniamo fortunati quando possiamo incontrare qualcuno che si ricorda i più grandi attori del passato, o che ci può dare una qualche remota idea della natura di Garrick o della grazie di una Abington! Siamo sempre indignati con Smollett perché ha presentato una caricatura aberrante del Roscio inglese¹⁸ che, quando la leggiamo, mina la nostra fede nella sua impeccabile perfezione. Invece ci fa piacere raccogliere aneddoti di questo famoso attore, che mostrino la sua forza sul cuore umano e ci permettano di confrontare il suo genio con quello di altri, dagli effetti che produceva. Per esempio ho sentito dire che una volta, mentre Garrick recitava Lear, gli spettatori della prima fila della platea, che non riuscivano a vederlo bene nella scena in cui s'inginocchia e lancia la sua maledizione, si alzarono, e quelli dietro, non volendo interrompere con le loro rimostranze, si alzarono anche loro immediatamente e in questo modo l'intera platea si alzò in piedi senza dire neanche una sillaba, cosicché si sarebbe potuto sentir cadere uno spillo. Un'altra volta, la corona di paglia che Lear porta in testa cadde o si disfece e questo avrebbe provocato una gran risata se fosse successo a un altro attore, ma era tale il profondo interesse per il personaggio e tale la forza di catturare l'attenzione che aveva questo attore che non si notò minimamente l'accaduto, anzi, tutto il pubblico rimase immobile a piangere in silenzio. La conoscenza di fatti come questi serve a tener vivo il ricordo della passata grandezza e a stimolare l'impegno futuro. Si è pensato che un lavoro che contenesse un resoconto dettagliato del teatro ai giorni nostri – un momento che non è affatto improduttivo quanto a genio teatrale – non sarebbe stato del tutto inutile.

I primi e (secondo me) i migliori articoli di questa serie sono apparsi originariamente sul *Morning Chronicle* e sono quelli che parlano di Edmund Kean. Andai a vederlo la prima sera in cui debuttò nel ruolo di Shylock. Me lo ricordo bene. I palchi erano vuoti e la platea piena neanche a metà: «un

¹⁵ Johann Zoffany (1733-1810) pittore tedesco arrivato nel 1758 in Inghilterra dove raggiunse la fama in particolare come ritrattista, ebbe tra i suoi più attivi sostenitori Garrick che lo introdusse nell'ambiente teatrale. Rappresentò Garrick in numerosi celebri dipinti che lo raffigurano in scena nelle vesti dei suoi personaggi.

¹⁶ Per una sintetica nota biografica di questi e degli altri attori citati si veda in appendice "Attrici e attori citati da Hazlitt".

¹⁷ Si tratta di *An Apology for the Life of Colley Cibber* (1740), interessante come aneddotta e vivace descrizione della vita teatrale soprattutto degli anni novanta del Seicento.

¹⁸ Tobias Smollett (1721-1771) aveva proposto invano a Quin e a Garrick la sua tragedia giovanile *The Regicide* e aveva quindi sfogato la sua frustrazione in maligni attacchi ai due attori, e in particolare a Garrick, nel suo primo romanzo *The Adventure of Roderick Random* (1748) e poi in *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751).

po' di sciocchi spettatori e di investitori oziosi erano sparsi qua e là per metter su lo spettacolo» [*Hamlet*, III, 2, 36-37]. Tutto aveva un aspetto tetro e disperato. Io temevo non poco per il risultato ma, dalla prima scena in cui comparve Kean, i miei dubbi svanirono. Mi avevano chiesto di parlarne nel modo più favorevole possibile: scrissi la verità. Non sono uno di quelli che, quando vedono il sole uscire da dietro una nuvola, si fermano a chiedere ad altri se è la luna. La comparsa di Kean fu il primo lampo di genio che ruppe l'oscurità del palcoscenico e da allora il pubblico si è crogiolato nella sua luce, a dispetto di attori, impresari e critici. Non posso dire che la mia opinione sia molto cambiata da allora. Perché avrebbe dovuto? Avevo gli stessi occhi di ora per vedere, le stesse orecchie per sentire e la stessa capacità di giudicare. E allora, perché non dovrei darne lo stesso giudizio? Talvolta le mie idee sono state stimate originali; sono solo sincere. Dico ciò che penso, penso ciò che sento. Non posso fare a meno di ricevere impressioni dalle cose e ho coraggio a sufficienza per dichiarare che cosa sono (senza mezzi termini): questa è la sola originalità di cui sono consapevole. Non chiudo gli occhi davanti alla bravura straordinaria perché la odio, rifiutandomi di aprirli fino a che il clamore degli altri mi costringa a farlo, per poi fingere di provare estrema meraviglia per ciò che prima avevo finto ipocritamente di disprezzare. Non è una mia abitudine pensare che non valga un attore o un autore perché gli altri non si sono pronunciati in suo favore e, dopo che l'hanno fatto, persistere nel condannarlo come prova, non di imbecillità o di acrimonia, ma di indipendenza di gusto e di carattere. E non provo neanche a contagiare gli altri con il mio malanimo, la mia pavidità e la melanconia, raggelando la loro costituzione, già fredda, con il fango velenoso della vanità o dell'interesse, e facendo passare la mia consapevole incapacità o riluttanza ad avere un'opinione su qualsiasi argomento per il massimo del candore e del giudizio. Non ho cercato di persuadere Mr Perry¹⁹ che Kean era un attore che non sarebbe durato perché non era durato, o che Miss Stephens non sapeva niente di canto perché aveva una bella voce. Al contrario, ho fatto tutto quello che potevo per contrastare gli effetti di queste insinuazioni innocue e non molto sensate e per «fissare il coraggio» di uno dei principali organi di opinione pubblica «nel posto giusto» [*Macbeth*, I, 7, 60]. Non mi pento di averlo fatto.

Riguardo allo spirito partigiano con cui fu condotta la controversia sui meriti di Kean come attore, ci furono due o tre cose notevoli. Un gruppo di persone, per eccesso di ammirazione sconfinata, gli attribuirono ogni tipo di perfezione che non aveva e cui non aspirava e coprirono i suoi difetti con tutto l'armamentario della loro fantasia. Per questo genere di persone

¹⁹ James Perry (1756-1821) era il direttore e proprietario del *Morning Chronicle*.

La Pritchard è nobile e Garrick alto uno e ottanta!²⁰

Non mi sono mai arruolato in questo corpo di guardie svizzere; sono stato persino sospettato di slealtà e di *lése-majesté* perché non ho esclamato *Quand même!* ogni volta che Garrick sciorinava le prerogative del genio, e sono stato estromesso dal recinto dell'ortodossia teatrale per non avere implicitamente sottoscritto tutti gli articoli di fede imposti ai miei sensi e alla mia ragione. Se non eravate andati a vedere venti volte quell'omino recitare Riccardo e non negavate che all'ultimo atto era rauco, o lo ammiravate per questo, eravate considerato un tiepido ammiratore, o un mezzo infedele. Dall'altra parte i suoi detrattori discutevano costantemente non di quello che era, ma di quello che non era. «Non era alto, non aveva una bella voce, non recitava al Covent Garden, non era John Kemble». Questo era tutto ciò che si poteva ottenere da loro e che consideravano sufficiente a stabilire che non valeva niente, perché non era qualcosa di totalmente diverso da se stesso. Non consideravano che un attore può avere l'occhio di un'aquila e la voce di un corvo, un «corpo da pigmeo» e «un'anima fiera che infondeva vita al suo involucro» [John Dryden, *Absalom and Achitophel*, 156-158], che poteva non avere grazia e dignità ma possedere nel suo petto natura e passione bastanti per infiammare un intero esercito di attori metodici. Non si chiedevano se questo fosse il caso di Kean, ma davano per scontato che non lo fosse, per nessun'altra ragione se non che la questione non era stata risolta dai critici venti o trent'anni prima, né accettata da tutti da allora, cioè, da prima che Kean nascesse. Un infante reale può essere descritto come «un haut et puissant prince, âgé d'un jour»²¹ ma un grande e potente attore non lo si può riconoscere fino a che non arriva nell'età della ragione e deve essere candidato alla fama teatrale prima di poter essere un veterano. È un'affermazione lapalissiana, ma di quelle che i nostri pregiudizi ci fanno non solo dimenticare costantemente ma anche combattere di frequente con lo spirito del martirio. Come si vedrà dalle pagine seguenti, io ho sempre parlato liberamente dei difetti di Kean o di quelli che io consideravo tali, sia fisici che intellettuali, ma la bilancia pende decisamente dal lato favorevole; sebbene, penso, non più di quanto i suoi meriti siano superiori ai suoi difetti. Era anche necessario soffermarsi sul diritto di un attore ad avere il sostegno del pubblico, in proporzione a quanto questo diritto è autentico, e sulla sua protesta contro la meschina opposizione con cui sfortunatamente si è dovuto scontrare. Ho cercato di dimostrare (e con un certo successo) che Kean non era «il peggior attore del mondo». Il suo Otello a me sembra un

²⁰ La citazione viene dal poema *Rosciad* di Charles Churchill (1731-1764), nel quale l'autore derideva il teatro contemporaneo (London, W. Flexney, 1761, p. 23).

²¹ Si veda *The Fudge Family*, a cura di T. Brown jr (W.H.). [Il riferimento è a *The Fudge Family in Paris* (1818), romanzo epistolare in versi di Thomas Moore].

capolavoro. A coloro che l'hanno visto in questo ruolo e lo considerano insignificante, non ho altro da dire. Per quanto riguarda solo la mente e lasciando da parte il corpo, a me sembra perfettamente identico a qualsiasi parte recitata da Mrs Siddons. Ma odio questi paragoni e li faccio solo se sono davvero provocato.

Anche se non mi pento di ciò che ho scritto per lodare certi attori, vorrei tuttavia poter ritrattare ciò che sono stato costretto a dire per denigrare altri. La pubblica fama è una lotteria, in cui ci sono foglietti vuoti e premi. Quella teatrale è una professione difficile e richiede talmente tante eccellenze e vantaggi fortuiti che, sebbene sia un onore e una gioia aver successo, è solo sfortuna e non una disgrazia, non averne. Comunque, chi si sottopone alla prova, deve sottostare al verdetto e il critico, in generale, fa poco più che prevenire una lenta morte, anticipando o mettendo subito in esecuzione la sentenza del pubblico. Le vittime della critica, come quelle della legge, non amano i carnefici, e confesso che spesso sono stato davvero stanco di un incarico così ingrato. Quello che ho detto di qualsiasi attore non è mai scaturito da un puntiglio privato di nessun genere. In realtà, l'unica persona di teatro con cui abbia mai avuto un rapporto personale è Liston, e di lui non ho mai parlato con «la malignità di un amico». Devo scuse particolari a Conway e a Bartley: ho accusato uno di essere alto e l'altro di essere grasso. Ho anche detto che Young recita non come un erudito ma come un «maestro di eruditi», che Miss O'Neill rifulge più nella tragedia che nella commedia, e che Mathews è un eccellente imitatore. Mi dispiace di aver fatto queste dichiarazioni che mi sono state strappate, ma non posso ritrattarle. Un'osservazione che è stata fatta, ed è vera, è che una pubblica condanna fa del male agli attori da un punto di vista pecuniario, ma ci si è dimenticati che una pubblica lode li aiuta nello stesso modo. Inoltre, non mi risulta che attore di successo si ritenga personalmente in obbligo con il critico del giornale: si pensa che questi non faccia altro che il suo dovere. E perché mai allora si dovrebbe ritenere il critico responsabile nei confronti dell'attore che *condanna* in virtù del suo incarico? E poi, come l'imitatore fa la caricatura alle assurdità che ci sono fuori dal palcoscenico, perché il critico non dovrebbe talvolta fare la caricatura a quelle che si vedono sul palcoscenico? I figli di Momo non dovrebbero ritenersi intoccabili dal ridicolo. I colori possono essere un po' esagerati, il disegno può essere giusto, e la verità può essere comunicata e il gusto del pubblico migliorato: tutto questo da un'allitterazione o da un cavillo che ferisce l'amor proprio di un individuo. Gli autori devono vivere al pari degli attori; e ciò che è *insipido* deve essere evitato in ogni modo come ciò che il pubblico più detesta.

William Hazlitt
24 aprile 1818

Saggi Critici

Lo Shylock di Kean

Morning Chronicle, 27 gennaio 1814

Edmund Kean (di cui si era parlato molto bene)²² ha debuttato ieri sera al Drury Lane nella parte di Shylock. Da molti anni non è emerso un attore uguale a lui per voce, sguardo, gesti ed espressione. Gli applausi dalla prima scena all'ultima sono stati unanimi, fragorosi e continui. In realtà, già la primissima scena in cui arriva con Bassanio e Antonio ha mostrato la sua maestria e ha subito orientato l'opinione del pubblico. Forse è stata la più perfetta. Nonostante il grande successo nella parte di Shylock, ci chiediamo se Kean non diventerà ancora di più un beniamino del pubblico in altri ruoli. C'era una leggerezza e un vigore nel suo passo, un'esuberanza e un'agilità di spirito, fuoco e vivacità tali, che sarebbero stati più in sintonia con qualunque altro personaggio piuttosto che con la malignità tetra, cupa, introspettiva, radicata e irriducibile di Shylock. Il carattere di Shylock è quello di un uomo che rimugina su una sola idea - i torti subiti - e si concentra su un unico immutabile scopo: la vendetta. Quanto a capacità di trasmettere una profonda impressione di questo sentimento, o di impersonare l'idea generale di una risoluzione rigida e incontrollabile, contraria a ogni sentimento di umanità o pregiudizio di opinione, abbiamo visto attori migliori di Kean; ma sarebbe difficile trovargli anche un solo concorrente per quanto riguarda dare il senso del conflitto di passioni che nasce da situazioni contrastanti, o per la forza multiforme della declamazione, la finezza del sarcasmo, la rapidità della trasformazione da un tono e da un sentimento all'altro, la correttezza e la novità dell'azione, che mostra una successione di immagini impressionanti e dà un piacere e una sorpresa sempre nuovi. Il difetto della sua recitazione (se possiamo azzardare una critica) è stato l'eccessiva ostentazione delle risorse dell'arte, che hanno dato troppo rilievo al duro, impenetrabile e oscuro lavoro preparatorio sul personaggio di Shylock. Potremmo non smettere mai di sottolineare singole cose belle, e ogni pezzo è stato ricevuto con uguale successo, ben meritato. Secondo noi, in uno o due casi, le pause nella voce sono state troppo lunghe e troppo è stato affidato all'espressione del volto, un linguaggio comprensibile solo a una parte del pubblico.

²² Kean aveva già recitato ruoli importanti in varie città di provincia ed era stato segnalato alla direzione del Drury Lane come l'unico in grado di risollevare il teatro dallo stato disastroso in cui si trovava. Allo scopo fu inviato a Dorchester Samuel James Arnold, all'epoca stage manager che, dopo averlo visto in un paio di ruoli diversi, lo ingaggiò e subito i giornali di Londra dettero ampio rilievo alla notizia, facendo grande pubblicità alle sue capacità. Dal giorno del debutto, il 26 gennaio del 1814, a Londra il nome di Kean fu sempre legato al Drury Lane eccetto che per gli anni tra il 1827 e il 1829 quando recitò al Covent Garden.

Morning Chronicle, 2 febbraio 1814

Kean è apparso di nuovo nel ruolo di Shylock e con il suo modo di recitarlo, eccellente ed espressivo, ha confermato in pieno la reputazione acquisita nella precedente rappresentazione, per quanto fosse penalizzato da una notevole raucedine. Ha assunto un'aria di vecchiaia e di debolezza maggiore della prima serata, ma in generale il merito della sua recitazione è stato identico. Il suo stile recitativo, se possiamo usare questo termine, è in tutto più espressivo, più pregnante, vario e vivace di tutti quelli che abbiamo mai visto. Il personaggio non sta mai fermo, non ci sono pause nell'azione, lo sguardo non è mai vuoto. Per profondità e forza di concezione abbiamo conosciuto attori preferibili a Kean nel ruolo di Shylock; ma nessuno per brillantezza e maestria di esecuzione. Non è dire troppo di lui, sebbene sia già dirne molto, asserire che ha tutto ciò che a Kemble *manca* in perfezione.²³ Ricorda le descrizioni dello «sguardo saettante»²⁴ di Garrick. Siamo ansiosi di vederlo nella parte di Norval²⁵ e in Riccardo e ci aspettiamo più soddisfazione da come reciterà questo ruolo che non da quello che ha già sancito la sua reputazione con il pubblico.

Miss Smith ha recitato Porzia con molta più vivacità dell'ultima volta che l'abbiamo vista ed è stata emozionante nella bella battuta sulla misericordia nella scena del processo.

²³ Due anni dopo *l'Examiner* ristampò questa critica e Hazlitt aggiunse il commento seguente: «I resoconti sugli altri giornali di sicuro non furono così favorevoli e in questa critica ci sono diversi errori. La sua voce, che qui veniva lodata, è pessima, anche se si deve ammettere che i difetti appaiono meno in Shylock che non nella maggior parte degli altri personaggi che interpreta. Il critico sembra anche essersi fatta un'idea eccessiva del carattere tetro di Shylock, probabilmente più vedendo altri attori che lo recitano che non dal testo di Shakespeare. Il modo di Mr Kean è molto più vicino al vero. Shakespeare non privava facilmente i suoi personaggi della loro completa umanità: il suo Ebreo è più che per metà Cristiano. Di certo simpatizziamo molto più spesso con lui che non con i suoi nemici. Nei suoi vizi lui è onesto e nelle loro virtù loro sono ipocriti. In tutti i suoi argomenti e nelle risposte è in vantaggio su di loro, prendendoli sul loro stesso terreno. Shylock (anche se qualcuno può supporre che sia incurvato dall'età o deforme per malignità) non perde mai, per quanto possiamo giudicare, elasticità e presenza di spirito. In quest'opera c'è una meravigliosa grazia e facilità in tutti i suoi discorsi. "Non l'avrei dato via (il gioiello che aveva dato a Leah) neanche per un mucchio di scimmie!" [*The Merchant of Venice*, III, 1, 101-102]. Che bella espressione ebraica! Il carattere di Shylock è un altro esempio di quanto Shakespeare potesse identificarsi con il pensiero degli uomini, con i loro pregiudizi e quasi con i loro istinti».

²⁴ Il riferimento è alla poesia *The Task* di William Cowper dove si parla di Garrick ai vv. 601-2 del III libro: «Shakespeare's beauty, seen | In every flash of his far-beaming eye» («La bellezza di Shakespeare, vista in ogni guizzo del suo sguardo che saetta di lontano»).

²⁵ Personaggio della tragedia in versi *Douglas*, di John Home (prima rappresentazione a Edimburgo nel 1756). Charles Kean, figlio di Edmund, fece il suo debutto al Drury Lane nel 1827 proprio nella parte del giovane Norval.

Il Riccardo III di Kean

Morning Chronicle, 15 febbraio 1814

La maniera di Kean di recitare questa parte ha un vantaggio particolare: è completamente sua, senza tracce di imitazione di altri attori. Mantiene la sua posizione, e fermamente. Quasi ogni scena aveva l'impronta e la freschezza della natura. Pregi e difetti della sua interpretazione sono stati in generale gli stessi che aveva rivelato in Shylock; però, siccome il personaggio di Riccardo è il più difficile, pensiamo che in esso abbia mostrato il massimo dell'intensità. Ci si può fare di questo personaggio un'idea più alta (non dico vedendo altri attori ma leggendo Shakespeare) di quella fornita da questo eccellente attore tragico, ma non possiamo immaginarci un personaggio rappresentato con maggiore chiarezza e precisione, *articolato* in modo più perfetto in ogni particolare. Forse, in verità, fin troppo; perché talvolta abbiamo pensato che fallisse proprio per l'esuberanza del talento e sciupasse l'effetto del personaggio per la varietà dei suoi mezzi. Per essere perfetto dovrebbe avere un po' meno solidità, profondità, sentimento intenso e appassionato, un po' meno brillantezza, meno transizioni esplicite ed evoluzioni da pantomima.

Il Riccardo di Shakespeare è elevato e solenne, e anche ambizioso; al tempo stesso impetuoso e imperativo, arrogante, violento e sottile, coraggioso e sleale, sicuro della sua forza così come della sua astuzia, alto per nascita e ancora più alto per genio e crimini: un usurpatore reale, un ipocrita principesco, un tiranno e un assassino della dinastia dei Plantageneti.

... ma io sono nato così in alto,
 La nostra covata ha il nido in cima al cedro
 E gioca col vento e sdegnava il sole [*Richard III*, I, 3, 261-263].

L'idea sostenuta in questi versi (omessi in quell'orribile accozzaglia che si recita al posto di *Richard III*)²⁶ non viene mai persa di vista da Shakespeare, e la mente dell'attore non dovrebbe mai lasciarla neanche per un momento. Il Riccardo inquieto e sanguinario non è un uomo che lotta per essere grande, bensì per essere più grande di quello che è: consapevole della sua forza di volontà, del potere del suo intelletto, del suo coraggio audace, del suo ruolo elevato, usa questi vantaggi perché gli offrono i mezzi e il pretesto per commettere crimini inauditi e per trovare riparo dal rimorso e dall'infamia.

Se Kean non riesce completamente a tenere insieme tutte le linee del personaggio disegnate da Shakespeare, dà pur tuttavia una vivacità, una

²⁶ Il riferimento è all'adattamento di Colley Cibber (1700), a lungo messo in scena al posto dell'originale e utilizzato in parte persino nella versione cinematografica di Laurence Olivier.

forza e un rilievo alla parte che non abbiamo mai visto superare. È più raffinato di Cooke, più audace, vario e originale di Kemble, nello stesso ruolo. In alcune parti comunque ci è sembrato mancare di dignità; particolarmente nelle scene degli affari di stato non c'era abbastanza atmosfera di autorità artificiale. L'assunzione di una superiorità condiscendente dopo che viene fatto re - «Allontanatevi tutti - cugino Buckingham, ecc.» [*Richard III*, versione di Colley Cibber, III, 2, 1] non è stata resa con l'effetto che avrebbe potuto avere. A tratti c'era quasi un'eccitazione, un entusiastico rapimento nell'aspettativa di ottenere la corona, invece di un'espressione compiaciuta di cupo piacere, come se avesse già afferrato il gingillo e lo tenesse saldamente. Questa è l'espressione precisa che Kean ha reso in un modo così efficace nella parte in cui dice che sente già

il cerchio d'oro cingergli la fronte.²⁷

In uno che *osa* così tanto c'è veramente poco da biasimare. Le sole due cose che ci sono sembrate decisamente criticabili sono l'improvvisa caduta della voce quando dice di Hastings «Tagliategli la testa» [*Richard III*, III, 1, 190] e il mettere le mani dietro la schiena mentre ascolta Buckingham raccontargli di come i cittadini l'hanno accolto. La scena del corteggiamento di Lady Anne è stata un'ammirabile esibizione di malvagità dolce e sorridente. Il procedere di astuta adulazione, di invadente umiltà, è stato sottolineato benissimo per tutta la scena con l'azione, la voce e lo sguardo. È sembrato, come il primo tentatore, avvicinare la preda certo del risultato e come se il successo gli avesse spianato la strada davanti. Ricordiamo che il modo di Cooke di rappresentare questa scena era più violento, affrettato e pieno di incertezza ansiosa. Questo, anche se più naturale in senso generale, era secondo noi meno fedele al personaggio. Riccardo dovrebbe far la corte non come un innamorato ma come un attore - per mostrare superiorità mentale e il potere di rendere gli altri balocchi del suo volere. La mossa di Kean di appoggiarsi al lato del palcoscenico prima di venire avanti in questa scena è stata una delle più eleganti e straordinarie a nostra memoria. Avrebbe potuto dipingerla Tiziano. La scena iniziale in cui Riccardo commenta la sua deformità è stata concepita in modo realistico e in sintonia con il personaggio e resa con un tono vario e raffinato di recitazione naturale. Kean ha reso pari giustizia alla bellissima descrizione degli accampamenti la notte prima della battaglia²⁸ per quanto, a causa della sua

²⁷ Il brano non è in *Richard III*, bensì nella seconda parte di *Henry IV*, IV, 3, 166 («è un sonno che ha separato molti re inglesi da questa corona d'oro»).

²⁸ Cibber aveva ripreso la descrizione da *Henry V*.

raucedine, abbia dovuto ripetere l'intero passaggio sottotono.²⁹ Il modo di dire buonanotte agli amici e l'esitare trascinando la punta della spada lentamente avanti e indietro sul palcoscenico prima di ritirarsi nella sua tenda hanno ricevuto scrosci di applausi. Ha dato a tutte le scene movimentate del dramma massima vivacità ed effetto. Ha riempito ogni parte del palcoscenico. La scena finale in cui è ucciso da Richmond, è stata la più geniale. Ha combattuto come uno sopraffatto dalle ferite; e il modo di stare in piedi con le mani stese dopo che gli è stata tolta la spada aveva una grandezza sovranaturale e formidabile, come se la sua volontà non potesse essere disarmata e i fantasmi della sua disperazione avessero un potere paralizzante.

Morning Chronicle, 21 febbraio 1814

Molto presto il teatro era già gremito in ogni settore per vedere la seconda rappresentazione di Kean nel ruolo di Riccardo. La sua mirabile recitazione ha ricevuto il successo che davvero meritava. La sua voce non aveva ancora del tutto recuperato tono e forza e quando (dopo che il sipario si è chiuso in un tumulto di approvazione) Rae è uscito ad annunciare il dramma per lunedì, le grida di «No, no» da ogni parte del teatro erano la prova che il pubblico sentiva quanto fosse scorretto chiedergli di ripetere questo straordinario sforzo prima che ogni problema fisico fosse risolto completamente.

Abbiamo poco da aggiungere a quanto detto una settimana fa, perché Kean ha recitato la parte quasi come la volta scorsa e non vediamo perché dovremmo cambiare opinione. La scena della morte è quella più cambiata e, a nostro parere, in peggio. Nel pronunciare nel soliloquio di Riccardo le parole «Sono solo anch'io» [*Richard III*, versione di Colley Cibber, I, 3, 81], Kean ha fatto un movimento nella voce, rapido e affrettato, come se fosse un pensiero che lo ha colpito all'improvviso o su cui volesse sorvolare, mentre è il suo sentimento interiore profondo e radicato. La ripetizione delle parole in Shakespeare indica il modo in cui la voce dovrebbe soffermarsi e, per così dire, rimuginare su questo sentimento, restia a separarsi dall'amara consolazione. Dove dice a Buckingham «Non sono in vena» [*Richard III*, IV, 2, 119] l'espressione, immaginiamo, dovrebbe essere di odio represso e di freddo disprezzo, invece che di irritabilità sarcastica. La scena parla da sola, senza bisogno di sottolinearla con la recitazione. In generale, forse, se Kean avesse dato al personaggio meno l'aria di un visibile ipocrita, di un comprensibile malvagio, sarebbe stato più corretto e si sarebbe accordato meglio con l'idea che Shakespeare aveva della parte. La descrizione che questi ha messo in bocca a Hastings è uno studio perfetto per l'attore:

²⁹ I difetti della voce di Mr Kean nei toni alti erano poco percepibili nella sua interpretazione di Shylock e all'inizio furono attribuiti a raucedine (W.H.).

Sua Grazia sembra allegro e sereno stamattina:
C'è qualcosa che gli va a genio
Quando dà il buon giorno con tale cordialità.
Credo non ci sia cristiano
Che meno di lui possa nascondere odio e amore
Ché dal viso se ne conosce il cuore [*Richard III*, III, 4, 48-53].

Nella scena con Lady Anne, nel repentino alternarsi di modi nei confronti del messaggero che gli porta notizie della malattia di Edoardo, nel colloquio con Buckingham, nel quale desidera la morte dei bambini, nell'animatissima protesta con Lord Stanley, nell'esultare alla morte di Buckingham, nell'addio agli amici prima della battaglia, nella scena della lettera inviata a Norfolk, e in tutto il tumulto e la passione delle ultime scene del dramma, abbiamo avuto nuove ragioni per ammirarlo. Sarebbe però inutile indicare bellezze particolari, perché la ricerca, la genialità e l'invenzione mostrata in tutto il personaggio sono infinite. Abbiamo detto in precedenza, e lo pensiamo ancora, che ci sono persino eccessivi effetti, troppi accenni significativi, troppa ostensione dello studio. C'è un tono nella recitazione, così come nella pittura, che è la principale eccellenza. La nostra idea più alta di un attore è che debba entrare nel personaggio una volta per tutte ed esserlo per tutto il tempo e poi affidarsi a questo consapevole piacere per l'effetto prodotto. Il modo di recitare di Kean, al contrario, è una continua assunzione del ruolo, sempre brillante e efficace, quasi sempre vera e naturale, ma pur sempre uno sforzo distinto in ogni nuova situazione, così che l'attore non sembra dimenticarsi totalmente di se stesso, o identificarsi con il personaggio. L'estrema elaborazione delle parti rovina l'effetto totale; la spinta generale della macchina è ritardata dalla varietà e dalla complessità degli ingranaggi. Ma perché giudichiamo questo attore sulla base di una teoria ideale? Chi c'è che potrebbe superare lo stesso esame? Di fatto, questa è l'ultima tenue speranza della critica, perché mostra che non abbiamo nient'altro con cui confrontarlo. «Prendetelo così com'è» [*Hamlet*, III, 3, 186]: ci vorrà molto, molto tempo prima di «rivederne uno uguale a lui» [ivi, III, 3, 187], se dobbiamo attendere quanto abbiamo atteso.

Vorremmo che non si facessero entrare gli spettri attraverso la botola sul palcoscenico. I discorsi che rivolgono a Riccardo potrebbero altrettanto bene essere detti da dietro le quinte. Questo genere di spettacoli va bene solo per un'epoca superstiziosa, ma in un'epoca che non lo è suscitano il ridicolo anziché il terrore.

La recitazione di Kean nel ruolo di Riccardo, come abbiamo già notato per il suo Shylock, presenta una successione continua di immagini

straordinarie. È probabile che sia lui a fornirci la migliore Galleria shakespeariana!³⁰

L'Amleto di Kean

Morning Chronicle, 14 marzo 1814

Ciò che distingue le produzioni drammatiche di Shakespeare da tutte le altre è la fantastica varietà e la perfetta individualità dei personaggi. Ognuno di essi è se stesso e totalmente indipendente dagli altri, come se si trattasse di persone reali e non di finzioni immaginarie. Il poeta sembra ogni volta identificarsi con il personaggio che vuole rappresentare e passare dall'uno all'altro come un'unica anima che dia vita in successione a corpi diversi. Con un'arte simile a quella del ventriloquo lancia fuori da sé la sua immaginazione e fa sì che ogni parola sembri venire dalla bocca della persona di cui porta il nome. Soltanto le sue opere sono vere e proprie espressioni delle passioni, non descrizioni di esse. I suoi personaggi sono esseri reali, in carne ed ossa; parlano come uomini, non come autori. Si potrebbe pensare di essere stati lì, in quel momento e di avere udito ciò che accadeva. Oggetti e circostanze sembrano esistere nella sua mente come esistevano in natura; ogni filo di pensiero o di sentimento procede da solo senza sforzo o confusione; nel mondo della sua immaginazione tutto ha una vita, un luogo e un'essenza propri.

Queste osservazioni, crediamo, si applicano a *Hamlet*, come a tutte le tragedie di Shakespeare. *Hamlet* è, se non la più bella, forse la più inimitabile delle sue opere. *Lear* è la prima per la profonda intensità della passione; *Macbeth* per la violenza dell'immaginazione e l'appassionata rapidità dell'azione; *Othello* per la progressione e l'alternarsi rapido di emozioni; *Hamlet* per la perfetta verità drammatica e l'inaspettato sviluppo del sentimento e del carattere. Shakespeare ha mostrato la grandezza del suo genio in questo dramma più che in qualsiasi altro. Non c'è nessuno sforzo di imporre l'interesse ma tutto è lasciato al tempo e alle situazioni. L'interesse è suscitato senza premeditazione o sforzo, gli eventi si succedono come conseguenze naturali, i personaggi pensano, parlano e agiscono come farebbero se fossero lasciati da soli. Il dramma è un'esatta trascrizione di ciò che avrebbe potuto aver luogo alla corte di Danimarca cinquecento anni fa, prima del moderno raffinarsi di moralità e di maniere. Il carattere di Amleto è in sé una pura effusione di genio. Non è un personaggio segnato dalla forza della passione o della volontà, ma dalla

³⁰ Il riferimento è alla Shakespeare Gallery, un progetto dell'editore e stampatore John Boydell, che tra il 1786 e il 1802 commissionò dipinti a molti artisti dell'epoca con soggetti dalle opere shakespeariane, per fare sia un'edizione illustrata di grande pregio, che un volume in folio di stampe di traduzione.

finezza di pensiero e sentimento. Amleto è poco eroe come può esserlo chiunque, ma è «giovane e nobile» [*Richard III*, I, 4, 210], pieno di grande entusiasmo e di sensibilità vivace – vittima delle circostanze, che mette in dubbio la fortuna e affina i suoi sentimenti, costretto dalla stranezza della situazione a non seguire la sua inclinazione naturale. Sembra incapace di azioni deliberate ed è spinto a gesti estremi sull'impulso del momento, quando non ha il tempo di riflettere, come nella scena in cui uccide Polonio, e quando scambia le lettere affidate a Rosencrantz e Guildenstern. In altri momenti resta perplesso, indeciso e scettico, indugia sui suoi propositi finché l'occasione è persa, e trova sempre un motivo per ricadere nell'indolenza e nella riflessione. Per questo si rifiuta di uccidere il re mentre sta pregando, e con una più fine cattiveria, che è solo una scusa per la sua mancanza di risolutezza, rimanda la vendetta a una qualche occasione più funesta, quando costui sarà impegnato in un atto «che non abbia il sapore della salvezza» [*Hamlet*, III, 3, 92]. Così è prudente nel credere ai consigli dello spettro, si inventa la scena del dramma per avere una prova più certa della colpevolezza dello zio, e poi resta lì soddisfatto di aver avuto la conferma dei suoi sospetti, e del successo del suo esperimento, invece di agire per questo. È stata messa in dubbio la perfezione morale di questo personaggio. È più naturale che conforme a delle regole, e da questo punto di vista se non è più amabile è certamente più drammatico. Amleto non è di sicuro un Sir Charles Grandison.³¹ In generale c'è ben poco della scialba moralità da quacchero nei ritratti etici di «quel casista nobile e liberale»,³² come giustamente è stato chiamato Shakespeare. Non mette i suoi eroi alla berlina della virtù, per schernire la loro situazione. I suoi drammi non sono copiati da «Il dovere dell'uomo»!³³ Dobbiamo confessare di essere un po' scandalizzati dall'assenza di raffinatezza di quelli che si scandalizzano per l'assenza di raffinatezza in Amleto. La mancanza di precisione meticolosa nel comportamento o ha a che fare con la «licenza del tempo» o appartiene all'eccesso di finezza intellettuale del personaggio, che allenta le regole comuni del vivere così come dei propri obiettivi. Si può dire che egli sia giudicabile solo dal tribunale dei suoi pensieri e che sia troppo occupato con il mondo incorporeo della contemplazione per dare rilievo come dovrebbe alle

³¹ Personaggio principale del romanzo omonimo di Samuel Richardson (1753).

³² Charles Lamb si riferisce in questi termini ai drammaturghi inglesi del passato Thomas Middleton and William Rowley, in *Characters of Dramatic Writers, Contemporary with Shakespeare* (in *The Works of Charles Lamb*, edited by R. Gray, London, Moxon, 1838, 5 voll., I, p. 115, che contiene una selezione da *Specimens of English Dramatic poets who lived about the time of Shakespear*, 1808).

³³ *The Whole Duty of Man* è un libro devozionale anglicano pubblicato anonimamente nel 1658 e molto diffuso fino ai tempi di Hazlitt. Il titolo è preso da un versetto dell'Ecclésiaste (12:13).

conseguenze pratiche delle cose. I suoi abituali principi d'azione sono scardinati e «fuori asse» [*Hamlet*, I, 5, 189] rispetto al tempo.

Questo personaggio è forse il più difficile di tutti da rappresentare sul palcoscenico. È come tentare di dar corpo a un'ombra.

Su vieni, colori e fondo prepara
 Intingi nell'arcobaleno, abbozza la sua figura nell'aria,
 Scegli una solida nuvola prima che svanisca, e lì
 Afferra, prima che muti, la Cinzia di questo istante [*Alexander Pope, Moral Essays*,
 epistola II, 17-20].

Più o meno questo è il compito che si dà un attore nel ruolo di Amleto. È lontanissimo dalla durezza e da una precisione asciutta. Il carattere è ridotto al filo più sottile, ma non perde mai continuità. Ha la flessibilità cedevole di «un'onda del mare» [*The Winter's Tale*, IV, 4, 141]. È fatto di linee ondulate, senza angoli appuntiti. Non c'è fine prefissato, nessuna tensione in un solo momento. Le osservazioni vengono suggerite dalla scena in corso – i fiotti di passione vanno e vengono, come il suono di una musica portata dal vento. L'interesse dipende non dalle azioni ma dai pensieri – da ciò «che dentro supera ogni scena» [*Hamlet*, I, 2, 85]. Nonostante queste difficoltà la rappresentazione che Kean ha dato del personaggio ha avuto grandissimo successo. Non ha toccato intimamente, è vero, il nostro sentire come Amleto (quell'Amleto che abbiamo letto in gioventù e che ci sembra di ricordare più avanti negli anni), ma è stata una rappresentazione di questo ruolo straordinaria e piena di energia.

Per quanto prima avessimo un'alta considerazione di Kean, non esitiamo a dire che ne abbiamo una ancora più alta (e immaginiamo sia così anche per il pubblico) dopo la forza mostrata nell'ultima prova. Anche se questa in totale era meno perfetta, c'erano però parti di un'eccellenza maggiore che nel suo Riccardo. Diremo subito ciò che pensiamo fosse sbagliato nel suo disegno generale del personaggio. Era troppo forte e tagliente. Spesso c'era una severità, quasi una virulenza, nelle osservazioni comuni e nelle risposte. In Amleto non c'è niente del genere. È per così dire avvolto nella cappa delle sue riflessioni e semplicemente *pensa a voce alta*. Perciò non si dovrebbe cercare in alcun modo di sottolineare ciò che dice agli altri, esagerando nella passione o nei modi: nessun discorso *per* chi lo ascolta. Nella parte bisognerebbe infondere il più possibile del gentiluomo e dello studioso e il meno possibile dell'attore. Dovrebbe avere involontariamente un'aria pensosa di tristezza, ma non far mostra di una tetraggine fissa e cupa. È pieno di «debolezza e melanconia» (*Hamlet*, II, 2, 78) ma non c'è durezza nella sua natura. Amleto dovrebbe essere il più amabile dei misantropi. Nessun verso in questo dramma va recitato come fosse un verso di Riccardo, eppure Kean non ci è sembrato tenere sempre distinti i

due personaggi. È stato molto poco felice nell'ultima scena con Guildenstern e Rosencrantz.

In alcune di queste scene più conosciute, ha mostrato più energia del dovuto e in altre, dove sarebbe stata opportuna, non è stato all'altezza di ciò che l'occasione richiedeva. In particolare, la scena con Laerte, in cui salta nella tomba ed esclama, «sono io, Amleto il danese» [*Hamlet*, V, 1, 241-242] non ha avuto l'effetto tempestoso e irresistibile che ci aspettavamo. Indicare i difetti dell'interpretazione di Kean in questo ruolo è compito meno grato ma più breve che non enumerare le tante bellezze straordinarie che vi ha riversato, sia per la forza dell'azione che per il sincero sentimento naturale. La sorpresa quando vede lo spettro per la prima volta, la prontezza e la fiducia filiale nel seguirlo, il commovente pathos dell'azione e della voce nel dirgli, «Ti chiamerò Amleto, padre, re» [*Hamlet*, I, 4, 25-26], sono stati ammirevoli.

Kean ha introdotto in questa parte una *novità*, come si dice, che ci sembra perfettamente corretta. Nella scena in cui si separa dagli amici per obbedire al comando del padre, tiene la spada puntata dietro di lui, per impedire loro di seguirlo, invece di tenerla davanti per proteggersi dallo spettro. Il modo di prendere Guildenstern e Rosencrantz entrambi sotto braccio, con la scusa di comunicare loro i suoi segreti, quando vuole solo scherzare, ha fatto un effetto molto bello ed era, secondo noi, perfettamente nello spirito del personaggio. E lo era anche il tono ironico trattenuto con cui deride coloro che hanno pagato ducati per avere il ritratto dello zio, mentre «ridevano di lui» [*Hamlet*, II, 2, 348] quando suo padre era vivo. Se il modo in cui Kean esita nel ripetere il primo verso del discorso quando incontra il capocomico e poi, dopo alcuni tentativi falliti di ricordarlo, di colpo lo prosegue velocemente, «Il forte Pirro, ecc.» [*Hamlet*, II, 2, 430] sia perfettamente coerente, non ne siamo certi, ma l'idea è stata geniale e lo spirito e la vitalità dell'esecuzione straordinari. Ha recitato il discorso di Amleto sulla sua melanconia, le istruzioni agli attori e il monologo sulla morte in modo elegante, chiaro e naturale. La maniera in cui ha pronunciato la parola «disprezzo» [«contumely», *Hamlet*, III, 1, 73] nell'ultima di queste scene non è, a quanto possiamo capire, autorizzata dall'uso né dalla metrica.

La scena con la madre nella stanza di lei, e le sue rimostranze con Ofelia sono state davvero notevoli. Se anche in quest'ultima scena ci fosse stata meno veemenza non se ne sarebbe perduto per niente l'effetto. Ma qualunque piccolo difetto vi si possa trovare è stato ampiamente riscattato dal modo in cui Kean è tornato indietro dopo essere arrivato in fondo al palcoscenico per un'improvvisa tenerezza, un addio, con cui ha premuto le labbra sulla mano di Ofelia. Questo gesto ha avuto un effetto elettrico su tutto il teatro. È il più bel commento che sia stato fatto su Shakespeare. Ha spiegato di colpo il personaggio (come lui l'ha concepito), fatto di speranza

delusa, amaro rimpianto, affetto sospeso, ma non cancellato, perché distratto da ciò che ha intorno! Il modo in cui Kean ha recitato nella scena davanti al re e alla regina è stata la più audace, e la forza e la vitalità che vi ha messo non può essere lodata abbastanza. Il suo estremo coraggio «al limite di tutto ciò che odiamo» [Alexander Pope, *Moral Essays*, II, 52] e l'effetto prodotto è stato una prova della forza straordinaria di questo straordinario attore.

L'Otello di Kean

Morning Chronicle, 6 maggio 1814

Othello è stato rappresentato ieri sera al Drury Lane, con Kean³⁴ nella parte del protagonista. Il successo è stato pari alla difficoltà dell'impresa. In generale si può osservare che ha dimostrato gli stessi pregi e gli stessi difetti dei personaggi recitati in precedenza. La voce e la persona non corrispondevano del tutto al personaggio, né vi è stato per tutta la tragedia quel nobile fluire della passione, profonda e intensa, impetuosa ma maestosa, che «corre fino al mar di Marmara e non conosce riflussi» [*Othello*, III, 3, 458-9], che desta in noi ammirazione e pietà per il Moro dalla mente elevata. Tuttavia ci sono state ripetute irruzioni di energia e sentimento delle quali non abbiamo mai viste di migliori. L'intera ultima parte del terzo atto è stata un capolavoro di pathos profondo e di concezione ricercata, e l'effetto sul teatro è stato elettrico. Il tono di voce con cui ha recitato la meravigliosa invettiva «oh, allora addio» [III, 3, 352 e segg.] ha colpito il cuore e l'immaginazione come note di una musica divina che si espandono. Lo sguardo, i movimenti, l'espressione della voce con cui ha accompagnato l'esclamazione «neanche un po', neanche un po'» [III, 3, 219], la riflessione «non ho mai visto i *baci di Cassio* sulle sue labbra» [III, 3, 346], il giuramento di vendicarsi contro Cassio, e la rinuncia ad amare Desdemona, rivelavano a pieno il tumulto e l'agonia dell'anima. In altre parti, dove ci saremmo aspettati che venisse suscitato un uguale interesse, siamo rimasti delusi, e nelle scene normali pensiamo che la recitazione di Kean, come abbiamo già notato in altre occasioni, avesse più intensità e vigore di quanto ne richiedesse il senso o il personaggio.³⁵

³⁴ Iago era interpretato dall'attore Alexander Pope, che nel 1807 Leigh Hunt aveva criticato violentemente in *Critical Essays on the performers of the London Theatres*, (London, John Hunt, pp. 22-27). A mo' di esempio si veda come iniziava la sua descrizione: «Pope non ha una sola qualità di attore, tranne la voce, e la usa in modo così spietato in ogni occasione da farla diventare un difetto. Ha una faccia dura e immobile, priva di senso come un pannello di quercia, e gli occhi che dovrebbero cercare di dare un significato alla sua chiassosa declamazione trova il modo di tenerli quasi sempre chiusi» (p. 22).

³⁵ Per un completo resoconto dell'*Otello* di Kean si veda la recensione del 7 gennaio 1816.

Iago di Kean

Morning Chronicle, 9 maggio 1814

Sabato Kean³⁶ ha recitato al Drury Lane la parte di Iago e l'ha recitata con ammirevole abilità e effetto. È stata la più impeccabile delle sue interpretazioni, la più compatta e coerente. Forse l'abile ipocrita non è mai stato ritratto in modo così raffinato e eccellente – un mostro allegro e scherzoso, un malvagio spensierato, cordiale, rassicurante. La continuità del personaggio è stata così totale, l'atmosfera e i modi così simili per tutta la pièce che la parte è sembrata più come una scena separata, o un singolo tratto, e di durata inferiore rispetto al solito. La facilità, la familiarità e il tono naturale con cui il testo è stato interpretato erano identici a ciò che abbiamo visto nella migliore recitazione comica. Di tutti i suoi ruoli è stato quello meno esagerato, per quanto pieno di senso, spirito e fulgore. In qualche modo si è glissato sull'odiosità del personaggio per l'estrema grazia, alacrità e rapidità dell'esecuzione. Se poi quest'effetto fosse «un coronamento dell'arte da desiderarsi devotamente» [*Hamlet*, III, 1, 65-66] è un'altra questione, su cui abbiamo dei dubbi. Abbiamo già dichiarato che pensiamo Kean non sia uno che trascrive letteralmente il testo del suo autore; traduce i personaggi con grande libertà e genialità in un linguaggio suo; ma al tempo stesso non possiamo fare a meno di preferire le sue versioni drammatiche libere e vivaci alla monotonia noiosa, letterale, banale, dei suoi rivali. D'altra parte, dopo tutto, lui potrebbe aver ragione e noi potremmo aver torto. Tempo fa ci siamo lamentati del fatto che il Riccardo di Kean non era abbastanza allegro, e ora dovremmo lamentarci che il suo Iago non è abbastanza serio.

Giulietta di Miss O'Neill

Champion, 16 ottobre 1814

Di tanto in tanto vediamo qualcosa sul palcoscenico che ci ricorda un po' Shakespeare. La Giulietta di Miss O'Neill, se anche non corrisponde esattamente all'idea che abbiamo del personaggio, non la sminuisce. Non abbiamo mai visto Garrick, e Mrs Siddons è stata la sola persona a incarnare la nostra idea di alta tragedia. La sua anima e la sua persona erano, per questa, perfetti. L'effetto della sua recitazione era maggiore di quanto lo si potesse concepire prima di averla vista. Riempiva e sopraffaceva la mente. Vedere per la prima volta questa grande attrice segnava un momento importante della vita e lasciava delle impressioni che non sarebbero mai state dimenticate. Mrs Siddons sembrava appartenere a un ordine superiore di esseri, circondata da un timore reverenziale, come

³⁶ Otello era recitato da Sowerby, un attore molto mediocre.

un'antica profetessa, o una matrona romana, la madre di Coriolano o dei Gracchi. La voce si confaceva alla sua figura e l'espressione a entrambe. Eppure era un'attrice da pantomima. La sua recitazione normale era imperfetta. Era negli scoppi di indignazione, o di dolore, nelle esclamazioni improvvisate, nelle invettive e nei suoni inarticolati, che sollevava lo spirito della passione al massimo grado o lo faceva sprofondare nella disperazione.

Ci ricordiamo dei suoi modi in *The Gamester*,³⁷ quando Stukeley (recitato allora da Palmer) le dichiara il suo amore. L'espressione, prima di incredulità e di stupore, poi di ira, poi all'improvviso trasformata in disprezzo e infine in estremo sdegno con uno scoppio di risa parossistico, tutto in un momento, mostrando chiaramente ogni moto dell'anima, produsse un effetto che non dimenticheremo mai. La maniera con cui si sfregava le mani nella scena notturna di *Macbeth*, e il modo di mandar via gli ospiti al banchetto, erano tra le sue cose migliori. Molti anni fa abbiamo pianto tutto il tempo mentre recitava la parte di Isabella³⁸ e questo ci sembra sia stato un uso delle facoltà critiche migliore di quello di fare le orecchie alle pagine del libro per mettere assieme un banale elenco di luoghi comuni. Possiamo definire le lacrime versate in occasioni come quella con le parole di un elegante oratore moderno: «dolce è la rugiada del loro ricordo, e piacevole il balsamo della loro memoria».³⁹

Pensiamo di essere stati spinti in questa digressione perché Miss O'Neill, più di tutte le attrici recenti, ci ha ricordato in certi passaggi, e vagamente, di Mrs Siddons. Questa giovane, che forse diventerà una beniamina del pubblico, è piuttosto alta, e nonostante non abbia una figura tra le più belle, il suo aspetto è di quel genere dignitoso che non interferirà con i personaggi che rappresenta. Il suo portamento non è particolarmente aggraziato: ha una certa pesantezza e manca di vigore. Le fattezze sono regolari e la parte superiore del volto esprime bene il terrore o il dolore: ha quell'insieme di bellezza e passione che ammiriamo così tanto nelle statue antiche. La parte inferiore del volto non va altrettanto bene. Per la mancanza di pienezza e di flessibilità attorno alla bocca la risata non è sempre piacevole e se è una risata di terrore, è dolorosa e distorta. La voce senza essere musicale è però chiara, potente e capace di tutto lo sforzo necessario. Il suo movimento è semplice e di effetto. Studia la parte che deve interpretare e riempie le pause tra le parole con le diverse espressioni del volto e dei gesti, senza che vi sia alcunché di artificiale, eccessivo o inverosimile.

³⁷ *The Gamester* (*Il giocatore*), tragedia di Edward Moore (prima rappresentazione 1753).

³⁸ In *Isabella, or the Fatal Marriage* (1758), adattamento di Garrick dell'opera *The Fatal Marriage* di Southerne. Isabella era uno dei personaggi più famosi interpretati da questa attrice.

³⁹ Qui Hazlitt sta citando una frase che riprenderà successivamente nel saggio «On the Character of Rousseau» (*The Examiner*, 1816), a proposito del piacere provato nel leggere le *Confessioni*.

Nell'esprimere silenziosamente il sentimento raramente abbiamo visto niente di più bello della sua interpretazione: quando le viene detto che Romeo è morto, quando ascolta la storia del frate circa il veleno, e il cambiamento dei suoi modi verso la Nutrice, quando questa le consiglia di sposare Paride. Il modo di recitare le sue battute nelle scene in cui piange il bando di Romeo e anticipa il risveglio nella tomba ha messo in evidenza il sottile gioco e l'ondeggiare della sensibilità naturale, su e giù con gli accessi della passione, che alla fine ha raggiunto un dolore disperato in cui l'immaginazione arriva al limite della follia. Il vero grido che ha lanciato alla vista immaginaria dello spettro di Tebaldo ci è sembrato l'unico caso di stravaganza e di caricatura. Non solo c'è una distinzione che deve essere mantenuta tra l'orrore fisico e quello intellettuale (perché quest'ultimo diventa più diffuso, interno e assorto, man mano che diventa più intenso), ma il grido in questo caso ha fatto trasalire il pubblico, poiché veniva prima del discorso che ne spiegava il senso. Forse l'accento dato all'esclamazione «E Romeo bandito» [*Romeo and Juliet*, III, 2, 112] e alla descrizione di Tebaldo «che marcisce nel sudario» [IV, 3, 42] era troppo in quello stile epigrammatico e acuto, che non crediamo coerente con la severa e semplice dignità della tragedia.

Nell'ultima scena, alla tomba con Romeo, che comunque non è di Shakespeare⁴⁰ per quanto funzioni benissimo sul palcoscenico, non ha prodotto l'effetto che ci aspettavamo. Miss O'Neill è sembrata riuscire meno di sempre nella prima parte, nella scena del giardino, ecc. L'espressione della tenerezza sconfinava nell'ineleganza e nell'affettazione. Il personaggio di Giulietta è pura effusione della natura. È serio e posato quanto franco e sensibile. Ha tutta la squisita sensualità della giovane innocenza. Non c'è il minimo accenno di civetteria, o di languore sentimentale, né finzione di affetto per prendere di sorpresa il suo innamorato. Non dovrebbe ridere quando dice «Ho dimenticato perché ti ho richiamato» [II, 1, 215] come se fosse consapevole di un artificio, e non dovrebbe avere una posa sensuale al balcone. Shakespeare ha dato una chiara idea di come sia questo personaggio quando all'inizio la descrive alla finestra con la guancia appoggiata sul braccio. Tutta l'espressione del suo amore dovrebbe essere come il profumo dei fiori.

⁴⁰ Questa scena era interpolata da Garrick, che trasse da *Caius Marius* di Otway l'idea del dialogo finale tra i due amanti. In Otway, come nella versione di Garrick (1750) Giulietta si risvegliava quando Romeo era ancora vivo, pur avendo già bevuto il veleno, e i due potevano scambiarsi patetiche parole d'amore prima che la morte di lui sopraggiungesse.

*Riccardo di Kean**Champion*, 9 ottobre 1814

Crediamo che Kean non sia migliorato affatto dalla sua tournée in Irlanda.⁴¹ Poiché questo è un momento in cui abbiamo moltissimo interesse sia nei riguardi di Kean che nei nostri, esporremo brevemente le nostre obiezioni ad alcune trasformazioni nel suo modo di recitare che a noi sembrano in peggio. Le pause sono lunghe il doppio di quello che erano e la rapidità con cui corre su tutte le altre parti del dialogo è almeno il doppio di prima. In entrambi questi aspetti il suo stile di recitazione è sempre stato al limite della stravaganza, e sospettiamo che adesso abbia oltrepassato il limite. Non c'è dubbio che ci siano dei passaggi in cui le pause non possono considerarsi troppo lunghe o troppo marcate, tuttavia devono ricorrere raramente ed è proprio nel trovare queste eccezioni alla regola generale e nel coraggio di dar loro tutto l'effetto che si rivela il genio di un attore. Ma la monotonia più banale e strascinata non è più meccanica o più sconveniente del trasformare queste eccezioni in una regola generale e di far sì che ogni frase sia un alternarsi di pause morte e di transizioni rapide.⁴² Non è negli estremi che si mostra il genio drammatico così come l'abilità in musica non consiste nel passare continuamente dalle note più alte a quelle più basse. La rapidità di un'affermazione informale con cui Kean ha decretato la sorte prematura di Stanley, «Tagliategli la testa» [*Richard III*, III, 1, 190] era assolutamente grottesca. E anche il modo in cui, dopo che suo nipote ha detto «Non temo zii morti» [III, 1, 146], di colpo si è voltato e ha risposto «E neanche vivi, signore, spero» [III, 1, 147] pensiamo non fosse proprio fedele al personaggio. L'azione è stata condotta e le parole recitate nel modo più veloce possibile in cui un burattino potrebbe imitare o borbottare la parte. Non ne vediamo neanche la più piccola motivazione e possiamo solo spiegarlo con il desiderio di produrre un effetto eccessivo dispiegando la più grande abilità di esecuzione. Inutile osservare che la forza dell'esecuzione nel recitare, come in tutte le altre arti, ha valore solo se è subordinata alla verità e alla natura. Persino una qualche mancanza di abilità meccanica è preferibile alla sua continua

⁴¹ Kean, prima della sua seconda stagione al Drury Lane (1814-1815), tra la fine di luglio e i primi di settembre si recò a recitare a Dublino per l'impresario Frederick Jones che gli aveva rifiutato un ingaggio tre anni prima quando era uno sconosciuto. In Irlanda ebbe un enorme successo di pubblico e si guadagnò la fama di un uomo conviviale e bevitore.

⁴² Un anziano gentiluomo, passando a cavallo sopra Putney Bridge, si girò verso il servo e disse: «Ti piacciono le uova, John?» «Sì, signore». Qui finì la conversazione. Lo stesso gentiluomo, passando sullo stesso ponte lo stesso giorno, un anno dopo, di nuovo si girò e disse: «Come?» «In camicia, signore» fu la risposta. Questa è la pausa più lunga che si ricordi, e ha un certo effetto drammatico, anche se non si potrebbe trasferirla sul palcoscenico. Forse un attore, secondo il principio delle pause indefinite, potrebbe spingersi fino a cominciare una frase in un atto e finirla in quello successivo (W.H.).

ostentazione. L'assenza di una qualità è spesso meno fastidiosa del suo abuso, perché meno intenzionale.

La parte che ha cambiato di meno è stata la scena con Lady Anne. In verità, si tratta di un esempio quasi perfetto di recitazione. Nell'appoggiarsi alla colonna all'inizio della scena Kean non ha seguito esattamente lo stesso sviluppo regolare di atteggiamenti eleganti e ci siamo rammaricati dell'omissione. Spesso ha variato l'esecuzione di molte delle sue idee più straordinarie e il tentativo è generalmente fallito, com'è naturale che sia. In particolare ci riferiamo al suo modo di appoggiarsi sulla spada prima di ritirarsi nella tenda, alla scena della lettera inviata a Norfolk e alla scena della sua morte con Richmond.

L'invenzione delle azioni di scena è certamente una delle cose in cui Kean eccelle e si potrebbe dire che se Shakespeare avesse scritto delle indicazioni a margine per gli attori, come fanno i drammaturghi tedeschi, spesso avrebbe ordinato loro di fare quello che fa Kean. Queste aggiunte al testo, comunque, vanno considerate come colpi di fortuna e non si deve supporre che un attore debba fornire un'infinita varietà di questi commenti a lato, che in senso stretto non è affatto tenuto a fornire. In generale per noi è buona norma che un attore vari la sua parte il meno possibile, a meno che non sia convinto che il suo precedente modo di recitarla era sbagliato. Dovrebbe decidere qual è il modo migliore di rappresentare quella parte e arrivare più vicino che può a quell'obiettivo, in tutte le recite successive. È assurdo disapprovare questa uniformità meccanica come studiata e artificiale. La recitazione è sempre studiata o artificiale. Non si richiede a un attore di cambiare gesti o dizione a ogni nuova interpretazione del personaggio, come non si può richiedere a un autore di fornire versioni diverse per ogni copia della sua opera. Per un pubblico nuovo non è affatto necessario; per coloro che l'hanno già visto nella stessa parte è peggio che inutile. Si può almeno dedurre che siano venuti a una seconda rappresentazione perché è piaciuta loro la prima e saranno certi di essere delusi a ogni cambiamento. Il tentativo è senza fine e può solo produrre perplessità e indecisione nell'attore stesso. Questi deve sempre girare nell'identico cerchio stretto oppure, se vuole essere sempre nuovo, alla fine può farsi venire il ghiribizzo di recitare la parte stando sulla testa invece che in piedi. Inoltre lo stile di Kean non è per nulla del tipo spontaneo, improvvisato; è sempre elaborato e sistematico invece che vago, estemporaneo e casuale. Non arriva sul palcoscenico impreparato, similmente a tutti gli altri attori che conosciamo. In particolare disapproviamo che abbia cambiato l'azione originale nella scena della morte. Prima stendeva le mani in un modo immaginabile solo da chi l'ha visto - in un'immobile disperazione - o come se vi fosse un potere soprannaturale nella pura rappresentazione della sua volontà; ora lotta

realmente con i pugni chiusi, dopo che gli è stata tolta la spada, come un bambino indifeso.

Ci sono bastati i tentativi che abbiamo visto di scimmiettare Kean in questo ruolo, e non desideriamo vederlo scimmiettare se stesso. Non esiste il trucco quando si tratta del genio. Tutte le licenze poetiche, per quanto belle in se stesse, se vengono parodiate diventano ridicole. È perché bellezze di questo tipo non sono definibili, né riducibili a nessuna regola, che è una qualità speciale del genio scoprirle; rendendole comuni e riducendole a norma diventano perfettamente meccaniche e in più perfettamente assurde. Per concludere le nostre osservazioni ipercritiche: pensiamo sul serio che Kean sia stato in moltissimi casi troppo informale, troppo enfatico o troppo energico. Nelle ultime scene, forse la sua energia non si poteva dire troppa, ma ha offerto solo l'energia dell'azione. Ha solo gesticolato o al più gridato la parte. Gli è mancata totalmente la dizione. Dubitiamo che nemmeno uno nel teatro, se non conosceva la parte, abbia capito una sola frase che ha detto. È stato «incomprensibile pantomima e frastuono» [*Hamlet*, III, 2, 10-11]. Vogliamo gettare la colpa della maggior parte delle nostre obiezioni sugli impresari. La loro condotta è stata caratterizzata da una modalità uniforme, da una miserabile attenzione al loro interesse immediato, una sfiducia nella capacità di Kean di recitare altro al di là del personaggio con cui ha raggiunto il successo, e dal disprezzo per ciò che il pubblico desidera. L'hanno tenuto troppo a lungo in ogni ruolo e l'hanno spinto a mostrare la varietà del suo talento nello stesso personaggio invece che in personaggi differenti. L'hanno trattenuto su Shylock, finché non ha quasi fallito in Riccardo a causa di un raffreddore. Perché non fargli fare Macbeth, che un tempo era perfetto per lui? Perché non fargli recitare subito una quantità di ruoli, come hanno fatto gli impresari a Dublino? Non sembra che lui o loro ne abbiano risentito. Sembra, per quanto ne sappiamo, che la versatilità sia forse la qualità migliore di Kean. Perché allora non offrirgli tutta la sua gamma? Perché tormentare gli spettatori? Perché estorcere loro fino all'ultimo centesimo per la ventesima replica della stessa parte, invece di lasciare che scelgano da soli quello che piace loro di più? È davvero molto penoso.

Per quanto pensiamo che gli impresari di Londra lo abbiano trattato male, gli spettatori di Londra l'hanno trattato benissimo e ci auguriamo che Kean, almeno per qualche anno, resti attaccato a loro. Sono i suoi migliori amici e può sicuramente considerare noi, che abbiamo fatto queste tristi osservazioni su di lui, non tra i peggiori. Dopo che qui ha fatto bene tutta la stagione non vediamo perché dovrebbe diventare rauco a recitare Amleto a mezzogiorno e Riccardo alle sei, a Kidderminster.⁴³ A questo punto della

⁴³ Città del Worcestershire, non lontano da Worcester e da Birmingham, indicata qui forse come un luogo fuori mano e non famoso per i teatri: sembra infatti che non ve ne fossero fino al 1836.

sua vita con le sue prospettive, avere più successo non è la cosa più importante. Esercitarsi con il capitano Barclay⁴⁴ gioverebbe di più a rinforzargli la mente e il corpo, la fama e la fortuna, che non dividersi i proventi di pienoni con gli impresari di Dublino o farsi una bevuta in tutti i bar irlandesi. Oppure, se Kean non approva questo duro regime, potrebbe dedicare le vacanze estive alle Muse. Per un uomo di genio, il tempo libero è il primo dei benefici, e dei lussi, dove «con la miglior nutrice, la Contemplazione» la mente

Può lisciarsi le piume e dispiegare le ali,
Che nel trambusto del luogo
Erano arruffate e qua e là danneggiate [John Milton, *Comus*, 377-380].

È stato il nostro primo dovere indicare al pubblico i pregi di Kean e l'abbiamo fatto con generosità; è nostro secondo dovere verso di lui, noi stessi e il pubblico, distinguere tra i suoi pregi e i suoi difetti e impedire, se possibile, che i pregi degenerino in difetti.

Il Macbeth di Kean

Champion, 13 novembre 1814

Il genio di Shakespeare si mostrava tanto nelle sottigliezze e nelle fini differenze quanto nella forza e nella varietà dei suoi personaggi. Questa distinzione è presente sia in quelli che sono più diversi tra di loro, sia in quelli che più si somigliano nelle fattezze generali e nell'aspetto esterno. È stato notato, senza esagerazione, che nessuno dei suoi discorsi potrebbe essere messo in bocca a personaggi differenti da quelli cui è stato attribuito e che la trasposizione, qualora la si tentasse dovrebbe sempre essere rivelata da un qualche elemento nel brano stesso. *Se inventare secondo la Natura* è la vera definizione del genio, Shakespeare aveva questa qualità molto più di qualsiasi altro scrittore. Si potrebbe dire che era un aiutante della Natura e che ha creato un mondo immaginario tutto suo, con l'aspetto e la verosimiglianza della realtà. La sua mente pur esercitando un controllo assoluto sui più forti meccanismi delle passioni era delicatamente sensibile ai più piccoli impulsi e alle sfumature più evanescenti del carattere e del sentimento. Le ampie distinzioni e i principi che regolano la natura umana sono presentati non in astratto ma nella loro immediata e infinita attribuzione a persone o cose differenti. I dettagli particolari, i fatti specifici,

⁴⁴ Il capitano Robert Barclay Allardice (1779-1854) era un famoso camminatore e la sua impresa più straordinaria fu camminare un miglio l'ora per 1000 ore di seguito, a Newmarket nel 1809. Si dice che sull'impresa furono raccolte scommesse per un totale di centomila sterline.

hanno la fedeltà della storia, senza però perdere niente dell'effetto generale.

È compito della poesia, e in verità di tutte le opere dell'immaginazione, mostrare la specie attraverso l'individuo. Altrimenti non ci può essere occasione per esercitare l'immaginazione, senza la quale le descrizioni del pittore o del poeta sono senza vita, inconsistenti e scialbe. Se hanno ragione alcuni critici moderni con le loro ampie generalizzazioni, allora Shakespeare aveva torto. I drammaturghi francesi rappresentano solo la classe, mai l'individuo: i loro re, gli eroi e gli amanti, sono tutti uguali, e sono tutti francesi – cioè, non sono altro che i portavoce di certe opinioni scontate sugli argomenti preferiti della moralità e delle passioni. I personaggi di Shakespeare non declamano come allievi pedanti, ma parlano e agiscono da uomini, messi in circostanze reali, con «veri cuori umani che battono nel loro petto».⁴⁵ Non ci sono due suoi personaggi uguali, come non vi sono in natura. Quelli che sono più simili si distinguono per delle differenze precise che accompagnano e modificano il principio costitutivo del personaggio nelle più oscure ramificazioni, dando vita ai modi, gesti, persino all'aspetto fisico dell'individuo. Questi tocchi di natura spesso sono talmente tanti e così infinitesimali che non si può pensare che il poeta fosse consapevole delle molle che hanno messo in moto la sua immaginazione: eppure ognuno dei risultati emerge in modo vero e chiaro come se il suo studio si fosse concentrato totalmente su quel particolare tratto del carattere, o sull'emozione che ne deriva.

Così Macbeth e Riccardo III, il re Enrico VI e Riccardo II – personaggi che come descrizione generale e in mani comuni sarebbero solo ripetizioni della stessa idea – si distinguono per tratti così precisi, pur se naturalmente meno violenti, di quelli che separano Macbeth da Enrico VI, o Riccardo III da Riccardo II. Shakespeare ha, con meravigliosa accuratezza e senza il minimo accenno di sforzo, fatto ritratti diversi della stupidità e dell'effeminatezza nei due sovrani deposti. E con dei colpi da maestro ancora più potenti, ha segnato gli effetti diversi dell'ambizione e della crudeltà, quando queste operano su indoli diverse e in circostanze diverse, in Macbeth e in Riccardo III. Entrambi sono tiranni e usurpatori, entrambi violenti e ambiziosi, entrambi crudeli e pericolosi. Ma Riccardo è crudele per natura e costituzione. Macbeth lo diventa per circostanze accidentali. È spinto alla colpa da un'opportunità preziosa, dall'istigazione di sua moglie e dalle profezie. «Il Fato e l'aiuto sovranaturale» [*Macbeth*, I, 5, 27] cospirano contro la sua virtù e la sua lealtà. Riccardo non ha bisogno di suggeritori, ma procede attraverso una serie di crimini fino al culmine della sua ambizione, per passioni ingovernabili e per un febbrile amore del male. Non è mai contento se non nell'aspettativa, o nel successo, delle sue

⁴⁵ «We have real hearts of flesh and blood beating in our bosoms» (E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 182).

malvagità; Macbeth è pieno di orrore al pensiero dell'assassinio di Duncan e di rimorso dopo averlo compiuto. Riccardo non ha un solo elemento di umanità nella sua composizione, nessun legame con la specie umana, non ha rapporti di amicizia con nessun altro, ma è solo con se stesso. Macbeth non è privo di sentimenti di empatia, può sentire pietà, è persino vittima della sua sottomissione alla moglie, e enumera la perdita degli amici e del suo buon nome tra le cause che lo hanno reso stanco della vita. Diventa più spietato man mano che precipita dentro la colpa, «il terrore è diventato familiare ai suoi pensieri omicidi» [*Macbeth*, V, 5, 14] e anticipa la moglie per il coraggio e il carattere sanguinario delle sue azioni, e lei, per mancanza dello stesso stimolo ad agire, è «turbata da fitte allucinazioni» [*Macbeth*, V, 3, 40], cammina nel sonno, impazzisce e muore. Macbeth cerca di non riflettere sui suoi crimini, scacciando le conseguenze, e bandisce il rimorso per il passato meditando futuri delitti. Questo non è il principio su cui si basa la crudeltà di Riccardo, che rassomiglia alla fredda malvagità di un demone piuttosto che alla fragilità della natura umana. Macbeth è pungolato dalla necessità, per Riccardo il sangue è un passatempo.

Ci sono altre differenze sostanziali. Riccardo è un uomo di mondo, un malvagio volgare, incallito, che complotta, senza curarsi di nient'altro che dei suoi fini e dei mezzi per raggiungerli. Macbeth no. Le superstizioni del tempo, la rozzezza della società, lo scenario e i costumi del luogo, tutto contribuisce a dare al suo personaggio ferocia e un'immaginaria grandezza. Davanti alla stranezza degli eventi che accadono intorno a lui, è pieno di stupore e paura, e resta in dubbio tra il mondo della realtà e quello della fantasia. Vede cose che non appaiono agli occhi dei mortali e ode musica sovrannaturale. Tutto è tumulto e disordine, dentro e fuori dalla sua mente. Nel pensiero è assente e perplesso, nell'azione è disperato; i suoi scopi gli si ritorcono contro, si spezzano e si sconnettono; è schiavo due volte: delle sue passioni e del suo destino malvagio. Cammina sull'orlo del fato e la situazione gli fa girare la testa. Riccardo non è un personaggio di immaginazione, ma di pura volontà o passione. Non c'è dentro di lui nessun conflitto di emozioni contrarie. Le apparizioni le vede nel sonno e non sono vive, come invece per Macbeth, in un sogno ad occhi aperti.

Questa almeno è la nostra idea dei due personaggi come li ha creati Shakespeare. Kean non li ha distinti completamente come avrebbe potuto. Il suo Riccardo è più vicino all'originale del suo Macbeth. A quest'ultimo è mancata la poesia del personaggio. Non aveva l'aria di un uomo che ha incontrato le Sorelle Fatali. Non ci dovrebbe essere niente di teso e compatto in Macbeth, nessuna tensione di nervi, nessuna decisione mirata di comportamento. Ha, è vero, energia e animo virile ma, «soggetto a tutti gli influssi del cielo» [*Measure for Measure*, III, 1, 9)], non è sicuro di niente. Tutto resta in questione. Giostra con la fortuna ma è confuso da enigmi soprannaturali. L'agitazione della sua mente somiglia al movimento del

mare in tempesta, oppure è come un leone in gabbia: feroce, impetuoso e ingovernabile. In particolare nel quinto atto, che è in sé più turbolento e agitato possibile, non c'era il vortice vertiginoso della fantasia – il personaggio non brillava ovunque di quei lampi di genio che Kean aveva mirabilmente anticipato nel finale del suo Riccardo. La scena era immobile – le parti potevano essere perfette in sé, ma non erano unite; mancavano di vitalità. Le pause nel discorso erano troppo lunghe – sembrava che l'attore stesse studiando la parte piuttosto che recitarla – nel tentativo di rendere ogni parola più enfatica della precedente e appariva «perso miseramente nei suoi pensieri» [*Macbeth*, II, 2, 70] invece di farsi trasportare dalla grandezza del tema. Il testo non è stato reso in modo accurato. Macbeth è rappresentato nel dramma mentre si arma davanti al castello e questo aggiunge interesse alla scena.

Nel recitare il meraviglioso monologo «il corso della mia vita è appassito, come una foglia gialla» [*Macbeth*, V, 3, 23-24], Kean non è riuscito. La raffinata melanconia pensierosa che caratterizza la recitazione che Kemble fa di questi versi non è sembrata venirgli in mente. Il tono di voce di Kemble ha qualcosa di retrospettivo – è un'eco del passato. Kean a tratti era troppo ridotto e limitato per la gravità del personaggio. I suoi movimenti erano troppo agili e mercuriali, e combatteva più come uno spadaccino moderno che come un condottiero scozzese dell'undicesimo secolo. Alla fine è caduto bene, con la faccia all'ingiù, come a coprire la vergogna della sconfitta. Ricordiamo che Cooke rivelava di essere un grande attore sia nella scena della morte in *Macbeth* che in *Richard*. Cadeva come lo stato rovinasse, come un re con addosso tutti i segni del potere.

Le due cose più belle che Kean abbia mai fatto sono la recitazione del passo in *Othello* «Addio alla tranquillità della mente» [III, 3, 352-353] e la scena dopo il delitto in *Macbeth*. La prima è stata la prova più perfetta della sua arte. Chiedersi se nella seconda i suoi modi erano quelli di un re che commette un delitto o di un uomo che commette un delitto per diventare re sarebbe «pensare eccessivamente» [*Hamlet*, V, 1, 190], ma come lezione di comune umanità era straziante. L'esitazione, lo sguardo sconcertante, il ritornare in sé quando si vede le mani sporche di sangue, il modo in cui la voce gli si strozza in gola e gli impedisce di parlare, il tormento e le lacrime, la forza della natura sopraffatta dalla passione – superano qualsiasi descrizione. Era una scena che nessuno che l'abbia vista riuscirà mai a cancellare dalla sua memoria.

Romeo di Kean

Champion, 8 gennaio 1815

Lunedì scorso Kean è apparso al Drury Lane per la prima volta nel ruolo di Romeo. Il teatro si è riempito presto e nessuno è andato via deluso, né chi

era lì allo scopo di ammirare né chi per trovare difetti. Non ha scoperto nella parte nuove eccellenze inattese, ma ha mostrato la stessa straordinaria energia come non manca mai di fare in nessuna occasione. In realtà c'è un gruppo di persone geniali che, avendo percepito fin dalla prima apparizione di Kean che era un uomo piccolo, con una voce non armoniosa e privo di una grande dignità o eleganza di modi, vanno regolarmente a teatro per confermare a se stessi questa originale trovata sagace; e accorgendosi che l'oggetto del loro disprezzo e della loro meraviglia da che l'hanno visto l'ultima volta non ha «aggiunto un solo cubito alla sua statura» [Matteo, 6:28], che la sua voce non è diventata «musicale come la lira di Apollo» [J. Milton, *Comus*, 478] e che ancora gli manca una grazia abituale, sono decisi, finché non avvenga tale metamorfosi, di non concedere un briciolo di genio all'attore, o un po' di gusto o senso comune a chi non sia stupidamente cieco a tutto tranne che ai suoi difetti. Che un attore con moderate abilità, che abbia però il vantaggio della voce, della persona e di una gradevolezza di modi dalla sua parte, acquisti grande reputazione possiamo capirlo e ne abbiamo visti degli esempi; ma che un attore che ha quasi tutti gli svantaggi fisici contro di lui possa, senza poteri e capacità straordinarie, suscitare l'ammirazione più entusiasta da parte di tutti, pensiamo che sarebbe un fenomeno nella storia della pubblica frode, totalmente senza esempi. Di fatto in genere i critici non hanno né il coraggio né il discernimento per decidere sui meriti di un attore davvero eccellente e originale, e allo stesso modo non hanno l'onestà di riconoscere l'errore dopo che hanno scoperto di avere sbagliato.

Andando a vedere Kean in un nuovo ruolo, non lo facciamo aspettandoci di vedere un attore perfetto o una recitazione perfetta, perché è qualcosa che non abbiamo ancora visto, né in lui né in nessun altro. Andiamo invece a vedere (e non ci ha mai deluso) grande spirito, ingegno e originalità dispiegati nel testo in generale, e un'energia e profondità di passione in certe scene e in certi passi, che cercheremmo invano in qualsiasi altro attore in scena. In tutti i personaggi che ha interpretato, in Shylock, Riccardo, Amleto, Otello, Iago, Luke,⁴⁶ e in Macbeth, o c'era una stupefacente ripetizione di colpi da maestro di arte e natura o, se in certi momenti (per la mancanza di conformazione fisica o talvolta di una corretta concezione del personaggio) l'interesse è diminuito per un notevole intervallo di tempo, il difetto è sempre stato riscattato da una concentrata e irresistibile esibizione di energia o pathos, che ha dato una scossa in quell'attimo e poi ha lasciato a lungo un'impressione nella mente. È il caso per esempio della scena del delitto in *Macbeth*, del terzo atto di *Othello*, del dialogo con Ofelia in *Hamlet* e, infine, della scena con frate Lorenzo e di quella della morte di *Romeo and Juliet*.

⁴⁶ In *Riches, or The Wife and Brother*, l'alterazione di Sir James Bland Burgess di *The City Madam* di Philip Massinger, prodotta nel 1810.

Dei personaggi che Kean ha recitato, Amleto e Romeo sono i più simili l'uno all'altro, almeno nelle situazioni incidentali, quelle cui le facoltà di Kean sono meno adatte e nelle quali è riuscito di meno quanto a generale verità di concezione e interesse continuo. In entrambi i personaggi c'è lo stesso forte colore di entusiasmo giovanile, di melanconia tenera, di pensiero e sentimento romantico, ma confessiamo di non aver visto queste qualità in nessuno dei due nell'interpretazione di Kean. Il suo Romeo non aveva niente dell'innamorato. Non abbiamo mai visto nulla di meno ardente e sensuale. In particolare nella scena del balcone era freddo, mite e insignificante. Si è detto di Garrick e di Barry⁴⁷ che uno recitava questa scena come se volesse saltare su verso la donna e l'altro come se volesse far saltare giù la donna verso di lui. Kean non ha prodotto nessuno di questi due effetti. È rimasto immobile come una statua di piombo. Persino Conway sarebbe stato più all'altezza della situazione e Coates si sarebbe sorpreso che piacesse al pubblico.⁴⁸ L'unico momento nella scena in cui Kean ha tentato di realizzare qualcosa che somigliasse a un effetto è stato quando ha sorriso nel sentire Giulietta confessare la sua passione. Ma il sorriso più che quello di un amante fortunato che inaspettatamente sente che la sua felicità è confermata era quello di un innamorato lasciato che sente parlare della delusione di un rivale. In tutta questa parte, per lodarla, non solo mancava «il suono argentino delle voci degli amanti di notte» [*Romeo and Juliet*, II, 1, 210], ma anche il calore, la tenerezza e tutto ciò che avrebbe dovuto avere. Kean sembrava uno che aspetti di ricevere un messaggio dell'amante tramite l'amica fidata di lei, non uno che riversa i suoi giuramenti sull'idolo del suo cuore. Non c'era né raggianti vitalità, né morbida dolcezza nei suoi modi; le guance non erano infiammate, neanche un sospiro involontariamente uscito dal petto oppresso; tutto era forzato e senza vita. La recitazione talvolta ci ha rammentato la scena con Lady Anne, e non c'è cosa peggiore da dire, data la differenza tra i due personaggi. La fantasia di Kean non sembra possedere i principi della gioia, della speranza o dell'amore. Sembra essere soprattutto sensibile al dolore o alle passioni che ne derivano, e alle terribili energie della mente o del corpo necessarie ad affrontarlo o a evitarlo. Anche sull'universo della passione è diviso: o non sente o raramente esprime un sentimento interiore profondo e sostenuto – non c'è pace nella sua mente; nessuna emozione sembra risiedervi totalmente se non è legata all'azione e non lo spinge alla frenesia della disperazione. O, se mai trasmette il più sublime pathos di pensiero o

⁴⁷ Garrick e Spranger Barry erano rivali nel ruolo di Romeo e nel 1750 la tragedia fu recitata contemporaneamente al Drury Lane e al Covent Garden. L'affermazione citata da Hazlitt è riportata in *Annals of the English Stage* (1865) di John Doran, dove viene attribuita a una signora non meglio identificata.

⁴⁸ Conway sembra avesse una statura gigantesca e anche se Hazlitt qui lo deride era un Romeo accettabile. Conway era un 'dandy' che recitava Hamlet in modo amatoriale, e impersonava Romeo con un costume e degli atteggiamenti originali.

sentimento, è dopo che si è calmata la tempesta della passione cui era stato spinto. La corrente dell'emozione dunque a tratti scorre profonda, maestosa e terribile come il mare che si solleva in tempesta, ora spinto fino al cielo, ora mettendo a nudo il cuore dell'abisso. Così, dopo la violenza e l'angoscia della scena con Iago, nel terzo atto di *Othello*, nell'addio alla Felicità, la sua voce ha assunto il tono profondo di un organo fragoroso e fatto uscire dal cuore dei suoni che arrivavano all'orecchio come un requiem per gli anni di promessa felicità. Così, nel bel mezzo dell'espressione eccessiva e irresistibile del dolore di Romeo, quando viene bandito dall'oggetto del suo amore, la sua voce di colpo si interrompe e balbetta ed è soffocata da singhiozzi di tenerezza quando arriva al nome di Giulietta. Deve essere fatto di una materia molto più dura della nostra chiunque sia impermeabile alla recitazione di Kean in questa scena e nelle convulsioni della morte alla fine del dramma. Ma nel bel monologo che comincia «Che cosa ha detto il mio servo quando la mia anima agitata, ecc.» [*Romeo and Juliet*, V, 3, 76] - e, dopo, alla tomba -

Oh, qui

Fisserò il mio eterno riposo,
E scuoterò il giogo delle stelle avverse
Da questa carne stanca del mondo [V, 3, 109-112]

in queste scene, quando il sentimento è calmo e profondo e la passione si perde in una disperazione immobile e tranquilla, l'interpretazione di Kean al confronto è stata debole. Non c'era nulla nel suo modo di recitare l'ultimo meraviglioso discorso che riecheggiasse la calma triste musica dell'umanità,⁴⁹ che ricordasse speranze passate o riposasse sulle ombre cupe del futuro.

Kean coinvolge il pubblico con la forza della passione piuttosto che del sentimento o precipita nel pathos con la violenza dell'azione, ma raramente si eleva al patetico con il potere del pensiero e dell'emozione. In questo senso, rappresenta quasi l'opposto di Miss O'Neill, la cui energia emerge sempre dalla sensibilità. La disperazione s'impadronisce delle sue facoltà e le vince, lei trionfa nella sua debolezza e sconfigge cedendo. Kean è grandissimo nel conflitto delle passioni, nel resistere al fato, nell'opporre la sua volontà, nella sottile eccitazione della sua intelligenza. Il suo Romeo, nelle scene migliori, è superiore alla Giulietta di Miss O'Neill, ma è con difficoltà e dopo averci pensato un po' che diremmo che le parti più belle della sua recitazione sono superiori alle parti migliori di lei - alla scena in

⁴⁹ Questa è una citazione dalla poesia di William Wordsworth, *Tintern Abbey* (91); non si capisce se è fatta di proposito o inconsciamente. Hazlitt sembra avere dimenticato le virgolette anche se il riferimento non sarebbe stato facilmente riconoscibile per i suoi lettori.

cui nella parte di Belvidera si separa da Jaffier⁵⁰ – al suo terrore e alla gioia nell'incontrare Biron in *Isabella* – alla scena della morte nello stesso ruolo e a quella della prigionia con il marito, nel ruolo di Mrs Beverley.⁵¹ La sua recitazione è indubbiamente più corretta, costante e sempre impeccabile di quella di Kean, ed è coinvolgente quanto quella di lui nelle parti più appassionante. Ma non lascia la stessa impressione sulla mente, dopo. Aggiunge poco alle nostre idee o alla nostra materia di riflessione, bensì scorre via con l'illusione momentanea della scena. E questa diversità di effetto forse deriva dalla diversità dei ruoli che devono sostenere sul palcoscenico. Nei personaggi femminili che recita Miss O'Neill l'afflizione è in gran misura fisica e naturale, cioè quella comune a qualsiasi donna sensibile in analoghe circostanze. Lei si abbandona a ogni impulso di dolore o di tenerezza e si crogiola nell'eccesso di una sofferenza incontrollabile. Può chiamare in suo aiuto, in modo perfettamente decoroso e efficace, tutte le debolezze del suo sesso – lacrime, sospiri, singhiozzi convulsi, grida, intontimento simile alla morte e riso, più terribile di tutto. Ma non è la stessa cosa nelle parti che deve recitare Kean. In esse ci deve essere una forza d'animo maschile, oltre che una naturale sensibilità. Ci deve essere un controllo esercitato sui sentimenti da parte della ragione e della volontà. Egli deve essere «come uno che sopportando tutto non sopporta niente» [*Hamlet*, III, 2, 59]. Non può lasciarsi andare interamente alla situazione e alle emozioni, ma deve tentare di dominare sia queste che se stesso. Questo, secondo noi, deve rendere semplice dare più senso e interesse ai personaggi femminili sul palcoscenico, interpretando l'espressione della passione più ovvia, semplice e naturale, e deve anche far sì che ci si ricordi meno di loro in seguito, lasciando meno spazio all'esercizio dell'intelletto e alla reazione distinta e complessa del personaggio nelle varie circostanze. Almeno, possiamo spiegare solo in questo modo la diversa impressione che ci fa la recitazione di questi due ammirati interpreti quando li vediamo o pensiamo a loro. Come critici, lo avvertiamo in modo particolare. Kean fornisce un'inesauribile fonte di osservazione e discussione, ma possiamo solo lodare Miss O'Neill. La particolarità e la forte presa dell'interpretazione di Mrs Siddons era che lei univa in modo straordinario tutti e due gli estremi della recitazione di cui abbiamo ora parlato – cioè le fragilità della passione e la forza e le risorse dell'intelletto.

⁵⁰ Belvidera e Jaffier sono i protagonisti della tragedia *Venice Preserv'd* (*Venezia salvata*, 1682) di Thomas Otway.

⁵¹ Personaggio della tragedia *The Gamester* di Edward Moore (1753).

Lo Iago di Kean

I

Examiner, 24 luglio 1814

Qualche tempo fa rimpiangevamo di aver visto solo di sfuggita Kean nel personaggio di Iago; da allora siamo stati più fortunati e crediamo davvero che la sua interpretazione di questa parte sia una delle esibizioni teatrali più straordinarie. Non c'è nessuno a nostra memoria che abbia così totalmente confuso i critici come questo famoso attore. Una persona perspicace immagina che debba recitare una parte in un certo modo, un altro intenditore disegna un tracciato diverso per lui, e quando arriva il momento lui spazza via tutto in un modo di cui nessuno dei due aveva la minima idea e che perciò entrambi sono prontissimi a criticare come totalmente sbagliato. È sempre stato il trucco del genio essere così. Confessiamo che Kean ci ha spiazzato più di una volta. Per esempio siamo inclini a insistere nell'appunto che gli abbiamo fatto tempo fa, che il suo Riccardo non è abbastanza allegro e il suo Iago non abbastanza serio. Forse lui può pensare che si tratti di un puro capriccio di una critica cavillosa, ma cercheremo di offrire le nostre ragioni e le lasceremo al miglior giudizio di Kean.

Dobbiamo ricordarci, allora, che Riccardo era un principe malvagio, trasportato in una specie di carro trionfale di regalità, sostenuto dalle speranze e i privilegi della sua nascita, che si reggeva persino sulla santità della religione, calpestava le sue vittime devote senza rimorso, e che guardava ridendo giù dall'alta torre della sua sicurezza e delle sue aspettative sulla desolazione e l'infelicità che aveva causato attorno a sé. Andava per la sua strada, senza che nessuno gli facesse domande, «protetto dalla divinità dei re» [*Hamlet*, IV, 5, 120], non deferibile a un tribunale, e abusava del suo potere *nel disprezzo dell'umanità*. Ma per quanto riguarda Iago, abbiamo un'idea diversa. Non aveva gli stessi vantaggi naturali. Era un semplice avventuriero del male, un furfante meticoloso e diligente, senza licenze o pedigree, obbligato a salire con l'ingegno, non con la volontà, e a fare da sé la propria fortuna. Era, se possiamo permetterci una volgare allusione, il vero prototipo del moderno giacobinismo, e pensava che il talento debba decidere della posizione; un uomo di «sensibilità morbosa» (secondo l'espressione di moda), pieno di diffidenza, di odio, di pensieri ansiosi e corrosivi e che, anche se poteva assumere una temporanea superiorità sugli altri perché più abile ed essere orgoglioso delle proprie capacità, non poteva assumerla come conseguenza naturale, come se ne avesse avuto diritto per nascita.

Non vogliamo qui entrare nei caratteri dei due uomini, ma dobbiamo dire qualcosa circa le differenze della loro situazione. Può darsi che in entrambi lo scopo previsto sia lo stesso, ma non ci può essere la stessa certezza

sull'efficacia dei mezzi. Iago deve passare attraverso una prova diversa; non ha strumenti e mezzi da usare, nessuna via regale al completamento della sua tragedia. Le sue pretese non sono sostenute dall'autorità, non hanno avuto il crisma della sacralità, non sono a prova di acqua santa. Deve rispondere personalmente di tutto e non può passare la responsabilità sulla testa degli altri. Perciò, pensiamo, il Riccardo di Kean mancava un po' di quella allegria regale e del vertiginoso trionfo del successo che il ruolo richiederebbe; ma questo possiamo facilmente spiegarlo, perché è la concezione tradizionale del personaggio, che deve «fare il cane - mordere e ringhiare» [*Richard III*, versione di Colley Cibber, I, 3, 76, da *Henry VI*, parte 3, V, 6, 77]. La noncuranza estrema e la studiata leggerezza del suo Iago, al contrario, è un miglioramento e un espediente originale dell'attore e merita una considerazione a parte. Il personaggio di Iago, di fatto, appartiene a una classe di personaggi comuni a Shakespeare e allo stesso tempo a lui peculiari, cioè quella di una grande attività intellettuale accompagnata da una mancanza totale di principi morali e che perciò fa mostra di sé sempre a spese degli altri e usa la ragione come mezzana della volontà - impiegando la sua astuzia e le sue risorse per mitigare i suoi crimini e aggravare le colpe degli altri e tentando di confondere le differenze reali tra giusto e sbagliato, riferendoli a un principio, tirato a forza, di finezza speculativa.

Alcuni, più esigenti che saggi, hanno pensato che il carattere di Iago fosse del tutto innaturale. Shakespeare, che era buon filosofo quanto buon poeta, la pensava in un altro modo. Sapeva che l'amore del potere, che poi è un altro nome per l'amore del male, è naturale per l'uomo. Lo sapeva altrettanto bene, o forse meglio, che se gli fosse stato dimostrato con un diagramma logico, solo vedendo dei bambini sguazzare nella sporcizia o uccidere mosche per divertimento. Potremmo chiedere a coloro che pensano che il carattere di Iago non sia naturale perché vanno a vederlo in teatro se non per l'interesse che suscita, per l'acuta tensione che dà alla loro curiosità e alla loro immaginazione. Perché in generale andiamo a vedere le tragedie? Perché leggiamo sempre i resoconti sui giornali di terribili incendi o di spaventosi delitti, se non per la stessa ragione? Perché così tante persone assistono alle esecuzioni o ai processi, o perché alle classi inferiori quasi ovunque piacciono gli sport barbari e le crudeltà inflitte agli animali se non perché c'è nella mente una tendenza naturale alla forte eccitazione, un desiderio che le proprie facoltà siano infiammate e stimolate all'eccesso? Ovunque questo principio non sia frenato dall'umanità o dal senso del dovere morale, non vi sono eccessi cui esso non arriverebbe anche senza l'aiuto di altri motivi, sia di passione che di interesse personale. Iago è solo un esempio estremo di questo genere, cioè di un'attività intellettuale malata, assolutamente indifferente al bene e al male morale, o che piuttosto preferisce il secondo, perché è più in linea con la

sua inclinazione, e dà più gusto ai suoi pensieri e più ampiezza alle sue azioni. Si osservi anche (per coloro che vogliono adattare le azioni umane alle massime di La Rochefoucauld) che è del tutto o quasi indifferente al suo destino come a quello degli altri; che corre rischi per un vantaggio irrilevante e dubbio e lui stesso è vittima della sua passione dominante - un incorreggibile amore del male - un desiderio insaziabile di azione, del tipo più difficile e pericoloso. Il nostro alfiere è un filosofo che immagina che una menzogna che uccide abbia più senso di un'allitterazione o di un'antitesi, che pensa che un esperimento fatale condotto sulla pace di una famiglia sia migliore che non osservare i palpiti del cuore di una pulce in una pompa pneumatica, che trama la rovina dei suoi amici come esercizio della sua intelligenza e pugnala uomini al buio per evitare la noia. Ora tutto questo, se anche è divertimento, è un divertimento orribile. Non c'è posto per lo scherzo e l'indifferenza, neanche per qualcosa che gli somigli; l'oggetto del suo tramare è proprio tenere le sue facoltà sulle spine, in uno stato di allerta, in una specie di suspense mozzafiato, senza un attimo di pausa. Sta facendo un gioco disperato, come un uomo che duella con armi avvelenate, e ha abbastanza daffare da richiedere tutta la controllata circospezione, l'oscura duplicità e l'insidiosa serietà che ha a disposizione. Somiglia a un uomo che si mette a giocare a scacchi per amore della difficoltà e della complessità del gioco e che immediatamente viene assorbito in esso. Per lui il divertimento, sempre che sia divertimento, è serio e saturnino - lo sono persino i suoi colpi di ingegno. La gaiezza gli viene dal successo della sua perfidia, l'agio dal senso di tortura che ha inflitto agli altri. Anche se altre circostanze lo permetterebbero, il ruolo che deve recitare con Otello richiede che assuma il più serio interesse e un po' della credibilità di un confessore. «Devo recitare la parte del malvagio melanconico, e sospirare come un idiota» [*King Lear*, I, 2, 123-124]. Ripetutamente viene chiamato «onesto Iago» come se ci fosse qualcosa di sospetto nel modo in cui si presenta, per cui fosse possibile una differente interpretazione. Il tono che adotta nelle scene con Roderigo, Desdemona e Cassio è solo una distensione dalla più difficile attività del dramma. Ma c'è nella sua conversazione una misantropia inveterata, una perversa finezza di percezione che sente sempre il male e riconosce l'odore infetto della preda con un piacere astioso. L'essenza di questo personaggio è l'eccesso di livore. Questa nostra idea del soggetto (se è corretta) non giustificherà dunque la totale trasformazione che Kean ha introdotto nella parte.

Gli attori in generale sono stati colpiti solo dalla malvagità del personaggio e hanno mostrato un assassino che si reca sul luogo dell'esecuzione. Kean ha condensato lo spirito del personaggio e fa apparire Iago per tutto il tempo come un brav'uomo e un vivace compagno di bevute. Ma anche se non vorremmo fosse rappresentato come un mostro o un demone, non vediamo ragione perché di colpo venga trasformato in un modello di

allegria comicità e di buon umore. La luce che illumina il personaggio dovrebbe piuttosto somigliare al lampo di un fulmine in un cielo buio, che rende l'oscurità ancora più terribile. Lo Iago di Kean sospettiamo sia troppo al sole. Il suo modo di recitare la parte si sarebbe adattato meglio al personaggio di Edmund in *King Lear*, che, sebbene per altri aspetti sia uguale, ha pur tuttavia un pizzico di galanteria nella sua costituzione e ha il favore e la stima delle signore, il che dà sempre a un uomo l'aria compiaciuta di uno sposo! In un altro articolo spiegheremo queste affermazioni facendo riferimento ad alcuni passaggi del testo stesso.

II

Examiner, 7 agosto 1814

Alla base del personaggio di Iago, a quanto ci sembra, non c'è la malignità assoluta ma un'assenza di principi morali o un'indifferenza verso le reali conseguenze delle azioni che la perversione intrusiva della sua indole e l'amore per l'immediato piacere lo spingono a commettere. È un dilettante della tragedia nella vita reale e invece di esercitare la sua genialità su personaggi immaginari o eventi dimenticati sceglie la via più coraggiosa e più disperata di metter su la storia a casa sua, affida le parti principali agli amici più intimi e ai conoscenti e la mette in scena in modo serissimo, con nervi saldi e una risoluzione ininterrotta. Il personaggio è la completa astrazione dell'intellettuale dall'essere morale; o, in altre parole, consiste nell'assorbire qualsiasi sentire comune nella violenza della sua visione, nell'ostinazione deliberata dei suoi scopi, e nel suo irrequieto, indomabile, amore per le trame malvagie. Andiamo a citare dei passi particolari a sostegno di questa opinione.

Nel dialogo generale e nelle riflessioni che accompagnano l'evoluzione della catastrofe c'è un costante traboccare di bile e di amarezza. La sottigliezza della sua cattiveria si attacca in ugual maniera a tutto e insegue le più lontane analogie del male con una provocatoria sagacia. Lui stesso non è affatto un'eccezione alla sua regola:

chi può avere un cuore tanto puro
Da non avere qualche indegno sospetto
Che sieda in tribunale e tenga udienza
Con dei pensieri giusti? [*Othello*, III, 3, 143-146]

La sua allegria non è naturale e lieta, ma forzata e eccessiva, e condivide l'intensa attività della mente e il cinico disprezzo degli altri nei quali ha origine. Iago non è, come Candide, uno che ha fede nell'ottimismo, ma sembra avere un odio paziente o una diffidenza per tutto ciò che gli somiglia, e risiedere con soddisfazione compiaciuta in ciò che può interrompere il piacere altrui e gratificare la sua irritabilità volubile. Uno

dei suoi discorsi più caratteristici è quello subito dopo il matrimonio di Otello:

Roderigo. Che fortuna sfacciata ha questo labbrone
Se anche questa gli va bene!
Iago. Chiamate il padre di Desdemona;
Scagliatevi contro il Moro, non dategli tregua, avvelenate il suo piacere,
Gridate per le strade la sua vergogna, scatenategli contro i parenti di lei,
E anche se vive in un clima felice
Tormentatelo con le mosche, e se anche la sua gioia rimanga gioia
Copritela di tali tormenti
Da farle perdere un po' di colore [*Othello*, I, 1, 66-73].

In questo passo l'ostinata e logica adesione al suo principio basilare è ammirevole. In quello successivo, la sua fantasia si scatena sul danno che sta tramando e scoppia nell'impetuosità e nella sfrenatezza del vero entusiasmo:

Roderigo. Ecco qua la casa di suo padre; chiamerò ad alta voce.
Iago. Sì. Ma fatelo con grida di paura e di disperazione
Come quando, di notte e d'improvviso,
Scoppia un incendio in una città popolosa [*Othello*, I, 1, 74-77].

Qui non c'è nulla della sottile leggerezza e della concisione epigrammatica del modo che ha Kean di recitare la parte, non meno paradossale della famosa «Ode all'indifferenza» della Greville.⁵² Iago era un uomo di genio, non un *petit maître*. Uno dei suoi argomenti più frequenti, su cui si dilunga davvero e commentando il quale gli fa da musa il suo livore, è l'unione sproporzionata tra Desdemona e il Moro. Questo emerge nella prima scena e non è più abbandonato in seguito.

Brabantio. Perché gridate in questo modo orribile?
...
Iago. Perdio, signore, siete stato derubato; su, vestitevi.
Vi hanno spezzato il cuore, avete perduto metà della vostra anima;
... muovetevi, muovetevi!
Svegliate i cittadini addormentati con la campana,
O il diavolo vi farà nonno.
Muovetevi, vi dico. — (*E così via fino alla fine del passo*) [*Othello*, 1.1.82-92]

Ora, tutto questo scorre ben oliato: il modo di Kean di rendere questo passo era teso come un tamburo e in più era smorzato (forse volutamente). Questo è un indizio sul carattere della donna cui Iago non è affatto pronto a rinunciare. Vi fa di nuovo riferimento nel secondo atto quando, in risposta alle sue insinuazioni contro Desdemona, Roderigo dice:

⁵² Hazlitt allude qui alla poesia di Frances Greville, *Prayer for Indifference*, pubblicata all'incirca nel 1753.

Non posso credere questo di lei; è beata nella sua condizione di sposa.
Iago. Beata un corno! Il vino che beve è fatto d'uva; se fosse stata beata non avrebbe mai amato il Moro
[*Othello*, II, 1, 241-244].

E ancora, più tardi, con ancor più effetto e spirito, quando approfitta di questo suggerimento sorto dal cuore di Otello:

Otello. Eppure, come la natura che devia dalle sue leggi...
Iago. Già. Ecco il punto: il suo ardire verso di voi,
Non aver accettato molte proposte di matrimonio
Di giovani della sua città, razza e condizione sociale,
Verso cui vediamo tendere la natura di tutte le cose;
Bah, si potrebbe fiutare in tutto questo una volontà corrotta,
Una depravazione immonda, dei pensieri innaturali [*Othello*, III, 3, 232-238].

Questo è pungere nel vivo. «Il nostro alfiere» qui rovescia, per così dire, il carattere della povera Desdemona. È chiaro che solo il genio di Shakespeare poteva mantenere l'interesse e la finezza della parte e aggiungere persino l'eleganza e la dignità che le derivano dalle circostanze particolari in cui la donna si trova. Il personaggio in realtà ha sempre avuto un grandissimo fascino per le menti di raffinata sensibilità.

Per quanto ci riguarda, siamo un po' dell'avviso di Iago in questa faccenda e, tutto considerato e tenendo fuori l'amore platonico, se dovessimo indicare l'aspetto fisiognomico di Desdemona, diremmo che ha la pelle molto chiara, capelli castano chiari che vanno al biondo! Al tempo stesso le diamo credito infinito riguardo alla purezza e alla delicatezza di sentimenti, ma la purezza e la rozzezza talvolta

– sono quasi alleate

E i confini tra i loro territori sono sottili [John Dryden, *Absalom and Achitophel*, 163-164].

Pure, il contrario non funziona, tanto incerto e indefinibile è il carattere morale! Non deve meravigliare che Iago lo disprezzasse in qualche modo, perché lui «conosceva le qualità dell'anima umana, con spirito profondo» [*Othello*, III, 3, 263-264]. C'è molta gaiezza e molto agio nel suo discorso con Emilia e Desdemona appena sbarcate. Allora ha un umore festoso, ma si deve riconoscere (almeno metà dei nostri lettori lo fa) che la satira generale è abbastanza mordace e l'idea che ha del suo stesso carattere è espressa bene in quello che dice a Desdemona quando lei gli chiede come la loderebbe:

O gentile signora, non mi spingete a farlo,
Perché io sono soltanto critico [*Othello*, II, 1, 121-122].

L'interpretazione di Kean di questa parte ci è parsa ammirevole, ma è stato altrettanto abile in ogni altra scena del dramma, reso (non sappiamo perché) in un'unica chiave.

La licenziosità abituale della conversazione di Iago non deve essere attribuita al piacere che deriva dalle immagini grossolane e indecenti, ma a un desiderio di trovare il lato peggiore in tutte le cose e di dimostrarsi superiore nelle apparenze. Nella sua natura non c'è affatto il «latte della bontà umana» [*Macbeth*, I, 5, 15]. La sua fantasia rifiuta tutto ciò che non ha una forte presenza degli ingredienti più sgradevoli e la sua costituzione morale digerisce solo veleni. La virtù o la bontà o qualsiasi cosa abbia il minimo «sapore di salvezza» [*Hamlet*, III, 3, 92] è dolciastro e insipido per il suo appetito perverso; e si risente persino della buona opinione che si ha della sua onestà come se fosse un affronto al senso e allo spirito maschio del suo carattere. Così, all'incontro tra Otello e Desdemona, esclama: «Oh, siete ben accordati ora, ma saprò allentare le corde che fanno questa musica, per quanto sono onesto» [*Othello*, II, 1, 196-198] e, consapevole della sua malvagità, trionfa indirettamente sulla mancanza di intuito degli altri. Nella maggior parte dei passi che abbiamo fin qui citato, Iago dà il via alla sua passione per il male teorico; nelle scene con Otello, dove deve mettere in pratica la sua teoria con grande rischio per se stesso e con orribili conseguenze per gli altri, è adeguatamente circospetto, insidioso, oscuro e cauto. Nella primissima scena con Otello assume un tono molto diverso – il tono della virtù ipocrita e della sensibilità finta, che tradisce sempre la mancanza di realtà.

Entrano OTELLO, IAGO, e servitori

Iago. Sebbene in guerra abbia ucciso molti uomini

Ho ancora una coscienza che m'impedisce

Di commettere un delitto premeditato; mi manca la malvagità

Necessaria. Nove o dieci volte

Ho pensato di colpirlo qui sotto le costole.

Otello. È stato meglio così.

Iago. Sì, ma lui parlava

E diceva cose così volgari e offensive

Contro il vostro onore

Che dato il poco timor di Dio che ho,

Ho fatto fatica a sopportarlo ... [*Othello*, I, 2, 1-10]

Ma la parte che, per quello che pensiamo noi, Kean ha reso peggio è nel terzo atto con Otello dove «arriva il tiro alla fune».⁵³ Crediamo che il passaggio seguente sia decisivo per il nostro scopo:

⁵³ Frase divenuta proverbiale per indicare una lunga disputa fra due avversari ugualmente forti; in origine, in forma diversa, la si trova in *The Rival Queens* (1677) di Nathaniel Lee (IV, 2).

Iago. Mio nobile signore –
Otello. Che vuoi, Iago?
Iago. Michele Cassio sapeva
del vostro amore quando facevate la corte alla signora?
Otello. Certo che lo sapeva, fin dall'inizio. Perché me lo domandi?
Iago. Solo per chiarire una mia idea;
nulla di male.
Otello. Quale idea, Iago?
Iago. Non credevo la conoscesse prima.
Otello. Oh, sì. E ci faceva spesso da intermediario.
Iago. Davvero?
Otello. Davvero, sì, davvero. E che ci vedi di strano?
Non è una persona onesta?
Iago. Onesta, signore?
Otello. Onesta, sì, onesta.
Iago. Per quello che ne so, signore.
Otello. Ma tu che ne pensi?
Iago. Penso, signore?
Otello. Penso, signore! Perdio, mi fa l'eco,
Come se ci fosse nella sua mente un qualche mostro
troppo orribile per farlo vedere. Tu nascondi qualcosa.
Ti ho sentito dire poco fa che non ti piaceva
Mentre Cassio salutava mia moglie. Che cosa non ti piaceva?
E quando ti ho detto che ha sempre saputo
Del mio corteggiamento hai esclamato: «Davvero?»
E hai contratto e corrugato la fronte
Come se chiuso nel tuo cervello avessi
Qualche orribile pensiero. Se mi vuoi bene,
Dimmi che cosa pensi.
Iago. Mio signore, sapete che vi voglio bene.
Otello. Lo so
E, proprio perché so che sei affezionato e leale
E che pesi le parole prima di pronunciarle
Queste tue reticenze mi fanno ancora più paura;
Perché in un furfante falso e sleale
Sono espedienti normali ma in un uomo per bene
Sono esitazioni segrete che vengono da un cuore
Che la passione non riesce a dominare [*Othello*, III, 3, 95-129].

Ora, se c'è un po' di allegria superficiale o di noncuranza in questo, «non è scritto nel documento» [*The Merchant of Venice*, IV, 1, 257] – gli intervalli e le pause, il contrarre e corrugare la fronte, il profondo lavoro interno dell'ipocrisia, sotto la maschera dell'amore e dell'onestà, ci sono sfuggiti sul palcoscenico. La stessa osservazione vale anche per quello che dice di sé più tardi:

Anche se può darsi che mi sbagli a giudicare –
Perché lo confesso, è il tormento della mia natura
Vedere ovunque il male, e spesso la mia gelosia
Dà forma a colpe inesistenti – [*Othello*, III, 3, 150-153].

La schiettezza di questa confessione non gli verrebbe estorta facilmente se non corrispondesse alla volubile scontentezza, all'attenzione sospettosa, strisciante, da gatto, tipica della sua natura. La sospensione ansiosa, la profonda malizia, la calma serietà e, per così dire, la *passione* dell'ipocrisia, sono sottolineate chiaramente a ogni verso dell'intera scena, e poi riunite in una sorta di parossismo, in quell'invettiva inimitabile e caratteristica:

Oh, misericordia! Che il cielo mi protegga!
Siete un uomo voi? Avete anima e intelligenza?
Dio sia con voi; riprendetevi la mia carica. O povero sciocco che sono!
Buono a far sembrare colpa la mia onestà.
Oh, mondo infame! Prendi nota, prendi nota, o mondo!
Che è pericoloso essere sinceri e onesti.
Grazie di questo insegnamento e d'ora in poi
Non avrò più amici, se l'amicizia produce questi pericoli [*Othello*, III, 3, 378-385].

Questo scoppio di indignazione ipocrita avrebbe potuto impegnare tutte le facoltà di Kean, ma non è successo. Potremmo offrire molti altri esempi del genere se avessimo tempo.

La filosofia del personaggio è rivelata in modo sorprendente nella parte in cui Iago viene in possesso del fazzoletto:

... questo servirà.
Il Moro sta già cambiando colore per il mio veleno,
Che all'inizio dà appena un po' di disgusto,
Ma poi agendo sul sangue
Brucia come le miniere di zolfo ... [*Othello*, III, 3, 328-333]

Qui lo vediamo osservare il successo del suo esperimento, con l'attesa piena di speranza di un alchimista al momento della trasmutazione.

- L'avevo detto io:
Eccolo che arriva! [*Entra OTHELLO*]. Né il papavero, né la mandragora
Né tutti i sonniferi del mondo
Ti ridaranno quel dolce sonno
Che era tuo ancora ieri [III, 3, 333-337].

E poi dice:

- Agisci,
Veleno, agisci! Così si prendono in trappola gli sciocchi
E così anche molte donne virtuose e caste
Senza colpa vengono condannate [IV, 1, 41-43].

Così, dopo tutto, ci vorrebbe convincere che il suo scopo è solo di dare un esempio istruttivo dell'ingiustizia che domina nel mondo.

Se è abbastanza cattivo quando ha da fare, è anche peggio quando i suoi scopi sono in sospeso e deve solo riflettere sull'infelicità che ha causato. La sua indifferenza quando Otello ha un attacco epilettico è perfettamente diabolica, ma perfettamente fedele al personaggio:

Iago. Come vi sentite, generale? Non avete battuto la testa?

Otello. Mi prendi in giro?

Iago. Io, prendervi in giro? No davvero, per carità, ecc. [IV, 1, 56-57]

La brutale leggerezza che Kean sembra considerare caratteristica generale del personaggio, qui va bene, perché Iago non ha sentimenti connessi all'umanità, ma ha altri sentimenti e altre passioni sue proprie che non sono da sottovalutare.

Non ci piace comunque il fatto che Kean indichi i cadaveri dopo la catastrofe. Non è in carattere con la parte, che consiste nell'amore per il male non come fine ma come un mezzo e quando il fine è ottenuto, anche se non sente rimorso, non prova neppure un senso di trionfo. Inoltre non è nel testo di Shakespeare. Iago non indica il letto bensì è Ludovico che gli ordina di guardare: «guarda il tragico carico di questo letto, ecc.» [V, 2, 373].

Abbiamo già notato che Edmund il bastardo [da *King Lear*] è come un episodio di questo stesso personaggio posto in situazioni meno difficili. Zanga [in *The Revenge (La vendetta)* di Edward Young, 1721] ne è una volgare caricatura.

Riccardo II di Kean

Examiner, 19 marzo 1815

Non siamo tra coloro che sono ansiosi di raccomandare la messinscena delle opere di Shakespeare in generale, come fosse un dovere che i nostri impresari teatrali hanno nei confronti dell'autore e del lettore di quelle meravigliose composizioni. Rappresentare sul palcoscenico le più belle, anche da parte degli attori migliori, lo consideriamo un abuso del genio del poeta, e anche nelle opere di seconda grandezza la quantità di sentimento e di immagini supera di gran lunga l'impressione immediata della situazione e della storia. Non solo il pubblico perde le bellezze poetiche più raffinate e i tocchi minimi del personaggio, ma anche per i passaggi più suggestivi ed emozionanti, quelli che quando si sono letti una volta non si possono più dimenticare, viene relativamente meno l'effetto eccetto in uno o due esempi. È solo la parte pantomimica della tragedia, l'ostensione della sofferenza immediata e fisica quella che dà la maggiore opportunità di «inspiegabili pantomime e rumori» [*Hamlet*, III, 2, 10-11] e che di sicuro funziona, e completamente, sulla scena. Tutto il resto, tutto ciò che fa

appello alle nostre più profonde emozioni, alla riflessione e alla fantasia, tutto ciò che ci colpisce di più quando leggiamo e che di fatto costituisce la gloria di Shakespeare, è poco più che un'interruzione e una perdita di tempo nell'azione scenica. *Segnius per aures demissa, ecc.*⁵⁴ Quelle parti su cui il lettore si sofferma di più e con il massimo piacere nella lettura sono tirate via nella rappresentazione, mentre le più banali e discutibili si impongono alla sua attenzione e occupano lo stesso tempo di quelle più importanti. Non vogliamo dire che in Shakespeare ci sia meno sapere o meno mostra di puri effetti teatrali che non negli altri scrittori, ma che c'è più sapere e più mostra di altre cose che pure richiedono attenzione e alle quali non è possibile dare uguale forza nella rappresentazione. Da cui deriva che il lettore delle opere di Shakespeare resta quasi sempre deluso nel vederle messe in scena; e, per quanto ci riguarda, non andremmo mai a vederle rappresentate se potessimo farne a meno.

Shakespeare ha creato i suoi personaggi in modo così netto che non ha bisogno dell'aiuto degli attori per renderli ancora più netti e la rappresentazione del personaggio sul palcoscenico interferisce sempre con la nostra idea del personaggio stesso. Le sole eccezioni a questa osservazione, a nostra memoria, sono Mrs Siddons e Kean – la prima, in uno o due personaggi, e il secondo, di certo non in un singolo personaggio bensì in molti passaggi, hanno elevato la nostra idea delle parti che recitavano. Ci si potrebbe chiedere allora perché tutti i grandi attori scelgono personaggi di Shakespeare per emergere e, poi, perché questi diventano i loro ruoli preferiti? Prima di tutto non sono loro a essere capaci di mostrare l'autore, ma è lui a renderli capaci di mettere in mostra se stessi. Il solo modo in cui Shakespeare sembra avere un vantaggio maggiore sul palcoscenico rispetto agli altri scrittori è che stimola maggiormente le facoltà dell'attore. Se questi è un uomo di buon senso capisce quanto deve fare, le disparità con cui deve lottare, e si adopera di conseguenza; parte a tutta velocità, e richiama tutte le sue forze, tenta di più e fallisce di più, prova tutte le strade della sua arte per imitare il poeta; fa quello che può, e quello che fa male è spesso la cosa migliore. Prima abbiamo detto che ci sono delle eccezioni. Pur se il genio di Shakespeare non brilla inalterato nell'attore, ne percepiamo degli effetti e delle rifrazioni. Se anche l'oracolo non parla in modo comprensibile, percepiamo che il prete all'altare è ispirato da un dio o posseduto da un demonio. Per dirla in breve, crediamo che ci siano molte più cose buone rovinate nel recitare Shakespeare che non nel recitare qualsiasi altro autore. Di fatto, andando a vedere le opere di Shakespeare sarebbe ridicolo supporre che

⁵⁴ La citazione viene dall'*Ars Poetica* (180) di Orazio, dove la frase intera («*Segnius irritant animos demissa per aures, / Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae / Ipse sibi tradit spectator*») indica che ciò che viene udito colpisce meno violentemente di ciò che viene percepito con gli occhi.

qualcuno sia mai andato a vedere Amleto o Otello rappresentato da Kean o da Kemble; andiamo a vedere Kean o Kemble in *Hamlet* o in *Otello*. Al contrario, Miss O'Neill e Mrs Beverley sono secondo noi la stessa persona. Quanto al secondo punto, cioè che i personaggi di Shakespeare sono sicuramente beniamini del palcoscenico allo stesso modo in cui lo sono alla lettura, lo neghiamo assolutamente. O non dicono altrettanto, o dicono poco di più di molti altri. Mrs Siddons era grande nel ruolo di Mrs Beverley e di Isabella come in *Lady Macbeth* o nella regina Katherine;⁵⁵ ma nessuno, a quanto ne sappiamo, dirà che la poesia è la stessa. Ne risulta perciò non tanto che i personaggi più intellettuali suscitano più interesse sul palcoscenico, ma che sono oggetto di maggiore curiosità; sono prove più raffinate dell'abilità dell'attore e offrono una maggiore varietà al dibattito su quanto il sentimento sia «esagerato o limitato» [*Hamlet*, III, 2, 22-23]. In questo c'è più di quanto in generale le persone si rendano conto. Non esitiamo a dire che Miss O'Neill *in teatro* ha più popolarità di Kean. È altrettanto sicuro che di lui si ha una migliore opinione *fuori dal teatro*. Il motivo è che lei non è «cibo per i critici», laddove Kean notoriamente lo è; non c'è fine agli argomenti che offre alla discussione – alla lode o al biasimo.

Tutto quello che abbiamo detto in generale sulla recitazione si applica anche al suo Riccardo II. Si è pensato che questo sia il suo ruolo migliore: ciò, tuttavia, è totalmente sbagliato. Ci sono solo una o due scosse elettriche in questo personaggio ma in molti altri ne ha date ben di più. L'eccellenza della sua recitazione è in proporzione al numero dei momenti felici, perché non ha un'uguale purezza di stile. Riccardo II non è stato reso correttamente quanto a profilo generale. Kean ne ha fatto un personaggio di passione, cioè di sentimento combinato con l'energia, mentre è un personaggio di pathos, cioè di sentimento combinato con la debolezza. Questo ci sembra sia il difetto generale della recitazione di Kean: che è sempre dinamica o non esiste. Lui è sempre in tensione – mai rilassato. Esprime tutta la violenza, la sregolatezza e la ferocia delle passioni, ma non i dubbi e l'impotenza e il precipitare nella disperazione. Ha in eccesso nervi forti e una fibra sempre costantemente elastica. Per spiegarlo, potremmo portare ad esempio la scena con Hereford in cui rompe lo specchio con tutta la forza invece di farlo cadere dalle mani come da quelle di un bambino; o anche il modo di protestare con Bolingbroke, «Perché in ginocchio, così in basso, ecc.» [*Richard II*, III, 3, 193], un modo fiero ed eroico invece che triste, pensoso e melanconico. Se Kean analizzasse certi passi del dramma, in particolare quello «Oh, se fossi un re fatto di neve, da sciogliermi al sole di Bolingbroke» [IV, 1, 250-252], troverebbe una chiave per il personaggio, e per la natura umana in generale, che sembra aver

⁵⁵ Caterina di Aragona, da *Henry VIII* di Shakespeare.

perduto: quanto il sentimento sia connesso al senso di debolezza quanto a quello di forza, o al potere dell'idiozia e alla forza della passività.

Non abbiamo mai visto Kean con un aspetto migliore di quando l'abbiamo visto in *Richard II* e la sua voce ci è sembrata più forte. L'abbiamo visto da vicino, il che è sempre a suo favore, e pensiamo che una delle ragioni per cui il direttore di questo giornale⁵⁶ fu deluso la prima volta che vide questo famoso attore era che si trovava a una notevole distanza dal palcoscenico. Siamo sicuri che se lo vedrà più da vicino e più spesso sarà d'accordo sul fatto che si tratta di un attore assolutamente originale e talvolta assolutamente naturale; che se anche la sua idea non è sempre giusta o profonda, la realizzazione è magistrale; che laddove non si identifica con il personaggio che interpreta, ne fa comunque una rappresentazione straordinaria; che non gli manca mai energia, acume e vivacità anche se spesso è carente in dignità, grazia e tenerezza; che se spesso ci delude nella parti in cui ci aspettiamo faccia di più, altrettanto spesso ci sorprende creando inattese bellezze tutte sue; e che gli aspetti criticabili della sua recitazione derivano principalmente dagli impedimenti fisici che deve vincere.

Zanga e Abel Drugger di Kean

Examiner, 28 maggio 1815

Mercoledì Kean ha recitato in una beneficiata il personaggio di Zanga in *The Revenge* (che replicherà) e quello di Abel Drugger in *The Alchemist* [*L'alchimista* di Ben Jonson] (ci dispiace dover dire che era solo per quella sera). Il teatro era pieno fino all'orlo. Il dramma *The Revenge* è un'ovvia trasposizione di *Othello*: i due personaggi principali sono gli stessi, ma i colori sono invertiti. Assegnare il carattere oscuro, sleale, feroce e spietato al Moro è una trasformazione più conforme ai nostri pregiudizi e alla verità storica. Non abbiamo mai visto Kean in una parte in cui il suo stile generale di recitazione sia così totalmente adatto come in questa, o alla quale abbia dato più senso e più spirito. Possedeva tutto l'impeto selvaggio della vendetta barbara, la forza radiosa degli indomiti figli del sole, il cui sangue assorbe il fulgore di cieli più violenti. Era come un uomo colpito dalla rabbia che scoppia di passione repressa. I suoi movimenti rapidi avevano l'irrequietezza di quelli della pantera; la cautela guardinga, lo sguardo crudele, il viso fremente, i gesti violenti, le pause vuote, le transizioni repentine: tutto era fedele al personaggio. Persino i vizi della recitazione di Kean in generale si potrebbe quasi dire che gli fossero d'aiuto nella parte.

⁵⁶ Leigh Hunt, fondatore dell'*Examiner* con il fratello John, era in prigione, per aver attaccato il Principe Reggente, quando Kean debuttò e riuscì a vederlo solo l'anno successivo. L'articolo in cui si diceva tutto sommato deluso fu pubblicato il 26 febbraio 1815.

Ciò che a nostro giudizio gli manca è la tranquillità dignitosa e il sentimento interiore profondo. Ma in Zanga non è richiesto niente del genere. Il carattere è totalmente violento; tutta l'espressione è nell'azione. Il solo passaggio che ci ha colpito come un momento di calma e grandezza filosofica, e nel quale Kean non è riuscito per eccesso di energia fuori posto, era quello nel finale dove descrive le torture che dovrà subire e esprime il suo disprezzo per esse. Di certo il sentimento predominante qui è il coraggio severo, composto, impenetrabile e l'espressione da dargli non dovrebbe essere quella di un'esagerazione pantomimica degli orrori fisici cui egli afferma di essere superiore. In una tale situazione la mente si ritrae in se stessa, raccoglie il suo potere e le sue risorse e dovrebbe sembrare attendere il colpo del destino con l'immobilità della morte. La scena in cui si rivela ad Alonzo e insulta la sua infelicità è stata sublime; il modo in cui calpesta il corpo della sua vittima prostrata non è stato meno terribile per il fatto di essere perfettamente bello. Tra gli esempi più fini di espressione naturale erano il modo in cui interrompe il suo racconto ad Alonzo, «Sapevo che non potevate sopportarlo» [*The Revenge*, IV, 1] e la riflessione quando vede che Alonzo è morto - «questa è la mia vendetta» [V, 2]. Il dramma dovrebbe finire qui; il monologo che segue è solo un pezzo strascicato di banale moralità.

Lo Abel Drugger di Kean è stato uno squisito pezzo di ingenuità grottesca. La prima parola che dice, «Certo», ha suscitato scoppi di risa e applausi. La miscela di innocenza e di astuzia nel personaggio non avrebbe potuto essere resa con un effetto più estroso. Prima c'è stata la meraviglia del povero tabaccaio quando il Mago gli dice che si chiama Abel e che è nato di mercoledì, poi il conflitto tra le apprensioni e la cupidigia man mano che si convince che Subtle è una persona che ha a che fare col diavolo; e infine, i piani per ottenere tutte le informazioni che può senza pagare. La sua angoscia è al massimo quando gli viene trovata addosso la moneta portafortuna da due ghinee: «l'aveva ricevuta dalla nonna e voleva conservarla per i nipoti». Il combattimento tra lui e Face (Oxberry) è stato irresistibile, ed è uscito, dopo avercela fatta, tutto impettito sventolando il mantello nello stesso modo in cui un gallo da combattimento sbatte le ali dopo aver vinto. Vorremmo che lo rifacesse di nuovo!

The Tempest

Examiner, 3 luglio 1815

Qualche sera fa dopo esser tornati dall'aver visto *The Tempest* al Covent Garden, siamo arrivati alla determinazione di non andare mai più a nessun'altra rappresentazione di un'opera di Shakespeare finché viviamo e di sicuro abbiamo deciso che non ci andremo *per scelta*. Chiamarla rappresentazione in realtà è un abuso del linguaggio: è una parodia, una

caricatura, qualunque cosa vogliate, ma non una rappresentazione. Persino quelle croste mostrate in passato col titolo di Shakespeare Gallery tendevano in modo meno evidente a disturbare e distorcere tutte le idee che precedentemente avevamo ricavato dalla lettura di Shakespeare. Per prima cosa era stato ritenuto giusto e necessario, per gratificare la sana razionalità, il sicuro e sobrio giudizio e i sentimenti naturali e semplici degli inglesi di cento anni fa, modernizzare l'originale, e sfigurare la struttura semplice e bella caricandovi sopra sentimenti banali e strappa applausi, contrasti artificiali di situazioni e di carattere, e tutta la pesante decorazione e la formalità affettata che Dryden aveva preso dalla scuola francese. Va osservato inoltre che queste stesse aggiunte anomale, insignificanti, volgari e ridicole, sono tutto ciò che *piace* nell'attuale rappresentazione farsesca di *The Tempest*. Le belle, squisitamente belle, descrizioni in Shakespeare, sentimenti ancora più raffinati e commoventi, non solo non sono applauditi come dovrebbero (un sottile brusio di applauso può rendere loro giustizia?) - ma non sono capiti, non sono neanche uditi. Si vedono gli attori muovere le labbra ma i suoni che producono, che non suscitano corrispondenti emozioni nel cuore, non si distinguono più della ripetizione di altrettante parole cabalistiche. Le orecchie del pubblico non sono preparate a bere la musica del poeta o, anche se lo fossero, l'amarezza della delusione seguirebbe lo stupore dell'indifferenza.

Shakespeare ha dato a Prospero, Ariele e agli altri personaggi del dramma il linguaggio di cui maghi e spiriti, «le gaie creature del cielo» [John Milton, *Comus*, 299], possono aver bisogno per esprimere pensieri e scopi, e questo linguaggio qui viene messo in bocca a Young, Abbott, Emery e alle signorine Matthews, Bristow e Booth. «E' tanto». Young in generale è ciò che si chiama un attore rispettabile. Ora, poiché questa è un'espressione che non sembra essere chiaramente intesa da chi la usa tanto di frequente, approfitteremo di questa occasione per definirla. Un attore rispettabile, dunque, è uno che raramente ci gratifica e raramente ci offende; che non ci delude mai, perché non ci aspettiamo niente da lui, e che sta molto attento a non suscitare mai la nostra ammirazione sonnacchiosa con un qualche colpo imprevisto di bravura. In breve, un attore di questa classe (per non essere irriverente) è una pura macchina, che cammina e recita la sua parte; che, avendo una voce, un volto e una figura tollerabili, si affida completamente e con un attraente autocompiacimento a questi vantaggi naturali; che non rischia mai un fallimento perché non fa mai nessuno sforzo; che si tiene sul lato sicuro della tradizione e del decoro, senza tentare libertà improprie con la sua arte; e che non ha abbastanza genio o spirito per fare bene o male. Un attore rispettabile è sul palcoscenico quello che nella vita privata è una bella donna che si fida del proprio fascino esteriore e non impegna il gusto o l'intelligenza in pericolosi tentativi di

brillare nella conversazione. Così abbiamo dei generali che lasciano che tutto venga fatto dai loro uomini; patrioti la cui reputazione dipende dalle loro proprietà; e autori che vivono sul capitale di idee che hanno in comune con i loro lettori.

Questo è il miglior resoconto che si possa dare della classe di attori cui appartiene Young e della quale è uno dei principali ornamenti. Finché si accontenta di recitare personaggi neutri non diciamo niente, ma quando recita Shakespeare dovete scusare se ci prendiamo una vendetta sproporzionata al martirio cui i nostri sentimenti sono sottoposti. Il suo Prospero non valeva niente e, di conseguenza, era indescrivibilmente brutto. Era grave senza solennità, imponente senza dignità, pomposo senza essere emozionante e completamente privo del carattere impetuoso, misterioso e soprannaturale dell'originale. Prospero, per come l'ha tratteggiato Young, non sembrava il potente mago che medita fosco sui segreti della sua arte e attorno al quale spiriti e forme aeree si affollano innumerevoli «al suo comando»,⁵⁷ ma sembrava lui stesso un automa, stupidamente mosso da altri; le labbra gli si muovevano su e giù come fossero tirate da fili e non governate dagli impulsi diversi e profondi della passione; e la sua faccia dipinta, i capelli bianchi e la barba ci ricordavano le maschere per la rappresentazione di Pantalone. In poche parole, Young non impersonava Prospero ma un maestro che insegna ai suoi scolari come recitare la parte, e non insegna neanche bene.

Di uno degli attori che ha assistito a questo sacrificio del genio poetico, abbiamo come tutti una grande stima: in verità è a modo suo l'attore più perfetto sul palcoscenico. Le sue rappresentazioni della vita rustica sono assolutamente identiche alla realtà rappresentata. Ma il potere della sua mente è evidentemente quello dell'imitazione, non della creazione. In lui non c'è niente di fantastico, grottesco o immaginario. Nelle sue mani tutto prende una forma abituale e limitata. Ora, Calibano è pura creazione: uno dei più selvatici e più astratti di tutti i personaggi di Shakespeare, e la sua deformità si redime solo per il potere e la verità della fantasia che vi si mostra. È l'essenza della rozzezza ma in esso non vi è la minima volgarità. Shakespeare ha descritto la mente brutale di questo mostro umano a contatto con le forme pure e originali della natura; il personaggio cresce dalla terra cui è radicato, incontrollato, rozzo e selvatico, non alterato da nessuna delle meschinità del costume. È assolutamente lontano da ciò che è provinciale, dalle maniere o dal dialetto di una regione dell'Inghilterra. Emery di Calibano non aveva nient'altro che il mantello, e non gli stava neanche bene. (Ci era piaciuto molto di più Orson⁵⁸ interpretato da

⁵⁷ La citazione è una fusione di due brani: *The Tempest*, I, 2, 193 e *Paradise Lost*, I, 775-780.

⁵⁸ La parte del protagonista nel melodramma romantico *Valentine and Orson* di Thomas Dibdin (1804), nella quale Grimaldi aveva debuttato al Covent Garden nel 1806 con grande successo.

Grimaldi, che abbiamo visto dopo nella pantomima.) Shakespeare, con un procedimento della fantasia che gli è abituale, ha estratto da Calibano gli elementi di tutto ciò che è etereo e raffinato, per mescolarli e plasmare la forma non terrena di Ariel. Niente è stato concepito in modo più raffinato di questo contrasto tra il materiale e lo spirituale, il rozzo e il delicato. Miss Matthews recitava e cantava la parte di Ariel. Sicuramente è uno «spirito pieno di risorse» [*The Tempest*, V, 1, 229] e tutto ciò che possiamo dire a sua lode è che rappresenta la forma da silfide del personaggio meglio di Mrs Bland,⁵⁹ leggera e trasportabile, che recitava prima questa parte. Di certo non canta bene le arie quanto lei. Comunque, non desideriamo sentirle cantare, neppure così bene; la musica non può aggiungere niente al loro effetto magico. Le parole di Shakespeare sarebbero dolci, persino «dopo i canti di Apollo» [*Love's Labour's Lost (Pene d'amor perdute)*, V, 2, 903-904].

The School for Scandal

Examiner, 15 ottobre 1815

Perché non possiamo restare per sempre giovani e andare a vedere *The School for Scandal*?⁶⁰ Questa commedia era uno dei grandi piaceri al tempo delle nostre prime visite a teatro. Che cosa non daremmo per vederla ancora una volta, come era recitata allora e con le stesse emozioni con cui la vedevamo! Non è rimasto nessuno dei nostri beniamini, eccetto il piccolo Simmons, che è servito solo a ricordarci ancora di più che cosa abbiamo perduto! La commedia elegante non può più essere recitata al giorno d'oggi. Il piccolo Moses, l'usuraio, era a un capello dall'essere il solo nell'opera che avesse l'apparenza o le maniere di un gentiluomo. C'era un che di *retenu* nel suo modo di portare il bastone e il cappello, una precisione di abito e di costume, una vena idiomatica nella voce, una proprietà esatta di gesti e sentimenti, che ci hanno fatto venire in mente i buoni vecchi tempi quando ognuno apparteneva a una classe sociale definita e si manteneva entro le sue caratteristiche assurdità con un *chevaux-de-frise* di pregiudizi, forme e cerimonie. Perché i nostri patrioti e i nostri politici vanno pazzi all'idea della restaurazione del buon tempo andato? Finché non persuaderanno i damerini di Bond Street a tornare alle spade e alle parrucche, non ci riusciranno mai.

Quando andiamo a vedere una commedia del passato recitata su un palcoscenico moderno, anche noi quasi cominciamo a «gettare sguardi all'indietro, indulgiando con nostalgia» [Thomas Gray, *Elegy Written in a*

⁵⁹ Mrs Bland (che si ritirò nel 1824) era piuttosto corpulenta e deve essere stata un Ariel in carne. Ma era una meravigliosa cantante.

⁶⁰ *La scuola della maldicenza*, commedia di Richard Brinsley Sheridan (1777) che metteva in scena, satiricamente, i modi della società aristocratica e galante.

Country Churchyard, 88] verso i nastri sull'elsa della spada e i toupet dell'età di Luigi XIV. Non abbiamo mai visto una commedia involgarita così tanto nella recitazione come questa. Che dire di Fawcett, che ha recitato Sir Peter Teazle con quelle spalle enormi e quella forza di polmoni? O di Mrs Dobbs che ha reso Lady Teazle una contadinella graziosa e insipida, che mostrava i denti come le bambole dipinte nella vetrina di un parrucchiere? O di Mrs Gibbs, che ha trasformato la delicatezza di Mrs Candour nella rozzezza di una barista? O di Blanchard, con la faccia così rossa e gli occhi feroci, nella parte del vecchio Crabtree, che sembrava aver sbagliato uno degli stallieri per suo nipote Sir Benjamin? O (senza essere irriverente) del Joseph Surface di Young? Non c'è mai stato un ipocrita meno attraente. Young, è vero, ha assunto una faccia lunga, sgradevole e lagnosa, ma non ha nascosto il malvagio esperto e credibile che vi sta dietro. Jack Palmer era la persona giusta. Nessuno si è mai avvicinato così all'idea di ciò che le donne chiamano «un uomo elegante». Con che aria calcava il palcoscenico! Con che magnificenza accompagnava Lady Teazle a una sedia! Con quale elaborata duplicità si inginocchiava davanti a Maria! Young non avrebbe mai dovuto accondiscendere a recitare commedie, né aspirare a recitare tragedie. La pantomima sentimentale è il suo forte. Charles Kemble ha fatto il miglior Charles Surface che abbiamo mai visto. Ha recitato questo personaggio difficile (difficile perché richiede l'insieme di così tanti requisiti, un bel volto e una bella figura, modi aggraziati, un evidente buon carattere, vivacità e sensibilità) in modo da renderlo davvero interessante e piacevole. L'unico difetto che possiamo trovargli era che non era ben vestito. Mrs Faucit è stata rispettabile come Lady Sneerwell. Terry, come Sir Oliver Surface, portava un gran mantello con i bottoni gialli. Farley, nella parte di Trip, aveva un gran mazzo di fiori; e perché dovremmo non rendere giustizia a Claremont, che era vestito di nero? *The School for Scandal* è una delle migliori commedie scritte nella nostra lingua (una lingua che ha belle commedie in abbondanza) e merita di essere recitata bene o di non essere recitata affatto. L'arguzia è minore di quella di Congreve e le allusioni sono molto più pesanti. La grande eccellenza è nell'invenzione di situazioni comiche⁶¹ e nel felice contrasto di personaggi differenti. La conversazione satirica a casa di Lady Sneerwell è una banale imitazione di *The Way of the World*⁶² e Sir Benjamin Backbite una sciocca rimanenza della vecchia commedia. Non c'era bisogno che Tokely lo rendesse ridicolo. Abbiamo già parlato bene del talento di questo attore per l'umorismo basso, ma se vuole rimanere nell'impresa temiamo debba restare in cucina.

⁶¹ La scena in cui il paravento cade e scopre Lady Teazle non ha rivali. Forse la scoperta è un po' troppo ritardata (W.H.).

⁶² *Così va il mondo*, commedia di William Congreve (1700).

Rosalinda di Mrs Alsop

Examiner, 22 ottobre 1815

Una signora di nome Alsop, figlia di Mrs Jordan (da un primo marito), ha esordito al Covent Garden Theatre nel ruolo di Rosalinda [in *As You Like It* (*Come vi piace*)]. Non solo la circostanza della sua parentela con quella eccellente attrice ma anche i resoconti sui giornali hanno fatto crescere moltissimo la nostra curiosità e le nostre aspettative. Siamo stati delusi, a malincuore. La verità è che la Alsop è una donnina molto carina, che recita la sua parte in modo sensato e abile, e con una certa dose di umorismo malizioso, ma «non somiglia a sua madre più di quanto noi non somigliamo a Ercole» [*Hamlet*, I, 2, 152-153]. Dicendo questo non intendiamo gettare discredito sul talento di questa signora, che è un vero acquisto per il palcoscenico per quanto riguarda la recitazione corretta e pura, ma vogliamo semplicemente evitare confronti, che possono solo finire con una delusione. Mrs Alsop farebbe meglio Celia [sempre in *As You Like It*] che non Rosalinda. Tutti i pregi di Mrs Jordan erano naturali. Non come attrice ma come persona incantava chiunque. La natura l'aveva creata nel suo umore più generoso, e quando la natura è dell'umore di fare di una donna quanto c'è di piacevole, lo fa benissimo. Mrs Jordan era la stessa in tutti i suoi personaggi, ed era inimitabile in tutti perché non c'era nessun'altra come lei. Il volto, il tono di voce, i modi, erano irresistibili. Il suo sorriso faceva l'effetto del sole e faceva bene sentire la sua risata. La voce era l'eloquenza stessa: sembrava che parlasse sempre col cuore. Era tutta allegria, franchezza, generosità. Eccedevo nei suoi positivi spiriti animali e dava più piacere di qualsiasi altra attrice perché il più grande senso del divertimento era dentro di lei. La sua Nell⁶³ – ma non vogliamo tormentare noi stessi o i nostri lettori. Mrs Alsop non ha niente di ricco e Mrs Jordan invece non era altro che questo. La sua voce è chiara e articolata ma non ricca o fluida. È piccola e la sua faccia non è attraente. Il suo modo di recitare i discorsi è stato corretto e ottimo ma senza ricchezza o potenza. Un vivace buon senso è quello che possiede davvero. Ha anche cantato la «canzone del cucù» in modo molto piacevole.

Charles Kemble ha fatto un interessante Orlando. Young ha recitato in modo appropriato il discorso delle «sette età», con un certo effetto. Il *Touchstone* di Fawcett era decente e Mrs Gibbs in Audrey era proprio giusta.

⁶³ Personaggio di *The Devil to Pay, or the Wives Metamorphos'd*, un'opera comica per musica di Charles Coffey (1731).

*Miss O'Neill nel ruolo di Elwina**Examiner*, 19 novembre 1815

Nell'ultima settimana Miss O'Neill ha accettato di recitare il personaggio di Elwina nella tragedia *Percy* di Hannah More.⁶⁴ «Per quanto questa produzione», dice un critico sul *Times*, «come ogni altra di questa eccellente e ispirata autrice, offra ugualmente piacere e istruzione alla lettura, non siamo certi che sia stata pensata per ottenere un notevole successo sul palcoscenico. Il linguaggio è senza dubbio classico e scorrevole, il sentimento come al solito naturale e puro, la storia senza interruzioni, la catastrofe luttuosa e la morale di indubitabile utilità e verità. Pur con tutti questi requisiti per aver fortuna drammatica, *Percy* non cattura l'attenzione in modo così forte come fanno altre opere meno libere da errori clamorosi e scritte da autori di minor talento. Per quanto i versi siano abbastanza musicali e in molti passi notevoli per tensione e per cadenza, non c'è uno splendido prorompere di immagini, né un'alta vena di ispirazione poetica. Gusto e intelligenza hanno decorato i versi di ogni bellezza scultorea; vi manca però la presenza di quel fuoco prometeico che potrebbe ordinare alla statua di "parlare". Inoltre si potrebbe obiettare a quest'opera che ci sono troppo pochi fatti e troppo poco diversificati. Il grande interesse che riguarda l'inattesa conservazione della vita di Percy forse emerge ed è consumato troppo presto; e se non siamo in errore, c'è spazio per dubitare se, alla lunga, egli non sia morto in modo naturale o se non sia stato intrappolato ancora una volta in qualche indegno tradimento di Douglas. E non crediamo che le passioni, chiamate in causa dagli eventi solenni di una storia così calamitosa, siano state disegnate minuziosamente, colorate intensamente o illustrate in modo poderoso. Abbiamo l'impressione generale che Douglas sia torturato dalla gelosia, Elwina dal dolore e Percy dalla delusione. Ma ci sarebbe piaciuto avere il tocco di Shakespeare».

Così ha scritto il critico del *Times*, da cui emerge che Hannah More non è Shakespeare. L'autore poi prova a fare un confronto tra la More e Virgilio; e il risultato, dopo una necessaria considerazione, è che Virgilio dei due era il più saggio. La scena che il dotto commentatore critica in modo più deciso è quella «in cui Elwina abbandona la sua parte per fare un lungo sermone al padre contro la guerra in generale, offensiva per il Principe della Pace». Ora, se questo autore l'avesse ritenuto opportuno, avrebbe potuto scoprire che tutto il dramma è un «lungo sermone» senza poesia o interesse e ugualmente carente in «bellezza scultorea e fuoco prometeico». Non avremmo dovuto fare queste osservazioni se gli autori del suddetto giornale non avessero rispetto agli altri un talento maggiore nel mettere davanti a sé un sacco di parole altisonanti e opache per accecare i lettori e ingannare la loro stessa ragione. C'è una parolina che potrebbe essere

⁶⁴ La tragedia della More fu rappresentata per la prima volta nel 1778.

inserita in modo appropriato nelle loro rigonfie colonne – è la parola che Burchell applica alla conversazione di alcune pretenziose signore critiche in *The Vicar of Wakefield*.⁶⁵

Ma piantiamola qui con questo tema. Non perdoneremo facilmente a Elwina, l'eroina di Hannah More, di averci fatto notare, cosa che prima non avevamo percepito, che c'è un alto grado di maniera e di monotonia nella recitazione di Miss O'Neill. La particolare eccellenza che è stata attribuita alla O'Neill (in realtà al di sopra di tutte le altre attrici) è quella di una *natura impeccabile*. La recitazione di Mrs Siddons si dice avesse una maggiore grandiosità, facesse volare più in alto la passione e la fantasia, ma poi gli si obietta che non era una pura imitazione della natura. La recitazione di Miss O'Neill in effetti è più vicina al modo comune di parlare in modo piano, così come la sua persona è più vicina alla statura normale, ma osiamo dire che nel suo modo di parlare c'è lo stesso tono, la stessa cantilena da palcoscenico, di quello di Mrs Siddons. Lungo tutti i noiosi discorsi di questa tragedia ha mantenuto la stessa cadenza artificiale e bilanciata, lo stesso tono melanconico, come se le sue parole fossero l'eco continua di un lungo sospiro. In quasi tutti i versi c'è la stessa chiave, la stessa alternanza di suoni tristi. Non insistiamo nel voler trovare la perfezione in nessuno, e non intendiamo decidere quanto questa intonazione sia giusta per la tragedia, ma affermiamo che Miss O'Neill in generale non parla con un tono di voce naturale, né come la gente parla in conversazione. La sua grande eccellenza è l'estrema sensibilità naturale; cioè capisce ed esprime perfettamente cosa in genere la mente femminile sentirebbe nelle situazioni straordinarie e travolgenti in cui lei si trova. Per verità, bellezza e per quell'irresistibile pathos che va diretto al cuore, in questo momento non ha eguali e non ci può essere nessuno superiore a lei. C'erano solo una o due possibilità di mettere in mostra le sue incantevoli facoltà nel personaggio di Elwina e di queste ha fatto l'uso migliore. L'espressione di muto dolore quando apprende della morte di Percy nell'ultimo atto è stata bellissima e niente poteva essere più naturale, più bello o commovente del modo in cui riceve la sciarpa di lui e corre via stringendola tremante al petto. È stato uno di quei momenti di passione silenziosa e mozzafiato, in cui la lingua non parla e il cuore si spezza. La scena della sua morte non ci è piaciuta affatto. Era una lotta parossistica per respirare, la rappresentazione di una persona che sta soffocando – una di quelle agonie della natura umana che, così come non attraggono la fantasia, di sicuro non si dovrebbero imporre ai sensi. Una o due volte Miss O'Neill ha abbassato la voce e ha parlato in modo così intimo che abbiamo percepito cosa diceva più dal movimento della labbra che dal fatto di distinguere il suono. Questa in Kean sarebbe chiamata stravaganza. Siamo

⁶⁵ «Fudge!» («Balle!») è l'esclamazione di Burchell in *The Vicar of Wakefield*, romanzo di Oliver Goldsmith (1766).

stati davvero felici quando il dramma è finito. Da come è costruita la trama è impossibile che ne venga fuori qualcosa di buono finché non sono tutti morti; e quando ha avuto luogo questa catastrofe, il pubblico è sembrato perfettamente soddisfatto.

Miss O'Neill in Belvidera e in Monimia

Examiner, 10 dicembre 1815

Miss O'Neill ha ripreso la scorsa settimana i suoi ruoli abituali. L'abbiamo vista in Belvidera [in *Venice Preserv'd* di Thomas Otway], e ci ha delusi. Ci sembra che non la reciti bene come l'anno scorso. Pensiamo che la sua interpretazione allora fosse vicinissima alla perfezione e che la sua recitazione adesso sia accusabile in molti casi di affettazione e di eccesso. Va da un estremo all'altro, e parla a voce così alta da «spaccare le orecchie alla platea» [*Hamlet*, III, 2, 9] o così bassa da non essere udita. Prende il cattivo esempio (forse ci sbagliamo) da Kean; secondo noi, le eccellenze del genio non sono comunicabili. Un attore di second'ordine può imparare da uno grande, ma l'imitazione di quest'ultimo necessariamente è fonte di errore, perché la potenza con cui un grande talento lavora può solo essere regolata dai propri consigli e dalla forza della natura. L'energia fisica che Kean esibisce non può essere trasferita ai personaggi femminili senza renderli disgustosi invece che emozionanti. Miss O'Neill, negli ultimi due atti di Belvidera, è in una continua tensione. Ma l'intenzione della tragedia è mostrare la passione mentale e non l'agonia fisica oppure quest'ultima solo se connessa necessariamente alla prima. Miss O'Neill si avvinghia a Jaffier così a lungo e con una tale violenza isterica, prima di saltargli al collo e chiedere il colpo fatale che il collegamento dell'azione con il sentimento va perduto nello spettacolo pantomimico che abbiamo davanti. Non siamo incontentabili e non obiettiamo al fatto che ci sia del dolore unito alla catastrofe fino al più alto grado della sofferenza umana; ma dobbiamo obiettare al costante ripetersi di tale agonia estrema, come luogo comune o trucco utile per far scrosciare gli applausi. Per due volte, se ricordiamo bene, Miss O'Neill si stringe la fronte con i pugni chiusi e fa un suono sibilante attraverso i denti e due volte ha un accesso di soffocamento agonizzante. Il suo viso non è bello in se stesso al punto tale da non diventare sgradevole con questa distorsione estrema e ripetuta. Che Miss O'Neill non avesse vezzi era il suo grande fascino, e ci dispiacerebbe vederla cadere in tali errori. Il Jaffier di Charles Kemble ha fatto una notevole impressione. Il Pierre di Young è il suo personaggio migliore. Abbiamo visto Miss O'Neill in *The Orphan* e ci pentiamo di quello che abbiamo detto prima. La sua Monimia è una prova di recitazione bella quanto commovente. Non vorremmo mai vederla recitare in modo diverso o migliore. È lei l'orfana che Otway ha disegnato.

Con grata attenzione tra le sue scene troviamo
Pensieri radiosi che scaldano la mente femminile,
Sospiri che si sciolgono e tenere lacrime,
Desideri d'amante e paure di fanciulla
Ai Sorrisi e alle Grazie appartiene ogni suo canto [W. Collins, *An Epistle: Addressed to
Sir Thomas Hanmer, on his Edition of Shakespeare's Works* (1743), 60].

Quest'idea del personaggio, sempre presente alla mente nel leggere il dramma, è stata rappresentata in modo incantevole sul palcoscenico. Miss O'Neill non ha mai oltrepassato neanche una volta i limiti del decoro ed è stata interessante in ogni momento. La sua conversazione con il paggio era delicatamente informale e scherzosa. La sua morte è stata variata in modo saggio e non ha colpito di meno la fantasia, perché non ha traumatizzato i sensi. Il suo risultato migliore tuttavia è stato nella scena con Polydore, quando gli chiede «Dove hai dormito la scorsa notte?» (*The Orphan*, IV, 2) e alla sua risposta cade in terra svenuta. L'attesa mozzafiato, la domanda solenne, il terrore con cui la scoperta colpisce il suo cuore, come fosse stata folgorata da un fulmine, ha avuto un effetto irresistibile. Niente avrebbe potuto essere rappresentato con più verità e sentimento. Il Castalio di Charles Kemble non ci è piaciuto molto e il Polydore di Conway non ci è piaciuto per niente. È impossibile che questo signore diventi un gentiluomo, se non riduce «di un cubito la sua statura» [Matteo, 6:27]. Lo Chamont di Young era buono quanto merita il personaggio.

Il Duca Aranza di Kean

Examiner, 10 dicembre 1815

La comparsa di Kean martedì al Drury Lane nella parte del Duca Aranza in *Honey Moon*⁶⁶ ha suscitato notevoli attese da parte del pubblico. Le nostre non sono state soddisfatte. Pensiamo che questo sia il meno brillante di tutti i suoi personaggi. Era e non era un duca. Aveva la severità senza la dignità e gli mancava facilità, grazia e vivacità. Ha recitato il finto duca come se fosse vero. Crediamo che questa parte dovrebbe essere recitata con uno spirito scanzonato per eliminare la gravità dell'impostura. Kean ha un talento infinitamente vario, ma un genio un po' monotono. Non ha tanto la stessa facilità nel fare cose comuni quanta energia nelle grandi occasioni. Raramente perdiamo di vista il suo Riccardo e, fino ad un certo punto, in tutta la sua recitazione «fa sempre il cane»⁶⁷ Ha bissato la danza. Giorgio II

⁶⁶ Commedia di John Tobin (1770-1804), rappresentata nel 1805 per la prima volta, con grande successo.

⁶⁷ «Che io debba abbaiare e mordere e fare il cane»: un verso da *Henry VI* Parte 3, V, 6, 77, che Cibber aveva trasferito nel suo adattamento di *Richard III*.

chiese a Garrick di ripetere il *Minuet de la Court*: quello di Kean non era simile a una danza di corte. Aveva più alacrità che agio.

L'Otello di Kean

Examiner, 7 gennaio 1816

L'Otello di Kean è il suo personaggio migliore e la prova più alta del genio sul palcoscenico. Lo diciamo senza eccezioni o riserve. Pure, ci piacerebbe che fosse meglio di com'è. In certe parti, crediamo che raggiunga le vette più alte cui può arrivare il genio umano; altre volte, per quanto forte, tutto l'impegno è sprecato in una direzione sbagliata e confonde l'idea che abbiamo del personaggio. Ci sono delle obiezioni tecniche. Otello era alto, ma non significa niente; era nero, ma non significa niente; non era però feroce, e questo significa tutto. Solo nell'estrema agonia della sofferenza umana egli dà il via alla rabbia e alla disperazione e nello spingere la sua nobile natura fino a quell'estremo Shakespeare ha mostrato il suo genio e il suo immenso potere sul cuore umano. Nel portare la passione fino a quell'altezza partendo dal basso e a dispetto di tutti gli ostacoli, nel mostrare il conflitto dell'anima, la lotta tra l'amore e l'odio, la rabbia, la tenerezza, la gelosia, il rimorso, nel rivelare la forza e le debolezze della natura umana, nell'unire la sublimità del pensiero con l'angoscia del dolore più acuto, nel mettere in moto tutte le molle e gli impulsi che costituiscono questo nostro essere mortale e infine mescolarli in quella nobile corrente di profonda e continua passione, impetuosa ma maestosa, «che fluisce fino al Mar di Marmara e non conosce il riflusso» [*Othello*, III, 3, 458-9]: in tutto questo stava la grande eccellenza di Shakespeare. Kean in generale è tutta passione, energia e volontà inarrestabile. Gli manca l'immaginazione, quella facoltà che contempla i fatti e medita sui sentimenti con una certa calma e grandezza; i suoi sentimenti corrono quasi sempre verso l'azione e quasi mai si soffermano su se stessi. Troppo spesso è al massimo della passione, troppo uniformemente al limite della stravaganza, troppo costantemente sulle spine. Questo va molto bene in certi personaggi, come Zanga o Bajazet [in *Tamerlane* di Nicholas Rowe], dove si deve esprimere solo una passione fisica, un ribollimento del sangue, ma non nel Moro, generoso e dall'animo nobile.

Ci sentiamo liberi di fare queste osservazioni perché c'erano parti del personaggio in cui Kean ha mostrato il massimo della sublimità e del pathos, mettendo da parte ogni genere di violenza nell'azione. Per esempio, il tono di voce con cui ha recitato la bella apostrofe: «Allora, oh, addio!» [III, 3, 352 e segg.] ha colpito il cuore come le note in crescendo di una musica divina, come il suono di anni di felicità perduta. Perché non ha fatto tutto così, o tutto ciò che è di questo tipo? Perché non dire il passo commovente «non ho trovato i baci di Cassio sulle sue labbra» [III, 3, 346] –

perché non dire l'ultimo discorso, nello stesso modo? Entrambi sono, e lo sosteniamo fermamente, discorsi di puro pathos, di pensiero e sentimento, non di una passione che si sfoga nella violenza dell'azione o del gesto. E ancora, lo sguardo, l'azione, l'espressione della voce con cui ha accompagnato l'esclamazione «Per niente, per niente» [III, 3, 219] era assolutamente straziante. La promessa di vendicarsi di Cassio e la rinuncia ad amare Desdemona sono state bellissime. Tutto il terzo atto ha avuto un effetto irresistibile sul pubblico e di fatto lo si può paragonare solo alla scena del delitto in *Macbeth*.

Kean nel ruolo di Sir Giles Overreach

Examiner, 14 gennaio 1816

La commedia di Massinger *A New Way to Pay Old Debts* [Un nuovo modo di pagare vecchi debiti, 1633], prodotta al Drury Lane Theatre per presentare Kean nel ruolo di Sir Giles Overreach deve aver offerto una prelibatezza agli amanti del teatro. C'è qualcosa in un dramma ben recitato, un fascino particolare, che ci fa dimenticare noi stessi e tutto il mondo.

Non conosciamo nessuno al giorno d'oggi in grado di scrivere questa commedia di Massinger, anche se non crediamo che quando fu rappresentata per la prima volta fosse recitata meglio di quanto lo sia ora. Non riusciamo a pensare a nessuno che possa recitare la parte di Kean, Sir Giles Overreach, bene quanto lui. Abbiamo visto altri in quel ruolo, superiori per aspetto e costume, per l'insensibilità dura, ignorante, rozza, ma per spirito e animo non abbiamo visto nessuno uguale a lui. È veramente un grande attore. Questa è una delle sue parti migliori. Non ha un singolo difetto. I passi che abbiamo notato come particolarmente suggestivi e originali, erano quelli in cui esprime la sua sorpresa alle risposte del nipote: «La fortuna lo rende insolente! - Disgustoso, è sposato!» [V, 1, 118-119], e ancora quando dopo la rivelazione delle sue malefatte, chiama il complice Marall con un tono per metà adulatorio e per metà spaventoso, «Vieni qui, Marall, vieni qui» [II, 1, 94]. Anche se il discorso stesso è assurdo e fuori stile rispetto al personaggio, il suo modo di fermarsi quando sta assalendo i nemici, «sono debole, ho la maledizione di qualche vedova sulla mia spada» [V, 1, 361-365] era esattamente come se di colpo il braccio gli si fosse rinsecchito e la sua forza inaridita all'istante. La conclusione è stata davvero travolgente. Kean ha studiato la parte molto bene e la voce non è venuta meno come di solito accade.

Examiner, 21 gennaio 1816

La mirabile commedia *A New Way to Pay Old Debts* continua a essere recitata con sempre maggior successo. Kean è salutato da scrosci di applausi nel ruolo di Sir Giles Overreach. Abbiamo sentito due obiezioni al

suo modo di recitare questa parte: secondo noi, una giusta e l'altra no. Quando gli viene chiesto «non lo smuovono le lacrime dell'orfano, la maledizione della vedova?» risponde «Sì – come le onde muovono le rocce o l'ululato dei lupi la luna» [IV, 1, 111-116]. Kean, nel dire l'ultima frase, spinge la voce con la massima violenza e grida la sua indignazione e la rabbia. Ora, pensiamo che questo sia sbagliato, perché deve esprimere non violenza, bensì ferma, inflessibile, resistenza ad essa – non movimento, ma calma. La pausa dopo la parola «sì» indica proprio il modo freddo e deliberato in cui dovrebbe essere pronunciata. L'altra obiezione è al modo di dire la parola «Signore – onorevole Signore», che Kean pronuncia uniformemente in modo strascicato, con un misto di servilismo ossequioso e di disprezzo sarcastico. Si è pensato che questo non sia coerente con la parte e con il desiderio di Sir Giles di nobilitare la sua famiglia alleandosi con un «Signore, un onorevole Signore». Crediamo invece che Kean non abbia mai mostrato più genio che nel pronunciare questa singola parola, *Signore*. È la rivelazione totale (prodotta dalla violenza del personaggio) dei sentimenti elementari che danno luogo al comune rispetto suscitato puramente dal rango. Non è altro che il mostrarsi sottomesso al potere e all'opinione pubblica con l'idea di volgerli a proprio vantaggio nel mondo. Sir Giles è uno di quei mascalzoni che «pensano a se stessi» [*Othello*, I, 1, 54]. Usa Lord Lovell semplicemente come sotterfugio alla sua ambizione. In altri termini, ha il massimo disprezzo per lui e il bisogno che ha di sollecitarne i favori per i suoi scopi instilla una doppia dose di bile e di rancore nell'espressione della sua consapevole superiorità. No, Kean aveva perfettamente ragione – ha pronunciato la parola «Signore» *con amore*.⁶⁸ La lode del bacio, «E' stato vibrante – mi piace» [III, 2, 182] è stato uno dei passaggi più felici. Forse andrebbe altrettanto bene se nella scena conclusiva facesse in modo di non spaventare a morte le signore. Comunque l'insieme è ammirevole.

A Midsummer Night's Dream

Examiner, 21 gennaio 1816

Ci auguriamo di non essere stati complici del delitto,⁶⁹ raccomandando di trasformare un meraviglioso poema in una noiosa pantomima, ché tale è il destino di *A Midsummer Nght's Dream*.⁷⁰ A nostre spese abbiamo preso atto una volta per tutte che le regioni della fantasia e il palcoscenico del Covent Garden non sono la stessa cosa. Tutto ciò che è bello nella commedia si è

⁶⁸ In italiano nel testo.

⁶⁹ Forse si riferisce al paragrafo conclusivo del suo saggio «On the “Midsummer Night's Dream”» poi pubblicato in *The Round Table* (1817).

⁷⁰ Hazlitt fa riferimento al dramma adattato da Reynolds e rappresentato il 17 gennaio 1816.

perso nella rappresentazione. Lo spirito si era volatilizzato, il genio dileguato, ma lo spettacolo era bello: ed è ciò che ha salvato il dramma. Oh, voi che cambiate le scene, voi scenografi, voi macchinisti e costumisti, voi creatori di lune e stelle che non fanno luce, voi compositori di musica, voi orchestrali, violinisti e trombettisti, e voi che suonate la grancassa e il fagotto, gioite! Questo è il vostro trionfo, non è il nostro; e voi, spiriti adulti, ben pasciuti, concreti e reali, Treby e Truman, e Atkins, e le signorine Matthews, Carew, Burrell, e MacAlpine, ci ricorderemo di voi: non crederemo più nell'esistenza della vostra fantastica tribù. Flute il riparatore di mantici, Snug lo stagnino, Starveling il sarto, addio! Avete perduto il fascino del vostro nome; ma tu, Nick Bottom, di te che dobbiamo dire? Ci hai consolato molto, hai recitato bene una bella parte, hai fatto meraviglie nel ruolo di Bottom il tessitore! Esce dalle tue mani pulito e intelligente come sempre. Tu sei una persona di estro e spirito ricercato e hai tiranneggiato bene i tuoi compagni, e sei caduto bene davanti al duca come altri bulli, e hai cantato bene la canzone del merlo nero [«The ousel cock, so black of hue»; III, 1, 110 e segg.], ma soprattutto hai fatto ciondolare bene la testa d'asino che ti avevano messo, e sembravi dire significativamente ai tuoi nuovi assistenti, Peaseblossom, Cobweb, Moth e Mustardseed, «Signori, posso presentarvi ai miei amici come ai miei nemici».⁷¹

Tutto ciò che c'era di buono in questa commedia (eccetto le scene) era il Bottom di Liston, un esempio di recitazione ammirevole e saggio. Conway ha fatto Theseus. Chi mai avrebbe preso questo gentiluomo per l'amico e il compagno di Ercole? Miss Stephens recitava la parte di Hermia e ha cantato diverse canzoni in modo incantevole, il che, comunque, non è servito a far avanzare o a rendere interessante la storia. Miss Foote ha interpretato Helena. È una ragazza dolcissima e per niente una cattiva attrice, ma qualcuno ha sentito o anche solo udito il suo discorso a Hermia? Per mostrare quanto siano lontani la lettura e il palcoscenico, lo trascriviamo di nuovo qui tutto intero:

Insolente Hermia! Ragazza ingrata!
Hai cospirato, ti sei messa d'accordo con costoro
Per tormentarmi con questo turpe dilleggio?
Tutta la confidenza che noi due abbiamo condiviso,
L'amicizia, le ore passate assieme,
Quando abbiamo rimproverato il tempo troppo veloce
Che ci divideva, oh! Tutto scordato?
L'affetto degli anni di scuola, l'innocenza infantile?
Noi, Hermia, come due abili dee
Ricamammo insieme con due aghi un solo fiore
Sullo stesso panno, sedute su un cuscino solo,
Cantando la stessa aria, nella stessa chiave
Come se mani, corpi, voci e menti

⁷¹ È ciò che Luigi XVIII disse alla sua nuova Guardia Nazionale (W.H.).

Fossero uniti. Siamo cresciute insieme
Come una ciliegia doppia, che sembra divisa
Ma nella divisione è unita;
...
E vuoi strappare in due l'antico affetto,
Con questi uomini deridere la tua povera amica?
Non è da amica, non si addice a una fanciulla;
Il nostro sesso te lo può rinfacciare
Anche se l'offesa è per me sola.
[A *Midsummer Night's Dream*, III, 2, 196-220]

Tornando a Shakespeare per cercare questo passo, il libro si è aperto a *A Midsummer Night's Dream*, e il titolo ci ha restituito l'antica emozione e rileggendo due volte questo discorso ci siamo completamente dimenticati tutto il rumore che abbiamo sentito e le scene che abbiamo visto. La poesia e il palcoscenico non vanno d'accordo. Il tentativo di riconciliarli manca non solo di effetto ma anche di decoro. L'*ideale* non ha posto sul palcoscenico che è un'immagine senza prospettiva: lì tutto è in primo piano. Ciò che è puramente una forma aerea, un sogno, un pensiero fuggevole, diventa immediatamente una realtà ingovernabile. Quando tutto è lasciato all'immaginazione ogni circostanza ha uguale possibilità di essere ricordata e di conseguenza rendere le impressioni di tutto ciò che è stato suggerito. Ma l'immaginazione non può contenere a sufficienza le impressioni dei sensi. Gli oltraggi alla vista non si possono eliminare con le spiegazioni. Così la testa d'asino di Bottom nel dramma è un'illusione fantastica, prodotta dall'incantesimo della magia; sul palcoscenico è una testa d'asino e niente di più: di sicuro uno strano costume per un gentiluomo. La fantasia non può essere rappresentata più di quanto una similitudine possa essere dipinta, ed è tempo perso affannarvisi quanto impersonare il muro o il chiaro di luna. Fate e spiriti non sono incredibili, ma fate e spiriti alti un metro e ottanta sì. I mostri non sono impressionanti se visti alla giusta distanza. Quando gli spettri appariranno a mezzogiorno, quando le apparizioni cammineranno per Cheapside, allora *A Midsummer Night's Dream* potrà essere rappresentato al Covent Garden o al Drury Lane, perché abbiamo sentito dire che sarà prodotto anche lì e che dovremo subire un'altra crocifissione.

Mrs Faucit ha recitato molto bene la parte di Titania, eccetto che per un particolare - che è una donna adulta. L'unico barlume di possibilità che abbiamo intravisto di recitare correttamente le scene immaginarie è stata la bambina che danzava davanti alle fate (non sappiamo il suo nome), e ciò sembrava indicare che tutto poteva essere risolto nello stesso modo - con un miracolo.

Love for Love

Examiner, 28 gennaio 1816

La commedia di Congreve *Love for Love*, per spirito e eleganza, è forse inferiore a *The Way of the World*, ma è senza dubbio la più recitabile di tutte le sue opere. È piena di situazioni drammatiche, di eventi, di varietà di personaggi. Eppure (tale è la forza della buona scrittura) preferiamo leggerla piuttosto che vederla sul palcoscenico. Nel modo in cui è stata recitata l'altra sera al Drury Lane molti dei tratti più raffinati dei personaggi sono andati perduti. Anche se *Love for Love* è molto meno intessuta di epigrammi delle altre sue commedie, l'autore non è riuscito a tenere a freno la sua arguzia. Jeremy è spiritoso e colto come il suo padrone. La parte che ha fatto l'impressione migliore è stata quella di Foresight, interpretato da Munden. Raramente abbiamo visto una recitazione comica più ricca o più forte. Era realistica e talvolta anche di più, ma l'effetto era irresistibile. Aveva lo sguardo atterrito, l'abito e l'aspetto di uno dei segni dello zodiaco portato giù sulla terra. Non abbiamo mai visto niente di più frastornato. Parsons, se ci ricordiamo bene, dava alla parte più stupidità, più loquacità senile tipica dell'età, e si muoveva con un'aria meno determinata di idiozia. Downton non ha ricavato granché dalla parte di Sir Sampson Legend. Aveva un bell'aspetto, e sembrava un vecchio gentiluomo arzillo e cordiale, con una parrucca riccioluta e la pelle scura, ma tutto qui. Ci è piaciuto molto Tattle fatto da Harley. La sua indifferenza, nella scena in cui rompe il fidanzamento con Miss Prue, era molto divertente. Nella scena in cui le insegna come amoreggiare invece era meno riuscito: ha fatto la sua lezione alla bella allieva con l'aria di una persona che dà dei buoni consigli e non sembrava avere la percezione esatta della sua fortuna. «Se desideri piacere, piacerai sicuramente» è una vecchia massima e Harley è la prova che è vero. Quest'attore è sempre del migliore umore possibile con se stesso e con il pubblico. È felice come se fosse piombato nella parte che gli piaceva più di tutte le altre. Rae, al contrario, che interpretava Valentine, sembra provare poca soddisfazione e lo comunica. Recita sempre con un'aria di superiorità ferita.

La Miss Prue di Mrs Mardyn non è uno dei suoi personaggi più riusciti: un po' duro e grossolano, non abbastanza appassionato e arrendevole. Miss Prue è fatta di materia sensibilissima. Ha recitato meglio di tutto le parti da maschiaccio, come quando grida «la scuola è finita, la scuola è finita!» e ha buttato giù il cappello di Bartley con grande zelo. Bartley faceva Ben e riconosciamo che la ripugnanza di Miss Prue per lui era molto naturale. Non riusciamo a decidere di farci piacere quest'attore; eppure non gli troviamo nessun difetto. Per esempio, ha recitato la parte di Ben molto

bene, cioè proprio come «un grosso delfino».⁷² C'è un'arte, che manca a Bartley, di moderare una parte del genere in modo da toglierle la sgradevolezza. Mrs Frail della Harlowe era eccellente: sembrava essere proprio la vera Mrs Frail con tutte le sue arie di affetto lezioso e di mancanza di principi. Il personaggio è apparso in *deshabillé*. La scena tra lei e la sorella, Mrs Foresight, circa la scoperta dello spillo – «E, prego, sorella, dove hai trovato quello spillone?» [II, 9] – si è svolta con la stessa freddezza che se una cosa di quel tipo fosse mai accaduta nella vita reale. Mrs Orger ha recitato Mrs Foresight in modo molto spontaneo e naturale. In generale lei si basa troppo sulla sua persona e non mostra tutta la vitalità cui è soggetto il personaggio. Corrisponde fin troppo, nelle parti femminili, a quello che in genere era *la bella comparsa* in quelle maschili. Barnard ha recitato Jeremy con un elegante modo di stringersi nelle spalle e l'aria affidabile di un valletto nell'esercizio delle sue funzioni.

Measure for Measure

Examiner, 11 febbraio 1816

In *Ueber dramatische Kunst und Literatur: Vorlesungen* [1809] di Wilhelm Schlegel, il traduttore tedesco di Shakespeare, c'è la seguente critica su *Measure for Measure*, che da poco è stata rappresentata al Covent Garden Theatre:

La qualità del soggetto ha necessitato Shakespeare, nel *Pan per focaccia* [*Measure for Measure*], a maneggiare la giustizia criminale con maggior familiarità che egli non suole negli altri suoi drammi. Egli pone sotto li occhi dello spettatore tutto ciò che ha relazione a' tribunali, tutte le specie di personaggi che hanno alcuna parte, attiva o passiva. Ci si vede un gran giudice ipocrita, un carceriere compassionevole, un carnefice crudele, alcuni scellerati che la giustizia fa prendere, un giovinetto che debb'esser punito di morte per aver sedotta colei ch'egli era per isposare, e, che è peggio ancora, un delinquente pervicace che li stessi apparecchi dell'ultimo supplizio non arrivano a riscuotere dalla sua stupida indolenza. Ma con quale destrezza è mai presentata una simile dipintura! come tutto è vero, e nondimeno come tutto è mitigato! Questo dramma, secondo il suo titolo, sembra indicare una giusta retribuzione; tuttavia parmi piuttosto che dia l'idea del trionfo della clemenza sopra la giustizia, fondato in ciò, che nessun uomo è tanto sicuro di non errare alcuna volta, che debba ardire di farsi tra' suoi simili, giudice vendicatore delle leggi. Il più bell'ornamento di questa composizione è il carattere d'una fanciulla, per nome Isabella, che aveva in animo di pigliar l'abito di religiosa, ma che, lasciandosi muovere da un casto amore, acconsente di mettersi di nuovo pe' sentieri d'un mondo corrotto, senza che la purità del suo animo venga alterata da un solo pensiero profano. Ella è un angelo di luce sotto l'umile veste d'una novizia. In alcune scene di questo dramma, Shakespeare ha con mano accorta e sicura esplorato il fondo del cuore umano. Il personaggio principale è un Duca di

⁷² Miss Prue gli dice: «tu, grossa foca» [«sea-calf»; III, 7].

Vienna il quale, sotto il colore d'un finto viaggio, affida ad Angelo, - ministro infino allora insensibile e severo -, il carico di reprimere la licenza ognor crescente de' costumi, facendo strettamente eseguire le leggi durante la sua lontananza. Isabella, il cui fratello Claudio è stato condannato a morte per un giovanile trascorso, viene ad implorare la pietà d'Angelo, il quale non può resistere alla forza delle attrattive di essa. Tosto gli corre nell'animo il pensiero di farle comperar la vita del fratello a prezzo dell'onore suo: da prima egli colora questo pensiero iniquo con parole timide ed ambigue; ma non indugia a prendere ardire ed a farle una indegna proposta. Isabella lo respinge con orrore, e corre a partecipar tutto al fratello: questi a prima giunta loda sommamente Isabella, ma a poco a poco, compreso dal timor della morte, fa vacillare egli stesso la virtù di lei, e cerca di persuaderle che l'intenzione di salvarlo basterà ad assolverla del suo fallo. Queste sono due scene di mano maestra: tutto l'interesse si volge intorno allo sviluppo de' caratteri; la curiosità non v'ha parte alcuna. Il Duca, travestito da frate, è di continuo presente, e tien l'occhio a tutti i passi d'Angelo; onde si prevede ch'egli rimuoverà tutte le sciagure che si potrebbero temere, e ciascuno aspetta con sicurezza uno scioglimento più solenne che terribile. Il Duca sostiene il personaggio del frate con una naturalezza da produrre l'illusione; egli unisce in sé la prudenza del Principe e quella dell'Ecclesiastico. Ma la sua saggezza inclina forse un po' troppo a far uso delle vie coperte; egli ha una cotal vanagloria di far le parti d'una provvidenza invisibile, ed anzi toglie a spiare i suoi sudditi, che a governarli. Siccome alla fine egli perdona tutti i colpevoli, così non apparisce abbastanza in che cosa egli abbia conseguito il suo intento, ch'era di rimettere le leggi in vigore per mezzo d'una mano straniera. Fra tutte le calunnie che uno stolido, chiamato Lucio, inventa contro il Duca, favellando con lui medesimo, il poeta ha forse voluto dimostrare che v'era almeno un punto di vero, cioè ch'egli andava soggetto a bizzarri capricci.

Merita d'esser qui notato che Shakespeare, allor testimone di tutta l'animosità delle diverse sette religiose, mostra per lo stato monastico una cotal predilezione, e che quasi sempre ne dipigne l'influenza come benefica. Non mai si veggono ne' suoi drammi quelli odiosi caratteri di frati che spargono una tinta più protestante che poetica sulle opere di parecchi autori moderni. Egli attribuisce soltanto a' ministri della Chiesa il desiderio d'ingerirsi un po' troppo negli affari altrui dopo ch'essi hanno rinunciato al mondo per sé stessi, ed altresì non li fa troppo scrupolosi nell'uso delle pie frodi. In tal forma si presenta il frate di *Giulietta e Romeo*, quello di *Molto fracasso per un nonnulla*, ed anche il Duca di Vienna quand'egli piglia l'abito nel dramma di cui parlavamo sopra.⁷³

Questa è, lo riconosciamo, una poverissima critica su una bellissima opera, ma non siamo nello spirito, anche se potremmo farlo, di scriverne una migliore. Una bellezza molto evidente, che è sfuggita al critico, è l'ammirevole descrizione della vita, sia poetica che metafisica, che comincia con «Se perdo te, perdo qualcosa ecc.» [*Measure for Measure*, III, 1, 8], alla cui verità e giustizia Claudio acconsente, opposta quasi immediatamente dopo alla bella descrizione della morte come il peggiore dei mali:

⁷³ W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. it. G. Gherardini, a cura di M. Puppo, Genova, Il Melangolo, 1977, pp. 361-363.

Giacere in un blocco freddo e marcire;
 Questo corpo caldo e sensibile diventare
 Una zolla di terra e lo spirito gioioso
 Essere immerso in flutti impetuosi o risiedere
 In luoghi da brivido di ghiaccio spesso.
 ... È troppo orribile!
 La più stanca e detestata vita sulla terra
 Che l'età, il dolore, la povertà e la prigionia
 Possono imporre alla natura è un paradiso
 Al confronto di ciò che temiamo della morte [*Measure for Measure*, III, 1, 119-132].

Non ha neppure reso giustizia al personaggio di Mastro Barnardine, uno dei più belli (è una parola grossa) di tutto Shakespeare. Lo chiama un criminale incallito. Ma lui non è niente del genere. È ciò che è per natura, non per accidente, «superficiale, incauto e senza paura del passato, del presente e del futuro» [IV, 2, 133]. È Calibano trasportato nelle foreste della Boemia o nelle prigioni di Vienna. Ha però il senso dell'adeguatezza naturale delle cose: «ha bevuto tutta la notte e non sarà impiccato quel giorno» [IV, 3, 46-49] e Shakespeare alla fine l'ha lasciato andare. Emery non lo recita bene, perché Mastro Barnardine non rappresenta un uomo dello Yorkshire ma una classe universale della natura. Non possiamo dire invece che il buffone Pompey ci abbia rimesso nelle mani di Liston; questi, anzi, l'ha interpretato bene, in modo inimitabile. La sua maniera di dire «un piatto da tre pence» [II, 1, 85] è stata di valore. Nella scena dell'interrogatorio davanti al giudice, ha indugiato e esitato e tentennato nelle risposte, secondo il vero spirito del genio del suo autore.

Non capiamo perché il critico filosofo che abbiamo citato prima dovesse essere tanto severo con le piacevoli figure di Lucio, Pompey e Mastro Froth da chiamarli «mascalzoni». Sembrano tutti a proprio agio nelle loro occupazioni e determinati a perseguirle, «come la carne e la fortuna vorranno» [II, 1, 225]. Shakespeare era il meno morale di tutti gli scrittori, perché la moralità (come si dice comunemente) è fatta di antipatie e il suo talento invece consisteva nella simpatia con la natura umana, in tutte le sue forme, gradi, altezze e bassezze. Scopo del moralista pedante è di trovare il peggio in tutte le cose; il *suo* era di trovare il meglio, secondo il suo stesso principio, «C'è un nocciolo buono perfino nelle cose malvagie» [*Henry V*, IV, 1, 4]. Anche Mastro Barnardine non è lasciato alla mercé di ciò che gli altri pensano di lui, ma quando arriva, parla per se stesso. Vorremmo raccomandare alla Società per la Repressione del Vizio⁷⁴ di leggere Shakespeare.

Young ha interpretato abbastanza bene il Duca. Per quanto riguarda l'ipocrisia, di cui parla il resoconto di Schlegel a proposito del Duca che si

⁷⁴ Società fondata nel 1802 da William Wilberforce per promuovere moralità pubblica contro ogni genere di vizi, dalle pubblicazioni oscene alla crudeltà sugli animali, dalla bestemmia al comportamento immorale e all'alcolismo. Era ancora attiva alla fine del secolo.

traveste da monaco, la rifiutiamo assolutamente. Approfitta della bontà del poeta per abusare della credulità della gente. Chaucer parlava dei monaci in modo storico, Shakespeare in modo poetico. Non era nella sua natura insultare «i nemici della razza umana»⁷⁵ proprio dopo la loro caduta. Comunque ci opponiamo totalmente ad essi in quest'epoca di rinascita di Inquisizioni e di massacri protestanti. Non possediamo l'elasticità di comprensione filosofica che nella metafisica tedesca unisce papismo e libero pensiero, lealtà e regicidio, e che lega la Bibbia e Spinoza in uno stesso volume!

Jones non ha fatto male Lucio. La Isabella di Miss O'Neill, per quanto piena di meriti, ci ha deluso, come di recente è accaduto spesso. Il suo «Vergogna, vergogna, vergogna!» [*Measure for Measure*, III, 1, 150] è stata la cosa più vivace della sua interpretazione. Non ha afferrato con forza lo spirito dell'autore, ma sembrava possedere completamente un certo birignao da conventicola. Piagnucolava e recitava la sua parte ad alta voce, in quel tono lamentoso che ci è diventato sgradevole a forza di sentirlo ripetere incessantemente. In questo momento recita ogni parte in stile Maddalena. Cominciamo quasi a sospettare che lei rappresenti i corpi e non le anime delle donne, e che il suo forte siano le lacrime, i sospiri, i singhiozzi, le grida e le scene isteriche. Non interpreta bene Giulietta o Isabella. Deve restare incollata ai personaggi banali di Otway, Moore e di Hannah More, o si rovinerà. Come Sir Joshua Reynolds ha concluso la sua ultima conferenza con il nome di Michelangelo, e come Vetus⁷⁶ ha voluto che il nome del marchese Wellesley concludesse la sua ultima lettera, così noi concluderemo questo articolo con un devoto appello al nome di Mrs Siddons.

Kean nel ruolo di Sir Giles Overreach

Examiner, 18 febbraio 1816

Abbiamo visto Kean nel ruolo di Sir Giles Overreach venerdì sera dai palchi del Drury Lane e non ci sorprende l'incredulità circa la forza di questo grande attore che hanno coloro che l'hanno visto solo da quell'altezza. Non esitiamo a dire che chi l'ha visto solo da quella distanza non l'ha visto affatto. L'espressione del volto si perde completamente e solo i toni striduli e sgradevoli della sua voce hanno effetto sull'udito. Gli stessi suoni che ricorrono, grazie alla ripetizione, fermano l'attenzione mentre le variazioni e le modulazioni più raffinate si perdono al di sopra della platea.

⁷⁵ Frase attribuita a Napoleone Bonaparte.

⁷⁶ Vetus era la firma di Edward Sterling (1773-1847), che scriveva sul Times, guadagnandosi il soprannome di «Tuonante» («The Thunderer»). Nel 1812 aveva lodato nelle sue lettere Arthur Wellesley, duca di Wellington, in termini encomiastici.

Tutto ciò che si scopre è l'idea astratta dei suoi difetti, nella persona, nella voce e nei modi. Appare come un ometto preso da grande passione. L'accompagnamento dell'espressione è assolutamente indispensabile a spiegare i suoi toni e i gesti; e il disegno generale che offre del personaggio, in proporzione a quanto è netto e definito, necessita di essere riempito e modificato da tutti i dettagli dell'esecuzione. Senza vedere i movimenti del suo volto, attraverso i quali si possono leggere i moti della sua anima e anticipare i loro violenti effetti sulla parola e sull'azione, è impossibile capire la parte o provarne piacere. Qualsiasi forte espressione, privata delle gradazioni e dei motivi di collegamento, inevitabilmente degenera in caricatura. Questo è stato l'effetto prodotto in modo uniforme su quelli che tra di noi hanno continuato a esclamare «bizzarro, strano!» fino all'ultima scena, dove i contrasti estremi e ammirevoli della voce e del gesto, in cui si mostra il genio di Kean e che sono per loro natura più facilmente comprensibili, hanno fatto cambiare idea in suo favore.

A riprova di quanto abbiamo detto prima, non era possibile capire nell'ultima scena, dove viene sollevato da terra dai suoi aiutanti e fissa lo sguardo sulla figlia con una terribile disperazione, se aveva gli occhi aperti o chiusi. L'avanzare fino a metà del palcoscenico e la sua voce tremante nel dire «Marall, vieni qua, Marall» [*A New Way to pay Old Debts*, II, 1, 94] non si potevano fraintendere. Gli applausi comunque venivano quasi costantemente da coloro che erano vicino all'orchestra e si diramavano in cerchi nel teatro. È sgradevole vedere un dramma dai palchi. Non c'è nessun'altra parte che sia così avvolta su se stessa e fortificata contro la comprensione di ciò che accade sul palcoscenico, che sembri così completamente libera da qualsiasi fede superstiziosa nell'illusione drammatica, che si interessi così poco a tutto ciò che è interessante. Non si muovevano né cravatte né muscoli eccetto di tanto in tanto per un gesticolare di Kean che violava il decoro dell'indifferenza di moda o per una qualche espressione dell'autore, vecchia di duecento anni. Immaginiamo che la recitazione di Kean non sia molto apprezzata nell'alta società. La si ritiene un'ostentazione troppo appariscente e palese della natura. Neanche quella di Garrick all'inizio era apprezzata dalla vecchia nobiltà, finché non diventò di moda ammirarlo. Gli abiti di corte, l'incedere tipico delle sale dei ricevimenti e la declamazione cantilenante, che egli ha bandito dal palcoscenico, erano ritenuti molto più dignitosi e solenni.

The Fair Penitent

Examiner, 10 marzo 1816

*The Fair Penitent*⁷⁷ è una tragedia ritenuta sbagliata sia dal punto di vista poetico che da quello morale. Nonostante queste obiezioni, ha ancora presa sul palcoscenico dove la moralità non è molto ricercata e la poesia è capita solo in modo imperfetto. Crediamo che, per qualsiasi scopo di critica pratica, sia una buona tragedia che fa versare molte lacrime senza far ridere. Il dramma di Rowe si basa su uno di Massinger, *The Fatal Dowry*, rispetto al quale i personaggi sono molto alterati e l'interesse non è accresciuto. Il genio di Rowe era lento e timido, e amava il livello del suolo; non aveva una «musa di fuoco per salire al cielo più luminoso dell'invenzione» [*Henry V*, prologo, 1-2], ma aveva arte e giudizio a sufficienza per adattare i voli più audaci di un'epoca più rozza alla mediocrità ricercata e ben educata dell'epoca in cui viveva. Possiamo dire di Rowe quello che Voltaire diceva di Racine: «i suoi versi sono tutti buoni allo stesso modo». Il complimento dopotutto è equivoco ma può essere generalmente applicato a tutti i poeti che nelle loro opere pensano sempre a ciò che devono dire e a ciò che gli altri hanno detto e che non si sono mai lanciati in eccessi di alcun tipo, buoni o cattivi, credendo implicitamente all'impulso del loro genio o del tema. L'eccellente autore di *Tom Jones*⁷⁸ in uno dei suoi capitoli introduttivi rappresenta Rowe come un goffo imitatore di Shakespeare. Era piuttosto un imitatore dello stile e del sentimento di quell'epoca - una specie di modernizzatore dell'antichità. Il personaggio di Calista è nello stile da pezzo di bravura di Massinger. È un'eroina, una virago, bella, una donna di animo forte e di risoluzioni violente, tutto fuorché una penitente. Alla fine muore non di rimorso per i suoi vizi, ma perché non li può più appagare. Non ha il minimo riguardo per la sua virtù e non ne ha molto neanche per la sua reputazione, ma marchierebbe di disprezzo e fulminerebbe di indignazione l'amico che vuole fermarla nella rincorsa delle sue passioni, per salvarla dalla distruzione e dall'infamia. Ha un forte senso del rispetto e dell'attaccamento al padre ma preferirebbe consegnare i suoi capelli grigi alla vergogna e alla morte piuttosto che abbandonare la più piccola delle sue inclinazioni o sacrificare la sua cupa tristezza alla comune correttezza di comportamento. Alla fine finge di convertirsi dai suoi errori con un discorso delicato e lacrimevole fatto al marito e dopo aver deliberatamente e variamente fatto tutto il male in suo potere, ad occhi aperti, vorrebbe essere stata più saggia, aver agito in modo diverso! In ogni caso

⁷⁷ Tragedia di Nicholas Rowe (1674-1718), che ebbe la prima rappresentazione nel 1703. Nell'edizione cui fa riferimento Hazlitt il protagonista Lothario era recitato da Charles Kemble.

⁷⁸ *Tom Jones* è un romanzo di Henry Fielding e il capitolo cui Hazlitt fa riferimento è IX.1.

personalmente non abbiamo niente da obiettare circa la moralità di tutto questo, perché capiamo che la moralità è poco più che verità e crediamo che Rowe abbia dato un'immagine realistica e impressionante della natura e delle conseguenze di quell'indole egoista e ostinata «che per essere odiata basta che sia vista» [Alexander Pope, *Essay on Man*, epistola 2, 218]. Non pensiamo sia necessario che lo spettatore debba attendere la riluttante conversione del personaggio stesso per convincersi della sua odiosità o della sua follia, o che il solo insegnamento da trarre dal dramma venga non dalla visione che ci dà della natura del carattere umano e della passione umana ma da un'accozzaglia artificiale di moralità attaccata al finale. Comunque, Rowe ha fin qui rispettato le regole.

Da quello che abbiamo detto del personaggio di Calista, Miss O'Neill forse ci scuserà se non pensiamo che lei lo abbia rappresentato perfettamente. Il personaggio, come lei l'ha reso, era un esempio di recitazione bella e emozionante, ma non era proprio Calista. Ha reso il pathos ma non lo spirito del personaggio. Il suo dolore era cupo e triste, non impaziente e ingovernabile; la melanconia di Calista non è una depressione statica ma un febbricitante stato di agitazione tra sentimenti opposti. I suoi occhi dovrebbero brillare e scintillare tra le lacrime, l'azione essere animata ed elevata, i dispiaceri del presente non dovrebbero cancellare le tracce di piaceri passati. Ci dovrebbe essere nel suo aspetto qualcosa dell'intossicazione del piacere mescolata alla follia della disperazione. La scena nella quale Miss O'Neill ha mostrato più forza era quella in cui Horatio, l'amico del marito, le mostra la lettera che lei ha scritto a Lothario. La rabbia e la vergogna sotto le quali il suo petto sembrava affannato erano davvero terribili. Questa è la scena in cui il poeta ha fatto di più per l'immaginazione ed è la caratteristica eccellenza della recitazione di Miss O'Neill, che risponde sempre alle attese del pubblico. Ha anche ripetuto la risposta evasiva «Fu il giorno che mio padre concesse la mia mano a Altamont - e per questo lo ricorderò per sempre» [II, 1] con un tono di emozione profonda e repressa. Inutile aggiungere che ha recitato questa parte con un grado di perfezione che nessun'altra attrice può eguagliare, e che in essa è stata inferiore solo a se stessa perché qui non ci sono le stesse possibilità di mostrare la sua inimitabile forza come in altri personaggi.

Miss O'Neill nel ruolo di Lady Teazle

Examiner, 24 marzo 1816

La Lady Teazle [in *The School for Scandal* di Sheridan] di Miss O'Neill al Covent Garden ci sembra un completo fiasco. L'opera non era comica, non era elegante, non era semplice, non era dignitosa, non era giocosa, non era niente di ciò che sarebbe dovuta essere. Tutto ciò che se ne può dire è che non era una tragedia. Era come se tutta la forza e il pathos di cui

quest'attrice fa mostra nelle situazioni pregnanti l'avessero abbandonata ma senza una sola scintilla di vivacità, una sola espressione di piacere in cambio. Era un esempio di faticosa e pesante natura morta. La sola cosa che avesse un'aria di eleganza era la piuma sul suo cappello. Non è solo che ha fallito come Miss O'Neill; sarebbe stata una caduta anche per la più banale attrice che avesse mai fatto qualcosa in modo tollerabile. Non ha dato al personaggio né la completa e raffinata aria dell'indifferenza di moda, che era il modo in cui la recitava la Farren, se ricordiamo bene, né la mistura di raffinatezza artificiale e vivacità naturale che pare essere la vera idea del personaggio (che comunque non è molto ben realizzata); sembrava invece catapultata da un avventato capriccio della fortuna in una situazione per la quale non era adatta né per natura né per educazione. C'era una perenne affettazione da persona di spirito e da bella donna evidentemente consapevole dello sforzo, un desiderio di piacere senza nessun senso di piacere. Non era altro che una goffa caricatura della parte, simile a una moscia imitazione della commedia elegante di Mrs C. [Charles] Kemble più di qualsiasi cosa che abbiamo mai visto. Il discorso penitenziale alla fine era assolutamente un sermone. Non ci è piaciuto nemmeno il suo modo di parlare lezioso, né di descrivere la signora che va a cavallo sul ring a Hyde Park, né di pizzicare Sir Peter sotto il mento, gesto troppo rozzo e familiare. Per tutta la pièce sono mancati allo stesso modo delicatezza e spirito, facilità e effetto, natura e arte. In generale è stata piatta e insipida e quando si è tentato qualcosa di più, è stato sovraccarico e sgradevole. Sir Peter Teazle recitato da Fawcett era meglio di quando l'abbiamo visto l'ultima volta. È un attore di grande valore, ma di recente ha preso la strana abitudine di essere trascurato nelle sue parti. Liston nel ruolo di Sir Benjamin Backbite non ha funzionato molto. Charles Kemble ha recitato Charles Surface in modo incantevole.

Kemble nel ruolo di Sir Giles Overreach

Examiner, 5 maggio 1816

Perché mai abbiamo affidato la parte di Sir Giles Overreach a Kemble al Covent Garden Theatre non riusciamo a capirlo, e penseremmo che lui non l'avrebbe scelta per sé. Malvolio, anche con le giarrettiere incrociate, non si è messo alla gogna. Senza dubbio sono gli impresari che con i balli sulla fune, i fuochi d'artificio, trovate da cartellone e ogni genere di ciarlataneria, sembrano determinati a riempirsi le tasche subito e alla fine disgustare il pubblico, se il pubblico fosse un animale capace di farsi disgustare dalla ciarlataneria. Ma

Senza dubbio il piacere è grande
Nell'essere truffato quanto nel truffare

[Samuel Butler, *Hudibras* (1662/3), Part II, canto III, 1-2].

Non sappiamo perché la scorsa settimana abbiamo promesso di dare un resoconto del Sir Giles di Kemble, eccetto che il compito ci spaventava allora, e di certo la riluttanza a parlare di questo argomento più ci abbiamo pensato meno è diminuita. Difficilmente abbiamo provato una sensazione più penosa di quando, alla fine della commedia, dopo gli applausi scroscianti degli amici di Kemble e la scarica circolare di fischi dal fondo della platea, che «sono arrivati a raffica», - la musica ha attaccato, le corde sono state fissate e Madame Sachi è corsa su dal palcoscenico fino al loggione, e poi giù di nuovo, veloce quanto glielo permettevano le gambe, tra le grida della platea, dei palchi e della galleria!

Così decade, langue e muore
 Ciò di cui il mondo è fiero. Così
 Muoion le rose e le corone dei re
 Scettri e palme dei potenti tutti.
 [William Wordsworth, *The Excursion*, VII, 976-982]

Abbiamo rovinato qui dei bei versi di Wordsworth sulla caducità della grandezza umana, ma non importa: lui stesso non sembra capirne il senso. Kemble, dunque, essendo stato costretto alla parte, come supponiamo, contro il suo volere, ha accettato la sfida con una forza e una rassegnazione degne di un martire. Non una volta ha indietreggiato davanti al dovere né ha fatto uno sforzo per redimere la sua reputazione, «fingendo una virtù che sa di non avere» [*Hamlet*, III, 4, 151]. Sembrava tutto il tempo dire ai suoi istigatori, *Mi avete spinto in questa parte, aiutatemi a uscirne, se potete, perché vedete che non posso farlo da solo*. Non abbiamo mai visto dei segni di maggiore povertà, di più grande imbecillità e decrepitudine in Kemble, né in nessun altro attore: era proprio Sir Giles nel suo rimbambimento. Era tutto un «Bene, bene» e «Se vi va bene così, fate come volete», un'indifferenza e un disprezzo per ciò che deve accadere, una sottigliezza circa i suoi mezzi e freddezza circa gli scopi, molta signorilità e poca natura. Questo era Sir Giles Overreach? Niente avrebbe potuto essere più bizzarro e fuori dal mondo. Kemble ha voluto che la parte andasse verso di lui perché non voleva cambiare strada per avvicinarsi lui alla parte. Di fatto è restio a impegnarsi con la natura quanto una ragazza a impegnarsi con un innamorato. Tutte le forme e le cerimonie devono essere osservate prima che «loro due possano diventare una sola carne» [Genesi, 2:24]. Kemble sacrifica troppo al decoro. Principalmente ha paura di essere contaminato da un'identità troppo prossima ai personaggi che rappresenta. Questo è il vizio più grande in un attore, che non dovrebbe mai tradire il suo ruolo. Lui cerca di innalzare la natura alla dignità della sua persona e del suo comportamento e declina con un bel sorriso e un gesto della mano i favori ordinari che la natura potrebbe fargli. Lo consiglieremmo in tutti i

modi di darle la mano, di abbracciarla forte e di essere amici, se non sospettassimo che è troppo tardi – che la signora, per ritrosia, è fuggita e ora è nella situazione di Dame Hellenore tra i Satiri [Edmund Spenser, *The Fairie Queene*, III, 10].

Il comportamento oltraggioso di Sir Giles può essere solo scusato dalla violenza delle sue passioni e dalla turbolenza del suo carattere. Kemble ha capovolto questa concezione e ha tentato di placare il carattere, addolcendo l'azione. Ha «aggravato la parte a tal punto da sembrare una colomba appena nata» [*A Midsummer Night's Dream*, I, 2, 67-68]. Per esempio, niente potrebbe superare la freddezza e il *sang froid* con cui colpisce Marall sulla testa con il bastone, o sputa su Lord Lovell: Lord Foppington non ha mai fatto banali sconvenienze in modo più insipido. Il solo passo che ci è piaciuto o che realmente ha risvegliato la forza dell'attore è stato il rimprovero a Mr Justice Greedy: «C'è una furia nella vostra pancia» [*A New Way to Pay old Debts*, IV, 1, 59]. L'indegnità della parola ha richiesto tutta la dignità dell'attore per andarle incontro, e lui ha garantito la parola, per quanto «una parola da niente», secondo la lettera e lo spirito della convenzione che c'è tra di loro, con buona grazia, nel vecchio buon modo inglese. O noi fraintendiamo tutti i pregi di Kemble o questi lo rendono inadatto per questa parte. Sir Giles *ha un demonio*, Kemble no. Sir Giles è infuriato, Kemble no. Sir Giles non ha riguardo per le apparenze, Kemble ce l'ha. È stato detto della Venere dei Medici «Ecco la statua che incanta il mondo» [J. Thompson, *The Seasons* (1730), Summer, 1347]; lo stesso si potrebbe dire di Kemble. È davvero la natura morta e la statua del palcoscenico; una figura perfetta di uomo, una pietrificazione del sentimento, che non emette un sospiro, non versa una lacrima; un ghiacciolo sul busto della Tragedia. Con tutti i suoi difetti, ha poteri e facoltà che nessun altro possiede in scena; perché allora non ne trae vantaggio, invece di affidarsi alla carità della critica? Kemble ha dato al pubblico un grande piacere, incalcolabile; e sa così poco della gratitudine del mondo da credere alla sua generosità?

Every Man in His Humour

Examiner, 9 giugno 1816

Mercoledì Kean ha recitato al Drury Lane Theatre, a suo beneficio, la commedia *Every Man in His Humour*. Questa pièce funziona meglio sul palcoscenico che non a leggerla. Di Ben Jonson è stato detto che non rappresentava tanto la natura umana quanto dei modi transitori, non il carattere degli uomini quanto i loro *umori*, cioè un particolare modo di parlare, di vestirsi, di muoversi, ecc., che diventando obsoleto ed essendo in sé totalmente arbitrario e bizzarro, è risultato incomprensibile e monotono. Brainworm in particolare è un personaggio arido e astruso. Non

sappiamo cosa deve fare né i motivi; le sue trame sono intricate quanto inutili e l'ignoranza di coloro di cui approfitta è eccezionale. Questa è l'impressione che fa alla lettura. Eppure, il trambusto e l'attività di questo personaggio sul palcoscenico, i cambi di abito, la varietà di toni affettati e di gergo da zingaro, e i gesti zoppicanti e distorti, ne fanno un'esibizione molto divertente, per come Munden la recita. Bobadil è il solo vero personaggio che colpisce nella commedia, o che va bene sia alla lettura che in teatro. Tutti gli altri, Mastro Matthew, Mastro Stephen, Cob e sua moglie, vivevano nel Cinquecento. Ma per la stranezza del loro aspetto e del comportamento fanno un effetto curioso e persino pittoresco quando vengono recitati. Sembra un ritorno di morti. Crediamo nella loro esistenza quando li vediamo. Come esempio della forza del palcoscenico di dare realtà e interesse a ciò che altrimenti non ce l'avrebbe, possiamo menzionare la scena in cui Brainworm loda la gamba di Mastro Stephen. La stupidità qui è insipida, perché sembra portata all'eccesso – finché non la vediamo, e allora più ci sembrava incredibile prima più ridiamo ora.

Il pathos nel personaggio principale, Kitley, è «secco come una galletta avanzata da un viaggio» [*As You Like It*, II, 7, 39-40]. Tuttavia c'è un certo buon senso, discernimento, o una *logica della passione* nella parte che Kean ha messo in risalto al punto di dargli una notevole forza. Nella scena in cui sta per confidare il segreto della sua gelosia al servo Thomas, è stato estremamente felice nel prepararsi a eseguire il suo disegno e nel ripetuto fallimento della sua risoluzione. La scena della riconciliazione con la moglie è stata molto vivace quando le dice, per mostrare la sua fiducia, che lei può «cantare, andare al ballo, danzare» e l'interruzione di questa improvvisa serie di concessioni con una restrizione – «per quanto, preferirei che tu non facessi niente di tutto questo» (*Every Man in His Humour*, adattamento di David Garrick, IV, 3] – è stata un colpo da maestro. Forse è la prima volta che un inciso è stato recitato in palcoscenico come dovrebbe essere. Kean di sicuro spesso ripete questo artificio di cambiare rapidamente il tono in cui esprime le differenti passioni, eppure piace sempre – immaginiamo, perché è naturale. Questo gentiluomo non è solo un bravo attore lui stesso, ma fa anche recitare bene gli altri. Tutta la commedia è stata messa su in modo molto efficace. Un elogio notevole deve andare al lavoro e al talento di Harley, nel ruolo del Capitano Bobadil. Ha dato il meglio di sé e non era affatto male. Ha recitato con buona enfasi e decisione la famosa proposta del Capitano per pacificare dell'Europa facendo uccidere a ciascuno dei suoi uomini venti nemici al giorno. Bobadil è senza dubbio l'eroe della pièce; la sua stravagante affettazione attira la simpatia del pubblico e il fallimento finale con il suo smascheramento, per quanto estremamente umoristico, è l'unica circostanza commovente del dramma. Il difetto di Harley, in questo come in altri personaggi, è che troppo spesso assume delle espressioni del viso meccaniche e dei toni

umoristici, che niente hanno a che fare con quella parte. Hughes ha reso Mastro Matthew in modo realistico: è sembrato «un uomo ritagliato nelle bucce di formaggio dopo cena» [*Henry IV* parte 2, III, 2, 281-282]. Munden ha fatto Brainworm con lodevole brio. Mastro Stephen era rappresentato da Oxberry in modo molto felice; nessuno recita il buffone tradizionale del teatro inglese altrettanto bene; lui sembra non solo folle, ma amante della follia. I due giovani gentiluomini, Mastro Well-bred e Mastro Edward Knowell erano i soli personaggi scialbi.

Sarah Siddons

Examiner, 16 giugno 1816

Gli attori dovrebbero essere immortali, se i loro desideri o i nostri potessero renderli tali; ma non lo sono. Essi non solo muoiono come tutti gli altri, ma come tutti gli altri smettono di essere giovani, e non sono più se stessi, persino in vita. La salute, la forza, la bellezza, la voce vengono a mancare; e non possono, senza questi vantaggi, fare le stesse prestazioni o suscitare gli stessi applausi di quando li possedevano. È la sorte comune; gli attori semplicemente *non* ne sono esenti. Mrs Siddons un tempo si è ritirata dalle scene: perché doveva ritornarvi? Non può ritirarsi due volte con dignità, eppure sarebbe desiderabile che facesse tutto con dignità. Ogni perdita di reputazione per lei è una perdita per il mondo. Non ha avuto abbastanza gloria? L'omaggio che ha ricevuto è maggiore di quello tributato alle regine. L'entusiasmo che ha suscitato aveva qualcosa dell'idolatria; era considerata più con meraviglia che con ammirazione come se un essere superiore fosse sceso da un'altra sfera per stupire il mondo con la maestà del suo aspetto. Ha innalzato la tragedia fino al cielo o l'ha portata giù da lassù. Era qualcosa al di sopra della natura. Non riusciamo a pensare a niente di più grandioso. Incarnava nella nostra fantasia le favole della mitologia, dei mortali eroici e deificati di tempi remoti. Non era meno di una dea o di una profetessa ispirata dagli dei. La forza risiedeva sulla sua fronte e la passione emanava dal suo petto come da un tempio. Era la Tragedia personificata. Era l'ornamento più maestoso dell'opinione pubblica. Non era soltanto l'idolo della gente, non solo riduceva al silenzio le grida tumultuose della platea in un'attesa mozzafiato e spengeva il fuoco della bellezza circostante in lacrime silenziose, ma per lo studioso ritirato e isolato, nei lunghi anni di solitudine, il suo viso splendeva come se un occhio fosse apparso dal cielo, il suo nome era come se una voce avesse aperto le stanze segrete del cuore umano, o come se una tromba avesse svegliato i dormienti e i morti. Aver visto Mrs Siddons era un evento nella vita di chiunque; e lei pensa forse che l'abbiamo dimenticata? O vuole che ci ricordiamo di lei mostrandoci ciò che *non era*? O deve continuare sulle scene fino alla fine, fino a che tutte le sue grazie e la sua magnificenza non

siano scomparse lasciandosi dietro solo un vuoto melanconico? O deve semplicemente passare inosservata per un po' di sere, come «una ragazzina»? [*Macbeth*, III, 4, 105] – «Piuttosto che questo» [*Macbeth*, III, 1, 72], vieni, Genio di Gil Blas, tu che in un momento malefico l'hai ispirato a mantenere la sua promessa all'arcivescovo di Granada, «e sfidaci a oltranza» [*Macbeth*, III, 1, 73] a dire ciò che pensiamo in questa occasione.

Si dice che la principessa Charlotte⁷⁹ abbia espresso il desiderio di vedere Mrs Siddons nei suoi ruoli migliori e questa, si dice, è una cosa molto desiderabile. Non sappiamo se la principessa abbia espresso un tale desiderio e supponiamo di no, perché non ci sembra una cosa ragionevole. Se la principessa Charlotte avesse espresso il desiderio di vedere Garrick sarebbe stata una cosa molto desiderabile, ma sarebbe stata impossibile; o se avesse desiderato vedere Mrs Siddons *nei suoi giorni migliori* sarebbe stato altrettanto impossibile; ma, a parte tutto questo, crediamo sia desiderabile che non la veda affatto. Si dice che è desiderabile che una principessa abbia gusto per le belle arti e che questo gusto si affina vedendo i modelli più alti della perfezione. Ma è di primaria importanza che i principi acquisiscano il gusto di ciò che è ragionevole, e la seconda cosa che è desiderabile acquisiscano è il rispetto dell'opinione pubblica: crediamo che né l'uno né l'altro possano essere incoraggiati nel modo che è stato ora proposto. Se era ragionevole che Mrs Siddons si ritirasse dalle scene tre anni fa, di certo queste ragioni non sono diminuite da allora e non crediamo che Mrs Siddons consideri ciò che è adeguato alla sua capacità o alla sua fama, nell'iniziare una nuova carriera. Se si intende solo che reciti qualche sera alla presenza di una persona particolare, lo si potrebbe fare in privato. A tutte le altre richieste dovrebbe rispondere: «Lasciatemi al mio riposo» [Thomas Gray, *The Descent of Odin. An Ode* (1761), vv. 50, 58 e 72].

Mrs Siddons ha sempre parlato più lentamente di quanto dovesse; ora parla più lentamente di prima. «Anche il verso fatica e le parole vanno piano piano» [Alexander Pope, *Essay on Criticism*, 37]. Il meccanismo della voce sembra troppo pesante per la forza che lo muove. C'è una pausa troppo lunga tra una frase e l'altra e tra una parola e l'altra di ogni frase. C'è troppa preparazione. Il palcoscenico resta in attesa. Nella scena del sonnambulismo ci ha fatto un'impressione diversa da quella che ci aspettavamo. Era più elaborata e meno naturale. Prima, quando entrava in scena, aveva gli occhi aperti ma i sensi erano spenti. Era come una persona stupefatta e inconsapevole di ciò che fa. Muoveva le labbra involontariamente; tutti i suoi gesti erano involontari e meccanici. Ora recita la parte più con l'intenzione di fare effetto. Ripete l'azione quando dice «Ti ho detto che non può venir fuori dalla tomba» [*Macbeth*, V, 1, 53-54], con tutte e due le mani che tagliano l'aria nello stile dell'oratoria

⁷⁹ Figlia unica del Reggente, grande beniamina del paese. Sposò nel 1816 il principe Leopold di Saxe-Coburg e morì l'anno successivo.

parlamentare: la peggiore di tutte. Non c'era niente di tutto questo peso e di questa energia nel modo in cui recitava questa scena la prima volta che l'abbiamo vista, vent'anni fa. Scivolava su e giù per il palcoscenico quasi come un'apparizione. In chiusura della scena del banchetto, Mrs Siddons si è abbassata a fare un'imitazione della quale ci è dispiaciuto. Ha detto «Via, via» [*Macbeth*, III, 4, 119] in un frettoloso tono familiare da vita normale, al modo di Kean, e senza quello spirito elevato ed elegante di rassicurazione verso gli ospiti che in genere caratterizzava il suo modo di recitare la scena. In conclusione, se Mrs Siddons deve di nuovo lasciare le scene, Horace Twiss⁸⁰ scriverà per lei un altro discorso d'addio; se continua, noi dovremo fare la critica alle sue interpretazioni. Sappiamo quale di questi due mali riterremo maggiore.

Non si può lodare abbastanza l'interpretazione di Kemble di *Macbeth*. Era «di nuovo se stesso» (*Macbeth*, III, 4, 106) e anche più di se stesso. L'azione era decisa, la voce udibile. Il tono aveva talvolta una patina dotta, come il colore di Poussin, ma l'effetto totale era buono. L'azione nel recitare il discorso «Domani, e domani» [*Macbeth*, V, 5, 18 e segg.] era particolarmente suggestiva ed espressiva, come se per un caso avesse inciampato nel fato e fosse sconcertato dalla oscurità impenetrabile del futuro. In quel prodigioso e prolisso giornale, il *Times*, che sembra scritto, oltre che stampato, da una macchina a vapore, Kemble è paragonato alle rovine di un magnifico tempio, dove ancora risiede la divinità. Non è così. Il tempio è intatto, ma la divinità talvolta è fuori.

*The Mayor of Garratt*⁸¹

Examiner, 30 giugno 1816

La recitazione di Dowton e di Russell, nei ruoli del Maggiore Sturgeon e di Jerry Sneak, è ben nota ai nostri lettori, e consigliamo a tutti quelli che non l'hanno vista di andare a vedere questa perfetta esibizione di talento comico. L'andatura impettita, le smargiassate, la vuota spavalderia, il gonfiarsi da tacchino del Maggiore, e la docilità, la mediocrità, la follia, la bontà di Jerry, la sua aria di vittima della moglie, sono sicuramente resi realisticamente. Quest'ultimo personaggio è persino migliore del primo, il che è una parola grossa. L'arte di Dowton è solo un'imitazione di arte, di un personaggio affettato e artificiale, ma nel Jerry di Russell si vede l'anima stessa della natura aperta e anatomizzata, in un uomo che è «come un coniglio e non ha fegato» [*Hamlet*, II, 2, 554]. Si vede che ha un cuore non più grande di uno spillo e la testa vuota come una zucca. Il suo aspetto è

⁸⁰ Horace Twiss (1787-1849) era nipote della Siddons e scrisse per lei il discorso di addio alle scene nel 1812.

⁸¹ Farsa di Samuel Foote (prima rappresentazione 1763).

raggelato e spaventato come se fosse stato inzuppato in uno stagno, eppure ha l'aria di uno che vorrebbe stare comodo e a proprio agio, se ne avesse il coraggio. Sorride come se volesse fare amicizia con voi in tutti i modi, e gli vengono le lacrime agli occhi perché non lo volete. Il tono della sua voce è profetico, ripetitivo e monotono come il sottofondo del cucù. Le sue parole sono insipide. La scena in cui cerca di fare del Maggiore il suo confidente è straordinaria, e la canzone di «Robinson Crusoe» melanconica come l'isola stessa. La scena della riconciliazione con la moglie e la sua esclamazione «Pensare che avrei fatto *piancere* la mia Molly» sono patetiche, se può esserlo l'ultimo stadio dell'umana infermità. Questa farsa ci sembra morale e divertente; pure, non funziona. È considerata una satira ingiusta contro la città e la campagna in generale, e in teatro si sente ripetere spesso la parola «sciocchezze» durante la rappresentazione. Downton è stato persino fischiato, dai palchi o dalla galleria nel discorso in cui racconta la marcia del suo reggimento «da Brentford a Ealing, e da Ealing a Acton», e diverse persone in platea, che ritenevano tutto *basso*, stavano per andarsene. Questo dimostra il cammino della civiltà. Forse negli ultimi quarant'anni le maniere descritte nel *Mayor of Garratt* sono diventate obsolete e i personaggi divenuti idee astratte; non abbiamo più mariti succubi o brutali, né mogli dominatrici, le Molly Jollop non sposano più i Jerry Sneak, né ammirano coraggiosi Maggiori Sturgeon dall'altra parte di Temple Bar; tutti i nostri soldati sono diventati eroi e i magistrati rispettabili, e la farsa della vita è finita!

The Distressed Mother

Examiner, 22 settembre 1816

Un certo Macready ha debuttato al Covent Garden Theatre lunedì e venerdì nel personaggio di Orestes in *The Distressed Mother*, un dramma non buono per le sue facoltà, nel quale comunque è riuscito a fare un'impressione decisamente favorevole sul pubblico. La sua voce è potente al massimo e al tempo stesso possiede grande armonia e modulazione. Il volto non è giusto per il palcoscenico. Declama meglio di tutti quelli che abbiamo sentito di recente. Lo si accusa di essere violento e di mancare di pathos. Nessuna di queste due obiezioni è vera. Il suo modo di recitare i primi discorsi di quest'opera è stato ammirevole e la mancanza in seguito di un crescente interesse era colpa dell'autore più che dell'attore. Il bel tono trattenuto con cui ha accettato l'ordine di Pyrrhus di portare il messaggio a Hermione è stato una prova della varietà delle sue facoltà, e ha suscitato ripetute acclamazioni da parte del pubblico. Non mettiamo troppo in risalto la scena della pazzia per quanto fosse molto buona nel suo genere, perché le scene di pazzia non capitano spesso e quando ci sono sarebbe meglio fossero omesse. Non abbiamo la minima esitazione a dire che

Macready è di gran lunga il miglior attore tragico che sia venuto fuori da che ci ricordiamo, a eccezione di Kean. Tuttavia gli auguriamo di cuore ogni bene per questo personaggio di Orestes, che è una specie di speranza persa nella tragedia. Non se ne può fare niente nel teatro inglese al di là dell'esperienza. È una prova, non un trionfo. Queste opere francesi sconcertano moltissimo il pubblico inglese, che non può fare attenzione all'attore per la difficoltà di comprendere l'autore. Riteniamo sbagliato per qualsiasi attore di grande merito (come pensiamo sia Macready) esordire in un personaggio ambiguo per salvarsi la reputazione. Un attore è come un uomo che si getta dalla cima di un campanile con una corda. Dovrebbe scegliere il campanile più alto che trova in modo che, se non riesce ad arrivare sano e salvo a terra, possa rompersi l'osso del collo subito e così liberare se stesso e gli spettatori da ulteriori sofferenze.

The Distressed Mother [1712] di Ambrose Phillips è un'ottima traduzione dell'*Andromaque* di Racine. È un alternarsi di argomenti pro e contro sui cavilli degli affari domestici e dello stato, e ha prodotto una gran noia sul pubblico. Quando si sente uno dei discorsi di queste tragedie retoriche si sa anche quale sarà la risposta, come quando si vede la corrente risalire un fiume - si sa che tornerà indietro. Gli altri attori hanno fatto la loro parte con efficace mediocrità.

Disapproviamo molto i vestiti indossati in quest'occasione, e ritenuti veri costumi greci. Non sappiamo se gli eroi greci fossero vestiti come donne e portassero i capelli lunghi giù per la schiena. Se anche lo facevano, questo fatto non è generalmente conosciuto o capito dal pubblico, e anche se conservare i costumi antichi è una buona cosa, è più importante non turbare i nostri attuali pregiudizi. Gli impresari del Covent Garden non sono la Società degli Antiquari. L'attenzione al costume è necessaria solo per mantenere la verosimiglianza; in questo caso poteva solo violarla, perché non c'è niente che induca il pubblico ad aspettarsi un tale spettacolo. Sappiamo come si vestono i turchi, perché li vediamo per strada; conosciamo i costumi delle statue greche, perché ne vediamo i calchi nelle vetrine; sappiamo che i selvaggi sono nudi, perché leggiamo di viaggi, ma non sappiamo che i capi greci all'assedio di Troia fossero vestiti come Charles Kemble, Abbott e Macready l'altra sera in *The Distressed Mother*. È una scoperta che hanno fatto gli impresari e avrebbero dovuto tenere per sé il segreto. L'aggettivo in Omero, a proposito dei guerrieri greci, *χάρη χου ωντεξ* non costituisce una prova. Significa non *con i capelli lunghi*, ma letteralmente *con i capelli folti*, che sarebbe più simile alla solita testa di Bruto piuttosto che con questi capelli lunghi e penzoloni. I modelli più antichi e più autentici che abbiamo sono i marmi di Elgin⁸² e di sicuro Teseo ha i capelli corti. Si potrebbe pensare che questo modello sarebbe in

⁸² Gli *Elgin Marbles* sono i bassorilievi e le statue del Partenone che Lord Elgin portò dalla Grecia e che sono custoditi al British Museum.

grado di soddisfare una commissione di impresari riguardo alle antichità classiche. Niente affatto. Loro ne sanno molto di più di costumi greci e della storia di epoche favolose di quei tipi vecchioti, gli scultori che hanno vissuto nell'età di Pericle. Ma abbiamo già detto abbastanza su questo punto.

Il Mentevole di Macready

Examiner, 6 ottobre 1816

Si parla molto bene del Mentevole di Macready, in *The Italian Lover*.⁸³ Ne abbiamo visto solo l'ultimo atto ma ci è parso molto buono nel suo genere. Era naturale, piacevole e convincente. In realtà, sospettiamo che alcune parti fossero troppo naturali, cioè che Macready pensasse troppo a ciò che i suoi stessi sentimenti potevano dettargli in tali circostanze piuttosto che a ciò che le circostanze dovevano avergli dettato di fare. In particolare alludiamo alla risata per metà significativa e per metà isterica, e allo sguardo distorto, scherzoso, con gli occhi rivolti alle persone che lo accusano del delitto, quando emergono le prove della sua colpa. O l'autore non intendeva che si comportasse in quel modo, oppure avrebbe dovuto far sì che le altre persone sulla scena lo interrompessero come un criminale che si autoaccusa. La richiesta fatta a Manoah (il testimone contro di lui) di sopprimere le prove fatali per il suo onore e la sua vita è stata davvero toccante. Il suo recuperare uno spirito di sfida non era sufficientemente dignitoso, ed aveva più l'aria indipendente e spaccona da commedia che non la reale grandezza della tragedia, che dovrebbe sempre essere la conseguenza della passione. Talvolta Macready, per esprimere disagio e agitazione, si sistema la cravatta come farebbe in un salotto. Crediamo che questo non sia né elegante né naturale in situazioni straordinarie. Il suo tono di voce è al tempo stesso possente e duttile e varia con la massima facilità dalle note più basse a quelle più alte della voce umana.

L'Otello di Macready

Examiner, 13 ottobre 1816

Questa settimana dobbiamo parlare dell'Otello di Macready al Covent Garden e, per quanto ciò debba essere in termini favorevoli, non può tuttavia essere in termini molto favorevoli. Il nostro giudizio, quando vediamo un attore in questo ruolo, è compromesso, perché abbiamo visto l'interpretazione di Kean, e anche perché abbiamo letto recentemente la

⁸³ La tragedia *Julia, or The Italian Lover* (pubblicata nel 1787) di Robert Jephson (1736-1803) era stata ripresa al Covent Garden il 30 settembre 1816.

tragedia. Macready è stato più che rispettabile in questa parte e non è riuscito solo perché ha tentato di eccellere. Tuttavia non ha espresso gli empiti personali del sentimento né il fluire profondo e crescente della passione, che dovrebbero essere resi in Otello. Forse può sembrare un'immagine stravagante ma l'idea che secondo noi ogni attore dovrebbe avere di questo personaggio per recitarlo al massimo della concezione poetica è quella di un maestoso serpente ferito, che si contorce dal dolore, trafitto fino alla pazzia e che, con balzi improvvisi o raccogliendo nelle sue spire tutta la forza, tenta di vendicarsi su chi ha intorno e alla fine cade, possente vittima, sotto i colpi intensificati dei suoi assalitori. Nessuno ammira più di noi la forza del genio e della passione che Kean mostra in questo ruolo, ma non è abbastanza maestoso: lo recita come uno zingaro, non come un moro. In Kean manca non la fisionomia o il costume, quanto la costruzione *architettonica* della parte. Questo personaggio ci fa sempre venire in mente il verso

Che l'Africa si goda i cento troni [Edward Young, *The Revenge*, V, 2].

Non solo sembra che abbia relazioni con il sole di mezzogiorno e che il suo sangue sia ubriacato dal calore del cielo torrido, ma ci mostra indistintamente tutti i simboli della magnificenza orientale. Porta una corona e il turbante e ci sta davanti come una torre. Tutto questo, mi si può rispondere, è per dire che Kean non è alto come una torre; ma chiunque per interpretare Otello nel modo giusto dovrebbe sembrare più alto e più grandioso di qualsiasi torre. Vedremo come lo recita Young, ma questo ora non è il nostro scopo. Macready è alto abbastanza per la parte e la morbidezza della sua figura rispondeva alla flessibilità del sud; ma non c'erano tratti ampi, né movimenti imponenti nella sua azione.

I moti della passione in Otello (e i movimenti del corpo dovrebbero rispondere a quelli dell'animo) somigliano al sollevarsi del mare in tempesta; non ci sono transizioni acute, sottili, spigolose o, se ce ne sono, sono subordinate a questo generale rigonfiarsi e agitarsi. Kean talvolta è troppo puntuto e determinato, ma Macready spara fucilate e coglie di sorpresa il nostro udito. Una di queste improvvise esplosioni è stata quando ha fretta di rispondere alle domande del Senato circa i suoi servizi: «Riconosco di avere una naturale ... durezza, ecc.» [*Othello*, I, 3, 229-231], come se fosse impaziente di discolarsi da qualche accusa o volesse prenderli in parola perché non si tirino indietro. In Otello non c'è niente del genere. È calmo e controllato e la ragione per cui è trasportato con tale veemenza dalle passioni, una volta che si siano risvegliate, è che è mosso dalla forza che hanno tutte insieme. Un altro difetto della concezione di Macready è che è stato lamentoso e piagnucoloso una o due volte e ha tentato di commuovere il pubblico simulando una sensibilità patetica, non coerente con la dignità e l'immaginazione maschile del personaggio, come

quando ha ripetuto «No, non molto colpito» [III, 3, 229] e ancora «La carriera di Otello è finita» [III, 3, 362] con un tono acuto infantile. L'unica parte che dovrebbe avvicinarsi a questa tenerezza effeminata di un lamento è la sua riflessione «Eppure, oh, è terribile, Iago, è terribile!» [IV, 1, 186-187]. Ciò che ci è piaciuto di più è stata l'esclamazione «sollevati petto mio con il tuo carico, perché è veleno di serpente!» [III, 3, 453-454]. Questo è stato reso con energia, e come se la sua espressione fosse soffocata dall'amarezza della passione. Non sappiamo come avrebbe recitato il discorso «come il mare di Marmara che non conosce riflusso, ecc.» [III, 3, 458-9] che è subito prima, perché è stato tagliato. C'era anche del buono nella sua inquietudine e nel soprassalto interiore a udire il nome di Cassio, ma è stato ripetuto troppe volte con l'intenzione di impressionare. Macready ha avuto più successo in discorsi come quello rivolto a Iago, «Accumula orrori su orrori!» [III, 3, 375]. Questo dovrebbe servirgli di lezione. Molto poco saggiamente, crediamo, si è gettato su una sedia in fondo al palcoscenico per recitare l'apostrofe d'addio alla Gioia e «alla orgogliosa pompa di gloriosa guerra» [III, 3, 359]. Poteva essere un sollievo per lui, ma ha afflitto il pubblico. Tutto sommato pensiamo che le facoltà di Macready siano più adatte alla declamazione che alla recitazione della passione – cioè, che lui sia più oratore che non attore. Quanto allo Iago di Young, «non abbiamo mai visto un gentiluomo interpretato meglio». La Desdemona di Mrs Faucit era molto carina. Cassio di Charles Kemble era eccellente.

Il Falstaff di Stephen Kemble

Examiner, 13 ottobre 1816

La città si è divertita questa settimana a vedere Stephen Kemble nel ruolo di Sir John Falstaff [*The Merry Wives of Windsor*], come prima a vedere Lambert⁸⁴ in persona. Non vediamo la ragione per cui Stephen Kemble dovrebbe interpretare Falstaff, più di quanto Luigi diciottesimo sia qualificato a sedere sul trono, solo perché è grasso e appartiene a una famiglia particolare. Non tutti i grassi possono rappresentare grandi uomini. Il cavaliere era grasso – lo è anche l'attore. L'imperatore era grasso – lo è anche il re che sta con i piedi nelle sue scarpe. Ma qui finisce il confronto: non c'è somiglianza nell'animo – nello spirito, nel comportamento o nel giudizio. Sir John (e possiamo dire lo stesso del gentiluomo a S. Elena) «aveva fegato nel cervello» [*Henry IV* parte 1, II, 5, 209-210; *Troilus and Cressida*, II, 1, 70-71]. La mente era l'uomo. Il corpo non pesava sul suo spirito. L'umorismo brillava attraverso di lui. Non era solo un pancione, un budino, una massa di letargia, un enorme malcaduto,

⁸⁴ Sir John Lambert (1772-1847), generale dell'esercito britannico che combatté le guerre napoleoniche e comandò una brigata di fanteria a Waterloo.

un'imminente apoplessia, con l'acqua nella testa.

Gli impresari del Drury Lane, nel procurare un Falstaff per soddisfare il gusto della città, sembrano chiedere soltanto, come i macellai politici di Burke, «come taglia lo spezzatino, come sgrassa i rognoni!» [Edmund Burke, *A Letter to a Noble Lord* (1796), par. 67]. Temiamo che il consesso di impresari del Drury Lane non siano molto più saggi di quel consesso di impresari che si occupano degli affari in Europa. Questo, secondo il critico luminoso e voluminoso del *Courier*, avviene perché i loro affari non sono curati da una sola persona. Lo stesso argomento proverebbe che gli affari in Europa sarebbe meglio fossero sotto la direzione di un solo uomo? «Gli dei non hanno fatto» [*As You Like It*, III, 3, 12] il giornalista del *Courier*⁸⁵ logico quanto «poetico». Secondo la norma cui si accennava prima è qualificato a interpretare Falstaff qualsiasi attore fisicamente inabile a recitare ogni altro personaggio. Sir John Falstaff può essere ingrassato come un bue da premio. E il male in questo caso non produce il suo rimedio, come invece nel caso in cui il successo di un attore dipenda dalla sua magrezza e da quella del personaggio che interpreta. Sir Richard Steele ci racconta (in un numero del *Tatler*)⁸⁶ di un povero attore dei suoi tempi che, non avendo lavoro, calò di peso e divenne così miserabile, così magro, che fu scelto come la persona giusta per rappresentare il farmacista morto di fame in *Romeo and Juliet*. Lo faceva in modo così realistico che fu chiamato ripetutamente a recitare quel personaggio; ma crescendo la sua persona insieme alle sue finanze, in breve tempo diventò inadatto per recitare quel ruolo con lo stesso effetto di prima, e fu messo da parte. Non avendo altre risorse, di conseguenza di nuovo dimagrì perché aveva perduto la parte e di nuovo fu chiamato a recitarla con il successo di un tempo. Al contrario, chiunque va bene nel ruolo di Falstaff si trova in una capacità sempre crescente di ricoprire la parte. Ma chiudiamo qui questo sgradevole argomento.

Catone di Kemble

Examiner, 27 ottobre 1816

Kemble ha ripreso i suoi impegni al Covent Garden Theatre per la stagione – per l'ultima volta, è scritto sulle locandine. C'è qualcosa nella parola *ultimo* che, «essendo mortali» [*A Midsummer Night's Dream*, II, 1, 135], non ci piace in queste occasioni, ma c'è una cosa buona in essa, che ci riporta indietro a ricordi del passato e quando stiamo per salutare un vecchio

⁸⁵ Hazlitt si riferisce a Coleridge, che scriveva sul *Courier* nel 1816.

⁸⁶ In realtà la storia che Hazlitt racconta amplificandola è quella di Will Peer, raccontata da Steele non sul *Tatler*, bensì sul *Guardian* n. 82, del 15 giugno 1713, in un articolo scritto in occasione della morte dell'attore.

amico, abbiamo il desiderio di mettere a posto i conti con lui e di vedere che il bilancio non sia a nostro sfavore per quanto riguarda la gratitudine. Credo che Kemble troverà che il pubblico è giusto e la sua ultima stagione, se deve esserlo, speriamo non sia la meno brillante della sua carriera. Come il suo mezzogiorno è stato luminoso che anche il tramonto sia dorato e senza una nuvola. In *Cato* [1713, di Joseph Addison], venerdì scorso, è stato ricevuto in modo molto lusinghiero e ha meritato davvero il cordiale benvenuto e gli applausi. La voce soltanto è mancata di forza, ma il tono, lo sguardo, i gesti erano quelli ci volevano per il personaggio. Kemble è il più classico degli attori. È il solo tra i moderni che per aspetto e azione si avvicina alla bellezza e alla grandezza degli antichi. Nella scena del soliloquio, poco prima della morte, era quasi inudibile; in realtà il discorso stesso non vale così tanto da ascoltarlo, ma la sua figura, il modo e l'abito sembravano proprio modellati secondo l'eleganza e la dignità romana.

The Iron Chest

Examiner, 1 dicembre 1816

*The Iron Chest*⁸⁷ si fonda sulla storia di *Caleb Williams*,⁸⁸ uno dei più bei romanzi nella nostra lingua e decisamente il migliore della scuola moderna; ma il dramma stesso non è certo il migliore che sia mai stato scritto, in tempi antichi o moderni, per quanto in epoca recente non ne conosciamo di molto migliori. Lo stile serio di Colman, che in qualche misura è un'imitazione di quello di Shakespeare, è naturale e fluido, e c'è come nel nostro dramma più antico una miscela costante, un *mélange* di tragico e comico; in qualche modo però mancano forza e profondità nelle parti più appassionante delle sue tragedie, e quando vi è qualcosa di simile viene frenato nell'effetto dal comico. Le due trame (quella seria e quella buffa) non sembrano andare avanti e guadagnare terreno contemporaneamente, ma ogni parte è tagliata e incrociata dall'altra e deve ricominciare da capo nella scena successiva, dopo essere stata sospesa in quella precedente, come uno che debba ricominciare sempre una storia nella quale sia stato interrotto. In Shakespeare le parti comiche servono solo come un sollievo al tragico. Le scene tragiche di Colman non sono forti abbastanza da aver bisogno di un tale sollievo e questa forse è una ragione sufficiente perché gli scrittori moderni, che sono così parsimoniosi con i loro nervi e con quelli dei loro lettori, non possano allontanarsi dalla semplicità effeminata dello stile classico. In Shakespeare, ancora, le varietà comiche sono solo un accompagnamento al movimento tragico più sublime; almeno, l'unica

⁸⁷ *Dramma* (1796) di George Colman il giovane, ripreso al Drury Lane il 23 novembre 1816.

⁸⁸ *Romanzo* (1794) di William Godwin, filosofo e scrittore, marito di Mary Wollstonecraft e padre di Mary Shelley.

eccezione è la parte di Falstaff in *Henry IV*, che comunque non è una tragedia di grande interesse. In Colman non si sa se sia più importante la commedia o la tragedia, se abbia creato la parte comica a causa del tragico o il tragico a causa del comico e si può sospettare che come i suoi contemporanei è probabile faccia la parodia ai suoi stessi passi più patetici, come Munden fa la caricatura ai tratti naturali di loquace ingenuità nel vecchio Adam Winterton, per far ridere palchi e gallerie. La grande bellezza di *Caleb Williams* si perde nel dramma. L'interesse del romanzo nasce principalmente da due cose: dallo svilupparsi della curiosità di Caleb Williams circa il delitto, attraverso l'insistenza continua con cui estorce a Falkland il segreto, e poi dalla sistematica persecuzione che subisce da parte del suo padrone e che alla fine lo spinge a rivelare al mondo il segreto. Tutte e due sono molto abilmente lasciate fuori da Colman, che salta alla conclusione ma manca il suo scopo.

La storia di *The Iron Chest* è nota ai lettori di drammi. Kemble o non ha potuto o non ha voluto recitare la parte di Sir Edward Mortimer (il Falkland del romanzo di Goodwin) – non ne ha tratto niente, o almeno l'ha liquidata in fretta, perché è stato in scena solo una sera. Aveva la tosse e il raffreddore, si è schiarito la voce e tossicchiato, mugolato e fatto suoni senza senso per tutta la parte, in un modo incredibile. Colman era infuriato⁸⁹ per l'insuccesso della sua pièce e l'ha attribuito all'interpretazione di Kemble che, ha detto, non ha dato il meglio di sé. Confessiamo che in genere tenta di dare il meglio e se il meglio non è l'ottimo, non è colpa sua. Pensiamo che la colpa sia nella parte che manca di dignità nei particolari. Date a Kemble solo *l'uomo* da recitare e lui è niente; dategli i segni esteriori della grandezza, e lui è grande. «Mostra il suo cuore all'esterno» (*Othello*, I, 1, 62-63]. E' la statua sul piedistallo che non può scendere senza il pericolo di far vergognare i suoi adoratori; una figura che funziona bene con scene e costumi appropriati, ma non altrimenti. Kemble fornisce la sua persona alla tragedia – ma solo quella. Il poeta deve metterci tutto il resto, e rendere tutto il resto ugualmente dignitoso e piacevole, o Kemble non lo aiuterà. Non darà dignità a ciò che è meschino, spirito a ciò che è usuale; non darà vita e moto, passione e immaginazione, a ciò che lo circonda perché di suo non ha né vita né moto, né passione né immaginazione. Lui ha attenzione solo per il comportamento della sua persona e lascia che la pièce proceda per conto suo. Kean no. «In verità ha un demonio» [Giovanni, 10:20] e se anche gli attacchi gli prendono troppo spesso, pure dato che la tragedia non è la rappresentazione di una *natura morta*, ci pare che sia meglio così che non essere eccitato per niente. Ci piace:

⁸⁹ Colman scrisse una prefazione irata cancellata dalle edizioni del dramma successive alla prima.

L'anima fiera che facendosi strada
 Ha spinto il corpo nano alla rovina
 Dando vita alla sua proprietà di creta [John Dryden, *Absalom e Achitophel*, I, 156-8].

Kean ha sufficiente passione ed energia da poterla cedere alle situazioni in cui si trova, senza affidarsi ad esse come sostegno. Può rendere tragico un dialogo tra padrone e servo nella vita comune, o infondere un sentimento in *The Iron Chest*. Non teme di essere abbandonato dalla compagnia. La dignità formale e la grazia studiata sono ridicole, eccetto che in particolari circostanze; la passione e la natura sono ovunque le stesse e queste Kean le porta con sé in ogni personaggio, e le altre non gli mancano. In queste ultime, tuttavia, che sono in parte un problema di modi e di apprendimento, è ancora migliore, come nella recitazione dei discorsi; in questo dramma, per esempio, nel soliloquio sull'Onore. La sua descrizione dell'assassinio del rivale fatta a Wilford è stata ammirevole e la descrizione di come ha «visto la sua forma gigantesca rotolare davanti a lui nella polvere» [*The Iron Chest*, II, 4] grandiosa e terribile. Nell'espressione intensa della passione, attraverso l'azione esteriore, Kean non ha rivali. Le transizioni in questo dramma, dalla calma alla disperazione profonda, dal sospetto celato all'ira palese, dall'indifferenza tranquilla e decorosa all'agonia convulsiva del rimorso, hanno offerto a Kean frequenti occasioni di mostrare le sue qualità speciali. La mescolanza di familiarità comune e di ammonizioni solenni nei suoi discorsi a Wilford quando altri sono presenti è qualcosa che nessun altro attore può rendere così bene e con la stessa forza. L'ultimissima scena – quando torna in sé dopo essere svenuto alla fatale scoperta della sua colpa e poi, dopo una terribile lotta, ricade, come un uomo risuscitato dalla tomba, nella disperazione e nella morte tra le braccia della sua amante – è stata una di quelle perfezioni artistiche che coloro che, pur avendola vista, non l'hanno sentita in questo attore, possono star certi che non hanno visto né sentito niente nel corso della loro vita, e non vedranno né sentiranno mai niente fino alla fine.

Re Giovanni di Kemble

Examiner, 8 dicembre 1816

Vorremmo non aver mai visto Kean. Ha distrutto il mito di Kemble, ed è in questo mito che eravamo cresciuti. Non vedremo mai più Kemble con lo stesso piacere di prima, né vedremo Kean con lo stesso piacere con cui abbiamo visto Kemble prima. Ammiravamo la figura e i modi di Kemble e non avevamo idea che gli mancasse alcunché di arte o di natura. Sentiamo la forza e la natura della recitazione di Kean, ma sentiamo la mancanza della figura di Kemble. Così è distrutto un vecchio piacevole pregiudizio, e nessun entusiasmo, nessuna nuova idolatria, viene a prenderne il posto.

Così, per gradi, la conoscenza ci priva del piacere e la mano gelata dell'esperienza raffredda la corrente calda dell'immaginazione e la ricopre di una crosta di critica insensibile. Conoscere vari tipi di eccellenze man mano che si presentano successive occasioni, ci porta a pretendere una combinazione di queste stesse eccellenze che non troveremo mai realizzata in un solo individuo e troviamo consolazione per la delusione delle nostre pignole aspettative in una sorta di affezionato e affettuoso sguardo al passato. Certo, è possibile che la forza del pregiudizio possa spesso benevolmente intervenire a sospendere i raggelanti effetti dell'esperienza e possiamo vedere il beniamino di un tempo come lo vedevamo vent'anni fa, dimenticando volutamente altre cose; ma i suoi amici fanno di tutto per impedirlo e, inducendo a fare odiosi confronti ed esaltando il loro idolo come modello di perfezione astratta, ci costringono a essere malevoli nel difenderci.

Siamo andati a vedere Kemble recitare re Giovanni e stava così bene in quella parte, per costume, aspetto e gesti, che se fossimo stati lasciati a noi stessi, avremmo potuto andare a dormire sopra e avremmo sognato che era bello e «svegliandoci avremmo pianto per sognare di nuovo» [*The Tempest*, III, 2, 137- 138]. Ma ci è stato detto che era davvero bello, bello come Garrick, bello come Mrs Siddons, bello come Shakespeare; allora ci siamo stropicciati gli occhi e abbiamo guardato attentamente, ma non abbiamo visto altro che un'intenzione deliberata da parte di Kemble di recitare bene la sua parte. E in un certo senso l'ha fatta bene, ma non come l'ha scritta Shakespeare, né come potrebbe essere recitata. Non ha sollecitato le emozioni, elettrificato i sensi, non è entrato lui stesso nella natura della parte e di conseguenza non ha mosso gli altri a pietà o a terrore. L'introduzione della scena con Hubert era certamente eccellente: si vedeva subito, prima ancora che venisse pronunciata una sola sillaba, in parte per il cambiamento dell'espressione del volto e in parte per la sistemazione della scena, che gli era entrata in testa l'idea di uccidere il giovane principe. Ma tutto il resto di questa difficile scena, per quanto l'esecuzione fosse elaborata – penosamente elaborata, e l'assetto generale ben concepito, mancava di riempimento, dei veri tocchi da maestro, dei toni profondi, acuti, sinceri, della natura. Era fatta bene e con bravura, secondo il libro dell'aritmetica,⁹⁰ ma nient'altro. Kemble, quando si avvicina a Hubert per sondare la sua inclinazione, assume un aspetto insidioso, insinuante, ossequioso, e così deve fare; ma crediamo che non debba essere, e invece così era, quel genere di sorriso suadente, come se stesse per persuaderlo che la faccenda che desidera l'altro intraprenda è solo uno scherzo e la sua naturale ripugnanza solo un inutile pregiudizio, che potrebbe essere eliminato da una certa piacevole comicità di modi e di

⁹⁰ Il libro cui si riferisce è *Arithmetick* di E. Cocker (1631-1676) divenuto così famoso da dar luogo al modo di dire «secondo Cocker» per indicare qualcosa fatto seguendo le regole.

sguardi. Lo sguardo di Kemble, per come lo abbiamo visto noi, era esattamente come se avesse intercettato lo sguardo di qualche sua conoscenza nei palchi e tentasse di reprimere un sorriso che stava nascendo nel vedere la trasformazione che questa persona aveva subito dalla cena in poi. Inoltre, cambia tre volte voce nel ripetere il nome di Hubert; e i cambiamenti potevano essere belli, ma non hanno vibrato sui nostri sentimenti, perciò non sappiamo dire. Ci sono sembrati un *assolo* tragico. Per quasi tutta la scena questo famoso attore sembrava non sentisse la parte come fatta per lui, bensì stesse considerando in che modo doveva sentirla, o come dovesse esprimere secondo la norma e il metodo quello che non sentiva. Era a volte lento e a volte affrettato, a volte familiare e a volte solenne, ma sempre con lo scopo evidente e la determinazione di esserlo. La corrente variabile della passione non sembrava scaturire dalla fonte naturale nel suo petto, ma essere estratta da una cisterna teatrale di piombo e poi indirizzata attraverso condutture e canali artificiali a riempire il pubblico di simpatia ben disciplinata e innocua.

A giudicare dall'effetto di questa rappresentazione, temiamo che «l'uomo non ci piace, e neanche la donna» [*Hamlet*, II, 2, 298-299], perché la Constance di Miss O'Neill non ci è piaciuta di più, e nemmeno quanto re Giovanni di Kemble. Questo personaggio, più di ogni altro personaggio femminile di Shakespeare, forse si muove al limite della follia; l'inquietudine del suo dolore unita alla violenza del temperamento confina con la pazzia – la sua immaginazione si stordisce. Ma ancora il confine tra la poesia e la follia non è oltrepassato: lei non è né una virago né una matta. Miss O'Neill ha reso di più la parte volgare che quella poetica del personaggio. In genere fa così di recente. Charles Kemble nel ruolo del Bastardo aveva «la mole, la prestanza e il vigore» [*Henry IV* parte 2, III, 2, 237-238] di Falconbridge; magari ne avesse avuto anche «lo spirito»! Un discorso lo ha fatto bene – «Sir Robert poteva fare questa gamba?» [*King John*, I, 1, 240]. E, adattando l'azione alle parole, come meglio poteva, ha fatto una grande impressione sul pubblico.

Coriolano

Examiner, 15 dicembre 1816

Coriolanus è stato di recente rappresentato più volte al Covent Garden Theatre. In quest'opera Shakespeare si è mostrato esperto di storia e di affari di stato. *Coriolanus* è un deposito di luoghi comuni politici. Chiunque lo studi può risparmiarsi di leggere le *Reflections* di Burke o *Rights of Man* di Paine,⁹¹ o i dibattiti di entrambe le camere del parlamento dalla rivoluzione

⁹¹ *Rights of Man* di Thomas Paine (1791), scritto in difesa della Rivoluzione francese contro i critici, primo fra tutti Edmund Burke con le sue *Reflections on the Revolution in France* (1790).

francese, o dalla nostra, in poi. Gli argomenti pro e contro l'aristocrazia, o la democrazia, sui privilegi di pochi e le rivendicazioni di molti, sulla libertà e la schiavitù, il potere e il suo abuso, la pace e la guerra, sono trattati in modo molto abile, con lo spirito di un poeta e la finezza di un filosofo. Shakespeare stesso sembra aver avuto una propensione per il lato arbitrario della questione, forse derivata da un sentimento di disprezzo per la sua stessa origine, e pare non perdere occasione per attaccare la plebaglia. Ciò che ne dice è vero; anche ciò che dice dei loro superiori è vero, ma ci si sofferma meno. La causa del popolo in verità è inadatta come argomento per la poesia: dà adito alla retorica, che parla di discussioni e spiegazioni ma non presenta alla mente immagini immediate o distinte, «nessuna sporgenza, fregio, bastione o angolo» perché la poesia «faccia il suo pendulo letto e la sua culla prolifica» [*Macbeth*, I, 6, 6-8]. Il linguaggio della poesia si accompagna naturalmente al linguaggio del potere. L'immaginazione è una facoltà esclusiva e amplificante; prende da una cosa per aggiungere a un'altra, accumula insieme circostanze diverse per dare il maggior risalto possibile a un oggetto preferito. La ragione è una facoltà che misura e divide, giudica le cose non secondo la loro immediata impressione sulla mente, ma secondo le relazioni che hanno le une con le altre. La prima è una facoltà monopolizzatrice, che cerca la maggior quantità di emozione attraverso l'ineguaglianza e la sproporzione; l'altra è una facoltà distributiva, che cerca la maggior quantità di bene sommo attraverso la giustizia e la proporzione. Una è aristocratica, l'altra repubblicana. Il principio della poesia è un principio contrario al livellamento. Tende all'effetto, esiste per contrasto. Non ammette medietà. Tutto è per eccesso. Trascende il criterio comune di sofferenze e crimini. Ha un'apparenza imponente; mostra la testa incoronata, con un cimiero, ha la fronte dorata e macchiata di sangue. Davanti «fa rumore e dietro lascia lacrime» [*Coriolanus*, II, 1, 144-145]. Ha i suoi altari e le sue vittime, sacrifici, sacrifici umani. Re, sacerdoti, nobili, sono i suoi lacchè; tiranni e schiavi i suoi carnefici - «La carneficina è tua figlia!».⁹² La poesia è veramente regale. Prende l'individuo per la specie, l'uno sugli infiniti molti, mette la forza davanti al diritto. Un leone che caccia un gregge di pecore o degli asini selvatici è oggetto più poetico delle sue vittime e noi stiamo persino dalla parte del signorile animale perché la nostra vanità, o qualche altro sentimento, ci rende inclini a piazzarci nella situazione del più forte. Così proviamo un qualche interesse per i poveri cittadini di Roma quando si incontrano per paragonare le loro necessità e le lamentele, finché non arriva

⁹² La citazione è da un'ode di W. Wordsworth scritta nel 1815 in ringraziamento per la vittoria su Napoleone e pubblicata nel 1816. I versi che contenevano la frase qui riportata furono però sostituiti dall'autore nell'edizione del 1845, dopo che Lord Byron in *Don Juan* ne aveva fatto oggetto di parodia. Come per Byron e Shelley, anche per Hazlitt Wordsworth rappresentava un credo politicamente reazionario che qui deride accostandolo proprio alla propensione di Coriolano alla tirannia.

Coriolano e a forza di colpi e parole grosse, spinge davanti a sé questo mucchio di «poveri topi», questa feccia di lazzaroni, verso le loro case e la miseria. Non c'è niente di eroico in una moltitudine di miserabili canaglie che non vogliono morir di fame o che si lamentano che ciò potrebbe accadere, ma quando un singolo uomo compare a tener testa alle loro grida e a farli sottostare all'onta estrema, per puro orgoglio e arroganza, la nostra ammirazione per il suo valore si tramuta immediatamente in disprezzo per la loro pusillanimità. L'insolenza del potere è più forte che non la supplica del bisogno. La mite sottomissione all'autorità usurpata o persino la naturale resistenza ad essa non ha niente che ecciti o lusinghi l'immaginazione; è l'assunzione del diritto a insultare ed opprimere gli altri che porta con sé un'aria di aggressiva superiorità. Preferiamo essere l'oppressore piuttosto che l'oppresso.

L'amore del potere in noi stessi e la sua ammirazione in altri sono entrambi naturali all'uomo; uno lo rende tiranno, l'altra uno schiavo. Il male, vestito di gran pompa, ha più attrattiva del diritto astratto. Coriolano si lamenta dell'incostanza del popolo; eppure nel momento in cui non può gratificare il suo orgoglio e la sua ostinazione a loro spese, rivolge le armi contro il suo paese. Se il suo paese non era degno di essere difeso, perché ha costruito il suo orgoglio sulla difesa di quello? È un conquistatore e un eroe; conquista altri paesi e fa di ciò una ragione per render schiavo il suo; e quando gli si impedisce di farlo, si allea con i nemici per distruggerlo. Giudica la gente «come se fosse un Dio che punisce e non un uomo con le loro infermità» [*Coriolanus*, III, 1, 85-86]. Sbeffeggia uno dei tribuni della plebe perché difende i loro riti e le loro libertà: «Notate il suo assoluto "dovere"?» [*Coriolanus*, III, 1, 92-93], senza notare il suo stesso assoluto «volere» per prendere loro tutto; la sua insofferenza verso la minima opposizione alle sue stesse pretese è in proporzione alla loro arroganza e assurdità. Se i grandi e i potenti avessero la benevolenza e la saggezza degli dei, allora tutto questo andrebbe bene; se con una maggiore conoscenza di ciò che è bene per il popolo avessero attenzione all'interesse della gente quanta ne hanno al proprio; se fossero seduti al di sopra del mondo, solidali con il benessere degli uomini senza provarne le passioni, non ricevendone del bene ma neanche del dolore, bensì distribuendo loro benefici come liberi doni, allora potrebbero regnare come un'altra Provvidenza. Ma non è così. Coriolano non vuole che il Senato mostri 'attenzione' per il popolo, affinché questa 'attenzione' non sia interpretata come 'paura' e conduca alla sovversione di qualsiasi autorità legittima; e appena falliscono i suoi progetti di privare il popolo non solo delle cure dello stato ma anche di ogni potere di ottenere riparazione, Volumnia esclama in modo folle:

Ora le peste rossa colpisca ogni commercio a Roma
E muoia ogni occupazione! [*Coriolanus*, IV, 1, 14]

Questo è solo naturale; è solo naturale che una madre abbia più attenzione per il figlio che per un'intera città, ma si dovrebbe permettere alla città di occuparsi di se stessa. Le cure dello stato non possono, lo vediamo qui, essere affidate in modo sicuro all'affetto materno o alla beneficenza domestica dei ricchi. I grandi hanno i loro sentimenti privati davanti ai quali gli interessi dell'umanità e della giustizia devono inchinarsi. I loro interessi sono così lontani dall'essere identici a quelli della comunità che sono anzi in diretta e necessaria opposizione ad essi; la loro forza è a spese della nostra debolezza, la loro ricchezza della nostra povertà, il loro orgoglio della nostra degradazione, il loro splendore della nostra abiezione, la loro tirannia della nostra schiavitù. Se avessero l'intelligenza superiore che viene loro attribuita (cosa che non hanno) ciò li renderebbe solo molto più spaventosi e da dei li trasformerebbe in demoni.

La morale drammatica di *Coriolanus* è che chi ha poco avrà meno e chi ha molto prenderà tutto ciò che gli altri hanno lasciato. Il popolo è povero, perciò deve morir di fame. Sono schiavi, perciò devono essere battuti. Lavorano sodo, perciò devono essere trattati come bestie da soma. Sono ignoranti, perciò non devono poter sentire il bisogno di cibo, di abiti o di riposo, sentire che sono schiavizzati, oppressi e miserabili. Questa è la logica dell'immaginazione e delle passioni, che cercano di ingrandire ciò che suscita ammirazione e di accumulare disprezzo sulla miseria, di far sì che il potere diventi tirannia e di rendere la tirannia assoluta, di buttar giù ancora più in basso ciò che è già basso e di rendere disperati i disgraziati, esaltare i magistrati nella posizione di re, i re in quella di dei, degradare i sudditi al rango di schiavi e gli schiavi alla condizione di bestie. La storia dell'umanità è un romance, un masque, una tragedia, costruita sui principi della giustizia poetica; è una caccia reale o nobile, in cui ciò che è divertimento di pochi è la morte di tanti e in cui gli spettatori salutano e incoraggiano i forti ad aggredire i deboli, e danno il via durante la caccia, per quanto non condividano il bottino. Possiamo star tranquilli che ciò che gli uomini amano leggere, lo metteranno in pratica nella realtà.

Kemble nella parte di Coriolano è stato grande come al solito. Miss O'Neill in quella di Volumnia non è stata grande come Mrs Siddons. C'è una certa *carnosità*, se così possiamo dire, nei suoi modi, nella voce e nella sua persona che mal si addicono al personaggio della matrona romana. Una delle cose più divertenti nella rappresentazione di quest'opera è il contrasto tra Kemble e il piccolo Simmons. Il primo sembra come se volesse impiccare l'altro al suo naso, tanto appare alto. I gesti agitati, inquieti, insignificanti di Simmons sono forse un po' caricaturali; e l'aria altezzosa e la *nonchalance* di Kemble ricordano l'inspiegabile aria astratta, le sopracciglia contratte e il mento all'insù, di un uomo che è lì lì per starnutire.

*Il Duca di Gloucester di Booth*⁹³*Examiner*, 16 febbraio 1817

Un signore di nome Booth che, abbiamo saputo, recita con notevole successo a Worthing e a Brighton, ha esordito come Richard, duca di Gloucester, mercoledì al Covent Garden. Non sappiamo bene cosa dire delle sue capacità, finché non l'avremo visto in qualche parte in cui sia più se stesso. Il suo viso è adatto ai personaggi tragici e la voce non manca di forza né di espressione musicale. Ma quasi tutta la sua interpretazione è stata una copia esatta o una parodia del modo che ha Kean di recitare la stessa parte. È stato un completo, e allo stesso tempo riuscito, caso di plagio. Crediamo che questo genere di reputazione di seconda mano non possa durare sulle scene londinesi per più di un personaggio o due. In provincia questi *doppi* dei migliori attori di Londra ricevono una buona accoglienza perché sono il meglio che si possa ottenere e non ci sono gli originali con cui fare confronti negativi. Ma non funzionerebbe offrire al Covent Garden, tritato in un pasticcio, lo stesso spettacolo che possiamo avere servito fresco al Drury Lane. Non biasimiamo Booth per aver preso a prestito il mantello e le piume di Kean per debuttare in quel teatro in una prima impegnativa occasione, ma se vuole farsi una reputazione permanente deve apparire se stesso. Deve tentare di essere originale e non accontentarsi di camminare sulle orme di un altro. Lo diciamo perché a quanto possiamo giudicare, Booth, nell'esecuzione, ha reso meglio di tutti quei passaggi in cui di tanto in tanto ha lasciato la maniera decisa ed estrema di Kean ed è diventato più mite e docile. Così è stata la recitazione del soliloquio di Richard sui suoi progetti ambiziosi e di quello che ha luogo la notte prima della battaglia. In questi è sembrato cedere all'impulso dei suoi sentimenti e seguire i toni naturali e la cadenza della sua voce. Sono state le parti migliori della sua interpretazione. Le peggiori sono state quelle in cui imitava o, meglio, faceva la caricatura al rauco modo di recitare e alla violenza dell'azione di Kean e fingeva un'energia senza apparentemente sentirla. Così è stato quando scaccia Buckingham, l'esclamazione, «Che cosa fa al nord», ecc. [*Richard III*, versione di Colley Cibber, IV, 4, 162], quando dice ai suoi servi di metter giù il cadavere di re Henry, ecc. E' stato efficace invece nella scena con Lady Anne, che è di un genere più dolce e più insinuante e, sebbene ancora una visibile imitazione di Kean, aveva tutta l'originalità di cui un'imitazione è capace, perché sembrava sentirla. Il suo modo di dire «Buonanotte» e di rispondere quando riceve la lettera anonima «Una debole invenzione del nemico» [*Richard III*, versione di Colley Cibber, V, 7, 17], li consideriamo solo trucchi del mestiere che nessuno ha diritto di rappresentare se non un mimo professionista. La scena della morte non è stata efficace. Il difetto maggiore

⁹³ In *Richard III*.

nella recitazione di Booth è il suo perpetuo camminare pomposo, l'ingombrante muoversi da spaccone nella sua normale andatura e nei modi che, anche se a Brighton possono passare per *grandiosi, educati, e magnifici*, a Londra sarebbero oggetto di risate anche da parte della gente più infima. Questa è la terza imitazione di Kean che abbiamo visto tentare e la sola che non sia stata un completo fiasco. L'imitazione del genio originale è la *vaga speranza* di chi si candida alla fama: i difetti sono facilmente esagerati e i pregi sono difficili da afferrare. Possiamo capire una scuola di Kemble; ma una scuola di Kean pensiamo sia una contraddizione in termini. L'Arte può essere insegnata perché la si impara; la Natura non si insegna e non si impara. Si può dire che i segreti dell'Arte abbiano un *passaport* che li apre; i segreti della Natura hanno solo una chiave originale – il cuore.

Iago di Booth

Examiner, 3 febbraio 1817

Gli impresari del Covent Garden, dopo aver annunciato nelle locandine che il Riccardo III di Booth aveva incontrato un successo senza precedenti negli annali della fama istrionica (il che, per rendere loro giustizia, non era vero), molto disinteressatamente si sono rifiutati di ingaggiarlo per più di due sterline a settimana, come corre voce. Secondo noi hanno sbagliato nel pomparlo in modo così spietato oppure nel mercanteggiare con lui in modo così miserabile. È stata una maniera sciocca di comportarsi, con il pubblico o con l'attore. È andata a finire che Booth, che doveva all'inizio essere «il fiero antagonista» di Kean, è stato preso per mano da questo gentiluomo, suo vecchio compagno attore in provincia, e assunto al Drury Lane con un salario di dieci sterline a settimana. Così abbiamo sentito dire. Ed è stata un'evidente allusione a questa circostanza quando Booth, nel ruolo di Iago, giovedì sera ha detto, «So che il mio prezzo non è meno» [*Othello*, I, 1, 11]. John Bull,⁹⁴ che ha delle tasche molto generose, ha emesso un grido acuto di trionfo che ha risuonato a lungo per tutte le file della platea. Dobbiamo dire che Booth ci è piaciuto di più nel ruolo di Iago che in quello di Riccardo. È vero che era ben sostenuto da Kean che interpretava Otello, ma anche lui lo ha sostenuto in quella parte meglio di qualsiasi altro attore abbiamo visto recitare insieme a Kean. I due attori rivali cacciano bene in coppia. Una cosa che non ci aspettavamo e che pensiamo ci abbia riconciliato con le imitazioni di Booth è che qui le ha fatte in presenza e, per così dire, col

⁹⁴ John Bull è la personificazione simbolica della Gran Bretagna, creata da John Arbuthnot nel 1712 e spesso riprodotta in illustrazioni e stampe. La sua figura è quella di un corpulento signorotto di campagna. Qui Hazlitt ovviamente si riferisce scherzosamente al pubblico inglese.

permesso di Kean. Non c'è timore di inganno in questo caso. L'originale è lì in persona a render conto della sua identità e «dare al mondo assicurazione su se stesso» [*Hamlet*, III, 4, 61]. L'originale e la copia vanno insieme, come la sostanza e l'ombra. Ma in questo caso non c'è, né può esserci, alcuna idea di competizione, e siamo soddisfatti. Di fatto, lo Iago di Booth era una ripetizione molto simile e vivace del modo che ha Kean di recitare quella parte. È stata davvero la copia più vivace che abbiamo mai visto sulle scene, considerando anche l'esattezza scrupolosa con cui ha seguito il modello nelle *minutiae* più irrilevanti. Ci basti menzionare, come esempi di somiglianza nell'azione secondaria, il modo di Booth di recitare i versi «Lo spirito mi esce dalla testa come vischio» [*Othello*, II, 1, 128-129] o il suo significativo, e per noi improprio, puntare ai corpi morti quando esce nell'ultima scena. Gli stessi rilievi che abbiamo fatto la settimana scorsa si applicano alla sua dizione. Ha due voci: una è la sua e l'altra è quella di Kean. Il suo modo di disegnare Iago è più vivace e animato; quello di Kean più serrato e freddo. Abbiamo il sospetto che Booth non sia solo un imitatore dichiarato e intenzionale di Kean, ma che abbia in generale la qualità del camaleonte (non intendiamo quella di vivere d'aria, come supponevano gli impresari del Covent Garden, bensì) di riflettere tutti gli oggetti che entrano in contatto con lui. Qua e là abbiamo colto i toni suadenti di Macready, che emergevano dal basso degli accenti gutturali di Kean, e la sfarzosa veste *dégagé* del modo orientale di Young che svolazzava fuori dall'abito e dalla tunica stretta del piccolo «robusto campione» [*As You Like It*, II, 3, 8] della compagnia del Drury Lane. Dell'Otello di Kean non abbiamo sufficiente spazio per parlarne come merita, né avremmo la forza di farlo se anche ne avessimo lo spazio: è al di là di qualsiasi lode. Chi non l'ha visto nel terzo atto di *Othello* (e visto da vicino) non può avere un'idea della perfetta recitazione tragica.

*La Lady Macbeth di Mrs Siddons*⁹⁵

Examiner, 8 giugno 1817

La presenza di Mrs Siddons come Lady Macbeth giovedì al Covent Garden ha attirato un'immensa folla in tutti gli ordini del teatro. Dobbiamo supporre che più di metà delle persone siano state costrette a tornarsene a casa senza poter entrare. Siamo riusciti a ottenere un posto in un palco arretrato e abbiamo assistito a questa splendida rappresentazione da lontano, perciò da una posizione svantaggiata. Se la distanza nello spazio è

⁹⁵ La Siddons recitò Lady Macbeth il 5 giugno 1817, con John Philip Kemble nella parte di Macbeth e Charles Kemble in quella di Macduff. Dopo quella data e questo saggio, la critica teatrale del *Theatrical Examiner* fu tenuta da Leigh Hunt, e Hazlitt cominciò a scrivere sul *Times*.

uno svantaggio per una rappresentazione come la Lady Macbeth di Mrs Siddons, ci chiediamo se la distanza nel tempo rispetto a quando l'abbiamo vista prima lo sia altrettanto. Sono quasi vent'anni da quando l'abbiamo vista la prima volta in questo ruolo e di sicuro l'impressione di quella prima interpretazione, che abbiamo ancora in mente, è più forte di quella che abbiamo ricevuto l'altra sera. La sublimità della recitazione di Mrs Siddons è tale che il primo impulso che dà alla mente non può svanire e ci chiediamo se questa impressione originaria e grandiosa non venga indebolita anziché rafforzata dalla replica successiva. Non leggiamo la tragedia *Die Räuber* [*I masnadieri* (1782), di Friedrich Schiller] due volte; se abbiamo visto Mrs Siddons in Lady Macbeth solo una volta, basta. L'impressione è stampata lì per sempre, e qualsiasi esperimento successivo o analisi critica serve solo a dissipare e alterare la sacralità del primo ricordo. Vediamo i dettagli del personaggio, le perfezioni o i difetti minuti, ma le grandi dimensioni, le proporzioni gigantesche in qualche misura si perdono con l'abitudine e la familiarità. È il primo colpo che ci fa barcollare, col tempo recuperiamo l'autocontrollo. La Lady Macbeth di Mrs Siddons, quanto a effetto, è poco meno spaventosa dell'apparizione di un essere sovranaturale; ma se fossimo abituati a vedere costantemente un essere sovranaturale, il nostro stupore gradualmente diminuirebbe. Non sappiamo se sia dovuto alla causa appena descritta o a una caduta nella recitazione di Mrs Siddons, ma di sicuro pensiamo che la sua interpretazione l'altra sera sia stata inferiore a quello che era di solito. Parla troppo lentamente e i suoi modi non hanno quella decisa e ampia maestà che la caratterizzavano come la Musa stessa della Tragedia. Parte della sua evidente indecisione è forse attribuibile al fatto che ora recita solo in occasioni particolari. Un'attrice che recita una volta l'anno non può recitare bene come se avesse l'abitudine di farlo una volta a settimana. Perciò ci auguriamo che Mrs Siddons torni sulle scene o si ritiri completamente. Con l'attuale incerto ondeggiare tra la vita pubblica e quella privata può diminuire la sua reputazione, ma non può aggiungervi niente.

Il ritiro di Kemble

Times, 25 giugno 1817

Kemble ha dato l'addio al palcoscenico lunedì sera [23 giugno], nel ruolo di Coriolano. Quando è venuto avanti per recitare il suo Saluto, è stato ricevuto da un'acclamazione come un boato e quando si è ritirato dopo averlo recitato gli applausi sono stati lunghi prima di spegnersi del tutto. C'è qualcosa di molto commovente in questi addii dei vecchi beniamini del pubblico. Ci mostrano la brevità della vita umana e la vanità dei piaceri umani. L'associare ammirazione e piacere agli attori teatrali è tra i nostri primi ricordi - e tra gli ultimi rimpianti. Sono legami che collegano l'inizio

e la fine della vita; *la loro* brillante e vertiginosa carriera di popolarità misura l'arco della nostra breve esistenza. È stato quasi vent'anni fa che abbiamo visto per la prima volta Kemble nello stesso ruolo – eppure, come sembra breve questo tempo! L'impressione appare vivida come fosse ieri. Di fatto si può dire che gli oggetti intellettuali, in ragione di quanto durano, accorciano la vita. Il tempo non ha effetto su di loro. L'insignificante e il personale, ciò che fa appello ai nostri sensi e ai nostri interessi, è pian piano dimenticato e si affievolisce nella lontana oscurità del passato. Il grandioso e l'ideale, ciò che fa appello all'immaginazione, può solo morire con essa e ci accompagna inalterato nella sua astrazione sublime dalla gioventù alla vecchiaia; così come, dovunque andiamo, vediamo sempre gli stessi corpi celesti che brillano sulla nostra testa! Dimentichiamo innumerevoli cose che ci sono accadute, una generazione di sciocchezze dopo l'altra, ma non la prima volta che abbiamo visto Kemble, né ci dimenticheremo facilmente dell'ultima! Coriolano, il personaggio con il quale ha dato l'addio al palcoscenico è uno dei primi in cui ci ricordiamo di averlo visto, e non ci è dispiaciuto di separarci da lui in questo ruolo perché desideravamo vederlo comparire come se stesso fino alla fine. E in quest'occasione non ha mancato certo di farlo: ha recitato bene come ha sempre fatto – con la stessa freschezza e la stessa forza. Non c'è stata diminuzione di spirito e di energia – né di grazia e dignità; lo sguardo, l'azione, l'espressione del personaggio erano gli stessi di sempre; non avrebbero potuto essere migliori. È pura ipocrisia dire che Kemble di recente è completamente decaduto – che non è quello che era. Può essere decaduto nell'opinione di alcuni ammiratori gelosi, perché non possiede più l'esclusiva del palcoscenico, ma in se stesso non è decaduto neanche un po'. E allora perché approviamo che si sia ritirato? È perché non desideriamo che aspetti fino a che è *necessario* che si ritiri. L'ultima sera ha dimostrato le stesse qualità e ha dato lo stesso rilievo agli stessi passaggi, come faceva di solito. Possiamo fare riferimento al suo modo di inchinarsi alla madre nella processione trionfale del secondo atto, e alla scena con Aufidio nell'ultimo atto, come alcuni degli esempi più straordinari. L'azione con cui ha accompagnato lo scherno orgoglioso contro Aufidio –

– Come un'aquila in una colombaia, io
Portai scompiglio tra i Volsci a Corioli:
Da solo lo feci – [*Coriolanus*, V, 6, 115-117]

ha raddoppiato la forza e la bellezza dell'immagine. E ancora, quando aspetta che Aufidio arrivi alla casa del suo nemico, se ne stava dritto ai piedi della statua di Marte, egli stesso un altro Marte! Nella scena della riconciliazione, che è una delle più belle dell'opera, non è stato altrettanto notevole. Forse non era colpa di Kemble, ma del palcoscenico stesso, che

difficilmente rende giustizia a pensieri e sentimenti come quelli che hanno luogo qui:

- mia madre si inchina,
Come se l'Olimpo dovesse chinare il capo supplice
A un cumulo di terra ... [*Coriolanus*, V, 3, 29-31]

La voce di Kemble sembrava venir meno e vacillare, essere provata e rotta, sotto il peso di questa immagine maestosa; in verità però non conosciamo un tono di voce profondo o pieno abbastanza da sostenere il montare del sentimento che esprime, né riusciamo a immaginare niente che vi si conformi esteriormente, tranne quando Mrs Siddons recitava la parte di Volumnia.

In questa occasione forse ci si aspetta che diciamo qualcosa sui meriti in generale di Kemble come attore, e sui principali personaggi che interpretava; nel farlo dovremo

non mitigare
Né esagerare alcunché per cattiveria [*Othello*, V, 2, 351-352].

Ci è sempre sembrato che il panorama dei personaggi in cui Kemble brillava in modo particolare ed era superiore a ogni altro attore fossero quelli che si basavano sullo sviluppo di un sentimento individuale o di una passione esclusiva. Per la mancanza di rapidità, di ampiezza e di varietà spesso era carente nell'esprimere l'agitazione e la complicazione di interessi differenti; né possedeva la facoltà di sopraffare la mente con degli improvvisi e irresistibili squarci di passione, ma non aveva rivali nel rendere i meccanismi abituali di un sentimento predominante, come in Penruddock, o lo Straniero,⁹⁶ in Coriolano, Catone, e altri in cui tutte le passioni ruotano attorno a un punto centrale e sono controllate da una sola chiave che le apre. Penruddock, in *The Wheel of Fortune*, era una delle sue più corrette interpretazioni, e una delle più perfette sulla scena contemporanea. La melanconia profonda, mite, pensosa del personaggio, i suoi ricordi amari e la benevolenza dignitosa, erano resi da Kemble con pari verità, eleganza e sentimento. E ancora nello Straniero, che di fatto è lo stesso personaggio, rimuginava sul ricordo della speranza delusa finché questo diveniva parte di se stesso e sprofondava giù nella sua mente più lui vi si soffermava; i suoi rimpianti divenivano più profondi nel divenire più duraturi. La sua persona si modellava sul personaggio. Il peso del sentimento che lo opprimeva non era mai sollevato; la molla nel suo cuore

⁹⁶ Penruddock è un personaggio di *The Wheel of Fortune* (1795), commedia di Richard Cumberland, che Kemble stesso aveva adattato; lo Straniero è protagonista di *The Stranger* (1798) di Benjamin Thompson, adattamento da *Menschenhass und Reue* (*Misanthropia e pentimento*, 1790) di August von Kotzebue.

mai allentata – sembrava che tutta la sua vita fosse stata un sospiro trattenuto! Così in Coriolano mostrava la passione dominante con la stessa calma fermezza, conservava la stessa altera dignità di comportamento, la stessa energia della volontà e lo stesso inflessibile rigore di carattere per tutta la tragedia. Era dominato da un solo impulso. La tenacia con cui perseguiva il suo scopo era solo irritata dagli ostacoli, non si voltava né a destra né a sinistra, la veemenza con cui procedeva cresceva a ogni istante fino a spingerlo alla catastrofe. Anche in Leontes, in *The Winter's Tale* (un personaggio che un tempo recitava spesso), la gelosia crescente del re e il possesso esclusivo che questa passione gradualmente guadagna sulla sua mente, erano indicati da lui nel modo più eccelso, in particolare quando esclama:

- Non è niente sussurrare?
 O stare guancia a guancia? Accostare i nasi?
 Baciarsi sulle labbra? Fermare una risata
 Con un sospiro? – un segno infallibile
 Di onestà che si rompe –, cavalcare fianco a fianco?
 Nascondersi negli angoli? Desiderare che gli orologi vadano più veloci?
 Ore, minuti? Mezzogiorno, mezzanotte? E gli occhi
 Di tutti accecati tranne i loro, solo i loro,
 Che vorrebbero far del male senza esser visti? È niente questo?
 Bene, allora il mondo e tutto ciò che c'è in esso sono niente;
 Il cielo sopra di noi è niente; la Boemia è niente;
 Mia moglie è niente, se questo è niente [*The Winter's Tale*, I, 2, 286-298].

Nel corso di questo elenco, ogni prova aumentava la forza e seguiva con colpi più veloci e più duri; la sua convinzione diventava sempre più fissa a ogni passo; e alla fine, la sua mente e ogni «parte del corpo» [*Macbeth*, I, 7, 80] sembrava finire sempre più in una disperazione frenetica. In questi personaggi, Kemble non aveva modo di chiamare in aiuto le risorse dell'invenzione o i trucchi del mestiere; il suo successo dipendeva dalla crescente intensità con cui si soffermava su un dato sentimento e realizzava una passione resistente a qualsiasi interferenza o controllo.

In Amleto invece Kemble, secondo noi, ha inevitabilmente fallito per mancanza di flessibilità, di quella sensibilità veloce che cede davanti a ogni motivo e viene portata via da ogni soffio di fantasia, che è distratta nella molteplicità delle sue riflessioni e persa nell'incertezza delle sue risoluzioni. C'è un perpetuo ondeggiare di sentimenti nel personaggio di Amleto, ma nel modo di recitare di Kemble «non c'era né variazione né l'ombra di cambiamento» (Giacomo, 1:17). Recitava come un uomo con l'armatura, con una decisa perseveranza di scopo, in una linea retta senza deviazioni, che è lontano dalla grazia naturale e dalla suscettibilità indolente del personaggio quanto gli angoli acuti e i sobbalzi repentini per fare effetto, che vi mette dentro Kean.

In re Giovanni, che era una delle parti più apprezzate di Kemble, le transizioni di sentimenti, per quanto giuste e potenti, erano preparate troppo in anticipo e la loro esecuzione era troppo lunga per produrre un effetto pieno. L'attore sembrava aspettare qualche complicato meccanismo che gli permettesse di fare il movimento successivo, invece di affidarsi ai veri impulsi della passione.

Non c'era alcuna collisione di elementi opposti; il lampo dorato del genio non c'era; «il fuoco nella selce era freddo»⁹⁷ perché non veniva sfregata. Se si potesse con la magia creare una figura che recitasse re Giovanni, reciterebbe esattamente come faceva Kemble.

In *Macbeth*, Kemble era inadatto al «tiro alla fune» delle passioni che lo assalivano; era, per così dire, in balia della fortuna e manteneva la posizione troppo saldamente contro «il destino e l'aiuto metafisico» [*Macbeth*, I, 5, 27], invece di barcollare e vacillare alle visioni spaventose del mondo soprannaturale, ed essere strappato via da tutti i sostegni e i punti di appoggio della sua volontà, dal più forte potere dell'immaginazione. Nelle ultime scene, tuttavia, mostrava grande energia e spirito; e c'era un bel tono melanconico rivolto al passato nel suo modo di recitare i versi

- il corso della mia vita

È appassito e caduto come una foglia gialla [*Macbeth*, V, 3, 23-24];

un modo che colpiva al cuore, e vi restava per sempre. Al suo Riccardo III mancava quella tempesta, quel turbine dell'anima, quella vitalità e spirito, e la sorprendente rapidità di movimento, che riempie il palcoscenico e brucia in ogni sua parte quando Kean interpreta questo personaggio. Al modo di recitare di Kean in generale si possono riferire i versi del poeta quando descrive

L'anima fiera che facendosi strada

Ha spinto il corpo nano alla rovina

Dando vita alla sua proprietà di creta [John Dryden, *Absalom and Achitophel*, 156-8].

La maniera di Kemble, al contrario, aveva sempre qualcosa di asciutto, duro e pedante. «Potete apprezzarlo di più come saggio che come soldato» [*Othello*, II, 1, 166-167], ma la sua monotonia non stancava, la formalità non dispiaceva perché c'era sempre buon senso e significato in quello che faceva. Si potrebbe pensare che l'eleganza della figura di Kemble abbia portato a quell'aspetto statuario che talvolta la sua recitazione era troppo incline ad assumere; così come la piccolezza della persona di Kean l'ha forse spinto ad agitarsi troppo e a tentare di compensare alla mancanza di

⁹⁷ L'immagine della selce fredda da cui può scaturire il fuoco è ripresa da Shakespeare, che la usa molte volte: in *Julius Caesar*, in *Troilus and Cressida*, in *Timon of Athens* e in *The Rape of Lucrece*.

dignità della forma con la violenza e il contrasto dei suoi atteggiamenti. Se Kemble fosse dovuto rimanere nella stessa posizione per mezz'ora, la sua figura avrebbe solo suscitato ammirazione; se Kean dovesse star fermo anche solo per un momento ne risulterebbe l'effetto contrario. Una delle interpretazioni più riuscite e più vivaci di Kemble, e in cui persino i suoi difetti si mescolavano alle sue qualità per produrre un perfetto insieme, era il suo Pierre [in *Venice Preserv'd* di Otway]. L'indifferenza dissoluta assunta da questo personaggio per coprire l'oscurità dei suoi piani e la ferocia della sua vendetta corrispondeva meravigliosamente al modo naturale di Kemble, e il tono di canzonatura morbosa e rancorosa di cui Pierre si compiace era all'unisono con le personificazioni riluttanti e sprezzanti che l'attore dava della gaiezza, con lo spirito sdegnoso della sua Musa comica che operava sempre - *invita Minerva*⁹⁸ - contro il buon senso. Catone era un altro di quei ruoli per cui Kemble era particolarmente adatto per le sue qualità fisiche. In questo personaggio non doveva far nulla se non mostrarsi. Aveva tutta la dignità di una natura morta. Era uno studio di costume classico - una consapevole esibizione di drappaggi disposti elegantemente, tutto qua; pure, come semplice mostra di grazia personale e artificiale, era inimitabile.

È stato detto che Kemble eccelleva soprattutto nei personaggi romani e tra gli altri in Bruto. Se questo vuol dire che eccelleva in quelli che implicano un certo stoicismo di sentimenti e un'energia della volontà, ci siamo già detti d'accordo; ma Bruto non è un personaggio di questo tipo, e Kemble non è riuscito a farlo per questo motivo. Bruto non è uno stoico, ma un entusiasta umano. C'è una tenerezza di natura sotto l'abito di presunta severità, una corrente interiore di sentimenti generosi, che esplodono, a dispetto delle situazioni, con una freschezza dolorosa, un conflitto segreto della mente e un disaccordo tra la situazione e le sue intenzioni, una nobile inflessibilità di scopo unita a un'astrazione effeminata di pensiero, che Kemble non rendeva.

In breve, pensiamo che la grandezza caratteristica della sua recitazione possa essere riassunta in una parola - *intensità*; nell'afferrare un qualche sentimento o un'idea, insistervi, non lasciarli mai andare ed elaborarli con una certa aggraziata coerenza e una consapevole grandiosità di concezione, fino ad un altissimo livello di pathos e di sublimità. Se anche non aveva i colpi inattesi di natura e di genio aveva tutta la regolarità dell'arte; se anche non mostrava il tumulto e il conflitto di passioni opposte nell'anima, dava un profondissimo e permanente rilievo allo svilupparsi ininterrotto di sentimento individuale ed è stato l'attore più eccezionale della sua epoca, nell'impersonare un'idea sublime di certi personaggi che appartengono più al sentimento che alla passione, all'energia della volontà più che alla

⁹⁸ Orazio, *Ars poetica*, 385. La locuzione significa contro la volontà di Minerva, cioè della dea della Sapienza, e indica l'assenza di estro o di ispirazione.

grandezza o all'originalità dell'immaginazione. Questo elogio non è esagerato; il biasimo che vi abbiamo mescolato non è oltraggioso. Dobbiamo solo aggiungere a entrambi l'espressione dei nostri più grati ricordi e i migliori auguri - Salve e addio!

Il teatro inglese

«Perché io sono soltanto critico»

[*Othello*, II, 1, 122].

Sugli attori e la recitazione

Examiner, 5 gennaio 1817 («Round Table»)

Gli attori sono «gli estratti e le brevi cronache del tempo» [*Hamlet*, II, 2, 504]; i variopinti rappresentanti della natura umana. Sono i soli ipocriti onesti. La loro vita è un sogno volontario, una pazzia studiata. Il massimo della loro ambizione è essere *fuori di sé*. Oggi re, domani pezzenti, è solo quando sono se stessi che non sono niente. Fatti di risate e lacrime finte, passando dagli estremi della gioia e del dolore al richiamo del suggeritore, portano la livrea delle fortune altrui; i loro pensieri non sono i loro. Sono per così dire i reggi-strascico nel corteo della vita e reggono uno specchio a un'umanità che è più fragile dello stesso specchio. In loro vediamo indirettamente noi stessi; ci mostrano tutto ciò che siamo, tutto ciò che desideriamo essere e tutto ciò che temiamo di essere. Il palcoscenico è un compendio, un ritratto migliorato del mondo, da cui è tenuta fuori la parte monotona; e in realtà nonostante questa omissione è quasi grande abbastanza da contenere tutto il resto. Quello che aumenta la somiglianza è che, come *loro* imitano noi, noi imitiamo loro. Quanti bei gentiluomini dobbiamo al palcoscenico! Quanti amanti romantici sono soltanto dei Romei mascherati! Quanti petti delicati si sono sollevati con i sospiri di Giulietta! Ci insegnano quando ridere e quando piangere, quando amare e quando odiare, per principio e con buona grazia! Dovunque ci sia un teatro, il mondo non procederà in modo scorretto. Il palcoscenico non solo affina i modi, ma è il miglior insegnante di morale, perché è il ritratto più vero e più comprensibile della vita. Stampa l'immagine della virtù nella mente, ammorbidendo per prima cosa il rozzo materiale di cui è formata, attraverso un senso di piacere. Regola le passioni, dando corda all'immaginazione. Indica ciò che è egoista e depravato per farcelo detestare, ciò che è amabile e generoso per farcelo ammirare e se riveste i vizi più seducenti con le grazie del genio e della fantasia prese in prestito, persino quelle grazie operano come diversivo rispetto al veleno più grossolano dell'esperienza e del cattivo esempio, e spesso impediscono o eliminano l'infezione inoculando nella mente un certo gusto e una certa eleganza. Per mostrare quanto poco siamo d'accordo con ciò che comunemente viene dichiarato contro l'immoralità del teatro a questo riguardo, azzarderemo l'ipotesi che rappresentare *The Beggar's Opera* un certo numero di sere ogni anno da quando è stata prodotta per la prima

volta ha fatto di più per diminuire la pratica del brigantaggio che non tutte le forche mai erette. Uno, dopo aver visto questa pièce, è troppo pervaso di umanità, è troppo di buon umore con se stesso e con il resto del mondo per andare in giro a tagliar gole o a frugare nelle tasche. Tutto ciò che si fa gioco del vizio rende sciocco per chiunque sano di mente correre disperatamente incontro alla rovina per esso. Abbiamo il sospetto che la rappresentazione di *George Barnwell*⁹⁹ ottenga proprio l'effetto contrario, poiché è troppo nello stile di un sermone per avere maggior successo. La mente, in questi casi, invece di essere dissuasa dalle preoccupanti conseguenze che le si presentano, si rivolta contro la loro condanna come un insulto al suo libero arbitrio e, con un atteggiamento di sfida, dà una risposta pratica, osando il peggio che possa accadere. La lezione più impressionante di leggerezza e di licenziosità è l'ultimo atto di *The Inconstant*,¹⁰⁰ dove il giovane Mirabel è salvato dalla fedeltà della sua amante, Orinda, travestita da paggio, dalle mani di assassini nel cui potere era tentato dal vizio e dalla bellezza. Non c'è mai stato un libertino che non si sia ravveduto nella sua fantasia durante la rappresentazione nelle ultime snervanti scene di questa ammirevole commedia.

Se il palcoscenico è utile come scuola per istruire lo è anche come fonte di divertimento. È la fonte di enorme piacere al presente e una riserva di gradevoli riflessioni in seguito. I meriti di una nuova pièce o di un nuovo attore sono sempre tra i primi argomenti della conversazione elegante. Un modo in cui gli spettacoli pubblici contribuiscono ad affinare e umanizzare il mondo è fornendo idee e argomenti di conversazione e di comune interesse. Lo sviluppo della civiltà è proporzionale al numero di luoghi comuni prevalenti nella società. Per esempio, se incontriamo un estraneo in una locanda o in diligenza che non conosce altro che i suoi affari – il negozio, i clienti, la fattoria, i maiali, il pollame – non possiamo fare conversazione con lui su questi argomenti locali e personali; il solo modo è lasciar parlare sempre lui. Ma se fortunatamente ha visto recitare Liston, questo è un argomento immediato di conversazione comune e insieme decidiamo di passare il resto della serata a discutere i meriti di quell'inimitabile attore con la stessa soddisfazione che avremmo nel parlare degli affari di un amico intimo.

Se il teatro ci presenta in modo familiare i nostri contemporanei, ci fa conoscere anche i tempi passati. È un interessante ritorno di epoche, maniere, opinioni, abiti, persone e azioni del passato – sia che ci trasporti indietro alle guerre tra York e Lancaster, o a metà strada verso i tempi

⁹⁹ *The London Merchant, or The History of John Barnwell* di George Lillo (1693-1739) prodotta al Drury Lane il 22 giugno 1731. Il dramma fu ripreso molte volte e in alcuni luoghi recitato ogni anno come lezione morale per i giovani.

¹⁰⁰ Si tratta di una commedia libertina di John Fletcher, *The Wild-Goose Chase* (1621), che fu riscritta da George Farquhar nel 1702 col titolo di *The Inconstant; or, The Way to Win Him*.

eroici della Grecia e di Roma, in una qualche traduzione dal francese, o all'epoca di Carlo II nelle scene di Congreve e di Etherege (l'allegro sir George!) – età felice, in cui re e nobili conducevano una vita puramente ornamentale, in cui una mattina di studio non si spingeva oltre la scelta del nastro da legare alla spada o il ritocco a un riccio sulla guancia, in cui l'anima si esprimeva in tutta la piacevole eleganza dell'abito, e cavalieri e dame, innamorati di se stessi nelle follie reciproche, svolazzavano come farfalle dorate in vorticosi labirinti lungo i sentieri di St James's Park!

Una buona compagnia di attori comici, un Theatre-Royal gestito con giudizio, è il vostro vero Collegio Araldico, la sola Società Antiquaria che valga una corsa. È per questa ragione che c'è un'aria romantica attorno agli attori, e che è più piacevole vedere loro, persino nei propri panni, che non qualcuno delle tre professioni colte.¹⁰¹ Sentiamo più rispetto per Kemble con una semplice giacca che non per il Lord Ciambellano sul suo scranno. Ai nostri occhi egli è circondato da un maggior numero di grandiosi ricordi; è un esempio di formalità da riverirsi di più, un tessuto più complesso. Non sappiamo se guardare a questo compiuto attore come Pierre, o re Giovanni, o Coriolano, o Catone, o Leontes, o lo Straniero. Ma in lui vediamo un solenne emblema di umanità; un monumento vivente di grandezza estinta, un cupo commento sull'ascesa e la caduta dei re. Lo seguiamo con lo sguardo fino a che scompare dalla vista, come ascoltiamo una storia degli eroi di Ossian, «un racconto d'altri tempi»!

La caratteristica più piacevole nella professione di attore, e che in verità gli è peculiare, è che non solo ammiriamo il talento di chi le dà distinzione, ma stringiamo un'intimità personale con loro. Non c'è una classe sociale cui così tante persone guardano con affetto come gli attori. Li salutiamo sul palcoscenico, ci piace incontrarli per strada, quasi sempre ci richiamano alla mente delle piacevoli associazioni di idee e sentiamo gratitudine senza il disagio di sentirsi in obbligo. La gaiezza e la popolarità che circondano la vita di un attore amato tuttavia fanno sì che ritirarsi dalle scene sia un affare molto serio. È un fatto che suscita riflessioni deprimenti sulla brevità della vita umana e sulla vanità dei piaceri umani. Qualcosa ci ricorda che «tutto il mondo è un palcoscenico e uomini e donne semplicemente attori» [*As You Like It*, II, 7, 138-139].

Si pensa sia una sfortuna per i migliori talenti della scena non lasciare una testimonianza dietro di sé tranne delle vaghe chiacchiere e che il genio di un grande attore muoia con lui, «senza lasciare copia al mondo» [*Twelfth Night*, I, 5, 213]. È una sfortuna o, perlomeno, una riflessione deprimente per gli attori, ma forse è un vantaggio per il teatro. Lascia una porta aperta all'originalità. Il *semper varium et mutabile* del poeta può essere trasferito sul palcoscenico, «l'incostante palcoscenico», senza perdere l'originale

¹⁰¹ Teologia, legge e medicina, definite «learned professions», secondo una tradizione che risale alla nascita delle università.

appropriatezza della definizione: deriva i suoi naturali alti e bassi dall'essere soggetto all'influenza del sentimento popolare, dalla fragilità dei materiali che lo compongono, dalla sua essenza effimera e indistinta, e non ci si può aspettare che resti per molto tempo immobile nello stesso punto, di perfezione o di degrado che sia. La recitazione in particolare, che è il mezzo principale con cui si rivolge alla mente – l'occhio, la lingua, la mano con cui colpisce, affascina e afferra l'attenzione delle persone – è un'arte che sembra contenere in se stessa i semi del rinnovamento e della decadenza perpetui, seguendo da questo punto di vista l'ordine della natura piuttosto che l'analogia con le produzioni dell'intelletto umano; perché mentre nelle altre arti della pittura e della poesia le normali opere del genio, essendo permanenti e accumulandosi, suscitano emulazione per un po' ma alla fine soffocano i futuri tentativi e trasmettono solo i difetti a quelli che vengono dopo, le fatiche del più grande attore muoiono con lui e lasciano ai successori solo l'ammirazione del suo nome e l'aspirazione verso un'eccellenza immaginaria; cosicché di fatto nessuna generazione di attori ne vincola un'altra; l'arte ricomincia sempre da capo sulla base del genio e della natura e il successo dipende (in senso generale) dal caso, dall'occasione e dall'incoraggiamento. La messe dell'eccellenza (qualunque cosa possa essere) è rimossa dal terreno, ogni venti o trent'anni, dalla falce della morte, e resta spazio perché un'altra messe germogli e troneggi fino alla stessa altezza e si propaghi con lo stesso rigoglio – «giocare col vento e corteggiare il sole» [*Richard III*, I, 3, 261-263] – secondo la salute e la forza dello stelo, e il favore della stagione. Libri e dipinti invece restano fissi nella mente delle persone, oltre un certo punto ingombrano il suolo di verità vivente e di natura, e distorcono o bloccano la crescita del genio originale. Quando muore un autore, non importa, perché rimangono le sue opere. Quando muore un grande attore si produce un vuoto nella società, una lacuna che richiede di essere riempita.

Il dilettante di letteratura può occupare il tempo leggendo solo vecchi autori e eliminare la malinconia nello scoprirne di nuovi, ma chi ama il teatro non può divertirsi, nella sua solitaria incontentabilità, a star seduto per vedere un dramma messo su dai fantasmi di attori di prima qualità, o contentarsi di leggere una collezione di vecchie locandine – può glorificare Garrick, ma deve andare a vedere Kean, e per difendersi deve ammirare o almeno tollerare quello che vede o starne alla larga contro il suo volere. Se, in verità, per qualche incantesimo o potere negromantico tutti i famosi attori degli ultimi cento anni potessero apparire di nuovo sui palcoscenici del Covent Garden e del Drury Lane per l'ultima volta, nei loro ruoli più brillanti, che ricco dono sarebbe per la città, che festa per i critici, andare a vedere Betterton, Booth, Wilks, Sandford, Nokes, Leigh, Penkethman, Bullock, Estcourt, Dogget, Mrs Barry, Mrs Monfort, Mrs Oldfield, Mrs Bracegirdle, Mrs Cibber, e Cibber stesso, il principe dei damerini, e

Macklin, Quin, Rich, Mrs Clive, Mrs Pritchard, Mrs Abington, Weston, Shuter, Garrick, e tutti gli altri che hanno «rallegrato la vita» e la cui morte «ha eclissato la gioia delle nazioni»!¹⁰² Noi dovremmo assolutamente esserci. Compreremmo il biglietto per tutta la stagione. Di nuovo godremmo *i nostri cento giorni*.¹⁰³ Non perderemmo una sola serata. Non vorremmo, neanche per una grande somma, mancare alla rappresentazione di Amleto o di Bruto fatta da Betterton, o al Catone di Booth, come l'ha recitato la prima volta applaudito da whig e tory rivali. Saremmo in prima fila quando Mrs Barry (che era mantenuta da Lord Rochester e di cui Otway era innamorato) recitasse Monimia o Belvidera; e immaginiamo che andremmo a vedere la Bracegirdle (di cui tutti erano innamorati) in tutti i suoi ruoli. Allora sapremmo esattamente se il modo di spolare un pollo e quello di Bullock di divorare gli asparagi corrispondessero all'originale resoconto che ne faceva il *Tatler* [n. 188]; e se Dogget fosse uguale a Dowton – se fosse più bella Mrs Montfort o Mrs Abington – se Wilks o Cibber fosse il miglior Sir Harry Wildair¹⁰⁴ – se Macklin fosse davvero «l'ebreo che Shakespeare aveva creato»,¹⁰⁵ e se Garrick fosse, tutto sommato, un attore così grande come il mondo gli avrebbe riconosciuto! Molti hanno un forte desiderio di indagare i segreti del futuro; da parte nostra saremmo soddisfatti se avessimo il potere di richiamare in vita i morti e rivivere il passato, tutte le volte che ci piacesse! – Gli attori, dopotutto, hanno pochi motivi di lamentarsi per la loro popolarità, guadagnata con fatica e di breve durata. Uno scroscio di applausi dalla platea, dai palchi e dalla galleria equivale all'immortalità assoluta della fama postuma; e quando sentiamo un attore (Liston), la cui modestia è uguale al merito, dichiarare che gli piacerebbe vedere un cane scodinzolare a mo' di elogio, che cosa deve mai sentire quando suscita uno scoppio di risa in tutto il teatro! Inoltre la Fama, come se la loro reputazione fosse stata affidata solo a lei, è stata particolarmente attenta alla celebrità dei suoi beniamini a teatro: dimentica, uno a uno e anno per anno, coloro che sono stati grandi avvocati, grandi statisti, e grandi guerrieri nella loro epoca, ma il nome di Garrick sopravvive ancora con le opere di Reynolds e di Johnson.

Gli attori sono stati accusati di essere, per la loro professione, stravaganti e dissoluti. Finché vengono definiti così, come un luogo comune, è probabile che continuino ad esserlo. Ma c'è una frase di Shakespeare che dovrebbe

¹⁰² La frase, ripetuta più volte da Hazlitt, si deve al Dottor Johnson, che si riferisce in questi termini alla morte di Garrick in *Lives of the Poets*, nella «vita» di Edmund Smith.

¹⁰³ Ovvio il riferimento a Napoleone.

¹⁰⁴ Personaggio della commedia di George Farquhar *The Constant Couple* (*La coppia fedele*, 1700) e del seguito *Sir Harry Wildair* (1701).

¹⁰⁵ Il 14 febbraio 1741 Macklin recitò Shylock con grande successo. Si racconta che in occasione della rappresentazione la sua bravura avesse così colpito uno spettatore che, dalla platea, disse a voce alta i due versi «This is the Jew / That Shakespeare drew!». È tradizione pensare che fosse Alexander Pope.

essere attaccata come un cartello alla bocca dei nostri sacrestani e fustigatori della moralità: «La tela della nostra vita è fatta di un filo misto, di bene e male insieme; le nostre virtù sarebbero orgogliose se le nostre colpe non le frustassero, e i nostri peccati si dispererebbero se non fossero vezzeggiati dalle nostre virtù» (*All's Well That Ends Well*, IV, 3, 69-72). Quanto alla stravaganza degli attori, come caratteristica tradizionale, non ci se ne deve meravigliare. Vivono alla giornata, piombano dalla povertà nel lusso; non hanno modo di far fruttare il denaro, e tutte le professioni che non vivono trasformando il denaro in altro denaro, o che non hanno la certezza di finire per accumularlo con la parsimonia, lo spendono. Incerti sul futuro si assicurano il presente. Questo non è stolto. Gelati dalla povertà, immersi nel disprezzo, talvolta passano al sole della fortuna e sono sollevati fino alla sommità del pubblico favore; pure, neanche li possono contare su un successo duraturo, ma sono «come il marinaio sull'albero maestro con le vertigini, pronto a ogni raffica di vento a cader giù dentro le fatali viscere dell'abisso!» [*Richard III*, III, 4, 99-101]. Inoltre, se il giovane entusiasta, infatuato del palcoscenico e del pubblico come di un'amante, fosse per natura un vero avaro, vorrebbe diventare o restare un impiegato della City invece di fare l'attore. E ancora, quanto all'abitudine di indulgere in feste, un attore, per essere buono, deve avere un grande spirito di godimento in se stesso - impulsi forti, passioni forti, e un forte senso del piacere; perché il suo mestiere è imitare le passioni e comunicare piacere agli altri. Un uomo di genio non è una macchina. L'attore abbandonato può essere scusato se cerca di dimenticare le sue delusioni bevendo, quello di successo se si scola l'acclamazione del mondo, e se sorseggia come un nettare l'amicizia di coloro che sono amici dei favoriti della fortuna. Non c'è strada impervia quanto quella della fama, fatica dura quanto la ricerca della perfezione. L'eccitazione intellettuale, inseparabile da quelle professioni che richiedono tutta la nostra sensibilità al piacere e al dolore, esige una relativa eccitazione fisica per tollerare il fallimento e non poca per calmare il fermento dello spirito legato al successo. Se al di là di questa eccitazione intellettuale c'è una tendenza alla dissipazione nella professione di attore, è dovuta ai pregiudizi che si hanno contro di loro - a quello spirito di bigotteria che in una vicina nazione nega agli attori una sepoltura cristiana dopo la loro morte, e al luogo comune della critica che, nel nostro paese, insulta il loro carattere con una derisione spiritosa solo a metà, mentre sono ancora vivi. Gli attori non sono rispettabili, solamente perché la loro professione non è rispettata come dovrebbe.

Un ingaggio a Londra è generalmente considerato dagli attori come il *ne plus ultra* della loro ambizione, come «un risultato da desiderare ardentemente» [*Hamlet*, III, 1, 65-66], come il grande premio della lotteria della loro vita professionale. Ma a noi, che non siamo iniziati, sembra piuttosto essere il finale in prosa della loro avventurosa carriera; è l'inizio

in provincia la parte poetica e davvero invidiabile di essa. Dopo quella, hanno relativamente poco da sperare o da temere. «Il vino della vita è bevuto, e non ne resta che la parte minore» [*Macbeth*, II, 3, 91-92]. A Londra diventano gentiluomini e servi del Re, ma è la mescolanza romantica dell'eroe e del vagabondo che costituisce l'essenza della vita dell'attore. È la transizione dalla loro persona vera al personaggio assunto, dal disprezzo del mondo agli applausi della folla che dà gusto a questi ultimi e che li solleva tanto al di sopra della comune umanità di notte quanto di giorno sono abbassati al di sotto di essa. «Spinti da feroci estremi, resi più feroci dal contrasto» [John Milton, *Paradise Lost*, II, 598-599] – sono gli stracci e un letto di cascame che danno splendore a un piumaggio e a un trono. Pensiamo che se si chiedesse all'attore più osannato nei teatri di Londra di confessare a questo riguardo, riconoscerebbe che tutto il successo che ha avuto dal «pubblico splendido e straripante» non era niente al confronto all'eccitazione da capogiro di un successo insperato in un baraccone. In città gli attori sono criticati; in provincia sono oggetto di meraviglia o di divertimento; non ha molta importanza quale dei due, purché l'intervallo tra di loro non sia troppo lungo. Per quanto ci riguarda, riteniamo che la descrizione in *Gil Blas*¹⁰⁶ dell'attore girovago che inzuppa la sua crosta di pane nel pozzo lungo la strada ci offra una perfetta immagine della felicità umana.

Sull'andare a teatro e su alcuni dei nostri vecchi attori

London Magazine, I, gennaio 1820

C'è meno pedanteria e sofisticazione (ma non meno sentimenti di parte e pregiudizi personali) nel giudicare il teatro piuttosto che moltissimi altri soggetti; e noi proviamo una specie di predilezione tanto teorica quanto istintiva per i volti di chi va a teatro, come membri tra i più socievoli, pettegoli, buoni e umani della società. Da questo punto di vista, come da altri, il teatro è una prova e una scuola di umanità. Non ci piacciono molto le persone che non amano le opere teatrali, e per questa ragione pensiamo che non possano amare né se stessi né altri. Un uomo realmente umano (eccetto in caso di incomprensibili pregiudizi, che non sembrano i mezzi più probabili per aumentare o preservare l'amabilità naturale del carattere) è incline a studiare l'umanità. *Omnes boni et liberales HUMANITATI semper favemus*. Gli piace vederla riportata dall'universalità dei precetti e dei termini generali alla realtà delle persone, dei toni e delle azioni, e risollevarla dalla rozzezza e dalla familiarità dei sensi al livello alto e folgorante dell'immaginazione. Gli piace vedere il volto dell'uomo da cui

¹⁰⁶ Il riferimento è all'opera di Alain-René Lesage e in particolare all'episodio dell'incontro di Gil Blas con l'attore Melchior Zapata (II, 8).

sia stato strappato il velo del tempo e sentire il pulsare della natura uguale in tutti i tempi e tutti i luoghi. Il sorriso della sorpresa bonaria davanti alla follia, le lacrime della pietà davanti alla sfortuna, non sfigurano sul volto dell'uomo o della donna. È in qualche modo piacevole e istruttivo aver visto Coriolano o Re Giovanni nei panni di Kemble, aver dato la mano a Otello nella persona di Kean, aver tremato davanti alla forza di Lady Macbeth nello sguardo di Mrs Siddons. Il teatro allo stesso tempo dà corpo ai nostri pensieri e raffina ed espande le nostre impressioni sensoriali. Non ha l'orgoglio e la distanza della scienza astratta; non ha il futile egoismo della vita ordinaria. È particolarmente desiderato nelle grandi città (dove naturalmente è più fiorente) per uscire dall'insoddisfazione e dall'*ennui* che striscia sulle nostre attività per via dell'indifferenza o del disprezzo che gli altri vi gettano sopra; e allo stesso tempo per riconciliare i nostri innumerevoli, discordanti e incommensurabili sentimenti e interessi, dandoci un argomento immediato e condiviso per occupare la nostra attenzione e per riunirci attorno ai principi della nostra comune umanità. Non odiamo mai un volto visto in platea; e la risata di Liston servirebbe da cordiale per cancellare la più vecchia animosità dei più incalliti critici. L'unico inconveniente per la felicità e la soddisfazione nella vita degli appassionati di teatro deriva dalla brevità della vita stessa. Ci mancano i beniamini non di un'altra epoca, ma della nostra – gli idoli del nostro entusiasmo giovanile – e non possiamo rimpiazzarli con altri. Il che non significa che *questi* siano peggiori, perché sono differenti da *quelli*; anche se fossero stati migliori, per noi non sarebbero stati altrettanto buoni. È la penitenza della nostra natura, da Adamo in poi; così Milton fa esclamare ai nostri progenitori:

Se Dio creasse un'altra Eva, e io
Fornissi un'altra costola, pure la perdita di te
Non sarebbe mai lontana dal mio cuore [*Paradise Lost*, IX. 911-13].

Noi immoliamo i migliori affetti, le più alte aspirazioni al bello e al buono sull'altare della giovinezza; ci va bene se nell'età successiva qualche volta possiamo riaccendere la fiamma quasi estinta e odorare la sua fragranza che svanisce, come il soffio dell'incenso, di fiori odorosi e resine, per trattenere lo spirito della vita, l'ospite etereo, un po' più a lungo nella sua fragile dimora – consolarlo e confortarlo con i piaceri della memoria, non con quelli della speranza. Finché possiamo farlo, la vita vale la pena di essere vissuta; quando non potremo più farlo, la sua primavera finirà presto e sarebbe meglio che non fossimo vivi! Chi ci ridarà Mrs Siddons se non in un sogno a occhi aperti, una visione beatifica degli anni passati, incoronati di altre speranze e altri sentimenti, la cui magnificenza è sbiadita, e la gloria e la forza finite! Chi al giorno d'oggi (o anche agli occhi della fantasia) riempirà la scena come lei con la dignità della persona e con

ciò che emana dalla mente? O chi siederà maestosa sul trono della tragedia – una Dea, una profetessa e una musa – dal quale il lampo del suo sguardo balenava sulla mente facendo sussultare i pensieri più reconditi – e il tuono della sua voce circolava nel petto in travaglio e risvegliava sentimenti profondi e semisconosciuti dal loro sonno? Chi incederà sul palcoscenico degli orrori, come genio che vi presiede, o «farà la padrona di casa» [*Macbeth*, III, 4, 4] al banchetto del delitto? Chi camminerà in una desta allucinazione dell'anima e poi visiterà per sempre l'occhio della mente con l'orribile spettacolo della sofferenza e della colpa? Chi farà sì che ancora una volta la tragedia stia in piedi sulla terra con la testa oltre i cieli, piangendo lacrime e sangue? Quest'assenza non può essere colmata. Finché dura il teatro non ci sarà mai un'altra Siddons! Con lei la tragedia sembrava fermarsi; e il resto non sono che rapide comete o esalazioni ardenti. È sufficiente orgoglio e felicità per noi aver vissuto nella stessa epoca con lei, e con un'altra persona!¹⁰⁷ Basta con questo argomento. I sentimenti cui siamo più ansiosi di rendere giustizia sono quelli di cui sarà sempre impossibile farlo!

Passiamo a qualcosa di meno serio. Non abbiamo più la stessa magnificenza nella tragedia né la stessa raffinatezza, varietà e correttezza nella commedia. C'era Lewis, allegro, vivace, strampalato; che veniva chiamato «Lewis Gentiluomo» – tutto vita, e forma, e volubilità, e capriccio; il più grande comico *manierista* che forse abbia mai vissuto, che sembrava avesse la testa nei calcagni e lo spirito sulla punta delle dita, che non lasciava mai ferma la scena e ti alleggeriva il cuore e ti faceva girare la testa con la sua infinita vivacità e agitazione, e vigorosi spiriti animali. Ci chiediamo come la morte possa averlo afferrato nel suo movimento pazzo e vorticoso, o abbia fissato il suo spirito volatile in un triste *caput mortuum* di polvere e ceneri. Nessuno come lui sapeva spalancare una porta, o saltare su un tavolo, o salire su per una scala, o far roteare un cappello, o far oscillare un bastone, o fare il falso nobile o il servo di un nobile. Era al Covent Garden. Con lui c'era Quick, che impersonava un eccellente cittadino vanitoso, attivo, fanfarone, che fa soldi; oppure un vecchio tutore burbero, con un abito marrone e la parrucca. C'era anche Munden, che era un buon attore allora come lo è adesso; e Fawcett, che era al tempo molto migliore di come è ora, perché recentemente sembra sorvolare sulla sua parte; vuole essere attore e impresario insieme, ed è diventato serio prima di ritirarsi dalle scene. Ma qualche anno fa (quando concorreva in popolarità con Jack Bannister) nessuno come lui sapeva gridare «dagli!»

¹⁰⁷ Quasi sicuramente un riferimento a Napoleone, idolo di Hazlitt. Il pittore Benjamin Robert Haydon racconta che Hazlitt si era messo a bere disperato per la sconfitta di Napoleone a Waterloo finché si era risvegliato dallo stato di prostrazione in cui era caduto e aveva smesso (*The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon*, edited by M. Elwin, London, Macdonald, (1853) 1950, p. 250).

come un nobile di campagna che caccia alla volpe; e cantava «Amo amas» nel ruolo di Lingo in *Agreeable Surprise*,¹⁰⁸ in uno stile così patetico da sciogliere il cuore dei giovani apprendisti nei posti da due scellini in galleria. Sembra però che sia diventato maldisposto verso la sua professione e indifferente al successo che poteva acquisire per sé e al piacere che di solito dava agli altri. Nei personaggi turbolenti e pragmatici e in tutte quelle parti che si potrebbero definire come il gergo della commedia, difficilmente aveva eguali. Forse lui considerava questo tratto della sua arte inferiore alla sua ambizione, ma secondo noi tutto ciò che un uomo fa al suo meglio vale la pena che lo faccia. Nello stesso teatro c'era il piccolo Simmons che è rimasto lì fino di recente, come un veterano al suo posto, finché è caduto giù per le scale e si è rotto l'osso del collo, e nessuno è sembrato saperlo o curarsi della faccenda. Per quanto fosse uno di quelli che «avevano rallegrato la vita» la sua morte non ha proprio «eclissato la gioia delle nazioni». Gli spettatori non sono riconoscenti. Fanno uno sforzo di generosità, riuniscono tutta la riluttante ammirazione in un mucchio e la offrono con servile ostentazione al tempio di qualche grande nome, che pensano possa riflettere la gloria sui suoi adoratori. Oppure, come creditori alla moda, pagano i debiti d'onore per ostentare la cosa, e dimenticano i diritti del merito più umile, ma di qualità, come era quello di Simmons, uno dei più corretti, taglienti, semplici e bizzarri attori comici che abbiamo avuto per lungo tempo o che probabilmente avremo di nuovo. Non era un buffone, ma un vero attore. Non recitava se stesso e non faceva scherzi, ma recitava la parte che l'autore gli aveva assegnato. Questo era il grande merito del vecchio buon modo di recitare. Lui ci stava dentro come un brillante nel castone di un anello o come l'anello sta bene al dito. Lo cercheremo spesso in Filch [in *The Beggar's Opera*], nel quale la sua presenza era un continuo doppio senso, con un occhio che sbirciava le tasche del suo vicino e l'altro rivolto alla forca – nello scintillante Beau Mordecai [in *Love à-la mode* di Macklin del 1760], in Moses [in *The School for Scandal*], nel quale aveva tutta la precisione, il pragmatismo e l'impenetrabile segretezza dell'usuraio ebreo; e in Lord Sands [in *Henry VIII*] dove aveva tutta la scena per sé e sembrava riempirla con la singolare insignificanza della sua persona e le arie infinite che si dava. Lo cercheremo in queste e in altre parti, o cercheremo qualcuno uguale a lui, ma invano.

Quanto all'altro teatro, c'era King, il cui modo di recitare lasciava in bocca un sapore pungente e dolce come di cotogna, con una faccia vecchia, dura, rozza e appassita, come una mela, raggrinzita in un migliaio di rughe; con battute furbe e risposte acide; «con cenni e segni e sorrisi raggianti» [John Milton, *L'Allegro*, 28]; che era il vero gentiluomo voglioso, adulatore oppure frettoloso, collerico, imperioso, in Sir Peter Teazle [in *The School for Scandal*] e Sir Anthony Absolute [*The Rivals* di Sheridan]; e il vero, cioè il presunto,

¹⁰⁸ *La bella sorpresa*, commedia di John O'Keeffe (1781), con la musica di Samuel Arnold.

buffone in *Touchstone [As You Like It]*, con lo spirito che gli spuntava dalla testa come un paio di orecchie di asino e la follia appollaiata sul suo berretto come un gufo. C'era anche Parsons che ricordiamo come un logoro «abito di servizio» in *Elbow [Measure for Measure]*; e Dodd in *Acres [The Rivals]*, che aveva un modo straordinario di afferrare un significato o di affondare nella follia con la migliore grazia naturale, e il cui coraggio gli sembrava letteralmente trasudare dalle dita nelle preparazioni per il duello. C'era Suett, il delizioso vecchio gradicante, l'immortale Dicky Gossip¹⁰⁹ del palcoscenico; e con lui Jack Bannister la cui gaiezza, il buon umore, il sentimento cordiale e lo spirito naturale risplendevano attraverso i suoi personaggi e li illuminavano come un oggetto trasparente. Bannister non usciva da se stesso per impossessarsi della sua parte ma se la metteva addosso sopra il suo abito ordinario, come un *surtout*, comodo, caldo e confortevole. Lasciava che il suo carattere personale trasparisse e questo era il gran fascino della sua recitazione. In *Lenitive*, in *The Prize* [1792, farsa musicale di Prince Hoare], quando il dandy si innesta sul personaggio del farmacista, veniva fuori dal guscio come la crisalide dalla larva e di sicuro mai si era illuminata sul palcoscenico, che lui sembrava appena toccare, una visione più incantevole – che indorava e rallegrava la sfera variegata in cui lui cominciava a muoversi – brillante come una pillola dorata, svolazzante come una foglia d'oro, vistoso come una farfalla, pimpante come una cavalletta, pieno di vita, e di risate e di gioia. Il suo *Scrub [The Beaux' Stratagem* (1707) di George Farquhar], in cui spruzza un torrente di birra casalinga contro il soffitto, in un improvviso accesso di risa alle spiritosaggini di suo fratello Martin; il suo *Genero* [il Signor Arionelli, nella farsa *The Son-in-law* di John O'Keeffe]; la parte che recitava in *My Grandmother*; il suo *Autolycus [The Winter's Tale]*; il suo *Colonnello Feignwell [A Bold Stroke for a Wife* di Susanna Centlivre]; e il suo *Walter* in *The Children in the Wood* [1799, un'opera di Thomas Morton Sr], erano tutti ammirevoli. La maggior parte dei suoi personaggi gli stavano a pennello – per il suo sorriso bonario, la sua vivacità esuberante, il buon cuore e la faccia onesta; e nessun altro sapeva recitarli così bene, perché nessun altro sapeva recitare Jack Bannister. Qualche tempo fa è stato visto guardare con nostalgia il Drury Lane Theatre, senza dubbio pensando ai tempi passati; altri che guardano il teatro con nostalgia non possono dimenticare Bannister quando pensano ai vecchi tempi felici! C'erano Bob e Jack Palmer, che facevano Brass e Dick in *The Confederacy*;¹¹⁰ uno il modello del fratello maggiore, l'altro del fratello minore. C'era Wewitzer, il più fidato dei valletti svizzeri e il Tattle più «riservato» [in *Love for Love* di Congreve]

¹⁰⁹ Personaggio della farsa musicale *My Grandmother* (1796) di Prince Hoare. Suett fu dipinto nei panni di Dicky Gossip da Samuel de Wilde, famoso ritrattista di attori e pittore teatrale.

¹¹⁰ *La confederazione* (1765), di Sir John Vanbrugh, traduzione di *Les Bourgeoises à la Mode* di Florent Carton d'Ancourt.

del palcoscenico. C'era, e c'è ancora, l'irlandese Johnstone, con le ginocchia agili, il cappello arrotolato in mano, la risata bonaria, le sopracciglia arcuate, lo sguardo malizioso, e il suo morbido accento che si arricciava intorno all'orecchio come dei baffi ben lubrificati. Questi erano tutti gli uomini. Poi c'era Miss Farren, con la sua aria e le grazie di una signora, con quell'elegante modo di girare la testa e di muovere il ventaglio e di parlare in modo vivace; e Miss Pope, l'immagine stessa di una dama di compagnia,¹¹¹ una zitella o una vecchia vedova benestante - l'ultimo sprazzo di bellezza, la seconda infanzia della vanità, più bizzarra, strana e antiquata, più impertinente, frivola e stordita che si possa immaginare; imbalsamata nelle follie, conservata sotto lo spirito dell'affettazione dell'epoca scorsa; e poi si aggiunga a queste Mrs Jordan, figlia di madre Natura, la cui voce era un cordiale per il cuore, perché veniva dal cuore, ricca, piena, come succo di ricca uva; udire la sua risata era come bere del nettare; il suo sorriso «faceva risplendere il sole» non «in luoghi ombrosi» [*The Fairie Queene*, libro I, III, 35-36] bensì tra le luci abbaglianti e in teatri pieni di vita; e «parlava in modo più dolce del canto» [F. Beaumont e J. Fletcher, *Philaster*, V, 5, 199-200] e il suo canto era come la vibrazione dell'arco di Cupido. La sua figura era grande, morbida e generosa come la sua anima. Si è tentato di metterle a confronto Miss Kelly. Ma non c'è confronto. Miss Kelly è una ragazza scaltra, maliziosa, furba, vivace; sparge ovunque sensibilità repressa; si lecca le labbra all'idea di fare birichinate, taglia in due le parole o mostra un senso subdolo nell'angolo degli occhi, è irrequieta per la curiosità o incapace di star ferma per ripicca - è sempre inquieta e sempre interessante; ma Mrs Jordan era tutta esuberanza e grazia, «la sua generosità era senza limiti come il mare; il suo amore altrettanto profondo» [*Romeo and Juliet*, II, 1, 175-176]. Era la sua capacità di godimento e il contrasto che mostrava con tutto ciò che era tagliente, angoloso e irritabile, a comunicare allo spettatore la stessa sentita e cordiale soddisfazione. La sua Nell [in *The Devil to Pay* (1731), un'opera di Charles Coffey], per esempio, era regale proprio come il suo liquore e si avvolgeva nella lana d'agnello con immenso piacere. Miss Kelly è una cameriera accorta e scaltra; Mrs Jordan non aveva niente di accorto o scaltro. Era Cleopatra trasformata in una venditrice di ostriche, che non sapeva di essere Cleopatra, o era interessata ad essere una venditrice di ostriche. Una venditrice di ostriche, se fosse stata come lei, sarebbe stata uguale a una Cleopatra; e un Antonio non l'avrebbe lasciata nemmeno per l'impero del mondo!

Dagli attori favoriti di qualche anno fa, passiamo a quelli di oggi, e ne parleremo senza lesinare lodi o sforzarci di tesserne.

¹¹¹ Il riferimento è a *The Duenna* (*La dama di compagnia*, 1775), opera di Thomas Linley su libretto di Richard Brinsley Sheridan, in cui Miss Pope recitò nel 1801 e fu molto ammirata.

Il primo tra gli attori tragici è Kean. Per dimostrare che non crediamo che la tragedia decada regolarmente a ogni generazione successiva, diremo che non riteniamo ci sia mai stato, a nostra memoria, un attore tragico (con l'eccezione di Mrs Siddons) uguale a Kean. E non sappiamo neanche se Mrs Siddons fosse la più grande dei due, eccetto che per la voce e la figura, e la facilità consapevole e la naturale dignità che conseguono da questi requisiti. Per verità di natura e forza di passione, per discernimento e originalità Kean non è inferiore a nessuno; ma ha una figura insignificante e la voce rauca, il che naturalmente diminuisce o *volgarizza* la nostra idea dei personaggi che recita; e forse si potrebbe aggiungere a questo la mancanza di una certa corrispondente elevazione e grandezza di pensiero, delle quali la nobile forma di Mrs Siddons sembrava essere lo stampo e il ricettacolo naturale. La sua natura sembrava sempre al di sopra delle situazioni con cui doveva lottare; la sua anima sembrava più grande della passione che si agitava nel suo petto. La grandezza era la culla in cui il suo genio veniva cullato; per lei *essere* significava essere sublime! Faceva le cose più grandi con una facilità infantile; la sua forza non sembrava mai portata all'estremo e pareva sempre avere risorse inesauribili in serbo. La minima parola che pronunciava sembrava fluttuare fino in fondo al palcoscenico; il minimo gesto della mano sembrava comandare riverenza e obbedienza. Kean è tutto sforzo, violenza, passione estrema; è posseduto da una furia, un demone che non gli lascia tregua, né il tempo di pensare o lo spazio per l'immaginazione. Forse si spinge fino allo stesso grado d'intensità di sentimento di Mrs Siddons, e mette a segno colpi altrettanto sicuri e violenti, ma lo fa tendendo ogni nervo e concentrando ogni facoltà su quel solo punto; e così come lui stesso lo fa con sforzo, anche lo spettatore lo segue con sforzo. In un certo senso la nostra empatia finisce con l'impressione del momento e non si lascia dietro la stessa grande e costante immagine di sé. Otello è l'unica eccezione a questi rilievi. Il modo solenne e magniloquente in cui recita il monologo d'addio vale tutta l'arte di gladiatori e mimi del mondo. Il suo Sir Giles è il suo personaggio più adeguato e vitale, ma è troppo uniforme, troppo vivace dall'inizio alla fine. Non c'è ragione perché debba avere la stessa foga, lo stesso *impetus* al principio così come alla fine della sua storia; non dovrebbe avere la ferocia di una bestia selvatica finché non è spinto alla pazzia dai cacciatori. Oseremmo dire che Sir Giles Mompesson (che si suppone fosse il personaggio originale) prendeva le cose in modo più tranquillo e si disperò solo per il suo destino. Cooke recitava l'impianto generale del personaggio meglio da questo punto di vista, ma senza le stesse pause e gli impeti di passione. In realtà Cooke, confrontato con Kean, aveva solo il gergo e le spacconate della tragedia. E non crediamo neanche che Kemble fosse uguale a lui, con tutto il suo studio, la grazia e la dignità classica della forma. Della perfetta tragedia lui era la statua, non l'anima viva. Mrs

Siddons combinava il vantaggio della forma e di altri requisiti strutturali con la natura e la passione; Kemble ha i requisiti esteriori (almeno il volto e la figura) senza il lavoro interno dell'anima; Kean ha questo senza quelli e, se dobbiamo scegliere tra i due, pensiamo che la *vis tragica* debba avere la precedenza su tutto il resto. In breve, Kean ci sembra una prova, un *experimentum crucis*, per dimostrare il trionfo del genio sui difetti fisici, della natura sull'arte, della passione sulla simulazione e dell'originalità sulla monotonia ordinaria. Accanto a Kean, l'artista più grande nella tragedia che ci sia ora sulle scene è indubbiamente Miss O'Neill. Non la si può certo mettere accanto alla grande attrice del passato, ma non c'è nessun'altra che si possa confrontare con lei. Se non avessimo visto Mrs Siddons, di sicuro non avremmo saputo concepire niente di più bello di alcuni dei suoi personaggi, come Belvidera, Isabella in *The Fatal Marriage*, Mrs Beverley, e Mrs Haller [in *The Stranger*], che (come li interpretava all'inizio) erano insuperabili per tenerezza di sensibilità e per la semplice forza della passione. Comunque ha recentemente portato l'espressione dell'agonia mentale e della sofferenza a un livello di orrore fisico che è doloroso guardare e che è particolarmente ripugnante in una persona con la sua delicatezza fisica e il suo aspetto davvero femminile. Mrs Bunn è un'attrice bella e interessante nel dramma sentimentale; e nella parte della regina Elisabetta, nella tragedia *Maria Stuart* di Schiller, che ha interpretato recentemente, ha reso, nell'agitazione della sua persona, nei pensieri confusi dipinti nel suo sguardo, e nei toni profondi ma belli e dolci della sua voce, una prova di eccellenza più alta di quanto abbia finora mostrato. La sua voce è una delle più belle sulla scena. Somiglia al profondo brusio di un alveare in primavera, e le parole cadono dalle sue labbra come miele. Macready è, secondo noi, un declamatore veramente vivace e appassionato, con una voce nobile e intensità di maniere, ma sappiamo che il suo forte è lasciar libero corso alla corrente di sentimenti appassionati piuttosto che incarnare un carattere individuale o discriminare tra passioni diverse. C'è nel suo portamento personale una gaiezza e una nobile impazienza che Kean non ha, ma in altri aspetti più essenziali non c'è spazio per il confronto. Del suo Coriolano e del Riccardo dovremo forse parlare in dettaglio più avanti.

Concluderemo questo schizzo introduttivo dicendo poche parole sugli attori comici. Si può dire che Emery al Covent Garden sia il miglior attore *provinciale* sui palcoscenici di Londra. Nei suoi personaggi rustici è un attore perfetto. Sarebbe un critico audace chiunque si impegnasse a dimostrare che Emery ha fatto qualcosa di sbagliato durante la sua carriera. Il suo Hodge [*Love in a Village*, opera comica di Thomas Arne con il libretto di Isaac Bickerstaff] è assolutamente realistico e il suo Lockett [*The Beggar's Opera*] è tetro, cupo e impenetrabile come le mura della prigione della quale è guardiano. Il suo Robert Tyke [in *The School of Reform* (1805)] di

Thomas Morton] è il sublime della tragedia nella vita umile. Liston ha più spirito comico, più forza nel volto e una più geniale e felice vena di follia di qualsiasi altro attore che ricordiamo. La sua farsa non è caricatura: la comicità trasuda dalle sue fattezze e gli gocciola giù per la faccia, la sua voce è un diapason per la risata. Fa alcuni personaggi in modo solo neutro, altri in modo rispettabile, ma quando *mette tutto se stesso* in un'azione comica non ha rivali. Munden, con tutta la sua bravura, la sua fantasia, la sua immaginazione e con i suoi effetti generali, è un caricaturista al confronto. Distorce i lineamenti fino al limite della smorfia, muove la voce con la lingua in un modo straordinario ma tutto questo lo fa chiaramente per il pubblico, mentre lo stile di recitazione di Liston è inconsapevole e involontario; si concede la propria comicità o il proprio assurdo umorismo per compiacere se stesso e gli strani suoni che emette gli vengono naturalmente come il belato a una pecora. Elliston è un attore di grande bravura e di una classe molto piacevole; c'è gioia nel suo sguardo, nella voce e nei modi; si muove in scena come se fosse la sua «scelta migliore, prima e ultima»; si firma attore comico in ogni libro, documento o ricevuta; colpisce tutti nel punto debole, tra la farsa e la tragedia; tocca le corde di un sentimento eroicomico con il giusto pathos e la giusta vivacità; e interpreta il miglior gentiluomo povero o poeta bisognoso delle scene. Il suo Rover [in *The Rover (Il giramondo, 1677)* di Aphra Behn] è magnifico, così come il suo Duca in *The Honeymoon*;¹¹² e in *Matrimony* [1804, farsa di James Kenney] è il migliore di tutti. Dowton è un attor comico genuino e eccellente e, parlando del suo Major Sturgeon [*The Mayor of Garratt* di Samuel Foote] non possiamo sorvolare, in un silenzio sdegnoso, sul Jerry Sneak di Russell¹¹³ e Miss Molly Jollop di Mrs Harlowe. Oxberry è un attore con una vena comica forte più che piacevole (il suo Mawworm¹¹⁴ è particolarmente enfatico). Harley piace agli altri perché sembra piacere a se stesso; e il piccolo Knight, nell'ingenuità e bontà del ragazzo di campagna, è inimitabile.

Teatri minori – attori girovaghi

London Magazine, III, Marzo 1820

Un motivo che rende interessanti i teatri minori è che costituiscono il legame che ci conduce dalla gloria più alta e dall'ostentazione più

¹¹² È il personaggio di Duke Aranza in *The Honeymoon* (1805) commedia di John Tobin, con una trama simile a *The Taming of the Shrew*.

¹¹³ Samuel Russell era così famoso per questa parte, da esser conosciuto come «Jerry Sneak Russell». Si veda la recensione di Hazlitt di questo dramma, sull'*Examiner* del 30 giugno 1816.

¹¹⁴ Si riferisce a *The Hypocrite* (1792), adattamento di Isaac Bickerstaff della commedia *Non-Juror* di Colley Cibber, a sua volta adattamento di *Tartuffe* di Molière.

imponente dell'arte di Tespi giù fino ai suoi primi rudimenti e ai suoi deboli esordi. Con un consapevole e lieto sguardo al passato, ci portano indietro, lungo il panorama della fantasia, al granaio del villaggio, o alla tenda mobile, o al municipio antiquato, o alla più elegante sala delle adunanze, in cui Momo ci ha svelato le sue feste fiabesche e ci ha introdotti, per la prima volta nella nostra vita, a quella strana anomalia dell'esistenza, quella realtà fantastica, quel gaio sogno a occhi aperti: *una compagnia di attori girovaghi!* State fermi, state vicini, trattenete il respiro – non una parola, non un sussurro – le risate sono pronte a partire, «come cani da caccia sguinzagliati» [*Henry V*, III, 1, 31], le lacrime di meraviglia e di attesa sono pronte a scivolare giù dagli «occhi pieni e per le belle guance della giovinezza»¹¹⁵ anche prima del tempo. Un altro momento ancora e tra le candele accese, i suoni danzanti della musica, i cuori che battono piano e gli guardi avidi, il sipario si alza e l'immagine del mondo appare davanti a noi in tutta la sua gloria e in tutta la sua luminosità. La Vita stende la sua ombra lieta sul palcoscenico; la Speranza sbatte le ali multicolori «fragranti di profumi» (John Milton, *Paradise Lost*, 2, 843-844), la Gioia batte la mani e ride in un centinaio di volti felici. Oh, infantile fantasia, che potente impero è il tuo! Che creazioni infinite costruisci dal nulla! Che «vasto O» [*Henry V*, I, 1, 13] davvero scegli per recitarvi i tuoi pensieri e fatti impareggiabili! Sei migliore del trofeo dorato che adorna il drappo funebre dei re; sei più brillante della preziosa mazza che li precede il giorno dell'incoronazione. Le tue visioni più spaventose sono felicità invidiabile; le tue finzioni più selvagge sono le verità più solide. Tu sei l'unica realtà. Tutti gli altri beni deridono il nostro vano cercare di afferrarli, ma tu rappresenti promettendo; il tuo sorriso è fruizione; le tue blandizie sono tutto ciò che possiamo propriamente chiamare nostro; sei il balsamo della vita, il paradiso dell'infanzia, l'idolo del poeta e l'orgoglio dell'attore! Il mondo non è che il tuo ritratto e il palcoscenico è il tuo specchio magico. Quando mostra per la prima volta la sua superficie alla nostra vista, come siamo felici, sorpresi! Non abbiamo nessuna idea di inganno nella scena, nessun desiderio se non quello di realizzarla noi stessi con urgenza avventata e con appassionata impazienza. Diciamo al magnifico fantasma fatto d'aria «Vieni, fatti afferrare!» [*Macbeth*, II, 1, 34]. Troviamo un nuovo senso, il velo ci cade dagli occhi e le scene della vita iniziano in rapida successione infinita, affollate di attori e attrici, così come li vediamo davanti a noi – confrontabili con «quelle gaie creature del cielo che vivono nell'arcobaleno e giocano nelle nuvole arricciate» [John Milton, *Comus*, 299-301]! Felici noi che guardiamo e ammiriamo, e felici, pensiamo, coloro che vengono guardati e ammirati in questo modo; e talvolta ci sentiamo a disagio finché non possiamo noi stessi mescolarci alla massa gaia, indaffarata,

¹¹⁵ Da *The Rule and Exercises of Holy Dying* (Regole e esercizi per una buona morte, 1651), libro devozionale di Jeremy Taylor, I, sez. 2.

chiacchierona, eccitata, incipriata, dipinta, profumata, imparruccata, stranamente abbigliata, di bellimbusti e di smorfiose – di eroi e eroine di tragedia – seriamente; oppure diventare attori e rappresentarli per gioco con tutta l'aria impertinente e importante degli originali!

Non è un momento senza importanza nella vita di una persona la prima volta che una cosa dallo strano aspetto, una locandina, viene consegnata alla porta, in una piccola città di mercato in provincia (mettiamo Wem¹¹⁶ nello Shropshire). L'impresario, un po' più grasso e più impettito del resto della compagnia, «come si confà a un impresario», con l'aspetto dell'uomo d'affari e contemporaneamente del damerino nell'andatura e nelle maniere, bussa alla porta con la punta del bastone (il segno della sua carica), con un pacco di fogli sotto il braccio, ne dà uno, stampato a grandi lettere maiuscole, con un inchino rispettoso e una familiare alzata di spalle, spera di soddisfare la città, accenna all'incoraggiamento liberale che hanno ricevuto nell'ultimo posto in cui si sono fermati; hanno avuto ogni possibile favore dai magistrati, una sera ha cenato con il reverendo Mr Jenkins,¹¹⁷ un prete dissenziente e uomo davvero molto informato, piacevole e sensibile, pieno di aneddoti – nessun pregiudizio illiberale contro la professione – poi parla della forza della sua compagnia, menzionando distrattamente il suo genere favorito – la serata a suo beneficio fissata per uno dei primi giorni, ma sarebbe per lui un onore dare ulteriori particolari in una prossima occasione – parla del palcoscenico come di un divertimento elegante, che ravviva in modo molto piacevole una o due serate libere nella settimana e, opportunamente gestito (cosa cui lui stesso presta la più diligente attenzione), potrebbe diventare il più grande aiuto alla causa della virtù e dell'umanità – aveva visto Garrick recitare la penultima sera prima che si ritirasse dalle scene – lui stesso aveva avuto delle offerte dai teatri di Londra e, in verità, non poteva dire di aver abbandonato del tutto l'idea di sorprenderli un giorno – per come stavano le cose non c'era ragione di lamentarsi – la signora F. – abbastanza in là con gli anni – il figlio maggiore un caso prodigioso per le sublimi vie della tragedia – forse aveva parlato troppo di se stesso – aveva dato piacere a tutti – sperava che il giovane signore e la signora almeno potessero intervenire la sera seguente, quando *The West Indian* [1771, di Richard Cumberland] sarebbe stato recitato nella sala del mercato, con la farsa *No Song No Supper* [di Prince Hoare] – e così avendo recitato la sua parte si ritira, totalmente persuaso di aver fatto un'impressione favorevole e di aver incontrato tutto l'incoraggiamento che il luogo può fornire! Così di casa in casa passa attraverso tutta la routine, un argomento dietro l'altro, con quella specie di modesta sicurezza che è

¹¹⁶ Il luogo dove Hazlitt era cresciuto (nel *London Magazine* indicato con uno spazio vuoto: «H—m»).

¹¹⁷ Nell'articolo sul *London Magazine* è scritto «The Rev. Mr J—s»: il vuoto può essere riempito con il nome Jenkins, che si dice fosse stato suggerito a Hazlitt dal figlio.

indispensabile per l'impresario di un teatro di provincia. Questo personaggio, che fluttua sui problemi della vita come la schiuma su un'onda pigra, con tutte le sue risorse e le sue delusioni, con i suoi ornamenti finti e dati in pegno, con le scene ipotecate, con la cassa vuota e l'orchestra insubordinata, non è il più miserabile di tutti gli uomini - è poco meno felice di un re, per quanto non sia molto di più di un mendicante. Ha poco da pensare, molto da fare e ancora di più da dire, ed è accompagnato nel suo incessante giro giornaliero di insignificanti occupazioni da un infallibile senso di autorità e di importanza personale, la cosa necessaria (più di tutte le altre) al cuore umano. Questi comunque è chi si occupa degli affari nella compagnia; è una specie di istituzione nel loro piccolo stato; come l'immagine di Nabucodonosor, ma per metà di terra e per metà di un metallo più fine; lui non «è fatto solo di fantasia» [*A Midsummer Night's Dream*, V, 1, 8], non è, come tutti gli altri della sua ambiziosa squadra, uno che si nutre d'aria, che beve applausi, che si agghinda di vanità e di niente altro; non è totalmente pazzo, né totalmente felice. Romeo che si lamenta, che va a letto senza cena e sopra al suo giaciglio di paglia sogna una corona d'alloro, fazzoletti sventolati, occhi brillanti e bigliettini che traspirano sconfinato amore; il delirante Riccardo, le cui furibonde maledizioni sono sommerse dalle grida della platea che comanda su tutto; colui che, senza un mantello addosso o un soldino in tasca afferra la tunica di Catone e si mette la corona di Cesare sulla testa: questi sono gli uomini che la Fantasia ha scelto per sé e che ha messo fuori dalla portata della fortuna e quasi del fato. Non si preoccupano del futuro. Che importa loro che cosa mangeranno, o berranno o come si vestiranno? «Per loro la mente è un regno».¹¹⁸ A misurare la loro ricchezza non sono i miseri dieci scellini a settimana, la loro parte nei profitti del teatro, con cui devono pagarsi il letto, la pensione e l'alloggio. Condividono (e non in modo ineguale) tutta la ricchezza, la magnificenza e i piaceri del mondo. Brandiscono scettri, conquistano regni, corteggiano principesse, si vestono di porpora e banchettano sontuosamente ogni sera. Assaggiano con la fantasia «l'estasi di tutta la terra, vivendo e amando»:¹¹⁹ diventano per un momento, ai loro occhi e agli occhi degli altri, tutto ciò che l'umanità ha più ammirato o più invidiato loro. Il poeta immagina che altri siano questo o quello, l'attore immagina di essere lui stesso tutto ciò che il poeta soltanto descrive. Un po' di rosso ne fa un innamorato, una piuma un eroe, una corona di ottone un imperatore. Dove si potrebbero comprare rango, carica, piaceri supremi a un prezzo così basso come in questo negozio della fantasia? Vi sembra niente sognare ogni volta che ci piaccia e *sembrare* tutto

¹¹⁸ È il titolo della poesia «My minde to me a kingdome is» di Sir Edward Dyer (1543-1607), musicata da William Byrd e pubblicata nei suoi *Psalms, Sonets & Songs of Sadnes* (1588).

¹¹⁹ Da *The Piccolomini*, la traduzione di Samuel Taylor Coleridge della prima parte di *Wallestein* di Schiller (canzone di Thekla, II, 6, in nota).

ciò che desideriamo? La vera grandezza, la vera ricchezza sono più di quanto sembrano? Dove troveremmo, o dove il devoto del palcoscenico troverebbe, il cappello magico di Fortunatus [*The Pleasant Comedy of Old Fortunatus* (1599), di Thomas Dekker] se non nel guardaroba di cui ridiamo; o prendere a prestito la pietra filosofale se non dal trovarobe del teatro? Lui ha scoperto il vero elisir di lunga vita, che è non avere preoccupazioni; si scola il puro *aurum potabile*, che è il successo popolare. Colui che è scaldato dall'amore di questa esistenza *ideale* non può disabituarsene. Mandatelo via a furia di fischi dal palcoscenico e lui rimarrà a spazzare l'atrio o a cambiare le scene. Offritegli il doppio del salario per stare in un ufficio o dietro un banco, e ritornerà alla povertà, immerso nel disprezzo ma alla fine della settimana avrà sbarcato il lunario grazie alla fantasia. Fate uno zimbello di un'attrice, abbassatele il salario, ditele che è troppo alta, sgraziata, stupida e brutta, cercate di disfarvene in tutti i modi possibili – lei resterà solo per sentirsi corteggiata, per ascoltare l'eco del suo nome preso a prestito, per vivere anche solo un momento in mezzo alla vanità e in uno spettacolo scintillante. Volete dare a un uomo dieci scellini in più a settimana e chiedergli di rinunciare all'immaginaria ricchezza del mondo che lui può evocare «con la sua potente arte» [*The Tempest*, V, 1, 50] e far felici i suoi occhi e riempirsene il cuore? Quando un piccolo cambio d'abito e mormorare poche parole magiche fanno tutta la differenza tra il vagabondo e l'eroe, che senso ha l'intervallo che si supera così facilmente? Voi stessi non accettereste di essere alternativamente un mendicante e un re, se non fosse che non avete la segreta capacità di esserlo? L'attore ha quella «felice alchimia della mente» [da *The Spleen* (1737) di Matthew Green] – perché volete ridurlo ad essere uguale a voi? La morale di questo ragionamento è nota e compresa, anche se può essere contestata. Dovunque arrivano gli attori sono preceduti da un benvenuto e si lasciano dietro nel luogo una musica.¹²⁰ Proiettano sul giorno una luce che non si spegne prestissimo. Guardate come brillano per strada, vagando non dove li portano gli affari ma il piacere, come farfalle ricoperte di polverina o insetti che svolazzano nel sole. Sembrano un'altra razza di mortali, più felice, più libera, che prolunga l'assenza di preoccupazioni dell'infanzia fino alla vecchiaia, fluttuando giù per il flusso della vita o trasportati dalla brezza volubile al loro luogo finale di riposo. Ne ricordiamo uno (dobbiamo farlo conoscere al lettore) che una volta ci superò mentre gironzolavamo «lungo le rive erbose del Severn» [*Henry IV* parte 1, I, 3, 97], in una bella mattina di maggio, con una ventina di locandine che gli spuntavano dalle tasche a uso dei villaggi vicini, e uno spartito in mano, che cantava in modo allegro e

¹²⁰ Così la vecchia canzone che celebra gioiosamente il loro arrivo:
 Gli accattoni arrivano in città.
 Alcuni vestiti di stracci, altri di cenci e altri con la toga di velluto.
 (W.H.) [L'incipit è «Hark, hark, the dogs do bark»].

chiaro, venendo avanti con passo leggero e a voce alta! Con un allegro *bon jour* passò cantando all'eco del parlottio del ruscello, vivace come un uccellino, brillante come una pagliuzza, veloce come una freccia scoccata da un arco vibrante, felice e con un viso così luminoso che rimandava indietro i raggi del sole! Che cosa è accaduto a questo beniamino dell'allegria e del canto? È stato toccato dalle preoccupazioni? La morte gli ha fatto lo sgambetto? Forse una malattia lo ha incarcerato, con tutta la sua allegria, in una prigione viva? O lui stesso è perduto e sepolto nel ciarpame di uno dei nostri più grandi teatri o in uno di quelli minori?

Ahimè, quanto diverso da quello che era,
Da quella vita di piacere, e quell'anima dell'estro! [Alexander Pope, *Moral Essays*, III, 305-6]

Ma poiché senza dubbio questo era il massimo della sua ambizione, perché dovremmo desiderare di impedirglielo?

Questo ci riporta, dopo la nostra voluta digressione, all'argomento da cui siamo partiti - i teatri più piccoli della metropoli; li abbiamo visitati di recente, nella speranza di trovarvi un contrasto romantico alle pretese arroganti ed elitarie del dramma istituzionale, e per rivivere alcune dei ricordi della nostra gioventù, descritti sopra. Il primo tentativo che abbiamo fatto è stato al Coburg, e siamo stati totalmente delusi. Giudicate voi il nostro disappunto. Non era dovuto, lo giuriamo, a una colpa o una avversione da parte nostra, alla scorza e alle squame della consuetudine che ci sono cresciute addosso, a tutta la corazza della critica di cui ci armiamo e che ci rende inaccessibili alla «punta più fine del piacere» [Shakespeare, sonetto 52, 4], oppure al filo spinato delle obiezioni, che ci taglia fuori da qualsiasi cordiale partecipazione a ciò che accade sul palcoscenico. Niente del genere. Ci siamo andati non solo volentieri, ma determinati a essere soddisfatti. Avevamo messo da parte la pedanteria delle regole, la petulanza del sarcasmo, e avevamo sperato di aprire ancora una volta, di soppiatto, la fonte delle sacre lacrime, delle risate effervescenti e dei sospiri nascosti. Non eravamo difficili. Al contrario, eravamo «fatti di materia penetrabile» [*Hamlet*, III, 4, 35]. Abbassandoci dall'orgoglio della nostra posizione, eravamo pronti ad essere parimenti divertiti da un clown in una pantomima o da un potente in una tragedia. Eravamo attenti, ingenui e entusiasti. Ma non abbiamo visto attenzione, ingenuità né entusiasmo in nessun altro e l'intero nostro progetto di volontaria illusione e di divertimento pubblico è stato tagliato alla radice. Il dramma era poca cosa, ma questo era niente. La recitazione era cattiva, ma questo era niente. Il pubblico era basso, ma questo era niente. È stata l'indifferenza insensibile e il forte disprezzo mostrato dagli attori per la loro parte e dal pubblico per gli attori e per la pièce, che ci ha disgustato di tutti loro. Invece dell'espressione rozza, nuda, indistinta di curiosità e di meraviglia, di

vanità traboccante e di egoismo sfrenato, non c'era altro che una mostra del cockney più petulante e di gergo volgare. Tutte le nostre idee e le teorie precedenti sono andate a gambe all'aria. Prevaleva lo spirito di St. George's Fields e uno si sentiva in una prigione, o un bordello, tra spacciatori, borseggiatori, prostitute e ciarlatani invece di essere nell'area del monte Parnaso o in compagnia delle Muse. Lo scopo non era ammirare o eccellere, bensì denigrare e degradare tutto. Il pubblico non fischiava gli attori (ciò avrebbe comportato un serio sentimento di disapprovazione, e qualcosa di simile a un eluso desiderio di essere divertiti), ma ridevano, urlavano, davano loro nomignoli, li bersagliavano di arance e di battute per mostrare indisciplinato disprezzo per loro e la loro arte, mentre gli attori, per essere uguali al pubblico, rovinavano visibilmente la parte, come se si fossero vergognati che si pensasse che vi prestavano interesse, e si ridevano in faccia, e in faccia ai loro amici in platea, e sono riusciti ben bene a rovinare il processo dell'illusione teatrale, trasformando il tutto in un'immorale farsa. Non possiamo fare a meno di pensare che buona parte di questa indecenza e licenziosità sia da ricercarsi nella piccolezza di questi teatri e nello stretto contatto in cui vengono questi rozzi censori con gli oggetti del loro sdegno ignorante e freddo. La familiarità genera disprezzo. Guardando troppo da vicino, si porta via quel bel vago mezzo di astrazione con cui (con moderazione) un dramma è rappresentato al meglio; si è, per così dire, ammessi dietro le quinte, «si vedono le marionette amoreggiare» [*Hamlet*, III, 2, 226], si stringe la mano, oltre l'orchestra, a un attore che si conosce, o si tira la barba a uno che non ci piace con identica sconvenienza; si distinguono il trucco, le fattezze di ciascuno, il tessuto degli abiti, i pezzi e i meccanismi di cui si compone il tutto, e questo in qualche misura distrugge l'effetto, distrae l'attenzione, sospende l'interesse e rende inclini a litigare con gli attori come impostori e non «gli uomini che si credeva fossero» [*Much Ado About Nothing*, III, 3, 43-44]. Si vede Booth¹²¹ nella parte di Bruto, con ogni movimento della faccia *articolato*, con le mascelle che digrignano le frasi e il labbro superiore che si contrae a ogni parola e sillaba come se un ago e un filo fossero stati passati agli angoli della bocca e la signora stesse continuando a cucire – si percepiscono le contorsioni e la povertà della sua espressione (in cui c'è solo un modo di piegare le sopracciglia e di stringere le labbra per tutte le occasioni), la pochezza della sua figura è messa in luce e il tono senza qualità della sua voce arriva con una volgarità inalterata alle orecchie sofferenti.

«Volgiamoci a considerare» [O. Goldsmith, *The Traveller* (1764), 165] dove le signorine Dennett, al teatro Adelphi (che ancora una volta dovrebbe essere chiamato *Sans Pareil*¹²² grazie a loro) tessono una danza ariosa, armoniosa, liquida. Per tutte loro potrebbe essere detto, e crediamo sia stato detto –

¹²¹ J. B. Booth, per qualche tempo rivale di Kean, allora recitava al Coburg Theatre.

¹²² Questo era il nome del Teatro Adelphi dal 1806 al 1819.

L'amabile Venere alla sua nascita
Con altre due Grazie sorelle
La portò da Bacco incoronato di edera
[John Milton, *L'Allegro*, 14-6].

Figure del genere senza dubbio dettero origine alle favole dell'antica mitologia e potevano essere adorate. Fanno rivivere l'idea della grazia, della vita e della gioia della classicità. Non sembrano danzatrici istruite, Colombine o figuranti su un palcoscenico artificiale, ma balzano avanti come ninfe nelle valli d'Arcadia o, come pastorelle italiane, formano un amabile gruppo di grazia serena, mentre «l'aria primaverile intona le foglie tremolanti» [John Milton, *Paradise Lost*, IV, 264-266] ai loro teneri movimenti. Se anche non fossero niente in sé, si completerebbero a vicenda. Ognuna ricava una doppia grazia, gioventù e bellezza, riflettendosi nelle altre due. È il principio della proporzione o l'armonia personificata. Negar i loro meriti o criticare il loro stile significa essere ciechi e morti alle gioie dell'arte e della natura. Non sentire la forza del loro fascino unito (unito eppure diviso, differente eppure lo stesso) è non vedere la bellezza di «tre rose rosse sullo stesso stelo» [*Richard III*, IV, 3, 12] - o dei colori mescolati dell'arcobaleno o del petto dell'alcione riflesso nell'acqua - o «l'incantesimo del dolce cielo azzurro» [William Wordsworth, *Peter Bell*, I, 265] o la grazia del ramo di un albero che ondeggia o la tenerezza in un fiore che si inclina o la vitalità nel movimento di un'onda del mare. Non cercheremo di difenderle contro i critici delle scuole di danza; c'è un'altra scuola differente da quella del *pied à plomb* e della *pirouette*: la scuola del gusto e della natura. In questa scuola le signorine Dennett sono (a dir poco) delle deliziose novizie. La loro è la sola rappresentazione sulle scene (inclusa l'Opera) che dia allo spettatore non iniziato l'idea che la danza possa essere emanazione di gaiezza istintiva o esprimere il linguaggio del sentimento. Potremmo mostrarle al conte Stendhal, che parla in modo entusiasta della bellezza di un ballo fatto da contadinelle italiane, come le nostre tre grazie inglesi.

*Mathews «a casa»*¹²³

London Magazine, V, maggio 1820

Raramente un attore è contento di essere glorificato per quello che è, a meno che non lo si ammiri per essere quello che non è. Una grande attrice

¹²³ Nel 1808 l'attore Charles Mathews presentò al Lyceum Theatre un suo spettacolo comico intitolato *A casa* in cui, da solo sulle scene, cantava, recitava, faceva imitazioni e trasformismo: forse il primo esempio di «one man show», tanto che il termine «at home» (a casa) diventò da allora il nome comune di questo tipo di intrattenimento.

tragica si ritiene particolarmente brava nella commedia ed è poco meno che un reato di tradimento non dirlo. Si possono scrivere eccessive lodi sulla comicità farsesca di un attore di bassa commedia ma se non lo si proclama un gentiluomo elegante minaccia di lasciare le scene. La maggior parte dei nostri migliori interpreti comici hanno debuttato nella tragedia come loro genere preferito e Mathews non pensa sia abbastanza animare un teatro intero con la sua forza comica, il suo umore bizzarro e le trasformazioni della sua persona, se, a mo' di prefazione e apologia, non recita prima un epitaffio per quei talenti del teatro istituzionale che sono stati prematuramente sepolti al Covent Garden Theatre! Se dovessimo dire quello che pensiamo, diremmo che Mathews non brilla particolarmente come attore o come imitatore di attori, ma che il suo forte è un certo tatto generale e una versatilità di vis comica. Si potrebbe dire che è un bravo attore e si potrebbe supporre che sia ancora di più un brav'uomo. Il suo talento non è puro, bensì misto. È al suo meglio quando fa a se stesso da suggeritore, impresario, da interprete, da orchestra e si cambia le scene; e forse, per rendere la cosa completa, dovrebbe procurare anche il pubblico. Se non avessimo saputo di Mathews altro che il resoconto che abbiamo udito circa il modo in cui imita l'interno di una famiglia tedesca, con la moglie a letto che brontola che il marito sia ancora fuori, il ritorno a casa del marito ubriaco, e il figlio che trotterella per la stanza verso il suo letto appena lo sente, lo classificheremmo come un uomo di genio. Tuttavia questi suoi colpi felici sono casuali e intermittenti: gli vengono più per caso che non per disegno e sono seguiti da altri volgari e superficiali. A Mathews manca il buon gusto, oppure è stato rovinato dal gusto della città che «deve vivere per piacere e piacere per vivere».¹²⁴ Il suo talento, per quanto limitato, è di una fibra vivace e vigorosa, capace di una serie di cambiamenti e di travestimenti; è *in grado* di fare molte cose belle – colpi singoli qua e là –, ma per la subitanità e la discontinuità delle sue trasformazioni sorprende e impressiona più che piacere. Il suo spirito non fa muovere i muscoli della mente ma, come un burlone, dà un nocchino o una bella sberla. Offre un divertimento da picnic, fatto di resti e pezzetti (alcuni dei quali, dobbiamo dirlo, vecchi). È come un oste che non ci lascia inghiottire neanche un boccone senza proporci qualcos'altro e subito dopo ci porta ancora lo stesso piatto. È continuamente di fretta e in ansia di voler piacere, e distrugge metà dell'effetto nel cercare di aumentarlo. Ha paura di fidarsi del linguaggio della natura e del carattere e vuole tradurlo in pantomima e smorfie, come un insegnante di calligrafia che per indicare la lettera "i" usa il geroglifico di un occhio che ti fissa dritto in faccia.¹²⁵ Si può dire che Mathews abbia preso qualcosa da metà dei talenti del teatro e della

¹²⁴ Dal Prologo scritto da Samuel Johnson e recitato da David Garrick per l'apertura del Drury Lane nel 1747.

¹²⁵ «I» si pronuncia come la parola «eye», cioè occhio.

città; pure, la sua varietà non è sempre piacevole. C'è qualcosa di secco e scarno nei suoi lazzi; non farciscono la magra terra mentre cammina [*Henry IV* parte 1, II, 3, 17], ma sembrano scritti sulla pergamena. In breve, il suo spirito non è come scavare in un bel formaggio Stilton, è più come la raschiatura dello Shabziger. Come attore, crediamo che non andrà più su di un servo (di certo non uno muto) o di Mr Wiggins.¹²⁶ In quest'ultimo personaggio, in particolare, per una certa espressione del viso spaventata davanti alla persecuzione di cui è vittima il marito tartassato e per l'enorme, goffa impotenza della sua persona, incapace di sfuggire a se stesso e alla folla di ragazzini che lo inseguono, scatena scoppi di risa e porta lo spirito della scena a un'esatta perfezione. In generale, la sua interpretazione è di quel genere che implica destrezza manuale o l'assunzione di difetti fisici, più che capacità mentale: togliete dalle parti più buffe di Mathews un modo di strascinare i piedi, una volubilità irrequieta di parola e di movimento, un'improvvisa repressione dell'espressione o la continua ripetizione di qualche frase gergale con ininterrotta forza, e lo ridurrete a una cosa quasi totalmente insignificante e allo stato di natura morta. Perciò non è come

Un orologio senza le lancette
Inutile quando va e quando smette:

lasciatelo solo andare e si affaccenda per il palcoscenico dietro a un qualche fine. Come imitatore di altri attori, Mathews fallisce più spesso di quanto riesca (parliamo di fallimento quando è con difficoltà che riusciamo a distinguere la persona imitata) e quando riesce è afferrando una qualche peculiarità o esagerando qualche difetto, più che trovando il vero carattere o le qualità prominenti. Farfuglia come Incledon, o parla con la vice rauca come Suett, o ha la lisca come Young, ma quando prova le cadenze espressive argentine di John Kemble è come l'ombra di un'ombra. Se non sapessimo che non è così, potremmo pensare che non abbia mai sentito l'originale, ma che stia imitando qualcuno che lo ha sentito. Le sue migliori imitazioni sono prese da qualcosa di caratteristico o di assurdo che ha colpito la sua fantasia o che è gli è capitato di osservare nella sua vita reale – come un lacchè pettegolo, un cocchiere ubriaco, un viaggiatore scorbutico o una vecchia scozzese chiacchierona. Quest'ultima potremmo dire sia lo *chef-d'oeuvre* di Mathews: un ritratto di vita comune, alla pari di Wilkie o di Teniers¹²⁷ – altrettanto fedele, semplice e delicatamente spiritoso e con un tantino di pathos, ma senza il minimo segno di caricatura, di volgarità o di cattivo carattere. Non c'è ragione per cui il geniale artista non debba

¹²⁶ Un personaggio grassissimo nella farsa intitolata *Mrs Wiggins*.

¹²⁷ Sir David Wilkie (1785-1841) e David Teniers il giovane (1610-1690), pittori di genere.

mostrare ai suoi Cugini di campagna¹²⁸ una galleria di questi ritratti e non di altri, una volta all'anno. Potrebbe mostrarli tutte le sere per un mese e andremmo a vederli tutte le sere! Ciò che ci è rimasto nella memoria come la cosa migliore dopo questo squisito esempio di vera pittura era la scena comica dell'improvvisa offerta di un coscio di montone all'uomo col mal di mare e i segni parossistici di ripugnanza con cui viene accolta. Anche la rappresentazione del bellimbusto della taverna in *Country Cousins* che sta per inghiottire una candela accesa prendendola per un bicchiere di brandy con l'acqua, mentre va a letto ubriaco, è ben recitata e molto spiritosa; e molte altre lo sono, troppo numerose per citarle. Fa ancora più onore ai nostri attori pensare che le canzoni che canta con quella rapidità e vivacità di effetto non siano di sua composizione; e quanto al suo ventriloquismo, è ancora immaturo. Il guaio di queste esibizioni – ciò che appare in esse «all'inizio, a metà e alla fine» [John Milton, *Paradise Lost*, V, 165] – è che si basano troppo sulla caricatura dei più banali luoghi comuni e di temi comici stantii – gli errori dei francesi nel parlare inglese, – gli errori di pronuncia del dialetto cockney – l'ignoranza dei Cugini di campagna e l'impertinenza e la vanità dei parenti di città. Dalla tessitura uniforme di queste pièce sembrerebbe fin troppo probabile che Mathews avesse passato tutto il suo tempo a scalare il Monument, o non fosse mai stato fuori da una taverna o una carrozza, o da un battello di Margate o una nave postale di Dover. Non neghiamo il merito di alcune di queste letture incrociate delle due lingue ma di sicuro la quantità di francese e di inglese messa in bocca a viaggiatori francesi e inglesi in queste imitazioni dovrebbe diminuire anziché aumentare la loro popolarità, dato che due terzi di chi ascolta Mathews, immaginiamo, non sa dove scatta lo scherzo. Possiamo garantire che John Bull è sempre ben disposto a ridere di Monsieur se sapesse perché o come – forse anche senza sapere perché o come! Ma crediamo che molte battute di questo tipo, per quanto ben congegnate o pensate, si guastano attraversando la platea, e molto prima di aver raggiunto la galleria da due scellini.

¹²⁸ L' «entertainment» di Mathews per il 1820 si intitolava *Country Cousins and the Sights of London*.

*Virginus di Knowles*¹²⁹

London Magazine, VII, luglio 1820

Virginus è una bella pièce: lo ripetiamo. È una vera tragedia, un solido ritratto storico. Knowles ha preso i fatti come li ha trovati e ha espresso i sentimenti che sarebbero naturalmente derivati dalle circostanze. Strano a dirsi, in quest'epoca di egoismo poetico, l'autore, nello scrivere questo dramma, ha pensato più a *Virginus* e alla figlia che non a se stesso! Questa è la vera immaginazione, mettersi nei panni degli altri e sentire e parlare per loro. Il nostro poeta, non presuntuoso, viaggia sulla strada maestra della natura e del cuore umano e non devia per cogliere fiori pastorali in sentieri di primule né va a caccia di farfalle dorate su prati smaltati, senza fiato e sfinito; né con vaga ambizione «colpisce le stelle con la sua nobile testa». ¹³⁰ Fin qui, in verità, può ringraziare gli dei di non averlo fatto poetico. Alcuni critici freddi, formali, affettati e interessati non hanno saputo che fare della pièce. Non era come *loro* l'avrebbero fatta. Uno si lamenta che lo stile è povero, perché non è pomposo. Un altro non riesce a vedervi niente perché il lavoro non è infarcito di moderne teorie filosofiche, sconosciute agli antichi. Un terzo dichiara che è tutto preso da Shakespeare, perché è conforme alla natura. Un quarto lo definisce un genere superiore di melodramma, perché piace al pubblico. Le ultime due cose che i noiosi e gli invidiosi pensano di attribuire al successo di un'opera (eppure sono le uniche a cui si può attribuire il successo vero) sono il Genio e la Natura. Odiano l'uno e ignorano l'altra. Gli stessi critici che disprezzano e insultano il *Virginus* del Covent Garden lodano il *Virginus* e il *David Rizzio* del Drury Lane¹³¹ perché (come dovrebbe essere chiaro) in queste opere non c'è niente che risvegli il loro latente malumore, irritato allo stesso modo dal merito o dal successo, e niente che mortifichi la loro vanità ridicola, eccessiva e senza speranza. La loro lode è tutt'una con il loro biasimo e si può percepire il motivo dei loro perversi giudizi allo stesso modo, sia da ciò che approvano che da ciò che condannano. Sono confortati dalla piattezza e dall'insuccesso e vi riversano affetto con tenerezza paterna, ma da ciò che è al di sopra della loro forza e richiede ammirazione indietreggiano con disgusto e con un senso opprimente della loro

¹²⁹ James Sheridan Knowles (1784-1862) era un drammaturgo, cugino di Sheridan e amico di Hazlitt, Lamb e Coleridge. La sua prima opera, la tragedia *Virginus*, fu scritta nel 1820 per Edmund Kean che però la rifiutò. La mise in scena invece Macready, ottenendo un trionfo. Come drammaturgo Knowles, sebbene prolifico e molto ammirato ai suoi tempi, è stato però dimenticato.

¹³⁰ «sublimi feriam sidera vertice» (Orazio, *Carmina*, I, 1, 36).

¹³¹ Mentre Macready interpretava *Virginus* al Covent Garden, Kean recitava lo stesso personaggio (in un altro dramma con un titolo identico rappresentato il 29 maggio 1820) al Drury Lane, e Braham interpretava il personaggio Rizzio nell'opera seria *David Rizzio* del Colonnello Hamilton, rappresentata al Drury Lane il 17 giugno 1820.

imbecillità; e quello che non osano condannare apertamente avrebbero piacere che nessuno lo sentisse! Abbiamo descritto questa classe di critici più di una volta ma proliferano sempre; tutto ciò che possiamo fare è spazzarli via dal nostro cammino tutte le volte che li incontriamo e togliere la loro polvere e le loro ragnatele appena si generano dalla stessa fonte pernicioso. *Virginius*, a parte i meriti come composizione letteraria, è mirabilmente adatta al palcoscenico. Presenta una serie di figure. Si potrebbe supporre che ogni scena sia quasi copiata da un bel bassorilievo o abbia dato forma a un gruppo su qualche vaso antico. «E' il gusto degli antichi, è la tradizione classica» [Walter Scott, *The Heart of the Midlothian* (1818), XXVII]. Ma è un'immagine parlante e viva che siamo chiamati a osservare. Queste figure, combinate in un modo così suggestivo, semplice, armonioso, prendono vita e movimento, e emettono parole, anima della passione – che si infiammano di ira o si sciolgono di tenerezza. Diversi passi di grande bellezza sono stati citati in un precedente articolo¹³² sullo stesso argomento; ma in aggiunta possiamo accennare al bel discorso poetico di *Virginius* alla figlia, quando è messa in dubbio la storia della sua nascita.

Non ti ho mai vista così simile a tua madre
In tutta la vita – [*Virginius*, IV, 1]

i meravigliosi versi finiscono,

... la menzogna
È più infruttuosa allora, se il fiore –
Proprio il fiore cresciuto dal nostro letto coniugale
Provi la sua sterilità – [IV, 2]

o la risposta impaziente e subitanea di *Virginius* a *Numitorius*, che chiede se la schiava possa giurare che *Virginia* è sua figlia –

Certo che lo farà! Non è forse schiava sua? [IV, 2]

o ancora la dignitosa risposta a suo fratello, che gli rammenta che è tempo di affrettarsi al Foro –

Che il Foro aspetti! [IV, 1]

Questo è il vero linguaggio della natura e della passione ed è tutto ciò che possiamo desiderare o richiedere alla scrittura drammatica. Se questo linguaggio non è poetico, la colpa è dei poeti che non scrivono come detta loro il cuore! Abbiamo visto opere che hanno avuto un successo molto più

¹³² Un articolo nel numero precedente di *London Magazine*, nota firmata X, non di Hazlitt.

clamoroso, ma quasi nessuna che suscitasse una più sincera empatia. Non c'erano sproloqui, né sentimenti che fossero il segnale convenuto per fare un violento baccano; ma abbiamo sentito tutti quelli che ci erano vicini esprimere un'approvazione sentita e incondizionata, e lacrime più preziose hanno preso il posto di sonori evviva. Ogni spettatore sembrava far appello ai sentimenti nel suo cuore e giudicare da quelli e non dal clamore popolare; e crediamo che il successo sarà più duraturo e certo perché si basa sulla profonda e orgogliosa umiltà della natura. Knowles deve tutto ciò che un autore può ai suoi attori, e questi devono tutto alla loro attenzione alla verità e ai sentimenti reali. Il *Virginius* di Macready è la sua interpretazione migliore e impeccabile – al tempo stesso la meno faticosa e la più efficace. La sua bella voce maschia emette suoni rassicuranti, appassionati, che sembrano indugiare nell'aria o esplodere con una grandezza terribile dal suo cuore. Come *Icilius* Charles Kemble era eroico, animato, fervido, il guerriero e l'amante romano; e Miss Foote era «la matrona romana nata libera» [III, 3 e altrove nel dramma] con una puntina, deliziosa, della scolaretta inglese nella sua recitazione. Propendiamo per l'*ideale* delle nostre connazionali, dopo tutto, quando sono così giovani, così innocenti e così belle. Siamo lieti e tristi di sentire voci che rischiamo di perdere una così grande favorita; e una delle ragioni più grandi del nostro rammarico è che non reciterà più Virginia. La scenografia di questa tragedia ingombrava il palcoscenico e la semplicità della pièce. Adornavano la scena templi e monumenti dipinti che non sono esistiti fino a cinquecento anni dopo la data della storia, e le rovine del Campidoglio, dell'arco di Costantino, del Tempio di Giove Statore tutte assieme guardavano storto la morte di Virginia e il declino e la caduta dell'impero romano. Quanto agli abiti, li lasciamo alla nostra guardarobiera, ma crediamo che alla fine fossero giusti, a parte qualche problema. Nell'opera stampata osserviamo un certo numero di passi segnalati con le virgolette, che sono omessi nella rappresentazione. È quasi sempre il caso quando ricorrono le parole «Tirannia» o «Libertà». È fatto su richiesta¹³³ o è prudenza da parte dell'autore, «ché i cortigiani non si offendano»? [John Gay, *The Beggar's Opera*, II, 10, aria XXX] Bisogna che il nome della Libertà sia cancellato dalla lingua inglese, e non dobbiamo odiare i tiranni nemmeno in un vecchio dramma romano? «Che i colpevoli tremino. Noi possiamo guardare senza irritarci» [*Hamlet*, III, 2, 221-222]. Rivolgiamoci a un argomento più piacevole e siamo lieti di trovare un vecchio amico degli inizi che non è cambiato e che il successo non ha rovinato: lo stesso poeta fanciullo, dopo un certo lasso di tempo, di quando l'abbiamo conosciuto; inconsapevole della corona che ha intrecciato attorno alla sua fronte, che

¹³³ Si dice che fosse stato ordinato dal Lord Chamberlain, su richiesta del re Giorgio IV.

ride e parla della sua opera come se fosse stata scritta da chiunque altro: semplice, diretto e onesto come il dramma senza difetti che ha prodotto!¹³⁴

Farren – l'inadeguatezza di molti teatri

London Magazine, VIII, agosto 1820

Siamo dell'opinione che in questa città ci siano nei teatri forze sufficienti solo a metter su una buona stagione, o d'estate o d'inverno. La concorrenza può essere necessaria a prevenire negligenza e abuso, ma il risultato di questa distribuzione del *corps dramatique* in diverse compagnie è che mai, o almeno molto raramente, vediamo un'opera ben recitata in tutte le sue parti. Al Drury Lane c'è solo un attore tragico, Kean; tutti gli altri sono comparse. Al Covent Garden di recente hanno avuto una sola grande attrice tragica, Miss O'Neill, e due o tre attori molto rispettabili, almeno in personaggi tragici secondari. Al momento il trono femminile della tragedia è vuoto, e quanto agli uomini «che strepitano e si agitano per un'ora sul palcoscenico» [*Macbeth*, V, 5, 23], Macready è l'unico che attiri pubblico o che trovi ammiratori. Brilla in modo particolare, tuttavia, nel pathos della vita domestica, e aspettiamo ancora di vedere la tragedia «incoronata di torri e piume, con la fronte dorata e insanguinata» che scenda dal cielo (non che salga dalla terra) come faceva nella persona di John Kemble. Ora questi sta tracannando e brindando col borgogna nel sud della Francia. Forse trova l'aria che soffia dalle «colline coperte di vigne»¹³⁵ più salubre di quella di un teatro affollato, e i mormorii prolungati della costa del Mediterraneo più riposanti per lo spirito del profondo fragore della platea. O forse talvolta reclina la testa nobile e cinta di alloro sulla spiaggia battuta dal mare e aprendo le celle della memoria ascolta i rotolanti peana, i sonori applausi indimenticabili di folle in delirio, che si mescolano alla musica delle onde,

E mormorano come lì vicino mormora l'oceano [Walter Savage Landor, *Gebir* (1798)].

Oppure ancora «sospira verso l'Inghilterra» [*The Merchant of Venice*, V, 1, 5] e il costante brusio del Covent Garden? Se pensassimo che è così (se non fosse che temiamo i ritorni dall'Elba) gli diremmo: «Torna e ancora una volta ordina alla Britannia di rivaleggiare con la Grecia e con Roma!» – Ma, dov'è ora Young? Ora c'è una possibilità anche per le *sue* aspettative. Se la compagnia del Drury Lane è deficitaria nella commedia elegante, temiamo

¹³⁴ La generosità e la semplicità non sono virtù caratteristiche dei poeti. Si è discusso se «un uomo onesto sia l'opera più nobile di Dio» (Pope, *Essay on Man*, IV, 248). Ma crediamo che un poeta onesto lo sia (W.H.).

¹³⁵ «O'er the vine-covered hills and gay valleys of France» era il titolo di una ballata di William Roscoe (1753-1831), scritta nel 1790 circa e molto famosa al tempo.

che il Covent Garden non possa aiutarla da questo punto di vista. William Farren è la sola eccezione. Egli interpreta il vecchio gentiluomo, il damerino antiquato dell'epoca scorsa, proprio secondo la moda che ricordiamo di aver visto da giovani, e che in questa epoca è davvero una qualità singolare. Forse Farren ha intravisto nella vita reale questo personaggio che si libra all'orizzonte del regno nostro fratello, e che è stato a lungo bandito da questo? Avevano i loro Castle Rackrent,¹³⁶ i fossati e le trincee ancora esistenti in parti remote dell'interno e forse, nella rinomata città di Dublino, i cavalli di frisia degli abiti, i tralicci di merletti e degli sbuffi, la batteria mascherata dei complimenti, le saracinesche dei discorsi formali, l'intera artiglieria di sospiri e di sguardi amorosi, con tutti gli annessi e i costumi propri dell'antico *régime*, e l'equipaggiamento del *preux chevalier* potevano essersi conservati in uno stato di vivace decrepitezza e di ridente dilapidazione, in qualche esempio rimasto dal secolo scorso, che Farren aveva visto. L'epoca attuale non produce niente di simile e così, secondo la nostra teoria, Farren non interpreta il giovane gentiluomo o il moderno uomo alla moda, nonostante sia lui stesso giovane. Per il resto, la commedia è in uno stato ricco e prospero al Covent Garden, per quello che riguarda il genere più basso di spirito comico; ma è come un dolce cotto male, dove tutte le prugne vanno in fondo. Emery e Liston, i due migliori, corrispondono a questa descrizione: Jones è un caricaturista e Terry nelle sue parti più serie non è un attore comico ma un moralista. Anche l'unione delle due compagnie in una sola potrebbe a malapena fornire un gruppo di attori in grado di rendere giustizia a qualunque produzione del repertorio inglese, nella tragedia o nella commedia; che progetto promettente può essere allora aprire qualche altro teatro nel cuore della metropoli come vivaio di talenti istrionici, e dissipare e dividere ancora di più quella minima concentrazione di genio che abbiamo, e indebolire e distrarre ancora di più il pubblico mecenatismo? Quanto all'essere a favore di due o più teatri perché è necessaria la concorrenza, non ne discuteremo, ma i veri benefici non sono così visibili per la nostra debole vista come invece sembrano a qualcun altro. C'è una concorrenza nel male come nel bene: la corsa alla popolarità spesso è vinta tanto facendo inciampare l'avversario quanto spingendo avanti se stessi; c'è concorrenza nel mettere in scena un'opera mediocre, o un'opera recitata in modo mediocre, per impedire il successo della stessa opera nell'altro teatro; e c'è concorrenza nel fare pubblicità, come Elliston può testimoniare. - No, in questo, dobbiamo confessarlo, egli si lascia indietro qualsiasi concorrenza!

¹³⁶ *Castle Rackrent* è il titolo di un romanzo della scrittrice angloirlandese Maria Edgeworth, pubblicato nel 1800, dove si narrano, con intenti nazionalistici, le vicende di diverse generazioni di una famiglia di proprietari terrieri.

Le spaccionate di Elliston

London Magazine, IX, settembre 1820

Qui di seguito riportiamo una locandina del Drury Lane Theatre, che abbiamo pagato due pence lì sul posto per verificare il fatto – come fanno alcuni benintenzionati che, per impedire errori, acquistano pubblicazioni diffamatorie o blasfeme da venditori bisognosi o disperati.

Theatre Royal, Drury Lane. – Secondo quanto precedentemente annunciato, questo teatro è ora aperto per le ultime rappresentazioni di Mr Kean, prima della sua sicura partenza per l'America. Stasera, sabato 19 agosto 1820, gli attori della Compagnia di Sua Maestà rappresenteranno la tragedia *Othello* di Shakespeare. Duca di Venezia, Mr Thompson; Brabantio, Mr Powell; Gratiano, Mr Carr; Lodovico, Mr Vining; Montano, Mr Jeffries; Otello, Mr Kean (l'ultima volta in cui compare in questo ruolo); Cassio, Mr Bromley (per la prima volta in questo ruolo); Roderigo, Mr Russell; Iago, Junius Brutus Booth; Leonardo, Mr Hudson; Julio, Mr Raymond; Manco, Mr Moreton; Paulo, Mr Read; Giovanni, Mr Starmer; Luca, Mr Randall; Desdemona, Mrs W. West; Emilia, Mrs Egerton. – il teatro è strapieno tutte le sere. I detentori della licenza non possono accondiscendere a entrare in una gara di volgarità, che si confà solo ai teatri minori – quali sono i loro reali poteri sarà, senza appello pubblico, deciso legalmente il prossimo novembre e qualsiasi spaccionata si può supporre solo sia generata da astuzia o meschinità. – A seguire, la farsa *Modern Antiques*, ecc.

Una montatura più impudente e una smargiassata più insensibile di questa non ci ricordiamo di averla mai sentita. *Questo teatro non è strapieno tutte le sere.* E quanto alla gara di volgarità che l'impresario rifiuta, è lui che l'ha cominciata. Il teatro minore – cioè uno di essi, vale a dire il Lyceum – ha espresso una giustissima e ben fondata rimostranza contro questa solenne apertura del teatro nel bel mezzo dei giorni della canicola, per inaridire il raccolto secco, magro e rapido, dei teatri estivi – al che il nostro potente impresario volta le spalle come il grande gatto Rodilardus;¹³⁷ rifiuta con sdegno il loro richiamo al pubblico, dice che si avventerà su di loro a novembre con la mano alla legge e che nel frattempo tutto ciò che essi possono fare per interessare il pubblico a loro favore con una sincera esposizione dei fatti, «si può supporre sia solo generato da *astuzia* o *meschinità*». Benissimo, per un impresario che è stato *ringraziato* come Elliston! Il suo comitato può lodarlo perché tiranneggia gli altri teatri ma il pubblico sarà sensibile verso i suoi rivali più deboli, anche se l'irato attore «minacciasse di inghiottirli rapidamente» [*Othello*, III, 3, 463] e si vantasse di usare le armi contro di loro, senza appello pubblico, «quando vento e pioggia tormenteranno il buio novembre» [*Cymbeline*, III, 3, 37]. Questo miserabile impresario, «abbigliato» (per usare le parole del bardo immortale che lui protegge in modo così modesto e liberale) «abbigliato di

¹³⁷ In Rabelais, *Pantagruel*, IV, 67.

un'autorità piccola e breve, fa dei trucchi così fantastici al cospetto del cielo» - non «da far piangere gli angeli» [*Measure for Measure*, II, 2, 121-125] - ma da far ridere i suoi smoccolatori di candele e da far arrossire i servi di scena. Dovrebbe vergognarsi di se stesso. Che sordida descrizione di poveri attori, che esibizione della nudità della terra abbiamo in questa locandina, pubblicata con tale miscuglio di pompa e di imbecillità! Il nome di Mr Kean, in verità, risalta in maiuscole signorili, a dispetto del risentimento di Mr Dowton¹³⁸ - e Junius Brutus Booth, a suo modo, disdegna il titolo di Mr! Ma tutti gli altri, immaginiamo, sono amici di Elliston: sono felicemente nelle grazie dell'impresario e la città non li conosce affatto! Mr Kean, lo ammettiamo, è in se stesso un padrone di casa, una robusta colonna che sostiene la cupola vacillante e tragica del Drury Lane! Cosa accadrà quando questa colonna portante, la sola, straordinaria, sarà tolta - «Prendete la mia casa quando togliete il puntello su cui essa si regge» [*The Merchant of Venice*, IV, 2, 370-371] - quando i detentori della licenza non avranno niente cui appellarsi per la salvezza se non le smargiassate del Grande Affittuario e il suo genio per la legge che, ammettiamo, potrebbe gareggiare con quello della vedova Blackacre [in *The Plain Dealer* (*L'onesto mercante*, 1677) di William Wycherley] - e quando le grida di Otello, di Macbeth, di Riccardo e di Sir Giles nell'estrema agonia della loro disperazione si perderanno, per tutti i lunghi mesi invernali «su un vasto oceano che non ascolta»? Elliston, invece di prendersi così tanta pena ad annunciare la sua imminente disintegrazione, avrebbe fatto meglio a lasciar passare Kean in silenzio nella sua *sicura partenza per l'America* senza attaccare cartelli e senza il polverone e il clamore di una causa a Westminster Hall. Non si addice a costui, R. W. Elliston, Esq., attore, già proprietario del Surrey e dell'Olympic, e autore di un saggio sull'ingiustificabile invasione di Theatres-Royal, bollare ora gli argomenti di autodifesa e di autoconservazione portati dai suoi fratelli dei teatri minori, come espedienti «della meschinità e dell'astuzia»! - non è amichevole, non è da gentiluomini. Quelli del mestiere, anche Arnold,¹³⁹ possono biasimarlo per tutto questo ma senza dubbio i detentori della licenza lo ringrazieranno alla riunione del prossimo quadrimestre.

Spiegazioni - Conversazione sul dramma con Coleridge

London Magazine, XII, dicembre 1820

Se dovessimo scrivere critiche teatrali solo quando c'è qualcosa su cui valga

¹³⁸ La pratica di scrivere i nomi degli attori principali in lettere grandi era stata accantonata da molti anni ma Elliston la riportò in uso in quella stagione.

¹³⁹ Samuel James Arnold (1774-1852) era un impresario teatrale, al tempo direttore dell'English Opera House.

la pena di scrivere, sarebbe duro per noi vivere di questo. Non dobbiamo ricevere un salario (come Mr Croker nei giorni sereni della pace)¹⁴⁰ perché Mrs Siddons ha lasciato le scene e «non ha lasciato dietro di sé un'altra uguale» (J. Milton, *Lycidas*, 9), o perché John Kemble non ritornerà sul palcoscenico con rinnovata salute e nuovo vigore per sostenere un teatro in decadenza e un'arte in decadenza? O perché Kean è andato in America? O perché Wallack è arrivato da quel paese? No; più il teatro diventa noioso più noi dobbiamo diventare allegri e istruttivi: meno abbiamo da dire su di esso, più spazio abbiamo per parlare di altre cose. Ora sarebbe il momento giusto che Coleridge usasse il suo talento per parlare del teatro e scrivere drammi, ora che non c'è argomento cui debba confinare la sua penna o «imprigionare il suo genio con la perizia» [W. Wordsworth, *Excursion*, VI, 163-164]. «Con grandi ali spiegate la sua immaginazione potrebbe covare il vuoto e ingravidarlo» [J. Milton, *Paradise Lost*, I, 20-22]. Sotto il titolo di *Dramma*, potrebbe rivelare tutti i misteri di Swedenborg, o salire al terzo cielo dell'invenzione con Jacob Behmen;¹⁴¹ potrebbe scrivere un trattato su tutte le scienze arcane e terminare l'«Enciclopedia metropolitana»¹⁴² in formato tascabile – sì, potrebbe dare una conclusione soddisfacente alla sua tesi sulla differenza tra immaginazione e fantasia,¹⁴³ con tutta probabilità prima che un compaia altro attore o che venga scritta un'altra tragedia o una commedia. Fra tutti lui è quello che può nuotare su bolle d'aria vuote in un mare senza coste né fondali, guidare una carrozza vuota senza passeggeri né carico e arrivare in ritardo; scrivere note a margine senza un testo, guardare dentro una macina per promuovere il genio nascente di questa epoca, «vedere il merito nel caos dei suoi elementi e discernere la perfezione nella grande oscurità del nulla», come il suo autore preferito, Sir

¹⁴⁰ Riferimento a una discussione che aveva impegnato la Camera dei Comuni nel 1816, e che aveva creato molto scalpore nell'opinione pubblica, circa un salario da dare ai segretari dell'Ammiragliato – uno dei quali era Mr Croker – in tempo di pace, quando rischiavano di restare senza lavoro e quindi senza sussistenza.

¹⁴¹ Si tratta di Jacob Boehme (1575-1624) e di Emanuel Swedenborg (1688-1772), due filosofi e mistici di cui Coleridge conosceva bene e ammirava il pensiero.

¹⁴² La pubblicazione di quest'opera iniziò nel 1817. Coleridge ne disegnò l'impianto e scrisse «Trattato preliminare sul metodo».

¹⁴³ La Fantasia non è usata qui nel senso di Mr Peter Corcoran, ma in un senso particolare di Mr Coleridge, che finora non l'ha definita (W.H.). [*The Fancy* era il titolo della raccolta delle opere di un certo Peter Corcoran – forse uno pseudonimo o il nome di un autore inventato – pubblicata nel 1820 da J.H. Reynolds. Si tratta di una curiosità letteraria, un riferimento metaforico e scherzoso al mondo del pugilato, dato che uno dei significati della parola «fancy» è la boxe e le iniziali del sedicente autore sono le stesse di Pugilistic Club, come ha notato Edmund Gosse in *Gossip in a Library* (New York, Scribner, 1914). La distinzione tra «fancy» e «imagination», alla base della poetica di Coleridge, è analizzata da Marcello Pagnini in «Fancy» e «Imagination» / «Imagination» e «Fancy»: *curiosa antimetabole* (1998), in Id., *Letteratura e ermeneutica*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 195-203].

Thomas Browne,¹⁴⁴ ha detto in un'altra occasione. Ahimè! Noi non abbiamo un talento così creativo, non sappiamo amplificare, espandere, sollevare il nostro vano discorso, come il gas riempie e fa ascendere il pallone rotondo, scintillante, lento, agli «occhi dei mortali stupefatti, rivolti verso l'alto» [*Romeo and Juliet*, II, 2, 71-72]. Questa è il nostro menu per il mese, o l'elenco dei memoranda – *I ballerini francesi* – *The Deaf Lover di Farren* – *Zanga di Macready* – *Romeo di Cooper*. *Una nuova farsa, recitata solo questa volta* – *Wallace, tragedia* – e *l'Amleto di Wallack*. Chi potrebbe farsene qualcosa di una lista miserabile come questa? Noi no. Pure, come i poeti in crisi invocano la Musa, così noi per una volta invocheremo il genio sublime di Coleridge; lo sentiamo parlare in questo modo, e distrae la nostra attenzione dagli attori e dal dramma.

«I francesi, mio caro Hazlitt», comincerebbe a dire, «non sono un popolo di immaginazione. Ne hanno così poca che non si riesce a convincerli a pensare di non averne affatto. Non hanno poesia, niente di simile al genio, dai tempi di Luigi XIV. È stata quell'età, che vantano come augustea, che li ha contrassegnati come francesi, che ha messo il marchio sul loro carattere, e da allora niente di originale, o rigoglioso, o spontaneo, è cresciuto fra di loro; tutto è stato colato in uno stampo, e in uno stampo cattivo. Montaigne e Rabelais (i loro due uomini più grandi, uno per il pensiero e l'altro per spirito di fantasia – dato che la distinzione tra immaginazione e fantasia tiene sia nelle composizioni comiche che in quelle serie) li considero franchi più che francesi, perché al loro tempo la letteratura nazionale non si era ancora *formata*, non stava in cima ai trampoli né era sostenuta da puntelli. Avevano anche spirito, se potessi convincermi che Molière era un vero francese, ma non riesco a non sospettare che sua madre abbia tradito il presunto padre e che sia stato generato da un inglese. Sono sicuro che il suo genio è inglese e il suo spirito non è di taglio parigino. A riprova di questo, guardate come le sue farse più stravaganti, *Mock-Doctor*, *Barnaby Rattle*,¹⁴⁵ ecc. hanno successo da noi. Cosa può andare meglio per il gusto della nostra *bourgeoisie*, cosa può essere più adatto al nostro palato inglese della sua *Country Wife*, che Wycherley¹⁴⁶ ha poco più che tradotto in inglese? Che successo incontrerebbe un traduttore di Racine nella nostra lingua ve lo lascio immaginare. Le sue tragedie non sono poesia, non sono passione, non sono immaginazione; sono un mucchio di frasi fatte, di concetti epigrammatici, di discorsi declamatori, senza che nella mente del poeta vi

¹⁴⁴ Sir Thomas Browne (1605-1682), filosofo e scrittore di opere pseudoscientifiche, religiose e esoteriche. Non è stato possibile rintracciare la citazione, forse una parafrasi di diversi pensieri espressi in *Religio Medici* (1643).

¹⁴⁵ Adattamenti rispettivamente di *Le Médecin Malgré lui* e *George Dandin*, quest'ultimo prodotto al Covent Garden nel 1791.

¹⁴⁶ William Wycherley (1640-1717) fu autore di commedie durante il periodo della Restaurazione. *The Country Wife* (*La moglie di campagna*, 1675) è una delle più riuscite e famose tra le *comedies of manners*.

sia una scintilla, la naturale rapidità e un principio di fusione che le riunisca nella grandezza o le mescoli nell'armonia. Il principio dell'immaginazione somiglia all'emblema del serpente con cui gli antichi simboleggiavano la saggezza e l'universo, con volute ondulate, per sempre variabili e infinitamente rivolte su se stesse – circolari, senza inizio né fine. Ciò che è definito e fisso è morte; il principio della vita è l'indefinito, ciò che cresce, si muove, ed è continuo. Ma tutto nella poesia francese è tagliato a pezzi e a brandelli, piccoli fiori di poesia, con delle etichette come quando le figlie di Giasone sminuzzarono e tagliarono il vecchio padre a fette – abbiamo le *disjecta membra poetae* [Orazio, *Satire*, I, 4, 62]– non l'uomo intero e vivo. Lo spirito della vera poesia dovrebbe dar forma all'opera intera, respirarci attraverso e muovere e agitare la massa totale, come l'anima dà forma al corpo di un uomo e lo muove, o come il principio vitale (qualunque cosa sia) permea le vene degli alberi più alti, costruendo il tronco e stendendo i rami verso il sole e i venti del cielo e proiettandosi in fiori e frutti. Questo è il percorso della natura e del genio. Questa è la vera facoltà poetica, o ciò che i greci chiamano *ποίησις*. Ma un dramma francese (credo sia Schlegel che da qualche parte fa il confronto, sebbene io stesso, prima di averlo letto, avessi fatto lo stesso rilievo) è come il giardino di un bambino fatto di rametti e fiori, che non crescono dalla terra ma vi sono conficcati. Possiamo intrecciare una ghirlanda sgargiante in questo modo, ma appassirà in un'ora, mentre i prodotti del genio e della natura emettono profumo nel vento e spargono i loro colori al sole, un'epoca dopo l'altra –

Sopravvivono a mille tempeste, mille inverni,
Liberi dalla stella Sirio e dal fulmine [Francis Beaumont e John Fletcher,
Philaster, V, 1]

e prosperano in gioventù e bellezza immortale. Tutto ciò che è francese è disperso in parti; tutto perciò è morto e senza effetto. La poesia francese è come una logica spezzettata: non ne viene fuori niente. Non c'è nessuna vita intellettuale: né nascita né generazione del sapere. È tutto un patchwork, tutto punte aguzze e angoli, tutto superficiale. Ricevono e restituiscono sensazioni, troppo in fretta perché queste riescano a costituire un sentimento. Non sanno neanche danzare, come potete vedere. Sono sicuro che sarete d'accordo sul fatto che non c'è espressione né grazia nella loro danza. La grettezza, ecco tutto, è quello che li rovina in tutto ciò che fanno. Con tutta la loro vivacità e i loro spiriti animali non danzano come uomini e donne sotto l'impressione di certe emozioni, bensì come burattini; girano come tornelli. Non sentire e non pensare è tutto ciò che conoscono di quest'arte o di qualsiasi altra. Si potrebbe giurare che una nazione che danza in quel modo non produrrà mai un vero poeta o un vero filosofo. Non ce l'hanno dentro. Non c'è il principio di causa e effetto. Si girano di colpo senza alcuna ragione, si fermano all'improvviso o vanno veloci solo

perché ci si aspetta qualche altra cosa. Il loro stile di danza è difficile: magari fosse impossibile». ¹⁴⁷ (A questo punto diverse persone in platea si erano girate ad ascoltare questo discorso ininterrotto e il nostro eloquente amico continuò, alzando la voce con un *paulo majora canamus.*) ¹⁴⁸ «Guardate quella Mademoiselle Milanie ¹⁴⁹ con “il fuoco ai piedi” come viene detto. Si potrebbe escogitare una figurina di cartapesta che, con l’aiuto di fili o corde, facesse tutto quello che fa lei, o anche di più – stare sulle punte, sollevare la gamba, far scattare il corpo, correre come il fuoco. Le bizzarrie non sono grazia; danzare non significa muoversi contro il tempo. Mio caro Hazlitt, se voi, come me, aveste potuto veder danzare delle contadinelle nella campagna romana, sono sicuro che il vostro buon gusto e il vostro buon senso l’avrebbero approvato. Venivano avanti lentamente e sorridendo, ma come se le loro membra fossero immerse nello sfarzo e ogni movimento sembrava echeggiare la musica e il cielo pareva più sereno mentre camminavano. Avete ragione circa le signorine Dennett, ma avete contro di voi tutte le solite banalità. E’ vero: cedono in alcuni passi ma è come «il giglio che si inclina sul suo stelo verde» [Geoffrey Chaucer, *Canterbury Tales, The Knight’s Tale*, 1036] o come «i fiori che Proserpina fa cadere dal carro di Dite» [*The Winter’s Tale*, IV, 4, 116-118]. Chi non vede la grazia nella giovinezza e nell’inesperienza di queste affascinanti ragazze non vedrebbe la bellezza in un mazzo di giacinti, piegati sotto la rugiada del mattino. A dimostrare che cosa sia e che cosa non sia essere francesi, c’è Mademoiselle Hullin, che è olandese. O, meglio, è come una bambola olandese, con la faccia rotonda e rosea, e sembra proprio che le braccia e le gambe siano fatte di cera e in pezzi, ma non pare che possa muoverle spontaneamente. Ahimè, povera cara! Quanto agli uomini, confesso (questo fu detto a me in un sussurro udibile, perché non venisse interpretato come un tradimento della confidenza), «Vorrei, come dice Southey, che fossero *hamstrung!* [azzoppati]» – (In quel momento Monsieur Hullin *père* prese un’aria come se il poeta laureato stesse per fare su di lui questa caritatevole operazione.)

«Scusate, Hazlitt, avete visto lo Zanga di Macready?» ¹⁵⁰

«Sì».

«E che cosa ne pensate?»

¹⁴⁷ Questa espressione è presa a prestito dal Dottor Johnson. Comunque, siccome Johnson non è un critico tedesco, non è necessario supporre che Mr C. debba renderne conto (W.H.). [Il riferimento è a un aneddoto riportato tra le citazioni miscellanee del Dottor Johnson, che sembra abbia risposto a un amico il quale, per indurlo ad ascoltare con più attenzione un violinista virtuoso, gli aveva fatto rilevare quanto fosse difficile il pezzo: «Dite che è difficile? Vorrei che fosse impossibile».]

¹⁴⁸ «Cantiamo di cose un po' più elevate» (Virgilio, *Egloghe*, IV, 1).

¹⁴⁹ Questa, come Mademoiselle Hullin, citata poco dopo, era una danzatrice del King’s Theatre.

¹⁵⁰ Macready recitò il personaggio di Zanga per la prima volta il 30 ottobre 1820.

«Non mi è piaciuto molto».

«Neppure a me. Macready ha talento e una magnifica voce ma temo sia un attore troppo portato a migliorare per essere un uomo di genio. Quel piccolo brutto vagabondo di Kean non è mai migliorato in niente. In alcune cose non ha potuto e in altre non ha voluto. Le sole parti di Zanga che mi sono piaciute (che naturalmente mi sono piaciute solo a metà) erano alcune cose a imitazione delle *maniere estremamente naturali* di Kean e il discorso che fa a Alonzo, quando lo spinge, quale massimo trionfo della sua abnegazione, a sacrificare

Una moglie, una sposa, un'amante non goduta - [*The Revenge*, IV, 1]

nel quale la sua voce è salita nell'esaltazione del sentimento come il tuono che riveste il collo del cavallo da guerra [Giobbe, 39:19]. La persona che mi è piaciuta di più in questa pièce è stata Mrs Sterling: ha reso giustizia alla sua parte - cosa non facile da fare. Di Macready mi piace di più Wallace [*Wallace* di C. E. Walker, Covent Garden, 14 novembre 1820] che non Zanga, sebbene l'opera non sia buona e per l'attore sia difficile trovare quello che l'autore voleva dire. Non vorrei giudicare severamente un primo tentativo, ma i difetti del giovane genio sono l'esuberanza e un continuo desiderio di novità; invece i difetti di questo dramma sono la monotonia, la banalità e lo sproloquio. Si dice che l'abbia scritta il giovane Walker, figlio dell'oratore di Westminster. Se è così, il suo amico Cobbett¹⁵¹ probabilmente scriverà su di essa un «Theatrical Examiner» sul *Political Register* della prossima settimana. Che cosa c'è di peggio, chiedo, più fuori carattere e fuori costume del far sì che Wallace getti la spada per farsi tagliare la gola da Menteith, solo perché quest'ultimo ha dimostrato (cosa che lui sospettava) di essere un traditore e un malvagio, e poi consolarsi di questo volontario martirio con un addio sentimentale alle rocce e alle montagne del suo paese natio! Questa mollezza effeminata e questa miserabile ipocrisia non appartenevano all'epoca, al paese o all'eroe. Tuttavia in questa scena Macready è stato molto brillante, e nell'atteggiamento in cui è rimasto dopo aver lasciato cadere la spada ha mostrato un'estrema grazia e sentimento. Era come se avesse lasciato cadere dalla sua mano il migliore amico, la spada fidata, come un serpente. La figura di Macready è goffa ma i suoi atteggiamenti sono aggraziati e ben fatti. - Non credete?» -

Risposi di sì; e allora andò avanti nel solito modo, investigando sulla distinzione filosofica tra la grazia della forma e quella che nasce dal movimento (come, per esempio, si può muovere una forma quadrata lungo

¹⁵¹ William Cobbett (1763-1835), saggista e giornalista, pubblicò dal 1802 fino alla morte il settimanale *Political Register*, in cui combatté la corruzione politica e sostenne le riforme in favore della giustizia sociale.

una linea circolare o ondulata) e illustrò questa sottile osservazione con ampiezza e in modo molto felice. Mi chiese com'era possibile che Farren nella farsa *The Deaf Lover* [L'innamorato sordo di Frederick Pilon, 1780, ripresa al Covent Garden nel 1819] recitasse così bene il vecchio gentiluomo e invece non riuscisse assolutamente nella parte del giovane cavaliere? Dissi che non sapevo dirlo. Allora provò a dare una spiegazione lui stesso, in cui non potei seguirlo al punto di afferrare il suo ragionamento. Poi spiegò, a me e a quelli che erano con noi, i meriti di Cooper e di Wallack, classificando il primo come rispettabile e l'altro come un attore di seconda categoria, dando un'ampia base e delle definizioni colte di ciò che intendeva su tutti e due questi punti; e, poiché nel frattempo le luci erano quasi spente e il pubblico (tranne gli ascoltatori più vicini) se ne era andato, pur riluttante, «finì»,

Ma nell'orecchio di Adamo rimase così piacevole la voce [*Paradise Lost*, VIII, 1-2],

che quasi mi dimenticai che avevo da scrivere il mio articolo sul Dramma il giorno dopo; e senza il suo aiuto non sarei stato in grado di concludere i miei resoconti dell'anno, come fa Mathews con i suoi «a casa» con l'aiuto di un ventriloquismo un po' goffo.

Kean nel ruolo di Coriolano

London Magazine, II, febbraio 1820

Il modo di recitare di Kean non è del genere nobile; lui è uno del popolo, quello che potrebbe essere definito un attore *radicale*. Può fare tutto ciò che si confà a un uomo «della nostra debolezza» [Ebrei, 4:15] «provare tutto acutamente, con le nostre passioni» [*The Tempest*, V, 1, 23-24] ma non può interpretare un dio, o uno che si immagina di essere un dio, e che è sublime, non per la forza dei suoi sentimenti, ma perché disprezza quelli degli altri e immagina di essere superiore a loro. Cioè, non può interpretare Coriolano bene quanto interpreta altri personaggi o come spesso abbiamo visto viene interpretato questo personaggio. Dovunque ci fosse un conflitto di sentimenti, un momentaneo sfogo di pietà, di rimorso o di angoscia – ovunque la natura riprendesse i suoi abituali diritti – Kean era all'altezza e superiore a chiunque altro; ma le principali caratteristiche di questo ruolo sono un'eccessiva autostima e una sprezzante elevazione dell'anima, che ambisce al di sopra del confronto o del controllo, come le alte rocce sollevano la testa sopra il cielo e non si piegano né sono frantumate dalla tempesta, belle nella loro forza inconquistata, terribili nella loro immobilità inalterata. Kean, invece di «mantenere la posizione», invece di restare fermo e inamovibile (per la maggior parte del tempo) sul suo piedistallo di orgoglio, sembrava non tollerare questa falsa dignità, questa assunzione di

superiorità da *natura morta*; troppo spesso prorompeva dagli impicci delle regole e dalla *routine* dell'etichetta che avrebbero dovuto trattenerlo, e scendeva nella arena comune dell'uomo per giustificare le sue presunzioni, attraverso l'energia con cui le sosteneva, e per provare la vuotezza della sua supposta indifferenza verso l'opinione degli altri, attraverso l'eccessivo rilievo e le studiate variazioni del disprezzo e del disgusto che esprimeva per essa. Le intollerabili arie e le pretese aristocratiche di cui è schiavo e di cui diventa vittima non sembravano *legittime* in lui, bensì da villano, turbolente e volgari. Così la risposta altezzosa alla folla che lo bandisce – «IO BANDISCO VOI» [*Coriolanus*, III, 3, 127] – è stata resa con tutta la virulenza del disprezzo e la rabbia della disperazione impotente, come se dovesse sforzare i nervi e la forza dell'anima per scuotersi di dosso la contaminazione del loro odiato potere su di lui, invece di liberarsene con calma, regale padronanza di sé, come se rimanesse radicato sul posto e i suoi minimi gesti, parole o sguardi li disperdessero come pula o schiuma dalla sua presenza. La scena di maggiore effetto è stata quella in cui si candida al consolato e chiede umilmente «dolcissimi voti» [II, 3, 102] da parte del popolo che detesta, e la più inefficace è stata quella in cui riluttante si rassegna ed è vinto dalle suppliche della madre. Questo incontro decisivo e commovente è passato come se niente fosse accaduto ed è stato condotto con serietà e abilità diplomatica. La distribuzione delle altre parti era il massimo dell'anticlimax. Gattie era Menenio, l'amico di Coriolano, e Penley era Tullio Aufidio, il suo nemico mortale. Pope avrebbe dovuto recitare questa parte. Sembrava ci fossero processioni e ovazioni a sufficienza in questo dramma quando veniva recitato ai tempi di John Kemble; ma oltre a queste ne sono state introdotte altre dello stesso genere, alcune delle quali così lunghe da sembrare che volessero arrivare fino a Piccadilly Circus, e un falso combattimento di effetto melodrammatico nella seconda scena, nel quale Kean ha quasi perso la voce. Per tutto il tempo c'è stato un frastuono continuo di

Armi, tamburi, trombe, tromboni e tuoni - [Alexander Pope, *Imitations of Horace*, Satira I, 26]

o qualcosa di molto simile. A metà di una scena molto importante è stato usato il tintinnio del campanello di scena per indicare uno squillo di trombe – una cosa di cui nemmeno Glossop¹⁵² vorrebbe sentir parlare, neanche se il Parlamento votasse un atto per costringere a usare un tale

¹⁵² Joseph Glossop era un ricco mercante e fondò il Coburg Theatre (attuale Old Vic) a sud del Tamigi, inaugurato nel 1818 come teatro per il melodramma. Fu al centro di una vertenza legale per l'accusa mossagli dai due teatri maggiori di aver fatto rappresentazioni senza la licenza che era concessa solo a loro, e in particolare per aver messo in scena una versione di *Riccardo III*, sia pure con musica. Il processo, che coinvolse anche l'attore Junius Brutus Booth, finì nel giugno del 1821 con la condanna di Glossop.

accompagnamento da teatrino di burattini. In tutto questo c'è una gestione molto scadente; eppure l'impresario è il signor Elliston.

Kean nel ruolo di Arlecchino - Le sue imitazioni - il suo Jaffier

London Magazine, VII, luglio 1820

Abbiamo visto Kean nella sua beneficiata,¹⁵³ a rischio dei nostri arti e ci dispiace dell'incidente che gli è capitato nel corso della serata. Da quando abbiamo visto Kean - cioè tutte le volte in questi ultimi sei anni - abbiamo sempre desiderato di vederlo saltar su da una botola - avendo sentito dire che riusciva a farlo. «Perché queste cose vengono nascoste? È il momento di occultare le virtù?» [*Twelfth Night*, I, 3, 105 e 110] dicevamo a noi stessi. Qual è stato il nostro disappunto quando, sul punto di attuare questo desiderio e proprio nel momento di realizzare le nostre speranze, danzando con Miss Valancey si è rotto il tendine di Achille, e il nostro piacere promesso, i nostri castelli in aria sono crollati! Buon lettore, non era il salto attraverso la botola che letteralmente desideravamo vedere, bensì il salto da Otello ad Arlecchino. Che salto! Che distanza, che abisso da attraversare! Che elasticità di corpo e di animo anche - che differenza di capacità nella stessa minuscola persona! Per essere Otello, uno deve essere tutto passione, astrazione, immaginazione; per essere Arlecchino, dovrebbe avere tutto il suo spirito nei talloni e sulla punta delle dita! Essere entrambi è impossibile oppure miracoloso. L'uno raddoppia la meraviglia dell'altro, e nel giudicare la somma totale del merito dobbiamo operare non con le regole dell'addizione ma moltiplicando la leggerezza di Arlecchino per la serietà di Otello e il risultato ci darà il totale delle abilità di Kean. Che salto, che forza espansiva della mente, che vigore prorompente, salire a tale altezza da un punto così basso; sorgere come una fenice dalle ceneri, salire come una piramide di fuoco! Che macchina complessa è questa, che sviluppo di capacità, a cerchi concentrici, che permette allo stesso individuo di fare un salto mortale, e gonfiare le vene della sua fronte di una vera passione artificiale e trasformarsi in una statua di sale che pensa. Non è l'essere stato istruito alla St. Paul's School¹⁵⁴ o formato nello stampo antico del nobile modo romano¹⁵⁵ che può fare tutto ciò, ma è il genio soltanto che fa salire un uomo al di sopra delle sue origini e lo rende così diverso da se stesso! Significa cavalcare il microcosmo, l'uomo, come un Colosso, e unire gli estremi della catena dell'essere apparentemente implica tutti gli anelli intermedi. Non abbiamo una grande opinione del modo che

¹⁵³ La serata era quella del 12 giugno 1820, in cui era in cartellone *Venice Preserv'd* di Otway, seguita da *The Admirable Crichton*.

¹⁵⁴ Una possibile stoccata a Elliston, che aveva studiato alla St. Paul's School.

¹⁵⁵ Allusione a Elliston e a Kemble.

ha Kean di cantare; con un po' di pratica e di istruzione potremmo cantare altrettanto bene anche noi; quanto al suo modo di danzare è così così, e tutti sanno danzare; il suo modo di duellare è buono, nervoso, risoluto, teso, come quello di un Ercole tascabile; ma che saltasse da un buco in una parete – proprio attraverso il buco, di testa, come un colpo sparato da un cannone – «accidenti, sarebbe stato grande!». Questo ci aspettavamo da lui e siamo stati delusi [*Twelfth Night*, III, 2, 20]. Mentre le nostre attese critiche erano sul chi vive, improvvisamente Kean si è slogato la caviglia, come per farci dispetto; siamo usciti indignati e stavamo quasi per imitazioni, e se anche le avessimo perse non avrebbe voluto dire granché. Erano tollerabili, banali, abbastanza buone ma non la cosa giusta. Quelle di Mathews o di Yates sono migliori. Erano annacquate e pedanti. Kemble non somigliava molto. Incedon e Braham erano i migliori e Munden era molto mediocre. La farsa *The Admirable Crichton*, in cui faceva tutto questo, non era né storica né drammatica. Il personaggio, che avrebbe potuto dare eccellenti opportunità di mostrare una varietà di straordinarie capacità nel corso della storia, era mal concepito e mal gestito. Ne avevano fatto un pedagogo o un buffone. In sé era noioso e pesante invece di essere pieno di spirito, esplosivo e autosufficiente, e per dimostrare le sue capacità era stato inserito in una mascherata. Non ci è piaciuto per niente sebbene fin dal prologo ci fossimo aspettati più coraggio e più senso. Il Jaffier di Kean è stato bello e in certe parti ammirevole. In realtà questo è solo per dire che lo recitava. Però non era una delle sue parti migliori, né una in cui ci aspettavamo di vederlo brillare in modo particolare; ma non potevamo fidarci di quest'idea perché non si sa mai prima che cosa farà benissimo o malissimo. È uno di quei fuochi fatui il cui tragitto nessuna regola della critica è in grado di calcolare. Pierre di Elliston è stata, siamo lieti di dirlo, un'interpretazione vivace e d'effetto. Non ci dobbiamo dimenticare di aggiungere che il personaggio di Belvidera fatto da Mrs M'Gibbon è stato eccellente, declamato con appassionato decoro e recitato con dignità e grazia.

Kean nel ruolo di Lear

London Magazine, VI, giugno 1820

Non c'è bisogno di dire come le nostre aspettative di vedere Kean in questo ruolo fossero altissime e ci dispiace dover aggiungere che sono state molto deluse. Speravamo di vedere qualcosa che producesse un effetto sul pubblico simile a quello che si dice Garrick avesse fatto in quella parte, e che fece decidere il Dottor Johnson a non vederla mai più – tanto l'impressione fu terribile e travolgente. Dovessimo fare anche noi lo stesso voto avventato di non vedere di nuovo Kean nei panni di Lear, non sarebbe per l'intensità e l'eccesso, ma per la mancanza e la discontinuità

dell'interesse suscitato. Per dare un'idea di come questo personaggio potrebbe, e dovrebbe, essere reso per conquistare i sentimenti del pubblico, abbiamo sentito raccontare che una volta, quando Garrick era nel bel mezzo della scena della follia, la sua corona di paglia gli cadde e questa circostanza, che sarebbe stata fatale a qualsiasi attore comune, non produsse la benché minima interruzione e non fu nemmeno notata in teatro. In un'altra occasione, mentre era inginocchiato per ripetere la maledizione, la prima fila della platea si alzò per vederlo meglio; la seconda fila non volendo perdere momenti preziosi nel protestare si alzò anch'essa; e così, con un movimento tacito, tutta la platea si alzò per sentire la feroce imprecazione mentre il tutto passava in un tale silenzio attento che si sarebbe potuto sentir cadere uno spillo. Anche John Kemble (quel vecchio veterano) era grandissimo nella maledizione; l'abbiamo sentito dire da buonissime fonti cui diamo implicitamente fiducia. Ciò che ci portava ad aspettarci grandissime cose da Kean in questo caso era la sua stessa opinione, su cui facciamo forte affidamento. È sempre stata la sua parte preferita. Abbiamo saputo che l'hanno sentito dire che «era molto obbligato al pubblico londinese per la buona opinione che aveva espresso fino ad allora su di lui, ma che quando fossero venuti a vederlo con il cadavere di Cordelia avrebbero avuto un'idea del tutto differente su questa faccenda». In realtà i londinesi non hanno ancora avuto occasione di vederlo con il cadavere di Cordelia dato che, dopo tutto, il nostro versatile impresario ha messo in scena il *Lear* di Tate¹⁵⁶ invece di quello di Shakespeare; e si è insinuato che forse Kean l'abbia recitato tutto male per ripicca, perché non poteva farlo come voleva – un'idea cui prestiamo orecchio favorevole, perché preferiamo pensare che Kean sia un uomo dispettoso piuttosto che non il migliore attore al mondo! Tuttavia la nostra impressione è stata che Kean, invece di trovare in *Lear* il suo capolavoro, abbia finito per lavorare su molte parti diverse del personaggio; la concezione generale era spesso aberrante o debole e c'erano solo due o tre punti in cui si può dire che abbia elettrizzato il pubblico. È decisamente inferiore al suo *Otello*. Pure, se anche l'avesse recitato al pari di quello, tutto ciò che avremmo potuto dire di Kean sarebbe stato che era un uomo meraviglioso; e di certo pensiamo che lo sia. Si è visto questo eccellente attore completamente irrompere, esplodere, in un diluvio di passione; c'era tutta la spasmodica febbre del sangue, la malata gelosia della mente, il cuore sembrava gli sanguinasse di angoscia, mentre la lingua emetteva toni di dolore rotti, imperfetti; ma c'è qualcosa (non sappiamo come) nella pena gigantesca, vasta, di *Lear* che sembra eludere la sua presa e sfuggire ai suoi tentativi di comprensione. La passione in *Otello* scorre, per così dire, come un fiume, turbina in inquieti gorgi, o viene precipitata da un'altezza vertiginosa come una risonante

¹⁵⁶ Nahum Tate adattò *King Lear* nel 1681, eliminando la figura del Fool e inventando una storia d'amore a lieto fine tra Cordelia e Edgar.

cascata. Quella di Lear è più come un mare, che rigonfia, infuria, si agita, senza limiti, senza speranza, senza un faro o un'ancora. Strappato alla presa degli affetti e degli obiettivi sicuri, fluttua come un possente relitto nel vasto mondo del dolore. Le ragioni dell'afflizione di Otello sono più distinte e precise ed egli vi trova un disperato, folle rimedio nella vendetta. Ma le ferite di Lear sono senza provocazione e non ammettono sollievo né espiiazione. Sono strane, sconcertanti, schiacciati; lacerano e stordiscono il fisico; accumulano «orrori su orrori» [*Othello*, III, 3, 375] e lasciano la mente senza risorse, isolata, interdotta, esiliata dalla comune speranza di un bene per sé o di un male per altri – stupefatta per la sua situazione ma incapace di allontanarla, non osando quasi guardarla o piangerla. L'azione della mente, tuttavia, sotto questo mucchio di circostanze che la rendono impotente, viene esaltata nel dramma nel modo più magistrale e trionfante; sotto di loro essa vacilla ma non cede. Il personaggio è fatto di forza umana e di debolezze umane (che rendono più forte l'impasto); abbandonato dalla fortuna, dalla natura, dalla ragione e senza che gli rimanga energia di scopo o potere di azione – le basi di qualsiasi speranza e conforto gli vengono a mancare – ma sostenuto, spinto fuori dall'abisso spalancato fino a un'altezza maestosa dalla forza degli affetti, dall'immaginazione e dalle corde del cuore umano – si erge come un orgoglioso monumento nel vuoto della natura al di sopra della crudeltà barbara e dell'ingratitude filiale. Pensavamo che Kean si sarebbe impossessato di questa figura logora e venerabile, «che è sopravvissuto a mille tempeste, mille inverni» [Francis Beaumont e John Fletcher, *Philaster*, V, 1] e che, come gli dei di un tempo quando i loro oracoli stavano per parlare, l'avrebbe scossa con l'ispirazione del momento – che ne avrebbe fatta una copia vivente sulle scene; ma non c'è riuscito o per insormontabili difficoltà o per la sua stessa percezione dell'enormità dell'impresa. Ci sono pezzi di antico granito che piegano la punta di qualsiasi scalpello moderno, così forse non ci si può aspettare che il genio di un attore vivente possa tener testa a Lear. Kean ha raschiato un po' del personaggio qua e là ma non ha penetrato la sostanza solida né ha smosso l'intera massa. In realtà non l'ha affrontato nel modo giusto. Era troppo violento all'inizio e troppo mite dopo. È sceso dalla pura collera al semplice rimbambimento. Così (per chiudere questa descrizione generale e arrivare ai particolari) ha fatto della famosa maledizione un pezzo di totale invettiva. L'ha «ridotta in brandelli, proprio a pezzi» [*Hamlet*, III, 2, 9] e ne ha fatto dall'inizio alla fine un'esplosione di collera fisica ingovernabile, senza solennità o elevazione. Eccola qua: e che il lettore giudichi da sé se dovrebbe essere fatta così.

Ascolta, Natura, ascolta: cara dea, ascolta un padre
 Rinuncia al tuo scopo, se intendevi
 Rendere fertile questa creatura;
 Rendi sterile il suo grembo!

Inaridisci i suoi organi della riproduzione,
E che dal suo corpo corrotto non nasca mai
Un bambino che la onori! Se deve procreare
Fa' che il suo bambino sia melanconico e che viva
Per essere un continuo tormento innaturale per lei!
Che incida rughe sulla sua fronte giovane,
Scavi canali sulle sue guance con le lacrime
Volga tutti i suoi dolori e le sue gioie di madre
In risa e disprezzo, che lei senta
Quanto sia più affilato del dente di un serpente
Avere un figlio ingrato! - [*King Lear*, I, 4, 252-266].

Ora, questo non dovrebbe certamente essere detto in un accesso di collera smodata, senza nessuna «compassione umana» [*Macbeth*, I, 5, 43] senza l'addolcirsi della tenerezza, come un semplice discorso di odio, diretto contro una persona per la quale si ha la più radicata e inalterabile avversione. La reale amarezza delle imprecazioni è suscitata dall'allusione ai ricordi più affettuosi, e vi ruota attorno; è un eccesso di indignazione, ma quell'indignazione evoca dal profondo della sua fonte le più care immagini d'amore; è per queste che la coppa piena dell'angoscia trabocca e la voce, nel considerarle, dovrebbe balbettare ed essere soffocata da altri sentimenti oltre la collera. La maledizione in *Lear* non dovrebbe essere detta *con ira*, ma recitata come un Inno ai Penati! *Lear* non è *Timone*. Dai gesti e dall'atteggiamento che Kean aveva assunto per recitare questo passo, ci eravamo augurati un risultato differente. Si è gettato in ginocchio, ha alzato le braccia come tronchi secchi, ha gettato tutto indietro la testa e in quella posizione, come se fosse stato separato da tutto ciò che lo legava alla società, ha fatto una preghiera molto accorata, come la figura di un uomo decapitato! È stato il solo momento degno di lui e del personaggio.

Nella prima parte della scena, quando *Lear*, in risposta al freddo ragionamento didattico di Goneril, chiede «Sei nostra figlia?, ecc.» [*King Lear*, I, 4, 193] pensiamo che Kean non sia riuscito per un difetto contrario. La soppressione dell'emozione non dovrebbe equivalere all'immobilità; quell'intensità di emozione, il cui minimo accenno si pensa debba indicare tutto, non dovrebbe aver l'aria di non indicare niente. C'è una differenza tra la familiarità ordinaria e il *sublime* della familiarità. La mente può vacillare per un colpo troppo grande da sopportare e può non riprendersi per un attimo o due, ma questo stato di sospensione delle sue facoltà «come un fantasma o un sogno odioso» [*Julius Caesar*, II, 1, 65] non dovrebbe assumere l'aspetto dell'indifferenza o di una *natura morta*. Non pensiamo che Kean abbia rimarcato sufficientemente questa distinzione (sebbene sia una nella quale spesso è molto felice) nella precedente domanda alla figlia, né nel discorso che segue immediatamente, a conferma dello stesso sentimento di incredulità e di sorpresa.

Qui qualcuno mi conosce? Questo non è *Lear*;

Lear cammina così? Parla così? Dove sono i suoi occhi?
 La sua mente vacilla, il suo discernimento
 È in letargo. Ah! Sveglia? No, non è così.
 Chi può dirmi chi sono?
 L'ombra di Lear? Vorrei saperlo, perché dai segni
 Della sovranità, della conoscenza e della ragione
 Potrei falsamente persuadermi che avevo delle figlie.
 Il vostro nome, bella signora? [*King Lear*, I, 4, 201-211]¹⁵⁷

Queste domande impaurite, lì lì per trovarsi sull'orlo della pazzia, certo non dovrebbero essere fatte come fossero comuni, né con secco sarcasmo. Se Kean non le ha dette così, gli chiediamo scusa. In ciò che viene dopo, nell'apostrofe all'Ingratitudine, nella richiesta improvvisa di avere i suoi cavalli, nella difesa che il personaggio fa del suo seguito come «uomini di qualità scelte e rare» [I, 4, 240] e nel ripetere della «piccolissima colpa» di Cordelia [I, 4, 243] ci sono moltissime pause di cui approfittare, tutte le varietà di agonia, di collera e di impazienza, di dignità asserita e di dolce rimpianto – Kean non ha suonato altro che due note per tutto il tempo, la più acuta e la più bassa.

Questa scena di Lear con Goneril, nel primo atto, è paragonabile solo a quella, doppiamente terribile, tra lui e Regan e Goneril nel secondo atto. Definirlo un indubbio fiasco significherebbe dire quello che non pensiamo; definirlo uno splendido successo significherebbe la stessa cosa. Ci è sembrato che Kean non si impegnasse seriamente nel suo compito o non si fidasse implicitamente del suo autore, ma che stesse facendo esperimenti sul pubblico e aspettasse di vedere il risultato. Non abbiamo mai visto quest'audace attore mancare di sicurezza prima d'ora, ma in questa occasione sembrava indietreggiare ed esitare di fronte allo sguardo del pubblico, e cercare di capire l'effetto di ciò che faceva mentre lo faceva. Nella protesta ironica con Regan, per esempio:

Figlia cara, confesso che sono vecchio;
 La vecchiaia non è necessaria, ecc. [II, 4, 147-148]

sembrava che stesse aspettando la reazione del teatro per sapere quanto doveva piegare il ginocchio nel fingere un inchino, quanto doveva spingere la voce nei toni della debolezza, dello svilimento, dell'accattonaggio. Ma, semmai, era in *questa* occasione che avrebbe dovuto sollevarsi al di sopra della critica e sedersi sul trono (nelle altissime contemplazioni della sua mente) assieme al Genio e alla Natura. Solo questi (e non l'occhio del critico né le voci agitate della platea) sono i veri giudici di Lear! Se si fosse fidato solo di questi, suoi consiglieri e amici del cuore, non c'erano limiti

¹⁵⁷ Le parole «L'ombra di Lear» nell'originale shakespeariano sono pronunciate dal Fool ma qui, come in tutti i copioni di scena e in tutte le rappresentazioni fino al 1838, il personaggio era ommesso come indegno di una tragedia secondo i canoni del *decorum*.

all'effetto che avrebbe potuto produrre. Invece non ha dato nessuna enfasi particolare all'esclamazione -

- amata Regan,
Tua sorella non vale niente. Oh, Regan, ha legato
La crudeltà dai denti aguzzi, qui, come un avvoltoio [II, 4, 126-128]

né all'assicurazione che non ritornerà più da lei -

Mai, Regan.
Mi ha tolto metà del mio seguito;
Mi ha guardato con odio, mi ha ferito con la lingua,
Come un serpente, proprio sul cuore.
Tutte le vendette che il cielo ha in serbo
Cadano sulla sua testa ingrata! - [II, 4, 151-156]

né alla descrizione degli sguardi delle sue due figlie -

- i suoi occhi sono feroci ma i tuoi
Confortano e non fulminano - [II, 4, 166-167]

né all'ultimo sublime appello al cielo nel vedere Goneril che si avvicina -

- Oh cielo,
Se ami i vecchi, se il tuo dolce potere
Ama l'obbedienza, se anche tu sei vecchio,
Assumiti questa causa, scendi a prendere parte per me!
Non ti vergogni di guardare questa barba?
Oh, Regan, la prendi per mano? [II, 4, 184-189]

Si potrebbe pensare che ci fossero toni e sguardi e gesti che si adattano a queste parole, per far fremere e far drizzare i pensieri, «per atterrire i colpevoli e far impazzire gli innocenti» [*Hamlet*, II, 2, 541] o che possono «creare un'anima sotto le costole della morte!» (John Milton, *Comus*, 561-562). Ma non li abbiamo visti né sentiti. Era compito di Kean di fornirli e sarebbe stato il nostro di sentirli, se l'avesse fatto! Non basta che le contrarietà e le perplessità di Lear siano espresse da tratti singoli. Ci dovrebbe essere un agglomerarsi di orrori, che lo racchiudono come una falange. I suoi discorsi dovrebbero essere densi, per l'intensità della sua agonia. Il volto dovrebbe per così dire incrostarsi e indurirsi nello stupore per le molteplici afflizioni. Una singola immagine di rovina non è niente - ci dovrebbe essere una crescente desolazione intorno a lui. I suoi torti dovrebbero sembrare decuplicati attraverso la solida atmosfera della sua disperazione - i pensieri dovrebbero essere vasti e spaventosi, come il sole quando tramonta - lui dovrebbe essere «un enorme mucchio muto di dolore». Il massimo che Kean ha fatto era dare dei singoli cenni qua e là: ma non avevano senso perché erano separati dal nucleo e dal movimento

della passione. Potevano essere paragonati alle interlinee del personaggio, piuttosto che a parti del testo. Nell'improvvisa ripetizione dell'epiteto «irruento carattere del Duca» [*King Lear*, II, 4, 86] riferito a Cornwall da Gloucester, a sentire il quale la sua gelosia prende fuoco fino alla pazzia, abbiamo pensato che Kean fosse debole e incerto; ma nel separarsi alla fine della scena «Farò delle cose - quali ancora non lo so - ma saranno il terrore della terra» [II, 4, 275-277] - è scoppiato in una di quelle tremende esplosioni di energia e di grandezza, che diffondono gloria attorno a ogni personaggio che interpreta.

La recitazione di Kean nel resto della parte, quando l'intelletto del re comincia a venirgli meno e alla fine è totalmente scomposto, era curiosa e strana invece che toccante o naturale. Appariva un certo grado di perversione in tutto questo - una determinazione a rendere i vari passi in un modo in cui nessun altro li avrebbe resi e in cui nessun altro si sarebbe aspettato venissero resi. Ma la singolarità non è sempre eccellenza. Perché per esempio il nostro attore dovrebbe abbassare la voce nel soliloquio del terzo atto «Soffiate, venti, e spaccatevi le guance, ecc.» [III, 2, 1], in cui il tumulto dei pensieri di Lear e la follia delle sue espressioni sembrano quasi gareggiare con la violenza della tempesta? Non riusciamo a pensare a nessun'altra ragione se non che ciò è contrario alla pratica della maggior parte degli attori fino ad ora. Il modo di Rae di recitare questo passo sarebbe stato «più appropriato al soggetto» [*Hamlet*, V, 2, 116]. Nel chiedere al suo compagno -

Come stai, ragazzo mio? Hai freddo?
Anch'io ho freddo - [*King Lear*, III, 2, 66-67]

ha avuto una contrazione del corpo e uno sguardo gelido come il rabbrivire di un accesso di febbre; ma nessun altro sentimento al di là dell'espressione fisica. Incontrando Edgar come Tom il pazzo, Lear esclama in modo folle, con infinita bellezza e pathos, «hai dato tutto alle tue due figlie? E ti sei ridotto così?» [III, 4, 49-50], e ancora, subito dopo, ripete «come, le tue figlie ti hanno ridotto in questo stato? Non sei riuscito a tenerti qualcosa? Hai dato loro tutto?» [III, 4, 61-62], domande che implicano una forte preoccupazione, l'ansioso abbandonarsi a un'idea fissa che ha colpito la sua fantasia esaltata, ma che Kean ha pronunciato sottotono, in modo debole, scettico, lamentoso, come se chiedesse un'informazione circa un caso comune di sofferenza insignificante. Non ci piacciono queste letture personali di un'opera come *Lear*. Può andare benissimo quando l'ingegno dell'attore, anche se paradossale, è più divertente del significato dell'autore; ma non in questo caso. Per qualche calcolo sbagliato di questo tipo o per il desiderio di trovare una chiave per il personaggio, diversa da quella «buttata giù» [*Hamlet*, III, 2, 35] per lui, Kean non ha mostrato le sue solite risorse e il suo spirito felice in queste

scene terribili; ha blaterato con lo sguardo vuoto, e ha mosso le labbra in modo da non essere udito e non ha fatto niente, ed è sembrato, in certi momenti, come se dimenticasse se stesso. Le pause erano troppo lunghe, le indicazioni di un significato remoto troppo rilevanti per essere ben capite. Lo spettatore si aspettava di vedere impiegare qualche mezzo straordinario, ma il risultato generale non ha corrisposto allo spreco di preparazione. In una scena successiva, Kean non ha dato alla risposta di Lear «Ah, ogni pollice un re» [*King Lear*, IV, 6, 105] la stessa veemenza e enfasi che dava Booth, e in questo era giustificato perché nel testo è un'esclamazione di ironia indignata, non di conscia superiorità; e aggiunge immediatamente con profondo disprezzo per provare che le sue pretese sono nulle -

Quando li fisso, guarda come i sudditi tremano [IV, 6, 106].

Quasi l'unico passo in cui Kean ha ottenuto il suo solito successo sincero è stato nel colloquio con Cordelia, dopo che si sveglia dal sonno ed è tornato in sé -

Vi prego, non prendetemi in giro:

Sono un vecchio svanito e molto sciocco,
Ho più di ottant'anni, e non un'ora in più o in meno;
E, per parlar chiaro,
Non credo di essere perfettamente lucido.
Forse dovrei conoscervi e conoscere quest'uomo,
Ma sono in dubbio, perché non so proprio
Che posto sia questo e per quanto mi sforzi
Non ricordo questi abiti e non so
Dove ho dormito la notte scorsa. *Non ridete di me*
Come è vero che sono un uomo, penso che questa signora
Sia mia figlia Cordelia.
Cordelia. Sì, sì, sono io, sono io [IV, 7, 60-72].

Nel pronunciare le ultime parole, Kean ha barcollato debolmente nelle braccia di Cordelia e i suoi singhiozzi di tenerezza e la sua gioia mescolate insieme hanno suscitato fiumi di lacrime dagli occhi più luminosi -

Che la sacra pietà vi aveva generato [*As You Like It*, II, 7, 122].

Rae è stato molto efficace nella parte di Edgar e ha avuto molto successo. Se questo signore riuscisse a trattenere un certo «falso galoppo» (*As You Like It*, 3.2.) nella voce e nell'andatura, costituirebbe una rispettabilissima aggiunta alla forza generale di qualsiasi teatro, per lo spirito e l'efficacia della sua declamazione; e ci congratuliamo di cuore con lui per il suo ritorno al Drury Lane.

L'addio alle scene di Miss O'Neill

London Magazine, II, febbraio 1820

Il teatro ha perduto uno dei suoi principali ornamenti e dei più bei sostegni nella persona di Miss O'Neill. Così come Miss Somerville ha cambiato il suo nome in quello di Mrs Bunn ed è rimasta sulle scene, Miss O'Neill ha cambiato il suo in Mrs Becher e ci ha, temiamo, abbandonato per sempre.¹⁵⁸ «Ce n'erano due sulla terrazza: una è stata presa, l'altra è rimasta!» [Luca, 17:31]. Per quanto, a nostro avviso, non pensiamo che sia «una fine da desiderarsi devotamente» [*Hamlet*, III, 1, 65-66], pure non possiamo dire di non essere dispiaciuti per la sua. Hymen in questo caso con la sua torcia e l'abito color zafferano ci ha portato via un'attrice molto amata e la trattiene saldamente, al di là dei mari e delle coste risonanti, «negata ai nostri piangenti desideri» [John Milton, *Lycidas*, 159]; ma, qualunque lamentela o rimostranza si sia udita in questa occasione, pensiamo che Miss O'Neill avesse il diritto di fare quello che ha fatto. *Strettamente legato, presto trovato* [*The Merchant of Venice*, II, 5, 52] è un vecchio proverbio, e anche buono, e senza dubbio applicabile a tutti e due i sessi e su entrambe le coste del mare. Un marito, come la morte, cancella ogni altro diritto e pensiamo specialmente a tutti gli obblighi immaginari e imperfetti (un ventino abraso, una stretta di mano e l'affare è fatto) verso il palcoscenico o la città. Miss O'Neill (così il suo nome può ancora indugiare sulla nostra lingua) ha fatto bene a ritirarsi in tempo dal «corso scivoloso» del mondo [*Coriolanus*, IV, 4, 12] e siamo lieti che l'abbia fatto. È meglio ritirarsi dalle scene da giovani con la fama e la fortuna, che doverci ritornare da vecchi (come Mrs Crawford, Mrs Abington e tanti altri) in povertà, nell'oblio e nel disprezzo. Non esiste un matrimonio nel bene e nel male con il pubblico; tutt'al più non è che un «Mr Limberham, o il guardiano gentile»;¹⁵⁹ non si impegna ad adorare i suoi favoriti o a «dotarli dei suoi beni terreni nella buona come nella cattiva sorte, in malattia o in salute, finché morte non li separi» [*The Book of Common Prayer*, Marriage service]. Non si pensa neanche a una cosa del genere: devono essere sempre giovani, sempre belli e affascinanti e devono poterlo essere, o vengono messi da parte all'istante e passano dal vanto pieno e dalla luce purpurea che li irradia alla «lista delle erbacce e dei volti consunti» [Jeremy Taylor, *The Rule and Exercises of Holy Dying*, I, par. 2]. Se un servo del teatro si dimette senza avvertire per tempo, suscita un mare di chiacchiere ma, d'altra parte, il teatro non licenzia mai uno dei servi senza un avviso formale, e se ne dice forse qualcosa? Quanti vecchi favoriti della città – questa astrazione dalle molte teste con nuove opinioni,

¹⁵⁸ Miss O'Neill recitò per l'ultima volta il 13 luglio 1819 e si sposò con Mr (più tardi Sir) William Wrixton Becher nel dicembre dello stesso anno. Morì il 29 ottobre 1872.

¹⁵⁹ Titolo della famosa opera di John Dryden, *The Kind Keeper, or Mr Limberham* (1680).

capricci, follie che spuntano continuamente dal suo cervello brulicante – quanti veterani del palcoscenico decaduti ricordiamo negli ultimi dieci o vent'anni, messi da parte in «un monumentale ridicolo» [*Troilus and Cressida*, III, 3, 147], gettati giù dalla vetta della prosperità e della popolarità a soffrire nella povertà e nell'oscurità, i loro nomi dimenticati o che spiccano in grandi lettere maiuscole a richiedere una beneficiata in qualche teatro minore! E quanti se ne vedono andare in giro con le gambe magre e le calze logore, evitare lo sguardo dell'estraneo che pensano li abbia conosciuti in tempi migliori, camminare a fatica per le strade a passi barcollanti e per qualche faccenda senza speranza – con il cuore pesante o infranto molto tempo fa – ingaggiati, licenziati di nuovo, subornati, tormentati, scherniti, bersagliati, fischiati, disprezzati, senza pietà; messi in quarantena a una certa distanza dal centro di tutti i loro desideri e speranze, come se i loro nomi fossero una macchia sulla reputazione che avevano prima; – oppure ricevuti ancora una volta – tollerati, sopportati per carità, in quegli stessi luoghi che un tempo avevano abbellito e rallegrato con la loro presenza! E tutto questo spesso senza colpa da parte loro, senza che si siano comportati male, senza che siano cambiati, ma solo per il gusto e l'umore del pubblico; oppure per la loro imprudenza, per non essere stati in guardia (finché ne avevano l'opportunità) contro l'ingratitude e il tradimento proprio di quel pubblico che li reclama come sua proprietà, e ne farebbe i propri schiavi e i propri burattini per sempre – o finché divertono? Potremmo fare una lunga lista di vecchi pensionati che vivono di patrocinio pubblico, cui è stata tolta l'ultima misera indennità, ma questo non farebbe loro alcun bene e non vorremmo esporre neppure i nomi allo sguardo e alla meraviglia della curiosità del volgo. Solo che non ci dispiace affatto che Miss O'Neill abbia tolto alla nobiltà, all'aristocrazia e ai suoi amici in generale, il potere di aggiungere il suo nome a quella splendida lista annerita; e che non possa come tanti suoi predecessori essere fatta a pezzi e trasformata, e attaccata, e insultata, nella tragedia o nella commedia, nella farsa e nella pantomima, nella danza o nel canto, al Surrey, o al Coburg, o al Sans Pareil;¹⁶⁰ oppure essere mandata a mescolare le sue cadenze argentine con le note rauche di Kean all'Old Drury.

Miss O'Neill aveva una taglia media, la carnagione chiara e una figura non inelegante. Aveva le spalle un po' cadenti, ma non così tanto da rovinare la grazia o la dignità; nell'attraversare il palcoscenico, trascinava un po' l'andatura come se mancasse di stabilità e di elasticità. Il movimento delle mani e delle braccia tuttavia (una delle qualità meno comuni e perciò, pensiamo, delle più difficili che un attore o un'attrice debba acquisire) era perfettamente giusto, semplice ed espressivo. O restavano distese

¹⁶⁰ Teatri di Londra: rispettivamente, The Surrey Theatre, aperto nel 1782 in Blackfriars Road; The Coburg Theatre, aperto nel 1818 in Waterloo Bridge Road; e il Sans Pareil, conosciuto poi come The Adelphi Theatre, aperto nel 1806 nello Strand.

inconsiamente lungo il corpo oppure, se venivano usate, era per anticipare o confermare il linguaggio degli occhi e della lingua. Nei suoi gesti non c'era affettazione, né ostentazione senza senso, né goffa inadeguatezza; ma il corpo e la mente sembravano essere guidati dallo stesso impulso, parevano muoversi di concerto e raggiungere unità di effetto plasmati da una certa naturale grazia, serietà e buon senso. Il contorno del suo viso era quasi ovale e le sue fattezze si avvicinavano alla regolarità del profilo greco. La loro espressione andava da un estremo dolore e agonia a un'abituale gentilezza e pacatezza, con un occasionale sorriso di grande dolcezza. La voce era profonda, chiara e calda, capace di enorme sforzo, ma nel parlare ordinario «gentile e bassa, una cosa eccellente in una donna!» [*King Lear*, V, 3, 272]. Comunque, lei doveva relativamente poco alle qualità fisiche; non c'era niente nel suo volto, nella voce o nella persona che colpisse al punto di imporsi all'attenzione o di sostituire forzatamente altri requisiti. I suoi attributi esterni erano solo il mezzo attraverso il quale le capacità interiori mostravano il loro splendore, senza ostacoli o rifrazioni (a eccezione di quanto diremo di seguito); erano gli strumenti passivi, che la sua potente e delicata sensibilità usava con la massima proprietà, facilità e effetto. La sua grandezza (senza rivali nelle attrici da Mrs Siddons in poi) era fatta di verità della natura e forza della passione. La sua perfezione non sembrava effetto di arte o di studio, ma di un'empatia istintiva, una corrispondenza di mente e di disposizione con il personaggio che interpretava, come se fosse inconsiamente diventata davvero quella persona. Non c'era un mettersi in luce, sferrare colpi ad arte, nessun trucco teatrale, nessuna arte femminile cui ricorresse nel suo migliore stile di recitazione o in quello più comune; c'era una singolarità, una completezza e un'armonia in esso che gli dava un duplice fascino così come una duplice forza. Il suo stile era centrato sul sentimento. Era liscio, rotondo, lucido e classico come una statua di marmo; sostenuto e compreso in se stesso; doveva il fatto di somigliare alla vita alla verità dell'imitazione: non a movimenti a sorpresa e a contorsioni agitate, ma a un continuo ritornare nei confini morbidi della bellezza e della natura. I suoi modi erano, da questo punto di vista, il contrario di quelli di Kean, di cui nessuno può dire (in senso positivo o negativo) che sia come una statua di marmo, ma del quale si può dire, con una certa approssimazione alla verità, che è come una figura di cartapesta, di cui i bambini tirano, storcono e strapazzano le piccole, rozze membra sproporzionate, in tutte le direzioni, per riderne – oppure come il pupazzo di un Arlecchino che viene scagliato contro il muro e fatto a pezzi, e riattaccato insieme, con una ventina di assurdità sciocche, pantomimiche, eccentriche! Oppure sembra avere il fuoco di Sant'Antonio nelle vene, o il ballo di San Vito nelle membra o un demone per ogni sua parte che lo strattone – uno che gli stringe le spalle, uno che gli muove la testa, un altro che gli storpiava le gambe, un altro che gli batte il

petto, uno che gli stira la voce fino a romperla, un altro all'improvviso e in modo sorprendente che la fa scendere fino a un sussurro inaudibile che diventa chiaro e percepibile con i *bravo* gridati dalla platea e con le grida dalla galleria. Non c'era niente di questa meschina accozzaglia, di questi volgari modi di strappare l'applauso, di queste pause e riprese, e interruzioni, nella recitazione di Miss O'Neill, che era sobria, calma e priva di simulazioni e di pantomime. Rimpiangeremo la sua perdita ancora di più e temiamo che dovremo rimpiangerla sempre di più ogni giorno che passa. In breve, la recitazione di Kean è come un'anarchia delle passioni in cui ogni umore emergente o ogni frenesia del momento lotti per prendere violentemente possesso di una parte o di un angolino del suo spirito fiero e del suo corpo da nano - per farsi largo e dominarlo sul resto della folla di intenzioni furiose e di breve durata. Miss O'Neill sembrava perfettamente padrona dei suoi pensieri e se anche non era in realtà la legittima regina della tragedia aveva almeno il decoro, la grazia e la padronanza di sé di una delle Damigelle d'onore che stanno attorno al suo trono. Miss O'Neill avrebbe potuto recitare in una delle tragedie di Sofocle, che sono la perfezione del dramma imponente, elegante e semplice dei greci: non riusciamo a pensare Kean a fare una parte in uno di questi gruppi classici. Comunque forse è possibile che magnifichiamo i suoi difetti in questo particolare, così come siamo stati accusati di sovrastimare i suoi meriti in generale. Crediamo che non sia facile «lodarlo o biasimarlo troppo». Non abbiamo mai sentito niente che ci facesse cambiare l'opinione che abbiamo sempre avuto di lui! Potrebbe farlo solo lui stesso - con la sua recitazione. Mentre dobbiamo a lui il fatto di parlare per lo più del suo genio e delle sue facoltà, dobbiamo al pubblico il fatto di protestare contro le eccentricità di quel genio o gli abusi di quelle facoltà.

Chiudiamo questa digressione. Nonostante la purezza e la semplicità, Miss O'Neill possedeva la massima forza della tragedia. La sua anima era come il mare - calmo, bello, ridente, liscio e morbido; ma la tempesta dell'avversità lo agitava in schiuma, metteva a nudo il fondale, o lo sollevava in cavalloni contro il cielo. Poteva riposare sulla gentilezza o dissolversi in tenerezza, e allo stesso tempo cedere all'agonia del dolore. Sapeva esprimere affetto profondo, pietà, collera, disperazione, pazzia. Provava queste passioni solo nei loro elementi semplici e indefinibili. Li provava come donna - come amante, moglie, madre o amica. Sembrava avere il senso più delicato della pressione di questi teneri legami che si intrecciavano sul suo cuore e che la saldavano al suo posto in società; e il farli a pezzi sembrava dare una corrispondente repulsione al suo corpo e confondere i suoi pensieri. Non c'era niente nella sua recitazione di carattere sovranaturale o *ideale*, che potesse sollevare la mente sopra la mortalità, o che si potesse immaginare come sceso da un'altra sfera. Dava invece espressione piena, vera e pura, a tutto ciò che è comune, ovvio e

sentito negli affetti della vita privata e nel conflitto della virtù e dell'attaccamento femminile con le prove più dure e i dolori intollerabili. Non si agitava all'estremo della passione ponendosi problemi mentali, né trascendeva le situazioni salendo sul palco dell'immaginazione, né si armava contro il fato rafforzando la volontà per andargli incontro; no, cedeva alla calamità, si dava completamente e con intera devozione alla sua indomabile disperazione. Era la corrente di angoscia che saliva nel suo petto a inondare il petto del pubblico, e riempiva gli occhi di lacrime, come il torrente rumoroso si lancia dalla rupe giù nell'abisso e porta tutto con sé nella sua irresistibile corsa. La fonte del suo controllo sull'empatia del pubblico era, in breve, nell'intensa concezione e nell'espressione libera di ciò che lei o qualsiasi altra donna di naturale sensibilità avrebbe provato in date circostanze, nelle quali lei o qualsiasi altra donna avrebbe potuto trovarsi. Le sue Belvidera, Isabella, Mrs Beverley, ecc., erano tutti personaggi di questa classe di eroine, puramente femminili, e lei le interpretava in modo realistico. Erano fatte di dolcezza e di sofferenza. Ci ricordiamo la prima volta che l'abbiamo vista nella parte di Belvidera, quando si gettava nelle braccia di Jaffier, prima di separarsi, come se il cuore dovesse balzarle fuori dal petto se non l'avesse fatto. E questo faceva vacillare lo spettatore come se avesse ricevuto un colpo. Ancora, il suo primo incontro con Biron, in *Isabella*, non era meno ammirevole e emozionante. Guardava, vedeva, lo riconosceva; la sorpresa, la gioia le si dipingevano sul volto e risvegliavano ogni nervo fino all'estasi. Sembrava avesse perfezionato tutto ciò che il suo cuore poteva fare. Ma l'improvviso alterarsi dello sguardo e dei modi, il fremere e ritirarsi in se stessa quando si riprendeva dalla sorpresa e ricordava la sua situazione, che era sposata a un altro – contemporaneamente sul limite dell'estasi e della perdizione – non era descrivibile e gettava nell'ombra tutto quello che aveva fatto prima – «come un altro mattino sorto a mezzogiorno» [John Milton, *Paradise Lost*, V, 310-311]. Possiamo indicare molti altri esempi ma sono troppo freschi v nella memoria dei nostri lettori perché sia necessario. Dobbiamo confessare, forse come l'unico lato negativo circa i meriti di Miss O'Neill o circa il piacere che derivava dal vederla, che talvolta portava l'espressione di dolore o di agonia della mente a un grado di orrore fisico difficilmente sopportabile. Le sue grida, nelle scene finali di alcune delle sue parti, erano come quelle della mandragola e ci dovevamo tappare le orecchie per non sentirle; i suoi sguardi erano di «pazzia lunatica, che ride selvaggiamente nel dolore più grave» [Thomas Gray, *Ode on a Distant Prospect of Eton College*, 79-80] e si distoglievano gli occhi, perché sembravano bruciare come il fulmine. Le pupille le giravano nella testa, le parole erano incessanti nella gola. Questo spingeva il realismo troppo oltre. Le sofferenze del corpo non sono più giuste per un'esibizione drammatica quando diventano oggetto di attenzione penosa in se stesse e non sono solo indicazioni di ciò

che passa nella mente – commenti e interpreti della scena morale interiore. L'effetto era più sgradevole per il contrasto (come abbiamo accennato prima) tra la forma e la carnagione delicata della signora e il violento conflitto in cui era gettata. Pareva il fiorellino, non la quercia nodosa, che combatteva contro la tempesta spietata. Non sembrava esserci ragione perché dovesse «sciupare quella sua pelle più bianca della neve o dell'alabastro monumentale» [*Othello*, V, 2, 4-5], oppure strapparsi e scarmigliare con una mano impietosa quei graziosi riccioli più belli dell'alba. Ma questi erano errori che nascevano dallo spingere la verità e la natura all'estremo e ora dovremmo essere contenti di vedere «le migliori virtù» di altre cercare di avvicinarsi alle sue. Il suo normale modo di parlare aveva una certa intonazione dolce e uniforme, non del tutto esente da *maniera*, ma nelle parti più appassionate diventava in proporzione naturale, audace e varia. Nella commedia, a nostro giudizio, Miss O'Neill non eccelleva; il suo forte erano le parti serie. Se non l'avessimo vista recitare altro che Lady Teazle non avremmo provato il rimpianto che proviamo ora nel separarci da lei, insieme a tutti quelli che amano il genio e il vero teatro.

Attrici e attori citati da Hazlitt

Abington, Mrs Frances (nata Barton, 1737-1815).

Parlava italiano e francese. Dopo aver debuttato in una piccola compagnia fondata da Theophilus Cibber, iniziò a lavorare al Drury Lane nel 1756 nella parte di Lady Pliant in *The Double Dealer* di Congreve. Fu presto messa in ombra dalla fama di Kitty Clive e di Mrs Pritchard. Nel 1759 sposò un attore minore, James Abington, e nello stesso anno lasciò Londra per Dublino, dove il suo successo fu immediato e portò allo scioglimento del suo matrimonio. Tornò al Drury Lane su richiesta di Garrick nel 1765 – per anni litigò con lui costantemente per denaro e per la fama - e continuò a recitare in quel teatro anche dopo che l'attore si fu ritirato dalle scene. Nel 1777 Sheridan, che aveva preso il posto di Garrick come direttore del Drury Lane, scrisse *School for Scandal* pensando alla Abington nel creare il ruolo di Lady Teazle, e questa divenne infatti la parte più famosa interpretata dall'attrice.

Nel 1782 si trasferì al Covent Garden dove recitò stabilmente fino al 1787-88. Fu essenzialmente interprete di commedie. Morì nel 1815. Molti gli artisti che ne hanno fatto ritratti: tra questo il più famoso è Reynolds che la dipinse nel ruolo di Miss Prue e in quello di Musa comica.

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.

Atkins, Mr.

Persona non altrimenti nota.

Bannister, John (1760-1836).

Era nato a Depford, figlio di Charles Bannister, un modesto attore comico. 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 in cui si ritirò, oscurato dalla crescente fama di Kean. Continuò comunque a dipingere e fu amico di artisti come Thomas Gainsborough e Sir Joshua Reynolds.

Barnard, Mr.

Persona non altrimenti nota.

Barry, Elizabeth (1658?-1713).

Prima grande attrice inglese alla riapertura dei teatri nel periodo della Restaurazione. Sembra che John Wilmot, conte di Rochester, si sia occupato della sua istruzione teatrale. Ne fu l'amante e gli dette due figlie. Recitò in tutte le tragedie di Otway e dal 1680-81 in poi nella Duke's Company, con Betterton come partner. Ebbe relazioni con Otway e con Etherege. Aveva debuttato nel 1673 e nel 1682 era ancora la più importante delle attrici della compagnia, risultato dell'unione di King's e Duke's. Famosa per la sua abilità nei ruoli patetici. Si ritirò nel 1710.

Barry, Spranger (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 come 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 Mercutio. 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. Era molto dotato per la tragedia. 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.

Bartley, Sarah (1783-1850).

Prese 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.

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.

Betterton, Thomas (1635?-1710).

Il più grande attore del teatro della Restaurazione. Faceva 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 1671 prese le redini della compagnia che trasferì nel nuovo Dorset Garden. Nel 1682 le due compagnie esistenti furono riunite al Theatre Royal. Betterton dopo qualche anno, nel 1695, ruppe con la direzione del Theatre Royal e riaprì il Lincoln's Inn Fields Theatre con grande successo. Buon impresario e ottimo attore, sia nella commedia che nella tragedia. Adattò molte opere di Shakespeare seguendo il gusto dell'epoca. Sua moglie, Mary Sanderson, fu una delle prime attrici inglesi.

Blanchard, William (1769-1835).

Attore comico del Covent Garden, dove aveva debuttato nel 1800 nella parte di Acres in *The Rivals*.

Bland, Mrs Maria Theresa (nata Tersì, detta Romani e Romanzini, 1770-1838).

La questione del suo nome prima del matrimonio con l'attore George Bland, nel 1791, è un po' confusa. Era nata a Caen, in Normandia, e fu portata in Inghilterra a tre anni; qui divenne una *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, Junius Brutus (1796-1852).

A diciassette anni già recitava e dopo qualche anno di lavoro in provincia debuttò al Covent Garden come Riccardo III. In questo ruolo divenne rivale di Kean. Nel 1820 andò al Drury Lane dove recitò con Kean i personaggi di Iago in *Othello*, di Edgar in *King Lear* e di Pierre in *Venice Preserv'd* di Otway. Passò gli ultimi anni della sua vita in America dove si dice abbia inaugurato la tradizione di recitazione tragica. Fece l'ultima apparizione a New York nel ruolo di Riccardo III. Sembra sia stato un attore dotato di voce potente e con uno stile grandioso e pieno di energia. Forse aveva una vena di follia che i figli ereditarono. Uno di loro, John Wilkes, fu l'assassino del presidente Lincoln.

Booth, Sarah (1793-1867).

Debuttò al Covent Garden nel 1810. Attrice versatile, spesso recitò e danzò anche in melodrammi che quel teatro metteva in scena. Tra il 1821 e il 1822 recitò anche a Haymarket e al teatro Adelphi.

Bracegirdle Anne (1673/4-1748).

Il suo nome compare tra gli attori della compagnia del Lord Chamberlain nel 1688. Fu allieva e pupilla di Betterton e la sua fama crebbe fino a che fu considerata una delle attrici più importanti della United Company, nata nel 1682 dalla fusione delle due compagnie esistenti. Con Betterton e Elizabeth Barry, nel 1695, si ribellò alla gestione tirannica del direttore Christopher Rich ed ebbe il permesso dal re di fondare una nuova compagnia. Congreve e Rowe scrissero per lei. Nel 1707 recitò l'ultimo ruolo, quello di Lavinia in *Caius Marius* di Otway e poi si ritirò dalle scene, dove Anne Oldfield prese il suo posto e dove tornò solo per una volta due anni dopo per una rappresentazione di *Love for Love* di Congreve, una beneficiata per Betterton.

Braham, John (vero cognome Abraham, 1777-1856).

Tenore che diventò famosissimo e molto ricco. Studiò musica e canto come allievo di Leoni. 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. 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. Tornato in patria, in seguito a un litigio con Kemble lasciò il Covent Garden per il Drury Lane, dove continuò la sua carriera.

Bristow, Miss.

Non meglio identificata, si tratta forse di una delle figlie degli attori Bristow: Mary, che aveva debuttato al Drury Lane e poi aveva sposato Joseph Grimaldi, famoso attore comico, oppure Louisa Maria, attiva al Covent Garden negli anni 1805-1810 e che nel 1818 sposò John Bologna, famoso Arlecchino.

Bullock, William (1667?-1742).

Capostipite della famiglia di attori. Nel 1695 firmò un contratto con Christopher Rich per recitare al Drury Lane, dopo che Betterton si era separato dalla compagnia. Diventò subito famoso in importanti ruoli comici. Uno dei suoi fan più entusiasti fu Sir Richard Steele che scrisse di lui sul *Tatler* (25 aprile 1709, nel n. 188 e altri); anche Addison lo lodò sullo *Spectator* (20 aprile 1711). La sua famiglia di attori fu identificata con il teatro a Lincoln's Inn Field. Recitò sempre più sporadicamente dopo la

morte del figlio Christopher nel 1722, riducendo ulteriormente la sua presenza dopo una serie di altri lutti familiari.

Bunn, Mrs Margaret Agnes (nata Somerville, 1799-1883).

Nata in Scozia. Dopo un paio di esperienze sfortunate, ma persistendo nell'idea di diventare attrice, le capitò di fare un provino davanti a Lord Kinnaird e alla presenza di Lord Byron, che decisero di farla debuttare subito. Il suo successo fu immediato e da allora fu famosa nelle parti tragiche più intense. Nel 1819 sposò Alfred Bunn, impresario del Drury Lane. Si ritirò dalle scene molto presto.

Burrell Miss (poi Mrs Gould).

Donna di aspetto e modi maschilini tanto da ricevere il soprannome di «Joe» Gould. Sembra abbia recitato in panni maschili il ruolo di Don Giovanni in *Giovanni in London* (1817) di W. T. Moncrieff, parte successivamente recitata dalla più famosa Madame Vestris.

Carew Miss (1799-?)

A quattordici anni entrò nel coro di Covent Garden e cominciò a recitare piccole parti fino a che sostituì Miss Stephens che si era ammalata e fu tale il suo successo che venne ingaggiata a Haymarket come prima donna dove debuttò nel 1816. Due anni dopo comparve alla English Opera ottenendo un notevole successo come cantante. Fu poi nella compagnia del Drury Lane fino al suo ritiro dalle scene poco tempo dopo.

Cibber, Colley (1671-1757).

Attore, impresario e drammaturgo; la sua *Apology* è un documento importante sulla recitazione del teatro della Restaurazione. Fu codirettore al Drury Lane. Le sue tragedie non ebbero grande successo ma l'adattamento che produsse di *Richard III* di Shakespeare è rimasto a lungo e fino a tempi recenti il testo messo in scena al posto dell'originale. Nel 1730 fu nominato Poeta Laureato. Era molto impopolare per il suo carattere altezzoso e fu oggetto di satira nella *Dunciad* di Pope e in *Joseph Andrews* di Fielding.

Cibber, Susannah Maria (nata Arne, 1714-1766).

Sorella del famoso compositore Thomas Arne e seconda moglie di Theophilus Cibber. Lavorò al Drury Lane con Garrick. Eccellente attrice sia per la tragedia che per la commedia.

Cibber, Theophilus (1703-1758).

Figlio di Colley Cibber. Debuttò a sedici anni e si fece subito la fama di buon attore in ruoli eccentrici. Problemi legati a scandali e alla sua condotta

disordinata gli imposero di andarsene da Londra e morì in un naufragio durante la traversata verso l'Irlanda, dove si stava recando per recitare allo Smock Alley Theatre di Dublino.

Claremont, William (vero cognome Cleaver, morto nel 1832).

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.

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 molto, le regalò una piccola casa a Strawberry Hill dove lei intratteneva gli amici, in particolare il Dr Johnson. Fu autrice di diverse farse e fu ritratta da molti pittori, tra cui Hogarth.

Coates, Robert (1772-1848).

Nato ad Antigua, fu un eccentrico attore non professionista, conosciuto anche come Romeo Coates, per via del suo ruolo preferito. Usava le sue ricchezze per mettere in scena sue produzioni in cui era protagonista. Dopo aver tenuto in affitto il Theatre Royal di Bath, debuttò a Haymarket a Londra, nel ruolo di Romeo, nel quale comparve con un abito eccentrico e colorato. Il pubblico si divertiva alle sue stranezze e le sue rappresentazioni riempivano i teatri. Smise di recitare nel 1816.

Conway, William Augustus (vero cognome Rugg, 1789-1828).

Attore irlandese che fece la sua prima apparizione a Dublino nel 1812. Debuttò a Londra nel 1813 e conquistò Mrs Piozzi, che pare volesse sposarlo. Recitò fino al 1821, quando dovette lasciare il palcoscenico per via dell'attacco di un critico anonimo. Nel 1823 andò in America, dove recitò ancora con successo e si dedicò anche ai discorsi religiosi. Nel 1828 si suicidò. Il figlio, Frederick Bartlett, aprì il primo teatro a Brooklyn nel 1863.

Cooke, George Frederick (1756-1811).

Attore eccentrico che debuttò a Brentford nel 1776 e per vent'anni recitò in provincia. Nel 1801 approdò al Covent Garden come Riccardo III, e la sua fama rimase a lungo legata a questo personaggio. Ma conduceva una via dissipata tra alcol e debiti. Nel 1810 si trasferì a New York dove ebbe un effimero successo ricadendo quasi subito negli stessi problemi che aveva

avuto a Londra. Morì e fu sepolto a New York, dove Edmund Kean fece erigere un monumento alla sua memoria.

Cooper, Thomas (1775-1849).

A sedici anni fu presentato a Stephen Kemble che dirigeva un teatro a Edimburgo e iniziò a recitare piccole parti. Dimenticò, mentre recitava Malcolm in *Macbeth*, i versi finali della tragedia e fu licenziato. Dopo aver girato diverse città debuttò a Londra, al Covent Garden nel 1795, senza che il suo nome comparisse sul cartellone. I critici, scoprendo chi era e sapendo che era amico di William Godwin e di Holcroft, ne furono condizionati a seconda delle loro posizioni politiche. Nel 1796 fu reclutato da un manager americano e debuttò in America con un modesto successo. Recitò ancora sia in Inghilterra che negli Stati Uniti e morì a New York, dopo che aveva lasciato le scene da qualche anno.

Crawford, Mrs, *vide* Street, Ann.

Dancer, Mrs, *vide* Street, Ann.

Dennett, signorine.

Erano tre sorelle quando Hazlitt, che fu un loro vero ammiratore, le vide danzare, ma forse c'erano altre loro sorelle che si esibivano, come si vede dalle iniziali dei nomi nei programmi di anni diversi. La più giovane era Eliza, ma non conosciamo i nomi delle altre. Divennero famose nella pantomima e nella danza campestre piuttosto che nel balletto formale alla francese.

Dobbs Mrs.

Persona non altrimenti nota.

Dodd, James William (1741-1796).

Era un attore perfetto nelle parti di damerini e nei ruoli fatui. Dopo aver lavorato in provincia, debuttò al Drury Lane nel 1765, dove recitò famosi ruoli delle commedie di Sheridan. 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).

Doggett, Thomas (1670?-1721).

Hazlitt scrive il suo nome come Dogget. Attore bravissimo nella commedia farsesca; Congreve scrisse dei ruoli appositamente per lui e Cibber ne fece un eccellente ritratto nella sua *Apology*. Con Cibber e Wilks diresse il Drury Lane dal 1711 fino a quando lasciò il posto per dei dissensi. Nel 1714 fondò, in occasione dell'ascesa al trono di Giorgio I, un premio sportivo di

canottaggio sul Tamigi, il Doggett Coat and Badge, che ancora oggi viene disputato.

Dowton, William (1764-1851).

Uno dei principali attori comici del Drury Lane. Dopo aver diretto una compagnia itinerante, fu ingaggiato da Sheridan e debuttò a Londra, al Drury Lane, nel 1796, dove acquisì fama nei ruoli di personaggi anziani e fu ammirato in quello di Falstaff. Si ritirò nel 1840.

Elliston, Robert William (1774-1831).

Dopo aver girato la provincia fece il suo debutto a Londra a Haymarket nel 1796 e poi fu spesso al Drury Lane. Attore molto famoso ai suoi tempi, fu considerato secondo solo a Garrick nella tragedia. Eccentrico e bevitore, diresse piccoli teatri prima di ottenere la direzione del Drury Lane nel 1819. Ingaggiò un'eccellente compagnia, compreso Edmund Kean, ma nel 1826 dichiarò bancarotta per le sue stravaganti speculazioni. Tornò in Surrey e continuò a recitare fino a pochi giorni prima della morte.

Emery, John (1777-1822).

Uno dei migliori attori del tempo soprattutto per le parti di campagnolo. Lavorò quasi esclusivamente al Covent Garden dal 1798. 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 un artista e tra il 1801 e il 1817 mostrò spesso le sue opere alla Royal Academy. Morì all'improvviso per un aneurisma e i suoi compagni attori dovettero fare una colletta per aiutare la vedova e i sette figli.

Estcourt, Richard (1668-1712).

Attore del teatro della Restaurazione, immortalato da Steele sullo *Spectator* n. 468. Non sembra essere stato particolarmente bravo come attore, ma era un buon imitatore e aveva un carattere vivace e cordiale.

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 Riccardo III. In seguito si dedicò anche alla popolare pantomima pur non trascurando la sua carriera di attore. Recitò moltissimi ruoli e si ritirò dalle scene nel 1834. Famoso per alcuni personaggi shakespeariani: Cloten, Osric, Barnardine, Roderigo. Aveva modi enfatici, un brutto volto e una voce forte e fu maestro del famoso clown Joseph Grimaldi.

Farren, Elizabeth (1759-1829).

Figlia di attori girovaghi, con i quali recitava 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 ruoli di signore raffinate. Si ritirò dalle scene nel 1797, anno in cui si sposò con il Duca di Derby. Lady Teazle, dalla commedia *The School for Scandal* di Sheridan, fu la parte che recitò per l'ultima apparizione sulle scene.

Farren William (1786-1861).

Figlio di Nellie Farren, e 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.

Faucit, Mrs (Diddear, 1789-?).

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.

Fawcett, John (1768-1837).

Recitò a lungo nella zona di York e infine debuttò al Covent Garden di Londra nel 1791, e sembrò adatto a sostituire John Edwin, che era morto nel 1790. Per molti anni fu 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.

Foote Miss Maria (1797/8-1867).

Figlia di un attore e manager del teatro di Plymouth, di nome Samuel Foote che si diceva parente dell'omonimo attore e drammaturgo. Maria recitò nel teatro del padre la parte di Giulietta quando era ancora molto giovane e nel 1813 cominciò a lavorare al Covent Garden. Alcuni fatti legati alla sua vita privata, cui Hazlitt fa riferimento in altri saggi, accrebbero la sua popolarità. Si ritirò nel 1831 per sposare il Duca di Harrington.

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, come l'illuminazione della scena con luci nascoste al pubblico e la proibizione che gli spettatori salissero 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 fu 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 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 recita di addio nel 1776 e poi si ritirò a Hampton, dove morì pochi anni dopo. È sepolto a Westminster Abbey. Ebbe ritratti da molti pittori dell'epoca, tra cui Reynolds, Hogarth, Gainsborough.

Gattie, Henry (1774-1844).

Appartenne alla compagnia del Drury Lane dal 1813 al 1833, anno in cui si ritirò.

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 una credibile 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.

Grimaldi, Joseph (1779-1837).

Attore di pantomima 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. 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 (Miss Wilson?, 1765-1852).

Era un'attrice da commedia popolare. Aveva debuttato al Covent Garden nel 1790 e poi recitò a Haymarket per diversi anni. Era particolarmente

adatta a ruoli maschili o en travesti. A fine secolo ebbe un ingaggio al Drury Lane, ma cantava anche nella compagnia della «British Opera» al Lyceum. Fu l'amante e poi la seconda moglie di Francis Godolphin Waldron, più vecchio di lei di venticinque anni. Si ritirò dalle scene nel 1826 e morì a 86 anni di un attacco cardiaco.

Hughes, Richard (1789-?).

Debuttò al Drury Lane nel 1813, dove recitava ancora nel 1824, quando Dibdin scrisse la sua biografia degli attori inglesi. Attore conosciuto per farse e commedie popolari.

Incedon, Charles (1763-1826).

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.

Johnstone, John Henry (1750-1828).

Era un famoso attore comico 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. Membro della compagnia del Drury Lane dal 1803 al 1820, dove aveva sempre più abbandonato il canto per la recitazione. Haydn aveva notato che non era un gran musicista: non andava a tempo con l'orchestra e nelle note basse la sua voce era sgradevole 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, Mrs Dorothy (o Dorothea, 1761-1816).

Attrice famosa per i ruoli da maschiaccio o in cui doveva travestirsi da uomo. Era sorella dell'attore George Bland, ma non aveva mai usato il cognome del padre naturale e si fece conoscere a Dublino come Miss

Francis. Nel 1782 debuttò a Londra 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. Fu l'amante del Duca di Clarence, divenuto poi William IV, con cui ebbe dieci figli. Dal suo ritiro nel 1814 si trasferì a Parigi dove morì.

Kean, Edmund (1789-1833).

Grande attore tragico. Recitò fino da bambino e poi visse anni duri come attore girovago. 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 ruppe 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 eccelleva nella commedia. Fu al centro di scandali per il suo comportamento considerato sregolato e incline all'alcol, che rischiò in diverse circostanze di alienargli il favore del pubblico. Fece la sua ultima comparsa sul palcoscenico nel 1833 recitando Otello, 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.

Kelly, Fanny (Frances Maria, 1790-1882).

Nipote del compositore e cantante Michael Kelly, era un'attrice di grande versatilità e una cantante di capacità al di sopra della media. Cominciò la sua carriera nel 1798 al Drury Lane, cui il suo nome fu associato per circa trent'anni. Si ritirò nel 1835 e da allora si dedicò alla formazione di giovani attrici. Grande amica dei Lamb.

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. Nel 1827 con la messinscena di *Cymbeline* inaugurò la moda delle rappresentazioni storicamente accurate. Padre di Fanny Kemble (1809-1893), attrice di successo in ruoli tragici così come comici.

Kemble, John Philip (1757-1823).

Nato in una famiglia di attori e fratello di Sarah Siddons. Aveva recitato da bambino con i genitori ma poi era andato all'estero a completare la sua istruzione. Debuttò al Drury Lane nel 1783 in Amleto e due anni dopo

recitò Macbeth con la sorella. Nella sua carriera ha interpretato 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. Fu manager del Drury Lane e successivamente, nel 1803, diventò direttore del Covent Garden. Si ritirò dalle scene il 23 giugno del 1817 con una rappresentazione di *Coriolanus*. Ritratto in varie pose da artisti dell'epoca.

Kemble Stephen (1758-1822).

Fratello di 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.

King, Thomas (1730-1805).

Calcò le scene per più di mezzo secolo, a partire dal 1748. Lavorò al Drury Lane sotto la direzione di Garrick. Era un attore comico di prima qualità. Si ritirò dalle scene nel 1802.

Knight, Edward (1774-1826).

Studiò pittura ma, innamoratosi del teatro, volle fare l'attore. La prima volta che calcò le scene però fu preso dal panico e non riuscì 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 ingaggiato, era stato distrutto da un incendio. Ebbe una buona reputazione come attore comico.

Leigh, Anthony (?-1692).

Attore della compagnia di Davenant al Dorset Garden, molto ammirato da Carlo II. Era un perfetto comprimario dell'attore comico Nokes con cui spesso recitava.

Lewis, William Thomas (1749-1811).

La sua eleganza e affabilità gli ottenne il soprannome di «Gentleman» Lewis. Dopo aver recitato a Dublino, si unì alla compagnia del Covent Garden nel 1773 e vi rimase fino a che si ritirò nel 1813 e divenne proprietario 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.

Liston, John (1776?-1846).

Attore comico che, scoperto da Charles Kemble, debuttò nel 1805 e si ritirò nel 1837. Nonostante problemi di natura nervosa faceva ridere il pubblico al solo apparire. Per trent'anni fu uno dei principali attori di Londra, facendo la fortuna di impresari e autori e fu il primo attore 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.

MacAlpine Miss.

Persona non altrimenti nota.

M'Gibbon Mrs.

Attrice famosa a Liverpool. Chiamata a Londra da Kean per recitare *Belvidera* solo per una sera, quella di cui parla Hazlitt.

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, debuttò nel 1810 e meno di dieci anni dopo era già conteso dal Covent Garden e dal Drury Lane dove i suoi personaggi di Lear, Amleto e Macbeth avevano una grande popolarità. Fu direttore di entrambi i teatri e riportò sulle scene molte opere shakesperiane nel testo originale, sfrondandole delle alterazioni e degli adattamenti della Restaurazione. Era il solo concorrente di Edmund Kean come attore tragico. La sua popolarità anche fuori dall'Inghilterra era 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.

Si ritirò dalle scene nel 1851, dopo aver recitato Macbeth al Drury Lane. Ha scritto un diario, pregevole come ritratto di vita contemporanea.

Mardyn Mrs (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.

Mathews, Charles (1776-1835).

Uno dei migliori attori comici e mimi del suo tempo, famoso per le imitazioni. Aveva debuttato a Dublino nel 1794 e arrivò a Londra nel 1803 a Haymarket si guadagnò una reputazione di eccentricità. Nel 1808 ebbe l'idea di creare spettacoli, 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 anche da altri per lui. Fece una tournée negli Stati Uniti nel 1822-23 dove ottenne un gran successo. Hazlitt non lo stimava particolarmente.

Matthews Miss.

Persona non altrimenti nota.

Montfort, Mrs Susanna (nata Percival, poi Montfort, poi Verbruggen dal secondo matrimonio, c. 1667-1703).

Ne parla Colley Cibber nella sua *Apology* come un'attrice di talento e che riusciva a ravvivare ogni parte. Versatile e abile anche in panni maschili.

Munden, Joseph Shepherd (1758-1832).

Attore comico che recitò al Covent Garden dal 1790 per circa vent'anni e si trasferì in seguito al Drury Lane. Era l'attore preferito di Charles Lamb che ne ha fatto una bella descrizione. Molto caricaturale nelle sue scene comiche era particolarmente ammirato quanto recitava scene di ubriachezza. Si ritirò nel 1824.

Nokes, James (?-1696).

Attore della compagnia di Davenant alla riapertura dei teatri. Di solito recitava le parti di vecchi mariti sciocchi e damerini ottusi, ma anche delle vecchie signore ridicole.

Oldfield, Anne (1683-1730).

Era succeduta a Mrs Bracegirdle come attrice della compagnia nata dalla fusione delle due esistenti. Pur essendo brava nella tragedia, amava di più recitare ruoli comici. La sua ultima apparizione sul palcoscenico fu nel 1728. Aveva una voce particolarmente chiara e bella, tanto che Voltaire disse di lei che era l'unica attrice inglese che lui potesse seguire senza sforzo.

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.

Orger Mrs Mary Ann (nata Ivers, 1788-1849).

Aveva debuttato al Drury Lane nel 1808. Moglie di Thomas Orger, un quacchero, era reputata brava nelle parti secondarie della commedia.

Oxberry, William (1784-1824).

Recitava in teatri minori e in provincia, ma anche regolarmente al Drury Lane. Si era fatto una 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* (*Misanthropia e pentimento*) di Kotzebue. Lamb ha scritto di lui nel saggio «On some of the old actors». 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).

Un genio comico. Foresight, personaggio di *Love for Love* di Congreve era un suo cavallo di battaglia. Fu ingaggiato da Garrick al Drury Lane dove recitò in *The Beggar's Opera* nel 1763 e le sue capacità emersero subito. Ebbe molti imitatori che però non riuscirono a eguagliarlo. Fu anche pittore e fece una fortuna come mercante d'arte.

Penkethman, William (?-1725).

Attore comico. I suoi primi anni di carriera sono oscuri; forse recitava piccole parti con la compagnia di Betterton, già nel 1682. Diventò un membro della compagnia del Drury Lane, sotto la direzione di Cibber, che scrisse per lui alcuni ruoli. Continuò a recitare fino all'anno precedente la sua morte.

Penley, S. (?).

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.

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 anziana continuava a recitare parti di soubrette con la stessa *verve* che aveva da giovane. Fu sempre amica di Kitty Clive cui eresse un monumento nel cimitero di Twickenham.

Pritchard, Mrs Hannah (nata Vaughan, 1711-1768).

Aveva sposato William Pritchard, tesoriere del Drury Lane, ed era membro effettivo della compagnia, quando Garrick vi si unì nel 1742. Recitò sempre nello stesso teatro, dapprima solo commedie, ma in seguito anche delle tragedie. Famosa per l'interpretazione di Lady Macbeth, che metteva in scena con Garrick: ultimo ruolo che recitò il 25 aprile 1768. Alla sua morte, Garrick decise di non recitare più Macbeth, ma su richiesta del re di Danimarca, ruppe la promessa.

Quick, John (1748-1831).

Era un bravo attore comico. Debuttò a Londra al Covent Garden nel 1767, si ritirò dalle scene nel 1798 (anche se comparve ancora sulle scene nel 1813). Fu il primo Tony Lumpkin in *She Stoops to Conquer* di Oliver Goldsmith. Detto il «piccolo» Quick per la sua statura, vivace e con le guance paffute, era l'attore preferito del re Giorgio III.

Quin, James (1693-1766).

Aveva debuttato al Lincoln's Inn Fields Theatre nel 1716 nel ruolo di Hotspur in Enrico IV, parte prima. Era rimasto in quel teatro per sedici anni, recitando Otello, Lear, Falstaff, Buckingham in Riccardo III, lo spettro in Amleto. Nel 1732 si era trasferito al Covent Garden e poi al Drury Lane. L'ultimo di una scuola di recitazione declamatoria, che Garrick aveva minato alle fondamenta. C'è una descrizione del suo modo di recitare 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.

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.

Russell, Samuel Thomas (1769?-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. Divenne famoso per l'interpretazione di Jerry Sneak *The Mayor of Garratt* di Samuel Foote, e lasciò le scene nel 1842.

Sachi Madame (Marguerite-Antoinette Lalanne, 1786-1866).

Acrobata e funambola francese, molto famosa ai suoi tempi. Ne parla Thackeray in *Vanity Fair*. Ebbe anche un suo teatro sul Boulevard du Temple a Parigi, ma viaggiò spesso e continuò a fare spettacoli almeno fino al 1861. Il suo nome è scritto Saqui in Francia, ma trasformato in Sachi in Inghilterra, dove nel 1816 si esibì per l'intera stagione.

Sandford, Samuel (attivo 1661-1699).

Caratterista famoso per i ruoli di cattivo, per i quali fu lodato anche dal re Carlo II. Interpretò molti ruoli importanti e lavorò anche nella compagnia di Betterton. Secondo Colley Cibber morì nel 1704 o 1705.

Shuter, Ned (Edward, 1728-1776).

Celebre attore comico che aveva debuttato nel 1744 e recitato l'ultima volta a Haymarket nella parte di Scrub in *The Beaux' Stratagem* di George Farquhar nel 1776, poco prima della sua morte. Nel 1746 aveva recitato con Garrick al Drury Lane, interpretando Osric in *Amleto* e la terza strega in *Macbeth*. Più tardi, negli anni settanta, si era unito alla compagnia del Covent Garden. Zoffany ne ha dipinto il ritratto.

Siddons, Mrs Sarah (nata Kemble, 1755-1831).

Nata in una famiglia di attori, la primogenita di dodici figli, era sorella di John Philip, Charles e Stephen, 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, a York e Bath. Al secondo tentativo di presentarsi sulla scena londinese, nel 1782, fu subito acclamata come grande attrice tragica, una fama che non avrebbe più perduto per tutta la sua carriera. Diede uno spettacolo di addio nel 1812, interpretando Lady Macbeth. Qualche anno dopo, tuttavia, nel 1819, tornò sul palcoscenico per una beneficiata in onore del fratello Charles, e sembrò l'ombra della grande attrice che era stata. 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. Verso la fine della sua carriera il suo modo di recitare sembrò monotono e fuori moda.

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.

Smith, Miss *vide* Bartley, Sarah.

Somerville, Miss *vide* Mrs Bunn.

Stephens Miss Catherine (Kitty, 1794-1882).

Attrice e cantante, famosa sul palcoscenico e nelle sale da concerto. Molto amata 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.

Street, Ann (poi **Dancer**, poi **Barry**, poi **Crawford**, 1734-1801).

Debuttò al Drury Lane nel 1767-8 e acquisì una buona fama, interpretando numerosi ruoli. Nel 1768 sposò l'attore Spranger Barry, con il quale recitò sia a Londra sia a Dublino, e alla sua morte divenne la moglie di Thomas Crawford, un uomo più giovane di lei. Con il nome di Mrs Crawford tornò a recitare a Londra a Haymarket, dove interpretò il personaggio di Lady Randolph in *Douglas* di John Home (1780), ruolo con cui chiuse la sua carriera anni dopo, nel 1797, al Covent Garden.

Suett, Dicky (Richard), 1758-1805).

Attore comico che debuttò al Drury Lane nel 1780, 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».

Terry, Daniel (1789-1829).

Debuttò a Edimburgo nel 1809 e a Londra nel 1813 a Haymarket. Conosciuto come amico di Walter Scott di cui 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, ma l'impresa non ebbe successo e si ritirò quasi subito.

Tokely, James (1790-1819).

Attore, ballerino e cantante. Era già sulle scene a quattro anni nel ruolo di Cupido e da allora altri programmi compare il suo nome prima nelle parti di bambini, poi di servitori, infine come il personaggio Clown nelle pantomime comiche. Se ne perdono le tracce fino a quando nel 1813 torna al Drury Lane e canta negli entr'acte. Nel 1819 lo *European Magazine* dà la notizia della morte di James Tokely del Covent Garden.

Treby, James.

Nome di un attore che aveva recitato al Covent Garden negli anni dal 1810 al 1815. Lo nomina l'attore Henry Smith (attivo 1792-1824) nel suo testamento.

Truman. Forse **Thomas Truman** (o **Trueman**).

Attivo tra il 1800 e il 1810, come cantante del coro di Haymarket. È possibile che abbia continuato come corista o cantante al Covent Garden, ma non se ne hanno ulteriori notizie.

Wallack, James William (1791? o 1794?-1864).

Attore versatile noto per molti anni sia a Londra che in America, dove iniziò a recitare nel 1818, stabilendo la propria fama come attore tragico nella linea di Kemble. Tornò a Londra nel 1821 e continuò qui fino alla sua ultima recita nel 1851; poi, tornato in America, aprì un nuovo teatro a Broadway e chiuse la sua carriera pronunciandone il discorso inaugurale.

Weston, Thomas (1737-1776).

Figlio del capo cuoco di Giorgio II. Si unì a una compagnia di attori itineranti e recitò malissimo Riccardo III, fidando nelle proprie capacità di attore tragico. Trovò invece la sua vocazione come attore comico. Foote scrisse per lui la parte di Jerry Sneak in *The Mayor of Garret* (1763). Recitò anche al Drury Lane e fu considerato persino migliore di Garrick nel ruolo di Abel Drugger in *The Alchemist* di Ben Jonson. Sempre pieno di debiti, morì alcolizzato.

Wewitzer, Ralph (1749-1825).

Era un attore di capacità limitate che recitava bene le parti di valletto.

Wilks, Robert (1665-1732).

Anche da vecchio riusciva a recitare parti di giovani nella commedia raffinata. Cominciò nel 1692 con Christopher Rich al Drury Lane, di cui assunse il comando con Cibber e Dogget quando Rich si ritirò. Il suo carattere imperioso fece scappare dal teatro molti attori che si trasferirono al Lincoln's Inn Fields. Bravo nelle parti comiche e in quelle che potevano muovere al patetismo, come Macduff in *Macbeth*, ma non nei ruoli solo tragici.

Yates, Richard (1706-1796).

Attore comico, e buono nella parte di Arlecchino. Dal 1737 lavorò per molti anni al Drury Lane. Qui recitò nella prima produzione de *The School for Scandal* di Sheridan. Era considerato bene anche nell'interpretazione dei buffoni in Shakespeare. Le parti di uomini raffinati e la commedia seria erano fuori dalla sua portata.

Young, Charles Mayne (1777-1856).

Attore sia comico che tragico. Debbuttò a Liverpool nel 1798. Si trasferì poi a Manchester e a Edimburgo, dove divenne amico intimo di Sir Walter Scott. Recitò Amleto al Haymarket a Londra nel 1807, e lo recitò ancora come addio al palcoscenico nel 1832, con Macready che recitava lo spettro. Fu successore di Kemble come attore tragico al Covent Garden. Spesso fu comprimario di Kean.