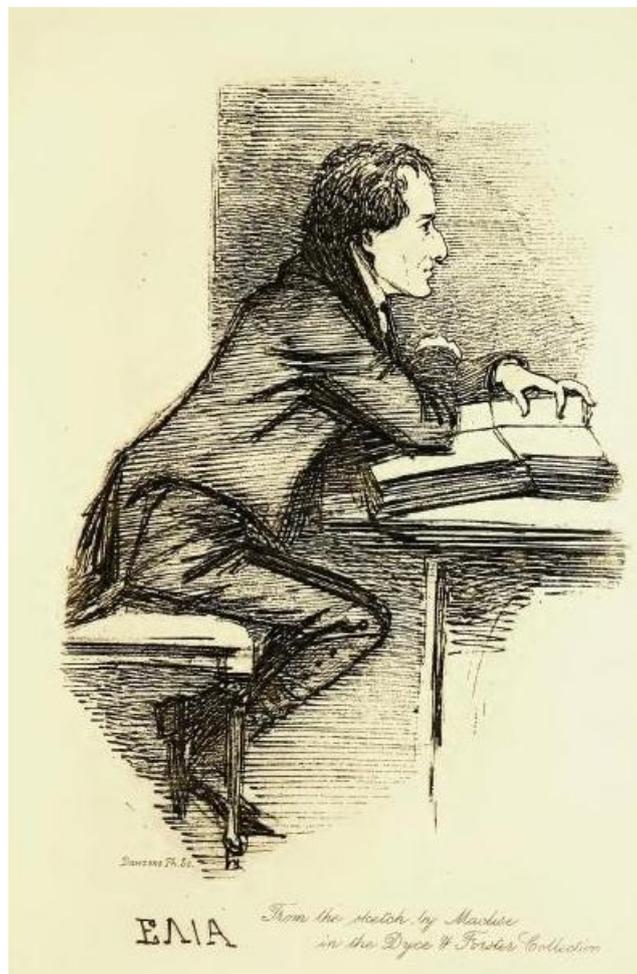


Charles Lamb

**THEATRICALIA
SUGLI ATTORI E LA RECITAZIONE**



I Libri di **AAR**

Charles Lamb

**THEATRICALIA
SUGLI ATTORI E LA RECITAZIONE**

Traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti

I Libri di **AAR**

Traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti
Copyright © 2019 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Maggio 2019
ISSN: 2039-9766
ISBN: 978-8-89-409675-0

In copertina : Charles Lamb come Elia (da uno sketch di Daniel Maclise) nel
volume *Memoirs of Charles Lamb*, London, Gibbings & Company, 1894.

www.actingarchives.it

INDICE

5 INTRODUZIONE

SUGLI ATTORI E LA RECITAZIONE

- 16 Delle tragedie di Shakespeare considerate in rapporto alla
possibilità di essere rappresentate in teatro
- 31 Sull'abitudine di fischiare a teatro
- 37 La mia prima volta a teatro
- 42 Su alcuni vecchi attori
- 52 Sulla commedia artificiale del secolo scorso
- 59 John Kemble e la tragedia *Antonio* di Godwin
- 63 I vecchi attori
- 65 La recitazione di Munden
- 67 L'addio di Munden
- 69 Autobiografia di Mr. Munden
- 71 Biografia di Mr. Liston
- 77 L'illusione teatrale
- 80 Barbara S—
- 85 La religione degli attori
- 88 Dedicato all'ombra di Elliston
- 90 Ellistoniana
- 95 La morte di Munden

Recensioni

- 97 Il *Richard III* di Cooke
- 100 Mr. Cooke nei panni di Lear
- 101 Il nuovo stile di recitazione
- 103 Ricordi teatrali

- 105 Il *Don Giovanni* di Miss Burrell
107 Miss Kelly a Bath
110 *A Jovial Crew* di Richard Brome
111 *The Hypocrite* di Isaac Bickerstaff
113 Opere nuove al Lyceum
115 Mr. Kean nei panni di Amleto
- 117 Attrici e attori citati da Lamb

INTRODUZIONE

Sul filo del ricordo. Charles Lamb e la scena teatrale

Charles Lamb non amava fare recensioni teatrali; preferiva piuttosto scrivere le sue riflessioni, anche sulla scena e sulla recitazione, a una certa distanza temporale - ed emotiva - dall'evento spettacolare. Il pensiero non poteva svilupparsi a comando, una volta tornati a casa dopo aver visto un dramma, ancora immersi in quella esperienza e in quelle sensazioni. Al contrario dei suoi amici William Hazlitt e Leigh Hunt, come lui entrambi amanti del teatro sul quale scrivevano quasi giornalmente, Lamb fin dalla prima recensione, pubblicata sul *Morning Post* nel gennaio 1802, ebbe chiara la sua impossibilità di soddisfare le esigenze del direttore del giornale: "Forse è l'ultimo pezzo teatrale che farò. Li vogliono la sera stessa: io ci ho provato una sola volta e ho capito che non ci riesco. Non posso fare una cosa lottando contro il tempo".¹ I suoi saggi hanno così il sapore della "recollection in tranquillity" cara al poeta romantico Wordsworth, cioè del riandare col pensiero a cose del passato vicino o alla memoria di eventi e di persone lontane. O comunque di parlare del teatro in senso generale, su temi ampi e non legati alla contingenza della serata.

L'enorme diffusione di giornali e di settimanali all'inizio dell'Ottocento dava spazio sia a commenti sulla vita culturale e teatrale contemporanea, sia a pezzi nella tradizione di Addison e Steele, riflessioni su aspetti e oggetti diversi dell'esperienza. Gli amici di Lamb, quelli di una vita come Coleridge, Hazlitt e Hunt, erano, o erano stati, tutti impegnati nel dibattito intellettuale, in alcuni casi finanziando addirittura in prima persona la pubblicazione di periodici, sia politici che letterari. Fu il caso del poeta Coleridge, e lo fu dei diversi giornali fondati da Leigh Hunt con suo fratello John, su cui apparvero testi di Keats, Shelley, Byron, ma anche articoli di Hazlitt e di Lamb. I legami tra questi autori e l'intensa attività editoriale dell'epoca dà la misura della vitalità di Londra, città metropolitana e moderna, centro di diffusione e di discussione di idee, sulla stampa come nei circoli culturali. Ma indica anche come intellettuali e scrittori si conoscessero tutti e i "circoli culturali" fossero di fatto piccole cerchie di amici. Uno di questi "salotti" era tenuto da Charles Lamb e dalla sorella Mary, di cui lui aveva assunto la tutela dopo che in una crisi di follia lei aveva ucciso la madre. Nonostante una vita non proprio felice, costretto anche a un lavoro impiegatizio, Charles era tuttavia un uomo socievole e simpatico, e frequentava attivamente la società degli artisti, dei poeti e della gente di teatro. Lo dicono i contemporanei ma anche lui ne parla,

¹ Citato in Winifred F. Courtney, *Young Charles Lamb (1775-1802)*, Palgrave Macmillan, London 1982, pp. 320-321.

orgoglioso di aver conosciuto molti attori nella loro vita privata, oltre che averli visti e ammirati sul palcoscenico.

I suoi saggi teatrali sono una piccola parte di una vastissima produzione in prosa su argomenti diversi, dalle porcellane cinesi al maialino arrosto, da descrizioni di luoghi a pensieri sparsi su libri e sulla società: tutte riflessioni personali, domestiche, sulle futilità di ogni giorno, ma segnate dall'umorismo intelligente e da quel piacere dell'illuminazione intima che il saggio romantico aveva scoperto in un genere già allora dotato in Inghilterra di una lunga vita, ignota altrove.² Lui stesso pubblicò una raccolta dei suoi brevi lavori con lo pseudonimo di Elia, nel 1823, e poi un secondo volume nel 1833, un anno prima della morte, con il titolo *Ultimi saggi di Elia*. Qui, in questi due volumi, ristampò anche alcuni pezzi dedicati al teatro, già usciti sul *London Magazine*, sull'*Examiner* e sull'*Englishman's Magazine*. Non sono molti, ma non è comunque molto quello che Lamb ha scritto sulla scena, sugli attori e sulla recitazione e, a parte il suo lavoro del 1808 sui drammaturghi contemporanei di Shakespeare, pur interessante perché tratta anche di autori all'epoca dimenticati, il resto sono tutti i saggi che qui vengono presentati in traduzione italiana.

Che cosa rende questa riflessione, quantitativamente scarna, interessante non solo nel panorama romantico ma anche rispetto alla più generale teoria della recitazione, in particolare circa l'annosa questione dell'illusione teatrale e quella, ad essa strettamente collegata, dell'identificazione emotiva dell'attore con il suo personaggio?

Vediamo intanto il problema dell'illusione drammatica: il concetto di "disbelief" ("incredulità") su cui si basa la famosa definizione di Coleridge della fede poetica³ a maggior ragione si applica al teatro dove programmaticamente la scena è imitazione, verosimiglianza, apparenza, ed è impossibile "credere" alla verità di ciò che vediamo. La consapevolezza che l'illusione drammatica dipende solo da una maggiore o minore "sospensione volontaria dell'incredulità" - una consapevolezza che Coleridge ha avuto il pregio di definire ma che era chiara ai teorici fino dall'antichità - mette l'accento sulla ricezione, sullo spettatore che si confronta con la mimesi di luoghi, tempi e azioni umane. È chiaro da

² Sul saggio romantico si veda G. Mochi, *La prosa del Romanticismo: i saggisti*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, Torino, Utet, 1996, 4 voll., vol. II, pp. 522-541. In particolare, su Lamb, si veda della stessa autrice "Musa minore: la prosa del Romanticismo inglese e gli 'Essays of Elia'", in *Rivista di letterature moderne e comparate*, 43, 2, 1990, pp. 151-178.

³ "a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith" ("una parvenza di verità sufficiente a procurare per queste ombre dell'immaginazione quella volontaria e momentanea sospensione dell'incredulità, che costituisce la fede poetica", *Biographia literaria*, 1817).

sempre che il pubblico “sa” di assistere a una finzione, ma a fine '500 Sidney ebbe bisogno di ribadirlo per difendere la poesia drammatica dall'accusa di essere menzognera, di mostrare miraggi e apparenze.⁴ E il metateatro, *in primis* quello shakespeariano, rompe l'illusione svelandola, ma fa appello all'immaginazione del pubblico per supplire a quello che la scena non può rappresentare, e che gli attori cercano di impersonare e di esprimere. In altri termini, per ricreare quell'illusione.

L'altro aspetto, quello dell'identificazione dell'attore con il personaggio, di fatto sembra enfatizzare per il pubblico il senso di realtà, di un'azione cui esso partecipa non visto. Quando in *Hamlet* l'attore recita su richiesta del principe il racconto della morte di Priamo, Polonio, vedendo che egli è sbiancato in volto e sta per piangere, lo prega di smettere, quasi credendo vera la sua emozione. Amleto però, dopo essere rimasto solo, pronuncia il famoso monologo in cui si chiede come sia possibile che costui, fingendo la *passione* in una storia *inventata*, riesca a cambiare aspetto, a parlare con la voce rotta e a piangere. “E tutto questo per niente! Per Ecuba! Ma che cos'è Ecuba per lui o lui per Ecuba che lui debba piangere per lei?”⁵ Amleto parla di “fiction”, di “dream of passion”, di “forzare” il proprio animo per dare forma a un'idea; in altri termini, non di sentire la passione ma di riprodurla, in modo però che a chi guarda sembri vera: una capacità professionale di imitare il *pathos* tragico.

Ma perché questa capacità sia identificata dai critici con una sorta di controllo razionale delle proprie passioni e contrapposta teoricamente al provare veramente i sentimenti che si recitano, si dovrà aspettare il Settecento quando a una teoria emozionalista formulata con sempre più chiarezza si risponde con una posizione antitetica, esaltando l'intelligenza e l'abilità mimetica di atteggiamenti, di gesti e di passioni.⁶ Questa seconda voce, declinata in modo vario, si è col tempo identificata sempre più con quella di Diderot e del suo *Paradosso*, anche se il libro fu pubblicato postumo nel 1830, molti anni dopo la morte dell'autore. Quindi, anche molti anni dopo la pubblicazione dei saggi di Charles Lamb, che si inseriva con le sue idee nel dibattito sul teatro ma non tanto rispondendo, secondo me, alle formulazioni di autori e di critici, bensì nel solco romantico di posizioni filosofiche assolutamente inglesi, che influenzarono ogni aspetto dell'esperienza artistica degli ultimi decenni del diciottesimo secolo.

Secondo Claudio Vicentini Lamb ha condotto “un'operazione teorica estremamente importante”, superando l'idea settecentesca che l'attore possa rappresentare la passione con la sua presenza fisica e il suo corpo

⁴ Sir Ph. Sidney, *An Apology for Poetry* (1595).

⁵ “And all for nothing! For Hecuba! What's Hecuba to him or he to her, that he should weep for her?” (*Hamlet*, II.2.552-554).

⁶ In proposito si rimanda ai lavori di C. Vicentini, in particolare ai capitoli 5-7 del suo volume *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012.

sulla scena, perché di quell'idea ha messo in discussione i due parametri essenziali: "Innanzitutto la pretesa che l'attore potesse (dovesse) scomparire dietro il personaggio [...] E poi la convinzione che l'attore, fuso nel personaggio, potesse (dovesse) immergere tutta la sua concentrazione nella situazione drammatica, mentre di fatto, per la natura stessa della recitazione, la sua intera prestazione era strutturalmente rivolta al pubblico presente in sala".⁷ È un'osservazione molto interessante da valutare comunque, ripeto, anche in relazione alla filosofia inglese della seconda metà del Settecento.

Sono soprattutto tre i saggi di Lamb in cui la sua posizione risulta più chiaramente e che sono dedicati non a specifiche rappresentazioni o ad attori particolari, bensì a questioni drammatiche più generali. E sono tre le idee che ne emergono, a distanza di anni l'una dall'altra. La prima è la più famosa:⁸ quella che le opere di Shakespeare non siano adatte al palcoscenico e alla recitazione degli attori, perché questi, enfatizzando gesti e espressioni, appiattiscono il personaggio e mostrandone solo la superficie non riescono a rivelarne l'interiorità, le sfumature del carattere, le emozioni profonde. Così le grandi figure shakespeariane sulla scena non sono più distinguibili dagli eroi di opere di qualità inferiore: la recitazione uniforma tutto e azzerava le differenze. Non si tratta qui di rendere il testo drammatico in modo "distante" o più o meno "naturale": Garrick stesso, lodato campione di una recitazione nuova appena cinquant'anni prima è per Lamb un attore come gli altri, teso a attirare lo sguardo del pubblico, interessato alla storia messa in scena, al dialogo appassionato, ma non in grado di restituire l'intelletto, la psicologia, le finzze del personaggio. Né l'aspetto poetico del testo, tanto che lui stesso aveva accettato e continuato la tradizione degli adattamenti, delle interpolazioni che servono solo a scopi spettacolari.

Allora, si chiede Lamb, che cosa possono avere a che fare con Amleto le qualità attoriali di Garrick, così come quelle di tutti gli altri interpreti? Il problema è che il teatro è altra cosa dalla lettura, che sola può capire i pensieri profondi, le riflessioni solitarie del personaggio, gustare la poesia del testo. Meglio quindi immaginare il melanconico Amleto, meglio creare con la fantasia Lear, senza vederlo barcollare sulle scene vecchio e demente, meglio figurarsi le streghe di *Macbeth* piuttosto che vedere delle megere aggirarsi sul palcoscenico: nella rappresentazione quello che è spaventoso diventa grottesco, quello che è fantastico e fatato diventa banale e ridicolo. Byron negli stessi anni scriveva drammi da non rappresentare, destinati a

⁷ C. Vicentini, "La teoria della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio", in *Acting Archives*, VI, 11, maggio 2016, p. 13.

⁸ Il saggio citato è "Delle tragedie di Shakespeare considerate in rapporto alla possibilità di essere rappresentate in teatro", pubblicato per la prima volta nel 1811 su *The Reflector* e ristampato nel 1818 in una edizione delle sue opere, in due volumi.

un pubblico di lettori, secondo lui più raffinati degli spettatori contemporanei che dalla scena si aspettavano solo storie melodrammatiche e azioni avventurose. Può trattarsi di un atteggiamento elitario comune ai due autori e forse al Romanticismo inglese, contrario alla massificazione. Lamb tuttavia non è così ingenuo da voler abolire il teatro in favore della lettura, la scena in favore della poesia del testo drammatico; il suo è un discorso teorico e la distinzione tra i due linguaggi inoppugnabile: “non sto discutendo del fatto che *Hamlet* non dovrebbe essere recitato, ma di quanto *Hamlet* diventi un'altra cosa recitandolo”.

Se il teatro è altra cosa dalla poesia, lo è però anche dalla vita e lo spettatore dovrebbe esserne sempre consapevole, averne una chiara percezione proprio nell'assistere a una rappresentazione. È la seconda delle riflessioni di Lamb, enunciata a proposito della commedia della Restaurazione, che egli chiama “commedia artificiale”:⁹ drammi molto poco “politically correct”, pieni di personaggi amorali, adulteri, sfacciati, truffaldini, ma anche di situazioni comiche, leggere. Secondo lui, se le opere di Congreve, di Farquhar, di Wycherley vengono rappresentate solo raramente è perché il pubblico contemporaneo non le capisce; ne stigmatizza la volgarità e l'immoralità, valutandole come se si trattasse di vita vera. Il giudizio morale ne uccide la leggerezza, la giocosità galante, l'arguzia. D'altra parte, gli attori stessi non amano più le situazioni irrealistiche e per gratificare le attese del pubblico interpretano tutto in modo verosimile, mimetico: un modo che non si confà alla “comedy of manners” e alla sua “artificialità”.

L'esempio di una interpretazione adatta alla commedia della Restaurazione, una modalità di muoversi e agire in scena contraria all'illusione drammatica, era quella di Jack Palmer, un attore del passato, cui Lamb attribuisce una recitazione dislocata - tutto era visibilmente recitato - e doppia - sull'asse interno alla scena, rivolta agli altri personaggi, e su quello esterno, direttamente verso il pubblico. Joseph Surface, il personaggio principale di *The School for Scandal* (La scuola della maldicenza) di Sheridan, reso così in modo straniato, è un depravato da commedia, un ipocrita accettabile e non un odioso malvagio; far trasparire l'attore sotto o accanto al personaggio neutralizza la rigidità dei ruoli e impedisce al pubblico di prendere sul serio ciò che vede. Nel saggio Lamb riconosce che Sheridan cercò di unire nella sua pièce due generi che non vanno assieme: “la commedia artificiale con quella sentimentale, ciascuna delle quali distrugge l'altra”, e solo la bravura dei suoi interpreti riusciva a riconciliare gli elementi discordanti. Cioè, secondo me, a tenere in sordina la parte sentimentale.

Proprio a questi elementi discordanti è dedicato il terzo saggio che vorrei prendere in considerazione: quello sull'illusione teatrale o, meglio, sull'“imperfetta illusione teatrale” come l'aveva intitolato la prima volta

⁹ Si tratta del saggio “Sulla commedia artificiale del secolo scorso” del 1822.

che lo pubblicò, nel 1825. Ancora una volta centrale alla riflessione sul teatro è il pubblico e, di conseguenza, la possibilità di provare emozioni, di identificarsi con i personaggi sulla scena, di “credere” alla verità di ciò che si vede, oppure di tenersene a distanza. E qui l’attore comico e quello tragico agiscono in ambiti diversi, persino opposti. Al primo non è richiesto di confondersi totalmente con il suo ruolo, di annullarsi in esso: in un testo comico l’attore può far riferimento al pubblico, essere consapevole della sua presenza e sembrare, come scrive Lamb, “semi-fasullo”: ogni modalità realistica distruggerebbe il piacere. Nella tragedia invece è necessario che il grado di credibilità sia alto, che non si sospetti di trovarsi davanti a una finzione e che l’attore sembri totalmente inconsapevole della presenza degli spettatori.

Questa differenza è la stessa che Lamb sottolineava tra la commedia di maniera e quella sentimentale: da un lato un’illusione imperfetta, dall’altro un’identificazione possibile solo a patto di “sentire” insieme al personaggio e di dimenticare l’attore.

Ora, l’idea di immedesimazione, così come quella di distacco, nel Settecento inglese vanno però ben al di là dell’ambito teatrale: costituiscono i fondamenti del pensiero morale, di quello politico e sociale, e non è esagerato attribuire alla filosofia la nascita di generi letterari e di registri espressivi. La natura umana è oggetto di dibattito per tutto il secolo: da un lato vi è l’idea secentesca di Hobbes che i naturali istinti ferini nell’individuo siano contenibili solo in un rigido contratto sociale e un sistema politico assolutista; dall’altro per Shaftesbury l’uomo è una creatura sociale, dotata originariamente di senso morale, cioè di gusto estetico e di sentimento, che gli permette di trovare nel bene altrui anche il proprio interesse. Sarebbe lungo e qui fuori luogo seguire lo sviluppo di questa seconda tendenza prima nei filosofi morali scozzesi come Hutcheson e Home, e poi nella Francia illuminista di Rousseau e Diderot il quale, tra l’altro, nel 1745 aveva tradotto in francese l’opera di Shaftesbury *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* (1699, Saggio sulla virtù e il merito). Quello che però è interessante notare è che il principio positivo del bene e della socialità è per questi filosofi da ritrovarsi nella “sympathy”, nella partecipazione benevolente, nel contatto che l’uomo ha con gli altri e con il mondo attraverso passioni e sentimenti, cioè un sentire non razionale che oltre che base etica comune diviene anche un principio di comunicazione estetica. Non a caso il secondo Settecento inglese viene chiamato, con un termine coniato da Northrop Frye, l’“età della sensibilità”, e l’aggettivo “sentimentale”, che avrà grande fortuna nella futura letteratura *larmoyante*, è coniato a metà del secolo, precisamente nel 1768, dal titolo del romanzo di Sterne, *A Sentimental Journey* (Un viaggio sentimentale), appunto, che

sposta l'attenzione dal "sentimento" inteso come opinione a un sentimento che appartiene alla sfera dell'emozione.¹⁰

Questo sicuramente spiega l'identificazione empatica che la tragedia e la commedia sentimentale o melodrammatica richiedono programmaticamente: il pubblico deve provare compassione, pietà, deve condividere gli affetti rappresentati sul palcoscenico. Da qui l'idea che l'attore tragico debba mimetizzarsi nel suo personaggio più di quello comico, perché l'illusione drammatica potrà consentire al pubblico una forma di immedesimazione più alta. Ma a partire dalla benevolenza simpatetica come qualità etica e sociale della natura umana si sviluppa anche, paradossalmente, il registro opposto al patetico, cioè l'umoristico. Il secondo Settecento inglese assiste alla nascita di entrambi i modi: quello sentimentale e quello dello humour, da non confondere con la comicità. L'esempio di Sterne è calzante anche in questo caso: la sua narrazione romanzesca permette di sottolineare la differenza tra l'umorismo e un riso satirico o moraleggiante. L'umorismo è bonario, simpatetico, e basato sulla ricezione, sullo sguardo divertito di chi osserva le incongruenze e le inadeguatezze del mondo circostante, senza la distanza del giudizio morale ma con l'affettuosa partecipazione a ogni forma di innocente maniacalità o di ingenua ridicolaggine. Anche la superiorità dell'umorista è una forma di comunicazione sentimentale con gli altri, e non la distanza di chi ride dei difetti altrui perché non gli appartengono. Il narratore sterniano "lascia dialogare le varie voci e guarda dall'alto di un'intelligenza più acuta, anche se partecipa emotivamente con la sua bonarietà al gioco. Non c'è satira o atteggiamento critico nei confronti della debolezza umana, ma il divertimento di un burattinaio che ama le sue marionette".¹¹

La lettura che Lamb fa della commedia artificiale sembra anch'essa dettata da un atteggiamento divertito, che poco ha a che fare con la moralità seria del giudice. Spesso la critica ha identificato con l'uomo hobbesiano e con il suo atteggiamento conflittuale e aggressivo i personaggi libertini della commedia della Restaurazione, che vivono in una società divisa tra lo scherno cinico dei *wit*, superiori agli altri, e il ridicolo delle loro vittime. Di quel teatro di fine Seicento nel suo saggio Lamb al contrario fa emergere l'aspetto assurdo, aristocratico, finto, e non è il solo a farlo in quel periodo. Hazlitt lodò il dialogo brillante e l'atmosfera alla Watteau, la raffinatezza e la grazia di quelle commedie, immaginando con nostalgia il fruscio delle

¹⁰ N. Frye, "Towards Defining an Age of Sensibility", in *ELH*, 23, 2, June 1956, pp. 144-152. Per la nascita del "sentimentale" si veda L. Innocenti, "La comunicazione sentimentale: Laurence Sterne e il Settecento inglese", in *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, a cura di P. Amalfitano, F. Fiorentino e G. Merlino, Pordenone, Studio Tesi, 1990, pp. 65-92.

¹¹ L. Innocenti, "L'antiromanzo sterniano tra umorismo e sensibilità", in *"Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori". Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 157-173, 165.

sete, l'ondeggiare delle piume, gli orecchini di diamanti e le fibbie lucenti.¹² E molti anni dopo, nel 1840, quando ormai Lamb era morto, Leigh Hunt stampò una raccolta delle opere dei maggiori commediografi della Restaurazione, rivalutandoli e scatenando così l'aspra reazione moralistica di Macaulay che accusò di immoralità e di depravazione non solo le commedie ma il mondo che esse dipingevano, con l'atteggiamento di uno storico per il quale i testi drammatici sono lo specchio della società che li ha generati. Macaulay era però così lontano dal mondo teatrale che non accenna mai alla messinscena, e piuttosto scrive che quelle opere non andrebbero mai pubblicate, perché pensa alla diffusione di pericolose idee nel pubblico dei lettori, con una visione ormai vittoriana della società. I romantici invece, qualche decennio prima, parlano del pubblico con il distacco di chi si sente intellettualmente e culturalmente superiore a una massa indistinta di persone.

È lo stesso atteggiamento che Amleto mostra nel dare consigli agli attori: nella tragedia i *groundlings* più ignoranti, che stanno in piedi nell'arena, "are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise" ("non capiscono altro che incomprensibili pantomime e baccano") e, per quanto riguarda la commedia, ci sono un bel po' di "barren spectators" ("ottusi spettatori") che ridono a ogni stupidaggine dei comici e intanto non capiscono che c'è lì "some necessary question of the play" ("un punto essenziale del dramma") cui bisognerebbe prestare attenzione.¹³

Ecco forse un motivo in più per giustificare la posizione di Lamb contro la messinscena e a favore della lettura: il suo pregiudizio antiteatrale è una critica alla cultura popolare, superficiale, e alla spettacolarizzazione del mondo londinese permeato di "theatricality" in ogni sua manifestazione. Andare a teatro è diventato un'attività sociale e non ha niente a che vedere con l'emozione interiore e individuale (o di pochi) che egli sembra apprezzare. L'atteggiamento elitario e snobistico si estende però anche alla lettura: anch'essa è un'esperienza individuale che rischia di diventare un fenomeno di massa. Pur compiacendosi del fatto che si vendano più libri e che gli uomini diventino lettori mentre prima si dedicavano al cricket, al bere o al teatro - attività messe sullo stesso piano - Lamb conclude: "Is there no stopping the eternal wheels of the press for a half century or two till the nation recover its senses? Must we magazine it and review [it] at this sickening rate for ever? Shall we never again read to be amused? But to judge, to criticize, to talk about it and about it?" ("Non c'è modo di fermare per cinquanta o cento anni le incessanti rotative della stampa, fino a che la nazione ritrovi il senno? Dobbiamo scrivere riviste e recensioni per sempre

¹² *Lectures on the English Comic Writers*, IV lecture.

¹³ *Hamlet*, 3.2.1-46.

a questo ritmo disgustoso? Non leggeremo mai più per divertimento? E invece solo per giudicare, criticare, parlare e parlare?”).¹⁴

E torniamo al punto di partenza: Lamb non fa recensioni, non giudica bensì ricorda, con tenerezza e nostalgia, a partire dalla prima volta che è entrato in teatro ancora bambino fino agli attori più vicini e più legati alla sua vita, come Fanny Kelly, citata e amata. A differenza di Hazlitt, concentrato su alcuni interpreti del suo tempo, e *in primis* Kean di cui ha contribuito a creare il mito, Lamb cita un'enorme quantità di nomi: lunghe liste di attori che talvolta non ha neppure conosciuto ma che esalta come creature di un tempo passato - e migliore. Non ne condanna gli errori o i difetti, non rimprovera loro se non in rari casi di non aver capito il testo, di recitare male. E non prende esplicitamente posizione pro o contro stili diversi di recitazione. Da un lato parla di passioni rese in modo “naturale”, senza artifici o affettazioni, ma non chiarisce cosa intenda con tali definizioni e dall'altro descrive il campione di una modalità recitativa neoclassica, di una azione scenica nobile, solenne e forse un po' statica, come Kemble, con assoluto rispetto e ammirazione. Anzi, la sua fissità intangibile diventa spiritosissima nel racconto, pieno di *humour*, del fallimento dell'opera di Godwin.

Lamb non si pone mai il problema della estemporaneità o della preparazione dell'attore, dell'istinto o del controllo, della spontaneità o della codificazione: loda le capacità sceniche come doti personali e dà per scontato che la realizzazione di una parte implichi studio e riflessione. Laddove invece, come abbiamo visto, il suo discorso diventa più teorico è nella considerazione del rapporto tra l'attore e il pubblico: è lì che può scattare l'identificazione o il suo contrario, che la scena può avere un valore etico di socialità ma essere refrattaria ai valori morali imposti dall'esterno, e che l'artificialità della finzione teatrale si distanzia dalla realtà della vita. I cattivi della commedia artificiale non devono essere presi troppo sul serio e questo implica che gli attori debbano trasparire sotto il loro ruolo, ma l'ago deve essere credibile per il pubblico come per Otello e la descrizione di Bensley in questa parte fa capire l'importanza che Lamb attribuiva alla mimesi in un caso come questo, dove il personaggio non deve essere grottesco o grossolano, cioè esagerato e “artificiale”.¹⁵ Anche Riccardo III dovrebbe essere recitato in modo da mettere in risalto la capacità geniale di simulare e di dissimulare, il senso dell'umorismo e la consapevolezza di aver trasformato il difetto della sua forma fisica in un vantaggio per conquistare il potere; invece viene recitato come un cattivo ipocrita e furbo e la critica negativa (l'unica, ma anche la sua prima prova giornalistica)

¹⁴ C. Lamb, “Readers Against the Grain”, in *The New Times*, 13 January 1825. Lamb scrisse nel 1825 diversi saggi con lo pseudonimo Lepus (Lepre) per questo giornale edito da John Stoddard, un suo amico la cui sorella aveva sposato William Hazlitt.

¹⁵ “Su alcuni vecchi attori”.

fatta a Cooke si basa proprio su questo: sul fatto che lui lo faccia sembrare “un novizio non addestrato agli imbrogli” che esagera nel gioire dei propri trionfi, o un demonio di cui però si vedono troppo le corna e gli artigli.¹⁶

È qui che Lamb è teoricamente interessante sul piano della riflessione teatrale: nell’idea di illusione scenica, che deve avvicinarsi a una mimesi raffinata per creare identificazione oppure essere “imperfetta” per essere funzionale al genere drammatico. Una posizione, la sua, che considera il pubblico e le sue reazioni tra l’immedesimazione simpatetica alla scena e il divertimento distaccato e consapevole della finzione.

Da un punto di vista letterario i suoi saggi sono tutti dei capolavori di stile e di umorismo. Mettono in scena voci diverse e hanno talvolta forma di lettere, di biografie, di autobiografie, ovviamente fittizie. Raccontano aneddoti, ricordi familiari o disegnano ritratti di alcuni attori, in particolare di Elliston e di Munden, molto amati.

Un’ultima nota a margine: strano a dirsi, viene citato solo poche volte e senza particolare enfasi Edmund Kean, che invece riempiva le pagine dei saggi di Hazlitt. La sua figura che lì troneggiava come il più grande attore dei suoi tempi, qui è ridimensionata e riportata nell’ambito di una vita teatrale accanto a tutti gli altri interpreti di valore, di cui le scene inglesi erano piene. Grandi e piccoli, famosi e dimenticati, Lamb trova un posto a tutti, lasciandoci un’immagine variopinta e affettuosa di quel mondo: una galleria che poco ha da invidiare a quella di ritratti dipinti della collezione di Mathews, passati in rassegna nel saggio dedicato ai vecchi attori.

Gli scritti di Lamb sul teatro e la recitazione

Charles Lamb nacque a Londra nel 1775. Fu compagno di scuola di S.T. Coleridge di cui restò amico per tutta la vita. Non potendo proseguire gli studi, iniziò a lavorare come impiegato alla East India House nel 1792, continuando però a coltivare l’amore per la poesia e il teatro, e a frequentare intensamente i salotti letterari di Londra. Fece amicizia con i maggiori poeti e scrittori romantici: Wordsworth, Shelley, Hazlitt e Hunt. Le sue prime opere furono testi in versi e i *Tales from Shakespeare* (Racconti da Shakespeare, 1807) in prosa, dedicati a un pubblico infantile e composti con la sorella Mary, di cui aveva ottenuto la tutela dopo che questa, in un accesso di follia, aveva ucciso la madre.

Dal 1808 Charles Lamb pubblicò scritti su opere drammatiche e sul teatro, dando vita a un genere - quello del saggio romantico - di cui fu tra i massimi autori. Il primo, e forse il più importante nonché giustamente famoso, di questi saggi comparve su *The Reflector* di Leigh Hunt nel 1811 e anni dopo fu ripubblicato nei volumi delle opere di Lamb con il titolo *On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation*.

¹⁶ “Il *Richard III* di Cooke”.

Lamb, così come Hazlitt, pubblicava i suoi saggi su periodici, per poi riutilizzarli e ristamparli altrove, spesso raccogliendoli in volume. Alcuni dei testi contenuti in questa raccolta, dopo una prima edizione in periodici quali *The Examiner*, settimanale fondato da John e Leigh Hunt nel 1808, e *The London Magazine*, fondato nel 1820, sul quale Lamb scriveva con lo pseudonimo di Elia, furono ripubblicati in volume dall'autore stesso: prima di tutto in *The Works of Charles Lamb in Two Volumes* (C. and Jollier, London 1818) e poi nei famosi *Essays of Elia* (1823) e più tardi in *The Last Essays of Elia* (1833).

Charles Lamb morì a 59 anni nel 1834, per una grave infezione cutanea in seguito a una caduta per strada.

I saggi di Charles Lamb qui tradotti sono tutti quelli che l'autore aveva dedicato al teatro, agli attori e alle messinscene.

Per quanto riguarda il testo usato è quello di *The Dramatic Essays of Charles Lamb*, a cura di Brander Matthews, lo studioso americano che per primo tenne una cattedra di Letteratura Drammatica alla Columbia University e che si batté per dare dignità scientifica e accademica agli studi sul teatro, distinti da quelli sui testi drammatici intesi letterariamente. La raccolta dei saggi curata da Matthews fu pubblicata nel 1891 da Chatto & Windus a Londra e conteneva quasi tutti gli scritti di Lamb sul teatro, in alcuni casi con lievi e trascurabili differenze dagli originali pubblicati in rivista, che abbiamo comunque scelto di non considerare. A questi abbiamo deciso di aggiungere alcune recensioni (due su Cooke più quella finale, su Kean nei panni di Amleto, solo attribuita a Lamb) e due saggi (*Il nuovo stile di recitazione* e *Ricordi teatrali*): tutti testi che Matthews non aveva pubblicato, e che sono stati presi dal volume *Critical Essays by Charles Lamb*, a cura di William Macdonald, London, Dent, 1903. Unico testo della raccolta di Matthews che è stato eliminato è *Characters of Dramatic Writers*: Lamb lo pubblicò nel 1818 nei suoi *Works*, raccogliendo insieme le note che aveva apposto agli estratti di *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived About the Time of Shakespear* (Esempi di poeti drammatici inglesi vissuti al tempo di Shakespeare) del 1808, una raccolta di passi scelti dai drammi elisabettiani, che ebbe il merito di mettere in luce molti autori dimenticati, ma che non trattava di recitazione e di teatro.

L'ordine dei saggi è qui cronologico e non rispetta quello che aveva dato loro Matthews, di tipo più tematico e biografico.

Le più recenti edizioni delle opere complete di Charles Lamb risalgono agli inizi del ventesimo secolo ma recentemente la Oxford University Press ha affidato a Gregory Dart, che ringraziamo per averci fornito alcune notizie utili alla traduzione, la cura di un'edizione in sei volumi delle opere di Charles e Mary Lamb, di prossima pubblicazione.

Loretta Innocenti

Charles Lamb

Sugli Attori e la Recitazione

Delle tragedie di Shakespeare considerate in rapporto alla possibilità di essere rappresentate in teatro¹⁷

L'altro giorno, mentre facevo un giro in Westminster Abbey, fui colpito dalla posa artificiosa di una figura che non ricordavo di aver mai visto prima e che, dopo un attento esame, risultò essere un'immagine a grandezza naturale del famoso Garrick.¹⁸ Anche se non arriverei, come dei buoni cattolici fanno, fino al punto di tenere gli attori fuori dalla terra consacrata, ammetto di essere stato non poco scandalizzato dall'introduzione di pose e gesti teatrali in un luogo riservato alla memoria di realtà molto tristi. Avvicinandomi trovai scritti sotto questa figura arlecchinesca i versi seguenti:

A dipingere la Natura, per ordine divino,
Con la matita magica nella mano radiosa
Sorse uno Shakespeare; poi a spanderne la fama
Per tutto il mondo intero, un Garrick arrivò.
Pur ormai morte le forme create del poeta
Il genio dell'attore le resuscitò;
Pur se, come lo stesso Bardo, erano nel buio
Garrick immortale le richiamò alla luce.
E fino a quando l'Eternità col suo potere
Segnerà la fine del vecchio Tempo
Shakespeare e Garrick stelle uguali brilleranno
E illumineranno la terra con un raggio divino.

Sarebbe un insulto all'intelligenza dei miei lettori tentare di analizzare questa farragine di idee false e di assurdità. Pure, tutto questo mi portò a riflettere come, dal tempo dell'attore qui celebrato fino ai nostri giorni, debba essere stato di moda attribuire a turno a ogni interprete, che avesse avuto la fortuna di piacere alla gente in uno dei grandi personaggi di

¹⁷ La prima versione aveva il titolo *On Garrick, and Acting; and the Plays of Shakespeare, Considered with Reference to their Fitness to Stage*, e fu pubblicata su *The Reflector*, n. 4, 1811. La rubrica nel giornale *The Reflector* si intitolava *Theatralia n. 1*, segno che Lamb voleva continuare la serie di saggi. Il giornale chiuse però proprio con il numero 4. Anni dopo il saggio venne ripubblicato da Lamb con un nuovo titolo *On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation* nell'edizione delle sue opere, *The Works of Charles Lamb in Two Volumes*, C. and Jollier, London 1818.

¹⁸ Si tratta del monumento a Garrick in posa teatrale eretto da Albany Charles Wallis nel 1797. I versi, derisi da Lamb sono di Samuel Jackson Pratt (1749-1814), un prolifico poeta e scrittore di poco valore.

Shakespeare, l'idea di possedere un animo congeniale a quello del poeta; come la gente inspiegabilmente arrivi a confondere il potere di creare immagini e idee poetiche con la facoltà di poterle leggere o recitare quando siano messe in parole;¹⁹ o quale legame la padronanza assoluta sul cuore e sull'animo umano, che un grande drammaturgo possiede, abbia con quei bassi trucchi per l'occhio e l'orecchio, che un attore può facilmente compiere, studiando alcuni effetti generali che una passione comune, come il dolore, la rabbia, ecc., ha sui gesti e sull'aspetto esteriore. Conoscere il lavoro e i moti di un grande animo, di un Otello o di un Amleto, per esempio, il *quando*, il *perché* e il *quanto* debbano essere messi in movimento, fino a che punto una passione possa spingersi, andare a briglia sciolta o frenare esattamente nel momento in cui il tirare o l'allentare sia più gradevole - sembra richiedere un intelletto di portata molto più vasta e differente da quello usato per la semplice imitazione dei segni di quegli affetti nei gesti e nella fisionomia, segni che di solito osserviamo più vivaci ed enfatici nelle menti più deboli, e che possono indicare una qualche passione, come ho detto prima, generalmente ira o dolore. Ma dei motivi e delle ragioni della passione, e in cosa differisca dalla stessa identica passione nelle nature volgari e basse, di questi l'attore non può dare un'idea con il volto o il gesto più di quanto l'occhio (se non in senso metaforico) possa parlare, o i muscoli emettere suoni comprensibili. Le impressioni che riceviamo a teatro sia visive che uditive sono di una natura così immediata, rispetto alla comprensione spesso lenta nella lettura, che tendiamo non solo a svalutare l'autore in confronto alla considerazione in cui teniamo gli attori ma persino a identificare mentalmente e in modo perverso l'attore con il personaggio che rappresenta. È difficile per chi va spesso a teatro separare l'idea di Amleto dalla persona e dalla voce di Mr. Kemble. Parliamo di Lady Macbeth, ma in realtà stiamo pensando a Mrs. Siddons. E questa confusione non riguarda solo persone ignoranti che, non possedendo il vantaggio della lettura, dipendono necessariamente dall'attore per tutto il piacere che possono ricavare dal dramma e ai quali la sola idea di *che cosa sia* un autore non può essere fatta capire senza fatica e senza confusione mentale. È un errore da cui anche persone con una cultura non mediocre trovano quasi impossibile liberarsi.

Non vorrei mai essere così ingrato da dimenticare il livello altissimo di soddisfazione che provai qualche anno fa vedendo per la prima volta una tragedia di Shakespeare, in cui questi due grandi interpreti che ho citato

¹⁹ Si deve osservare che ci confondiamo in questo modo solo per quanto riguarda la recitazione *drammatica*. Non ci sogneremmo mai di pensare che chi legge Lucrezio in pubblico con grande successo sia per questo un grande poeta e filosofo, né troviamo che Tom Davies, il libraio, che dai documenti risulta aver letto ai suoi tempi il *Paradiso perduto* meglio di chiunque altro in Inghilterra (anche se non posso fare a meno di pensare che ci sia qualche errore in questa tradizione) fosse perciò messo allo stesso livello di Milton dai suoi amici intimi [Nota dell'Autore].

sostenevano i ruoli principali. La rappresentazione sembrava incarnare e realizzare delle idee che fino ad allora non avevano assunto una forma distinta. Ma paghiamo caro per tutto il resto della nostra vita questo piacere giovanile, questo senso di definizione. Quando la novità è passata, troviamo a nostre spese che, invece di realizzare un'idea, abbiamo solo materializzato e ridotto una bella visione al livello di carne e ossa. Abbiamo perduto un sogno in cerca di una sostanza inarrivabile. Quanto crudelmente agisca sulla nostra mente comprimere e limitare le idee libere alla dimensione di una verità riduttiva, lo si può giudicare dalla meravigliosa sensazione di freschezza con cui ci rivolgiamo a quelle opere di Shakespeare che sono sfuggite alla rappresentazione e a quei passaggi delle versioni sceniche dello stesso autore che fortunatamente sono state eliminate dallo spettacolo. Quanto l'abitudine a sentire qualcosa di *declamato* sciupi e rinsecchisca un bel brano è chiaro in quei discorsi da *Henry V* che sono comunemente recitati dagli scolari e che si trovano in "Enfield Speakers"²⁰ o in quel genere di libri. Confesso di non essere in grado di apprezzare quel famoso soliloquio in *Amleto* che comincia con "Essere o non essere", né di dire se sia buono, cattivo, o indifferente, tanto è stato maneggiato e rimaneggiato da ragazzi e uomini che declamano ed è stato strappato via in modo tanto inumano dal suo luogo vitale e dal principio di continuità nella pièce da diventare per me un pezzo assolutamente morto.

Può sembrare paradossale ma non riesco a non pensare che le opere di Shakespeare siano concepite per essere rappresentate su un palcoscenico meno di quelle di qualsiasi altro drammaturgo. La ragione è che sono molto superiori; in esse c'è molto che non rientra nel campo della recitazione, con cui lo sguardo, la voce e il gesto non hanno niente a che vedere.

Il massimo dell'arte scenica è rappresentare la passione e le sue variazioni; più la passione è rozza e evidente, maggiore è ovviamente la presa che l'interprete ha sugli occhi e gli orecchi degli spettatori. Per questo le scenate, i momenti in cui due persone discutono fino ad arrabbiarsi e poi in modo sorprendente parlano fino a tornare calmi, sono sempre state le più popolari nei nostri teatri. Ed è chiaro il perché: perché qui molto più visibilmente si fa appello agli spettatori - essi sono i giudici perfetti in questa guerra di parole, sono il *ring* che legittimamente si deve formare attorno a questi "pugili intellettuali". Qui parlare è l'oggetto diretto dell'imitazione, ma nei migliori drammi, e soprattutto in Shakespeare, è ovvio che la forma del discorso, soliloquio o dialogo che sia, è solo un mezzo, e spesso un mezzo molto artificiale, per far acquisire ai lettori o agli

²⁰ William Enfield (1741-1797) autore di libri sulla dizione dedicati ai giovani "Dissenters" tra cui *The Speaker* (1774), antologia di brani su cui gli studenti imparavano a leggere e parlare.

spettatori quella conoscenza della struttura interiore e delle dinamiche della mente in un personaggio, che altrimenti senza l'intuizione non avrebbero mai potuto raggiungere *in quella forma*. Qui facciamo come nei romanzi *di genere epistolare*. Quante cose scorrette, quanti errori nella scrittura delle lettere tolleriamo in *Clarissa*²¹ e in altri libri per il piacere che quella forma tutto sommato ci dà!

Ma la pratica della rappresentazione teatrale riduce tutto a un contrasto di espressioni. Ogni personaggio, dalle chiassose bestemmie di Bajazet²² alla timidezza introversa delle donne, ognuno deve fare l'oratore. I dialoghi d'amore di *Romeo and Juliet*, quei suoni argentini della voce degli innamorati di notte, la dolcezza più intima e sacra delle conversazioni coniugali tra un Otello o un Postumo²³ e le loro mogli, tutte quelle finenze che sono così incantevoli nella lettura, come quando si legge di quelle seduzioni giovanili in *Paradiso* -

Come si conviene

A una bella coppia nel dolce vincolo matrimoniale unita,
E sola -²⁴

per via dei difetti propri della rappresentazione teatrale queste cose sono sciupate e trasformate nella loro vera natura per il fatto di essere rivelate a un largo pubblico, quando dei discorsi come quelli che Imogen rivolge al suo signore vengono fuori strascicati dalla bocca di un'attrice professionista il cui corteggiamento, anche se nominalmente fatto verso chi impersona Postumo, è evidentemente rivolto agli spettatori che devono giudicare le sue tenerezze e le sue risposte amorose.

Il personaggio di Amleto è forse quello in cui una sequela di famosi interpreti fino dai tempi di Betterton hanno fortemente ambito a distinguersi. Uno dei motivi può essere la lunghezza della parte. Ma per quanto riguarda il personaggio stesso, lo troviamo in una pièce e per questo lo giudichiamo un soggetto degno di rappresentazione drammatica. L'opera abbonda in massime e riflessioni più di ogni altra e perciò la consideriamo un mezzo idoneo a trasmettere istruzione morale. Ma Amleto stesso - quanto soffre di essere trascinato come un maestro pubblico a fare lezioni alla folla! Bene, nove decimi di quello che Amleto fa sono contrattazioni tra lui e la sua morale, sono emanazioni delle sue riflessioni solitarie, fatte ritirandosi nei recessi e negli angoli dei luoghi più remoti del palazzo - o, meglio, sono meditazioni silenziose che prorompono dal suo cuore, ridotte in *parole* per il lettore che altrimenti resterebbe all'oscuro di

²¹ Romanzo epistolare di Samuel Richardson (1748).

²² In *Tamburlaine the Great* (Tamerlano il grande, 1587) di Christopher Marlowe.

²³ Personaggio del *Cymbeline* di Shakespeare, marito di Imogen.

²⁴ *Paradise Lost*, IV, 338-340.

ciò che vi accade. Questi dolori profondi, questi pensieri che detestano luce e suono, che a malapena si ha il coraggio di dire ai muri e alle stanze sorde, come possono essere rappresentati da un attore che gesticola e che arriva e li dice davanti a un pubblico, facendo sì che quattrocento persone tutte assieme diventino suoi confidenti? Non dico che sia colpa dell'attore; lui deve pronunciarli *ore rotundo*, deve accompagnarli con lo sguardo e con i gesti, altrimenti fallisce. *Deve pensare tutto il tempo al suo aspetto, perché sa che per tutto il tempo gli spettatori stanno giudicando quello.* E questo sarebbe il modo di rappresentare il timido, distratto, schivo Amleto!

Vero è che non c'è nessun altro modo di trasmettere una gran quantità di pensieri e di emozioni a una vasta parte del pubblico, che altrimenti non li conoscerebbe mai per conto proprio, leggendo, e l'acquisizione intellettuale ottenuta in questo modo per quanto ne so può essere inestimabile; ma io non sto discutendo del fatto che *Hamlet* non dovrebbe essere recitato, ma di quanto *Hamlet* diventi un'altra cosa recitandolo. Ho sentito dire molte cose delle meraviglie che Garrick faceva in questo ruolo ma, siccome non l'ho mai visto, mi si deve concedere di dubitare che l'interpretazione di un tale personaggio rientrasse nel campo della sua arte. Chi mi parla di lui racconta dello sguardo, della magia del suo sguardo e della sua voce possente – qualità fisiche molto desiderabili in un attore e senza le quali non trasmetterebbe mai il significato al pubblico. Ma, che cosa hanno a che fare con Amleto? Che cosa hanno a che fare con l'intelletto? Di fatto, ciò che si vuole in una rappresentazione teatrale è fermare lo sguardo dello spettatore sulla forma e sul gesto in modo da ottenere un ascolto più attento a quello che viene detto. Non quello che è un personaggio, ma che aspetto ha, non quello che dice ma come lo dice. Non vedo motivo per cui se la pièce di *Hamlet* fosse riscritta da uno scrittore come Banks o Lillo,²⁵ mantenendo lo sviluppo della storia ma omettendo completamente tutta la poesia, tutte le caratteristiche divine di Shakespeare, il suo stupendo intelletto, e facendo attenzione a fornire sufficiente dialogo appassionato, quello che Banks o Lillo non hanno mai mancato di darci – non vedo come l'effetto sul pubblico potrebbe essere molto differente né come l'attore abbia la capacità di rappresentare Shakespeare in modo diverso da come rappresenta Banks o Lillo. Amleto sarebbe sempre un giovane principe raffinato e dovrebbe essere impersonato con eleganza; potrebbe essere confuso nella mente, indeciso nella condotta, apparentemente crudele con Ofelia, potrebbe vedere un fantasma, e spaventarsi, e rivolgersi a lui gentilmente dopo aver scoperto che è suo padre – tutto questo nel linguaggio più povero e semplice dell'essere più servile che strisci dietro alla natura e che si sia mai confrontato con i gusti del pubblico, senza disturbare Shakespeare per questo, e mi pare che ci sarebbe posto per tutta

²⁵ John Banks (1650-1706) e George Lillo (1691-1739), drammaturghi di poco valore, anche se alcune loro opere godettero di un certo successo.

la capacità che un attore ha da mostrare. Tutte le passioni e i cambiamenti di passione potrebbero rimanere perché sono molto meno difficili da scrivere o da recitare di quanto si pensi - è un trucco facile da realizzare: basta salire o scendere di una nota o due nella voce, un sussurro, con uno sguardo significativo che ne preannunci l'avvicinarsi, e l'aspetto finto di qualsiasi emozione è così contagioso che, qualunque siano le parole, lo sguardo e il tono sono sufficienti e lo fanno passare per una grande abilità nel rappresentare le passioni.

È comune che le persone parlino delle opere di Shakespeare come talmente *naturali* che tutti lo capiscono. In effetti sono naturali, sono profondamente radicate nella natura - così profondamente che la loro profondità è fuori dalla portata della maggior parte di noi. Sentirete le stesse persone dire che George Barnwell²⁶ è molto naturale, e che Otello è molto naturale, che tutti e due sono molto profondi: per loro sono dello stesso tipo. Alla prima di queste due opere stanno seduti e piangono perché un giovane buono è tentato da una donnaccia a commettere un *insignificante peccatuccio*, l'assassinio di un zio o giù di lì,²⁷ ecco tutto, e così fa una fine prematura, che è *così commovente*; e all'altra opera stanno seduti e piangono, perché un moro in un accesso di gelosia uccide la moglie bianca innocente - ed è probabile che il novantanove per cento osservi volentieri la stessa catastrofe capitare a tutti e due gli eroi, e abbia pensato che Otello merita il capestro più di Barnwell. Perché della finezza della mente di Otello, del suo mondo interno meravigliosamente aperto, con i suoi punti di forza e le sue debolezze, le sicurezze eroiche e i timori umani, le agonie dell'odio che nasce dalle profondità dell'amore, non vedono più di quanto gli spettatori da poco, che pagano un penny a testa per guardare nel telescopio a Leicester Fields, vedano nella superficie e nella topografia della luna. Intuiscono qualcosa di vago - un attore che interpreta una passione, di dolore o di ira, per esempio, e la riconoscono come l'imitazione dei soliti effetti esteriori di quelle passioni, o almeno come fedele a *quel segno dell'emozione che a teatro passa correntemente per essa*, e spesso non è altro. Ma

²⁶ Personaggio di *The London Merchant* di George Lillo (1731). La tragedia era basata sulla storia, narrata da una ballata secentesca, di George Barnwell, un giovane apprendista che, traviato dalla prostituta Sarah Millwood, deruba e uccide lo zio.

²⁷ Se sperabilmente questa nota intercetta lo sguardo di uno degli impresari, vorrei pregarlo e scongiurarlo, a nome di tutte e due le gallerie, che questo insulto alla moralità della gente comune di Londra cessi di essere eternamente ripetuto nelle settimane di vacanza. Perché si deve dare in continuazione agli apprendisti di questa famosa e ben governata città, invece di divertirli, il sermone nauseabondo di George Barnwell? Perché *in fondo alla loro prospettiva* dobbiamo mettere la *forca*? Se fossi uno zio, non mi piacerebbe molto che a un mio nipote fosse mostrato quell'esempio. È veramente rendere l'omicidio di uno zio troppo banale far vedere che è commesso per tali futili motivi; è attribuire troppo a personaggi come Millwood; è mettere nella testa dei giovani cose che altrimenti non avrebbero mai neppure sognato. Gli zii che hanno qualche considerazione della loro vita dovrebbero ricorrere al Lord Chamberlain contro tutto questo. [Nota dell'Autore.]

della base della passione, della corrispondenza con una natura grande o eroica che è il solo oggetto degno della tragedia, non posso credere né capire come sia possibile che un pubblico comune sappia qualcosa o che queste idee siano inculcate negli spettatori dalla sola forza dei polmoni di un attore – che nozioni estranee debbano essere instillate dentro di loro in modo violento.

Parliamo di Shakespeare e della sua ammirevole osservazione della vita, mentre dovremmo sentire che non da un'indagine attenta dei personaggi bassi e quotidiani che aveva attorno, come li abbiamo noi, ma dalla sua stessa mente che era, per usare un'espressione di Ben Jonson, la vera "sfera dell'umanità",²⁸ ricavava quelle immagini di virtù e di conoscenza che noi, riconoscendone una parte, pensiamo di afferrare totalmente nella nostra natura; e spesso prendiamo le energie che lui crea positivamente in noi per facoltà proprie della nostra mente, la quale attendeva solo che egli rappresentasse delle virtù simili per rimandarne un'eco piena e chiara.

Ma torniamo ad Amleto. Tra i caratteri distintivi di quel meraviglioso personaggio, uno dei più interessanti (pur essendo penoso) è quel tormento che gli fa trattare con durezza le intrusioni di Polonio, e quella acredine che mette nei suoi incontri con Ofelia. Queste prove di una mente folle (se non sono mescolate come nell'ultimo caso con un forte artificio amoroso, allo scopo di allontanare Ofelia con scortesie artefatte, in modo da preparare la sua mente alla rottura di quel rapporto d'amore che non può più trovare spazio tra affari così seri come quelli che deve compiere) fanno parte del suo carattere e, per ritrovare la nostra ammirazione per Amleto, dobbiamo considerare con molta pazienza la sua situazione; queste cose le *perdoniamo dopo*, e le spieghiamo con la totalità del suo carattere, ma *nel momento in cui compaiono* sono dure e spiacevoli. Pure, è tale la necessità che gli attori hanno di colpire il pubblico che non ho mai visto un interprete in questo ruolo che non abbia esagerato e tirato all'estremo questi aspetti ambigui – questi difetti passeggeri nel personaggio. Gli attori fanno sì che Amleto esprima per Polonio un disprezzo volgare, che degrada totalmente la sua signorilità e che nessuna spiegazione potrebbe rendere accettabile, fanno in modo che mostri sdegno e arricci il naso davanti al padre di Ofelia – sdegno nella sua forma più rozza e odiosa; ma vengono applauditi per questo. È naturale, dice la gente – cioè, le parole sono sprezzanti, e l'attore esprime disprezzo e questo loro possono capirlo, ma non pensano mai di chiedersi perché tanto disprezzo e di quel genere.

Parliamo ora di Ofelia. Tutti gli Amleti che ho visto inveiscono e si arrabbiano con lei come se avesse commesso un crimine gravissimo e al pubblico questo piace molto perché le parole di questa parte sono satiriche e vengono rafforzate dall'espressione più marcata di indignazione di cui

²⁸ La frase è presa da una poesia di Ben Jonson, un'ode pindarica dedicata a Sir Lucius Cary per consolarlo della perdita del giovane amico Sir Henry Morison, morto di vaiolo nel 1629.

siano capaci il volto e la voce. Ma non si pensa mai se invece Amleto possa aver inscenato questo modo brutale con una donna che ha amato tanto. La verità è che in tutti questi affetti profondi come quello tra Amleto e Ofelia, c'è una riserva di *amore ridondante* (se posso osare di utilizzare questa espressione) che in momenti di grande dolore, specialmente quando non si può dire ciò che angustia la mente, in un certo senso permette a chi è addolorato di esprimersi anche con coloro che ama molto con il linguaggio di una lontananza temporanea; tuttavia non si tratta di alienazione bensì unicamente di follia e così viene sempre percepita dall'oggetto amato; non è ira, ma dolore che assume l'apparenza dell'ira - amore che goffamente imita l'odio, come quando un volto dolce cerca di accigliarsi. Però la severità e l'intenso disgusto che l'attore fa mostrare a Amleto non sono falsi; sono invece il vero volto della totale avversione, della distanza incompatibile. Possiamo dire che assume le vesti del pazzo, ma allora dovrebbe solo assumere questa follia finta finché glielo permette il suo vero squilibrio, cioè in modo incompleto, imperfetto, e non in quella maniera sicura, esperta, come uno abile nella sua arte o, come direbbe la signora Quickly "come uno di quei furfanti di attori".²⁹

Non intendo mancare di rispetto a nessun attore, ma il genere di piacere che danno le opere di Shakespeare quando vengono rappresentate non mi sembra per niente diverso da quello che il pubblico riceve dalle opere di altri autori e, *poiché essi sono essenzialmente diversi uno dall'altro*, devo concludere che c'è qualcosa nella natura della recitazione che azzera tutte le differenze. E, di fatto, non si parla forse senza fare differenza di *The Gamester* (Il giocatore)³⁰ e di *Macbeth* come belle interpretazioni teatrali e non si loda Mrs. Beverley allo stesso modo della Lady Macbeth di Mrs. Siddons? Belvidera, Calista, Isabella, Euphrasia³¹ sono forse meno amate di Imogen, di Giulietta o di Desdemona? Non si parla di loro e non si ricordano nella stessa maniera? L'attrice non è forse grande (come dicono) in una come nell'altra? E Garrick non brillò forse, e non ambì a brillare in ogni enfatica tragedia che la sua epoca squallida creava - le produzioni degli Hill, dei Murphy e dei Brown³² - e deve avere l'onore di restare nella nostra mente per sempre come legato inseparabilmente a Shakespeare? Un'anima gemella! Oh, chi può leggere quel toccante sonetto di Shakespeare che allude alla sua professione di attore -

²⁹ *Henry IV Part 1*, 2. 4. 396.

³⁰ *The Gamester* è una tragedia di Edward Moore (1753) recitata al Drury Lane da Garrick e da Mrs. Pritchard. Successivamente tutti i grandi attori dell'epoca, a partire da Kemble e dalla Siddons, si cimentarono con le parti principali, quelle di Beverley e di Mrs. Beverley.

³¹ Personaggi femminili nelle opere: *Venice Preserved* (1682) di Otway, *The Fair Penitent* (1703) di Rowe, *The Fatal Marriage* (1694) di Southerne e *The Grecian Daughter* (La figlia greca, 1772) di Murphy.

³² Aaron Hill (1685-1750), John Hill (1706-1775), Arthur Murphy (1727-1805) e John Brown (1715-1766): tutti nomi di drammaturghi minori dell'epoca di Garrick.

Oh, rimprovera per conto mio la Fortuna,
La dea colpevole delle mie cattive azioni,
Che non ha fornito altro alla mia vita
Che mezzi volgari che creano maniere volgari.
Perciò il mio nome è marchiato
E perciò che la mia natura è sottomessa
Al lavoro che fa, come la mano del tintore –³³

o l'altra confessione –

Ahimè, è vero, sono andato di qua e di là,
Mi sono fatto buffone ben in vista,
Ho ferito i miei pensieri, venduto a poco quello che è più caro –³⁴

chi può leggere questi esempi di gelosa riservatezza nel nostro adorabile Shakespeare e lontanamente immaginare che ci sia una qualche affinità tra lui e uno che, da tutto quello che se ne sa, sembra essere stato solo un attore puro e semplice, con l'animo infettato dai vizi dei peggiori attori – invidia e gelosia e una miserabile voglia di applausi; uno che nell'esercizio della sua professione era geloso persino delle donne attrici che si trovavano sulla sua strada, un impresario pieno di trucchi e di stratagemmi e di sottigliezze da impresario – immaginare che ci possa essere una qualsiasi rassomiglianza tra questo e Shakespeare – Shakespeare che, nella pienezza e nella consapevolezza della sua energia, poteva esprimersi così su come sentiva i propri difetti, con una nobile modestia che non sappiamo imitare né apprezzare:

Desiderando essere come uno con più speranze,
Avere il suo aspetto, tanti amici come lui.
Desiderando avere l'arte di uno e la libertà di un altro!³⁵

Sono quasi disposto a negare a Garrick il merito di essere un ammiratore di Shakespeare. Di sicuro non amava davvero i suoi pregi perché chi mai, amandoli sul serio, avrebbe ammesso nelle sue scene impareggiabili una tale volgare spazzatura come quella che Tate e Cibber³⁶ e tutti gli altri che

Con la loro oscurità osarono opporsi alla sua luce,³⁷

³³ Sonetto 111.

³⁴ Sonetto 110.

³⁵ Sonetto 29.

³⁶ Nahum Tate (1692-1715) alterò *Richard II* e *King Lear*; Colley Cibber (1671-1757) è famoso per il suo longevo adattamento di *Richard III* (1699).

³⁷ *Paradise Lost*, I, 391.

hanno infilato nelle opere drammatiche di Shakespeare? Credo sia impossibile che abbia avuto una reale venerazione per Shakespeare e abbia accettato di arrivare in fondo a quella scena interpolata in *Richard III* in cui Riccardo cerca di spezzare il cuore della moglie dicendole che ama un'altra donna, e dice: "Se sopravvive a questo è immortale". Non dubito che interpretasse questa robaccia indecente con la stessa enfasi che metteva in tutte le parti originali, e con una recitazione ben studiata come sempre. Recentemente abbiamo visto che la parte di Riccardo ha dato grande fama a un attore per il suo modo di recitarla e questo ci conduce nel segreto della recitazione e dei giudizi comuni su Shakespeare che derivano dalla recitazione. Nessuno degli spettatori che abbiano assistito alle fatiche di Mr. C.³⁸ in quel ruolo è venuto via senza la giusta convinzione che Riccardo sia un uomo molto malvagio, e uccida i bambini nel letto con un piacere simile a quello che i giganti e gli orchi provano nel farlo, secondo la rappresentazione dei libri per l'infanzia; inoltre, che sia molto segreto e scaltro e diabolicamente astuto, perché lo si può vedere con i propri occhi. Ma, di fatto, è questa l'impressione che abbiamo nel leggere il *Richard* di Shakespeare? Proviamo qualcosa di simile al disgusto, come accade a quella rappresentazione da macellaio che fa chi si fa passare per lui sul palcoscenico? L'orrore per i suoi crimini si mescola con ciò che sentiamo, ma quanto sia abile, come abbia successo, grazie all'intelligenza che mostra, alle sue risorse, allo spirito, alla leggerezza, alla vasta conoscenza e alla comprensione dei personaggi, che sono la poesia della sua parte! – nemmeno una briciola di tutto questo è percepibile nel modo di recitarla di Mr. C. Sono visibili solo i crimini, le azioni – questi sono evidenti e ovvii; l'assassino è evidente – ma dove è il genio sublime, l'uomo di grandi capacità, il Riccardo profondo, spiritoso, raffinato?

La verità è che i personaggi di Shakespeare sono talmente oggetto di meditazione piuttosto che di interesse o curiosità per le loro azioni che quando leggiamo di uno qualunque dei suoi grandi personaggi criminali – Macbeth, Riccardo, e persino Iago – non pensiamo ai crimini che commettono, bensì all'ambizione, all'animo che brama, all'attività intellettuale che li spinge a superare quegli ostacoli morali. Barnwell³⁹ è un abietto assassino; c'è una certa analogia tra il suo collo e il capestro; merita la forca; nessuno in grado di pensare può immaginare nessuna circostanza attenuante nel suo caso per fare di lui un oggetto degno di pietà. Oppure, per prendere un esempio dalla tragedia più alta, cos'altro è Glenalvon⁴⁰ se non un semplice assassino? Pensiamo forse ad altro oltre al crimine che lui

³⁸ George Frederick Cooke.

³⁹ Protagonista di *The London Merchant, or The History of George Barnwell* (1731) di George Lillo. Cfr. nota 26.

⁴⁰ Personaggio di *Douglas*, tragedia in *blank verse* di John Home, rappresentata la prima volta a Edimburgo nel 1756.

commette e alla tortura che merita? Questo è tutto ciò che realmente pensiamo di lui. Nei personaggi equivalenti in Shakespeare invece le azioni al confronto ci colpiscono così poco che mentre solo gli impulsi, l'interiorità in tutta la sua grandezza perversa, sembrano reali e ci occupiamo soltanto di loro, il crimine non conta niente. Ma quando vediamo queste cose rappresentate le azioni che i personaggi commettono sono relativamente tutto e i loro impulsi niente. Lo stato di sublime emozione a cui ci portano le immagini della notte e dell'orrore che Macbeth evoca, quel solenne preludio con cui passa il tempo finché suonerà il campanello che lo chiamerà a uccidere Duncan - quando non lo leggiamo più in un libro, quando abbiamo rinunciato al vantaggio dell'astrazione che la lettura ha sulla vista e vediamo un uomo in carne ed ossa davanti ai nostri occhi che si prepara veramente a commettere un omicidio, se la recitazione è vera e emozionante come io ho osservato nella interpretazione di Mr. K.⁴¹ di quella parte, l'ansia dolorosa per l'azione, il naturale desiderio di impedirle quando ancora sembra non commessa, la somiglianza troppo schiacciante con la realtà, danno una sofferenza e un disagio che distruggono totalmente il piacere che nel libro trasmettono le parole, dove il fatto non ci incalza mai con un senso angoscioso di presenza e sembra piuttosto appartenere alla storia, a qualcosa di passato e di inevitabile, seppure ha a che fare con il tempo. Le immagini sublimi, la sola poesia, è ciò che è presente alla nostra mente nella lettura.

Così nel vedere una rappresentazione di Lear - nel vedere un vecchio che barcolla sul palcoscenico con un bastone, buttato fuori della porta dalle figlie in una notte di pioggia - non c'è altro che dolore e indignazione. Vorremmo metterlo al riparo e dargli sollievo: questo è il sentimento che l'interpretazione di Lear mi ha sempre suscitato. Ma il Lear di Shakespeare non può essere recitato. L'indegno macchinario usato per imitare la tempesta in cui si trova è inadeguato a rappresentare gli orrori dei veri elementi almeno quanto lo è qualsiasi attore a rappresentare Lear; sarebbe più facile prefiggersi di impersonare il Satana di Milton su un palcoscenico o una delle terribili figure di Michelangelo. La grandezza di Lear non è nelle dimensioni fisiche ma in quelle intellettuali; le esplosioni della sua passione sono terribili come un vulcano - sono delle tempeste che sollevano e scoprono fino al fondo quel mare, la sua mente, con tutte le sue enormi ricchezze. È la sua mente che viene messa a nudo. Questa questione di carne e di ossa sembra troppo insignificante per pensarci, e persino lui la dimentica. Sul palcoscenico non vediamo altro che malattie e debolezze fisiche, l'impotenza dell'ira, ma mentre leggiamo non vediamo Lear, bensì siamo Lear - siamo nella sua mente, sorretti da una grandezza che rende vana la malvagità di figlie e di tempeste. Nelle aberrazioni della sua ragione scopriamo un'energia potente e insolita di ragionamento, lontana

⁴¹ Edmund Kean.

dagli scopi comuni della vita, ma che esercita la propria forza sulle corruzioni e le ingiurie dell'umanità, e libera come il vento soffia dove vuole. Che cosa hanno a che vedere gli sguardi o i toni di voce con la sublime identificazione che Lear fa della sua età con quella del *cielo stesso* quando lo rimprovera di essere connivente con le angherie delle figlie e gli ricorda che "anche lui è vecchio"? Che gesti possiamo fare che siano appropriati? Che cosa hanno a che fare con tutto questo la voce o lo sguardo? Ma il dramma è al di là di qualsiasi arte, come mostrano le alterazioni che ne sono state fatte; è troppo duro e aspro - deve avere scene d'amore e un lieto fine. Non basta che Cordelia sia una figlia: deve rifulgere anche come innamorata. Tate ha messo un uncino nelle narici di questo leviatano,⁴² in modo che Garrick e i suoi seguaci, gli intrattenitori della scena, possano trascinare questo bestione qua e là più facilmente. Un lieto fine! - come se l'acuto martirio che Lear ha subito, i suoi sentimenti scorticati vivi, non rendano una bella uscita dalla scena della vita l'unica cosa decorosa per lui. Se deve vivere ed essere felice dopo, se deve sostenere il peso di questo mondo dopo, perché questa confusione e questa preparazione, perché tormentarci con tutta questa inutile compassione? Come se il piacere infantile di riavere il mantello dorato e lo scettro lo invogliassero a recitare ancora il suo ruolo maltrattato, come se alla sua età e con la sua esperienza ci fosse ancora qualcos'altro oltre al morire!

È essenzialmente impossibile rappresentare *Lear* sul palcoscenico. Ma ci sono anche tanti altri personaggi drammatici in Shakespeare che, sebbene più trattabili e fattibili (se posso dire così) di Lear, per qualche circostanza, qualche dettaglio del loro carattere, non sono adatti a essere mostrati fisicamente ai nostri occhi. Otello, per esempio. Niente può essere più rassicurante, più lusinghiero per la parte più nobile del nostro essere che leggere di una giovane veneziana di nobilissimo lignaggio che, per la forza dell'amore e per un senso di merito in colui che ama, mette da parte ogni considerazione di affinità, di nazionalità e di colore e sposa un *Moro nero come il carbone* (perché è così che viene rappresentato, per la conoscenza imperfetta delle nazioni straniere che si aveva a quel tempo in confronto alla nostra, oppure secondo idee comuni, sebbene adesso si sappia bene che i mori sono molto meno indegni della fantasia di una donna bianca): è il perfetto trionfo della virtù sui casi della vita, dell'immaginazione sui sensi. Lei vede il colore di Otello nella mente di lui. Ma sul palcoscenico, quando la fantasia non è più la facoltà dominante e invece siamo lasciati ai nostri poveri sensi senza aiuto, chiedo a chiunque ha visto una rappresentazione di *Otello* se al contrario non abbia calato la mente di Otello nel suo colore,

⁴² Nahum Tate aveva adattato la tragedia di Lear nel 1681 in una versione che fu usata sulle scene almeno fino a che nel 1838 William Charles Macready ripristinò l'originale. Secondo Lamb, Tate aveva "addomesticato" la tragedia: di fatto la versione trasformata aveva inserito una romantica storia d'amore a lieto fine e eliminato il *fool*.

se non abbia trovato qualcosa di estremamente ripugnante nel corteggiamento e nelle carezze nuziali di Otello e Desdemona; e se il vedere fisicamente tutto questo non abbia distrutto quello stupendo compromesso che realizziamo nella lettura. Il motivo per cui debba essere così è chiaro: perché c'è tanta realtà presentata ai nostri sensi da farci percepire una discrepanza, senza poter credere abbastanza alle motivazioni interiori – tutto ciò che non viene visto – da vincere e riconciliare i primi ovvi pregiudizi.⁴³ Quello che vediamo sulle scene è corpo e azione fisica, quello di cui siamo consapevoli leggendo è quasi esclusivamente la mente e i suoi moti: questo, penso, può bastare a spiegare come proviamo tanto spesso un piacere molto diverso nel leggere che non nel vedere.

Non ci vuole molto a capire che se quei personaggi shakespeariani, che sono nei limiti della natura, hanno tuttavia qualcosa che fa appello troppo esclusivamente all'immaginazione per poterli sottoporre ai sensi senza che subiscano trasformazioni e diminuzioni, deve esserci un'obiezione ancora più forte contro la rappresentazione di un altro genere di personaggi introdotti da Shakespeare per dare alle sue scene una barbarie e un rilievo sovranaturale, come per allontanarle ancora di più dall'equiparazione con la vita comune in cui si suppone volgarmente consista il loro merito. Quando leggiamo degli incantesimi di quegli esseri terribili, le streghe in *Macbeth*, anche se alcuni elementi della loro composizione infernale fanno di grottesco, l'effetto su di noi non è forse il più serio e spaventoso che si possa immaginare? Non ci sentiamo stregati come Macbeth? La percezione della loro presenza può essere accompagnata da allegria? Sarebbe come ridere, consapevoli che il principio stesso del Male è lì presente davvero, nella realtà. Ma provate a portare questi esseri su un palcoscenico e li trasformerete di colpo in vecchie di cui uomini e bambini rideranno. Contrariamente al vecchio adagio "vedere per credere" in realtà la visione distrugge la fede, e l'ilarità che ci concediamo a loro spese quando vediamo queste creature sulle scene sembra una specie di risarcimento che offriamo a noi stessi per il terrore che ci comunicano quando la lettura ci fa credere in loro – quando abbiamo consegnato la nostra ragione al poeta, come i bambini fanno con le balie e con gli adulti, e ridiamo delle nostre paure, come fanno i piccoli che pensano di aver visto qualcosa emergere nel buio

⁴³ L'errore di supporre che siccome il colore di Otello non ci offende nel leggere non dovrebbe offenderci nel vederlo rappresentato è un inganno come supporre che Adamo ed Eva dipinti ci emozionino quanto nel testo poetico. Ma nel poema per un po' ci vengono date impressioni paradisiache che scompaiono quando vediamo un uomo e sua moglie svestiti nel dipinto. I pittori stessi lo sentono, come capiamo dal fatto che ricorrono a goffe coperture per non farli sembrare completamente nudi – con una specie di profetico anacronismo che anticipa l'invenzione delle foglie di fico. Così nella lettura della pièce vediamo con gli occhi di Desdemona, ma nel vederla siamo costretti a guardare con i nostri. [Nota dell'Autore.] Il testo poetico cui Lamb fa riferimento per la storia di Adamo ed Eva è ovviamente il *Paradise Lost* di Milton.

quando viene portata una candela e scoprono l'inconsistenza del loro spavento. Mostrare questi esseri sovranaturali sul palcoscenico è in realtà come portare una candela per rivelarne l'illusorietà. Sono la luce solitaria e il libro a generare la fede in queste cose terrificanti; un fantasma alla luce di un lampadario e in buona compagnia non inganna nessuno spettatore - è un fantasma che può essere misurato con gli occhi e le cui dimensioni umane possono essere osservate con calma. La vista di un teatro ben illuminato e di un pubblico ben vestito arma anche il bambino più nervoso contro le sue paure, come dice Tom Brown⁴⁴ della pelle impenetrabile di Achille con sopra un'armatura altrettanto impenetrabile: "Così protetto Bully Dawson avrebbe combattuto anche il demonio".

È stato detto molto, e a ragione, per condannare quel disgustoso miscuglio che Dryden ha inserito in *The Tempest*;⁴⁵ di sicuro senza qualche orribile impasto gli orecchi impuri di quell'epoca non si sarebbero mai soffermati ad ascoltare tanta innocenza amorosa come quella contenuta nel tenero corteggiamento di Ferdinando e Miranda. Ma *The Tempest* di Shakespeare è poi davvero un soggetto giusto per la rappresentazione scenica? Una cosa è leggere di un mago e credere al racconto fantastico mentre lo leggiamo, ma trovarsi davanti uno stregone con il suo mantello da stregone, con i suoi spiriti intorno, che si suppone nessuno possa vedere, a parte lui e alcune centinaia di spettatori, implica una tale quantità di *ripugnante assurdità* che tutto il nostro rispetto per l'autore non può impedirci di percepire questi marchiani attentati ai nostri sensi come infantili e inutili al massimo grado. Spiriti e fate non possono essere rappresentati, non possono neppure essere dipinti, si può solo credere in loro. Ma la scenografia, elaborata e precisa, richiesta dall'opulenza di quest'epoca, in questi casi ottiene un effetto del tutto contrario a quello previsto. Ciò che nella commedia o nelle pièce di vita familiare aggiunge molto alla forza dell'imitazione, in opere che fanno appello alle facoltà maggiori distrugge assolutamente l'illusione che la sua presenza dovrebbe rafforzare. Un salotto, una biblioteca che affaccia su un giardino, un giardino con una nicchia, una strada, o la piazza di Covent Garden vanno benissimo in una scena; ci fa piacere dare loro l'attenzione che meritano o, meglio, ci pensiamo poco, perché è come leggere in cima alla pagina "Scena: un giardino": non immaginiamo di stare lì, ma riconosciamo subito l'imitazione di oggetti familiari. Ma pensare di trasportarci con la mente verso Prospero e la sua isola e la sua cella solitaria

⁴⁴ Thomas (Tom) Brown (1662-1704) era uno scrittore di satire e l'autore di *Letters of the Dead to the Living* (Lettere dei morti ai vivi, 1702), una delle quali è scritta da Bully Dawson, personaggio spavaldo e famoso giocatore del periodo di Carlo II che servì forse da modello per il protagonista di *The Squire of Alsatia* di Shadwell.

⁴⁵ Ancora una feroce critica agli adattamenti delle opere shakespeariane. In questo caso il bersaglio è *The Tempest* trasformata in opera nel 1670 da John Dryden e William Davenant che avevano duplicato tutti i personaggi e ridotto la magia del testo a degli effetti scenici spettacolari.

con l'aiuto di alberi dipinti e caverne che sappiamo essere dipinte,⁴⁶ oppure farci credere, con l'aiuto di un violino inserito abilmente in una pausa del discorso, che sentiamo quei suoni soprannaturali di cui era piena l'isola... l'illustratore del planetario a Haymarket potrebbe sperare allo stesso modo di farci credere, posizionando astutamente il Glasspiel⁴⁷ fuori dalla vista dietro il suo macchinario, che sentiamo davvero le sfere di cristallo suonare quel tintinnio che, se dovesse a lungo coinvolgere la nostra fantasia, Milton pensa che

Il Tempo correrebbe indietro fino all'età dell'oro
E la vanità maculata
Subito si ammalerebbe per morire,
E il peccato lebbroso svanirebbe dalla terra -
Sì, l'inferno stesso finirebbe
E lascerebbe le sue dimore dolorose al giorno che si annuncia.⁴⁸

Il Giardino dell'Eden, con i nostri progenitori, non è più impossibile a essere rappresentato su un palcoscenico di quanto lo sia l'Isola Incantata con i suoi primi colonizzatori non meno innocenti e interessanti.

Il tema della scenografia è strettamente connesso a quello degli abiti, cui si sta così puntigliosamente attenti nei nostri teatri. Ricordo, l'ultima volta che ho visto una rappresentazione di *Macbeth*, quanto mi sono sentito a disagio per i cambi di costume che il re variava in continuazione, come un prete cattolico alla messa. Lo richiedono la raffinatezza delle migliori sceniche e le esigenze degli spettatori. L'abito per l'incoronazione del re di Scozia era una perfetta copia di quello che il nostro re indossa quando va in Parlamento - ricco e ingombrante allo stesso modo, e decorato con ermellino e perle. Se le cose devono essere rappresentate, non vedo dove stia l'errore. Ma leggendo, a quali abiti pensiamo? Può darsi che delle vaghe immagini di regalità, una corona e uno scettro, ci fluttuino davanti agli occhi, ma chi può descriverne la foggia? Vediamo con gli occhi della mente quello che Webb⁴⁹ o qualsiasi altro sarto potrebbe disegnare? Questa

⁴⁶ Si dirà che queste cose si fanno nei quadri. Ma i quadri e le scene sono molto diversi. La pittura è un mondo a sé stante, ma nel dipingere scenografie si cerca di ingannare e c'è una discrepanza, incolmabile, tra le scene dipinte e le persone reali. [Nota dell'Autore.] La stessa distinzione tra i quadri e le scenografie è fatta da Coleridge nelle sue note sull'illusione drammatica, scritte forse per una conferenza del 1808: la pittura imita il reale, mentre una scena dipinta non si presenta come un quadro ma come una finta realtà e deve suscitare nello spettatore una temporanea e volontaria "half-faith" (mezza fede), dato che in ogni momento può interromperla e vedere le cose come stanno (*Coleridge's Criticism of Shakespeare*, edited by R.A. Foakes, The Athlone Press, London 1989, p. 34).

⁴⁷ Strumento musicale fatto di bicchieri riempiti di acqua e che ha un suono armonioso.

⁴⁸ John Milton, *On the Morning of Christs Nativity* (Sulla mattina della natività di Cristo), 135-140.

⁴⁹ Il riferimento è a William Webb, "robe-maker", cioè sarto di abiti da cerimonia, che aveva la sartoria in Holywell Street, vicino allo Strand. Oppure al 98 di Chancery Lane.

è l'inevitabile conseguenza di imitare tutto: far diventare tutto naturale. La lettura di una tragedia invece è una sottile astrazione e presenta all'immaginazione solo quel tanto di sembianze esteriori da farci sentire che siamo tra oggetti in carne e ossa, mentre la parte di gran lunga più grande e migliore della nostra fantasia è presa dai pensieri e dai processi interiori del personaggio. Ma nella rappresentazione la scenografia e i costumi, le cose più disprezzabili, ci richiedono di giudicare quanto siano genuine.

Forse non sarebbe una cattiva similitudine accostare il diletto che proviamo nel vedere recitare una di queste belle pièce, a confronto con il tranquillo piacere che troviamo nel leggerla, ai sentimenti diversi con cui un critico e una persona che non lo è leggono una bella poesia. La maledetta abitudine critica, l'essere invitati a valutare e ad esprimersi ne fanno necessariamente una cosa differente per il primo. Nel vedere recitare questi drammi siamo interessati come giudici. Quando Amleto confronta i due ritratti del primo e del secondo marito di Gertrude, chi li vuole vedere? Ma nella rappresentazione, deve essere mostrata una miniatura - che non sappiamo se è il ritratto - ma solo per far vedere come una miniatura possa essere rappresentata bene. Questo mostrare tutto livella ogni cosa, rende importanti i trucchi, gli inchini e le riverenze. Niente ha dato a Mrs. S.⁵⁰ fama più del modo in cui congeda gli ospiti nella scena del banchetto in *Macbeth*: lo si ricorda quanto la sua voce emozionante o i suoi sguardi impressionanti. Ma una sciocchezza come questa entra forse nell'immaginazione di chi legge quella scena feroce e meravigliosa? La mente non rimuove gli invitati quanto più rapidamente possibile? Si interessa alla grazia nel salutare? Nella recitazione e nel giudizio sulla recitazione, tutte queste cose irrilevanti assumono invece un'importanza che danneggia l'interesse principale dell'opera.

Ho limitato le mie osservazioni alle parti tragiche di Shakespeare, ma non sarebbe un compito molto difficile estendere l'indagine alle sue commedie e dimostrare perché Falstaff, Shallow, Sir Hugh Evans⁵¹ e tutti gli altri siano altrettanto incompatibili con la rappresentazione teatrale. La lunghezza cui è giunto questo saggio lo renderà, temo, abbastanza sgradito a chi ama il teatro, senza che ci addentriamo in questo argomento adesso.

Sull'abitudine di fischiare a teatro⁵²

Con alcune informazioni su un circolo di autori dannati

Signor Direttore - io sono una di quelle persone che il mondo ha ritenuto di designare con il titolo di Autori Dannati. In quella memorabile stagione di fiaschi teatrali, il 1806-1807 - in cui penso non meno di due tragedie,

⁵⁰ Mrs. Sarah Siddons.

⁵¹ Personaggi di *The Merry Wives of Windsor*.

⁵² Pubblicato su *The Reflector*, rivista teatrale diretta da Leigh Hunt (III, 1811).

quattro commedie, un'opera e tre farse furono fatte a pezzi al Drury Lane – fui trovato colpevole di aver messo su un *afterpiece*,⁵³ e fui *dannato*.

In questi casi non ci può essere appello contro la decisione del pubblico. Lo scrivano di Chatham⁵⁴ poteva anche aver protestato contro la decisione di Cade e dei suoi seguaci, che allora erano *il pubblico*. Come lui, sono stato condannato perché sapevo scrivere.

Ad alcuni di noi sembrò che le misure prese dal tribunale del popolo in quel momento sapessero un po' di durezza e di *summum ius*. All'inizio della stagione furono date in pasto agli spettatori *The Vindictive Man*⁵⁵ e altre opere dello stesso genere, e per il resto del cartellone rimase loro il gusto del sangue. Come avrebbe detto il Dr. Johnson, "Signore, c'era l'abitudine di fischiare a teatro".

Sono ancora meno disposto a indagare sulle ragioni della relativa clemenza con cui invece furono trattate alcune opere che per dei giudici imparziali sembravano meritare almeno la stessa condanna di quelle che fallirono. Voglio interpretare in modo positivo i voti contro di noi; non credo che vi fosse corruzione o una voluta parzialità in questo caso; solo che "la nostra stupidità non si adattava alla loro stupidità":⁵⁶ tutto qui.

Però, contro il *modo* in cui il pubblico in queste occasioni ritiene giusto manifestare la sua disapprovazione devo e voglio protestare.

Signore, immaginate – ma voi siete stato presente alla condanna di una pièce; quelli che non hanno mai avuto questa gioia, è loro che prego di immaginare – un grande teatro, come il Drury Lane prima di essere un mucchio di polvere e di cenere⁵⁷ (non insulto la sua grandezza caduta; per me, che si riprenda quando può e che rialzi ancora una volta la sua testa altissima, e assuma dei poveri autori a scrivere pezzi – *hic cæstus artemque*

⁵³ Un breve pezzo, generalmente comico, recitato alla fine di una rappresentazione teatrale. In questo caso Lamb si riferisce al suo *Mr. H*, prodotto il 10 dicembre 1806, e che fu un disastro. Ne parla lui stesso scrivendo a Manning, Wordsworth e Sarah Stoddart.

⁵⁴ Nel dramma storico di Shakespeare *Enrico VI, Parte 2* (4.2.) Emmanuel, lo scrivano di Chatham, viene impiccato dai ribelli di Cade perché sa leggere, scrivere e far di conto. Catturato mentre assegna i compiti ai suoi scolari, fa l'errore di difendere l'istruzione come cosa buona.

⁵⁵ *The Vindictive Man* (Il vendicativo) è una commedia di Thomas Holcroft (1745-1809), amico di Lamb. L'opera fu rappresentata al Drury Lane nel 1806 pochi giorni prima di quella di Lamb.

⁵⁶ Gilbert Burnet, nel volume II della sua *History of my Own Time* (Storia dei miei tempi) scrive che il re Carlo II gli aveva raccontato di un suo cappellano stupido ma onesto cui aveva dato una prebenda nel Suffolk, perché lì erano tutti come lui. Infatti, andando di casa in casa, poiché la sua stupidità si adattava a quella dei cittadini, li aveva condotti in chiesa, e come ricompensa gli fu poi dato un vescovado in Irlanda.

⁵⁷ Il teatro, ricostruito nel 1794 dopo che il fuoco l'aveva distrutto, si incendiò nuovamente nel 1809, cioè due anni prima della pubblicazione di questo saggio, e fu ristrutturato e riaperto nel 1812.

repono)⁵⁸ - un teatro come quello, pieno di tutti i tipi di suoni disgustosi - strilli, lamenti, fischi, ma soprattutto questi ultimi, come il rumore di tanta acqua, o come quello che udi Don Chisciotte provenire dai folloni o ancora quell'accozzaglia di suoni diabolici che Sant'Antonio ascoltò nel deserto.

Oh, Signor Direttore, non è un peccato che la dolce voce umana, che fu data all'uomo per parlare, per cantare, per sussurrare parole d'amore, per esprimere rispetto, per ottenere un favore o fare un omaggio - quella voce che in una Siddons o in un Braham ci tocca, nella sirena Catalani ci affascina e ci cattura - che la voce umana musicale e espressiva si sia dovuta mettere in competizione con i versi di stupide oche e di serpenti irrazionali e velenosi?

Non dimenticherò mai i suoni nella *mia serata*. Prima di allora non ho mai sentito davvero la reazione che l'Autore del Male supremo riceve, nel *Paradise Lost*, dai critici in platea, nel finale della sua Tragedia contro la razza umana - anche se questa fece, ahimè!, fin troppo successo:

Da lingue innumerevoli
Un oscuro sibilo generale - il suono
Del pubblico ludibrio. Orrendo fu il clamore
Di fischi nella sala, ora brulicante
Di mostri contorti, teste e code,
Scorpioni e aspidi, orride anfesibene,
Cornute ceraste, idri, e elaphi tetre
E dipse.⁵⁹

A sala sostituite *teatro* e avrete l'esatta immagine di ciò che accade alla cosiddetta *condanna* di un'opera teatrale - giustamente chiamata così; perché qui si vede chiaramente l'origine del termine, da dove deriva l'abitudine e quale fu il primo testo trattato in questo modo. Dopo questo, nessuno può dubitare che l'appellativo non sia appropriato.

Ma, signore, quanto alla giustizia di attribuire delle condanne così orride e fulminanti del pubblico ludibrio al peccato veniale di un povero autore, che pensava di divertirci mentre si riempiva le tasche - dato che la somma delle sue colpe non ammonta che a questo - mi pare che sia una sorta di giustizia

⁵⁸ La frase è una citazione dall'*Eneide* (V, 484): "hic victor caestus artemque repono" (Qui i guantoni, e l'arte depongo vincitore), pronunciata dall'anziano Entello, dopo aver sfidato e vinto l'arrogante troiano Darete. Lamb la cita senza la parola "victor", così come nell'esergo della pubblicazione (1726-27) della commedia *The Rival Modes* di James Moore Smythe, che era stata un fiasco in teatro.

⁵⁹ John Milton, *Paradise Lost*, X, 507-509 e 521-526. Il brano descrive la risposta al discorso di Satana dei demoni suoi seguaci, che possono solo sibilare essendo stati trasformati in serpenti. Tutti i nomi citati da Milton sono quelli di specie diverse di rettili. L'anfesibena o anfisbena è un mitico serpente dotato di due teste, una ad ogni estremità del corpo, e di occhi che brillano come lampade. Secondo il mito greco, l'anfisbena fu generata dal sangue gocciolato dalla testa della gorgone Medusa quando Perseo volò, stringendola in pugno, sopra il deserto libico.

retributiva troppo severa per l'offesa. Un colpevole alla gogna (se togliete le uova) non subisce una condanna più severa.

In verità, mi sono chiesto spesso perché qualche modesto critico non abbia proposto che vi sia un attrezzo di legno a quello scopo eretto in una parte adatta del proscenio dove si chieda all'autore di un fiasco di salire e restare lì per un'ora, esposto ai lanci di mele e di arance dalla platea. Questa *amende honorable* andrebbe d'accordo con la meschinità di alcuni autori che nei prologhi inchinano il cranio al pubblico e sembra che lo invitino a bombardarli.

Oppure, perché non si dovrebbe rompere loro la penna sulla testa, come nei tempi antichi si faceva con la spada dei cavalieri traditori, e farli giurare che non scriveranno mai più?

Sul serio, *Signori del pubblico*, questo modo oltraggioso che avete di mostrare il vostro dissenso è troppo per l'occasione. Mentre i suoi effetti mi stavano assordando, non potevo fare a meno di chiedere quale crimine, moralmente turpe, avevo commesso, perché ognuno intorno a me sembrava sentire l'offesa come fatta a lui personalmente, come qualcosa che l'interesse pubblico e i sentimenti privati assieme gli imponessero nel modo più forte possibile di condannare con infamia.

I romani, lo sapete bene, Signor Direttore, avevano un modo più gentile di indicare la loro disapprovazione dell'opera di un autore. Erano un popolo umano e giusto. Lasciavano la *furca* e il *patibulum*, la mannaia e la corda, ai grandi criminali; per questi reati minori e (se posso chiamarli così) fuori dalla morale, il *pollice verso* era considerato un segno sufficiente di disapprovazione - *vertere pollicem*; così come il premerlo, *premere pollicem*, era segno di approvazione.

In realtà sembra che in questo metodo ci fosse una specie di analogia, una corrispondenza del segno della punizione con il reato: come l'azione di scrivere è eseguita piegando il pollice in avanti, la retroflessione, o piegare quell'articolazione all'indietro indicava in modo opportuno il contrario di quell'azione, implicando che era la volontà del pubblico che l'autore non scrivesse più - un modo di esprimere quel desiderio contemporaneamente più umano e più significativo della nostra abitudine di fischiare, totalmente insensata e indifendibile. Ci sembra che il pubblico romano non si privasse, con questa delicatezza, neanche un po' di quella supremazia che i pubblici di tutte le epoche si sono sentiti in dovere di mantenere su chi era candidato al loro plauso. Al contrario, con questo metodo sembra che abbiano tenuto l'autore, come potremmo dire, completamente *in pugno*.

Le provocazioni cui un genio drammatico è sottoposto da parte del pubblico sono ancora più fastidiose perché sono lontane da qualunque possibilità di ritorsione, che allevia molte altre offese; perché il pubblico non scrive mai. Ma qualcosa di molto simile ebbe luogo al tempo della

Rivolta.⁶⁰ Le opere in cartellone ogni sera erano, a rigore di termini, composizioni del pubblico. Il pubblico le scriveva, il pubblico le applaudiva, ed erano pezzi preziosi di ingegno e di eloquenza - a parte alcuni di qualità migliore che, sappiamo bene, erano forniti da drammaturghi di professione. Se questo è l'esempio di ciò che il pubblico può fare per se stesso, dovrebbe andarci piano a condannare quello che altri fanno per lui.

Poiché la malvagità varia di grado nelle persone a seconda che presentino nella loro costituzione più o meno del Vecchio Serpente (padre dei fischi), a volte mi sono divertito ad analizzare questa idra dalle molte teste, che si chiama pubblico, negli elementi "mostri contorti, teste e code" e a vedere quante varietà di serpenti può fornire.

Primo fra tutti, il Serpente Inglese Comune. È quella parte degli spettatori che sono sempre la maggioranza di chi condanna ma che non avendo veleno critico in se stessi che li ecciti, aspettano di sentire gli altri fischiare e poi si uniscono alla compagnia.

L'Orbettino è molto simile al precedente, tanto che alcuni naturalisti sono in dubbio se non si tratti della stessa specie.

Il Serpente a sonagli - sono i critici turbolenti e chiacchieroni, le guide impertinenti della platea - che non lasciano che un uomo semplice si goda una serata divertente, ma con il loro linguaggio schiumoso trovando continuamente difetti o uccidono del tutto il suo piacere o lo costringono, per difendersi, a unirsi alla rumorosa condanna. I fischi cominciano sempre da questi qua. Quando questa creatura avvia il suo sferragliare, si penserebbe dal rumore che fa che ci fosse qualcosa in lui, ma basta esaminare lo strumento da cui il suono deriva per trovare che è tipico della lingua del critico - una membrana vuota, cava, e posizionata nella parte più spregevole del corpo di quest'essere.

Il Biacco - è quello che fustiga il povero autore il giorno dopo sui giornali.

La Vipera della Morte, o la *Surda Echidna* di Linneo - con questo titolo può essere classificata quella parte di spettatori (perché non sono propriamente un pubblico) che, trovando che il primo atto di una pièce non risponde alle loro idee preconcepite di che cosa dovrebbe essere un primo atto, come Ostinato in John Bunyan,⁶¹ si mettono decisamente le dita negli orecchi in

⁶⁰ Nel 1809, all'apertura del nuovo Covent Garden Theatre, ricostruito dopo che quello precedente era stato distrutto da un incendio, John Philip Kemble decise di aumentare il prezzo dei biglietti. Per circa tre mesi la gente protestò gridando "O.P." (cioè "old prices", "vecchi prezzi") al punto di impedire lo svolgersi dell'azione scenica. Alla fine la direzione tornò sui suoi passi. Quest'episodio fu poi chiamato "O.P. differences" oppure "Riots" (Disordini).

⁶¹ Riferimento al romanzo allegorico di John Bunyan (1628-1688), *The Pilgrim's Progress* (Il pellegrinaggio del cristiano), scritta e pubblicata tra il 1675 e il 1684, opera di enorme successo. Non è però il personaggio di Ostinato a non voler sentire, bensì il protagonista Cristiano. Lamb li confuse in altre occasioni.

modo da non sentire neanche una parola di quel che segue, anche se forse l'atto successivo potrebbe essere scritto in uno stile diversissimo e accordarsi ai loro gusti. Queste vipere rifiutano di sentire la voce dell'incantatore perché ha dato loro fastidio sentire accordare lo strumento. Vi stancherei e mi stancherei anch'io se dovessi passare in rassegna tutte le specie di serpenti. Hanno due qualità in comune – sono creature con una digestione straordinariamente fredda, e soprattutto frequentano *buche* e terreni bassi.

Proseguo con più piacere a raccontarvi di un club cui ho l'onore di appartenere. Siamo in quindici, tutti autori che una volta in vita siamo stati "dannati", come si dice. Ci ritroviamo negli anniversari delle nostre rispettive serate e ci divertiamo a spese del pubblico. I principali articoli che distinguono la nostra società e che ognuno di noi è tenuto a considerare vangelo, sono:

Che il pubblico, o la gente, è sempre stato un mucchio di selvaggi ciechi, sordi, ostinati, stupidi e illetterati. Che nessun uomo di genio, sensato, aspirerebbe a compiacere una marmaglia così capricciosa e ingrata. Che il solo scopo legittimo di scrivere per loro è frugare nelle loro tasche e, se questo non funziona, siamo completamente liberi di vilipenderli e di offenderli quanto ci paia opportuno.

Che gli autori, con la finta umiltà di cui fanno uso come di un mantello per infiltrare i loro scritti nella insensibile percezione della moltitudine, ottusa a tutto tranne che alla più grossolana adulazione, gradualmente hanno fatto sì che quel bestione diventasse il loro padrone – così come possiamo fingere sottomissione verso i bambini fino a che siamo obbligati a praticarla sul serio. Che gli autori sono e devono essere considerati padroni e precettori del pubblico e non viceversa. Che era così al tempo di Orfeo, Lino e Museo, e sarebbe ancora così se non fosse che gli autori hanno dimostrato di essere traditori verso se stessi. Che, in particolare, al tempo del primo di questi tre grandi autori appena ricordati, il pubblico sembrava un modello perfetto di ciò che un pubblico deve essere; poiché, sebbene con gli alberi e le rocce e le creature selvagge che si tirava dietro per sentire il suo canto dovessero senza dubbio essere venuti anche dei serpenti ad ascoltare la sua musica, sembra che nessuno di questi abbia mai levato una *voce di dissenso*. A quei tempi sapevano che cosa era dovuto agli autori. Ora invece chiunque diventa serpente e ha una voce.

Che le espressioni "Gentile lettore" e "Sinceri ascoltatori", avendo creato una falsa idea in coloro cui si applicavano, come se conferissero loro un qualche diritto (*che non possono avere*) di dare giudizi, dovrebbero essere assolutamente bandite e eliminate.

Questi sono i nostri principi specifici. Per mantenere viva la memoria della causa per cui abbiamo sofferto, come gli antichi sacrificavano una capra – che ritenevano un animale non sano – a Esculapio, nelle nostre serate di

festa tagliamo un'oca - animale tipico della *voce popolare* - dedicandola alle divinità della Imparzialità e dell'Ascolto Paziente. Un assiduo membro del circolo propose una volta che dovessimo riesumare il lusso ormai obsoleto del brodo di vipera, ma poiché alcuni della compagnia sentirono lo stomaco rivoltarsi alla proposta, perdemmo il beneficio di quel piatto molto salutare e che avrebbe funzionato come *antidoto*.

Il privilegio di essere ammessi al nostro club è strettamente riservato a coloro che sono stati regolarmente *dannati*. Una pièce che abbia avuto poco successo, che abbia languito per una serata o due e poi sia scomparsa, non darà mai all'autore il diritto di sedere tra di noi. Un'eccezione alla nostra solita sollecitudine a conferire tale privilegio è il caso di uno scrittore che, essendo stato una volta condannato, scriva di nuovo e si candidi a un secondo martirio. Una condanna semplice la riteniamo un merito, ma giudichiamo ignobile essere condannato due volte. Uno così lo respingiamo decisamente e gli votiamo contro senza appello:

*Il condannato comune evita la sua compagnia.*⁶²

Sperando che la vostra pubblicazione del nostro Regolamento sia una maniera di attirare altri membri nella nostra società concludo questa lunga lettera.

Il vostro

Semel-Damnatus

La mia prima volta a teatro⁶³

In cima a Russell-Court⁶⁴ verso nord c'è un portale con una certa pretesa architettonica per quanto sia ormai ridotto a un uso umile, dato che attualmente serve da ingresso a una tipografia.

I lettori giovani forse non sanno che questo antico portone era proprio l'entrata al vecchio Drury Lane - quello di Garrick: tutto ciò che ne resta. Ogni volta che ci passo davanti mi scuoto una quarantina d'anni di dosso, ricordando la sera in cui lo attraversai per vedere la mia prima opera teatrale. Il pomeriggio era stato piovoso e saremmo usciti (gli adulti e io) se smetteva di piovere. Come mi batteva il cuore quando guardavo fuori della finestra le pozzanghere, perché mi avevano insegnato che quando la loro superficie era ferma si poteva prevedere la fine della pioggia! Mi pare ancora di ricordare l'ultimo schizzo e la gioia con cui corsi ad annunciarlo.

⁶² Robert Blair (1699-1746), *The Grave: Self-Murder* (La tomba: suicidio), v. 415.

⁶³ Pubblicato su *The London Magazine* nel dicembre 1821 e ripubblicato in *Essays of Elia* (Saggi di Elia) nel 1823. Lamb aveva accennato allo stesso episodio in *Playhouse memoranda* (Ricordi teatrali, si veda più avanti).

⁶⁴ Un vicolo tra Drury Lane e Brydges Street (oggi Catherine St.). Il luogo è citato con questo nome in *The London Magazine* e come Cross-Court nei successivi *Essays of Elia*.

Avevamo dei biglietti omaggio che ci aveva mandato F., il mio padrino.⁶⁵ F. aveva un negozio di olio (quello che adesso è Davies's) all'angolo di Featherstone Buildings a Holborn. Era un uomo alto, severo, parlava in modo elevato e aveva delle pretese al di sopra del suo ceto sociale. In quel periodo frequentava l'attore comico John Palmer e sembrava imitarne l'andatura e il portamento - a meno che non fosse piuttosto John (il che è altrettanto possibile) ad avere preso a prestito qualcuno dei suoi modi dal mio padrino. Anche Sheridan lo conosceva e gli faceva visita. Fu a casa sua a Holborn che il giovane Brinsley portò la sua prima moglie quando questa fuggì con lui scappando da un collegio di Bath - la bella Maria Linley.⁶⁶ I miei genitori erano presenti (al tavolo da gioco) la sera in cui lui arrivò con la sua compagna melodiosa. Si può ben immaginare che all'uno o all'altro di questi due conoscenti il mio padrino potesse facilmente chiedere un biglietto per quello che allora era il Drury Lane Theatre; in realtà gli ho sentito dire che quei biglietti economici, con la firma di Sheridan, furono il solo compenso ricevuto per aver fornito l'illuminazione notturna dell'orchestra e dei corridoi del teatro per molti anni. Ma era contento che fosse così; per il mio padrino l'onore di avere la familiarità - almeno presunta - di Sheridan era preferibile al denaro.

F. era il più signorile dei commercianti di olio: magniloquente ma cortese. Il modo in cui parlava dei fatti più comuni era ciceroniano. Usava continuamente due parole latine (come suona strano il latino in bocca a un venditore di olio!) che in seguito ho potuto correggere sapendone di più. Pronunciate esattamente avrebbero dovuto suonare come *vice versa* - e in quegli anni giovanili mi incutevano più timore reverenziale di quanto farebbero ora se le leggessi direttamente in Seneca o in Varrone - ma nella sua particolare pronuncia, rese monosillabiche o anglicizzate diventavano qualcosa come *vers vers*. Con i suoi modi ieratici e con l'aiuto di queste sillabe distorte ascese (ma in realtà era poca cosa) ai più alti onori provinciali che la parrocchia di St. Andrew⁶⁷ poteva offrire.

Ora è morto; e sono molto riconoscente alla sua memoria, sia per quei miei primi biglietti omaggio (piccoli meravigliosi talismani! - piccole chiavi insignificanti a uno sguardo esterno, ma che mi aprivano più che non i paradisi delle mille e una notte!), sia perché per la sua generosità testamentaria entrai in possesso dell'unica proprietà terriera che io abbia mai potuto dire mia - situata vicino al ridente paese di Puckeridge, nello

⁶⁵ Il padrino di Lamb era Francis Fielde; il suo nome compare sul *British Directory* per l'anno 1793 ed è indicato come "oilman", proprietario di un negozio situato al numero 62 di High Holborn.

⁶⁶ Qui Lamb confonde la prima moglie di Sheridan, Elizabeth Ann Linley, con la sorella minore Maria, anche lei cantante.

⁶⁷ Lamb conosceva bene la chiesa di St. Andrew a Holborn, anche perché lì qualche anno prima di scrivere il saggio, nel 1808, aveva fatto da testimone al matrimonio dell'amico William Hazlitt con Sarah Stoddart.

Hertfordshire. Quando andai a prenderne possesso e misi piede sul mio terreno, le abitudini signorili del mio donatore mi calarono addosso e presi un'andatura (devo confessare la vanità?) a passi ampi su quel lotto di tre quarti di acro, con una comoda casa al centro, provando la sensazione da proprietario inglese che tutto tra cielo e terra era mio. La tenuta è ora passata in mani più prudenti e solo un esperto di agraria può risistemarla. A quel tempo i biglietti omaggio erano di platea - maledetto l'odioso impresario che li ha aboliti! - e noi andammo con uno di questi. Ricordo l'attesa alla porta - non quella rimasta, bensì tra quella e una porta interna più riparata. Quando mi capiterà ancora di essere così ansioso? - con il grido dei venditori di dolci, che al tempo erano un indispensabile complemento in teatro. Per quanto posso ricordare, allora la pronuncia alla moda delle venditrici di frutta a teatro era: "'prate delle arance; 'prate delle mele; 'prate un biglietto!": 'prate al posto di comprate. Ma quando entrammo e vidi il sipario verde che nella mia immaginazione nascondeva un paradiso e che presto si sarebbe dischiuso - che attesa mozzafiato! Avevo visto qualcosa del genere sul frontespizio di *Troilus and Cressida* nell'edizione di Shakespeare fatta da Rowe -⁶⁸ la scena della tenda con Diomede; e guardare quell'illustrazione riesce sempre a riportarmi in qualche modo all'emozione di quella serata. A quel tempo i palchi, pieni di signore eleganti, sporgevano sulla platea e i pilastri che li sostenevano erano coperti di una patina lucida (non so che cosa fosse) come di vetro (così sembrava), che rassomigliava - una fantasia rozza, ma ci credetti davvero - a una caramella: alla mia immaginazione esaltata, che non ne vedeva gli aspetti più normali, sembrava un meraviglioso dolcetto! Le luci dell'orchestra alla fine aumentarono, quelle "belle Aurore".⁶⁹ Il campanello suonò. Doveva suonare ancora un'altra volta e io, incapace di attendere, chiusi gli occhi e in una specie di rassegnazione misi il viso in grembo a mia madre. Suonò la seconda volta. Il sipario si sollevò - non avevo più di sei anni - e l'opera era *Artaxerses*!⁷⁰

Mi ero un po' cimentato con la storia universale - la parte antica - ed ecco qua la corte di Persia. Era come essere ammesso a vedere il passato. Non mi interessava particolarmente l'azione che si svolgeva, perché non ne capivo

⁶⁸ Si tratta della prima edizione illustrata delle opere di Shakespeare, in sei volumi (1709), a cura di Nicholas Rowe, pubblicata da Jacob Tonson, con le incisioni di Elisha Kirkall, su disegni di François Boitard. Era un'edizione innovativa perché in ottavo, un formato non troppo grande, che conteneva nel primo volume la biografia di Shakespeare e all'inizio di ogni dramma la lista delle *dramatis personae*. Le immagini sono interessanti per i dettagli sulle messe in scena e sui costumi del primo Settecento.

⁶⁹ "La bella Aurora" (*Fair Aurora*) è l'espressione con cui molti testi epici inglesi designano il sorgere del giorno (Spenser, Fletcher, Dryden nella traduzione dell'*Eneide*, Pope e altri). La frase "Fair Aurora" è nel primo duetto in *Artaxerses*.

⁷⁰ *Artaxerses* (Artaserse) è la prima opera seria inglese, composta da Thomas Arne, che forse aveva adattato il testo dal libretto omonimo di Metastasio. Ebbe grande successo e fu regolarmente messa in scena dal 1762, data del debutto al Covent Garden, fino al 1830.

l'importanza, ma udii la parola "Dario" e mi ritrovai nel Libro di Daniele.⁷¹ Ogni sensazione era rapita nella visione. Mi passarono davanti abiti sontuosi, giardini, palazzi, principesse. Non vidi attori. Fui a Persepoli per tutto il tempo e l'idolo fiammeggiante della loro devozione mi convertì quasi in un adoratore. Ero sbalordito e credetti che quello fosse un fuoco vero. Tutto era incanto e sogno; da allora non ho più provato un piacere come quello se non sognando. A seguire ci fu *Harlequin's Invasion* ⁻⁷² dove, ricordo, la trasformazione dei magistrati in vecchie venerabili mi sembrò un serio atto di giustizia storica e il sarto che teneva in mano la sua testa pura verità come la leggenda di S. Dionigi.

La volta successiva in cui fui portato a teatro si rappresentava *The Lady of the Manor* (La signora del castello)⁷³ ma, a parte qualche scenografia, ne restano poche tracce nella mia memoria. Era seguita da una pantomima intitolata *Lun's Ghost* (Il fantasma di Lun) - a quanto capisco una satira di Rich, morto da poco tempo, ma per me, troppo ingenuo per la satira, Lun apparteneva a un'antichità remota quanto Lud ⁻⁷⁴ il padre di una genia di Arlecchini - che aveva tramandato a innumerevoli posteri la sua spada di legno (come fosse uno scettro). Vidi il giullare primordiale uscire dalla tomba in un abito spettrale fatto di toppe bianche, come fosse l'apparizione di un arcobaleno morto. È così, pensai, che sono gli arlecchini quando muoiono.

La mia terza opera seguì subito dopo: era *The Way of the World* (Così va il mondo).⁷⁵ Credo di essere stato lì seduto severo come un giudice, perché ricordo che i vezzi isterici di Lady Wishfort mi fecero l'effetto di una passione solenne e tragica. A seguire ci fu *Robinson Crusoe*, in cui Crusoe, Venerdì e il pappagallo erano buoni e autentici come nel romanzo. Gli scherzi e i lazzi di questi pantomimi mi sono passati del tutto dalla mente.

⁷¹ Testo dell'Antico Testamento nel quale è citato Dario come nuovo re di Babilonia.

⁷² *Harlequin's Invasion, or, The Taylor without a Head* (L'invasione di Arlecchino, o Il sarto senza testa) è una pantomima scritta da David Garrick e recitata il 31 dicembre del 1759. Ne resta solo un manoscritto incompleto. L'unica occasione in cui la pantomima seguì l'opera di Arne negli anni tra il 1780 e il 1782 è la sera del 1 dicembre 1780. Forse Lamb si riferisce a questa.

⁷³ In realtà quest'opera, di William Kenrick, non fu rappresentata né al Drury Lane né al Covent Garden nel periodo indicato da Lamb. Nel 1780 invece venne prodotta *The Lord of the Manor* (Il signore del castello) del General Burgoyne con la musica di William Jackson di Exeter, che spesso era seguita da *Robinson Crusoe* ma non da *Lun's Ghost* che invece fu prodotta dopo *The Way of the World* il 9 gennaio 1782. Lun era il nome con cui John Rich (1682?-1761) compariva nelle pantomime. Forse Lamb si era confuso e la sua seconda visita a teatro fu nel 1781 per vedere *The Lord of the Manor* seguita da *Robinson Crusoe* e la terza nel 1782 per vedere *The Way of the World* seguita da *Lun's Ghost*. *Robinson Crusoe; or, Harlequin Friday* (1781) è la sola pantomima scritta da R.B. Sheridan.

⁷⁴ Antico re britannico, tra i mitici fondatori della city di Londra. Secondo Geoffrey di Monmouth dette il nome a una delle porte della città, Ludgate.

⁷⁵ Commedia di William Congreve che ebbe la sua prima al teatro di Lincoln's Inn Field a Londra nel marzo 1700.

Credo che mi facessero ridere come avrei riso a quell'età delle teste gotiche grottesche di pietra (che allora mi sembravano piene di significato devoto) che sorridono e stanno a bocca aperta nel perimetro interno della vecchia Chiesa Rotonda dei Templari (la mia chiesa).⁷⁶

Vidi queste opere teatrali nella stagione 1781-1782, quando avevo tra i sei e i sette anni. Dopo altri sei o sette anni, dato che a scuola⁷⁷ era proibito assistere a drammi, entrai di nuovo in un teatro. Quella vecchia serata di *Artaxerses* non aveva mai smesso di risuonare nella mia immaginazione. Mi aspettavo di provare di nuovo le stesse sensazioni in un'occasione identica. Ma siamo meno diversi tra i sedici e i sessant'anni che non tra i sei e i sedici. Che cosa non avevo perduto nel frattempo! Le prime volte non sapevo niente, non capivo niente, non distinguevo niente. Sentivo tutto, amavo tutto, mi meravigliavo di tutto -

Ero nutrito, non saprei dir come.⁷⁸

Avevo lasciato il tempio da devoto e vi ritornavo da razionalista. C'erano materialmente le stesse cose, ma i simboli, le allusioni, erano perdute! Il sipario verde non era più un velo tirato tra due mondi che aprendosi riportava in vita età passate e presentava un "fantasma regale", bensì un pezzo di panno verde, che era lì per separare per un certo lasso di tempo il pubblico da alcuni loro simili che dovevano farsi avanti e fingere quei ruoli. Le luci - le luci dell'orchestra - spuntavano come un macchinario sgraziato. Il primo suono del campanello, e anche il secondo, ora era solo lo strumento del suggeritore, quando era stato, come il canto del cucù, l'ombra di una voce, senza che si vedesse o si immaginasse una mano a dare il segnale. Gli attori erano uomini e donne truccati. Pensai fosse colpa loro, ma era mia, e del cambiamento che tutti quei secoli - sei brevi anni - avevano prodotto in me. Forse fu un bene che quella sera si recitasse soltanto una commedia banale, perché questo mi dette il tempo di eliminare delle assurde aspettative che avrebbero potuto interferire con le emozioni vere che presto fui in grado di provare la prima volta che vidi Mrs. Siddons nella parte di Isabella.⁷⁹ Confronti e ricordi subito lasciarono

⁷⁶ L'antica chiesa rotonda si trova vicino a Fleet Street, ed è ora parte di un edificio più grande, Temple Church, rimaneggiato più volte.

⁷⁷ Lamb studiò al Christ's Hospital dal 1782 al 1789.

⁷⁸ Forse un'eco di *The Compleat Angler* (Il perfetto pescatore, 1653) di Izaak Walton, dove, per indicare la provvidenza divina, si parla di pesci che non hanno la bocca e si nutrono senza che si capisca in che modo.

⁷⁹ Mrs. Siddons recitò la parte di Isabella nell'omonima opera al Drury Lane il 10 ottobre 1782. La pièce era un adattamento di Garrick di *Fatal Marriage* (Matrimonio fatale) di Southerne. La Siddons recitò spesso anche la parte di Isabella in *Measure for Measure* (Misura per misura), ma qui Lamb sembra decisamente riferirsi al lavoro di Garrick.

il posto al fascino di quella scena e il teatro diventò per me su una base del tutto nuova il più piacevole dei divertimenti.

Su alcuni vecchi attori⁸⁰

Vedere casualmente un vecchio programma, che mi è capitato sottomano l'altro giorno - non so come si fosse conservato così a lungo - mi ha invogliato a ricordare alcuni degli attori che vi compaiono nelle parti principali. Si tratta del cast di *Twelfth Night* (La dodicesima notte) recitata al vecchio Drury Lane Theatre trentadue anni fa.⁸¹ C'è qualcosa di commovente in questi vecchi ricordi. Ci fanno pensare a come un tempo avevamo l'abitudine di leggere un programma di sala - non come ora, per caso, identificando un attore preferito e dando un'occhiata distratta agli altri, ma facendo attenzione a ogni nome, fino alle comparse e ai servi di scena; quando non era cosa di poco conto per noi se era Whitfield o Packer a recitare il ruolo di Fabian;⁸² quando Benson e Burton e Phillimore - nomi poco rilevanti - avevano un'importanza maggiore di quella che ora saremmo felici di attribuire ai migliori attori di oggi. "Orsino, recitato da Mr. Barrymore": come suona davvero shakespeariano! Come compaiono freschi alla memoria l'immagine e i modi di quell'attore amabile! Chi ha visto Mrs. Jordan solo negli ultimi dieci o quindici anni non può avere un'idea giusta di come recitava parti come Ofelia, Elena in *All's Well That Ends Well* (Tutto è bene ciò che finisce bene) e Viola⁸³ in *Twelfth Night*. Negli ultimi tempi la sua voce aveva acquistato un'asprezza che si confaceva abbastanza con le sue Nell e le sue Hoyden,⁸⁴ ma allora scendeva nel cuore,

⁸⁰ Un saggio dal titolo *The Old Actors* (I vecchi attori), a firma Elia, apparve in tre parti sul *London Magazine* in febbraio, aprile e ottobre del 1822. Lamb successivamente le riprese, pubblicandole separatamente con titoli diversi e con minime trasformazioni: *On Some of the Old Actors* (Su alcuni vecchi attori); *On the Artificial Comedy of the Last Century* (Sulla commedia artificiale del secolo scorso); *The Old Actors* e *On the Acting of Munden* (La recitazione di Munden). Aggiunse a *On Some of the Old Actors* alcune frasi fino al punto che abbiamo indicato in nota e vi inserì il lungo brano riferito a Sueti che si trovava nel numero di ottobre di *The London Magazine*, tra *The Old Actors* e una parte poi intitolata *On the Acting of Munden*.

⁸¹ Tutti gli attori citati da Lamb in questo articolo si riferiscono alla produzione del 20 febbraio 1790 al Drury Lane con la seguente distribuzione di ruoli: Orsino, Mr. Barrymore; Sebastian, Mr. Bland; Sir Toby Belch, Mr. Palmer; Sir Andrew Ague-cheek, Mr. Dodd; Fabian, Mr. R. Palmer; Malvolio, Mr. Bensley; Buffone (Feste), Mr. Sueti; Olivia, Mrs. Powell; Viola, Mrs. Jordan; Maria, Mrs. Kemble.

⁸² Il servo di Olivia in *Twelfth Night*. Orsino, citato subito dopo, è il protagonista maschile, il duca innamorato della bella Olivia che non lo ricambia.

⁸³ Protagonista femminile della commedia: Viola naufraga in Illiria con il gemello Sebastian che però ritiene morto. Prima di ritrovarlo e concludere con un *happy ending*, i due entrano separatamente in contatto con Orsino e con Olivia, di cui si innamorano, e sono coinvolti in molteplici equivoci data la loro somiglianza.

⁸⁴ Nell era il personaggio della farsa *The Devil to Pay* (Pagare lo scotto) di C. Coffey (1731); Miss Hoyden è un personaggio di *The Relapse* (La ricaduta) di J. Vanbrugh.

assieme al suo sguardo fermo e tenero. Le parti divertenti, per le quali è ora ricordata principalmente, in gioventù erano superate da quelle sentimentali. È impossibile descrivere il modo in cui recitava celando sotto il travestimento il suo amore per Orsino. Non era un discorso preparato, che avesse previsto per intrecciarlo in modo armonioso con i versi che si susseguono l'un l'altro a creare musica - eppure l'ho sentito dire così, o piuttosto *leggere* così, non senza grazia e bellezza - ma dopo aver dichiarato che la storia della sorella era un "vuoto" e che lei "non aveva mai confessato il suo amore" c'era una pausa, come se la storia fosse finita; e allora l'immagine del "verme nel boccio" giungeva come una nuova idea, e l'immagine più esasperata della "Pazienza" veniva di seguito come per un qualche processo di crescita, non meccanico, con un pensiero che spuntava dietro l'altro, direi quasi come se fossero stati bagnati dalle sue lacrime.⁸⁵ Così, in quei bei versi

Scrivere canti sinceri d'amore infelice -
Gridare il vostro nome alle echeggianti colline -⁸⁶

non c'era alcuna preparazione nell'immagine precedente di ciò che veniva dopo. Lei non usava retorica nella passione oppure era la retorica della natura, più giustificata proprio laddove sembra senza regole o leggi.

Mrs. Powell (ora Mrs. Renaud), che allora era nel pieno fulgore della sua bellezza, era un'ammirevole Olivia,⁸⁷ ed eccelleva in modo particolare nelle scene in cui è inflessibile quando parla con il clown. Ho visto delle Olivie - anche attrici molto sensibili - che in questi dialoghi sembravano mettersi alla pari con il buffone e gareggiare in battute con lui emulandolo in tutti i modi. Lei invece lo usava per divertirsi, da quello che era, per scambiarsi una o due frasi oziose e poi mandarlo via, mentre lei restava sempre la Gran Dama. Entrava nell'umore fantastico e imperioso del personaggio con finezza. La sua persona, bella e grande, riempiva la scena.

La parte di Malvolio secondo me è stata tanto spesso fraintesa e i meriti generali dell'attore che allora lo rappresentava⁸⁸ stimati in modo così eccessivo che spero di essere perdonato se sono un po' prolisso su questo punto.

⁸⁵ Il riferimento è alla quarta scena dell'atto secondo di *Twelfth Night*, e in particolare al momento in cui Viola, travestita da uomo, parla con il Duca Orsino della forza dell'amore portando a esempio la storia della "figlia di suo padre", lasciando intendere che si tratti di una sorella mentre in realtà sta confessando al duca il suo amore per lui.

⁸⁶ *Twelfth Night* (La dodicesima notte), I.5.264-265.

⁸⁷ La bella signora di cui è innamorato il Duca Orsino in *Twelfth Night*.

⁸⁸ Malvolio è il maggiordomo di Olivia, oggetto di derisione e di scherzi da parte di un'allegra brigata di buontemponi e di ubriaconi che vivono nel suo palazzo. Lamb ne mette in risalto la dignità e l'attore qui citato è Bensley, di cui parla subito dopo.

Di tutti gli attori⁸⁹ che avevano successo ai miei tempi – una frase triste se presa nel modo giusto, lettore – Bensley era quello che aveva più energia, era il più grande nell'esprimere concezioni eroiche, cioè le emozioni suscitate quando si presenta all'immaginazione un'idea grandiosa. Aveva un vero entusiasmo poetico – la facoltà più rara tra gli attori. Nessuno che io ricordi possedeva neanche un briciolo di quella meravigliosa follia che lui mostrava nella famosa tirata di Hotspur sulla gloria⁹⁰ o nella passione dell'incendiario veneziano all'idea della città distrutta dalle fiamme.⁹¹ La sua voce aveva la dissonanza e, a tratti, l'effetto stimolante, di una tromba. Aveva un'andatura rude e rigida ma senza mai ostentare affettazione e in ogni movimento emergeva il gentiluomo raffinato. Coglieva il momento della passione con una sincerità massima; come un orologio perfetto, che non suona mai prima del tempo – che non anticipa né induce ad anticipare. Era assolutamente privo di inganni o di artifici. Sembrava fosse venuto sul palcoscenico per riportare semplicemente il messaggio del poeta e lo faceva con la stessa fedeltà con cui i nunzi in Omero narrano le azioni degli dei. Lasciava che la passione o il sentimento facessero il loro lavoro senza sostegni o appoggi. Si sarebbe rifiutato di imbrogliare e non mostrava nessuna di quelle furbizie che sono la rovina della recitazione seria. Per questa ragione, il suo Iago è stato il solo tollerabile che io mi ricordi di aver visto. Nessuno spettatore dalla sua azione avrebbe potuto intuire l'inganno più di quanto dovesse fare Otello. Solo le confessioni nei soliloqui mettevano a parte del mistero. Non c'erano accenni che facessero ritenere al pubblico di avere un'intelligenza maggiore del Moro – il quale in genere è come un bersaglio indifeso messo lì perché l'Alfiere e un bel po' di spettatori ignoranti gli scagliano contro le loro frecce. Lo Iago di Bensley non operava in modo così grossolano. Nel personaggio c'era un tono di trionfo, naturale perché era cosciente del potere in senso generale, ma non quella meschina vanità che ridacchia e non si contiene a ogni piccolo colpo fortunato della sua furfanteria – cosa comune ai piccoli cattivi e agli apprendisti mascalzoni ancora inesperti. Non applaudiva né si vantava prima del tempo. Non era come un uomo che impiega la sua bravura con un bambino e per tutto il tempo ammicca ad altri ragazzini, estremamente compiaciuti di essere a parte del segreto; era bensì un abile malvagio che intrappola un'anima nobile in una rete contro cui non c'è possibilità di capire, in cui il modo è insondabile quanto lo scopo sembra oscuro e immotivato. La parte di Malvolio in *Twelfth Night* era recitata da Bensley con una ricchezza e una dignità della quale (a giudicare da alcune recenti interpretazioni del personaggio) la tradizione stessa deve essersi esaurita.

⁸⁹ Qui iniziava l'articolo sul "London Magazine", pubblicato a febbraio 1822 (vedi nota 80).

⁹⁰ *Henry IV Part 1*, I.3.201-208.

⁹¹ Pierre in *Venice Preserved* (Venezia salvata) di Otway immagina di radere al suolo Venezia con il fuoco.

A quel tempo nessun impresario si sarebbe sognato di affidare la parte a Mr. Baddeley o a Mr. Parsons; quelle rare volte che Bensley fu assente dal teatro, John Kemble pensò che non lo sminuisse affatto prendere lui quel ruolo. Malvolio non è grottesco di natura; diventa comico solo per caso. È freddo, austero, scostante, ma dignitoso, coerente e, a quanto sembra, piuttosto di una moralità eccessiva. Maria lo descrive come una specie di puritano: avrebbe potuto portare con onore la catena d'oro in una delle nostre vecchie famiglie di *Roundheads*, al servizio di un Lambert o di una Lady Fairfax.⁹² Ma la sua moralità e i suoi modi sono fuori luogo in Illiria. È il contrario della leggerezza dell'opera e perde nella lotta impari. Eppure, l'orgoglio e la serietà (chiamatela come volete) in lui sono intrinseci e innati, non falsi o artefatti – e solo questi ultimi sono adatti a suscitare il riso. Tutt'al più il suo carattere non è attraente ma non è mai buffonesco o disprezzabile. Il suo portamento è nobile – un po' al di sopra della sua posizione sociale, ma forse non molto al di sopra dei suoi meriti. Non c'è nessuna ragione per cui non dovrebbe essere coraggioso, onorevole, pieno di doti. La noncuranza con cui lascia a terra l'anello (che era stato incaricato di restituire a Cesario) denota generosità di animo e di natura. In qualsiasi occasione parla da gentiluomo e da persona istruita. Non lo si deve confondere con l'eterno umile servitore della commedia. È il maggiordomo di una grande principessa – una dignità conferitagli probabilmente per motivi diversi dall'età o dall'anzianità di servizio. Olivia, quando viene a sapere della sua presunta pazzia, dichiara che “darebbe metà della sua dote purché non gli accadesse niente di male”.⁹³ Sembra quindi che il personaggio sia disegnato in modo da apparire piccolo o insignificante? Una sola volta, in verità, lei lo accusa direttamente – ma di che cosa? di essere “ammalato di amor proprio”, ma lo fa con una gentilezza e una premura che non avrebbe avuto se non avesse pensato che questa debolezza particolare oscurava delle sue virtù. I rimproveri al cavaliere e ai suoi sciocchi compagni di baldoria sono sensati e vivaci; se poi consideriamo che la sua padrona è indifesa e che il suo lutto, vero o simulato che sia, attirerebbe l'attento sguardo del mondo sui suoi affari privati, Malvolio forse sente che in qualche modo deve proteggere lui l'onore della famiglia – poiché non sembra che Olivia abbia fratelli o parenti che se ne prendano cura; e Sir Toby ha abbandonato ogni cortesia del genere sulla porta della cantina.⁹⁴ Che Malvolio debba essere

⁹² Rispettivamente John Lambert, generale dell'esercito del Parlamento durante la guerra civile, e la moglie di Thomas Fairfax, altro generale e comandante durante il periodo del Commonwealth. I *Roundheads* erano i seguaci di Cromwell, sostenitori del Parlamento durante la guerra civile puritana.

⁹³ *Twelfth Night*, 3.4.60-61. Le successive citazioni sono dalla stessa opera: 1.5.86 e 5.1.373.

⁹⁴ Il riferimento alla cantina è parte del battibecco tra la cameriera Maria e lo zio della bella Olivia, Sir Toby Belch, personaggio vivace e amante di bagordi e bevute in *Twelfth Night*, 1.3. Si veda anche più avanti, nello stesso saggio.

rappresentato come dotato di qualità stimabili lo fa capire l'espressione del duca che è ansioso di farlo rappacificare: "Andategli dietro, e imploratelo di far pace". Persino quando si trova maltrattato, in catene e al buio, una certa grandezza sembra non abbandonarlo mai. Discute bene, in modo abile, con il presunto Sir Topas e filosofeggia eroicamente sulle sue scempiaggini.⁹⁵ Ci doveva essere una parvenza di valore in lui; doveva essere qualcosa di più di una pura evanescenza – un fantoccio o un piccolo presuntuoso – perché Fabian e Maria potessero arrischiarsi a fargli fare da messaggero d'amore con Olivia. C'era della consonanza (come direbbe lui) nell'impresa oppure lo scherzo sarebbe stato troppo audace persino per quel luogo di anarchia. Di conseguenza Bensley metteva nella parte un'aria di altezzosità spagnola. Gettava sguardi, parlava e si muoveva come un vecchio castigliano. Era inamidato, ordinato e saccente, ma questa sovrastruttura di orgoglio pareva ancorata a un senso di merito; c'era qualcosa che andava al di là del damerino. Era grande e magnifico ma non era certo che fosse vuoto. Si poteva desiderare di vederlo scendere ma si sentiva che era su un piedistallo; era grandioso dall'inizio, ma quando la sobrietà decorosa del personaggio cominciava a diminuire e il veleno della vanità, nella presunzione che la Contessa lo amasse, cominciava a funzionare, si poteva pensare di avere davanti l'eroe della Mancina in persona. Come sorrideva tra sé e sé, con quanta ineffabile disinvoltura torceva la catena d'oro: che sogno il suo! Si era contagiati dall'illusione, e si desiderava che non venisse cancellata: non c'era posto per la risata! Se interveniva un'inopportuna riflessione morale era la profonda sensazione di quanto fosse debole la natura umana che poteva lasciarlo in balia di tali frenesie ma, in realtà, si ammirava la follia finché durava, piuttosto che compatirla – sentendo che un'ora di quell'errore valeva un secolo speso a occhi aperti. Chi non vorrebbe vivere anche solo per un giorno nella presunzione di essere amato da una donna come Olivia? Bene, il duca avrebbe dato via il suo ducato per poter essere illuso così anche solo per un quarto di minuto, da sveglio o nel sonno. Sembrava che lui calpestasse aria, che mangiasse manna, che camminasse con la testa tra le nuvole, per stare con Iperione. Oh, non fate crollare i castelli del suo orgoglio; restate ancora per un po', momenti luminosi di sicurezza; "fermatevi, voi che siete a guardia del cielo",⁹⁶ cosicché Malvolio possa restare con la fantasia il signore della bella Olivia! Ma il fato e la punizione dicono di no; sento la risatina maliziosa di Maria, le battute di spirito di Sir Toby, la gioia ancora più intollerabile dello sciocco cavaliere. Il falso Sir Topas viene smascherato

⁹⁵ Buffone. Qual è l'opinione di Pitagora sulla selvaggina?/ Malvolio. Che l'anima di mia nonna potrebbe per caso abitare in un uccello./ Buffone. E tu che ne pensi?/ Malvolio. Ho un'alta opinione dell'anima e non approvo affatto questa idea [*Twelfth Night*, 4.2.49-55. Nota dell'Autore.]

⁹⁶ Christopher Marlowe, *Edward II*, 5.1.66.

e “così la giostra del tempo”, come dice il Buffone, “porta la vendetta”.⁹⁷ Confesso di non aver mai visto il finale di questo personaggio, quando lo recitava Bensley, senza una sorta di interesse tragico. Ma c’erano anche delle belle scene comiche. Pochi ora si ricordano di Dodd. Quale Aguecheek⁹⁸ ha perduto il teatro! Qualche anno fa Lovegrove, che più degli altri si avvicinava ai vecchi attori, riprese il personaggio e lo rese abbastanza grottesco; Dodd invece era *lui*, come fosse uscito dalle mani della natura. Si potrebbe dire che restava *in puris naturalibus*.⁹⁹ Nell’esprimere lentezza di comprendonio questo attore superava tutti gli altri. Si poteva vedere il primo baluginare di un’idea che lentamente si faceva strada sul suo viso, aumentando poco a poco, a fatica, fino a che raggiungeva la pienezza di un’immagine crepuscolare – il massimo cui arrivava. Sembrava che tenesse a freno il suo intelletto, come alcuni riescono a ritardare le pulsazioni. Ci vuole meno tempo a riempire una mongolfiera di quanto ci voleva perché un’espressione si stendesse su tutta la sua faccia larga e sognante. Un barlume di intelligenza appariva nell’angolo dell’occhio e poi come se non fosse alimentato se ne andava di nuovo. Su una parte della fronte si intravedeva un po’ di intelligenza ma ci voleva molto tempo per comunicarla a tutto il resto.

Non sono bravo con le date, ma penso fosse più di venticinque anni fa quando, camminando nei giardini di Gray’s Inn¹⁰⁰ (erano molto più belli di adesso – i maledetti Verulam Buildings non ne avevano ancora invaso tutta la parte orientale, nascondendo lievi curve verdi e spingendo via con una spallata una o due delle grandiose nicchie della terrazza; quella rimasta è spalancata e solitaria, come se ricordasse le altre – sono sempre i giardini più belli di tutte le Inns of Court, senza escludere il mio amato Temple, hanno un carattere serissimo e il loro aspetto è totalmente venerabile e trasuda legge, Bacon ha camminato sui loro sentieri di ghiaia), stavo passeggiando in un giorno d’estate sulla suddetta terrazza, e un individuo piacevole e triste veniva verso di me e, dall’aria e dal comportamento grave, pensai che fosse uno dei membri anziani dell’Inn. Aveva un’espressione seria e pensosa e sembrava meditare sulla condizione umana. Siccome ho una soggezione istintiva per i vecchi avvocati, stavo passandogli accanto con quella sorta di rispetto riservato che si è soliti dimostrare a un estraneo anziano e che denota un segno di saluto più di qualsiasi altro movimento del corpo – una specie di umiltà e di riguardo che, ho osservato, nove volte su dieci imbarazza piuttosto che far piacere

⁹⁷ *Twelfth Night*, 5.1.399-400.

⁹⁸ Sir Andrew Aguecheek, uno sciocco cortigiano che ha una grande opinione di se stesso e che, senza speranza, corteggia Olivia.

⁹⁹ Nudo.

¹⁰⁰ Costruiti sotto la supervisione di Francis Bacon, Lord Verulam, che abitò all’Inn fino alla morte. Le quattro istituzioni londinesi dette Inns o Inns of Court sono scuole di giurisprudenza e associazioni di avvocati.

alla persona cui viene offerto – quando il volto, girandosi completamente verso di me, si rivelò stranamente come quello di Dodd. Guardandolo meglio capii di non sbagliarmi. Ma era mai possibile che questo viso triste e pensieroso fosse lo stesso che indicava stoltezza e che avevo tante volte salutato in occasioni allegre, che non avevo mai visto senza sorridere o che avevo riconosciuto come annuncio dell'ilarità, che sembrava formale e piatto in Foppington, così leggero e vivace in Tattle, così impotente e indaffarato in Backbite, così vuoto di qualunque significato o risoluto a non mostrarne in Acres, in Fribble¹⁰¹ e in un migliaio di sciocchezze divertenti? Era questo il viso¹⁰² – pieno di attenzione e premura – che tanto spesso si era spogliato a suo piacimento di entrambe per darmi piacere, per distendere le rughe del mio volto cupo per due o tre ore? Era questo il viso – virile, sobrio, intelligente – che avevo tanto spesso disdegnato, deriso, con cui mi ero divertito? Il ricordo delle libertà che mi ero preso con lui mi investì come a rimproverarmi per un insulto. Avrei potuto chiedere scusa. Pensai che mi guardasse con un senso di dolore. C'è qualcosa di strano e di triste nel vedere gli attori – e in particolare quelli divertenti – soffrire una sorte comune; per loro le fortune, gli incidenti, la morte sembrano appartenere alla scena, e le loro azioni paiono soggette solo alla giustizia poetica. È difficile per noi collegarli a responsabilità più terribili. Questo bravo attore morì poco dopo questo incontro. Da qualche mese aveva lasciato le scene e, come ho saputo dopo, aveva preso l'abitudine di andare quotidianamente in questi giardini, quasi fino al giorno della sua morte. In queste passeggiate serie forse si stava spogliando di molte vanità teatrali e di qualcuna reale, liberandosi delle banalità del teatro più piccolo e di quello più grande, facendo una leggera penitenza per una vita di sciocchezze non troppo criticabili, togliendosi poco a poco la maschera del buffone che forse sentiva di aver portato troppo a lungo, e stava provando un genere più solenne di ruoli. Morendo, "si mise gli abiti a lutto di Domenico".¹⁰³

¹⁰¹ Sono i personaggi rispettivamente di *The Relapse* di Vanbrugh, *Love for Love* (Amore per amore) di Congreve, *The School for Scandal* (La scuola della maldicenza) di Sheridan, *The Rivals* (I rivali) sempre di Sheridan, e *Miss in Her Teens* (La ragazza) di Garrick.

¹⁰² Qui Lamb mima una famosa frase da *Doctor Faustus* di Marlowe, quando parlando con Elena di Troia Faustus chiede: "Era questo il viso che varò migliaia di navi e incendiò le immense torri di Ilio?".

¹⁰³ Dodd leggeva molto e alla sua morte lasciò una bella collezione di letteratura inglese antica. Dovrei giudicarlo un uomo di spirito. So di un caso in cui l'improvvisazione non avrebbe potuto essere migliorata da un lungo periodo di studio. Un mio amico burlone, Jem White, l'aveva visto una sera nei panni di Aguecheek e riconoscendo Dodd in Fleet Street il giorno dopo, fu spinto irresistibilmente a togliersi il cappello e a salutarlo come fosse davvero il cavaliere della sera prima, dicendogli "Salve, Sir Andrew". Dodd, per niente sconcertato da questo insolito saluto da parte di un estraneo, con un gesto della mano cortese ma di parziale rimprovero, lo allontanò con un "Via, buffone" [Nota dell'Autore]. La citazione è da *Paradise Lost*, III, 479, dove si descrive il futuro Limbo delle Vanità o Paradiso

Se pochi si ricordano Dodd, molti che ancora sono in vita non dimenticheranno facilmente la persona divertente che allora recitava la parte del buffone con Dodd che impersonava Sir Andrew. Richard o, piuttosto, Dicky, Suett - in vita voleva essere chiamato in questo modo e il tempo ha convalidato il nome - è sepolto nella parte nord del cimitero di St. Paul's, la chiesa al cui servizio aveva dedicato i suoi anni giovanili.¹⁰⁴ C'è qualcuno che ancora se lo ricorda in quel periodo - la voce chiara e armoniosa. Spesso lui parlava dei suoi giorni da corista, quando era "il cherubino Dicky".

Non sono mai riuscito ad appurare che cosa gli avesse tarpato le ali facendogli cambiare il sacro per il profano: se aveva perduto la voce (che era la condizione migliore per quell'incarico) come Sir John "a forza di incitare all'attacco e cantare salmi",¹⁰⁵ o se si riteneva che persino così giovane gli mancasse un po' di quella serietà indispensabile a un'occupazione che dichiara di "essere in rapporto con il cielo";¹⁰⁶ fatto sta che dopo un periodo di prova su per giù di un anno lo troviamo ritornato a uno stato laico e diventato uno di noi.

Penso che certamente non fosse fatto di quel legno in cui sono scolpiti i sedili della cattedrale e le tavole armoniche, ma se un cuore allegro - gentile e perciò allegro - è parte della santità, allora l'abito del giullare, che aveva indossato con molta umiltà dopo la sua perdita e che ha portato così a lungo con tale impeccabile soddisfazione per sé e per il pubblico, può ben essere accettato come una cotta - la sua stola bianca e l'alba.

Il primo risultato di questa secolarizzazione fu un incarico sul palco del Drury Lane, dove iniziò, come ho detto, assumendo i modi di Parsons nel recitare ruoli di anziani. Nel periodo in cui la maggior parte di noi lo conosceva non era più un imitatore né era lui stesso imitabile nel vero senso della parola.

Era il Robin Goodfellow¹⁰⁷ del palcoscenico: arrivava e metteva tutto in confusione in modo piacevole, ma lui stesso non era minimamente turbato dalla situazione. Era noto, come Puck, per il suo *Ha! Ha! Ha!* che talvolta diventava un profondo *Ho! Ho! Ho!* con un'irresistibile aggiunta di *O La!*, che forse derivava dall'istruzione ecclesiastica estranea alla sua natura.

degli Sciocchi, nel quale tra gli altri personaggi è descritto chi per essere sicuro di andare in Paradiso si è messo morendo l'abito di S. Domenico o di S. Francesco. Jem White (1775-1820), autore delle *Falstaff's Letters* (Lettere di Falstaff, 1796), era stato a scuola con Lamb ed è ricordato nel saggio "L'elogio degli spazzacamini".

¹⁰⁴ Era stato un corista di Westminster e non di St. Paul's, come scrive Lamb.

¹⁰⁵ È Sir John Falstaff che pronuncia queste parole in W. Shakespeare, *Henry IV Part 2*, 1.2.188-89.

¹⁰⁶ J. Milton, *Il penseroso*, 39.

¹⁰⁷ Folletto del folklore britannico, che può assumere varie forme per far dispetti ai mortali e ingannarli. Conosciuto anche con il nome di Puck, è un personaggio del *Midsummer Night's Dream* (Sogno di una notte di mezza estate) di Shakespeare.

Migliaia di cuori ancora reagiscono al ridacchiante *O La!* di Dicky Suett, riportato alla memoria dall'imitazione fedele del suo amico Mathews.¹⁰⁸ "La forza della natura non poteva andare oltre".¹⁰⁹ Faceva il buffone su quelle due sillabe, più vivace del cucù.

L'affanno, che tormenta tutti, era stato dimenticato nella sua costituzione; ne avesse avuti anche solo due granelli (anzi, mezzo) non si sarebbe mai potuto sostenere su quelle due zampe di ragno che gli servivano da gambe (nell'ultima parte della sua vita onesta). Un dubbio o uno scrupolo lo avrebbero fatto traballare, un sospiro lo avrebbe spinto giù, il peso di un cipiglio lo avrebbe fatto barcollare, con una ruga avrebbe perduto l'equilibrio. Invece andava avanti, correndo su quei due trampoli aerei, come Robin Goodfellow, "attraverso boschi, attraverso rovi",¹¹⁰ incurante di graffiarsi il viso o di strapparsi il farsetto.

Shakespeare lo aveva previsto quando inventò i suoi matti e i buffoni. Hanno tutti la vera forma di Suett - un modo di camminare flessuoso e dinoccolato, una lingua sciolta (vera levatrice di una battuta partorita senza sforzo), parole leggere come l'aria, che liberano verità profonde come il centro della terra, rime oziose che etichettano concetti fra i più elaborati, a cantare con Lear nella tempesta o con Sir Toby sulla porta della cantina.

Lui e Jack Bannister ebbero la fortuna di avere più successo personale di qualunque altro attore prima o dopo di loro. La differenza tra i due credo fosse questa: Jack era più amato per le sue affermazioni morali dolci e buone; Dicky piaceva di più perché non faceva affatto affermazioni dolci e buone. La rappresentazione che Bannister faceva di Walter in *Children in the Wood* (Bambini nel bosco)¹¹¹ risvegliava la coscienza, ma Dicky sembrava una creatura, come dice Shakespeare dell'Amore, troppo giovane per sapere che cosa sia la coscienza.¹¹² Ci faceva tornare ai tempi di Vesta. Il male fuggiva davanti a lui - non come da Jack, cioè come da un antagonista, ma perché non poteva toccarlo, come una palla di cannone non riesce a colpire una mosca. Era libero dal peso di quella morte e quando la Morte venne davvero - non metaforicamente - a prendere Dicky, Robert Palmer, che affettuosamente lo assisteva, raccontò che ricevette l'ultimo colpo senza variare la sua solita tranquillità né il tono di voce, con la semplice esclamazione, degna di essere scritta come epitaffio, "O La! O La! Bobby".

¹⁰⁸ Suett morì nel 1805. Mrs. Mathews descrive il funerale raccontando che nella carrozza funebre l'attore comico Mathews imitò l'espressione "O la!" dell'amico defunto (citato in Percy Fitzgerald, *The Art of the Stage*, cit., note al testo a p. 277).

¹⁰⁹ John Dryden, *Lines on Milton*, 5.

¹¹⁰ *Midsummer Night's Dream*, 2.1.3.

¹¹¹ Un'opera su libretto di Thomas Morton con la musica di Samuel Arnold, che piaceva molto a Lamb.

¹¹² Sonetto 151.

Il maggiore dei fratelli Palmer (celebre nel mondo del teatro) di solito a quel tempo recitava Sir Toby; ma negli scherzi di quel mezzo Falstaff c'è una solidità di ingegno che lui non rendeva completamente: era troppo esuberante quanto Moody (che talvolta assumeva la parte) era arido e ottuso. Che portasse il socco o il coturno c'era in Jack Palmer un'aria di signorilità arrogante. Era un gentiluomo con una lieve mistura del lacchè.¹¹³ Suo fratello Bob (di memoria più recente), che ne era l'ombra qualunque cosa facesse e che successivamente diventò meno di un'ombra, era un gentiluomo con una mistura un po' più forte del *secondo ingrediente*: tutto qua. È stupefacente quanto un po' di più o un po' di meno faccia la differenza in questi casi. Vedendo Bobby nella parte del servo del duca¹¹⁴ avreste detto: "Che peccato che una persona così fine sia solo un servo!". Vedendo Jack nel personaggio del Capitano Absolute,¹¹⁵ si pensava di poter attribuire la sua promozione a qualche signora di ceto elevato cui era piaciuto il bell'uomo con il ciuffo e che gli aveva procurato una commissione. Perciò Jack era insuperabile in Dick Amlet.¹¹⁶

Jack aveva due voci, entrambe plausibili, ipocrite, insinuanti, ma la seconda voce, supplementare, era ancora più decisamente istrionica di quella normale. Era riservata per gli spettatori, e le *dramatis personae* non ne sapevano niente. Così le bugie di Young Wilding,¹¹⁷ e i sentimenti di Joseph Surface,¹¹⁸ venivano sottolineati in una specie di corsivo per il pubblico. Questa relazione segreta con gli attori (che è il tormento e la morte della tragedia) ha un effetto estremamente positivo in certi generi di commedia, nelle commedie più artificiali specialmente di Congreve e di Sheridan, dove il senso assoluto di realtà (indispensabile nelle scene interessanti) non viene richiesto, altrimenti interverrebbe a diminuire il piacere. Il fatto è che non si crede in personaggi come Surface, il malvagio della commedia artificiale, quando si legge di loro o si vedono; se ci credessimo ci turberebbero e non ci divertirebbero. Quando Ben, in *Love for Love*, torna dai suoi viaggi per mare, al primo incontro con il padre ha luogo il dialogo seguente, delizioso:

Sir Sampson. Hai fatto un lungo viaggio faticoso, Ben, da quando ti ho visto.

Ben. Eh, sì, lungo. Abbastanza lungo, ecco tutto. Bene, padre, come stanno tutti a casa? Come va fratello Dick, e fratello Val?

¹¹³ Lamb sembra confondere John Palmer con Gentleman Palmer (1728-1768) che morì prima che lui nascesse. Aveva interpretato ruoli come il Capitano Plume, Osric, Orlando, Claudio e Mercuzio.

¹¹⁴ *High Life Below Stairs* [Nota dell'Autore]. *La bella vita sottoscala*, una farsa in due atti di James Townley (1714-1778) presentata al Drury Lane nel 1759.

¹¹⁵ Personaggio di *The Rivals* di Sheridan.

¹¹⁶ In *The Confederacy* (La confederazione) di John Vanbrugh (1705).

¹¹⁷ *The Liar* (Il bugiardo), una farsa in due atti di Samuel Foote.

¹¹⁸ Personaggio di *The School for Scandal* di Sheridan: il fratello maggiore Surface è un bugiardo egoista e avido ma finge di essere un "uomo di buoni sentimenti".

Sir Sampson. Dick! Oh, mio Dio, Dick è morto due anni fa. Te l'avevo scritto quando eri a Livorno.

Ben. Che disastro, è vero; diavolo, me l'ero dimenticato. Dick è morto, come dite voi. Bene, e come? – ho molte domande da farvi.¹¹⁹

Ecco un esempio di insensibilità che sarebbe disgustosa nella vita reale o, almeno, che nella vita reale non avrebbe potuto coesistere con il temperamento cordiale del personaggio. Ma quando lo leggete con lo spirito con cui dovrebbero essere prese queste scelte giocose e queste combinazioni pretestuose piuttosto che come vere traduzioni della natura, o quando vedevate Bannister recitarlo, non offendeva affatto il senso morale, né lo offende adesso. D'altronde, che cosa è Ben – il simpatico marinaio che Bannister ci presenta – se non un elemento satirico, una creazione della fantasia di Congreve, una combinazione surreale di tutte le componenti del carattere di un marinaio: il disprezzo del denaro, la credulità verso le donne, e quel tanto di necessario distacco da casa che, possiamo supporre nei limiti della credibilità, potrebbe produrre una forma di allucinazione come quella qui descritta. Non pensiamo mai male di Ben, né sentiamo tutto questo come una tara nel suo carattere.

Ma quando arriva un attore e invece del delizioso fantasma – la creatura preziosa per credere a metà – che Bannister mostrava, ci mette davanti agli occhi una realizzazione completa di un marinaio di Wapping, un Jack Tar¹²⁰ allegro, cordiale, e nient'altro; quando, invece di dotarlo di una deliziosa confusione mentale e di un'intenzione buona ma senza controllo e direzione, lo rappresenta con una chiara intelligenza e una totale coscienza delle proprie azioni, facendo emergere la sensibilità del personaggio in modo affettato, come se non si reggesse su altro e dovesse essere giudicato solo per quella, sentiamo che c'è una dissonanza, che la scena è disturbata: un uomo vero è entrato tra le *dramatis personae* e le ha cacciate via. Vogliamo che il marinaio sia allontanato. Sentiamo che il suo vero posto non è sulla scena ma nella prima o nella seconda galleria.

Sulla commedia artificiale del secolo scorso¹²¹

La commedia artificiale, o commedia di costume, è completamente morta sulle nostre scene. Congreve e Farquhar fanno capolino solo ogni sette anni, per essere criticati e soppressi all'istante: quest'epoca non li tollera. È

¹¹⁹ William Congreve, *Love for Love*, 3.6.20-29.

¹²⁰ Wapping è un quartiere di Londra dove si trovano i *docks* del porto; Jack Tar è un nome comunemente usato per indicare un marinaio ("tar" è la pece usata per calafatare le imbarcazioni).

¹²¹ Il saggio fu pubblicato nell'aprile 1822 (vedi nota 80 su *The Old Actors*). Unito a questo saggio come conclusione c'era il pezzo su Kemble e *Antonio* di Godwin, poi separato forse per motivi di coerenza, e che qui presentiamo come successivo. Lord Macauley nella recensione all'edizione di Leigh Hunt delle opere drammatiche di Wycherley, Congreve, etc., si oppone recisamente alla teoria esposta in questo saggio.

forse a causa di qualche discorso volgare, di qualche licenza occasionale nel dialogo? Non lo credo affatto. È che le azioni dei loro personaggi drammatici non reggono alla prova morale. Noi pieghiamo tutto in questo modo. Una frivola galanteria in un romanzo, in un sogno o nello spettacolo effimero di una serata, ci fa trasalire come nella vita reale degli allarmanti segni di dissipazione in un figlio o in un pupillo dovrebbero spaventare un genitore o un tutore. Non ci rimangono emozioni mediane come l'interesse drammatico. Osserviamo un libertino sulla scena fare scherzi dissoluti per due ore senza conseguenze con lo stesso sguardo severo che osserva i vizi reali con la loro portata su due mondi. Siamo spettatori di una trama o di un intrigo (non riducibili nella vita a una questione di rigida moralità) e prendiamo tutto per vero. Sostituiamo una persona reale a quella drammatica e la giudichiamo di conseguenza. La giudichiamo nei nostri tribunali, in cui non ci appelliamo alle *dramatis personae* che sono suoi pari. Siamo stati rovinati non dalla commedia sentimentale ma da un tiranno molto più dannoso per il piacere, che è succeduto a quella - il dramma esclusivo e onnivoro della vita comune, dove il punto morale è tutto, dove invece dei personaggi teatrali, fittizi e creduti a metà (i fantasmi della vecchia commedia), riconosciamo noi stessi, i nostri fratelli, zie, parenti, alleati, benefattori, nemici - gli stessi che nella vita - con un interesse per ciò che accade così forte e sostanziale che non possiamo permetterci che il giudizio morale, nei suoi effetti più profondi e vitali, venga a un compromesso o si assopisca per un po'. Ciò di cui *lì* si tratta senza alcuna trasformazione finisce per riguardarci nello stesso modo in cui gli stessi eventi o personaggi ci riguarderebbero nei rapporti della nostra vita. Ci portiamo dietro le faccende domestiche a teatro. Non ci andiamo, come facevano i nostri antenati, per sfuggire alla pressione della realtà ma per confermare la nostra esperienza - per raddoppiare la nostra sicurezza e incatenare il destino. Dobbiamo vivere due volte la nostra difficile vita, come Ulisse ebbe il triste privilegio di scendere due volte fra le ombre. Tutto quel terreno neutrale che stava tra il vizio e la virtù, o che di fatto era poco interessato a entrambe, dove nessuna delle due era propriamente messa in dubbio, quel luogo felice dove si respirava liberi dal fardello di un eterno interrogativo morale - la zona franca e la pacifica Alsazia¹²² lontana da ricercati cavilli - è distrutto e senza più diritti, in quanto nocivo per gli interessi della società. I privilegi del luogo sono eliminati per legge. Non abbiamo il coraggio di giocare con le immagini o i nomi di ciò che è male. Abbaiano come cani pazzi contro le ombre. Temiamo di essere infettati dalla rappresentazione teatrale della malattia e abbiamo paura di una

¹²² Nomignolo di Whitefriars, zona di Londra a nord del Tamigi e fuori della giurisdizione della città, considerata un *sanctuary*, cioè un luogo di immunità, rifugio di criminali fino all'abolizione definitiva del privilegio nel 1723. Cfr. la commedia di Thomas Shadwell, *The Squire of Alsatia* (Il cavaliere di Alsatia, 1688), ambientata in quell'area.

pustola dipinta. Nell'ansia che la nostra moralità non prenda freddo, l'avvolgiamo in una grande coperta di precauzione contro la brezza e il sole.

Per quanto mi riguarda, confesso che, non dovendo rispondere di grandi crimini, sono felice di un periodo in cui prendere aria oltre la giurisdizione della rigida coscienza - di non vivere sempre tra le mura dei tribunali ma, di tanto in tanto, nello spazio di un sogno o giù di lì, di immaginare un mondo senza restrizioni e ingerenze, rintanarmi in recessi dove il cacciatore non mi possa seguire -

Ombre nascoste
Della selva più remota dell'Ida boscoso
Quando ancora non c'era paura di Giove.¹²³

Poi torno nella mia gabbia e alla mia segregazione più fresco e più sano. Porto i miei ceppi più contento per aver respirato una libertà immaginaria. Non so come sia per gli altri, ma io mi sento sempre meglio dopo aver letto una delle commedie di Congreve - anzi, perché non aggiungere, persino di Wycherley? Perlomeno sono più allegro e non potrei mai collegare in nessuna forma questi divertimenti di una fantasia arguta con i risultati che se ne potrebbero trarre come modelli nella vita reale. Sono un mondo a sé stante almeno quanto lo è il paese delle fate. Prendete uno dei personaggi, maschio o femmina (sono simili con poche eccezioni), e mettetelo in una pièce moderna: ne nascerà un'indignazione virtuosa contro il mascalzone dissoluto, un'indignazione appassionata come la vogliono i Catoni della platea, perché in una pièce moderna devo giudicare il bene e il male. Il metro della *società* è la misura della *giustizia politica*. L'atmosfera lo rovinerà; non può viverci. Si è inserito in un mondo morale dove non c'entra niente e dal quale deve cadere a testa all'in giù - con le vertigini e incapace di stare in piedi come uno spirito maligno di Swedenborg che senza accorgersene abbia sconfinato nella sfera di uno dei suoi Uomini Buoni o Angeli. Ma quando è nel suo mondo, sentiamo che la creatura è così cattiva? I Fainall e i Mirabel, i Dorimant e le varie Lady Touchwood¹²⁴ nella loro sfera non offendono il mio senso morale; in realtà non si appellano affatto ad esso. Sembrano impegnati nel loro elemento, non rompono leggi o vincoli della coscienza; non ne conoscono. Sono usciti dalla Cristianità per entrare nella terra - come devo chiamarla? - dell'adulterio - l'utopia della galanteria, dove il piacere è un dovere e le maniere perfetta libertà. È un mondo di cose fantastiche che non ha alcun riferimento al mondo reale. Nessuna persona buona può giustamente

¹²³ John Milton, *Il Penseroso*, 28-30.

¹²⁴ Personaggi rispettivamente di *The Way of the World* di Congreve, *The Inconstant* di Farquhar, *The Man of Mode* (L'uomo alla moda) di Etherege, *The Double Dealer* (Il doppiogiochista) di Congreve.

offendersi come spettatore, perché nessuna persona buona soffre sul palcoscenico. Se giudicato moralmente, ogni personaggio in queste pièce - le poche eccezioni sono solo *errori* - è al tempo stesso essenzialmente vano e inutile. La grande arte di Congreve si dimostra specialmente nel fatto che ha completamente escluso dalle scene - forse a parte alcuni piccoli gesti generosi nel ruolo di Angelica -¹²⁵ non solo qualcosa come un personaggio senza colpe, ma anche qualsiasi pretesa di bontà o di buoni sentimenti. Che l'abbia fatto di proposito o istintivamente, l'effetto è felice quanto era audace il progetto (se si tratta di progetto). Mi sono sempre stupito dello strano potere che in particolare *The Way of the World* possiede di interessarci per tutto il tempo delle azioni di personaggi di cui non ci importa assolutamente niente - poiché non li amiamo né li odiamo - e credo che sia dovuto proprio all'indifferenza verso ciascuno di loro che li tolleriamo tutti. L'autore ha sparso sulle sue creazioni un'assenza di luce morale, come preferirei chiamarla piuttosto che con il brutto nome di tangibile oscurità,¹²⁶ e le sue ombre vi guizzano senza distinzione o preferenza. Se avesse introdotto un personaggio buono, un singolo impeto di senso morale, una repulsione della ragione verso la vita vera e i doveri reali, l'estraneo Goshen¹²⁷ avrebbe solo fatto luce sulla scoperta di deformità, che ora non ci sono perché pensiamo che non ci siano.

Trasportati nella vita reale i suoi personaggi e quelli dell'amico Wycherley sono dissoluti e puttane; quello che fanno nella loro breve esistenza è perseguire continuamente una galanteria senza regole. Non si riconosce nessun'altra molla per l'azione né altri possibili motivi di comportamento - principi che, agiti da tutti, necessariamente riducono questo stato di cose a un caos. Ma sbagliamo a spiegarli così: nessun effetto del genere si produce nel *loro* mondo. Tra di loro, siamo in mezzo a gente caotica. Non dobbiamo giudicarli secondo i nostri costumi. La loro condotta non offende istituzioni venerabili, perché non ne hanno. Non violano la pace delle famiglie, perché non ci sono legami familiari tra di loro. Nessuna purezza del letto coniugale viene macchiata, perché non si suppone che ne esista. Affetti profondi non sono turbati, nessun legame matrimoniale è sciolto perché la profondità dell'affetto e la fedeltà coniugale non crescono su quel terreno. Non ci sono né bene né male, né gratitudine né il suo opposto, diritti o doveri, amore paterno o filiale. Che importanza ha per la virtù, o che cosa

¹²⁵ In *Love for Love* di William Congreve.

¹²⁶ Forse una citazione da *Paradise Lost*, XII, 188.

¹²⁷ Goshen è secondo la Bibbia il luogo dell'Egitto che il Faraone dette agli Ebrei e che Dio preservò dalle piaghe. Lamb in *Essays of Elia* usa l'espressione per indicare un posto protetto.

le interessa, se Sir Simon o Dapperwit rapiscono Miss Martha,¹²⁸ o chi sia il padre dei figli di Lord Froth o di Sir Paul Pliant?¹²⁹

È tutto uno spettacolo effimero e dovremmo starcene seduti senza preoccuparci dell'esito, se di vita o di morte, come fossimo alla guerra dei topi e delle rane. Invece, come Don Chisciotte, ci schieriamo contro i burattini e come lui in modo insolente. Non abbiamo il coraggio di immaginare un'Atlantide, un sistema in cui la nostra presuntuosa morale sia esclusa in un breve momento di pace. Non osiamo immaginare uno stato di cose in cui non ci siano ricompense o punizioni. Siamo attaccati alla dolorosa necessità del peccato e della vergogna. Accuseremmo persino i nostri sogni.

Tra le circostanze deprimenti del diventar vecchi, è pur sempre qualcosa aver visto *The School for Scandal* in tutto il suo splendore. Questa commedia ebbe origine in Congreve e Wycherley ma riunì dei tratti della commedia sentimentale successiva. Ora sarebbe impossibile *recitarla*, anche se continua ad essere annunciata sulle locandine di tanto in tanto. L'eroe, almeno quando lo interpretò Palmer, era Joseph Surface. Quando mi rammento della sfacciataggine giocosa, della plausibilità raffinata e solenne, dei passi misurati, della voce insinuante – per dirlo in una parola, della totale e *recitata* depravazione del personaggio, così diversa dalla vera malvagità consapevole, assunzione ipocrita dell'ipocrisia – che fece meritatamente di Jack un beniamino in quella parte, devo per forza dedurre che l'attuale generazione di chi va a teatro sia più virtuosa di me, oppure più ottusa. Confesso liberamente che per me lui condivideva il primo posto con il fratello buono – di fatto, mi piaceva altrettanto. Certo che ci sono passaggi – come quello per esempio quando Joseph deve rifiutare un'elemosina a un parente povero –, incongruenze cui Sheridan fu costretto nel tentativo di unire la commedia artificiale con quella sentimentale, ciascuna delle quali distrugge l'altra; ma al di sopra di questi impedimenti, i modi di Jack lo facevano svolazzare leggero, tanto che un suo rifiuto non scandalizzava più di quanto la serena condiscendenza di Charles non desse in realtà piacere – si superava la trascurabile questione il più velocemente possibile per tornare nel regno della pura commedia, dove nessuna fredda morale detta legge. Le maniere estremamente artificiali di Palmer in questo personaggio neutralizzavano tutte le impressioni negative che si potevano ricavare dal contrasto tra i due fratelli, supponendoli persone reali. Non si credeva in Joseph con la stessa fede con la quale si credeva in Charles. Questi era una piacevole realtà, l'altro un altrettanto piacevole opposto poetico. La commedia, come ho detto, è incoerente – una mistura di Congreve e di incompatibilità sentimentali; la comicità

¹²⁸ Personaggi di William Wycherley, *Love in a Wood, or, St. James's Park* (Amore nel parco, 1671).

¹²⁹ Personaggi di William Congreve, *The Double-Dealer*.

dell'insieme è positiva ma ci voleva l'arte esperta di Palmer per riconciliare gli elementi discordanti.

Un attore con il talento di Jack, se ne avessimo uno ora, non oserebbe recitare la parte nello stesso modo. Istantivamente eviterebbe qualsiasi elemento che potesse essere irrealistico e quindi rendere affascinante il personaggio. Dovrebbe prendere l'imbeccata dal pubblico che si aspetterebbe un uomo cattivo e uno buono nettamente opposti tra di loro come sono contrari sul letto di morte nelle stampe che, mi spiace dirlo, sono scomparse dalle vetrine del mio vecchio amico Carington Bowles¹³⁰ un tempo in St. Paul's Churchyard - una mostra venerabile come la vicina cattedrale, e forse coeva - dei cattivi e dei buoni nell'ora della morte, dove le terrificanti preoccupazioni di quelli (e in realtà il truce fantasma con il forcone non è da disdegnare) contrastano così tanto con l'accettazione mite e serena, come se si trattasse di mangiare burro e miele, con cui questi si sottomettono alla falce del gentile flebotomo, il Tempo, che maneggia la lancetta con le dita attente di un giovane e popolare chirurgo da signore. Quale carne, come erba amabile, non desidererebbe andare incontro al colpo di un mietitore così delicato? John Palmer era due volte attore in questa raffinata parte: recitava per voi per tutto il tempo in cui recitava con Sir Peter e la sua signora. Avevate il primo accenno di un sentimento prima che fosse sulle sue labbra. La voce alterata era per voi, e dovevate supporre che i personaggi fittizi che si muovevano con lui sul palcoscenico non se ne accorgessero affatto. Che cosa vi importava se quella mezza realtà, il marito, era ingannato dalla falsità, o se quella cosa debole (la reputazione di Lady Teazle) era convinta di morire di pleura? Il destino di Otello e di Desdemona non era coinvolto. Il povero Jack se ne è andato dal palcoscenico al momento giusto e non ha vissuto fino a questa nostra epoca di serietà. Anche il divertente Teazle, King, se n'è andato al momento giusto. I suoi modi sarebbero poco accettabili ai nostri giorni. Ora dobbiamo amare o odiare, assolvere o condannare, censurare o compatire, esercitare su tutto la nostra detestabile e affettata moralità. Joseph Surface, per essere accettato ora, deve essere davvero un malvagio disgustoso - senza compromessi; la sua prima apparizione deve scandalizzare e fare orrore; i suoi ragionamenti ingannevoli, che i nostri antenati con la loro attitudine alla piacevolezza accoglievano con calore, sapendo che nessun danno (neanche drammatico) ne poteva derivare o era previsto che ne derivasse, devono ispirare una gelida e letale repulsione. Charles (la persona realmente ipocrita sulla scena - poiché l'ipocrisia di Joseph ha dei validi fini nascosti, ma la professione di bontà del fratello si basa su un assoluto autocompiacimento) deve essere *amato* e Joseph deve essere *odiato*.

¹³⁰ Carington Bowles (1724-1793) lavorò prima come editore con il padre e poi subentrò allo zio nella stamperia al n. 69 di St. Paul's Churchyard a Londra. Era famoso per le sue carte geografiche e le incisioni.

Per bilanciare una realtà sgradevole con un'altra, Sir Peter Teazle non deve più corrispondere all'idea comica di un vecchio scapolo irascibile i cui scherzi (quando lo recitava King) erano evidentemente diretti a voi almeno quanto dovevano interessare chi era sulla scena; deve essere una persona reale, capace di subire dei danni davanti alla legge – una persona verso la quale si devono riconoscere degli obblighi, il vero antagonista in una causa di adulterio del perfido seduttore Joseph. Per realizzare meglio il personaggio, le sue sofferenze per il legame sfortunato devono avere l'assoluta acredine della vita, devono (o dovrebbero) rendervi non allegri ma inquieti, proprio come vi renderebbe la stessa situazione nei confronti di un vicino o di un vecchio amico.

Le scene deliziose che danno alla pièce il titolo e il gusto devono colpirvi in modo serio come se sentiste che la reputazione di una cara amica viene attaccata in vostra presenza. Crabtree e Sir Benjamin, quei poveri serpenti che vivono al sole della vostra allegria, devono in questa crescita da serra svilupparsi fino a diventare aspidi o anfibene, e Mrs. Candour – spaventoso! – diventare un cobra. Oh, chiunque ricordi Parsons e Dodd – la vespa e la farfalla di *The School for Scandal* – in quei due personaggi, e l'affascinante, naturale Miss Pope, la perfetta signora, diversa dalla signora bene della commedia, nella parte di Mrs. Candour, rinuncerebbe forse al vero piacere teatrale, la fuga dalla vita, l'oblio delle conseguenze, la vacanza che impedisce alla pedante riflessione di entrare, quei saturnalia di due o tre brevi ore ben portate via al mondo, per sedere invece a una delle nostre pièce moderne, per eccitare la sua coscienza vigliacca (che davvero non si deve abbandonare neanche per un momento) con richiami continui, per offuscarla piuttosto, e mitigarla, come deve essere una facoltà senza pace, e per accontentare la propria vanità con immagini di giustizia astratta, beneficenza astratta, vite salvate senza che lo spettatore rischi, e fortune date via che non costano niente all'autore?

Forse in nessuna pièce tutte le parti erano assegnate in modo così riuscito come in questa *commedia dell'impresario*.¹³¹ Nella parte di Lady Teazle, Miss Farren era succeduta a Mrs. Abington e Smith, il Charles originale, si era già ritirato quando l'ho vista per la prima volta. Tutti gli altri personaggi, con pochissime eccezioni, erano rimasti gli stessi. Ricordo quando era di moda screditare John Kemble¹³² che assunse il ruolo di Charles dopo Smith, ma credo fosse ingiusto. Smith, a mio parere, era più scanzonato e colpiva

¹³¹ Sheridan era direttore del Drury Lane quando la sua commedia, *The School for Scandal*, fu prodotta.

¹³² Gli amici dell'attore, parlando di questo strano tentativo di recitare un ruolo comico, lo definirono la "Restaurazione di Charles", ma alcuni spiritosi dissero che era il "Martirio di Charles", ovviamente intendendo quelli Carlo II ritornato sul trono e questi Carlo I, giustiziato durante la rivoluzione puritana. Un signore che era stato insultato da Kemble pretese come riparazione che promettesse di non recitare mai più quella parte (cfr. la nota di Percy Fitzgerald a *Lamb's Dramatic Essays*, Remington & Co., London 1885, p. 227).

per una certa giovialità nella sua persona. Non aveva cupi segni di tragedia. Non doveva, come Kemble, espiare la colpa di essere piaciuto prima per le sue declamazioni elevate. Non aveva i peccati di Amleto o di Riccardo di cui fare ammenda. Il fallimento di Smith in questi ruoli tragici era un lasciapassare per avere successo in un genere così opposto. Per quanto posso giudicare, la serietà di Kemble fece pensare a un'incapacità personale più di quanto ne fosse responsabile. I suoi toni più aspri in questo ruolo furono impregnati di buon umore e addolciti. Fece dei suoi difetti una virtù. Il suo preciso modo declamatorio, per come lo gestiva, serviva soltanto a comunicare il senso del dialogo con più esattezza; sembrava indirizzare le frecce per spingerle più a fondo. Nessuna delle sue frasi brillanti andava perduta. Ricordo in dettaglio come le diceva, in successione, e non riesco a immaginare, nonostante gli sforzi, come avrebbero potuto essere cambiate in meglio. Nessuno riusciva a sostenere un dialogo brillante – quello di Congreve e di Wycherley – perché nessuno lo capiva bene neanche la metà di John Kemble. Il suo *Valentine*, in *Love for Love*, era impeccabile a quanto mi ricordo. A volte, recitando la tragedia, si placava negli intervalli della passione. Si assopiva sulle parti piatte di un personaggio eroico. Il suo *Macbeth* era stato visto con il capo che gli ciondolava dal sonno. Ma a me è sempre sembrato particolarmente vivace nel dialogo spiritoso e tagliente. I momenti di leggerezza distensiva nella tragedia non sono stati uguagliati dopo di lui; lo spirito scherzoso, cortese, con cui si abbassava al livello degli attori in *Hamlet*, la liberazione giocosa che immetteva nei recessi oscuri di Riccardo, sono scomparsi con lui. Aveva i suoi modi apatici, i torpori, ma erano pietre su cui fermarsi e luoghi in cui riposare nella tragedia – pause e risparmi accorti del respiro, parsimonia dei polmoni, dove la natura lo indicava come economo, e non erano secondo me errori di giudizio. Nel peggiore dei casi, erano meno dolorosi dell'eterna vigilanza tormentosa e inesorabile, degli "occhi di drago senza palpebre"¹³³ dell'attuale tragedia alla moda.

John Kemble e la tragedia *Antonio di Godwin*¹³⁴

La storia che inghiottisse pastiglie di oppio per tenersi sveglio alla prima di una certa tragedia immagino fosse una scherzosa ritorsione da parte dell'autore maltrattato. Ma di sicuro John possedeva al di là di qualsiasi suo contemporaneo l'arte di diffondere una monotonia compiaciuta e costante (e non si sapeva in che punto dissentire) su una pièce che non gli piaceva. John Kemble molto presto aveva deciso che tutte le buone tragedie che potevano essere scritte erano già state scritte e non tollerava nuovi

¹³³ S.T. Coleridge, *Ode to the Departing Year* (Ode all'anno che finisce), 145.

¹³⁴ Questo saggio originariamente faceva parte di quello su "La commedia artificiale del secolo scorso" stampato su *London Magazine* nell'aprile 1822. Successivamente Lamb lo omise (vedi nota 121).

tentativi. Ne aveva gli scaffali pieni e i vecchi modelli erano un campo vasto abbastanza per la sua ambizione; vi si muoveva in modo assoluto, e "eccelleva chiaramente in Otway ma totalmente in Shakespeare".¹³⁵ Succedette ai vecchi monarchi legittimi e non gli interessava di rischiare avventurosamente con un Sir Edward Mortimer¹³⁶ o con qualsiasi altro speculatore si offrisse.

Ricordo, fin troppo bene per sentirmi sereno, come raffreddò mortalmente la tragedia *Antonio* del mio amico G.¹³⁷ Questi, sazio di visioni di giustizia politica (forse impossibili da realizzare nella nostra epoca), o desideroso di far vedere agli scettici di questo mondo che le sue anticipazioni del futuro non gli impedivano di provare una cordiale empatia per gli uomini come sono e come sono stati, scrisse una tragedia. Scelse una storia emozionante, romantica, spagnola: la trama semplice senza essere spoglia, gli avvenimenti insoliti senza essere esagerati. Antonio, che dà il titolo alla pièce, è un giovane castigliano sensibile che in un accesso di onore, tipico del suo paese, sacrifica la sorella.

Ma non devo anticipare la catastrofe. L'opera, lettore, esiste ancora, in un bell'inglese, e spenderai saggiamente una mezza corona se vai a cercarla.

La concezione era ardita, e lo scioglimento, considerati l'epoca e il luogo in cui l'eroe viveva, appropriato; pure, bisogna riconoscere che c'era bisogno di delicatezza nel renderla sia da parte dell'autore che da quella dell'interprete, per non scandalizzare un moderno pubblico inglese. G., a parere mio, aveva fatto la sua parte. John, che era in termini amichevoli con il filosofo, aveva accettato di recitare la parte di Antonio. Erano nate grandi aspettative: la prima opera teatrale di un filosofo era un momento memorabile. La serata arrivò. Mi fu cortesemente dato un posto in un palco in posizione favorevole, tra l'autore e il suo amico M.¹³⁸ G. era allegro e fiducioso. Nello sguardo del suo amico M., che aveva letto il manoscritto, scorsi un po' di terrore. Antonio, nella persona di John Philip Kemble, dopo un po' apparve, con una gorgiera inamidata che nessuno poteva contestare e con dei baffi irreprensibili. In queste occasioni John vestiva sempre in modo provocatoriamente corretto. Il primo atto scivolò via, solenne e in silenzio. Passò, come G. garantì a M., esattamente come dovrebbe passare il primo atto di un'opera – la *protasis*. Quello che gli spettatori dovevano fare era stare muti; i personaggi erano solo all'introduzione, le passioni e gli eventi sarebbero stati sviluppati in seguito; perciò gli applausi sarebbero stati fuori luogo e un'attenzione silenziosa era l'effetto più desiderabile. Il

¹³⁵ Alexander Pope, *Imitations of Horace* (1737), v. 277: "And full in Shakespeare, fair in Otway shone", e il soggetto è lo spirito tragico.

¹³⁶ Protagonista di *The Iron Chest* (Il baule di ferro, 1796) di George Colman the Younger.

¹³⁷ La tragedia del filosofo e scrittore William Godwin (1756-1836) fu prodotta il 13 dicembre 1800 al Drury Lane e Lamb ne aveva scritto l'epilogo.

¹³⁸ James Marshall, leale amico di Godwin.

povero M. non si oppose, ma sul suo volto onesto e amichevole vidi un'espressione che rivelava quanto più accettabile sarebbe stato l'applauso di una sola persona (anche se fuori luogo) piuttosto che tutto questo ragionamento. Nel secondo atto (come deve accadere) crebbe un po' l'interesse; ma John tratteneva ancora la sua energia - una strategia, come avrebbe detto G. - e il pubblico era attento in modo molto compiacente. La *protasis*, di fatto, non era ancora del tutto realizzata: l'interesse si sarebbe acceso nell'atto successivo nel quale accadeva un fatto speciale. M. si asciugava la faccia arrossata e amichevolmente sudata - è la maniera che M. ha di mostrare il suo trasporto, "da ogni suo poro trasuda profumo":¹³⁹ un modo che ammiro al di sopra di quello di Alessandro. Una o due volte durante quest'atto aveva congiunto le mani nel debole tentativo di produrre un suono, ma otteneva solo un rumore solitario senza eco: nessuna cavità rispondeva alla sua azione. Più volte G. lo pregò di starsene tranquillo. Alla fine, il terzo atto portò in scena ciò che doveva progressivamente scaldare la pièce fino al finale incendiarsi della catastrofe. Una calma filosofica si stese sul volto sereno di G. mentre questa si avvicinava. Le labbra di M. tremavano. Una sfida fu lanciata sul palcoscenico e ci fu la promessa di un combattimento. Gli spettatori si risvegliarono in questa straordinaria occasione e, come in genere fanno, sembrarono pronti a mettersi in cerchio, quando all'improvviso Antonio, che era lo sfidato, rovesciando la situazione nei confronti del suo focoso sfidante, Don Gusman (il quale, tra l'altro, ne avrebbe sposato la sorella), mette da parte il suo stato d'animo, e contemporaneamente le ragionevoli aspettative del pubblico, con dei discorsi tratti dalla nuova filosofia contro i duelli. Gli spettatori erano ora molto presi, il loro coraggio era forte e in allerta; qualche colpo, *ding-dong*, come il drammaturgo R—s¹⁴⁰ mi disse dopo, avrebbe risolto il problema - quando il più raffinato senso morale fu chiamato a sostenere la mortificante negazione del loro piacere. Non riuscirono ad applaudire per la delusione: non volevano condannare per amore della moralità. L'interesse restò pietrificato e i modi di John non erano affatto studiati per ammorbidirlo. Era il periodo di Natale e l'atmosfera offriva il pretesto di qualche affezione asmatica. Uno cominciò a tossire; il vicino solidarizzò con lui, finché la tosse diventò epidemica. Ma quando, da essere semi-artificiale in platea, la tosse diventò terribilmente comune tra i personaggi fittizi del dramma e Antonio stesso (per quanto non fosse indicato nelle didascalie) sembrò più attento a dare sollievo ai suoi polmoni che al disagio dell'autore e dei suoi amici, allora G. "per la

¹³⁹ Nathaniel Lee, *The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great* (Le regine rivali, o La morte di Alessandro Magno), I. 3. È Statira, una delle due mogli di Alessandro Magno a parlare in questi termini del marito.

¹⁴⁰ Possibile riferimento a Frederic Reynolds (1764-1841), autore di *The Dramatist* e di altre pièce.

prima volta conobbe la paura” e, rivolgendosi gentilmente a M., disse che non sapeva che Mr. Kemble avesse il raffreddore e che la rappresentazione avrebbe potuto essere rimandata proficuamente di qualche giorno – sempre mantenendo la stessa espressione serena, mentre M. sudava come un toro.

Sarebbe oltraggioso insistere sul destino di questa serata nata sotto cattiva stella. Invano la trama si infittiva nelle scene seguenti, invano il dialogo era più appassionato e commovente, e il sentimento cresceva puntando sempre più chiaramente all’arduo sviluppo imminente. Invano l’azione era accelerata mentre la recitazione restava immobile. Dall’inizio John aveva preso una posizione – si era ammantato di una piatta modalità di declamazione solenne, da cui nessuno o nessuna esigenza di dialogo avrebbe potuto farlo deviare neppure per un istante. Il sogno che si animasse man mano che la scena andava avanti (trucco comune agli attori) era assurdo: dal principio si era piantato, come fosse su un terrazzo, in una posizione molto in alto, al di sopra del pubblico, e tenne quel livello sublime fino alla fine. Guardava come dal suo trono di sentimenti elevati giù in basso al mondo degli spettatori con un sovrano disprezzo che gli si addiceva. Uno straordinario pathos veniva lanciato verso di loro. Se lo volevano ricevere, bene; se non lo volevano ricevere, bene lo stesso. In tutto questo non c’era offesa contro il decoro, niente da condannare; non si sentì neanche il segno irriverente di un suono. La verbosità avanzò altera per il quarto e quinto atto e nessuno osava predire come sarebbe finita quando, verso la conclusione, Antonio, con un gesto non pertinente che sembrò stupire persino Elvira – che stava freddamente dibattendo con lui sul punto d’onore – di colpo tira fuori un pugnale e colpisce sua sorella al cuore. Fu come se fosse stato commesso un delitto a sangue freddo. L’intero teatro si sollevò con una clamorosa indignazione, domandando giustizia. L’emozione salì molto oltre i fischi. Credo che in quel momento, se l’avessero preso, avrebbero fatto a pezzi lo sfortunato autore. L’atto in sé non era così esagerato o di un genere diverso da quello che loro stessi avrebbero applaudito in un’altra occasione in un Bruto o in un Appio¹⁴¹ ma, non avendo prestato attenzione alle *parole* di Antonio, che tangibilmente portavano ad aspettarsi un evento non meno efferato, e invece essendo sedotti dai suoi *modi*, che sembravano promettere un sonno meno allarmante di quello che la sua parte prevedeva infliggesse a Elvira, si ritrovarono traditi e complici di un delitto, un perfetto omicidio, mentre sognavano tutt’altro.

¹⁴¹ Bruto in *Giulio Cesare* di Shakespeare oppure nell’opera *Brutus* di John Howard Payne, amico di Lamb, prodotta il 3 dicembre 1818, in cui Bruto uccide il figlio. Appio è probabilmente un riferimento alla tragedia di Sheridan Knowles, *Virginius*, in cui il protagonista Virginius uccide la figlia per proteggerla da Appius.

M., credo, fu la sola persona che soffrì moltissimo per il fallimento; perché G. da allora in poi,¹⁴² con una serenità irraggiungibile se non dalla vera filosofia, abbandonando una precaria popolarità, si ritirò nella sua roccaforte speculativa - un dramma in cui il mondo sarebbe stato il suo camerino e i lontani posterì al tempo stesso i suoi spettatori plaudenti e i suoi attori.

I vecchi attori¹⁴³

Non conosco niente di più mortificante dell'essere consapevole di un piacere passato e non ricordare più la persona o la situazione che l'avevano procurato. In sogno spesso mi sforzo di ricordare la fisionomia di Edwin, che vidi una volta in *Peeping Tom*,¹⁴⁴ ma non riesco a visualizzarlo. Per me non è più di Nokes o Pinkethman. Parsons, e ancora di più Dodd, erano lì lì per essere completamente dimenticati fino a che la mia memoria è stata rinfrescata l'altro giorno dai loro ritratti (una bella sorpresa) nella galleria di Mr. Mathews¹⁴⁵ a Highgate che, a parte i quadri di Hogarth esposti qualche anno fa in Pall Mall,¹⁴⁶ è la collezione più bella che abbia potuto visitare. C'erano gli attori, ritratti da soli o in scene di gruppo, dalla Restaurazione in poi - i vari Betterton, Booth, Garrick - a confermare l'opinione che abbiamo di loro; le attrici Bracegirdle, Mountfort, Oldfield, vivaci come le ha descritte Cibber;¹⁴⁷ la Woffington (un vero Hogarth)¹⁴⁸ su un divano, oziosa e pericolosa; la scena del paravento nella famosa

¹⁴² In realtà scrisse un'altra opera, *Faulkener*, per la quale Lamb scrisse il prologo e che ebbe un discreto successo.

¹⁴³ Pubblicato nel numero di ottobre del 1822 di *The London Magazine*. Si veda la nota 80.

¹⁴⁴ *Peeping Tom of Coventry* (Il guardone di Coventry), farsa di John O'Keeffe, 1784.

¹⁴⁵ Si tratta dell'attore Charles Mathews che raccolse circa quattrocento ritratti di attori, acquistandoli in parte da altre collezioni (per esempio dalla vendita di quelle di Kemble, di Garrick e di Thomas Harris) o commissionandoli a pittori, tra cui specialmente Samuel De Wilde. Nella sua casa ai margini di Kenwood Estate a nord di Londra aveva fatto costruire una galleria in cui esporre molti dei suoi quadri. Aveva chiesto a Lamb di redigere un catalogo della sua collezione ma questi aveva declinato l'invito. Ridotto in povertà tentò senza successo di vendere la sua collezione, che alla fine fu ceduta sottocosto al neonato Garrick Club.

¹⁴⁶ Il riferimento è probabilmente alla *British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom* (Istituzione britannica per la promozione delle Belle arti nel Regno Unito), una società privata che aveva rilevato i locali della Shakespeare Gallery, aperta in Pall Mall a Londra nel 1789 per mostrare i dipinti di scene shakespeariane che John Boydell (1719-1804) aveva commissionato a pittori diversi e di cui vendeva le stampe. La *British Institution* (conosciuta anche come *Pall Mall Picture Galleries*) nel 1813 dette il via a esposizioni di pittori del passato e l'anno successivo dedicò una mostra a Gainsborough, Hogarth (presente con 58 dipinti), Wilson e Zoffani.

¹⁴⁷ Colley Cibber descrisse in modo aneddotico la vita teatrale della sua epoca in *An Apology for the Life of Colley Cibber* (1740).

¹⁴⁸ Il ritratto in questione è in realtà di un anonimo artista, forse francese. Mathews, che l'aveva acquistato da Henry Angelo, lo considerava di Hogarth ed è stato spesso attribuito all'artista.

commedia di Brinsley, con Smith e Mrs. Abington, che non ho visto; e gli altri che ho visto, e che vedo ancora lì. C'è Henderson, che non aveva rivali come Comus, che io avevo riconosciuto in Harley; Harley, il rivale di Holman, nella parte di Horatio; Holman, con i denti lucidi e brillanti, come Lothario,¹⁴⁹ e con i profondi sospiri nel ruolo di Romeo, l'Amleto più allegro ("nostro figlio è grasso") che abbia mai visto, nonostante i tentativi lodevoli (per una persona simpatica) di sembrare melanconico; e Pope,¹⁵⁰ il re della commedia e della tragedia che ora ha abdicato, nella parte di Enrico VIII e in quella di Lord Townley.¹⁵¹ C'erano i ritratti dei due Aickin, fratelli nella mediocrità; quello di Wroughton, che facendo Kitley¹⁵² sembrava aver dimenticato che in tempi migliori aveva recitato Alessandro; c'era la bella figura di John Palmer e la particolare insolenza di Bobby; e il piccolo Quick (l'imperatore di Islington¹⁵³ ora ritiratosi) con il suo squittio da violino da fiera. Ci sono le sembianze fisse e immobili, fredde come erano nella realtà, di Moody il quale, per paura di andare oltre la natura talvolta si tratteneva, e l'agitazione irrequieta di Lewis che, non avendo questa paura, spesso sconfinava nell'altro estremo. C'erano i ritratti di Farren e Whitfield, di Burton e Phillimore - nomi che allora contavano poco ma che, rammentati ora o riportati casualmente alla memoria dalla vista di un vecchio programma con i ricordi associati ad esso, possono "inondare gli occhi non usi a piangere".¹⁵⁴ C'è la prima Mrs. Pope, con il suo piacevole aspetto comune, morta non molto dopo gli altri; la sua voce, non sfibrata dall'età, nei suoi giorni migliori doveva aver gareggiato con le note argentine della stessa Barry, tanto me la ricordo incantevole anche da anziana - tra tutti i suoi ruoli da signora superava se stessa in *Lady Quakeress* di O'Keeffe (lì la terra toccava il cielo), quando recitava insieme a Lewis che faceva il "cugino allegro". Ci sono anche Mrs. Mattocks, la più sensibile delle megere, e Miss Pope, sempre una signora ma al limite della scortesia, con i complimenti di Churchill¹⁵⁵ che ancora brillavano sulle sue seducenti labbra di miele. Ci sono i due Bannister e Sedgwick, e Kelly, e Dignum (Diggy), e le perdute fattezze di Mrs. Ward, incomparabile in *Lady Loverule*,¹⁵⁶ e lo splendore collettivo di tutta la famiglia Kemble, e (la donna di Shakespeare) Dora Jordan, che sia nei primi tempi che negli

¹⁴⁹ Sia Horatio che Lothario sono personaggi di *The Fair Penitent* (La bella penitente, 1703), tragedia in versi di Nicholas Rowe.

¹⁵⁰ Alexander Pope (1763-1835).

¹⁵¹ In *The Provoked Husband* (Il marito provocato) di John Vanbrugh e Colley Cibber.

¹⁵² In *Every Man in His Humour* (Ognuno nel suo umore) di Ben Jonson.

¹⁵³ La zona di Londra in cui Quick abitava dopo aver lasciato le scene.

¹⁵⁴ William Shakespeare, sonetto 30.

¹⁵⁵ Charles Churchill, autore di un poema satirico sugli attori contemporanei, *The Rosciad* (1761), nel quale lodava Miss Pope. Il riferimento alle labbra di miele ("honeycomb lips") era nel poema di Churchill un'allusione a Polly Honeycombe, personaggio dell'omonimo racconto drammatico in un atto di George Colman the Elder, recitato appunto da Miss Pope.

¹⁵⁶ Personaggio di *The Devil to Pay* (1731), un'opera di Charles Coffey.

ultimi con le sue *due buffonate* ci ha incantato e fatto dimenticare i nostri dolori. Cercheremo di rammentare i suoi ritratti per ottenerle la simpatia di coloro che forse non hanno avuto il vantaggio di vedere questa impareggiabile collezione di Highgate.

La recitazione di Munden¹⁵⁷

Non molte sere fa ero tornato a casa dopo aver visto questo straordinario attore nella parte di Cockletop,¹⁵⁸ e quando sono andato a letto la sua strana immagine mi è rimasta appiccicata e non mi faceva dormire. Invano ho tentato di togliermela di dosso associandovi le cose più diverse. Decisi di essere serio e sollevai le questioni più gravi della vita, dell'infelicità personale, delle calamità pubbliche. Ma niente funzionava:

Lì stava seduto il buffone
A deridere la nostra condizione -¹⁵⁹

la sua bizzarra fisionomia, lo sconcertante costume, tutte le cose curiose che aveva messo assieme, la frusta serpentina che gli penzolava dalla tasca, la lacrima di Cleopatra e tutte le altre reliquie, la feroce satira di O'Keeffe, e il *suo* commento ancora più feroce, finché la forza della comicità, come l'eccessivo dolore, si liberò del suo stesso peso invitando il sonno che all'inizio aveva tenuto lontano.

Ma non sarei sfuggito così facilmente. Appena fui addormentato la stessa immagine, solo più sconcertante, mi assalì in forma di sogno. Non un solo Munden, ma cinquecento Munden mi danzavano davanti, come i volti che appaiono, che lo vogliate o no, quando avete fumato dell'oppio - tutte le strane espressioni che costui, che era il più strano di tutti gli strani mortali, aveva assunto sul suo vero volto, dal giorno in cui fu ingaggiato per asciugare le lacrime della città che piangeva la perdita di Edwin,¹⁶⁰ ora quasi dimenticato. Se la penna avesse potuto fissarle quando mi svegliai! Una o due stagioni fa fu esposta una collezione di quadri di Hogarth; non vedo perché non ci dovrebbe essere una collezione di ritratti di Munden. Per ricchezza e varietà questa non sarebbe affatto inferiore a quella.

C'è un volto di Farley, un volto di Knight, uno (e che volto!) di Liston, ma Munden non ha un volto che si possa propriamente fissare e dire *suo*. Quando pensate che abbia esaurito la sua riserva di espressioni, tutte inspiegabilmente in conflitto con la vostra serietà, all'improvviso spunta

¹⁵⁷ L'articolo apparso nell'ottobre 1822 sul *London Magazine* (cfr. nota 80) era stato ripreso da Lamb con lievi modifiche da quello pubblicato su *The Examiner* nei giorni 7 e 8 novembre 1819.

¹⁵⁸ In *The Farce of the Modern Antiques, or the Merry Mourners* (La farsa delle antichità moderne, o Gli allegri piagnoni), farsa di John O'Keeffe (1747-1833), 1792.

¹⁵⁹ *Richard II*, 3.2.162-163.

¹⁶⁰ Il riferimento è a John Edwin the Elder.

fuori con una serie completamente nuova, come l'Idra.¹⁶¹ Non è uno solo, ma una legione, non un attore comico ma un'intera compagnia. Se si potesse moltiplicare il suo nome come il suo aspetto, potrebbe riempire un programma di sala. Lui, e solo lui, *cambia faccia* letteralmente; per qualsiasi altra persona la frase è solo una figura che denota certe modificazioni del volto umano. Lui cerca dei volti in qualche invisibile guardaroba, come il suo amico Suett fa con le parrucche, e li tira fuori con altrettanta facilità. Non mi sorprenderebbe vederlo un giorno tirare fuori la testa di un ippopotamo o uscirsene come una pavoncella, in una qualche metamorfosi pennuta.

Ho visto questo attore così dotato in Sir Christopher Curry, nel vecchio Dornton,¹⁶² far ardere un sentimento che ha fatto battere all'unisono il polso di un teatro affollato, quando è venuto in aiuto al pulpito, facendo del bene alla moralità della gente. Ho visto in altri attori una debole somiglianza con questo genere di eccellenza, ma nella grandiosa farsa burlesca Munden emerge solitario come Hogarth. Hogarth, strano a dirsi, non ebbe seguaci. La scuola di Munden è cominciata e deve finire con lui.

Chi può *meravigliarsi* come lui? Chi può *vedere fantasmi* come lui? O lottare con la sua ombra, "Sessa",¹⁶³ come fa lui in quella pièce stranamente dimenticata, *The Cobbler of Preston* (Il ciabattino di Preston),¹⁶⁴ dove le sue trasformazioni da ciabattino a nobile, e da nobile a ciabattino, tengono il cervello degli spettatori in vivo fermento come se fossero recitate davanti a loro le *Mille e una notte*? Chi come lui può rendere straordinariamente interessanti gli oggetti più comuni della vita quotidiana, o provare a farlo? Un tavolo o uno sgabello, immaginati da lui, assumono una dignità pari al trono di Cassiopea: diventano di un'importanza stellare. Non se ne parlerebbe con più rispetto se fossero ascisi al firmamento. Un mendicante, dice Fuseli,¹⁶⁵ nelle mani di Michelangelo diventò il Patriarca della povertà; così il gusto di Munden rende antico e nobile tutto ciò che tocca. Le sue pentole e i suoi mestoli sono grandiosi e primordiali come le pignatte e le falci nell'antica visione profetica.¹⁶⁶ Un mastello di burro, considerato da lui, equivale a un'idea platonica. Lui capisce una coscia di montone nella

¹⁶¹ L'Idra di Lerna è un mostro mitologico, sconfitto da Ercole: aveva un numero impressionante di teste che ricrescevano doppie appena tagliate.

¹⁶² Personaggi rispettivamente di *Inkle and Yarico*, opera comica su libretto di George Colman the Younger e musica di Samuel Arnold (1787), e della commedia *The Road to Ruin* (La strada verso la rovina) di Thomas Holcroft (1792).

¹⁶³ Esclamazione di significato incerto usata da Shakespeare.

¹⁶⁴ Commedia basata su *The Taming of the Shrew* (La bisbetica domata) scritta nel 1716 da Charles Johnson.

¹⁶⁵ Johann Heinrich Füssli (conosciuto in Inghilterra come Henry Fuseli, 1741-1825), pittore e letterato romantico nato a Zurigo ma vissuto prevalentemente in Inghilterra e in Italia.

¹⁶⁶ Possibili riferimenti a Geremia 1.13, Giobbe 41.1-2 e 20, e Isaia 2.4.

sua quiddità. Sta lì a meditare, tra gli oggetti comuni della vita, come un uomo primitivo con attorno il sole e le stelle.

L'addio di Munden¹⁶⁷

Chi va regolarmente a teatro dovrebbe mettersi a lutto perché il re della commedia popolare è morto per il palcoscenico. Ahimè! Munden non c'è più! – date il via al dolore. Può ancora passeggiare in città, camminare per strada come se visse, può mangiare, bere e salutare gli amici con tutta l'apparenza della realtà; ma Munden, *quel* Munden, il Munden con un mucchio di fisionomie, un sacco di volti, è andato via per sempre lontano dalle luci e, per quanto riguarda la commedia, è morto quanto Garrick! Quando un attore si ritira (metteremo l'idea del *suicidio* nel modo più dolce possibile) quante persone di valore muoiono con lui! Insieme a Munden Sir Peter Teazle ha un colpo, Sir Robert Bramble rende l'anima, Crack smette di respirare. Senza Munden che ne sarà di Dozey? Dove cercheremo Jemmy Jumps? Nipperkin¹⁶⁸ e un migliaio di altri ammirevoli lazzi si riducono a niente, e la dipartita di Munden è una calamità drammatica. La serata in cui questo inestimabile umorista prese congedo dal pubblico, fu anche la sua beneficiata – un beneficio cui il pubblico non partecipò di certo. In cartellone c'era *Poor Gentleman* (Il povero gentiluomo) di Colman con la farsa *Past Ten o'Clock* (Dopo le dieci) di Tom Dibdin. Lettori, noi tutti conosciamo Munden nella parte di Sir Robert Bramble e del vecchio Dozey con la pelle color tabacco; abbiamo visto tutti l'anziano cordiale baronetto con il mantello celeste color del cielo e il raffinato tricorno, e abbiamo visto tutti il vecchio pensionato segnato dal tempo, il caro vecchio Dozey, andare su e giù per il palcoscenico con l'uniforme di colore blu intenso, ubriaco che di più non si può sperare e intrepido nel ricordare. In questa serata Munden sembrava, come il gladiatore, "raccolgere tutta l'energia vitale per morire"; poiché eravamo presenti a questa grande esibizione della sua forza, e poiché questa sarà l'ultima occasione che ci sarà mai offerta di parlare di questo ammirevole attore, "gli dedicheremo", come dice il vecchio John Buncler,¹⁶⁹ "un paragrafo".

Il teatro era pieno. *Pieno!* Puah! È una parola vuota! Il teatro era colmo, stipato di persone – stipato dalla porta di ingresso in platea fino all'ultimo

¹⁶⁷ Pubblicato sul *London Magazine* nel luglio 1824. L'articolo non è firmato ma è stato attribuito a Lamb dal figlio di Munden, Thomas Shepherd Munden, che fu anche biografo del padre. Si vedano anche *ultra*, le note 236 e 237.

¹⁶⁸ La lista di personaggi fa riferimento rispettivamente alle seguenti commedie: *The School for Scandal* di Sheridan, *The Poor Gentleman* di Colman (citato anche successivamente), *The Turnpike Gate* (La barriera, 1799) di Thomas Knight, *Past Ten O'Clock, and a Rainy Night* (1815) di Thomas Dibdin, *The Farmer* (L'agricoltore, 1787) di John O'Keefe, *Sprigs of Laurel* (Rami di alloro, 1796), sempre di O'Keefe.

¹⁶⁹ Riferimento a *The Life of John Buncler, Esq.* (Vita di John Buncler, 1756), romanzo di Thomas Amory (1691?-1788), libro amato da Hazlitt e da Lamb.

posto sul fondo del loggione a uno scellino. Nel gergo di un vinaio si potrebbe dire che un quartino di pubblico era stato aggiunto a forza in un litro di teatro. Tutti i londinesi cordiali, frequentatori di teatri, che si ricordavano di Munden anni prima, avevano trovato il coraggio e il denaro per questa beneficiata e perciò non erano poche le persone di mezz'età. La commedia¹⁷⁰ scelta per l'occasione procede a lungo senza nessuno che la conduca - fino al terzo o quarto atto quando, mi sembra, Sir Robert Bramble non fa la sua comparsa sul palcoscenico. Quando Munden entrò in scena fu ricevuto in modo sincero, rumoroso, esagerato: cappelli e fazzoletti che sventolavano, urla assordanti, un sonoro battere di bastoni - in quest'occasione si ricorse a tutti i vari modi in cui il cuore è abituato a manifestare la sua gioia. Mrs. Bamfield distrusse un ventaglio da due soldi agitandolo finché si trovò a muovere solo dei ferretti nudi. Mr. Whittington ruppe il bastone del suo nuovo ombrello da quasi mezza sterlina. La gratitudine fece grandi danni in quell'occasione festosa.

Il vecchio attore, il veterano, come giustamente disse di se stesso nel discorso di commiato, era davvero sopraffatto: teneva le mani giunte, ne premeva una saldamente sul petto, si inchinava, andava di qua e di là, piangeva. Quando il rumore cessò (come invariabilmente accade alla fine) la commedia procedette, e Munden offrì uno splendido ritratto del ricco, vecchio baronetto scapolo, eccentrico e caritatevole, che gira con Humphrey Dobbin alle calcagna e la filantropia nel cuore. In che modo scontroso eppure gentile reagisce alle contraddizioni di Humphrey, come si mette subito nella condizione di ribattere, con quanta tenerezza libera il suo cuore quando viene a sapere del duello di Frederick. In verità Munden recitò Sir Robert nel modo più perfetto, e fu impossibile non sentire mescolato al piacere il rammarico che fosse lì, davanti a noi, per l'ultima volta.

Nella farsa diventò sempre più divertente. Il vecchio Dozey è un prodotto di Greenwich. La faccia color bronzo come il collo, la lunga palandrana, i capelli bianchi in disordine, l'inclinazione, il debole per il grog, sono tutti di Greenwich. Munden nel ruolo di Dozey sembra non essere mai stato lontano dall'azione, dal sole e dall'alcol. Sembra (ahimè, sembrava!) a prova di fuoco. Il volto e la gola erano secchi come un chicco di uvetta e le sue gambe si muovevano per effetto del rum con l'indecisione che quella inestimabile bevanda in genere provoca. È in realtà ondeggiare, non camminare. Vira davanti a un tavolo e la marea del grog di tanto in tanto lo conduce fuori strada. Quella sera sembrava destinato a cadere in azione, e perciò lo guardavamo come si dice che alcuni marinai della Victory guardassero Nelson, con la consapevolezza che era l'ultima volta che mostrava il suo impeto e la sua uniforme. Nella scena in cui Dozey descrive una battaglia navale, l'attore fu grande come non mai, e sembrava la

¹⁷⁰ *The Poor Gentleman* (1806) di George Colman the Younger.

personificazione di una vecchia cannoniera! Il mantello penzolava come una bandiera a poppa, la sua fisionomia non era meno scura di uno di quei visi lucidi che in genere sono al comando di una nave. C'era qualcosa di gravoso, incerto e impressionante nelle sue virate. Una volta al largo, sembrava impossibile che andasse a ormeggiarsi e una volta all'ancora, non sembrava facile farlo salpare.

Comunque, arrivò il momento in cui il sipario calò e fu finita per Munden. Era terminata la farsa della serata, era terminata la farsa di una commedia lunga quarant'anni. Venne avanti non nei panni di Dozey, ma in quelli di Munden, e lo udimmo rivolgersi a noi dal palcoscenico per l'ultima volta. Si affidò - poco saggiamente, crediamo - a un foglio scritto. Lesse di "ricordi accorati" e di "impressioni indelebili", balbettava e si premeva sul cuore, e si metteva gli occhiali e prendeva delle papere leggendo i ringraziamenti, e si asciugava gli occhi, si inchinava e si rialzava, e alla fine uscì per sempre barcollando. Il programma del suo addio era pessimo, ma la lunga vita di perfezione che rese patetico il suo commiato superò ogni difetto, e il pubblico e Joe Munden si separarono da innamorati. Bene! Addio al Vecchio Cuore Generoso. Possa il tuo ritiro essere pieno di riposo come la vita pubblica fu piena di meriti. Dobbiamo tutti avere il nostro spettacolo di addio, uno alla volta.

Autobiografia di Mr. Munden¹⁷¹

Sentite, Signor Editore, una parola all'orecchio. Mi dicono che mi stamperete - mi stamperete, signore; che pubblicherete la mia vita. Ma che cosa vi importa della mia vita, signore? Che cosa vi importa che io abbia vissuto? La mia vita è una vita buonissima, signore. Sono assicurato con la Pelican, signore. Ho sessantasei anni - sei, attenzione signore; ma posso recitare Polonio, cosa che credo pochi dei vostri corri - corrispondenti possano fare, signore. Sospetto che sia uno scherzo, signore; sento puzzo di bruciato, è vero, è vero. Volete barare con me, lo volete davvero. Ma ve lo impedirà, signore. Vorreste farmi discendere da Guglielmo il Conquistatore, accidenti a voi. Ma non è affatto vero e la gente lo sa: hanno cominciato a subodorare i vostri trucchi, signore. Mr. Liston può essere nato dove desidera, signore, ma io non voglio essere nato a Lup - Lupton Magna per far piacere a qualcuno, signore. Mio figlio e io abbiamo guardato insieme la grande mappa del Kent e non abbiamo trovato questo posto che vorreste imporci, signore - imporci, dico. Né Magna né Parva, dice mio figlio; e lui sa il latino, signore - il latino. Se scrivete la mia vita vera, signore, dovete scrivere che io, Joseph Munden, attore comico, sono venuto al mondo il giorno di Ognissanti, nell'anno del Signore 1759 - 1759; né prima né dopo, signore; e che ho visto la luce - la luce, ricordate,

¹⁷¹ Pubblicato su *London Magazine* nel numero di febbraio 1825. Si tratta ovviamente di un'autobiografia fittizia.

signore, a Stoke Pogis – Stoke Pogis, *comitatu* Bucks,¹⁷² e non a Lup – Lup Magna che io credo non sia altro che una fandonia – una fandonia, mi sentite, signore? Mi chiedo come possiate dire queste sciocchezze su di me; davvero, sul serio. Non è da voi, signore; dico io – dico io. E mio padre era un onesto negoziante, signore: commerciava in malto e luppolo, signore, e apparteneva a una corporazione, signore, e alla Chiesa di Inghilterra, signore, non era un presbiteriano, né un ana – anabattista, signore, per quanto voi siate disposto a far credere il contrario alla gente onesta, signore. Le vostre bufale sono state scoperte, signore. La città non sarà più la vostra discarica, signore; e voi non dovete più avvilitare noi gente allegra, signore – noi che siamo attori comici – non dovete avvilitarci, signore. Niente sepolcri, signore. Non è nella nostra costituzione, signore, ve lo dico io – ve lo dico io. Ero un animale buffo fino dalla culla. Venni al mondo ridacchiando, e la levatrice ridacchiava, e le donne versarono il cordiale a forza di ridere e quando fui portato al fonte battesimale il parroco non mi poté battezzare dal ridere. Così non sono mai stato battezzato più che a metà. E quando ero il piccolo Joey, li facevo ridere tutti: non si vedeva neanche una faccia triste a Pogis. Solo natura, signore: ero nato comico. Il vecchio Screwup, il becchino, potrebbe dirvelo, signore, se fosse ancora vivo. Bene, ero obbligato a starmene chiuso ogni volta che c'era un funerale a Pogis. Sì sì – davvero, signore! Facevo le *boccacce* ai muli, come diceva lui, e li disturbavo con versacci e smorfie tanto che non stavano fermi davanti a una porta per colpa mia. E quando ero chiuso in casa e c'era solo un gatto a tenermi compagnia, seguivo la mia inclinazione, cercando di farlo ridere; qualche volta lo faceva e qualche volta no. Il mio maestro non mi capiva. Bastava che spingessi la lingua contro la guancia – contro la guancia, signore – e la verga gli cadeva di mano; così la mia istruzione è stata limitata, signore. Poi diventai un ragazzo e si pensò fosse opportuno farmi intraprendere una qualche professione che mi facesse diventare serio; ma non funzionò, signore. Diventai apprendista presso un mesticatore. Mio padre gli dette quaranta sterline come compenso per il mio addestramento, signore. Posso mostrare il cont – con – contratto, signore. Ma ero nato per fare il comico, signore; così scappai via e mi misi con gli attori, signore. E recitai al meglio a Amersham e a Gerrards Cross, e recitai mio padre davanti a lui, nella sua città di Pogis, nel ruolo di Gripe, quando non avevo ancora diciassette anni; e lui non mi riconobbe, ma dopo mi riconobbe e allora rise e io risi e, meglio ancora, il mesticatore rise e rinunciò alle condizioni del contratto per via dello scherzo; e così dopo andai in tribunale con le mani pulite – con le mani pulite – vedete, signore?

[Qui il manoscritto diventa illeggibile per due o tre fogli successivi, e pensiamo che la causa sia l'assenza di Mr. Munden junior che chiaramente

¹⁷² Cioè nella contea del Buckinghamshire.

l'ha trascritto per la stampa fino a questo punto. Il resto (a eccezione del paragrafo conclusivo, che apparentemente riprende con la prima grafia) sembra contenere un confuso resoconto di una qualche causa legale in cui fu impegnato Munden padre, con una storia circostanziata degli atti di un caso di rottura di una promessa di matrimonio, fatta a o da Jemima Munden, zitella – forse la cugina del comico, perché non pare che avesse sorelle; con delle date, conservate meglio, degli impegni di questo grande attore – del tipo “Cheltenham [scritto Cheltnam], 1776”, “Bath, 1779”, “Londra, 1789”, con gli aneddoti teatrali di Edwin, Wilson, Lee,¹⁷³ Lewis, ecc., sui quali ci siamo sforzati gli occhi senza risultato, nella speranza di offrire al pubblico qualcosa di divertente. Verso la fine, il manoscritto diventa un po' più chiaro, come abbiamo detto, e si conclude in questo modo:]

– stato davanti a loro per trentasei anni [immaginiamo che qui Mr. Munden stia parlando del suo addio finale alle scene] per essere infine mandato via. Ma sono stato su di spirito fino alla fine, signore. Che vuol dire se qualche lacrima è scesa sulle guance del vecchio veterano – chi poteva evitarle, signore? Sono stato un gigante quella sera, e avrei potuto recitare cinquanta parti, ognuna difficile come Dozey. Le mie capacità non sono mai state migliori, signore. Ma dovevo essere riposto sullo scaffale. Non andava più bene al pubblico ridere con il loro vecchio servitore, signore. [in questo punto un po' di umidità ha cancellato una o due frasi.] Però posso ancora interpretare Polonio, signore; davvero, sul serio. Servo vostro, signore

Joseph Munden

Biografia di Mr. Liston¹⁷⁴

Il soggetto di questa Biografia discende in linea diretta da Johan de L'Estonne (si veda il *Domesday Book*,¹⁷⁵ dove è scritto così), che arrivò con il Conquistatore ed ebbe in ricompensa delle terre a Lupton Magna, nel Kent. Fabyan,¹⁷⁶ sulla cui autorità mi baso, ha dimenticato di specificare i suoi meriti particolari e i servizi resi, o forse non l'ha ritenuto importante. Fuller¹⁷⁷ pensa che fosse un alfiere di Hugo de Agmondesham, un potente

¹⁷³ Si tratta forse di James Nathaniel Lee, un attore non famoso ma molto attivo al Covent Garden.

¹⁷⁴ Pubblicato sul *London Magazine* nel gennaio 1825. L'articolo non era firmato ma in una lettera scritta a Miss Hutchinson Lamb se ne attribuiva la paternità e si vantava di aver inventato totalmente questa biografia che invece era stata presa per vera e ripubblicata su giornali e programmi teatrali.

¹⁷⁵ Censimento ordinato da Guglielmo il Conquistatore e terminato nel 1086.

¹⁷⁶ Robert Fabyan (morto nel 1513 circa), autore di una *Cronaca di Francia e Inghilterra*, che narra storie parallele delle due nazioni dalla creazione al regno di Enrico VII Tudor, e che fu pubblicata postuma nel 1516.

¹⁷⁷ Thomas Fuller (1608-1661), religioso e storico.

barone normanno che fu ucciso per mano di Aroldo stesso nella fatale battaglia di Hastings. Sia come sia, qualche secolo dopo troviamo in quella contea una famiglia florida che porta quel nome. John Delliston, cavaliere, era High Sheriff del Kent, secondo Fabyan, *quinto Henrici Sexti*; e se ne può rintracciare la linea genealogica discendente - l'ortografia varia secondo l'uso instabile del tempo, da Delleston a Leston o Liston, tra i quali pare si alternasse finché, nell'ultima parte del regno di Giacomo I, finalmente si fissò nella forma bisillabica definita e piacevole che mantiene ancora. Aminadab Liston, il più anziano rappresentante della famiglia a quel tempo, apparteneva alla setta più rigida dei puritani. Mr. Foss, di Pall Mall, mi ha gentilmente informato di un trattato sicuramente suo, che ha solo le iniziali A. L. ed è intitolato "Lo specchio ridente, ovvero il Ritratto dell'attore, dove la fisionomia oltraggiosa di indecenti istrioni della scena si riflette potentemente sulle loro mostruosità mimiche, come ha (finora) brutalmente corrotto i suoi adepti con vili vanità": uno strano titolo, che però mostra quelle stesse assurdità di cui abbondavano i frontespizi di quell'epoca creatrice di libelli. L'opera reca la data 1617; precedette *Histriomastix*¹⁷⁸ di quindici anni e, anche se l'ha preceduto nel tempo non ne è però molto lontano come virulenza. È divertente trovare un antenato di Liston che getta fango sugli attori all'inizio del diciassettesimo secolo in questo modo:

"Pensa forse (l'attore) con le sue stitiche smorfie di strappare un'anima angosciata al suo dolore, o deturpando la divina denotazione di dignità destinata (degnamente descritta nel volto umano e in nessun altro luogo) di riproporre la similitudine del paradiso con un'approssimazione nuova e scandalosa (non come prima intenzione) di quelle corrispondenze aborrite, brutte e proibite da Dio, con il gergo canzonatorio di scimmie beffarde, e balbettando come babbuini, di distorcere l'aspetto di ogni misura modesta, come se i nostri peccati non fossero sufficienti a piegarci la schiena senza che lui strappi e pieghi le sue membra per un'allegria inopportuna (o piuttosto per malvagità) in modo deforme, lanciando occhiate lascive quando dovrebbe imparare, ciarlano invece di pregare, strabuzzando gli occhi (che farebbe meglio a volgere in alto in cerca di grazia), laddove nel Paradiso terrestre (se possiamo spingerci così in alto per la sua professione) quel demoniaco serpente appare per certo il suo predecessore dotandosi per primo di una maschera come un qualche Roscio corrotto e chiassoso (sputo su tutti loro) per ingannare con spettacoli da palcoscenico la Donna in ammirazione, il cui sesso è stato sempre il principale sostenitore di

¹⁷⁸ *Hystriomastix: the Players Scourge* (*Histriomastix: la frusta dell'attore*, 1632) è un'invettiva contro il teatro scritta dal puritano William Prynne; l'autore fu condannato alla gogna e al taglio delle orecchie, ma il saggio rappresenta bene il culmine della polemica e delle accuse contro gli attori che avrebbe di lì a poco, all'inizio della guerra civile, portato alla chiusura dei teatri.

questi Misteri e si vocifera che sia il principale frequentatore di teatri dove, mi si dice, l'abitudine è comunemente quella di biasciare (negli intervalli) mele, non ambigualmente derivate da quel frutto funesto (peggiore nei suoi effetti del pomo della discordia), e dove talvolta i fischi di dissenso, sento dire, fanno risuonare in modo vivace quelle uscite serpentine e diaboliche nel Paradiso terrestre".

La vivacità puritana dei primi presbiteriani sembra essersi calmata con il tempo e l'opinione degli antenati più vicini al nostro soggetto piano piano pare placata in una specie di calvinismo moderato. Comunque, ci si poteva aspettare un po' del vecchio pregiudizio tra i posteri di A. L.

Il nostro eroe era l'unico figlio di Habakkuk Liston, stabilitosi come ministro anabattista sul suolo ereditato dai suoi antenati. C'è un documento formale, registrato in questo modo nel libro della chiesa a Lupton Magna: "Johannes, filius Habakkuk er Rebeccae Liston, Dissidentium, natus quinto Decembri, 1780, baptizatus sexto Februarii sequentis; Sponsoribus J. et W. Wollaston, una cum Maria Merryweather". La stranezza di un ministro anabattista che si conforma ai riti battesimali della Chiesa mi avrebbe invogliato a dubitare dell'autenticità di questa annotazione, se non mi fosse stata fatta leggere come favore personale da Mr. Minns, l'amministratore intelligente e rispettabile della chiesa di Lupton. Forse l'aspettativa di vantaggi terreni da parte di alcuni dei protettori potrebbe aver indotto questa deviazione impropria, tale deve essere sembrata, dalla pratica e dai principi di quella setta generalmente rigida. Il termine *Dissentientium* forse era inteso dal religioso ortodosso come una critica per la presunta incongruenza. Che cosa o di quale natura fossero le aspettative cui abbiamo accennato, ora non abbiamo modo di appurare. Ormai dei Woollaston non c'è traccia in paese, mentre il nome di Merryweather si trova sull'insegna di un negozio di droghiere all'estremità occidentale di Lupton.

Del piccolo Liston non ci sono eventi registrati prima dei quattro anni quando un serio attacco di morbillo rischiò di privare la generazione successiva di un capitale di divertimento innocente. La sua malattia era del tipo più grave e per una settimana o due si disperò di salvare la vita del bambino. La sua guarigione, lui l'ha sempre attribuita (dopo che al cielo) all'intervento umano di un certo Dr. Wilhelm Richter, un praticone tedesco, che in quel momento difficile prescrisse una abbondante dieta di *sauerkraut*, e si vide che il bambino ne mangiava avidamente, quando ogni altro cibo lo disgustava: da questo cambio di dieta la sua ripresa fu rapida e completa. Gli abbiamo sentito spesso citare questa circostanza con gratitudine e non è assolutamente sorprendente che per tutta la vita l'abbia accompagnato il piacere per questo tipo di alimento, così ripugnante e sgradevole per i normali gusti inglesi. Quando è invitato a cena da

qualcuno dei suoi amici, Mr. Liston non manca mai di trovare accanto al coltello e alla forchetta un piatto di *sauer-kraut*.

A nove anni eccolo sotto la tutela del Rev. Goodenough (dato che la salute di suo padre probabilmente non gli permetteva di dargli lui stesso un'istruzione) dal quale imparò una buona quantità di greco e di latino, oltre a un po' di matematica, fino a che la morte di Mr. Goodenough, a settant'anni quando Liston ne aveva undici, mise fine per il momento ai suoi progressi classici.

Abbiamo sentito il nostro eroe descrivere, con un'emozione che fa onore al suo cuore, le terribili circostanze della morte di questo rispettabile anziano gentiluomo. Sembra che stessero passeggiando insieme, maestro e allievo, in un bel tramonto più di un chilometro a ovest di Lupton, quando Mr. Goodenough ebbe l'improvvisa curiosità di guardare giù da un crepaccio dove di recente era stato scavato un pozzo per una speculazione mineraria (che Sir Ralph Shepperton, cavaliere e membro del parlamento per la contea stava allora progettando ma che fu abbandonata subito dopo). L'anziano religioso, sporgendosi, o per disattenzione o per un'improvvisa vertigine (probabilmente l'insieme delle due cose), di colpo perse l'appoggio e, per usare la frase di Mr. Liston, scomparve, e sicuramente fu ridotto in un migliaio di pezzi. Il rumore della sua testa, ecc., che sbatteva via via sui massi sporgenti del precipizio fece così effetto al bambino che gli venne una seria malattia; e per molti anni persino dopo che si era ristabilito non fu mai visto sorridere neanche una volta.

La morte di tutti e due i genitori, che avvenne non molti mesi dopo questo incidente disastroso e forse ne fu accelerata (per uno dei due o per entrambi), mise il giovane sotto la protezione della prozia materna, Mrs. Sittingbourn. Non l'abbiamo mai sentito parlare di questa zia se non in termini quasi reverenziali. Ha sempre attribuito ai consigli e ai modi di lei la fermezza con cui in anni più adulti è stato in grado, pur vivendo una vita generalmente non la più adatta all'austerità e alla solitudine, di mantenere un carattere serio, non alterato dalle frivolezze connesse alla sua professione. Ann Sittingbourn (ne abbiamo visto il ritratto fatto da Hudson) era imponente, rigida, alta, con delle fattezze straordinariamente somiglianti al soggetto di questa memoria. La sua tenuta nel Kent era vasta e piena di verde; la casa era una di quelle venerabili dimore che colpiscono nell'infanzia e non sono facilmente dimenticate negli anni successivi. Nell'antica solitudine di Charnwood, all'ombra fitta di querce e di betulle (il suo albero preferito), il giovane Liston si dedicò alle abitudini contemplative che non l'hanno mai più completamente abbandonato. Lo si incontrava di solito nei mesi estivi che meditava con un libro in mano - non un testo drammatico. Per un po' il volume amato furono le *Riflessioni* di Boyle che fu poi sostituito da *Night Thoughts* (Pensieri notturni) di Young, un libro che per tutta la vita ha continuato a far presa su di lui. Se lo porta

sempre dietro, e non è insolito vederlo, quando riposa nei momenti di pausa della sua occupazione, appoggiato a una quinta, in una posizione alla Herbert of Cherbury,¹⁷⁹ che sfoglia un'edizione tascabile del suo autore preferito.

Ma la solitudine di Charnwood non era destinata a oscurare per sempre il cammino del nostro giovane eroe. La morte prematura di Mrs. Sittingbourn, a settant'anni, causata dall'incauto uso di un braciere di carbone nella sua camera, lo lasciò a diciannove anni quasi senza risorse. Il fatto che proprio il teatro si presentasse come il luogo idoneo per il suo talento e, in particolare, che scegliesse una linea così lontana da quella che sembrava la sua inclinazione, potrebbe richiedere una qualche spiegazione. A Charnwood, dunque, lo vediamo pensieroso, serio e ascetico. Fino dalla culla era avverso alla carne e ai liquori forti; astemio persino al di là della disposizione del luogo e quasi contro le rimostranze della sua prozia, severa ma non rigida – la sua bevanda abituale era l'acqua, e il suo cibo poco più che noci e ghiande dei suoi alberi preferiti. È un dato medico che questo tipo di dieta, per quanto favorevole alla forza contemplativa dei primitivi eremiti, etc., sia poco adatta alle menti e ai corpi meno robusti delle generazioni successive. Ne deriva quasi sempre l'ipocondria, e così fu nel caso del giovane Liston. Divenne preda di deliri e aveva visioni. Quelle ghiande aride, distillate da una costituzione riarsa per natura, salirono in un occipitale già pronto ad infiammarsi a causa della lunga reclusione e per lo zelo delle rigide idee calviniste. Nella depressione di Charnwood fu assalito da allucinazioni di genere simile a quelle di cui si parla a proposito di Sant'Antonio da Padova. Volti folli di buffoni di tanto in tanto si affacciavano al suo sensorio. Che chiudesse gli occhi o li tenesse aperti, erano sempre presenti le stesse visioni. Più i suoi pensieri erano oscuri e profondi, più le apparizioni erano bizzarre e buffe. Gli ronzavano intorno fitte come mosche, urtandolo, deridendolo, gridandogli nell'orecchio, eppure con delle appendici così comiche che ciò che prima era un tormento alla fine diventò un sollievo, e lui non desiderò compagnia migliore di quella offerta da questi allegri fantasmi. Ora vedremo in che modo questo notevole fenomeno influenzò il suo futuro destino.

Alla morte di Mrs. Sittingbourn lo troviamo accolto nella famiglia di Mr. Willoughby, un illustre mercante, residente in Birchin Lane, a Londra, che faceva affari con la Turchia. Qui perdiamo un po' il filo della sua storia – e non sappiamo quali motivi spinsero questo gentiluomo a decidere di ospitarlo a casa sua. Forse aveva avuto dell'affetto per Mrs. Sittingbourn in passato ma, comunque fosse, il giovane era trattato più come un figlio che come impiegato, anche se ufficialmente non era che questo. Svaghi diversi, il cambio di scena, con l'alternanza di lavoro e divertimento che si può

¹⁷⁹ Il riferimento è al ritratto di Edward Herbert of Cherbury, fatto da Isaac Oliver nel 1610, in cui il nobile è ripreso mentre si riposa sotto un albero.

avere nella sua forma più perfetta solo a Londra, sembra che l'abbiano liberato in breve tempo dalle manifestazioni ipocondriache che l'avevano assalito a Charnwood.

Nei tre anni che seguirono il suo trasferimento in Birch Lane, sappiamo che fece più di un viaggio in Oriente, in qualità di agente di Mr. Willoughby presso la Sublime Porta. Sarebbe facile riempire la nostra biografia con i brani divertenti che gli abbiamo sentito raccontare come accaduti a Costantinopoli – come quando fu preso perché sospettato di aver progettato di entrare nel Serraglio ecc. –, ma pur essendo convinti della sincerità di questo gentiluomo pensiamo che alcune delle storie siano di natura così strana e altre di natura così romantica che, pur essendo divertenti, sarebbero fuori posto in una narrazione di questo tipo, che tende non solo alla pura verità ma anche a evitare persino l'apparenza del contrario.

Ora lo riporteremo di nuovo sul mare e lo immaginiamo nell'ufficio commerciale in Birch Lane, dove il suo protettore è soddisfatto del ritorno del suo agente, e tutto va così bene che ci aspetteremmo di trovare alla fine Mr. Liston divenuto un ricco mercante presso la Borsa, come la chiamano. Ma guardate gli scherzi del destino! Durante una gita d'estate a Norfolk, nell'anno 1801, la vista casuale della bella Sally Parker, come si chiamava (allora nella compagnia di Norfolk), distolse di colpo la sua inclinazione dal commercio e fu, come si direbbe in una banale biografia, preso dal sacro fuoco del teatro. Ed è stato un bene per gli amanti dell'allegria che il nostro eroe abbia preso questa strada, altrimenti ora sarebbe un tipo per niente divertente: un laborioso mercante londinese.

Pertanto, lo troviamo poco dopo che debutta, come si dice, sulle scene di Norwich, nella stagione di quell'anno, ormai ventiduenne. Avendo una naturale inclinazione per la tragedia, scelse la parte di Pirro in *The Distressed Mother* (La madre addolorata),¹⁸⁰ con Sally Parker come Ermione. Dopo lo troviamo nei ruoli di Barnwell, Altamont, Chamont,¹⁸¹ etc., ma come se la natura l'avesse destinato al socco, una inevitabile malattia lo rese assolutamente inadatto alla tragedia. La sua persona, in quest'ultimo periodo di cui sto parlando, era piacevole e persino maestosa; la sua fisionomia inclinava alla serietà: aveva il potere di fermare l'attenzione del pubblico a prima vista quasi più di qualsiasi altro attore tragico, ma non riusciva a trattenerla. Per comprendere questo ostacolo, dobbiamo tornare indietro di qualche anno a quegli spaventosi sogni ad occhi aperti di Charnwood. Queste allucinazioni, che erano scomparse davanti alla distrazione di una vita meno reclusa e di una compagnia più libera, ora, nei

¹⁸⁰ Tragedia di Ambrose Philips (1674-1749), scritta nel 1712 come traduzione e adattamento dell'*Andromaque* di Racine.

¹⁸¹ Personaggi delle opere *The London Merchant* (Il mercante londinese) di George Lillo (1731), *The Fair Penitent* (1702) di Nicholas Rowe, e *The Orphan* (L'orfana) di Thomas Otway.

solitari studi drammatici e con l'intensa richiesta emotiva connessa alla recitazione tragica, ripresero con intensità decuplicata. A metà di qualche passaggio molto patetico (per esempio Jaffier¹⁸² che prende congedo dall'amico morente), di colpo veniva sorpreso da un accesso di risate sguaiate. Mentre gli spettatori singhiozzavano tutti davanti a lui per l'emozione, all'improvviso una di quelle facce grottesche facevano capolino e lui non riusciva a resistere all'impulso. Una scusa tempestiva era servita allo scopo una o due volte, ma non ci si può aspettare che il pubblico tolleri ripetutamente questa violazione della continuità emotiva. Lui descrive queste visioni come fossero molti demoni che lo perseguitavano e paralizzavano ogni effetto. Persino ora, mi si dice, non può recitare il famoso soliloquio di Amleto neanche in privato, senza scoppiare smodatamente a ridere. Comunque, quello che non ebbe la forza razionale di vincere ebbe abbastanza buon senso di cambiare in profitto, e decise di fare della sua malattia un vantaggio. Sagacemente cambiò il coturno in socco e le visioni cessarono all'istante o, anche se per un po' si presentarono, aiutavano ad aggiungere una nota vivace alla sua vena comica - alcune delle sue facce più attraenti sono (come dice lui) poco più che trascrizioni e copie di quegli straordinari fantasmi.

Abbiamo delineato la vita del nostro eroe fino al periodo in cui stava per incontrare per la prima volta le simpatie del pubblico londinese. I particolari del suo successo da allora sono davanti agli occhi di tutti perché serva un resoconto dettagliato. Dirò solo che Mr. Willoughby, ora che il suo risentimento ha avuto il tempo di placarsi, è uno degli amici più veri del suo vecchio agente rinnegato; e che, dopo che le speranze di Mr. Liston su Miss Parker furono svanite con il suo fallimento al servizio di Melpomene, nell'autunno del 1811 sposò l'attuale moglie da cui ha avuto un figlio, Philip, e due figlie, Ann e Augustina.

L'illusione teatrale¹⁸³

Si sostiene che un'opera teatrale sia recitata bene o male in rapporto all'illusione scenica prodotta. Il problema non è se questa illusione possa comunque essere perfetta. Si dice che il momento più vicino a raggiungerla è quando l'attore sembra totalmente inconsapevole della presenza degli spettatori. Nella tragedia - in tutto ciò che deve suscitare emozioni - questa attenzione assoluta sul gioco scenico sembra indispensabile. Eppure, di fatto, i nostri più bravi attori tragici ne fanno a meno ogni giorno e anche se i riferimenti a un pubblico, sotto forma di invettiva o di emozione esagerata, non sono troppo frequenti o palesi, possiamo dire che ciò

¹⁸² *Venice Preserved* di Thomas Otway.

¹⁸³ Il saggio fu pubblicato la prima volta col titolo *Imperfect Dramatic Illusion* (L'illusione drammatica imperfetta) su *The London Magazine*, il 1 agosto 1825; poi fu ripubblicato come *Stage Illusion* in *The Last Essays of Elia*, London, Edward Moxon, 1833.

nonostante si produce lo stesso una quantità di illusione sufficiente a suscitare interesse drammatico. Ma, a parte la tragedia, ci si può chiedere se in certi personaggi della commedia, specialmente in quelli un po' bizzarri o che implicano una qualche idea contraria al senso morale, non sia una prova della migliore abilità dell'attore comico quando questi, senza assolutamente rivolgersi al pubblico, mantenga con esso una tacita intesa e lo renda, senza che gli spettatori se ne accorgano, parte della scena. Per farlo è richiesta la massima finezza; ma parliamo solo dei grandi artisti che esercitano questa professione.

Il difetto più umiliante nella natura umana che proviamo in noi stessi o che vediamo negli altri è forse la vigliaccheria. Vedere un vigliacco fatto alla perfezione sul palcoscenico produce solo ilarità. Molti di noi ricordano i vigliacchi di Jack Bannister. Ci potrebbe essere niente di più divertente o di più piacevole? Amavamo questi furfanti. E questo, come avveniva se non per la perfetta arte dell'attore che subdolamente dava a intendere a noi spettatori che persino nel bel mezzo dell'attacco di panico non era neanche per metà vigliacco come noi lo consideravamo? Vedevamo in lui tutti i sintomi della malattia - il labbro tremante, le ginocchia che tremolano, i denti che battono - e avremmo potuto giurare che "quell'uomo era terrorizzato". Ma dimenticavamo per tutto quel tempo - o lo tenevamo per noi quasi come un segreto - che lui non aveva perso mai il controllo neanche per una volta, che aveva rivelato con un migliaio di sguardi e gesti divertenti - indirizzati a noi e immaginati come invisibili ai suoi compagni in scena - che la sicurezza nelle sue risorse non l'aveva mai abbandonato. Era il ritratto genuino di un vigliacco o non piuttosto un'immagine che l'abile artista era riuscito a manipolare per noi al posto dell'originale, mentre segretamente eravamo conniventi con questa illusione, allo scopo di ottenere più piacere di quello che ci avrebbe dato una rappresentazione più genuina dell'imbecillità, dell'inettitudine e della rinuncia che sappiamo connesse alla vigliaccheria?

Perché gli avari sono così detestabili nel mondo e così tollerabili sul palcoscenico se non perché l'abile attore, con una specie di allusione piuttosto che rivolgendosi direttamente a noi, spoglia il personaggio di un bel po' della sua spregevolezza e sembra sollecitare la *nostra* compassione per come sono insicuri i suoi documenti e le borse del denaro? Attraverso questo sottile spiraglio metà dell'odiosità del personaggio - la chiusura su se stesso con cui nella vita reale si rannicchia lontano dalla simpatia umana - evapora. L'avarò diventa umano, cioè, non è un vero avaro. Di nuovo qui una somiglianza divertente sostituisce una realtà molto sgradevole.

Il malumore, l'irritabilità, gli acciacchi penosi dei vecchi, che nella realtà producono solo dolore a vedersi, falsificati su un palcoscenico divertono non solo per le aggiunte comiche ma in parte anche per una convinzione interiore che *vengano recitati* davanti a noi, che siano solo simili al vero ma

non veri. Ci piacciono perché sono resi al di sotto della vita, o a lato, ma non *come la vita vera*. Quando Gattie recita la parte di un vecchio, è davvero arrabbiato? O è soltanto una piacevole finta, somigliante quanto basta per riconoscerla, senza imporci un inquietante senso di realtà?

Per quanto sembri paradossale, gli attori possono essere fin troppo naturali. Questo era il caso di un vecchio attore. Niente poteva essere più serio o vero delle maniere di Mr. Emery; ciò funzionava in modo eccellente nel suo Tyke¹⁸⁴ e nei personaggi tragici. Ma quando portava nella commedia la stessa rigida e esclusiva attenzione al gioco scenico e la volontaria cecità e insensibilità per tutto ciò che stava oltre il sipario, produceva un effetto duro e dissonante. Non era in accordo con il resto delle *dramatis personae*. C'era tra lui e loro un legame esile quanto quello tra lui e il pubblico. Era un terzo stato: asciutto, scostante e antisociale con tutti. Considerata singolarmente la sua interpretazione era magistrale, ma la commedia non è questa cosa rigida – perciò non viene richiesto lo stesso grado di credibilità come nelle scene serie. Il grado di credibilità che viene richiesto ai due generi può essere esemplificato dal tipo diverso di verità che ci aspettiamo quando uno ci racconta una storia triste o una storia allegra. Nel primo caso, se sospettiamo che sia falsa anche per un nonnulla, la rifiutiamo totalmente. Le lacrime si rifiutano di scendere se sospettiamo un inganno, ma a chi racconta una storia allegra è concessa libertà d'azione. Ci contentiamo di molto meno della verità assoluta. Con l'illusione drammatica è la stessa cosa. Confessiamo che nella commedia ci piace vedere un pubblico ammesso dietro le scene – preso dall'interesse per il dramma, benvenuto come testimone, almeno. C'è qualcosa di sgarbato in un attore comico che si tiene distante dal partecipare o interessarsi a coloro che sono venuti perché lui li faccia divertire. Macbeth deve vedere il pugnale e dirlo solo a se stesso, ma un vecchio bacucco in una farsa può pensare di *vedere qualcosa* e esprimerlo con parole e sguardi consapevoli, nel modo più semplice possibile, alla platea, ai palchi e alla galleria. Quando un impertinente in una tragedia, un Osric¹⁸⁵ per esempio, rompe le passioni serie della scena, approviamo il disprezzo con cui viene trattato. Ma quando il piacevole insolente della commedia, in una pièce intesa puramente a dare piacere e a creare ilarità da situazioni bizzarre, disturbasse l'erudito facendogli perdere tempo, o occupando la sua casa, lo stesso genere di disprezzo espresso (sebbene *naturale*) distruggerebbe l'equilibrio del piacere negli spettatori. Perché l'intrusione sia comica, l'attore che recita la parte dell'uomo infastidito deve lasciare un po' perdere la natura; in breve, deve pensare al pubblico ed esprimere solo

¹⁸⁴ Personaggio di *The School of Reform, or How to Rule a Husband* (La scuola della correzione; ovvero, Come dominare un marito, 1805), commedia di Thomas Morton (1764?-1838).

¹⁸⁵ Personaggio secondario in *Amleto*: un cortigiano ridicolo che diventa lo zimbello del principe.

quel tanto di malcontento e di collera che sia coerente con il piacere della commedia. In altri termini, la sua confusione deve sembrare semi-fasulla. Se scaccia l'intruso con il viso sobrio e composto di un uomo che fa sul serio e specialmente se esprime le sue rimostranze in un tono che nella realtà provocherebbe senza dubbio un duello, questo suo modo realistico distrugge l'esistenza bizzarra e puramente drammatica dell'altro personaggio (che per renderla comica necessita di una comicità antagonista da parte di chi si trova davanti), e trasforma ciò che voleva essere oggetto di svago, piuttosto che di fede, in un esempio assoluto di sfacciataggine vera, che non susciterebbe in noi divertimento bensì sofferenza a vederla inflitta seriamente a qualunque degna persona. Un attore molto assennato (nella maggior parte dei suoi ruoli) pare essere incorso in un errore del genere recitando con Mr. Wrench nella farsa *Free and Easy* (Liberi e disinvolti).¹⁸⁶

Sarebbe noioso fare molti esempi: questi possono essere sufficienti a mostrare che la recitazione comica non domanda sempre all'interprete di astrarsi totalmente da ogni riferimento a un pubblico come è richiesto, ma che in alcuni casi può aver luogo una specie di compromesso e che si possono raggiungere tutti gli scopi del piacere teatrale con una intesa giudiziosa, non annunciata troppo apertamente, tra le signore e i signori di qua e di là dal sipario.

Barbara S—¹⁸⁷

A mezzogiorno del 14 novembre 1743 o 1744 – non mi ricordo in quale dei due anni – non appena l'orologio ebbe suonato, Barbara S—, con la sua solita puntualità salì la lunga scala sconnessa inframezzata da disagiati pianerottoli, che conduceva all'ufficio o, meglio, a una specie di palco con dentro una scrivania, dove sedeva quello che allora era il tesoriere del vecchio Bath Theatre¹⁸⁸ (forse pochi dei nostri lettori lo ricordano). In tutto il paese era abitudine, e lo è ancora, credo, fino ad oggi, che gli attori ricevessero la paga settimanale il sabato. Non era molto quello che Barbara doveva avere.

La ragazzina aveva appena compiuto dieci anni, ma la sua importante posizione nel teatro, tale le sembrava, insieme a quello che metteva via dei

¹⁸⁶ Non è chiaro a chi faccia riferimento. La farsa *Arbitration, or Free and Easy* di Frederick Reynolds (1764-1841) secondo la *Biographia Dramatica* fu recitata al Covent Garden nella stagione 1806-1807, ma mai pubblicata.

¹⁸⁷ Pubblicato su *London Magazine*, aprile 1825. Secondo Brander Matthews, la storia fu raccontata a Lamb dall'attrice Fanny Kelly, ma sicuramente lui vi mescolò molto di immaginario; di fatto dietro il nome fittizio di Barbara S. si cela la stessa Kelly.

¹⁸⁸ Negli anni cui fa riferimento Lamb, il teatro doveva essere quello aperto nel 1723 a Bath, in Kingsmead Street, e chiuso definitivamente nel 1751, poi sostituito da un nuovo teatro in Orchard Street che divenne il primo Theatre Royal fuori Londra, nel 1768. Il proprietario del vecchio teatro di Bath era Mr. Dimond, non Diamond, come scrive Lamb.

suoi guadagni con diligente impegno, avevano dato un'aria di donna adulta al suo modo di camminare e di comportarsi. L'avreste presa per una persona più grande di almeno cinque anni.

Fino a poco prima era stata semplicemente impiegata nei cori o dove c'era bisogno di bambini per riempire la scena. Ma l'impresario, vedendo in lei una precisione e un'abilità al di sopra della sua età, da qualche mese le aveva affidato l'interpretazione di parti intere. Potete immaginare l'importanza che Barbara si dava per questa promozione. Aveva già pianto nel ruolo del giovane Arthur, aveva preso in giro Richard con petulanza infantile nella parte del duca di York, e a sua volta aveva rimproverato quella stessa petulanza quando era Principe di Galles.¹⁸⁹ Avrebbe reso in modo perfetto il figlio maggiore nell'*afterpiece* patetico di Morton, ma *Children in the Wood* non era ancora stato scritto.¹⁹⁰

Molto dopo che questa bambina era diventata una signora anziana, ho visto alcune di queste particine, ognuna delle quali prendeva due o tre pagine al massimo, copiate nella rozza grafia del suggeritore di allora, che senza dubbio le aveva trascritte un po' meglio e con più attenzione per le attrici tragiche adulte della compagnia. Ma così com'erano, piene di macchie e di scarabocchi, scritte per un bambino, lei le aveva conservate tutte, e quando successivamente era all'apice della sua fama erano piacevoli da guardare rilegate in costoso marocchino in cui ogni parte singola, piccola, costituiva un *libro*, con bei fermagli dorati, ecc. Le aveva tenute coscienziosamente come le erano state affidate; neanche una macchia era stata cancellata o alterata. Le erano preziose per la loro capacità di suscitare ricordi commoventi. Erano i suoi principi, i rudimenti, gli atomi elementari, i piccoli passi con cui si era spinta avanti verso la perfezione. Diceva: "Che cosa avrebbe potuto fare la gomma o la pietra pomice per questi tesori?"

Non ho fretta di cominciare la mia storia - in realtà ho poco o quasi niente da dire - così riferirò soltanto di una sua osservazione relativa a quel periodo interessante.

Non molto tempo prima che morisse avevo parlato con lei della quantità di reale emozione che un grande attore tragico prova mentre recita. Osavo pensare che anche se all'inizio questi attori dovevano aver provato i sentimenti che suscitavano tanto fortemente negli altri, con la ripetizione frequente queste emozioni dovevano indebolirsi in grande misura e l'esecutore doveva affidarsi al ricordo di passate emozioni, piuttosto che esprimerne una presente. Lei, indignata, respinse l'idea che per un attore

¹⁸⁹ Rispettivamente Arthur in *King John*, Richard di York e poi Edward, principe di Galles, in *Richard III*.

¹⁹⁰ *Children in the Wood* (rappresentato al Drury Lane nel 1793 e pubblicato nel 1794) era un'opera in due atti su libretto di Thomas Morton (1764-1838) e musica di Samuel Arnold (1740-1802).

tragico veramente grande ciò che creava questi effetti sul pubblico potesse mai degradarsi in qualcosa di puramente meccanico. Con molta delicatezza, evitando di portare a esempio la sua esperienza, mi disse che tanto tempo prima, quando recitava la parte del figlioletto di Isabella,¹⁹¹ interpretata da Mrs. Porter (mi pare fosse lei), nel momento in cui quella notevole attrice si era chinata su di lei per dirle qualcosa di straziante, aveva sentito che stava versando delle vere calde lacrime che (per usare la sua forte espressione) le avevano completamente bruciato la schiena.

Non sono del tutto sicuro che fosse Mrs. Porter; era comunque qualche grande attrice di quel periodo. Non importa il nome, ma ricordo perfettamente il fatto delle lacrime cocenti.

Mi è sempre piaciuto stare in compagnia degli attori e sono sicuro che un disturbo nel mio modo di parlare (che certamente mi ha tenuto lontano dal pulpito), ancora più che non certe inabilità personali, sulle quali in quella professione spesso si chiude un occhio, non mi hanno impedito in un certo periodo della mia vita di frequentarli. Una volta ho avuto l'onore (devo sempre chiamarlo così) di essere ammesso alla tavola di Miss Kelly, ho giocato a whist con Mr. Liston, ho chiacchierato con Mrs. Kemble, che era sempre di buonumore, ho conversato in amicizia con il suo bravissimo marito, Charles Kemble. Mi è stato permesso di avere una conversazione "classica" con Macready¹⁹² e di vedere la galleria di ritratti degli attori a casa di Mr. Mathews¹⁹³ quando il gentile proprietario, per ricompensarmi del mio amore per i vecchi interpreti, che anche lui amava così tanto, la visitò insieme a me, dando alla sua eccezionale collezione la sola cosa che l'artista non poteva averle dato: la voce e il movimento. Antiche voci, quasi sbiadite, di Dodd e dei Parson e di Bedeley, a un suo ordine hanno ripreso vita per me. Solo Edwin non ha potuto far rivivere. Ho cenato con - Ma sto diventando vanesio.

Come stavo per dire, alla scrivania del tesoriere di allora del vecchio Bath Theatre - non a quella di Diamond - si presentò la piccola Barbara S—.

I suoi genitori avevano una posizione rispettabile. Il padre era stato, credo, un farmacista della città, ma la sua professione, per cause che provando una debolezza simile alla sua non posso accusare, o forse semplicemente per quella sfortuna che accompagna alcune persone nel loro cammino lungo la vita e che è impossibile attribuire all'imprudenza, ora era ridotta a niente. Di fatto erano alla fame quando l'impresario, che li conosceva e li rispettava in tempi migliori, prese la piccola Barbara nella sua compagnia.

¹⁹¹ In *The Fatal Marriage* di Southerne. L'aneddoto è riportato nel diario di Henry Crabb Robinson (1775-1867) e si riferisce in realtà a una recita di *King John* in cui Miss Kelly recitava la parte di Arthur e Mrs. Siddons (non Mrs. Porter) quella di Constance.

¹⁹² William Charles Macready (1793-1873), che aveva una cultura classica superiore a quella di altri attori, avendo studiato da giovane alla Rugby School.

¹⁹³ Cfr. il saggio "I vecchi attori", in particolare la nota 145.

Nel periodo di cui ho parlato all'inizio, i magri guadagni di lei erano il solo sostegno della famiglia, incluse le due sorelle minori. Devo gettare un velo pietoso su delle circostanze mortificanti. Basti dire che la sua paga del sabato era la sola occasione di mangiare carne alla domenica (generalmente la loro unica occasione di mangiare carne).

Accennerò solo a una cosa: che nella parte di un bambino,¹⁹⁴ in cui doveva come personaggio teatrale mangiare un pollo arrosto (che gioia per Barbara!) un comico che quella sera forniva quella prelibatezza, con un errato senso dell'umorismo del suo ruolo, sparse sul piatto una tale quantità di sale (che pena e che dolore per Barbara!) che quando gliene ficcò in bocca un pezzo, lei fu obbligata a sputarlo. E, un po' per la vergogna di aver recitato male la sua parte e un po' per il dolore della fame vera nel perdere quella leccornia, il suo cuoricino pianse fino a spezzarsi, finché un fiotto di lacrime, che gli spettatori ben nutriti furono assolutamente incapaci di capire, caritatevolmente le diede sollievo.

Questa era la piccola affamata e meritevole che stava lì in piedi davanti al vecchio Ravenscroft, l'economista, per avere la paga del sabato.

Ravenscroft era, come ho sentito dire da molti vecchi teatranti oltre che da lei stessa, uno degli uomini meno adatti a fare l'economista. Non era bravo con i conti, pagava a caso, non teneva quasi libri contabili e, tirando le somme alla fine della settimana, se trovava che mancava una sterlina o giù di là, era contento che non fosse andata peggio.

Ora, la paga settimanale di Barbara era appena una mezza ghinea. Per sbaglio gliene mise in mano - una intera.

Barbara andò via saltellando.

All'inizio era assolutamente ignara dell'errore. Dio sa che Ravenscroft non l'avrebbe mai scoperto.

Ma quando fu scesa fino al primo di quei pianerottoli sconnessi, si rese conto dell'insolito peso del metallo che premeva nella sua manina.

Ora notate il dilemma.

Per natura era una bambina buona. Non aveva subito influenze negative dai genitori né da chi le stava intorno. Ma non le avevano insegnato niente. Le casupole fumose dei poveri non sono sempre portici di filosofia morale. Questa piccola non aveva l'istinto del male, ma si poteva dire che non avesse principi saldi. Aveva sentito lodare l'onestà ma non aveva neppure immaginato che si potesse applicare a lei. Pensava che fosse qualcosa che riguardava gli adulti, uomini e donne. Non aveva mai conosciuto la tentazione, né pensato di dovervi predisporre una resistenza.

Il suo primo impulso fu di tornare dal vecchio economista e di spiegargli l'errore. Era già così confuso per l'età oltre a una naturale assenza di precisione, che lei avrebbe avuto delle difficoltà a farglielo capire. *Questo*, le fu chiaro in un attimo. E poi era così tanto denaro! E allora le venne in

¹⁹⁴ In *Children in the Wood* di Morton.

mente l'immagine di una porzione più grande di carne sulla loro tavola il giorno dopo e i suoi piccoli occhi brillarono e le si inumidì la bocca. Ma Mr. Ravenscroft era sempre stato così amabile, era sempre stato suo amico dietro le quinte e aveva persino raccomandato di affidarle alcune delle sue particine. E poi si pensava che il vecchio avesse un sacco di soldi. Si pensava che il teatro gli rendesse cinquanta sterline all'anno. E allora si figurò le sorelline senza calze e senza scarpe. E quando guardò le sue calze bianche di cotone, pulite, che il suo impiego a teatro aveva reso indispensabile che la madre le procurasse con duro lavoro e sottraendo qualcosa alla famiglia, pensò quanto sarebbe stata felice di coprire i loro piedini con calze come quelle e come allora avrebbero potuto accompagnarla alle prove, cosa che non avevano potuto fare fino ad allora perché non abbigliate alla moda – immersa in questi pensieri era arrivata al secondo pianerottolo – intendo il secondo a partire dall'alto, e ne aveva ancora un altro da attraversare.

Che la virtù sostenga Barbara!

Quell'amica che mai viene meno sopraggiunse: in quel momento una forza non sua, l'ho sentita dire, si rivelò – una ragione oltre il ragionamento – e senza che lei agisse, apparentemente (poiché non sentì mai che le si muovessero i piedi), si ritrovò alla scrivania singola che aveva appena lasciato e sentì la sua mano nella vecchia mano di Ravenscroft, che prese in silenzio il tesoro restituito e che era rimasto seduto (quel buon uomo) inconsapevole di quei minuti che per lei erano stati secoli angosciosi. Da quel momento una profonda pace scese nel cuore di lei e così seppe che cosa è l'onestà.

Un anno o due in cui, senza lamentarsi, si dedicò alla sua professione migliorarono i piedi e il futuro delle sue sorelline, rimisero in sesto l'intera famiglia e la liberarono dalla difficoltà di discutere dogmi morali su un pianerottolo.

Le ho sentito dire che per lei fu una sorpresa, non molto diversa dalla mortificazione, vedere la calma con cui il vecchio mise in tasca la differenza che le aveva causato quella terribile agonia.

Ho saputo questo aneddoto su di lei nel 1800 dalla defunta Mrs. Crawford,¹⁹⁵ che allora aveva sessantasette anni (morì poco dopo). Spesso ho pensato che dovesse alle sue pene in quest'occasione quel potere di straziare il cuore nel rappresentare emozioni in conflitto, per cui anni dopo fu considerata di poco inferiore (e forse non inferiore affatto nella parte di Lady Randolph)¹⁹⁶ persino a Mrs. Siddons.

¹⁹⁵ Il nome da ragazza di questa signora era Street, e lo cambiò in successivi matrimoni, in Dancer, Barry e Crawford. Era Mrs. Crawford, vedova per la terza volta, quando la conobbi. [Nota dell'Autore.]

¹⁹⁶ In *Douglas* di John Home (1780).

La religione degli attori¹⁹⁷

Finora il mondo si è dato così poca pena circa la religione di una comunità, la quale per altri aspetti contribuisce molto al suo divertimento, che prima della disgrazia occorsa di recente a un famoso attore tragico¹⁹⁸ a malapena si degnava di osservare la condotta di un singolo attore, e ancora meno di indagare sulle cause nascoste delle sue azioni. In realtà dobbiamo far violenza alla nostra immaginazione per concepire un attore in mezzo alle relazioni della sua vita privata, tanto identifichiamo queste persone nella nostra mente con i personaggi che interpretano sul palcoscenico. Quanto sembra strano venire a sapere che la povera Miss Pope, per esempio – per l’opinione che abbiamo di lei come Mrs. Candour –¹⁹⁹ era una buona figlia, una sorella amorosa, esemplare in tutte le attività della vita domestica! È ancora più difficile pensare a una chiesa e immaginare Liston inginocchiato su un cuscino o Munden che dice pie giaculatorie – “e fa le boccacce all’evento invisibile”²⁰⁰. Ma i tempi migliorano velocemente; e se il processo di santità avviato sotto i felici auspici dell’attuale detentore della licenza²⁰¹ andrà avanti fino al completamento, sarà necessario che un attore giustifichi la sua fede così come la sua condotta. Fawcett deve studiare i cinque punti²⁰² e Dicky Suett, se fosse vivo, dovrebbe rispolverare il catechismo. Gli effetti cominciano già a farsi vedere. Un famoso interprete ha pensato bene di offrire al mondo una confessione della sua fede, o *Religio Dramatici* di Br–²⁰³. Questo gentiluomo, nel lodevole tentativo di allontanare dalla sua persona l’onta dell’ebraismo, con la sfrontatezza di uno appena convertito, tentando di provare troppo ha, secondo l’opinione di molti, provato troppo poco. Una semplice dichiarazione di essere cristiano era sufficiente, ma strano a dirsi la sua apologia non ne parla affatto. Non ci resta che capirlo da alcune espressioni che implicano che sia protestante, ma non ci interessava analizzare le sottigliezze della sua ortodossia. Per i suoi amici della *vecchia religione* la distinzione non era

¹⁹⁷ Pubblicato su *The New Monthly Magazine*, aprile 1826.

¹⁹⁸ L’attore è Edmund Kean e la “disgrazia” è la causa di adulterio intentatagli nel 1824 da Cox, un rispettabile consigliere della City, che Kean perse: dovette pagare 800 sterline, fu lasciato dalla moglie e fu oggetto di ostracismo da parte della stampa e del pubblico.

¹⁹⁹ Personaggio di *The School for Scandal* di Sheridan.

²⁰⁰ *Hamlet*, 4.4.50.

²⁰¹ George Colman the Younger (1762-1836), che dal 1824 ricoprì con eccessiva severità la carica di censore.

²⁰² I cinque punti del calvinismo, talvolta chiamati le dottrine della grazia, sono un sommario dei canoni teologici del Sinodo di Dordrecht e rispecchiano la soteriologia tipica di questo movimento. Essi interpretano la natura della grazia di Dio nella salvezza della creatura umana.

²⁰³ Il riferimento è forse al tenore John Braham e a qualche sua presa di posizione contro un possibile accenno alla sua origine ebraica sulla stampa. Il titolo mima scherzosamente quello di *Religio medici* (1642), il famoso testo del medico Thomas Browne che discuteva del conflitto tra scienza e religione.

pertinente; poiché, che cosa interessano al rabbino Ben Kimchi le differenze che sono intervenute dopo? Per la massa dei cristiani che crede nella supremazia del papa – cioè per la maggior parte del mondo cristiano – la sua religione sembrerà confusa come al solito. Ma forse lui pensava che tutti i cristiani fossero protestanti, così come i bambini e la gente comune chiama cristiano chiunque non sia un animale. L'errore non era molto grave in un proselito così giovane, che poteva credere che il generale (come dicono i logici) fosse contenuto nel particolare. Tutti i protestanti sono cristiani; io sono un protestante, *ergo*, ecc.: come se uno scimmiotto, sostenendo di essere un uomo, saltando quel termine come troppo generico e volgare, dovesse subito decisamente proclamarsi gentiluomo. L'argomento sarebbe, come si dice, *ex abundantia*.²⁰⁴ Da qualsiasi fonte derivi questo *excessus in terminis*, non possiamo fare altro che congratularci con lo stato generale della Cristianità per l'adesione di un convertito così straordinario. Chi sia il lieto strumento di questa conversione dobbiamo ancora scoprirlo: è molto simile al tentativo del defunto pio Dr. Watts²⁰⁵ di cristianizzare i Salmi del Vecchio Testamento. Un po' della vecchia indecenza ebraica si perde nella trasformazione, ma un bel po' dell'asprezza è addolcita e ridotta nell'adattamento.

La comparsa di un trattato così singolare in questa circostanza ci ha spinto a fare un'indagine generale sullo stato attuale della religione in teatro. Con il favore degli amministratori delle chiese di St. Martin-in-the-Fields e di St. Paul's a Covent Garden, che ci hanno aiutato nel nostro scopo prontamente e con grande gentilezza, siamo ora in grado di offrire al pubblico i seguenti particolari. In senso stretto le due grandi istituzioni²⁰⁶ non sono religiose nel loro insieme. Ci aspettavamo di trovare un cappellano, come in St. Stephen's e in altri istituti e siamo stati molto sorpresi che non ci fosse, poiché il defunto Mr. Bengough in uno dei due teatri e Mr. Powell nell'altro mostravano decisamente, per la serietà dei loro discorsi e del loro comportamento, oltre che per l'abitudine di vestirsi di nero quando comparivano per la prima volta all'inizio del quinto atto o alla fine del quarto, di essere qualificati per tale carica. Poiché queste corporazioni non sono propriamente delle congregazioni, dobbiamo dunque cercare la soluzione alla nostra domanda nei gusti, negli obiettivi, nell'educazione e nella cultura dei loro singoli membri. Come ci aspettavamo, la maggioranza in entrambi i teatri appartiene alla Chiesa ufficiale – soltanto che in uno dei due si sospetta un forte fermento di cattolicesimo romano; il

²⁰⁴ Espressione legale (*ex abundantia cautela*) che significa "in modo più che sufficiente".

²⁰⁵ Isaac Watts (1674-1748), teologo e scrittore di inni, che mise in versi i salmi in prospettiva cristiana.

²⁰⁶ Le compagnie del Drury Lane e del Covent Garden.

che, considerato che l'impresario²⁰⁷ ha notoriamente ricevuto la sua istruzione in un seminario straniero, non ci deve stupire molto. Alcuni sono arrivati a dire che Mr. T-y,²⁰⁸ in particolare, appartiene a un ordine religioso che è stato recentemente ripristinato sul continente. Possiamo smentirlo: quel gentiluomo è membro della Chiesa scozzese e il suo nome si trova, con suo grande onore, nella lista dei separatisti dalla congregazione di Mr. Fletcher. Mentre la maggior parte di loro, come abbiamo detto, sono contenti di continuare nei sicuri confini dell'ortodossia nazionale, i sintomi di uno spirito settario sono emersi laddove meno li avremmo cercati. Alcune delle signore in entrambi i teatri sono impegnate su punti controversi. Miss F., ci hanno informato in modo convincente, è una *Sub-* e Madame V. una *Supra-Lapsarian*.²⁰⁹ Mr. Pope è l'ultimo membro della scomparsa setta dei Ranters. Mr. Sinclair si è unito agli Shakers. Mr. Grimaldi Senior, dopo essere stato a lungo un Jumper,²¹⁰ è recentemente finito in alcune strane teorie sulla caduta dell'uomo, che lui interpreta come un *reale ruzzolone*, non allegorico - con il quale l'intera umanità divenne, per così dire, disabile a fare opere buone. Per lui l'orgoglio non sarà altro che un torcicollo; l'incertezza, nervi scossi; l'inclinazione a seguire vie sinistre, una stortura nelle articolazioni; la morte spirituale, una paralisi; la mancanza di carità, una contrazione delle dita; il disprezzo della legge, una testa rotta; il cerotto, un sermone; la garza per fasciarla, il testo sacro; gli anatomisti, i predicatori; un paio di grucce, il Vecchio e il Nuovo Testamento; una fasciatura, l'obbligo religioso - un modo fantasioso di illustrare, derivato dagli eventi e dalle abitudini della sua passata vocazione *spiritualizzata*, piuttosto che non da una approfondita conoscenza del testo ebraico, di cui si dice sia solo uno studioso inesperto. Mr. Elliston, per quanto ne possiamo sapere, deve ancora scegliere la sua religione, sebbene alcuni lo ritengano muggletoniano.²¹¹

²⁰⁷ Si tratta di Charles Kemble, al tempo manager del Covent Garden. Come i suoi fratelli maschi fu educato alla fede cattolica del padre e studiò a Douai nel nord della Francia, nel collegio gesuita frequentato da ragazzi cattolici inglesi.

²⁰⁸ Daniel Terry, attore, impresario e drammaturgo.

²⁰⁹ Le due attrici in questione sono forse Miss Foote e Madame Vestris. I due termini si riferiscono a delle sette religiose che credevano rispettivamente che Dio avesse previsto e permesso la caduta dell'uomo o che l'uomo fosse predestinato alla salvezza oppure alla dannazione addirittura prima della creazione e della caduta.

²¹⁰ Tutti nomi di congregazioni protestanti calviniste emerse durante il Commonwealth (1649-1660) o nel diciottesimo secolo, alcune delle quali seguaci di bizzarre cerimonie, come i Jumpers che gridavano e saltavano nelle assemblee per mostrare gioia.

²¹¹ Movimento protestante di piccole dimensioni nato durante la Guerra Civile che prese il nome dal religioso Lodowicke Muggleton.

Dedicato all'ombra di Elliston²¹²

Tu, il più giocondo di tutti gli spiriti che un tempo avevano un corpo, dove te ne sei volato via? In quale regione amica possiamo immaginare tu sia fuggito?

Stai ancora seminando avena selvatica²¹³ (il tempo del raccolto doveva ancora venire per te) sulle sabbie precarie dell'Averno? O fai *Il libertino*²¹⁴ (come ci piacerebbe di più pensare) vagando tra i ruscelli elisi?

Questa struttura mortale, al tempo in cui recitavi le tue brevi buffonate tra noi, in realtà per te non era che una prigione, come il vano sogno platonico di questo *corpo* non è più che un carcere di provincia, davvero, oppure una qualche vile casa di detenzione, in cui i cinque sensi sono le catene. Sapevi bene che non ti dovevi affrettare a toglierti questi ceppi; e capisti di dovertene andare, temo, prima di essere pronto ad abbandonare questo edificio di carne. Era la tua Casa dei Piaceri, il Palazzo delle Delizie rare, il tuo Louvre o il tuo Whitehall.

In quali misteriosi alloggi sei sistemato ora? E quando possiamo aspettarci la tua festa aerea di inaugurazione?

Conosciamo il Tartaro e abbiamo letto delle Ombre Beate; ora posso comprensibilmente figurarti in uno dei due.

È forse troppo azzardare l'ipotesi che (come gli Scolastici ammettevano ci fosse un luogo separato per i patriarchi e gli infanti non battezzati) possa esistere da qualche parte – magari non lontano da quel deposito di tutte le vanità che Milton vide nelle sue visioni –²¹⁵ un LIMBO per gli ATTORI? E immaginare che

Lassù, come vapori aerei salgono
Le cose del teatro e chi in quegli oggetti
Basò vane speranze di gloria o fama eterna?
Tutte le opere incompiute degli autori,
Fallite, mostruose, o fatte male,
Dannate in terra, finiscono là –
Drammi, Opere, Farse e le loro assurdità.²¹⁶

Là, vicino alla luna (che alcuni supponevano non impropriamente fosse il tuo pianeta guida sulla terra), non potresti ancora recitare le tue burle

²¹² Fu pubblicato insieme al saggio "Ellistoniana", su *Englishman's Magazine*, nell'agosto 1831, subito dopo la morte dell'attore. Forse si trattava di un unico testo, diviso in due per comparire due volte nell'indice. Nel preparare *Essays of Elia* per la stampa Lamb li rivide entrambi e li corresse a fondo.

²¹³ Modo di dire che significa "spassandotela".

²¹⁴ *The Libertine*, opera di Thomas Shadwell pubblicata nel 1676, adattamento del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina.

²¹⁵ Cfr. nota 103.

²¹⁶ Rivisitazione di Lamb in chiave teatrale dei versi che Milton dedica al Limbo delle Vanità (*Paradise Lost*, III, 445 e sgg).

manageriali, grande Impresario incorporeo? Ma sei ancora Impresario e ancora direttore?

Nel retropalco, invisibile per l'occhio umano, la musa ti guarda esercitare un potere postumo.

Fantasmi sottili di Figuranti (mai stati in carne sulla terra) ti circondano all'infinito e il loro canto è sempre "Vergogna, fantasia peccaminosa!"²¹⁷

Le tue bizzarrie su questa terra erano magnifiche, ROBERT WILLIAM ELLISTON!, poiché ancora non sappiamo il tuo nuovo nome in cielo.

Mi secca pensare che, privato delle tue vesti regali, tu debba traghettare, una povera ombra biforcuta, in una folle chiatta sullo Stige. Mi pare di udire il vecchio barcaiuolo, che pagaia vicino al pontile pieno di erbacce, urlare con la voce rauca "voga, voga!" e tu, salutando con la mano e con un gesto maestoso, non lo degni di altra risposta che di due brevi parole: "No, rema".

Ma le leggi del regno di Plutone fanno poca differenza tra un re e un ciabattino, tra un impresario e un buttafuori, e se per caso le date della vostra vita coincidevano, stai tranquillamente attraversando, gomito a gomito (Oh, ignobile livellamento della morte!) con l'ombra di qualche spegnimoccolo recentemente scomparso.

Misericordia! Quali denudamenti, quali svestizioni di costumi teatrali, e di vanità private! Quali spoliazioni fino all'osso, prima che il torvo Traghettatore ti conceda di posare un piede sul suo barcone malconcio!

Corone, scettri; scudo, spada e mazza; i tuoi abiti per l'incoronazione (poiché tu hai portato con te tutti gli oggetti del guardarobiere, abbastanza da affondare una nave); l'ermellino del giudice, la parrucca del damerino, la tabacchiera à la *Foppington* –²¹⁸ devono essere tutti buttati a mare, lui dichiara decisamente. E quell'Antico Marinaio non tollera rifiuti, perché fino dal noioso monodramma del vecchio citaredo tracio,²¹⁹ dobbiamo credere che Caronte abbia mostrato poco amore per gli spettacoli teatrali.

Ecco fatto: ora sei senza peso, *pura et puta anima*.

Mio Dio, come sembri *piccolo!*

Così sembreremo tutti, re e imperatori – nudi per l'ultimo viaggio.

Ma il sinistro ribaldo se ne va, spingendo sui remi. Addio, bella e piacevole ombra! Con tutti i miei ringraziamenti per tante ore tristi della vita rischiarate dalle tue innocue stravaganze, pubbliche o private.

Rhadamanthus – che giudica le cause minori laggiù, lasciando quelle più serie ai suoi due fratelli –²²⁰ l'onesto Rhadamanthus, sempre parziale verso

²¹⁷ "Fie on Sinful Phantasy" è la canzone danzata dalle fate in *The Merry Wives of Windsor* (Le allegre comari di Windsor) 5.5.92. Non si conosce la musica originale.

²¹⁸ Lord Foppington è il damerino alla moda nella commedia della Restaurazione *The Relapse* (1696) di John Vanbrugh.

²¹⁹ Orfeo.

²²⁰ Eaco e Minosse.

gli attori, che pesa la loro esistenza variopinta qui sulla terra, facendo il conto delle poche debolezze che possono aver macchiato la tua *vita reale*, come la chiamiamo (per quanto, sostanzialmente, poco meno aerea delle tue futili bizzarrie sulle scene del Drury), così come delle tante eco, ripercussioni naturali, e risultati che possiamo ipotizzare dalle stravaganze che assumesti nella tua vita *secondaria*, o *finta*, ogni sera su un palcoscenico – dopo un castigo clemente con una verga più leggera dei riccioli della Medusa, ma sufficiente a “eliminare da te l’Adamo colpevole”,²²¹ ti manderà via dall’uscita a destra – il lato “corte” dell’Ade – che porta ai *masques* e alle feste nel Teatro Reale di Proserpina.

Ellistoniana²²²

La mia conoscenza con la simpatica persona di cui tutti lamentiamo la scomparsa era solo superficiale.

La prima volta che fui presentato a E. – questa presentazione poi crebbe fino a diventare conoscenza, ma un po’ meno che familiarità – fu a un banco della Libreria di Leamington Spa, acquistata recentemente da un ramo della sua famiglia. E., per il quale niente era sconveniente – per avviare, immagino, un interessamento filiale e farlo proseguire con successo – stava servendo di persona due belle signorine che erano entrate nel negozio evidentemente per informarsi di qualche nuova pubblicazione, ma in realtà per dare un’occhiata all’illustre commerciante, con la speranza di poter parlare con lui. Con che aria tirò giù il volume, dando senza emozioni la sua opinione sul valore dell’opera in questione, e lanciandosi in una dissertazione sui suoi meriti in confronto a quelli di certe pubblicazioni rivali, di genere simile! Le clienti affascinate pendevano giustamente dalle sue labbra, soggiogate dal giudizio autorevole. Così ho visto un uomo in una commedia *recitare* la parte del negoziante, così Lovelace vendeva i suoi guanti in King Street.²²³ Ammirai l’arte istrionica con cui riusciva a spazzar via qualsiasi idea di infamia dall’occupazione che aveva assunto così generosamente; e da quel momento in poi l’ho giudicato, senza pentirmene in seguito, una persona della quale sarebbe stato bello approfondire la conoscenza.

Trattare dei suoi meriti come attore comico sarebbe superfluo. Io mi occupo solo delle sue abitudini a un tempo private e professionali – quella fusione armoniosa dei modi dell’attore con quelli della vita quotidiana che portava il palcoscenico sulla strada e nei salotti, continuando la commedia quando la commedia era finita. “Mi piace Wrench”, un giorno gli disse un amico, “perché sul palcoscenico è la stessa persona semplice e naturale che è fuori

²²¹ Citazione da *Henry V*, 1.1.30.

²²² Pubblicato insieme a “Dedicato all’ombra di Elliston” su *Englishman’s Magazine*, numero di agosto 1831 (cfr. nota 212).

²²³ Nel romanzo *Clarissa* di Samuel Richardson.

dalle scene". "Proprio il caso mio", rispose Elliston, dimenticando in modo disarmante che il rovescio di una frase non sempre porta alla stessa conclusione, "Io fuori dal palcoscenico sono uguale a come sono sulla scena". L'implicazione a prima vista sembra identica, ma esaminatela un po' e vedrete che ammette solo che uno dei due attori non *recita* mai, e l'altro sempre.

In realtà questo era il fascino del comportamento di Elliston in privato. Avevate una brillante interpretazione che vi si svolgeva davanti agli occhi, senza pagare niente. Come quando un re passa la notte in un alloggio di fortuna, la più povera stamberga che lui onora dormendoci diventa per quel periodo di tempo *ipso facto* un palazzo, così ogni volta che Elliston camminava, si sedeva o stava fermo in piedi, lì era il teatro. Si portava dietro la sua platea, i palchi e le gallerie, e sistemava il suo teatro portatile agli angoli delle strade e nei mercati. Sui selciati più duri calcava sempre le scene, e se il suo tema era per caso appassionato, il tappeto di panno verde della tragedia sorgeva spontaneamente sotto i suoi piedi.²²⁴ E questo era generoso e dimostrava amore per la sua arte. Così Apelle dipingeva *sempre* - col pensiero. Così G. D.²²⁵ scrive sempre poesia. Odio un artista tiepido: conosco attori - e alcuni dello stampo di Elliston - che vi avrebbero divertito piacevolmente interpretando un libertino o un damerino, per le due o tre ore in cui questi personaggi hanno vita in teatro; ma non appena cala il sipario con il suo rumore metallico uno spirito plumbeo sembra afferrare tutte le loro facoltà. Riemergono come persone acide, tetre, intollerabili per le loro famiglie, per i servi, ecc. Un attore vi allarga il cuore con atti e sentimenti generosi fino a farlo battere per un afflato di simpatia universale; volete assolutamente andare a casa e fare qualche buona azione, l'opera vi sembra noiosa fino al momento di uscire dal teatro e realizzare le vostre lodevoli intenzioni. Alla fine il campanello suona per l'ultima volta e questo cordiale rappresentante di tutto ciò che è amabile nel cuore umano viene avanti - un miserabile. Elliston era molto più coerente. *Recitava* Ranger²²⁶ e Ranger riempiva di felicità il cuore di tutto il pubblico? Perché lui non doveva *essere* Ranger e diffondere la stessa calda felicità nella sua cerchia privata? Con il suo temperamento, la sua carica vitale, la sua generosità, con le sue follie, forse, cos'altro poteva fare se non identificarsi con il personaggio? Dobbiamo amare un simpatico libertino, o un damerino, sulle scene e darci le arie di avere in odio lo stesso personaggio se lo incontriamo nella vita reale? Oppure, che cosa ci avrebbe guadagnato l'attore a spogliarsi della sua interpretazione? Poteva Elliston come uomo

²²⁴ Il cosiddetto "tappeto tragico" di panno verde veniva steso sul palcoscenico prima delle scene di violenza per impedire che gli attori si rovinassero gli abiti sulle nude assi di legno quando dovevano cadere e morire in scena.

²²⁵ George Dyer, un letterato eccentrico.

²²⁶ Personaggio di *The Suspicious Husband* (Il marito sospettoso) di Benjamin Hoadley (1747).

essere essenzialmente differente dal suo ruolo se avesse evitato deliberatamente di presentarci, nei circoli privati, la vivacità leggera, la sfrontatezza, gli imbrogli dell'originale?

"Ma c'è qualcosa di non naturale in questo continuo *recitare*; vogliamo l'uomo vero".

Siete proprio sicuri che non sia l'uomo stesso che non potete, o non volete, vedere sotto i segni esteriori che, comunque, non sono affatto incompatibili con lui? Non potrebbe essere nella natura di alcuni uomini essere estremamente artificiali? La colpa è meno biasimevole negli *attori*. Cibber era il suo Foppington, con tutto lo spirito che Vanbrugh poteva attribuirgli. "L'opinione che ho di questa persona" – Ben Jonson diceva di Lord Bacon – "non fu mai accresciuta dalla sua *posizione* o dai suoi *onori*. L'ho rispettato e lo rispetto per la *grandezza* che gli era propria; perché mi è sempre sembrato uno degli uomini più grandi che siano esistiti nella storia. Nelle sue avversità ho sempre pregato che il cielo gli desse forza, poiché la *grandezza* non gli mancava".

La qualità che qui viene elogiata era evidente nel soggetto di questi futili ricordi almeno quanto in Lord Verulam.²²⁷ Chi ha immaginato che essere innalzato in modo inatteso alla direzione di un grande teatro londinese avesse influenzato la posizione di Elliston o cambiato la sua natura, non conosceva la *grandezza* fondamentale dell'uomo che denigrava. Ho avuto la fortuna di incontrarlo vicino alla chiesa di St. Dunstan (che, con i suoi puntuali giganti,²²⁸ ora non è altro che polvere e ombra)²²⁹ la mattina della sua nomina a quell'importante incarico. Afferrandomi la mano con uno sguardo significativo, disse solo: "Avete sentito la notizia?". Poi, con un'altra occhiata che seguì la sorpresa, aggiunse: "Sono il futuro direttore del Drury Lane Theatre". Mi vide senza fiato e non rimase ad aspettare congratulazioni o una risposta, ma se ne andò via in silenzio e mi lasciò lì a digerire con calma la sua nuova carica. Di fatto, non c'era niente che si potesse dire. Solo un silenzio espressivo poteva riflettere i suoi meriti. Questo era il suo *grande* stile.

Ma era forse meno *grande* (siate testimoni, voi o potenze dell'imparzialità che avete sostenuto, nelle rovine di Cartagine, l'esilio del console²³⁰ e trasformato più di recente, per un esilio ancora più illustre, l'arido governatorato dell'Elba in un'immagine della Francia imperiale) quando,

²²⁷ Si parla qui di Sir Francis Bacon, Lord Verulam (italianizzato in Francesco Bacone), filosofo e saggista.

²²⁸ L'antica chiesa di St. Dunstan, su Fleet Street, fu dotata nel 1671 di un orologio (il primo orologio pubblico a Londra con la lancetta dei minuti) che sostituiva quello distrutto nell'incendio di Londra del 1666. Il nuovo meccanismo aveva due automi, due giganti di legno che attiravano la folla per vederli suonare le campane a ogni quarto d'ora. Nel 1830 la vecchia chiesa fu demolita e i giganti venduti all'asta.

²²⁹ Orazio, *Odi*, IV, 7.

²³⁰ Annibale, condottiero cartaginese, sconfitto dai romani nella seconda guerra punica.

qualche triste anno dopo, lo incontrai di nuovo, quasi nello stesso posto, quando quello scettro gli era stato strappato di mano, e il suo impero era ridotto all'insignificante direzione e in parte proprietà del piccolo Olympic, *la sua Elba*? Recitava ancora ogni sera sul palcoscenico del Drury ma in ruoli, ahimè, che gli venivano assegnati, e non magnificamente distribuiti da lui. Trattando la sua grande perdita come fosse niente e riducendo in modo splendido il senso di una grandezza *materiale* decaduta in un risentimento più moderato per come le sue più alte pretese intellettuali fossero state svalutate, "Avete sentito" (il suo esordio abituale) - "avete sentito", disse, "come mi trattano? Mi hanno messo in *commedia*". Io pensai - ma con un dito sulle labbra proibì ogni interruzione - "in quel luogo migliore avrebbero potuto mettervi?". Poi, dopo una pausa - "dove prima recitavo Romeo, ora recito Mercuzio"; e così, ancora una volta, se andò via, senza aspettare risposte né preoccuparsene.

Oh! Fu una bella scena - ma solo Sir A - C-,²³¹ il migliore dei narratori e dei chirurghi, che aggiusta un racconto zoppo come mette a posto una frattura, poteva renderle giustizia - quella di cui fui testimone nella sala ingiallita (un tempo la stanza riservata agli attori) di quello stesso piccolo Olympic. Lì, dopo la sua deposizione dall'imperiale Drury, aveva piazzato il suo trono. Quel monte Olimpo era il suo "eccelso cielo" e lui stesso era "Giove in soglio". Sedeva sul suo scranno mentre davanti a lui, per una denuncia del suggeritore, fu condotta in giudizio - come posso descriverla? - una di quelle piccole creature da poco che fanno sempre le civette in fondo al coro, una novizia per la società, la più insolente puttarella, la sudicia appendice del fumo delle lampade²³² che, pare, per un qualche dissenso espresso da un pubblico "molto rispettabile" aveva lasciato di corsa il suo posto sul palcoscenico e tolto di lì il suo poco talento con aria disgustata.

"Come osate", disse il direttore, assumendo una severità che avrebbe disintegrato la sicurezza di una Vestris e disinnescato le bizze professionali della bella Ribelle stessa - credo davvero che immaginasse di avere *quella* in piedi davanti a lui - "come osate, signora, allontanarvi, senza avvisare, dai vostri doveri teatrali?". "Sono stata fischiata, signore". "E avete la presunzione di decidere del gusto della gente?". "Non lo so, signore, ma non starò mai lì a farmi fischiare", fu la replica della giovane Sicumera. Allora lui, riunendo nei suoi lineamenti meraviglia, pietà, indignazione e biasimo, in una lezione che non sarebbe andata perduta per una creatura

²³¹ Sir Anthony Carlisle, chirurgo, che Lamb altrove descrive come "il miglior narratore che abbia mai sentito".

²³² Quelle che illuminavano il palcoscenico, prima a kerosene e poi a olio, che avevano sostituito le candele. Il senso è che la ragazza conta in scena poco più del fumo delle lampade.

meno sfrontata di quella che stava davanti a lui, disse queste parole: "Hanno fischiato *me*".

Era l'identico argomento *a fortiori* usato dal figlio di Peleo con Licaone²³³ tremante sotto la sua lancia per persuaderlo ad accettare il suo destino con onore: "Anche io sono mortale". E c'è da credere che in entrambi i casi la retorica fallì per la mancanza di una vera capacità di comprendere in entrambi i destinatari.

"È proprio una platea da teatro d'opera", mi disse mentre mi stava accompagnando cortesemente al di là delle panche del suo Surrey Theatre –²³⁴ l'ultimo ritiro e rifugio della sua grandezza quotidiana in declino.

Chi ha conosciuto Elliston saprà in quale modo abbia pronunciato le parole della frase che sto per riportare. Un giorno di cui sono orgoglioso egli mangiò da noi al Temple del montone arrosto, cui io avevo aggiunto un pesce con cui cominciare il pranzo. Dopo avere condiviso abbondantemente il magro banchetto, inaffiato con la più umile delle bevande, chiesi scusa per la modestia del cibo, osservando che da parte mia non mangiavo mai più di un piatto a pranzo. "Anch'io non mangio mai che una cosa sola a pranzo", fu la sua risposta; poi, dopo una pausa – "considerando il pesce come niente". Il modo era tutto. Era come se con una sola frase perentoria avesse decretato la cancellazione di tutte le cose edibili e saporite che l'oceano fornitore di cibo nutriente riversa sulla povera umanità dal suo seno acqueo. Questa era *grandezza*, temperata con una cortese *considerazione* per i sentimenti del suo ospite povero ma accogliente.

Fosti *grande* in vita, Robert William Elliston! E non sminuito nella morte, se è vera la storia che tu abbia ordinato che le tue spoglie mortali non riposino sotto nessun'altra epigrafe se non una in puro latino. Hai avuto un'istruzione classica! E fu bello il sentimento sul tuo letto di morte che, collegando l'uomo con il bambino, ti riportò indietro all'ultimo esercizio di fantasia e ai giorni in cui, non sognando teatri e direzioni, eri uno studente, e anche precoce, sotto il tetto costruito dal pio e munifico Colet.²³⁵ Per te piangono le muse paoline. Canteranno le tue lodi in elegie, che metteranno a tacere questa rozza prosa.

²³³ *Iliade*, XXI, 106-107.

²³⁴ Nel 1809 Elliston aveva trasformato in teatro un edificio in Blackfriars Road usato per rappresentazioni con cavalli o con cani (Royal Circus) e lo gestì fino al 1814. In quell'anno Elliston cominciò ad occuparsi dell'Olympic e il Surrey Theatre fu di nuovo convertito in un circo.

²³⁵ John Colet (1467-1519) fondatore della St. Paul's school e decano di St. Paul.

La morte di Munden²³⁶Lettera indirizzata all'editore di *The Athenaeum*

Caro Signore,

la notizia che mi avete dato della morte di Munden mi ha fatto piangere. Ora, signore, io non sono incline alle lacrime, ma in questo periodo così serio la perdita di metà della comicità del mondo non è una privazione da poco. Fu una perdita per me (o dovrei dire un guadagno?) non aver mai visto Munden recitare nei primi tempi in cui andavo a teatro. C'erano solo lui e Lewis al Covent Garden mentre il Drury Lane abbondava in attori comici, con Parsons, Dodd, etc - una compagnia quale il teatro non ha mai avuto. Perciò, al tramonto della mia vita, ho avuto Munden tutto per me, più maturo, forse più ricco di sempre. Non so dire che effetto mi facesse il suo cambiare volto. Non era recitare. Lui non era uno dei miei "vecchi attori". Poteva essere meglio che recitare. La sua forza era straordinaria. Lo vidi una sera fare tre personaggi ubriachi. Furono rappresentate tre farse; una parte era Dozey - ho dimenticato le altre, ma erano così diverse che un estraneo avrebbe potuto vederle tutte e tre e non avrebbe immaginato che stava vedendo lo stesso attore. Sono geloso degli attori della mia giovinezza. Lui non era un Parsons o un Dodd, ma era più stupefacente: pareva che potesse fare qualsiasi cosa. Non era un attore ma qualcosa di meglio, se mi consentite. Devo fare l'esempio del Vecchio Foresight in *Love for Love*, in cui Parsons era al tempo stesso il vecchio, l'astrologo, ecc.? Munden aveva eliminato il vecchio senile - che caratterizza il personaggio - e l'aveva sostituito con una figura stralunata, una perfetta astrazione terrestre ma che sembrava appena arrivata da un altro pianeta. Ora, questo non è ciò che io chiamo *recitare*. Poteva essere meglio. Lui era immaginativo, sapeva imprimere sul pubblico un'idea - magari bassa, di un coscio di montone con le rape; ma tale era la grandiosità e l'unicità delle sue espressioni che quella singola espressione avrebbe comunicato a tutto l'uditorio un'idea di tutti i piaceri che tutti avevano ricevuto da tutti i cosci di montone con le rape che avessero mai mangiato nella loro vita. Ora, questo non è *recitare* e io non metto Munden tra i miei vecchi attori. Era solo un uomo meraviglioso, che mostrava le sue vive impressioni

²³⁶ La lettera, pubblicata su *Athenaeum* l'11 febbraio 1832, è preceduta da un editoriale in cui si dice che il giornale si apprestava a pubblicare un breve ma doveroso ricordo di Munden (morto il 6 febbraio 1832) quando fu ricevuta la lettera di Lamb, subito accettata perché ritenuta "migliore di un intero volume di scarse biografie". In fondo al saggio Lamb cita il testo di un "gentiluomo" che viene riportato a seguire. La firma T. N. T. è quella di Sir Thomas Noon Talfourd (1795-1854), amico di Lamb, avvocato e drammaturgo, oltre che per un certo periodo della sua vita, critico teatrale. Secondo W. Macdonald, curatore dell'edizione dei *Critical Essays* di Lamb (London, Dent, 1903), lo stile di Talfourd indica che fu questi a scrivere "Munden's Farewell" ("L'addio di Munden") che invece è comunemente attribuito a Lamb.

attraverso il mezzo del palcoscenico. In una sola occasione l'ho visto *recitare* – cioè sostenere un personaggio: era in una misera farsa intitolata *Johnny Gilpin* a beneficio di Dowton, in cui egli faceva un cockney.²³⁷ La pièce fu rappresentata solo per una serata, ma quando dico che Lubin Log²³⁸ non era niente al confronto, dico poco – fu eccezionale. E qui lasciatemi dire a proposito degli attori – attori invidiosi – che Liston parlava sempre di Munden quasi con l'entusiasmo riservato ai morti, in termini di riconosciuta superiorità nei confronti di qualsiasi attore teatrale, e questo in un momento in cui Munden era passato nella stima delle persone; ciò mi ha convinto che gli artisti (in questo termine includo poeti, pittori, ecc.) non sono invidiosi come il mondo pensa. Ho poco tempo e perciò accludo una critica sul vecchio Dozey di Munden e sulla sua recitazione in generale, scritta da un gentiluomo che ora si occupa di queste cose meno di prima, ma il cui giudizio ritengo magistrale.

“Mr. Munden ci sembra il più *classico* degli attori. È nella farsa brillante ciò che Kemble era nella tragedia elevata. Dobbiamo ammettere che i profili di questi grandi artisti sono abbastanza diversi, ma in entrambi ci sono gli stessi elementi, la stessa onestà di scopo, la stessa unicità di obiettivo, la stessa concentrazione di forza, la stessa precisione statuaria di gesto, movimento e atteggiamento. L'eroe della farsa è poco influenzato dagli impulsi che gli arrivano da fuori, come il principe degli attori tragici ora ritirati. C'è qualcosa di solido, puro, quasi adamantino, nella costruzione dei suoi personaggi più grotteschi. Quando fissa il suo volto miracoloso in una delle più stupefacenti varietà, sembra che l'immagine sia stata incisa su una roccia dalla natura in vena di scherzi, e che possa restare così per sempre. È come immaginiamo dovesse essere una maschera dell'antica commedia greca, solo che questa vive, respira, e cambia. I suoi gesti più fantastici sono il grandioso ideale della farsa. Sembra essere appartenuto alla prima, alla più grande età della commedia quando questa, invece di stranezze superficiali e di inconsistenti varietà di moda, aveva le grandi asperità dell'uomo su cui lavorare, quando le sue immagini grottesche possedevano qualcosa di romantico e quando l'umorismo e la parodia erano essi stessi eroici. Le sue espressioni di sentimenti e le fiammate di entusiasmo sono le più genuine che abbiamo mai provato. Sembrano salire da un'emozione profonda nel cuore e rompere l'involucro solido delle

²³⁷ Era il 28 aprile 1817: nella beneficiata di Dowton era stata recitata la commedia di Sheridan, *The Rivals*, e la farsa successiva era appunto *Johnny Gilpin*, in cui Dowton era il personaggio eponimo e Munden faceva la parte di un cockney di nome Anthony Brittle (si veda la biografia scritta dal figlio di Munden, *Memoirs of Joseph Shepherd Munden, Comedian*, 1844).

²³⁸ Lubin Log è un personaggio della farsa di James Kenney Love, *Law and Physic* (Amore, legge e medicina), interpretato con successo da Liston al Covent Garden fino dalla prima il 20 novembre 1812.

maniere con una forza che pare decuplicata dall'ostacolo reale e vigoroso. L'attività del suo spirito dà l'impressione di ingrandire la sua persona, fino a farci meravigliare che sia così piccola di taglia; perché lo spazio che occupa nell'immaginazione è così reale che quasi lo confondiamo con quello delle dimensioni corporee. Il vecchio Dozey, nell'eccellente farsa *Past Ten o'Clock* è la sua prova più grande di questo genere e non conosciamo niente di più bello. Sembra davvero avere un 'cuore di quercia'. La sua descrizione di una battaglia navale è il pezzo più pieno di passione, più nobile e trionfante che ricordiamo. È come se lo spirito di un intero equipaggio di eroi senza nome 'gli crescesse in petto'. Non abbiamo mai provato una partecipazione così ardente e orgogliosa al valore dell'Inghilterra di quando abbiamo udito questo racconto. Che abbia salute a lungo, in modo da far del bene ai nostri cuori, perché non abbiamo mai visto un attore le cui qualità somiglino minimamente alle sue, neanche come specie, e quando il suo genio si ritirerà dal palcoscenico non ci rimarrà neppure una parola per descriverlo in modo appropriato. T. N. T."

Recensioni

Il Richard III di Cooke²³⁹

Alcuni di noi ricordano di aver visto Quin, e Garrick, e Barry, e tutti abbiamo sentito i nostri padri parlare di loro; così ci restano delle vaghe informazioni convenzionali dei loro modi in scene particolari e dello stile con cui recitavano certe frasi enfatiche. Per questo il fatto che faccia la sua comparsa un *nuovo Amleto* o un *nuovo Riccardo* suscita la nostra curiosità di sapere in primo luogo come ha recitato nella scena con la madre, nella scena della tenda; che aspetto aveva e come ha sobbalzato quando è apparso lo spettro, e come ha gridato

Tagliategli la testa. Basta così per Buckingham.²⁴⁰

Non ci rimproveriamo questa tendenza a fare paragoni circostanziati; al contrario, la consideriamo un piacevole artificio con cui colleghiamo i divertimenti del passato a quelli della generazione attuale, ciò che piaceva ai nostri padri a ciò che piace a noi. Amiamo osservare gli attaccamenti ostinati, i pregiudizi inattaccabili (così ci sembrano) dei vecchi, più anziani

²³⁹ Il pezzo apparve sul *Morning Post* il 4 gennaio 1802. È una delle prime recensioni teatrali scritte da Lamb, e fu pubblicata in un giornale con il quale non collaborò più dal mese di gennaio di quell'anno, perché il direttore voleva che le critiche uscissero il mattino successive allo spettacolo e Lamb riteneva impossibile scrivere facendo le corse con il tempo.

²⁴⁰ La famosissima battuta in realtà non è nell'originale shakespeariano, bensì nell'ultima scena dell'atto IV (quando Catesby annuncia a Richard che Buckingham è stato catturato dal nemico) del fortunato adattamento (1700) di Colley Cibber di *Richard III*.

di noi, la gratificazione bizzarra che sembrano avere proprio dal rifiuto di essere gratificati; sentirli parlare dei bravi attori *di un tempo*, la cui razza è ormai estinta.

Con queste sensazioni, sono andato lo scorso inverno alla prima di Mr. Cooke nel ruolo di Riccardo III. Pensavo che “trafficcasse” in scena con lo stesso spirito e lo stesso effetto di tutti i suoi predecessori che ricordiamo in questo ruolo, e che fosse all'altezza in tutti quei memorabili discorsi e quelle sfuriate che la norma ha stabilito come criteri di confronto. Ora che il beneficio della novità è svanito e che Mr. Cooke non è più un principiante candidato all'approvazione del pubblico, mi propongo di affrontare la questione – se quell'attore famoso abbia ragione o torto nel concepire il grandioso profilo del personaggio, quelle forti differenze essenziali che separano Riccardo da tutte le altre creazioni di Shakespeare. Dico “di Shakespeare” sebbene la pièce che passa per sua sul palcoscenico sia sostanzialmente diversa da quella con lo stesso titolo che ha scritto lui, e sia di fatto poco più che una compilazione o un centone di brani estratti da altre sue opere e inseriti con una volgare violazione della proprietà (sono pronto in qualsiasi momento a dimostrarlo), oltre ad alcune misere aggiunte che *lui* non avrebbe mai potuto scrivere, e l'insieme produca un'inevitabile incoerenza del personaggio, sufficiente a sconcertare e disorientare anche *l'attore più bravo*. Eppure, in questo caos e in questa confusione, penso che un attore debba mostrare il suo gusto, aderendo il più possibile allo spirito e alle intenzioni dell'autore originale, e mettersi al sicuro virando verso la luce che Shakespeare gli mostra, come una grande stella guida. In base a questi principi, voglio criticare Mr. Cooke, anche se sono pronto a riconoscere che questo attore ci mostra un ritratto molto originale e molto efficace (se non dell'uomo Riccardo disegnato da Shakespeare) del *mostro Riccardo* come esiste nell'immaginario popolare, nel suo autolesionismo esagerato e intelligente, nella rappresentazione forzata di tutti quelli che furono vittime della sua ambizione e, soprattutto, nelle scene sordide e estranee messe lì assurdamente da *chi ha pensato di essere in grado di aggiungerle a ciò che aveva scritto Shakespeare*.

Ma parliamo del Riccardo di Mr. Cooke:

1. *La sua simulazione predominante e magistrale.*

Ha una lingua che può convincere quanto il Demonio.²⁴¹

In tutti i tempi la politica di quell'antico e cupo simulatore è sempre stata di nascondere le corna e gli artigli. Il Riccardo di Mr. Cooke li mostra continuamente. Vediamo che i suoi inganni hanno regolarmente successo, ma non capiamo *come* ci riescano. Possiamo, con una finzione molto comune, metterci nei panni di quelli che li subiscono e dire che in casi simili non saremmo stati così ingenui. L'ipocrisia è troppo visibile e ovvia. Somiglia più alla furbizia superficiale di una mente che è vittima essa stessa

²⁴¹ C. Cibber, *Richard III*, 2.1.

che non all'arte profonda e esperta di un intelletto potente come quello di Riccardo. È troppo chiassosa e insistente e esplode in trionfi e in applausi per il suo successo, come un novizio non addestrato agli imbrogli. Non ha niente della sicurezza silenziosa e del fermo autocontrollo del politico navigato; non ha niente di quell'abilità di parola necessaria per ingannare il cuore di Lady Anne, o per avere la meglio sulla mente meno pronta del Lord Mayor e dei Cittadini.

2. *La sua giocosità abituale*, effetto dello spirito positivo, e una mente elastica, che gode della sua forza e del successo delle sue macchinazioni. Questa qualità di instancabile allegria accompagna Riccardo ed è una caratteristica principale del suo carattere. Non lo abbandona mai; nelle trame, negli stratagemmi, e nel bel mezzo dei suoi espedienti sanguinari lo spinge continuamente verso l'arguzia, gli scherzi, la satira personale, le allusioni fantasiose e la singolare felicità del suo linguaggio. È uno degli artifici principali con cui il maestro perfetto degli effetti drammatici è riuscito ad alleviare gli orrori della scena e a farci considerare con piacere un personaggio sanguinario e feroce. Da nessuna parte, in nessuno dei suoi drammi, si trova un dialogo così vivacemente colloquiale e dei soliloqui di vero umorismo, come in *Riccardo*. Mr. Cooke sembra aver scavalcato completamente questa forma di spontanea allegria e averla sostituita con l'umore grossolano e sarcastico e con la goffa contentezza di un volgare assassino.

3. *La sua deformità fisica*. Quando il Riccardo di Mr. Cooke fa allusioni alla sua forma, queste sembrano accompagnate da puro disgusto e da dolore, come un'idea importuna e tormentosa - ma di certo il Riccardo di Shakespeare mescola in queste allusioni continui riferimenti ai suoi poteri e alle sue capacità, attraverso i quali può superare ostacoli insignificanti; e la gioia di aver vinto un difetto o di averlo trasformato in un vantaggio è un motivo di queste stesse allusioni e della soddisfazione con cui la sua mente vi ritorna. Le allusioni stesse sono fatte con uno spirito di esagerazione ironico e ilare - la più amara è nel soliloquio in cui si congratula con se stesso, nel momento culminante della sua gioia per aver avuto successo in un corteggiamento senza precedenti. Nessuna perfezione nei particolari può rimediare a questa assenza di una giusta idea generale - altrimenti dovremmo ammettere che, nel recitare singole frasi, nel gettare nuova luce, spesso indovinata, su passaggi vecchi e finora fraintesi, nessun attore che abbiamo visto fin qui abbia superato Mr. Cooke. È sempre pronto alla scena che ha davanti, e con la forza e la novità del suo modo di recitare, è probabile che infonda del sangue caldo nel gelido stile declamatorio in cui i nostri teatri da un po' di tempo sono scaduti.

Mr. Cooke nei panni di Lear²⁴²

Covent Garden

Mr. Cooke ieri sera ha recitato in questo teatro la parte di Lear, nella tragedia omonima. È un personaggio che poco si attaglia alle sue doti. Il suo cavallo di battaglia sarà sempre nell'esprimere passioni forti e tempestose, ma gli manca la dolcezza e la delicatezza per le scene commoventi e melanconiche. Perciò, qualunque sia la sua bravura nel personaggio ambizioso e eroico di Riccardo, chi ha valutato in modo corretto le sue peculiari qualità non poteva aspettarsi molto dalla rappresentazione dell'afflitto Lear. Non ci può essere un principio più chiaro di quello che osserva che la crudeltà e l'ingratitude sono malvage in proporzione a quanto il loro oggetto è debole e impotente. Perciò il grande maestro del cuore umano fa sì che questo buon vecchio re si rappresenti come un uomo giunto al limite estremo della vita – un uomo "di ottant'anni e più".²⁴³ È dal fatto di buttare fuori dalla porta un uomo così, e da parte delle figlie ingrante, "a fare da bersaglio all'impetosa tempesta", che soprattutto nasce l'interesse. In questo verso, marcato in modo così chiaro dal poeta, Mr. Cooke ha mostrato un'assoluta mancanza di comprensione. Camminava in modo uniforme e risoluto e tutto il suo portamento era troppo vigoroso per l'età. Il cuore perciò non poteva sentire la pietà che suscita sempre la vista di un oggetto esemplare, incapace fisicamente di lottare contro avversità che non merita. Anche il suo eloquio, chiaro e forte, non aveva affatto il tremore della vecchiaia debole e raramente è riuscito a modulare la voce in toni abbastanza lamentosi e fragili da esprimere il tormento di un cuore spezzato. La scena in cui lancia una maledizione contro l'irrispettosa Goneril è stata resa con energia ma senza l'angoscia che deve stringere il cuore di un genitore in una situazione del genere. Anche la scena della follia con Edgar è stata una prova di recitazione molto imperfetta e pochi dei bei brani di cui il dramma è pieno hanno avuto quel meraviglioso colore e l'enfasi con cui Mr. Kemble nello stesso ruolo riceve tanti plausi nell'altro teatro.²⁴⁴ Siccome Mr. Cooke si è messo a confronto in così modo evidente questo accenno non può essere giudicato offensivo. – Questa nuova prova dovrebbe tuttavia renderlo più cauto ad avventurarsi oltre le sue capacità, e giustifica la mia idea che egli non possieda un'elasticità mentale, una flessibilità di energia che gli permetta di inseguire il rivale attraverso i suoi diversi personaggi con lo stesso successo con cui lo affronta sul campo di battaglia di Bosworth.

²⁴² Pubblicato sul *Morning Post* il 9 gennaio 1802. Fu l'ultimo pezzo scritto per questo giornale (cfr. nota 239).

²⁴³ *King Lear*, 4.7.60.

²⁴⁴ Cioè al Drury Lane.

Mr. H. Siddons è stato un eccellente Edgar: le scene di pazzia hanno dimostrato una recitazione pulita e naturale e diversi passaggi erano contraddistinti da una bellezza dovuta personalmente a lui. La sua rappresentazione di questo personaggio sarebbe stata ancora più interessante se nei suoi modi avesse messo più tenerezza per il suo amore, Cordelia,²⁴⁵ e per suo padre, lo sfortunato duca di Gloucester. Miss Murray, di cui conosciamo bene la qualità nei personaggi di semplice pathos, ha fatto un ritratto di Cordelia molto interessante. Ha recitato la sua parte con grande delicatezza e sentimento, dolcezza e semplicità.

Mr. Hull nella parte di Gloucester era naturale e convincente, e Mr. Waddy, pur se un duca di Kent un po' grossolano, ha reso un buon ritratto della schietta onestà nel suo umile travestimento come Caius. Gli altri personaggi non avevano molto valore e non meritano molta attenzione.

Il nuovo stile di recitazione²⁴⁶

La differenza dell'attuale genia di attori da quelli che ricordo sembra essere che per esercitare la professione ora è necessario meno studio di quanto fosse ritenuto indispensabile un tempo. Parsons e Dodd devono aver *riflettuto* un bel po' prima di aver perfezionato interpretazioni come Foresight e Aguecheek.²⁴⁷ Non mancano ora attori capaci, ma raggiungono il loro scopo con minore impegno. Il metodo che adoperano è raggiungere una specie di familiarità con il pubblico, iniziare una sorta di amicizia personale, del tipo "salve amici, bentrovati"; quegli eccellenti comici, Bannister e Downton, che non avevano assolutamente bisogno di questi artifici, non hanno però disdegnato di usarli. Si vede già alla prima entrata in scena uno scambio di saluti e di consenso tra loro e il teatro. È stupefacente quanta trascuratezza nella recitazione si introduca a causa di questo rapporto. Dopo tutto, è uno sbaglio bonario e nascono molti sentimenti generosi nelle gallerie per questo procedimento, sentimenti che sono meglio delle critiche.

Il Jerry Sneak²⁴⁸ di Russell mi sembra una delle parti di più ricca coloritura che abbiamo ora in scena in ambito comico sempre che poi, in realtà, sia del tutto comico perché l'effetto che ha su di me, in certi passaggi, è persino patetico. Il tono innocente, bonario, con cui Sneak cerca inutilmente di catturare la comprensione del crudele e sprezzante traditore del suo onore,

²⁴⁵ Evidentemente Lamb si sta riferendo all'adattamento di Nahum Tate che aveva inserito in *King Lear* una storia d'amore tra Edgar e Cordelia e trasformato il finale in un *happy ending*. Questa versione, in cui era assente il saggio e amaro *fool*, fu rappresentata al posto dell'originale fino a metà dell'800.

²⁴⁶ Pubblicato sull'*Examiner* del 18 luglio 1813.

²⁴⁷ Personaggi rispettivamente di *Love for Love* di Congreve e di *Twelfth Night* di Shakespeare.

²⁴⁸ Nella farsa *The Mayor of Garratt* (Il sindaco di Garratt, 1764) di Samuel Foote, Jerry Sneak è un personaggio dominato dalla moglie.

il Maggiore; il leggero pizzico di dabbenaggine che l'attore è riuscito a mettere nella parte (che Foote, oserei dire, non ha mai neanche immaginato), che tuttavia ha il felice effetto di trasformare quello che sarebbe stato disprezzo, passione sgarbata che ferisce, in pietà e compassione, sono alcuni dei migliori effetti e tendono a rendere meno volgare la parte, se mi si consente l'espressione. - Come pezzo di puro divertimento, il Lord Grizzle²⁴⁹ di Liston non ha eguali. Non è commedia e non è farsa. Non è natura né un'esagerazione della natura. È una creazione originale dell'attore. Grizzle sembra una creatura di un altro mondo, di quelle che Nicolaus Klimius avrebbe potuto vedere alle fantastiche corti del suo *Mondo sotterraneo*.²⁵⁰ È un'idea astratta delle qualità di corte - un'apoteosi dell'apatia. Le astrazioni di cortigiani fatte da Ben Jonson in *Cynthia's Revels* (I festeggiamenti per Cinzia) e in *Every Man out of his Humour* (Ognuno fuori dal suo umore): che delizia sarebbe vederle sul palcoscenico rappresentate allo stesso modo!

Quello che ho perso maggiormente la speranza di rivedere sono una serie di attrici come Mrs. Mattocks, Miss Pope e Mrs. Jordan. Questa abitudine di civettare è portata a un eccesso scandaloso da alcune delle signore che recitano le parti principali nella cosiddetta commedia elegante. Invece di usare le loro graziose attenzioni per l'amante sulla scena, come si accontentavano di fare Mrs. Abington o Mrs. Cibber, o come faceva prima di loro Mrs. Oldfield, tutta la batteria del loro fascino è ora impiegata per irretire - chi? - beh, tutto il pubblico - un migliaio di signori, forse - per questa bestia dalle tante teste aprono e chiudono il ventaglio, e imparano a piegare le labbra in sorrisi e a gonfiare il petto in modo eloquente. Queste doti personali, che di solito servivano da condimento piccante per l'epilogo, ora danno sapore a tutta la commedia. Temo che un'attrice che le trascurasse, non ne trarrebbe vantaggio. Sono certo che l'assenza di questo difetto in Miss Kelly, e l'attenzione giudiziosa che dà alla sua parte, facendo poco o per niente riferimento agli spettatori, sia il motivo per cui le sue tante qualità, anche se ora cominciano ad essere percepite, si sono fatte strada nel favore del pubblico più lentamente di quanto meritassero. Altri due o tre esempi simili avrebbero riformato il teatro e buttato fuori le Glover, le Johnston e le St. Leger. Oh, quando vedremo una parte femminile recitata nel modo tranquillo, non seducente, in cui Miss Pope interpretava Mrs. Candour? Quando ci sbarazzeremo di queste Dalile del teatro?

²⁴⁹ Personaggio di *Tom Thumb* (Pollicino, 1730) di Henry Fielding.

²⁵⁰ Il riferimento è al romanzo satirico *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (Il viaggio sotterraneo di Niels Klim, 1741) di Ludvig Holberg (1684-1754).

Ricordi teatrali²⁵¹

Una volta ero seduto nella platea del Drury Lane accanto a un cieco che, seppi dopo, era un musicista di strada molto conosciuto a Londra. L'opera in programma era *Richard III* ed era strano osservare l'interesse che egli provava una scena dopo l'altra, in modo molto più vivace di quanto si poteva notare in tutti quelli attorno a lui. Durante quei dialoghi patetici tra la Regina e la Duchessa di York dopo l'uccisione dei bambini, gli occhi (o meglio, il luogo dove sarebbero dovuti essere) sprigionarono fiotti di lacrime e lui sedeva rapito mentre tutti lì vicino ridacchiavano, un po' di lui e un po' delle figure grottesche e della pessima recitazione delle donne che erano state scelte con gusto da impresario per impersonare quelle regali lamentatrici. Non avendo lo svantaggio della vista che riducesse la sua sensibilità, semplicemente assisteva alla scena e ne riceveva un'impressione genuina. *Così la sua luce celestiale più splendeva dentro.*²⁵² Mi piacque l'osservazione che fece quando gli chiesi se gli piaceva Kemble, che interpretava Riccardo. Avrei pensato (disse lui) che costui leggesse qualcosa da un libro, se non avessi saputo che mi trovo in un teatro.

Una volta fui divertito in modo diverso da un gruppetto di campagnoli che erano venuti a vedere una pièce in quello stesso teatro. Sembravano assolutamente disattenti a tutti i migliori attori per uno o due atti, sebbene l'opera fosse recitata in modo ammirevole, e invece continuavano a leggere attentamente il programma e evidentemente stavano aspettando che comparisse uno che doveva essere la fonte del loro massimo divertimento quella sera. Alla fine arrivò l'attore atteso, che aveva una particina molto insignificante, non molto più di un mulo. Vidi un debole tentativo da parte loro di scatenare un applauso quando quello comparve, e la delusione per il fatto che nessuno del pubblico li assecondò. Vidi che cercavano di ammirare qualcosa di meraviglioso in lui e si stupivano tutto il tempo dell'effetto limitato che suscitava. Vidi il loro piacere e l'interesse alla fine ridursi a una piatta mortificazione, e di colpo il mistero si risolse perché mi ricordai che questo attore aveva lo stesso nome di un altro che era allora all'apice della celebrità, al Covent Garden, ma che recentemente ha terminato la sua carriera teatrale e la sua vita dall'altra parte dell'Atlantico. Erano venuti a vedere Mr. C---,²⁵³ ma nel teatro sbagliato.

È fuori luogo osservare che ho sempre pensato che in teatro l'interesse sia suscitato in proporzione inversa al prezzo pagato per entrare? Prima, quando la mia vista e il mio udito erano migliori e la mia borsa lo era

²⁵¹ Con il titolo generale di *Table-Talk*, il pezzo fu pubblicato su *Examiner* il 19 dicembre 1813; Lamb poi lo ripubblicò con il titolo attuale su *The Indicator* di Leigh Hunt il 13 dicembre 1819.

²⁵² La citazione, leggermente cambiata è dall'invocazione alla luce in Milton, *Paradise Lost*, III, 51-52.

²⁵³ George Frederick Cooke. Il Cooke che i due campagnoli avevano visto era forse T. P. Cooke (1786-1864) che divenne poi famoso nei ruoli di marinai.

meno, ero un frequentatore del loggione nei vecchi teatri. L'attenzione viva, l'ascolto col fiato sospeso, l'ansia di non perdere neanche una parola, l'attesa vigile del significato della scena (tutti i sensi tenuti per così dire sul chi vive), mostrati da chi occupa quei posti più in alto e ora quasi fuori dalla visuale (quelli che andando di rado a teatro non possono permettersi di perdere niente per non essere stati attenti), diminuiscono di poco quando si scende a un ordine di posti più bassi, da due scellini: la gioia è ancora viva e pura, salvo che per qualche intrusione delle buone maniere, e ci si aspetta che essa venga espressa con un po' meno della sua naturale vivacità. Qui gli applausi legnosi dei costruttori di bauli sarebbero considerati un po' sopra le righe. - In platea comincia quella maledetta facoltà critica che, rendendo un uomo giudice dei suoi piaceri, troppo spesso ne fa un carnefice sia dei piaceri suoi che di quelli degli altri! Vi si può vedere l'imbarazzo di essere divertiti ingiustificatamente, la paura di essere scoperti in ammirazione; in breve, il vile spirito critico, che striscia e si sparge, diffondendosi dai cipigli e dagli sguardi imbronciati dei saggi della prima fila e dei recensori di giornali (in cui esso risiede in modo appropriato), fino a infettare e a stendersi sopra le espressioni vuote, incoscienti, dei mercanti inglesi, di impiegati di banca che, se non fosse per quella vicinanza, si sarebbero accontentati di ridere senza regole e di divertirsi senza sapere perché. Sedersi accanto a un critico è contagioso. Eppure, di tanto in tanto, tra di loro si trovano degli spettatori genuini, un negoziante con la sua famiglia, per i quali gli stimoli onesti a divertirsi, le risate generose di approvazione non possono attendere o prendere con comodo l'imbeccata dalle facce aspre e giudicatrici vicino a loro. Fortunatamente non hanno mai nemmeno immaginato che ci siano in natura animali come i critici o i recensori; persino l'idea di un autore può essere un concetto cui non hanno mai pensato; prendono l'allegria che trovano come pura emanazione degli attori, messi lì allo scopo di farli divertire. Adoro la gratitudine non inquisitoria di questi spettatori. Quanto ai palchi, non capisco che cosa porti le persone ad andarci. Vedo una tale fredda indifferenza, una partecipazione così disinteressata, una tale impenetrabilità al piacere o al suo contrario, uno stare *nel* teatro e non essere *parte di esso*, che di certo li rende più vicini alla natura *degli dei*, almeno secondo il sistema di Lucrezio, di quegli onesti mortali, cordiali, divertiti, partecipativi che, da tempo immemore, si sono chiamati così unicamente sulla base della posizione assegnata loro.²⁵⁴

Prendete il teatro intero: in generale c'è meno divertimento di quanto ce n'era di solito. Un tempo si poteva vedere l'effetto di novità su un cittadino, sua moglie e le figlie, giù in platea, la loro curiosità a ogni viso

²⁵⁴ *The Gods*, gli dei, è il nome del loggione nei teatri inglesi, come *paradis* lo è in francese. Molto più prosaicamente, in italiano si parla di piccionaia. Lucrezio nel *De rerum natura* immagina che gli dei siano al di sopra delle passioni, incuranti del mondo e in assoluta pace.

nuovo che entrava in palcoscenico. Come erano entrati in teatro, e che folla c'era in qualche occasione precedente, erano l'argomento fino a che il sipario veniva tirato su. La gente ora va troppo spesso a teatro perché l'ingresso o l'uscita siano importanti. Ragazzini di sette anni parlano degli attori in modo familiare, e con consapevolezza (secondo il parere comune) come gli adulti; molto più degli adulti ai miei tempi. Quando mai dimenticherò la prima volta che ho visto una pièce teatrale, a cinque o sei anni?²⁵⁵ Era *Artaxerses*. Non so chi vi recitasse o cantasse. Non mi vennero neanche in mente idee così modeste come i nomi degli attori o le loro qualità. Il mistero del piacere non era stato sviscerato e dissolto per me da chi mi aveva condotto lì. Erano Artaserse, e Arbace e Mandane che vedevo, non Mr. Beard, o Mr. Leoni o Mrs. Kennedy. Tutto era incanto e sogno. Da allora non ho più provato un piacere come quello se non sognando. Fui in Persia per tutto il tempo e l'idolo fiammeggiante della loro devozione nel Tempio mi convertì quasi in un adoratore. Ero sbalordito e credetti che quello fosse più che realmente fuoco. Come Uriel, ero nel sole.²⁵⁶ - Che cosa ci avrei guadagnato a sapere (come avrei fatto se fossi nato trent'anni dopo) che quella immagine solare era solo una scena dipinta che non aveva in sé né fuoco né luce e che i fantasmi regali che passavano in rassegna davanti a me non erano altro che comuni mortali come quelli che potevo vedere ogni giorno dalla finestra di mio padre? Distruggiamo la facoltà del piacere e della meraviglia nei bambini spiegando tutto. Li portiamo alle sorgenti del Nilo, e mostriamo loro un piccolo rigagnolo invece di lasciare che l'origine di quel fiume sette volte più grande resti in un'oscurità impenetrabile, misterioso motivo di meraviglia e di piacere per le epoche a venire.

Il Don Giovanni di Miss Burrell

Olympic Theatre²⁵⁷

Questo teatro, dotato di nuove decorazioni raffinate, è stato inaugurato lunedì con una burletta basata su una divertente avventura che si dice sia

²⁵⁵ Si veda il saggio "La mia prima volta a teatro".

²⁵⁶ Nel III libro di *Paradise Lost*, Uriel è a guardia della sfera del Sole e funziona come l'occhio di Dio.

²⁵⁷ Il saggio era una recensione dello spettacolo parodico *Giovanni in London*, e fu pubblicato sull'*Examiner* il 22 novembre 1818. Che sia di Lamb, anche se non firmato, è provato da uno scritto di Talfourd su Miss Burrell. L'Olympic Theatre, aperto nel 1806, fu poi venduto a Elliston che lo risistemò e lo riaprì con il nome Little Drury Lane, inaugurandolo con una commedia di Moncrieff nel 1813. Sarebbe poi stato demolito nel 1904 per far posto all'attuale Aldwych.

capitata a Wilmot, il “matto” Lord Rochester.²⁵⁸ Il teatro, così rinnovato, è proprio quello che tutti i teatri dovrebbero essere, e come erano una volta, a cominciare dalla dimensione, adattata in modo ammirevole per vedere e udire, e forse solo troppo illuminato. La luce è una cosa buona, ma preservarsi gli occhi è ancora meglio. Elliston e Mrs. Edwin hanno interpretato perfettamente uno spirito arguto e una bella donna della corte di Carlo II. Ma la cosa più affascinante della serata secondo noi, lo confesso, fu la recitazione di Mrs. T. Gould (un tempo Miss Burrell) nella parodia “Don Giovanni”²⁵⁹ che seguì. Questa eccellente buffonata riprende il nostro eroe dove il dramma originale lo lascia – sul “bitume ardente”. Ci viene mostrata una bella mappa del Tartaro, il cane con tre teste, le Furie, i Tormentatori e il Don, prostrato, colpito dal fulmine. Ma c’è un’energia nel carattere originale di questo *strano uomo*, come l’avrebbe chiamato Richardson. Non è di quelli che cambiano cambiando luogo. Porta con sé nella nuova dimora *passioni* vivaci e costanti come quelle che trova sul posto. Non appena si è riavuto dalla prima sorpresa ricade nel suo vecchio commercio, è trovato ad “adocchiare Prosperina” e flirta con due diavolesse alla volta, finché rende il posto *troppo caldo per restarvi*, e Plutone (in cui una saggia gelosia sembra produrre effetti di generosità) lo prende per il collo e lo butta fuori dal suo regno – con grande soddisfazione di Giovanni che, rubando una barca a Caronte, e prendendo un paio di calzari alati a Mercurio o (come lui lo chiama con familiarità) “Murky” se ne va con successo portando nel mondo celeste le anime di tre damigelle, appena fuggite dallo Stige, per confortare in viaggio la sua tenera neonata spiritualità. Arrivato sulla terra (supponiamo con un corpo nuovo ma con le vecchie abitudini), capita *à propos* in una taverna a Londra sulla cui porta tre allegre tessitrici, vedove, stanno cantando una canzoncina in segno di vittoria sui loro mariti defunti:

Giaccono in quel cimitero
A riposo – come noi.

I loro compagni deceduti mostrano di essere proprio quei fantasmi femmina che hanno accompagnato il Don in volo e che lui ora deposita in perfetta salute e in buone condizioni, senza che abbiano risentito neanche un po’ del viaggio, con infinita sorpresa e costernazione, malcelate, delle loro sfortunate compagne, di nuovo sotto il giogo. Le galanterie del Don nel suo secondo periodo di prova, l’incontro con Leporello, con Donna

²⁵⁸ John Wilmot, conte di Rochester, poeta e drammaturgo della corte di Carlo II. Noto libertino e scrittore satirico fu amante e protettore dell’attrice Elizabeth Barry cui si dice abbia dato lezioni di recitazione. La burletta di W. T. Moncrieff (1794-1857) si intitolava *Rochester; or, King Charles II’s Merry Days* (Rochester; ovvero La divertente epoca di Carlo II).

²⁵⁹ Si tratta della burletta di W. T. Moncrieff, *Giovanni in London; or, The Libertine Reclaimed*, che fu rappresentata per la prima volta all’Olympic Theatre il 26 dicembre 1817.

Anna e inoltre con una caterva infinita di vergini offese, che fanno penitenza nell'umile professione di venditrici di mele, pescivendole, friggitrice di salsicce nei dintorni di Billingsgate e di Covent Garden, fino alla sua completa rieducazione con cui diventa un uomo onesto, e mette su una famiglia da buon cittadino inglese: tutto questo, anche se infinitamente divertente nello spettacolo, sarebbe noioso a raccontarsi. Comunque va detto qualcosa dell'interprete.

Abbiamo visto Mrs. Jordan in ruoli maschili e altre signore che vorremmo ricordare, ma nessuna che si attagliasse così totalmente alla figura del Don Giovanni parodico. Questa parte, come viene recitata al Gran Teatro²⁶⁰ a Haymarket (ombra di Mozart, e voi ammiratori viventi di Ambrogetti, perdonate la barbarie!) ha sempre avuto per noi qualcosa di repellente e di sgradevole. Non riusciamo ad amare la brutale esposizione che Leporello fa del *catalogo*, e siamo rimasti scioccati (e non siamo dei seri moralisti) dagli applausi, dalla *tolleranza*, dovremmo piuttosto dire, che la moda e la bellezza hanno offerto a questo disgustoso insulto all'infelicità femminile. Il Leporello dell'Olympic Theatre non è del genere più raffinato, ma tolleriamo più un furfante inglese che non lo spietato italiano. Però Giovanni - libero, bello, una creatura con uno spirito franco e un cuore sincero, che trasforma ogni briconata in un divertimento innocuo come i giochi o le finzioni infantili - con quale elogio possiamo ripagare in modo adeguato il piacere che ci hai dato? Faremmo meglio a stare zitti, perché tu non hai un nome e dartene uno potrebbe sembrare stravagante. Hai tolto il pungiglione dal male ma non sappiamo con quale magia, dato che ci sono attrici che hanno qualità e attributi migliori di te. Il nostro spirito sarà con te e con il tuo Giovanni ogni volta che ci toccheranno in sorte pena o sofferenza. Ti abbiamo visto trionfare sulle potenze infernali: il dolore, Erebo e le forze oscure sono d'ora in poi "forme di un sogno".

Miss Kelly a Bath²⁶¹

Caro G——, — ieri pensavo ai vecchi tempi in cui andavamo a teatro, alla tua e alla mia parzialità verso Mrs. Jordan, alle nostre discussioni sui meriti di Dodd e di Parsons e su chi, se Smith o Jack Palmer, fosse il più signorile. Il motivo per cui ho cominciato a pensare a tutte queste cose è stato che ho letto sul giornale che Miss Kelly farà una visita al Bath Theatre (il tuo teatro, mi dispiace di aver saputo, è chiuso, per motivi economici o per

²⁶⁰ King's Theatre a Haymarket. Il *Don Giovanni* mozartiano fu prodotto lì nel 1817 con Ambrogetti nel cast. Giuseppe Ambrogetti (1780-dopo il 1838) era un cantante d'opera del genere basso buffo, ammirato più come attore che come cantante.

²⁶¹ L'articolo riproduce una lettera che Lamb scrisse all'amico John Matthew Gutch, e che questi pubblicò su un giornale di provincia, il *Felix Farley's Bristol Journal* (30 gennaio 1819). Leigh Hunt la ripropose pochi giorni dopo, sull'*Examiner* del 7 e 8 febbraio 1819, come una straordinaria critica all'attrice.

l'influenza di principi —).²⁶² Per lungo tempo questa signora è stata classificata tra le più eminenti attrici di Londra. Se ce ne sono una o due che hanno una fama più grande, devo attribuirlo al fatto che lei non è piombata di colpo sulla città nella piena maturità della sua energia - è un gran vantaggio per le *débutants* che hanno passato gli anni dell'apprendistato in teatri di provincia: non le sentiamo accordare gli strumenti. Lei ha fatto strada pazientemente dalle posizioni più umili fino alla reputazione che ora ha raggiunto, sugli stessi palcoscenici che hanno visto le sue prime piccole affermazioni come corista. Vorrei davvero che tu andassi a vederla. Non vedrai Mrs. Jordan, ma qualcos'altro - qualcosa tutto sommato molto poco inferiore, se mai lo si può dire, a quella che era Mrs. Jordan nei suoi giorni migliori. Non posso sperare che tu lo penserai, non desidero neanche che tu lo faccia. I nostri lontani ricordi sono assolutamente sacri e rispetterò il pregiudizio che ti impedirà di avere di Miss Kelly un'opinione così favorevole come la mia. Non so neanche bene come tracciare un parallelo tra questi due diversi modi di recitare; mi pare di riconoscere in entrambi la stessa piacevolezza e la stessa natura. Quello di Mrs. Jordan era la spensieratezza di un bambino; il suo spirito infantile toglieva agli spettatori il peso degli anni. Sembrava che gli affanni non potessero avvicinarla - un essere privilegiato inviato a insegnare all'umanità la cosa che più le manca: la gioiosità. Perciò se avevamo un piacere più puro dalle sue interpretazioni forse però vi partecipavamo meno di quanto facciamo con quelle dell'attrice che le è succeduta. Questa ha la gioia di uno spirito liberato che sfugge alla preoccupazione, come un uccellino che sia stato invischiato. I suoi sorrisi, se posso usare l'espressione, sembrano salvati da un incendio - relitti che uno spirito buono ha afferrato perché più facilmente trasportabili. I suoi malumori sono visitatori, non inquilini; può accantonarli completamente e quando lo fa non sono sicuro che non sia lei la più grande. In realtà, non è una comune attrice tragica. La sua *Yarico*²⁶³ è la prova di recitazione più intensa che abbia mai visto, lo spettacolo più straziante. Vederla chinarsi su quel miserabile incostante, il suo amante - mostrarne il vero carattere sarebbe un oltraggio morale, se non fosse per la credulità fedele e nobile di lei - vederla chinarsi su quel pezzente e con la forza della passione immaginarlo un dio è una delle lezioni più dolorose del desiderio del cuore umano e dei suoi errori che sia mai stata vista su un palcoscenico. La rappresentazione è interamente africana, fervida, brillante. E tutto questo non è altro che la meravigliosa forza dell'immaginazione in quest'attrice; cambiate la scena e la vedrete apparire in un qualche personaggio gentile, domestico, di una campagnola, una Phoebe o una

²⁶² La parola che qui manca nell'edizione di Bristol pensiamo sia "Metodisti" [Nota dell'Autore].

²⁶³ In *Inkle and Yarico*, di George Colman the Younger (1787).

Dinah Croyley,²⁶⁴ e giurereste che i suoi pensieri non abbiano mai vagato fuori dai confini della latteria o della fattoria, o che il suo animo non abbia mai conosciuto passioni meno tranquille di quelle che può aver provato tra le pecore, sue compagne all'aria aperta. E ancora vedetela in parti puramente comiche, come nella cameriera in *Merry Mourners*,²⁶⁵ dove il suo modo di tenere la scopa in mano dopo averla fatta volteggiare quando incontra inaspettatamente il suo innamorato nel personaggio del servo, è assolutamente uguale all'allegria ebrezza di Mrs. Jordan nell'impersonare Nell.²⁶⁶ Non so se non sia un onore per lei non riuscire nelle parti dette "da signora elegante". Il nostro amico C— una volta ha osservato che nessun uomo di genio ha mai rappresentato con successo un gentiluomo.²⁶⁷ Né una donna dotata della sensibilità di Mrs. Jordan o di Miss Kelly ha mai cercato di eccellere come signora elegante - poiché la vera essenza di questo personaggio consiste nella totale repressione del genio e dei sentimenti. Per sostenere un ruolo di questo tipo in modo perfetto un'attrice deve continuamente e ossessivamente riferirsi a se stessa, deve pensare sempre alla sua persona e al suo aspetto, e a come si comporta nella percezione degli spettatori, mentre il piacere delle attrici dotate di veri sentimenti, e la loro forza principale, è eludere l'attenzione personale del pubblico, fuggire nei loro ruoli e nascondersi sotto la copertura del personaggio che recitano. Il loro massimo autocontrollo è di fatto dimenticarsi di sé - l'oblio a un tempo di se stesse e degli spettatori. Per questa ragione le attrici più acclamate come interpreti di epiloghi sono sempre state le signore meno dotate di questa qualità di autocancellazione; e io credo di aver visto l'amabile attrice in questione provare dell'imbarazzo quando ha dovuto recitare un brano di quel genere, quando il velo modesto dell'interpretazione che l'aveva mezzo nascosta al pubblico le veniva tolto all'improvviso e lei si è trovata esposta davanti agli spettatori senza mediazioni soddisfacenti.

Mi scuserei per la lunghezza di questa lettera se non ricordassi il vivo interesse che hai sempre avuto per gli interpreti teatrali.

Il tuo ecc. ecc.

7 febbraio 1819

²⁶⁴ Personaggi rispettivamente di *Rosina*, opera comica di Frances Brooke (1783) e di *The Touchstone* (La pietra di paragone, 1817) di Miss Kenney. Sembra però che Kelly non abbia mai recitato Dinah Croyley e forse Lamb si confondeva con il personaggio di Dinah Primrose in *Young Quaker* (Il giovane quacchero) di O'Keeffe (1747-1833).

²⁶⁵ *The Farce of Modern Antiques, or the Merry Mourners* (1792), di John O'Keeffe.

²⁶⁶ Nell era il personaggio della farsa *The Devil to Pay* di C. Coffey (1731), una pièce di successo (vedi nota 84).

²⁶⁷ Lamb si riferisce a S.T. Coleridge e a una sua frase nella *Biographia Literaria*.

***A Jovial Crew* di Richard Brome²⁶⁸**

A Jovial Crew or *The Merry Beggars* è stata ripresa qui [all'English Opera] dopo sette anni di intervallo, come dice la locandina. Possibile che sia passato tanto tempo (sembra solo ieri) da quando ho visto il povero Lovegrove nei panni del giudice Clack? La sua voce acuta, infantile, mi risuona ancora negli orecchi: "Frustateli, frustateli, frustateli". L'altra sera Downton faceva l'impiegato del giudice e mi ha fatto morire dal ridere. Era in vena di buffonate e ho riso a crepapelle. Eppure, mi sembra che ci fosse una vena di assurdità ancora più grande nel suo predecessore, che i suoi occhi distillassero una senilità più intensa. Forse, dopo tutto, era un mio errore di memoria. La bravura passata ci torna in mente in modo strano.

Wrench, piacevole e naturale, era Springlove – forse una figura troppo tranquilla per interpretare quel personaggio, nel quale la voce degli uccelli sveglia un istinto inquieto di vagabondare, che era rimasto assopito tutto l'inverno. Miss Stevenson di sicuro non fa rimpiangere per niente l'assenza dell'attrice, per quanto piacevole, che aveva recitato prima di lei la parte di Meriel. Miss Stevenson è una ragazza bella, con una espressione aperta e modi magnifici da bambina. Ma la Principessa dei Pitocchi e la Prima donna dai toni contraffatti da mendicante, era lei²⁶⁹ che rappresentava Rachel. Le sue suppliche sussurrate e lacrimose, il tono come quello che abbiamo udito ai margini di vecchi boschi²⁷⁰ quando una faccia irresistibile di colpo ha fatto capolino con i ricci neri e una voce – come descriverla? – una voce che per natura non intendeva comunicare altro che verità e bontà, ma si era distorta per motivi contingenti fino a rivelare che stava dicendo una bugia; quello scatto sorprendente del dito disonesto e irrefutabile, quelle note da cantante di ballate, così volgari eppure così non volgari; quella sicurezza così simile all'impudenza eppure lontana da questa infinite miglia; il suo scherno che preferirei sopportare per un'intera lunga giornata estiva piuttosto che essere blandito dai complimenti di altre signore; il suo volto con una grazia selvaggia, da vita all'aperto –

Tutto sommato, non ho mai avuto la fortuna di incontrare in questo mondo supplicante una coppia di mendicanti più romantiche. La più giovane

²⁶⁸ La recensione fu pubblicata anonima (firmata con degli asterischi) sull'*Examiner* del 4 e 5 luglio 1819. *A Jovial Crew, or the Merry Beggars* (La ciurma gioviale; ovvero Gli allegri mendicanti) è una commedia di Richard Brome (1590?-1652), messa in scena nel 1641 o 1642 e pubblicata nel 1652. La rappresentazione cui si riferisce Lamb ebbe luogo il 29 giugno del 1819. Solo due settimane dopo l'uscita del saggio Lamb scrisse una lettera a Fanny Kelly chiedendole di sposarlo, e fu rifiutato.

²⁶⁹ Cioè Fanny Kelly.

²⁷⁰ Dove in genere si accampavano zingari e mendicanti.

avrebbe potuto posare per la “bella Bessy”,²⁷¹ figlia di un duca, la cui storia ancora adorna le porte della mia padrona di casa a Bethnal Green, e l’altra poteva essere addirittura la “mendicante” che fu corteggiata da Re Cophetua.²⁷² “Che ragazza sarebbe quella”, disse uno sconosciuto seduto accanto a me, parlando di Miss Kelly nel personaggio di Rachel, “per andarci insieme a fare zingarate per il mondo!”. Confesso di aver desiderato di lasciarle cadere in grembo una moneta, tanto era brava a chiedere l’elemosina.

Attenzione: questa è la vera “Opera del mendicante”, l’altra²⁷³ avrebbe dovuto essere intitolata “Lo specchio per briganti”. È sorprendente che le società per la Soppressione dell’Accattonaggio²⁷⁴ (e altre belle cose) non si mettano insieme per farla finita con questa famigerata dimostrazione in favore dell’aria, della pura libertà, della licenza onesta e dell’inattaccabile principio che all’uomo sia stato concesso fin dall’origine il benedetto privilegio di cieli azzurri, e vagabondaggio, e niente da fare.

4 luglio 1819

The Hypocrite di Isaac Bickerstaff²⁷⁵

Per una di quelle storture che muovono i poveri mortali al posto delle motivazioni (per persuaderci che siamo liberi di agire, immagino) fino all’altra sera non avevo mai visto Dowton [all’English Opera] nella parte del Dr. Cantwell. Per un virtuoso inganno operato da Mr. Arnold che, con un procedimento semplice come alcuni di quelli usati da Mathews per cambiare la sua persona, ha trasformato la commedia in un’opera – trasformazione tra l’altro per cui gli sono immensamente debitore –, ho avuto il piacere di vedere questa bella novità nel mio teatro preferito. Sembra un po’ sciocco arrivare in ritardo con una testimonianza postuma delle qualità di una rappresentazione di cui si è parlato a lungo in città, ma non posso fare a meno di sottolineare, nella recitazione di Mr. Dowton, le

²⁷¹ *The Beggar’s Daughter of Bednall-Green* (La figlia del mendicante di Bednall Green), un’antica ballata dei tempi di Elisabetta I, inclusa in *Reliques of Ancient English Poetry* (Reliquie dell’antica poesia inglese, 1765) di Thomas Percy.

²⁷² Secondo una leggenda medievale il re africano Cophetua si innamorò di una mendicante sconosciuta e, dopo averla cercata e trovata, la sposò e visse con lei felicemente. La storia è citata più volte da Shakespeare.

²⁷³ Cioè *The Beggar’s Opera* (1728) di John Gay.

²⁷⁴ Come Elia, Lamb attaccò di nuovo la Società per la Soppressione dell’Accattonaggio nel saggio “On the Decay of Beggars” nel 1822.

²⁷⁵ Il saggio, firmato solo con asterischi, fu pubblicato sull’*Examiner* del 1 e 2 agosto 1819. *The Hypocrite* (L’ipocrita) è una commedia dell’autore irlandese Isaac Bickerstaff (1733-1812?), rappresentata nel 1768 e pubblicata l’anno successivo. È un adattamento della versione inglese, di Colley Cibber, del *Tartuffe* di Molière scritto, a quanto dice l’autore nell’introduzione, su suggerimento di Garrick. La commedia fu rappresentata in forma di opera il 27 luglio 1819 alla English Opera House, di cui Samuel James Arnold (1774-1852) era direttore.

gradazioni sottili dell'ipocrisia, la durata cui questa può arrivare in proporzione a quanto il destinatario è capace di assorbirla; il modo grossolano e evidente con cui lui somministra la dose tutta intera alla vecchia Lady Lambert, la ricca fanatica; il modo in un certo senso più attento con cui la vende, solo per il tempo che lui può tollerare, al figlio di lei, un po' meno maniaco; e la quasi totale assenza di ipocrisia davanti ai membri più giovani della famiglia quando non c'è nessun altro in giro; come il piede caprino appare sempre di più finché la natura diabolica alla fine viene fuori in una rivelazione completa della sua orribile essenza. Che grandiosa insolenza nel tono che assume quando ordina a Sir John di lasciare la *sua* casa, e poi il tormento e la sofferenza quando alla fine viene scoperto! È in queste emozioni che forse è più grande di sempre e sarei ingiusto se non confrontassi questa parte della sua interpretazione, per certi versi preferendola, con la recitazione di Mr. Kean in una situazione quasi analoga, nel finale di *The City Madam*.²⁷⁶ Cantwell mostra il suo dolore con forza simile ma senza l'aiuto di quelle contorsioni che trasformano Luke, scoperto, in una specie di tigre impazzita o in un demone schiumante. Downton non lo recita né come una bestia né come un demone, ma semplicemente come dovrebbe essere - un uomo cattivo e audace spinto all'estremo; l'umanità non è mai oltrepassata, neanche una volta. È mai stata notata la splendida modulazione con cui dice lentamente la parola "Charles" quando chiama il suo segretario, così umile, così serafico, così rassegnato? La donna più diabolica che io abbia mai conosciuto dava alle sue parole demoniache e melliflue una dolcezza simile come di canto religioso. Lo spirito di Whitefield²⁷⁷ sembra librarsi nell'aria per aspirare i suoni beati così simili ai suoi sulla terra; Lady Huntingdon²⁷⁸ sbatte le sue ali bianche candide e lo rimanda in cielo perché i santi lo approvino. Miss Kelly non è proprio a suo agio nel ruolo di Charlotte; è troppo buona per ruoli simili. La sua parte deve essere naturale, e lei non riesce ad assumere le maniere della vita artificiale e fare la civetta come ci si aspetta; c'è una schiettezza nella sua voce che contraddice la sua intenzione. Non ho potuto fare a meno di chiedermi perché il suo innamorato (Mr. Pearman) avesse un aspetto così triste; avevo dimenticato che lei si stava dando delle arie e sembrava averlo dimenticato lei stessa, trasformando il suo comportamento in una giocosità che non poteva far dubitare neanche per un momento da che parte tendesse la sua inclinazione. In realtà non è fatta per irritare o tormentare nemmeno per gioco, ma per pronunciare un cordiale Sì o No, accettare o rifiutare con una nobile sincerità. Non ho il piacere di conoscerla personalmente, ma mi hanno detto che ha le stesse

²⁷⁶ *The City Madam* (La signora di città), dramma di Philip Massinger (1632).

²⁷⁷ George Whitefield o Whitfield (1714- 1770), fondatore del metodismo e del movimento evangelico.

²⁷⁸ Lady Selina Shirley, contessa di Huntingdon (1707-1791), religiosa legata a Whitefield.

maniere cordiali nella sua vita privata. Ho anche sentito dire di certe virtù che lei pratica, ma sono di un genere che si ricompensa da solo e né io né il pubblico abbiamo niente a che fare con esse.

Una parola su Wrench, che ha interpretato il Colonnello. È mai stato infelice quest'uomo? Sembra che non abbia mai avuto nessuna pena, come se la iella non l'avesse mai colpito; voglio che gli accada qualche disgrazia, che lo riporti giù da noi. È una vergogna che gli sia concesso di andarsene in giro con il suo volto bello e felice, e con una voce che insulta noi, sparuta razza di critici, irritabili e irritanti.

2 agosto 1819

Opere nuove al Lyceum²⁷⁹

È scoppiata una congiura in questo teatro. C'è stata una lite tra attori e attrici e le donne hanno deciso di organizzarsi per conto loro. Sette "Dame senza damerini",²⁸⁰ così si chiamano, si sono impegnate a metter su una pièce senza l'aiuto degli uomini, e secondo me, hanno raggiunto il loro scopo con molto successo. C'è Miss Carew con la sua voce argentina, e Miss Stevenson che mescola deliziosamente la scolara e la cameriera, e Miss Kelly, sicura di primeggiare in ogni monelleria, e Mrs. Chatterley, con una recitazione tra le migliori che io abbia mai visto, e Miss Love, degna del suo nome, e Mrs. Grove, che fa rima con lei, e Mrs. Richardson, che avrebbe potuto per generosità avere una parte di dialogo un po' più lunga. L'effetto era incantevole - intendo, per una volta. Non voglio incoraggiare queste vanità da amazzone. Una o due volte ho desiderato vedere Wrench affaccendarsi tra di loro. Una signora seduta vicino a me è stata vista sbadigliare per mancanza di varietà. Per me era delicata quintessenza - un dolce di mele fatto solo di cotogne. Mi ricordo l'ultima commedia del povero Holcroft,²⁸¹ che fece decisamente fiasco per l'eccesso opposto: era piena di uomini fino a soffocarne e fallì per esubero di maschi. C'erano cinque protagonisti maschili e solo una donna, e di carattere non molto ambiguo. Mrs. Harlowe, per rendere giustizia al ruolo, scelse di recitarlo vestita di rosso.

²⁷⁹ Pubblicato sull'*Examiner*, 8 e 9 agosto 1819, come sempre con degli asterischi al posto della firma. Il saggio era introdotto da una nota di Leigh Hunt in cui raccontava di aver scritto la mattina presto una lunga e meditata critica sulla sera precedente al Lyceum, quando un amico, migliore critico di lui, gli aveva fatto recapitare la recensione che lui aveva scelto di stampare al posto della sua.

²⁸⁰ *Belles without Beaux*, forse una versione della commedia francese tutta femminile *Le Jeune prude; ou Les femmes entre elles* (1804) di E. Dupaty, da cui fu tratta anche *Ladies at Home; or, Gentlemen, We can do Without You* (Signore a casa; o, Signori possiamo fare a meno di voi) di J.G. Millingen, prodotta nello stesso anno dello spettacolo cui fa riferimento Lamb, che fu recitato il 6 agosto del 1819.

²⁸¹ *The Vindictive Man* di cui Lamb parla nel saggio sui fischi a teatro.

Non conoscevo prima le qualità di Mrs. Chatterley; interpreta, con una recitazione assolutamente eccellente, una moralista che deve essere convinta ad abbandonare il suo moralismo da Miss Kelly (non ho colto il nome del personaggio in scena) che, con indosso i vestiti e il ruolo di un fratello diciassettenne, fa deliziosi approcci platonici per niente allarmanti e che, nel segno modestissimo di un attacco morale, alla fine conquista la freddezza dei suoi scrupoli, la coinvolge in un pasticcio infinito e poi, con il suo infinito buon umore, mette tutto a posto e la tira di nuovo in salvo senza una spiegazione. L'imbarazzo di Mrs. Chatterley era magistrale. Il turbamento di Miss Stevenson, la sua cameriera, nel sorprendere un giovane nella camera della sua padrona a mezzanotte era altrettanto buono. Di Miss Kelly non voglio dire niente, perché sono stato accusato di adularla. La verità è che questa signorina mette in ogni parte che recita tanta intelligenza e buon senso che non c'è modo di dar conto onestamente dei suoi meriti senza suscitare un sospetto del genere. Ma che cosa me ne viene a lodare Miss Kelly?

Tutto sommato, questa piccola repubblica di donne, questo esperimento provocatorio, è passato senza problemi. A volte penso: come sarebbe bello un mondo *tutto fatto di donne!* Ma poi temo di cadere senza accorgermene in errore a fare questa ipotesi; in qualche modo mi immagino come uno degli spettatori o qualcosa del genere.

Dopo questa pièce ho visto Wilkinson in *Walk for a Wager*.²⁸² Che immagine di speranza perduta, di solitudine e di umiliante indigenza! Sembra non avere altri amici al mondo che le sue gambe e perciò le usa. Cammina come in un moto perpetuo; la sua presenza continua, in movimento, ha la funzione di un coro greco. È il gentiluomo che cammina nella pièce - un peripatetico che farebbe ridere uno stoico ma che invece mi ha fatto piangere. Il suo Muffincap in *Amateurs and Actors*²⁸³ è un'altra prova simile di recitazione. Ho visto trovatelli, di St. Clement's e di Farringdon Without,²⁸⁴ che sembravano vecchi come lui, in cui ogni traccia di gioventù era spenta in un abbandono miserabile e senza speranza - potevano avere qualsiasi età tra quindici e cinquant'anni. Se Mr. Peake è l'autore di queste opere non ha motivo di essere irritato per come sono state ricevute.

Mi devo scusare per una svista nel mio articolo della settimana scorsa. L'allusione all'interpretazione di Luke da parte di Mr. Kean in *City Madam* non riguardava affatto la parte né la commedia. Pensavo a come aveva recitato nelle scene finali di *The New Way to Pay Old Debts*.²⁸⁵ Ho confuso

²⁸² *Walk for a Wager; or, a Bailiff's Bet* (Camminare per scommessa; ovvero, La puntata dell'ufficiale giudiziario, 1819), farsa musicale di Richard Brinsley Peake.

²⁸³ *Amateurs and Actors* (Dilettanti e attori, 1818), farsa musicale di Richard Brinsley Peake.

²⁸⁴ St. Clement Danes (San Clemente dei Danesi), Chiesa anglicana sullo Strand a Londra; Farringdon Without è una zona della City di Londra.

²⁸⁵ *The New Way to Pay Old Debts* (Il modo nuovo di pagare vecchi debiti, ca. 1625, pubbl. 1633), commedia di Philip Massinger.

uno degli strani eroi di Massinger con l'altro. Era Sir Giles Overreach che intendevo, e non sono neanche sicuro che la mia osservazione fosse giusta, neppure con questa spiegazione. Se consideriamo l'intensità con cui Mr. Kean ritiene giusto (e probabilmente ha ragione quanto il suo critico che ha preso un abbaglio) enfatizzare il temperamento di quel personaggio mostruoso fin dall'inizio, ne consegue logicamente che quando quest'uomo violento, irrefrenabile, arriva a essere ostacolato nei suoi propositi la sua passione dovrebbe assumere una modalità delirante che è assolutamente assurdo aspettarsi identica ai modi del cauto e riservato Cantwell, anche quando questi si libera di tutti i vincoli nel tormento del suo smascheramento finale. Non ho mai percepito in modo più forte quanto buon senso ci sia nel detto: "I confronti sono detestabili". Non di rado ci spingono a fare gravi errori di valutazione e a volte, come in questo caso, a prendere abbagli concreti. Ma ho ritrattato.

Agosto 1819

Mr. Kean nei panni di Amleto²⁸⁶

Theatre Drury Lane

Hamlet è andato in scena sabato. L'interpretazione di Kean del Principe di Danimarca ha attratto meno pubblico del dovuto vista la considerazione che tutti hanno dell'attore. La platea era piena ma nei palchi c'era poca gente. L'energia e la vitalità di Kean sono ovviamente ritenute negative per potere rappresentare lo spirito romantico e addolorato di Amleto e il personaggio è di sicuro uno degli ultimi in cui le qualità peculiari di questo popolare attore possano emergere. Sarebbe inutile ripetere qui le caratteristiche di Kean: sono note a tutti. Non sono sicuro però che siano note a lui stesso. Forse deve ancora imparare che la profondità e la solennità del pathos di Shakespeare, quella sensibilità grandiosa e intensa che solleva l'anima intera come la marea solleva l'oceano, gli è negata, e su questo potrebbe riflettere circa la sua scelta di recitare Amleto. Ma il personaggio ha una natura varia ed era impossibile che lo sguardo dell'attore, vivace com'è, librandosi su di esso, non trovasse dei luoghi prominenti e chiari rispetto a tutto ciò che si stende attorno e che gli è proibito, così da scendervi e prenderne possesso. Kean ha tenuta alta la sua reputazione in certi punti originali della tragedia. È stato formidabile nel dialogo con lo spettro. La scena con Ofelia era piuttosto violenta, ma con

²⁸⁶ Il saggio fu pubblicato anonimo, come spesso avveniva, sul *New Times* del 28 agosto 1820. William Macdonald, curatore della raccolta dei *Critical Essays* (London, Dent, 1903), lo ha attribuito a Lamb sulla base di prove stilistiche. Se non fosse di Lamb, secondo Macdonald, potrebbe essere di Thomas Noon Talfourd che, fin da giovane, aveva contribuito con degli articoli ai giornali più importanti di Londra.

dei tratti felici di tenerezza. Il dialogo con la regina è stato acceso e in alcune parti aveva un tono ammirevole. Nella scena del cimitero ha recitato come hanno recitato tutti quelli prima di lui e oso pensare che tutti abbiano recitato nel modo sbagliato. Ha parlato con la mesta lentezza che è generalmente il modo in cui si parla nei cimiteri. Ha fatto la predica come tutti prima di lui. Questo mi sembra un risultato per il quale Shakespeare non aveva dato disposizioni. La mia idea di Amleto non è quella comune che lui sia un filosofo, oppresso nel momento cruciale della pièce da un dolore estremo e spinto da questo verso una sicura punizione, anche se rimandata. Mi sembra che la sua caratteristica sia la semplice sensibilità, la forza profonda dell'inquietudine, dolorosamente viva e fuggevole come un fulmine. Un uomo così trova della giocosità dove altri scoprono solo un richiamo alla serietà. Il suo dolore è imprevedibile come la sua allegria; vive in un mondo di immaginazione; i suoi progetti hanno poco dell'architettura solida e consequenziale della terra; i suoi castelli sono fatti di nuvole e dove gli altri vedono solo l'incommensurabile rollio di vapori lui vede figure che si formano nello sfarzo e nella bellezza, e si rallegra, o figure che si disperdono, e si addolora. Questo umorista cammina sull'orlo della follia e si salva da essa solo per l'infinita varietà delle sue esaltazioni. Laddove una sola impressione domina tutte le altre, un uomo così è folle e vede "più demoni di quanti ne contenga l'inferno".²⁸⁷

²⁸⁷ *Midsummer Night's Dream*, 5.1.9: è il discorso di Teseo sull'immaginazione, secondo lui appannaggio di pazzi, amanti e poeti.

Attrici e attori citati da Lamb

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

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 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 *The 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 questi il più famoso è Reynolds che la dipinse nel ruolo di Miss Prue e in quello di Musa comica.

Aickin, Francis (?-1805).

Nato a Dublino e figlio di un tessitore. Lasciò il mestiere paterno nel 1754, per seguire le orme del fratello minore James che recitava con una compagnia itinerante. Dopo aver lavorato in Irlanda, nel 1765 debuttò a Londra al Drury Lane di Garrick con il quale rimase fino al 1774, e successivamente al Covent Garden. Fu anche impresario a Liverpool, dove riuscì a ingaggiare gli attori più famosi del momento, e a Edimburgo. La sua ultima apparizione sulle scene fu nel 1792. Non era particolarmente brillante come attore e per la sua recitazione di personaggi cattivi fu chiamato "Aickin il tiranno".

Aickin, James (c. 1735-1803).

Fratello minore di Francis Aickin, nato anche lui a Dublino. Dopo aver recitato in Irlanda e in Scozia, si recò a Londra nel 1767. Fu al Drury Lane, e a Haymarket in estate, per tutta la sua carriera. Fece per lo più parti secondarie e già dalla fine degli anni ottanta la sua salute non fu buona. Nel 1792 sfidò a duello Kemble per una divergenza sulla gestione del Drury Lane, ma mancò il famoso attore, questi rinunciò a sparare e i due si riconciliarono. Da anziano fu soprannominato "Pancione" per la sua figura fisica.

Baddeley, Robert (1733-1794).

Attore comico. Sembra che da giovane fosse cuoco di Samuel Foote e che da lui avesse preso l'interesse per il teatro. Debuttò a Londra nel 1760 a Haymarket in una commedia di Foote e poi al Drury Lane nello stesso ruolo. In questo teatro rimase per il resto della sua carriera, a parte occasionali recite in altri teatri e in altre città. Fu l'originale Moses in *The School for Scandal* di Sheridan (1777), ruolo nel quale fu ritratto da Zoffany. Fu membro della "Scuola di Garrick", una società fondata dopo la morte del grande attore. La moglie Sophia (Mrs. Baddeley) divenne un'attrice e cantante di successo ma le sue avventure amorose spinsero Baddeley a sfidare a duello il fratello di Garrick, fortunatamente senza conseguenze grazie alle suppliche di Mrs. Baddeley stessa. Nel suo testamento Baddeley lasciò parte dei suoi beni al Fondo teatrale del Drury Lane, che si occupava del sostegno di attori indigenti.

Bannister, Charles (1741-1804).

Attore comico e cantante. Dopo aver recitato in compagnie di dilettanti a Deptford cercò di entrare al Drury Lane ma fu rifiutato da Garrick. Successivamente ebbe un certo successo come imitatore di attori e cantanti famosi in spettacoli prodotti da Foote a Haymarket, ma recitò anche nei due maggiori teatri. Aveva una bella voce di basso e una grande vis comica; si narra che nel 1782 una signora fu colta da un riso irresistibile mentre assisteva alla rappresentazione della *Beggar's Opera* di Gay, in cui Bannister recitava *Polly en travesti*, e

non riuscendo più a frenarsi morì la mattina successiva. Bannister si ritirò nel 1799, quando il figlio John era ormai un attore conosciuto.

Bannister, John (Jack) (1760-1836).

Era nato a Depford, figlio di Charles Bannister. Prima di intraprendere la carriera teatrale aveva studiato pittura. Debuttò a Haymarket nel 1778 e poi lavorò al Drury Lane, dove recitò spesso con il padre. 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. Pare che nella sua lunga carriera abbia intrepreato circa 425 personaggi diversi. Continuò a dipingere e fu amico di artisti come Thomas Gainsborough e Sir Joshua Reynolds. Piaceva molto sia a Hazlitt che a Lamb.

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 nata dall'unione dei King's e Duke's. Famosa per la sua abilità nei ruoli patetici. Si ritirò nel 1710. Gildon parla per voce di Betterton della recitazione della Barry, lodandone la naturalezza e il controllo. Pare che non fosse dotata né vocalmente né fisicamente, ma riuscì sempre a superare ogni difetto con la sua attrazione magnetica.

Barry, Spranger (1717?-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 un'ultima performance. La rivalità, o il confronto, con Garrick proseguì, con l'interpretazione di Lear nel 1756, e anche dopo la loro relazione non fu mai facile. Barry aprì teatri in Irlanda, a Dublino e a Cork, con speculazioni azzardate che lo rovinarono e lo costrinsero a far ritorno in Inghilterra. Sposò in seconde nozze l'attrice Mrs. Dancer, con la quale recitò anche per Garrick. La sua ultima apparizione sulle scene fu nel novembre 1776, e morì poche settimane dopo. Fu sepolto nel chiostro di Westminster Abbey.

Barrymore, William (nome vero Blewit, 1759-1830).

Attore di discreta qualità. Debuttò nel 1782 in *Love in a Village* senza troppo rilievo. Per anni fu l'attore principale nella stagione estiva al Haymarket e il suo nome figura nel libro paga del Drury Lane dal 1789 fino al 1806. Fu accusato di avere problemi di memoria e il suo declino sulle scene fu dovuto anche a gravi malattie che lo colpirono a più riprese.

Beard, John (1716?-1791).

Attore e uno dei più famosi cantanti della sua epoca; Händel compose per lui molti dei grandi ruoli da tenore negli oratori religiosi e profani. Beard lavorò sia al Drury Lane che al Covent Garden, del quale divenne parzialmente proprietario e impresario, alla morte di John Rich, padre della sua seconda moglie. La sordità lo costrinse prematuramente a lasciare le scene nel 1767. Si ritirò a Hampton dove aveva comprato una villa vicino a quella di Garrick.

Bengough, Henry.

Attore di secondo piano di cui si hanno scarse notizie. Quando nel 1813 *Remorse* di S. T. Coleridge fece fiasco alla prima rappresentazione a Bristol, un critico attribuì l'insuccesso a Henry Bengough e a Mrs. Weston, due attori locali abituati al melodramma, accusati di aver recitato da cani. Sembra fosse un uomo grosso con la voce forte e modi da spacccone. Il nome di Bengough appare ancora negli anni venti nelle locandine del Drury Lane.

Bensley, Robert (1742-1817).

Attore spesso confuso con altri nomi e sul quale i dati biografici non sempre concordano. Nel 1765 debuttò al Drury Lane come Pierre in *Venice Preserved* e nei dieci anni successivi fu attivo sia in quel teatro che al Covent Garden. Dal 1775 fino a che si ritirò dalle scene nel 1796 rimase al Drury Lane, recitando talvolta a Haymarket durante l'estate e anche a Bristol. I critici parlarono di difetti nei gesti e nella voce monotona; Garrick e altri lo associarono allo stile rigido di Quin, poco naturale e superato. Lamb ne apprezzò la dignità nel ruolo di Malvolio da *Twelfth Night*, ma sembra sia stato l'unico a recensirlo positivamente.

Benson, Robert (1765-1796).

Ebbe vari ruoli secondari nei teatri di Londra, incluso il Drury Lane. Aveva debuttato al Haymarket nel 1778 e nel 1783 sposò una sorella di Mrs. Stephen Kemble. Scrisse anche una o due pièce. Ebbe problemi di follia e si uccise a 31 anni gettandosi dalla finestra della sua casa.

Betterton, Thomas (1635-1710).

Il più grande attore del teatro della Restaurazione, molto ammirato dai contemporanei, tanto che Samuel Pepys lo definì "il miglior attore del mondo". Fece parte della compagnia che recitò nel 1660, all'apertura del Cockpit; si trasferì poi al Lincoln's Inn Fields Theatre per lavorare con William Davenant, alla cui morte nel 1668 prese le redini della compagnia che trasferì nel nuovo Dorset Garden. Più di una volta si recò in Francia per osservare le produzioni delle opere a Parigi e reclutare danzatori. Nel 1682 le due compagnie esistenti furono riunite al Theatre Royal, gestito da Christopher Rich. Betterton dopo qualche anno, nel 1695, ruppe con la direzione del Theatre Royal e insieme a Elizabeth Barry e a Anne Bracegirdle riaprì il Lincoln's Inn Fields Theatre con grande successo. Buon impresario e ottimo attore, sia nella commedia che nella tragedia, fu anche drammaturgo, e adattò molte opere di Shakespeare seguendo il gusto dell'epoca. Sua moglie, Mary Sanderson, fu una delle prime attrici inglesi. Era noto per la sua interpretazione di Amleto. Nel 1704 cedette a John Vanbrugh la gestione del Lincoln's Inn Fields dedicandosi da allora in poi solo alla recitazione e all'insegnamento; gli ultimi anni della sua vita però furono segnati dalla povertà e dalla malattia mentale della moglie.

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 Preservata* di Otway. Passò gli ultimi anni della sua vita in America dove si dice abbia inaugurato la tradizione della 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.

Bracegirdle, Anne (c. 1663-1748).

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: i King's e Duke's. 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 e fu ammirata da molti corteggiatori. Nel 1707 recitò l'ultimo ruolo, quello di Lavinia in *Caius Marius* di Otway, e poi si ritirò dalle scene. Anne Oldfield prese il suo posto e Anne Bracegirdle ritornò sul palco 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 nato a Londra da famiglia ebrea, che diventò famosissimo e molto ricco. Studiò musica e canto con Michael Leoni, che era suo zio. A dieci anni cantò al Covent Garden e al Royalty Theatre in Wellclose Square. Dal 1796 ebbe un indiscusso successo e fu acclamato come uno dei migliori cantanti inglesi. Nel 1798 debuttò in Italia, alla Pergola di Firenze, e poi cantò in diverse città italiane; a Venezia Cimarosa cominciò a scrivere un'opera per lui, *Artemisia*, che però rimase incompiuta. Tornato in patria, in seguito a un litigio con Kemble lasciò il Covent Garden per il Drury Lane, dove continuò la sua carriera. Walter Scott lo definì «una bestia come attore, ma un angelo come cantante». Dette lezioni alla figlia di Nelson e cantò davanti a Giuseppina, la moglie di Napoleone.

Burrell, Miss, vedi Gould, T.

Burton, John (?-1797).

Figlio dell'attore Edmund Burton, presente sul palcoscenico del Drury Lane dal 1762 nelle parti di paggetto o di bambino, spesso recitando con il padre. Con la maturità recitò parti secondarie al Drury Lane e a Haymarket e fu un attore tuttofare. Il suo ritratto nel catalogo della collezione di Mathews di cui parla Lamb (ora al Garrick Club) riporta per errore il nome William, confondendolo con un altro attore e scenografo.

Carew, Miss Margaret Felicité Anne (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.

Catalani, Angelica (1780-1849).

Soprano. Era nata a Senigallia e debuttò alla Fenice di Venezia appena diciassettenne. Ebbe grandissimo successo e fu richiesta dagli impresari di tutta Italia, che se la contendevano con alti compensi. Si esibì poi in Portogallo e lì conobbe un attaché dell'ambasciata francese che sarebbe diventato suo marito. Con lui viaggiò e cantò a Madrid e a Parigi, dove Napoleone le offrì di rimanere: un invito che lei rifiutò per recarsi a Londra. Ovunque riscosse un enorme successo. Luigi XVIII le affidò la direzione del Théâtre Italien. Dal 1816 continuò a viaggiare in tutta Europa fino al 1830, anno in cui cantò per l'ultima volta in pubblico. Dopo tale data si ritirò nei pressi di Firenze in una sua villa dove fondò una scuola di musica e di canto. Morì a Parigi di colera. Fu ritratta da L.E. Vigée Le Brun e Aristodemo Costoli, allievo di Lorenzo Bartolini, realizzò il suo monumento funebre nel cimitero di Pisa.

Chatterley, Louisa (nata Simeon, 1797-?).

Moglie dell'attore William Simmonds Chatterley (1787-1821) che la sposò nel 1813 e la portò sulla scena. Il suo primo ruolo fu Giulietta nel 1814 a Bath e in seguito divenne più attiva e più famosa del marito. Recitò nel dramma gotico *The Vampire* di Planché nel 1820 e poi almeno fino al 1826 lavorò al Covent Garden. Pare che interpretasse in modo speciale le donne francesi.

Cibber, Colley (1671-1757).

Attore, impresario e drammaturgo. Contro il volere dei suoi, iniziò a lavorare con la United Company al Drury Lane quando aveva 19 anni. Poco dopo, nel 1693, sposò Katherine Shore, una cantante allieva di Henry Purcell. Continuò con piccole parti fino a che dovette sostituire Kynaston in *The Double Dealer* di Congreve, facendosi notare dall'autore che lo raccomandò agli impresari del teatro. Scrisse diverse commedie e adattò opere di Shakespeare. Molti drammaturghi pensarono dei ruoli comici che si attagliassero alla sua recitazione. Ebbe successo nelle parti di *fop* (damerino alla moda), ma ricevette recensioni negative quando si cimentò con la tragedia, e si fece molti nemici nel mondo teatrale come impresario del Drury Lane. Nel 1730 divenne Poeta Laureato, una carica che suscitò reazioni derisorie e sdegnate; soprattutto fu preso di mira da Alexander Pope che ne fece lo zimbello della sua satira in *The Dunciad* (L'Asineide). La sua opera più importante è l'autobiografia, *An Apology for the Life of Mr Colley Cibber* (1740), notevole fonte di informazione sulla vita del teatro londinese tra Betterton e Garrick. Si ritirò dalle scene nel 1745, all'età di 73 anni.

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

Sorella del famoso compositore Thomas Arne e seconda moglie di Theophilus Cibber, fu nota sia come cantante che come attrice tragica. Sembra che abbia cominciato a cantare quando aveva appena 14 anni ma la prima notizia ufficiale della sua presenza sulla scena è del 1732 quando ebbe un ruolo da protagonista a Haymarket ma rimase ancora per qualche anno, almeno fino al 1736, una sconosciuta, pur continuando a esibirsi. All'inizio cantò come soprano ma la sua voce con il tempo divenne quella di un contralto. Händel, che l'ammirava, scrisse molte parti per lei e inserì ruoli per la sua voce negli oratori. La Cibber fu anche un'eccellente attrice sia per la tragedia che per la commedia e recitò con i più importanti attori e le migliori attrici dell'epoca; nel 1753 si unì definitivamente alla compagnia di Garrick al Drury Lane, ma con il tempo fu spesso in disaccordo con il grande attore. Smise di recitare nella stagione 1764-1765.

La sua vita familiare fu complicata dalla relazione con un "amico di famiglia", William Sloper, da cui ebbe anche dei figli. Il marito stesso l'aveva spinta tra le braccia dell'uomo cui doveva del denaro, ma poi portò in tribunale la coppia forse nella speranza di ricavare dei benefici economici dalla condanna di Sloper.

Cooke, George Frederick (1756-1812).

Eccentrico attore irlandese. Debuttò a Brentford nel 1776 e due anni dopo a Londra a Haymarket. Recitò a lungo a Manchester e in altre città. Nel 1801 approdò al Covent Garden come Riccardo III, e la sua fama rimase a lungo legata a questo personaggio e a quello di Shylock. Fu spesso confrontato con Kemble nella tragedia, e nel 1803 i due attori recitarono insieme in *Richard III*. Cooke conduceva una vita dissipata tra alcol e debiti, e le sue esibizioni divennero sempre più fallimentari. La sua ultima apparizione fu nel 1810, dopo di che si trasferì a New York: lì 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.

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

Miss Street, quando già recitava in provincia, sposò William Dancer, un attore della compagnia di York e lo seguì nei suoi giri. Nella stagione 1758-1759 i due furono ingaggiati a Dublino da Spranger Barry. Alla morte del marito nel 1759 Ann rimase in Irlanda nella compagnia di Barry, ottenendo un discreto successo. 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 in cui fu molto apprezzata e con cui chiuse la sua carriera anni dopo, nel 1798, al Covent Garden.

Dignum, Charles (1765-1827).

Cantante e attore. Allievo di Thomas Linley, debuttò al Drury Lane nel 1784, nell'opera comica *Love in a Village* dove interpretava il ruolo di Young Meadows, in cui ebbe successo soprattutto per la qualità della sua voce di tenore. Recitò molte altre parti in cui eccelleva e fu sempre un beniamino del pubblico. Compose anche molte canzoni, alcune delle quali furono pubblicate.

Dodd, James William (1740?-1796).

Dopo aver lavorato in provincia debuttò al Drury Lane nel 1765 e rimase nello stesso teatro fino al 1796, quando si ritirò. Era un attore perfetto nelle parti di damerini e nei ruoli fatui. Recitò famosi ruoli delle commedie di Sheridan. È noto il riferimento a lui fatto da Lamb che lo vide nel ruolo di Aguecheek in *Twelfth Night* e che ne descrisse le espressioni del volto nel saggio *The Old Actors* (1822).

Dowton, William (1764-1851).

Uno dei principali attori comici. Dopo aver diretto una compagnia itinerante, fu ingaggiato da Sheridan e debuttò a Londra, al Drury Lane, nel 1796, dove rimase trentasei anni, pur continuando a fare tournée in altre città. Nel 1836 andò in America, ma non ebbe grande successo. Attore versatile, acquisì fama nei ruoli di personaggi anziani, fu ammirato in quello di Falstaff e considerato il miglior interprete di Malvolio. Fece la sua ultima comparsa in palcoscenico nel 1840.

Edwin, John the Elder (1749-1790).

Uno dei grandi attori comici della sua epoca, cantante e compositore. Iniziò a recitare nel 1765 in varie città e poi a Bath dove rimase diversi anni. A Londra dapprima lavorò solo d'estate a Haymarket poi dal 1779 fino alla morte divenne una grande attrazione al Covent Garden d'inverno e a Haymarket nella bella stagione. Molto amico del drammaturgo O'Keefe, fu ritratto da Thomas Gainsborough. Anche il figlio, John Edwin the Younger (1769?-1805), fu attore e cantante, ma morì giovane forse per il vizio di bere, ereditato dal padre.

Edwin, Elizabeth Rebecca (1771?-1854).

Moglie di John Edwin the Younger e attrice. Rimasta vedova, recitò a Dublino e a Edimburgo. Poi, su suggerimento di Sheridan, fu ingaggiata al Drury Lane e restò nella compagnia di quel teatro dal 1809 al 1815; dopo tale data si hanno poche notizie della sua attività teatrale.

La sua ultima apparizione sembra essere stata nell'opera comica *The Duenna* di Sheridan nel 1821.

Elliston, Robert William (1774-1831).

Attore, cantante, impresario e drammaturgo. Nato a Londra e figlio di un orologiaio. Fu istruito da uno zio che era direttore del Sidney College a Cambridge. Scappò di casa a 17 anni e divenne attore attirando subito l'attenzione su di sé. Dopo aver girato la provincia nella compagnia di Tate Wilkinson, recitò con successo a Bath per qualche anno. Nel 1796 a Londra, a Haymarket, fu lodato per una parte in cui John Philip Kemble era stato criticato negativamente e subito gli impresari di tutti e due i teatri lo invitarono per la stagione invernale. Per qualche anno però continuò a esibirsi a Bath e a Edimburgo e in altre città; solo nel 1804 debuttò al Drury Lane. Quando cinque anni dopo il teatro fu distrutto dal fuoco, Elliston iniziò una carriera di impresario, acquistando una serie di teatri e organizzando spettacoli musicali. Attore molto famoso ai suoi tempi, pur eccentrico e

bevitore, fu considerato da Leigh Hunt secondo solo a Garrick nella tragedia. All'apice del suo impero teatrale, ottenne la direzione del Drury Lane nel 1819. Ingaggiò un'eccellente compagnia, compreso Edmund Kean, ma nel 1826 fu costretto dai proprietari a "abdicare" per i tanti debiti e dovette dichiarare bancarotta per le sue stravaganti speculazioni. Lamb e i suoi amici scrissero sul *London Magazine* lamentando che fosse stato trattato male. Elliston recitò al Surrey Theatre fino a pochi giorni prima della morte.

Emery, John (1777-1822).

Attore, cantante, violinista, compositore e pittore. Figlio d'arte, fu considerato uno dei migliori attori del tempo, specializzato in ruoli di campagnoli. Debuttò a Brighton nel 1792 nella farsa *Peeping Tom*, e recitò poi a Londra, a Haymarket e soprattutto al Covent Garden per ventiquattro anni, fino alla morte. In questo teatro aveva preso il posto di John Quick. Fu molto lodato come Calibano, Sir Toby Belch in *Twelfth Night* e Dogberry in *Much Ado About Nothing*. Era anche pittore e tra il 1801 e il 1817 mostrò spesso le sue opere alla Royal Academy. Dedito all'alcol, morì giovane e i suoi compagni attori dovettero fare una colletta per aiutare la vedova e i sette figli.

Farley, Charles (1771-1859).

Attore, danzatore e coreografo, cantante, impresario e stage manager. Cominciò a recitare da giovanissimo: a tredici anni comparve al Covent Garden nella parte del principe Edward in *Richard III*. Fu eccellente nei melodrammi. In seguito, dal 1806 al 1834, si dedicò anche alla produzione della popolare pantomima al Covent Garden, 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 (1762-1829).

Attrice e cantante. Figlia di attori girovaghi, con i quali recitò fin da piccola. Debuttò a Londra nel 1777 a Haymarket e poi si trasferì al Drury Lane dove, per la sua naturale eleganza e la figura slanciata, era particolarmente adatta a interpretare i ruoli di signore raffinate che erano stati di Mrs. Abington. Si ritirò dalle scene nel 1797, anno in cui si sposò con il Duca di Derby appena rimasto vedovo. Fu famosa per l'interpretazione di Lady Teazle, nella commedia *The School for Scandal* di Sheridan, parte che recitò anche per l'ultima apparizione sulle scene.

Farren William (1754-1795).

Debuttò forse a Birmingham nel 1774 e l'anno dopo al Drury Lane, dove rimase per qualche anno. Nel 1784 lasciò questo teatro per un impegno con il Covent Garden dove recitò fino all'anno della sua morte, sia in ruoli secondari che come protagonista.

Fawcett John (1768-1837).

Era figlio di due attori e, nonostante il padre pensasse per lui a un mestiere diverso, a diciotto anni si unì alla compagnia di Charles Mates e cominciò a recitare sotto falso nome. Nel 1787 debuttò a York come tragico ma Tate Wilkinson ne intuì le potenzialità di attore comico e come tale ebbe grande successo. Debuttò al Covent Garden di Londra nel 1791, e sembrò adatto a sostituire John Edwin, che era morto nel 1790. Per molti anni fu stage manager del Covent Garden, fino a che, nel 1829, inaspettatamente, fu sostituito. Lasciò le scene l'anno dopo. Per circa quarant'anni era stato un ottimo interprete di personaggi bassi, rustici e di ruoli comici che prevedevano il canto. Aveva un repertorio molto ampio e George Colman the Younger scrisse per lui ruoli adatti alle sue qualità.

Foote, Maria (1797?-1867).

Attrice. Figlia di Samuel T. Foote, manager del teatro di Plymouth, recitò giovanissima nel teatro del padre. Nel 1814 debuttò al Covent Garden. Bella ma limitata come attrice, recitò comunque anche in Irlanda e in Scozia. Da una relazione con il Colonnello William Berkeley ebbe due figli. La causa intentata a Joseph Hayne per non aver mantenuto la sua promessa di matrimonio la rese famosa. Nel 1831 lasciò le scene e sposò Charles Stanhope, conte di Harrington.

Garrick, David (1717-1779).

Uno dei più grandi attori inglesi, che cambiò radicalmente lo stile di recitazione, allontanandosi da quello declamatorio di James Quin per un modo più "naturale". Come direttore del Drury Lane, carica che tenne per molti anni, introdusse molte innovazioni, quali l'illuminazione della scena con luci nascoste al pubblico e la proibizione che gli spettatori 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 coinvolto in controversie e liti. Adattò molti lavori altrui per il palcoscenico e scrisse anche pregevoli opere originali. Dal 1763 al 1765 viaggiò sul continente, particolarmente in Francia dove fu accolto con grande calore. Nel 1769 organizzò lo Shakespeare Jubilee a Stratford, incrementando la cosiddetta "bardolatria". Fece la sua recita di addio nel 1776 e poi si ritirò a Hampton, dove morì pochi anni dopo. È sepolto a Westminster Abbey. Fu ritratto da molti pittori dell'epoca, tra cui Reynolds, Hogarth, Gainsborough.

Gattie, Henry (1774-1844).

Nato vicino a Bath, debuttò nella sua città dal 1807 al 1812 e poi dall'anno successivo recitò a Londra, al Lyceum e al Drury Lane fino al suo ritiro nel 1833. Spesso sostituì Munden, Dowton, Terry o Mathews, pur non essendo alla loro altezza. Famoso per la sua interpretazione di personaggi francesi. Lasciato il teatro aprì un negozio di sigari a Oxford.

Glover, Juliana (nata Betterton, in realtà Butters, 1779-1850).

Fu detta "Julia" per tutta la sua carriera. I genitori erano entrambi attori e Julia recitò fino da piccola. Nel 1797 fece il suo debutto al Covent Garden dove era stata ingaggiata per cinque anni. Nel 1802 debuttò al Drury Lane e da allora si alternò tra i due teatri e fu spesso in scena con Kean e Macready. Fu l'originale Alhadra in *Remorse* di Coleridge, del 1813. Si ritirò nel 1850 ma era già malata e morì subito dopo la sua ultima rappresentazione. Migliore come attrice comica che non come interprete tragica.

Gould, T. (nata Burrell).

Donna di aspetto e modi maschilini tanto da ricevere il soprannome di "Joe" Gould. Nel 1818 Lamb in un articolo sull'*Examiner* parla della sua recitazione in panni maschili del ruolo di Don Giovanni in *Giovanni in London* (1817), parodia di W. T. Moncrieff: una parte successivamente recitata dalla più famosa Madame Vestris. Poco dopo Miss Burrell, attrice non eccezionale, si sposò con un certo Gold (o Gould) e scomparve dalle scene.

Grimaldi, Giuseppe (1713-1788).

Detto Signor Grimaldi, fu danzatore e attore di pantomime, nato a Genova o forse a Malta. Fu anche dentista, occupazione tradizionale della sua famiglia. Sul suo lavoro come danzatore spesso è confuso con il padre John Baptist. Si esibì dapprima in fiere in Italia e in Francia, poi debuttò a Londra a Haymarket e successivamente, nella stagione 1758-1759, al Drury Lane e al Covent Garden. Nel primo dei due teatri rappresentò una sua pantomima,

The Millers, considerata un'innovazione per il palcoscenico inglese. Lavorò al Drury Lane fino alla morte come *maitre de ballet*, "primo buffo", Pantalone e in altri ruoli. Negli ultimi anni della sua carriera lavorò anche a Haymarket dove fece la sua ultima apparizione sulle scene nel 1786. Notizie sulla sua vita si ricavano dalle memorie del figlio Joseph (1779-1837), e soprattutto dalle correzioni nelle note al testo scritte da Charles Dickens, che lo pubblicò postumo nel 1838. Il figlio fu un famoso 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 Joseph Grimaldi lavorò al Covent Garden, che lasciò nel 1823 per ritirarsi pochi anni dopo, nel 1828.

Grove, Mrs.

Attrice non meglio identificata: forse la moglie dell'attore Grove, bravo a impersonare vecchi e servi intriganti.

Harley, George Davies (?-1811).

Attore e poeta, era nato probabilmente alla fine degli anni sessanta a Londra. Era amico dell'attore John Henderson che lo incitò a recitare e gli diede lezioni. Debuttò a Norwich nel 1785 e qualche anno dopo recitò con Mrs. Siddons in occasione di una visita della famosa attrice in quella città. Nel 1789 al Covent Garden impersonò Riccardo III e Iago, oltre ad altri ruoli importanti come Shylock e King Lear. In quella prima stagione recitò anche la parte di Horatio in *The Fair Penitent* di Rowe, cui fa riferimento Lamb nel citare il suo nome. Pochi anni dopo però la sua carriera divenne sempre più povera e lasciò le scene londinesi per andare in provincia, dove comunque continuò a recitare con discreto successo. Fu presente nei cartelloni di molte città fino ai primi anni dell'Ottocento.

Harlowe, Mrs. Sarah (1765-1852).

Forse lo pseudonimo di Miss Wilson; era un'attrice da commedia popolare. Aveva iniziato a recitare in provincia, e nel 1787 aveva conosciuto l'attore Francis Godolphin Waldron, più vecchio di lei di ventun anni, diventandone l'amante e vivendo con lui fino alla sua morte, nel 1818. Con il suo aiuto aveva debuttato a Londra, prima come attrice di pantomime e cantante, poi al Covent Garden, nel 1790. Successivamente recitò a Haymarket, e a fine secolo ebbe un ingaggio al Drury Lane, ma cantava anche nella compagnia della *British Opera* al Lyceum. Era particolarmente adatta a ruoli maschili o en travesti e recitò con successo molti ruoli che erano di Mrs. Jordan. Si ritirò dalle scene nel 1826 e morì molti anni dopo, a 86 anni, di un attacco cardiaco.

Henderson, John (1747-1785).

Attore. Garrick dopo avergli fatto un'audizione lo presentò all'impresario di Bath, dove con il nome di Courtney, Henderson debuttò nel 1772 come Amleto, recitando subito dopo Riccardo III e altri personaggi, circa venti, già nella sua prima stagione. Richard Cumberland e altri lo raccomandarono a Garrick per il Drury Lane, però Henderson non accettò le condizioni restrittive poste dal grande attore e manager. Il debutto londinese avvenne nel 1777 a Haymarket come Shylock ma i critici furono tiepidi. Recitò poi a Liverpool, a Edimburgo e in Irlanda e nei teatri di Londra, soprattutto al Covent Garden dove nel 1784 interpretò Comus, ruolo per il quale lo nomina Lamb.

Holman, Joseph George (1764-1817).

Nato a Londra, doveva intraprendere la carriera ecclesiastica ma fu attratto dal teatro e nel 1784 debuttò al Covent Garden nel ruolo di Romeo. Viaggiò spesso anche in provincia e dal 1790 cominciò a scrivere drammi e adattamenti. Dopo il 1800 non recitò più a Londra durante l'inverno ma continuò a lavorarci d'estate a Haymarket. Attratto dal successo di Cooke in America, andò a New York nel 1812 con la figlia e recitarono in diverse città.

Qualche anno dopo divenne direttore del teatro di Charleston. A Londra fu lodata dalla critica la sua interpretazione di Lord Townly in *The Provoked Husband*. Morì di febbre o di un colpo due soli giorni dopo il matrimonio con Miss Lattimore, un'attrice di Liverpool.

Hull, Thomas (1728-1808).

Attore, cantante, impresario, drammaturgo e romanziere. Cominciò a recitare dopo aver interrotto l'apprendistato alla professione di apotecario, che era quella del padre. Lavorò dapprima a Dublino e a Bath e poi debuttò al Covent Garden nel 1759; rimase in quel teatro per ben 48 anni, recitando in altre città durante l'estate. Nella sua lunga carriera interpretò oltre 220 personaggi; scrisse molte opere teatrali e un romanzo. Nel 1765 istituì un fondo del Covent Garden per aiutare gli attori indigenti o vecchi.

Johnston, Nanette (Nanette Parker, nata nel 1782).

Attrice, ballerina e cantante. Il padre era proprietario del Circus a Edimburgo e forse la giovane Nanette vi si esibì molto giovane. Sposò nel 1796 Henry Erskine Johnston (1777-1845), il "Roscio scozzese", con il quale debuttò a Londra nel 1797, recitando successivamente al Covent Garden e a Haymarket con successo, nonostante venisse accusata di essere arrogante e presuntuosa. Dopo la separazione dal marito visse con Henry Harris, impresario del Covent Garden che poi lasciò per un banchiere. Sembra che la sua ultima apparizione sulle scene sia stata nel 1816.

Jordan, Dorothy (o **Dorothea**, nata Bland e nota talvolta come Miss Phillips e Miss Francis, 1761-1816).

Anglo-irlandese, la più grande attrice comica della sua epoca, famosa per i ruoli da maschiaccio o in cui doveva travestirsi da uomo, dato che le sue gambe erano considerate bellissime. Era sorella dell'attore George Bland, ma non aveva mai usato il cognome del padre naturale e si fece conoscere a Dublino, dove debuttò nel 1777, come Miss Francis. Nel 1782 arrivò in Inghilterra, a Leeds, e prese il nome di Mrs. Jordan, anche se non fu mai sposata. Tre anni dopo si trasferì al Drury Lane dove recitò per molti anni. I suoi ruoli più famosi furono Nell in *The Devil to Pay* di Coffey, Lady Teazle (*The School for Scandal*), Imogen (*Cymbeline*) e Rosalind (*As You Like It*). Fu molto lodata da Hazlitt, Lamb e Leigh Hunt. Ebbe molte relazioni, la più importante delle quali con il Duca di Clarence, divenuto poi William IV, con cui ebbe dieci figli. Dopo la separazione dal Duca nel 1811, ottenne la custodia delle figlie femmine e un vitalizio a patto che non recitasse più. Nel 1814 per pagare i debiti di un genero tornò sulle scene e il duca si riprese le figlie e interruppe l'appannaggio. A quel punto si trasferì a Parigi dove morì. Fu ritratta da Reynolds, Gainsborough, Hoppner e Romney.

Kean, Edmund (1787-1833).

Il più grande attore tragico dei suoi tempi. 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 apparizione nel 1833 come Riccardo II al Drury Lane e come Otello al Covent Garden. Qui 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. Hazlitt recensì ripetutamente, con grande attenzione, le sue interpretazioni.

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

Era la nipote di Michael Kelly, cantante e compositore d'opera che aveva conosciuto Mozart e aveva cantato nella prima rappresentazione de *Le nozze di Figaro*. Fanny debuttò al Drury Lane nel 1798 in *Bluebeard* (Barbablù), con la musica dello zio, e recitò prevalentemente in quel teatro. Fu grande amica dei Lamb; Charles si era innamorato di lei ma la ragazza rifiutò una sua offerta di matrimonio nel 1819. Attrice di grande versatilità e talento oltre che cantante di capacità al di sopra della media, ebbe successo nelle parti comiche che erano state di Mrs. Jordan e nel melodramma domestico. Costruì il teatrino di Dean Street, ma ne ricavò poco. Si ritirò nel 1835 e da allora si dedicò alla formazione di giovani attrici.

Kelly, Michael (1762-1826).

Attore, cantante, compositore, impresario e direttore musicale. Debuttò nel 1777 cantando in un'opera di Piccinni, con grande successo. Fu poi mandato dal padre a studiare in Italia. Nel 1784 cantò a Vienna, al teatro di corte; in quell'ambiente conobbe Haydn e Gluck, e divenne amico di Mozart, interpretando Basilio e Don Curzio alla prima delle *Nozze di Figaro* nel 1786. Solo l'anno dopo debuttò a Londra al Drury Lane, iniziando così la sua carriera di cantante in Inghilterra che terminò nel 1811, secondo le sue memorie (*Reminiscences*, pubblicate nel 1826). Continuò a comporre e a occuparsi di opera come impresario.

Kemble, Charles (1775-1854).

Attore e impresario. Fratello minore di John Philip Kemble e di Sarah Siddons. Debuttò a Londra nel 1794 in una produzione di *Macbeth* dove il fratello recitava la parte del protagonista. Recitò soprattutto parti di innamorati romantici e di gentiluomini. Attorno al 1800 il suo modo di recitare era molto migliorato dagli inizi, e Hazlitt e Hunt lo apprezzarono nel ruolo di Cassio in *Othello*. Nel 1813 lasciò il Covent Garden, dove la presenza del fratello maggiore e più famoso lo metteva in ombra e con la moglie andarono in tournée in Gran Bretagna e in Francia. Si recò anche in Germania, alla ricerca di testi da tradurre per il pubblico inglese. Due anni dopo riprese a recitare a Londra. Quando il fratello si ritirò, nel 1817, gli lasciò la sua parte di azioni del Covent Garden, ma la direzione del teatro si rivelò difficile e non redditizia. Dal 1822 inaugurò con successo la moda delle rappresentazioni storicamente accurate. Nel 1827 si recò con altri attori inglesi a Parigi per mostrare al pubblico francese i drammi inglesi e cinque anni dopo con la figlia Fanny Kemble (1809-1893) fu accolto con entusiasmo in America. Lasciò le scene nel 1836, dopo una carriera di 44 anni: nella serata finale la polizia dovette intervenire per allontanare chi non era riuscito a entrare e il pubblico nel quale era anche la principessa Victoria gli tributò dieci minuti di ovazioni. Nel 1840 recitò ancora su richiesta della regina che voleva che il consorte Albert potesse vederlo e qualche anno dopo per lei fece una lettura di *Cymbeline*.

Kemble, Maria Theresa (nata De Camp, 1775-1838).

Figlia del musicista George Louis De Camp, aveva danzato fino da bambina e debuttato al Drury Lane a soli 11 anni. Si specializzò nei ruoli di cameriera e di *ingénue*. Si sposò con Charles Kemble, con il quale aveva lavorato spesso; dopo il matrimonio il sodalizio artistico continuò a Londra e altrove. Si ritirò dalle scene nel 1819. La figlia, Fanny Kemble, ebbe successo come scrittrice e come attrice, ma nel 1834 si ritirò per sposare un ricco americano conosciuto durante la tournée che aveva fatto con il padre.

Kemble, John Philip (1757-1823).

Famosissimo attore tragico del tempo, fratello di Mrs. Siddons. Aveva recitato fino da bambino con i genitori ma poi era andato all'estero a completare la sua istruzione. Apparve in pubblico per la prima volta nel 1776 e poi debuttò al Drury Lane nel 1783 come Amleto, suscitando interesse e dividendo la critica a proposito dell'originalità delle enfasi e delle pause: un giudizio contrario a quello dato in seguito alla sua declamazione statica e ferma,

più legata al concetto di dignità che a quello di passione. Alla morte di Henderson divenne l'attore tragico senza rivali, la cui posizione professionale e sociale divenne via via sempre più solida. Spesso recitò con la sorella Mrs. Siddons, e ogni loro rappresentazione era un avvenimento. Dalla data del suo debutto fino al 1802 recitò oltre centoventi personaggi, interpretando tutti i ruoli tragici del repertorio, shakespeariani e non. La sua recitazione era severa e statuaria, il che lo rendeva poco adatto alla commedia o ai drammi sentimentali; sembra che la sua interpretazione di Amleto durasse venti minuti di più di quella di tutti gli altri attori. Fu impresario del Drury Lane dal 1788 al 1801 e successivamente, nel 1803, diventò direttore del Covent Garden, dove portò nella compagnia tutta la sua famiglia. Nel 1808 il teatro fu distrutto dal fuoco in cui si persero anche costumi, scenografie e una importante biblioteca musicale con manoscritti di Händel e di Arne. Amici e il re stesso offrirono denaro per ricostruirlo, ma il nuovo teatro, eretto in fretta, risultò enorme, e con una acustica imperfetta. L'aumento "necessario" dei prezzi scatenò una rivolta tra gli spettatori che gridarono "Old prices!" (vecchi prezzi) tutta la sera girando le spalle al palcoscenico. Le proteste andarono avanti per 67 sere. Recitò Macbeth nella serata dell'addio alle scene di Mrs. Siddons e pianse per la commozone. Molti critici, tra cui Hunt, lo abbandonarono per seguire il nuovo idolo, Kean, ma Hazlitt ne riconobbe la grandezza. Si ritirò dalle scene il 23 giugno del 1817 con una rappresentazione di *Coriolanus* davanti a un pubblico che lo salutò con una *standing ovation*. Negli anni successivi viaggiò con la moglie in Scozia e poi in Francia e in Italia. Morì a Losanna, dove fu sepolto. Prima del ritiro aveva venduto al duca di Devonshire la sua enorme collezione di 4000 drammi, tra cui degli in-quarto elisabettiani, e di 40 volumi di locandine, custodita ora, insieme ad una altrettanto numerosa collezione del duca stesso, alla Huntington Library. Anche il resto delle sue proprietà - lettere, annotazioni, stampe, manoscritti - sono conservati sia alla British Library che a Harvard e alla Folger Library. Fu ritratto in varie pose da molti artisti dell'epoca.

Kennedy, Margaret (nata Doyle, morta nel 1793).

Inizialmente conosciuta con il nome di Mrs. Farrell dal cognome del primo marito e successivamente come Mrs. Kennedy, avendo sposato in seconde nozze nel 1779 il medico irlandese Morgan Hugh Kennedy, amico di David Garrick e di Samuel Foote. Contralto, allieva di Thomas Arne, debuttò al Covent Garden nel 1776 e cantò poi in opere importanti, soprattutto in quel teatro e a Haymarket. Ebbe grande successo in parti maschili e la sua interpretazione del capitano Macheath, protagonista della *Beggar's Opera* di John Gay, suscitò delle proteste. Cantò in pubblico per l'ultima volta nel 1789 forse per degli screzi con l'impresario del Covent Garden, Thomas Harris.

King, Thomas (1730-1805).

Era un attore comico di prima qualità. Fu anche drammaturgo, e impresario del Sadler's Wells e poi stage manager del Drury Lane dove era stato ingaggiato da giovane da Garrick nel 1748; calcò le scene per più di mezzo secolo. Allo *Stratford Jubilee* di Garrick, un festival dedicato a Shakespeare, King interpretò la parte di un damerino detrattore del grande poeta, in cui erano riconoscibili le critiche di Voltaire. Fu l'originale di molti personaggi comici e soprattutto di Sir Peter Teazle in *The School for Scandal* di Sheridan (1777) parte che interpretò con successo fino a che si ritirò nel 1802.

Knight, Edward (1774-1826).

Attore comico eccentrico, conosciuto come "piccolo cavaliere". Studiò pittura ma, innamoratosi del teatro, volle fare l'attore. La prima volta che calcò le scene fu preso dal panico e non riuscì dire una sola parola; superato in seguito il problema recitò a lungo in provincia dove fu ingaggiato da Tate Wilkinson, e debuttò infine a Londra nel 1809, al Lyceum, dato che il Drury Lane, dove era stato assunto, era stato distrutto da un incendio. Quando il teatro fu ricostruito vi si trasferì con tutta la compagnia e vi rimase fino alla morte. Non aveva uguali nelle parti di domestici, contadini e vecchi.

Lee, James Nathaniel (attivo 1788-1815).

Attore e cantante. Lavorò al Covent Garden in ruoli secondari. Sembra essere stato un uomo effeminato e circolavano aneddoti sugli scherzi che i colleghi gli facevano. Si sa molto poco della sua vita privata.

Leoni, Michael (ca. 1750-1797).

Tenore di fama e zio del famoso cantante John Braham, di cui fu anche maestro. Il suo vero nome era Myer Lyon e iniziò come cantante nella Grande sinagoga di Londra. Circa l'avvio della sua carriera teatrale nel 1760, pare che, scoperto da Garrick, avesse ricevuto il permesso degli anziani di esibirsi in pubblico. Quello che si sa per certo è che per molto tempo portò avanti una duplice carriera, in sinagoga e sul palcoscenico. Divenne famoso negli anni settanta, al Covent Garden, e nel 1783 fondò con il compositore Tommaso Giordani la English Opera House a Dublino, un'impresa fallita presto perché il teatro era troppo piccolo. Attorno al 1790, per sfuggire ai creditori, andò a vivere a Kingston, in Jamaica, nella comunità ebraica, dove morì.

Lewis, William Thomas (c. 1746-1811).

Calcò le scene fino da piccolo con la madre e il patrigno in Irlanda; debuttò a Dublino nel 1761 e fu raccomandato a Garrick che non mostrò interesse. Nel 1773, dopo una fama crescente acquisita in Irlanda, Lewis fu ingaggiato al Covent Garden dove rimase fino a che si ritirò nel 1809. Nei primi anni dell'Ottocento divenne comproprietario di teatri a Liverpool e a Manchester. Era vivace e coscienzioso e per questo molto amato dalla compagnia. Non adatto alla tragedia, ma insuperabile nella commedia brillante: la sua eleganza e affabilità gli valsero il soprannome di "Gentleman" Lewis. Nella sua carriera recitò quasi duecento parti diverse.

Liston, John (1776?-1846).

Attore comico che, dopo aver recitato per anni in provincia con la compagnia di Stephen Kemble, fu scoperto da Charles Kemble e debuttò a Haymarket nel 1805. Fu poi ingaggiato al Covent Garden dove recitò fino al 1822, per passare successivamente al Drury Lane. Fu anche popolare in provincia e per trent'anni restò uno dei principali attori di Londra fino al suo ritiro nel 1837. Fece la fortuna di impresari e autori e fu il primo comico ad avere una paga superiore a quella degli attori tragici. Tentò anche di recitare tragedie, ma senza successo. Aveva una fisionomia grottesca, ma non sgradevole, ed era noto proprio per la sua espressione. Fu lodato per la sua interpretazione di Lord Grizzle in *Tom Thumb* di Fielding. Hazlitt ne parla spesso bene.

Love, Miss (1801-?).

Figlia di un ufficiale. Ancora giovane fu lanciata al Lyceum e poi assunta al Covent Garden. La sua bravura fu chiara al pubblico quando dovette sostituire un'altra attrice ed ebbe solo 24 ore per studiare la parte. Era brava a recitare i ruoli di servette.

Lovegrove, William (1778-1816).

Acquisì popolarità in provincia e fece la sua comparsa a Londra nel 1810, dove entrò nella compagnia del Drury Lane che recitava temporaneamente al Lyceum. Depresso dal dolore per la perdita della moglie e della figlioletta, dopo il 1814 fu visto raramente sulle scene. Noto nei ruoli di vecchie commedie e come Peter Fidget in *The Boarding House*. Lamb lodò la sua recitazione di Aguecheek ne *La dodicesima notte*. Era molto riservato e aveva pochi amici.

Macready, William Charles (1793-1873).

Figlio di un impresario teatrale di provincia, aveva studiato alla Rugby School con la speranza di poter proseguire gli studi a Oxford, ma dovette poi scegliere una carriera

teatrale: debuttò nel 1810 a Birmingham e nel 1816 a Londra e qualche anno dopo era già conteso dal Covent Garden e dal Drury Lane dove i suoi Lear, Amleto e Macbeth avevano una grande popolarità. Fu direttore di entrambi i teatri e riportò sulle scene molte opere shakespeariane nel testo originale, sfrondandole delle alterazioni e degli adattamenti della Restaurazione. Era il solo concorrente di Edmund Kean come attore tragico. La sua popolarità anche fuori dall'Inghilterra fu un fenomeno di massa e la rivalità tra Macready e un attore americano, Edwin Forrest, entrambi specializzati in ruoli shakespeariani, scatenò una rivolta popolare a New York nel 1849, quando due fazioni, in favore dell'uno o dell'altro attore, combatterono di fronte all'Astor Opera House: venticinque persone rimasero uccise e ci furono più di cento feriti. Macready si ritirò dalle scene nel 1851, dopo aver recitato Macbeth al Drury Lane. Nella sua lunga vita fu amico di molti autori vittoriani tra cui Dickens, Browning, Bulwer Lytton. Ha scritto un diario, pregevole come ritratto di vita contemporanea.

Mathews, Charles (1776-1835).

Uno dei migliori attori comici e mimi del suo tempo, famoso per le imitazioni. Aveva recitato a Richmond nel 1793 e poi debuttato a Dublino nel 1794. Arrivò a Londra nel 1803, dove a Haymarket si guadagnò una reputazione di eccentricità. Nel 1808 ebbe l'idea di creare spettacoli, poi chiamati "a casa", condotti da lui soltanto, in cui recitava diversi personaggi: una formula legata da allora al suo nome e che si trasformò in brevi commedie, scritte anche da altri per lui. Recitò circa quattrocento ruoli differenti. Fece una tournée negli Stati Uniti nel 1822-23 dove ottenne un gran successo. Vi tornò nel 1834 con la speranza di migliorare la sua situazione economica, ma si ammalò durante il viaggio e poté recitare solo poche volte. Al suo ritorno in Inghilterra dopo sei mesi di tournée americana, morì. Tra i critici, Hazlitt non lo stimava particolarmente. La sua famosa collezione di ritratti teatrali fu comprata nel 1836 dal Garrick Club.

Mattocks, Isabella (nata Hallam, 1746-1826).

Apparteneva a una famiglia di attori e lei stessa recitava già da bambina, forse a quattro o cinque anni. Apparve per la prima volta da adulta al Covent Garden nel 1761 nel ruolo di Giulietta. Qualche anno dopo sposò contro il volere della sua famiglia George Mattocks, attore e in seguito impresario a Liverpool. Il matrimonio non fu felice e sembra che lei abbia avuto una relazione con Robert Bensley, del quale Lamb scrive con ammirazione. Mrs. Mattocks recitò sia a Liverpool che al Covent Garden, come attrice comica, vero pilastro del teatro, dove interpretò un numero enorme di ruoli dal 1761 fino al 1808, anno del suo ritiro.

Moody, John (1727?-1812).

Secondo una fonte si chiamava John Cochran, ed era nato a Cork, in Irlanda; aveva cambiato nome per sembrare inglese. Era andato in Giamaica e lì aveva iniziato a recitare. Tornato a Londra era stato assunto al Drury Lane, nel 1759, dove recitò per parecchi anni specialmente ruoli comici di irlandesi spesso scritti per lui. Restò in quel teatro fino al 1796, quando Garrick si era ormai ritirato, ma quando Sheridan ne divenne l'impresario ebbe problemi come altri attori per avere quanto gli era dovuto di salario. Tornò sulle scene solo una volta, nel 1804 in uno spettacolo a beneficio del Bayswater Hospital. Fu famoso in molti ruoli tra i quali Teague in *The Committee*, in cui fu ritratto varie volte.

Mountfort, Susanna (1690-1720).

Figlia di due attori. Alla morte del padre la madre sposò l'attore John Verbruggen. Susanna recitò con la compagnia di Betterton al Lincoln's Inn Fields e poi al Drury Lane. Ebbe una relazione con l'attore Barton Booth e si dice - pur se improbabile - che fosse impazzita quando questi sposò la sua migliore amica, al punto di dover essere rinchiusa. Dal luogo della sua detenzione era però fuggita per andare in teatro avendo saputo che vi si rappresentava *Hamlet*; si era nascosta ed era entrata poi in palcoscenico per recitare lei stessa

la scena della follia di Ofelia, in modo ovviamente molto realistico. Alla fine si era sentita male e pochi giorni dopo era morta.

Munden, Joseph Shepherd (1758-1832).

Attore, cantante e impresario. Dopo essere stato apprendista presso un avvocato, aveva cominciato a recitare in provincia, con sporadiche presenze a Londra dal 1779 al 1790, dopo di che, essendosi fatto una reputazione come attore comico, fu assunto al Covent Garden dove recitò continuativamente fino al 1811, tranne tournée estive in altre città o rappresentazioni a Haymarket. Nella sua carriera interpretò tra 200 e 300 ruoli diversi. Negli ultimi anni della sua carriera lavorò al Drury Lane, dal 1813 al 1824. Per Hazlitt l'attore esagerava con le smorfie e con gli atteggiamenti caricaturali, ma era invece l'attore preferito di Charles Lamb che ne ha fatto una bella descrizione. Molto marcato nella sua comicità, era però particolarmente ammirato quanto recitava scene di ubriachezza. Dette l'addio alle scene il 31 maggio 1824.

Murray, Harriet, *vedi Siddons, Harriet*.

Nokes, James (?-1696).

Attore della compagnia di Davenant alla riapertura dei teatri, fu anche revisore dei conti insieme a Thomas Betterton. Di solito recitava le parti di vecchi mariti sciocchi e damerini ottusi, ma anche di vecchie signore ridicole. Sembra che abbia lasciato le scene attorno al 1691-1692. Fu lodato da Dryden e da Colley Cibber, che diceva di avere imparato molto da lui.

Oldfield, Anne (1683-1730).

Secondo un biografo fu scoperta dal drammaturgo George Farquhar, raccomandata a Christopher Rich e assunta al Drury Lane a partire dal 1699, dove rimase per tutto il resto della sua carriera. Era succeduta a Mrs. Bracegirdle come attrice della compagnia nata dalla fusione delle due esistenti. Fu attaccata da altre attrici che l'accusavano di non tollerare che altri condividessero il suo successo. Aveva un repertorio limitato e recitava a ogni stagione gli stessi ruoli con grande successo.

Pur essendo brava nella tragedia, amava di più recitare testi comici. La sua ultima apparizione sul palcoscenico fu nel 1730. 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. Pope la rappresentò come Narcissa nei *Moral Essays*. È sepolta a Westminster Abbey sotto il monumento di Congreve.

Packer, John Hayman (1730-1806).

Aveva lavorato in provincia prima di debuttare al Covent Garden nel 1758, alla presenza di Garrick che lo ingaggiò per il Drury Lane, dove rimase per tutta la sua lunga carriera. Si ritirò nel 1805 dopo aver interpretato ruoli secondari per almeno 4800 serate. Negli ultimi anni era conosciuto per i ruoli di vecchi nelle tragedie e nelle commedie sentimentali.

Palmer, John (1744-1798).

Uno dei maggiori attori comici del '700, conosciuto anche come «Plausible Jack» (nome che gli derivava da un personaggio della commedia di Wycherley, *The Plain Dealer*, ma anche dal suo amore per gli intrighi e le finzioni) per distinguerlo dall'attore omonimo detto «Gentleman Palmer». Era figlio di Robert Palmer, che lavorava come usciere al Drury Lane. Tentò senza successo di attirare l'attenzione di Garrick, fino a che fu assoldato al Drury Lane per una paga molto bassa per recitare parti minori, ma la sua fortuna cambiò quando nel 1767 sostituì con onore il suo omonimo "Gentleman John" che si era ammalato, in una commedia di Garrick, *The Country Girl*. Recitò spesso con il fratello più giovane Robert e la sua popolarità crebbe rapidamente. Cercò di avere un suo teatro eludendo la legge che

concedeva solo due licenze per i drammi "parlati", senza musica - al Drury Lane e al Covent Garden e, solo per l'estate, al Haymarket. Fece costruire il Royalty Theatre in Wellclose Square ma alla sua apertura si opposero i tre direttori degli altri teatri e dopo un anno di polemiche e denunce il teatro fu chiuso lasciando solo debiti. Palmer fu l'originale Joseph Surface, spesso considerato il suo ruolo migliore. Nella sua carriera recitò quasi 400 parti. Morì a Liverpool in palcoscenico, mentre recitava *The Stranger* di Benjamin Thompson, adattamento da *Menschenhass und Reue* (Misanthropia e pentimento) di Kotzebue: si diceva che fosse deceduto dopo aver pronunciato le parole "C'è un altro mondo migliore!". Pare fosse uomo senza scrupoli e conducesse una vita depravata, pur essendo simpatico e affascinante.

Palmer, Robert (1757-1817).

Cantante, attore e ballerino. Fratello minore di John Palmer, fu allievo del danzatore Grimaldi. Fece la sua prima esibizione importante nel 1773 e fu assunto al Drury Lane. Visse sempre nell'ombra del fratello John: lo seguì anche in tournée in Scozia e sostenne il suo progetto del Royalty Theatre. Bravo nei ruoli di damerini e di banditi. Charles Lamb fa dei rilievi interessanti su entrambi i fratelli.

Parker, Sally (?).

The Tespian Dictionary parla di una Mrs. Parker attrice di pantomime al Sadler's Wells e al Circus, elegante e vivace, che ha recitato il ruolo di Colombina al Covent Garden nel 1798.

Parsons, William (1736-1795).

Uno degli attori preferiti di Lamb, noto come "Roscio comico". Con William Powell e Charles Holland, che sarebbero diventati anche loro attori importanti a Londra, cominciò a recitare in spettacoli da dilettanti. Attorno al 1757 si unì alla compagnia di Edimburgo fino al 1762 quando fu ingaggiato al Drury Lane di Garrick dove recitò in *The Beggar's Opera* e le sue capacità emersero subito. Rimase in quel teatro per 32 stagioni lavorando d'estate al Haymarket e recandosi qualche volta a Edimburgo e a Bristol. Bravo nel recitare parti di vecchi, fu l'originale Crabtree ne *La scuola della maldicenza* di Sheridan (1777) e Foresight, personaggio di *Love for Love* di Congreve, era un suo cavallo di battaglia. Ebbe molti imitatori che però non riuscirono a eguagliarlo. Soffriva di attacchi di asma e per anni affannò nel recitare tanto da sembrare ubriaco. Fu anche pittore e fece una fortuna come mercante d'arte.

Pearman, William (1792-ca.1825).

Da ragazzo aveva fatto il marinaio, ma era stato ferito in battaglia e aveva lasciato il servizio. Dopo aver tentato senza successo di fare l'attore aveva iniziato a cantare a Londra al Sans Pareil Theatre, che poi sarebbe diventato l'Adelphi. Fece il suo debutto all'English Opera House nel 1817 e, nonostante la sua voce non fosse potente, divenne un tenore molto famoso. Lodato come il miglior Capitano Macheath in *The Beggar's Opera*.

Phillimore, John (?-1799).

Attore e cantante. Fece partecine al Drury Lane dal 1777 fino alla morte, recitando d'estate in altre città.

Pinkethman, William (?-1725).

Spesso scritto Penkethman. Attore comico, cantante, ballerino e impresario. I primi anni della sua 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 minori. Era bravo nel recitare prologhi e epiloghi e faceva anche spettacoli di varietà nella Fiera di S. Bartolomeo e in quella di Southwark. La sua

comicità era un po' volgare e clownesca. Continuò a lavorare fino all'anno precedente la sua morte.

Pope, Alexander (1762-1835).

Attore e drammaturgo irlandese. Studiò pittura a Dublino e debuttò in teatro nel 1783 a Cork e due anni dopo a Londra, al Covent Garden. Leigh Hunt, come altri critici, gli rimproverarono una fisionomia dura e un portamento senza espressione. Lavorò spesso con la moglie Elizabeth, ma ebbe sempre un ruolo meno importante di lei. Alla sua morte Pope si risposò con un'altra attrice, con la quale recitò al Covent Garden e in Scozia e Irlanda. Nel 1802 entrambi si trasferirono al Drury Lane. Rimasto vedovo una seconda volta si sposò con una miniaturista. Alternò la carriera di attore a Londra e in provincia con quella di pittore ritrattista. Sebbene non fosse un attore eccezionale, ebbe una carriera lunga 44 anni.

Pope, Elizabeth (nata Younge, 1740-1797).

Prima moglie dell'attore Alexander Pope, più anziana di lui di 22 anni. Fu ritenuta un'attrice non bella ma espressiva. Ebbe talmente tanto successo al suo debutto nel 1768 che subito le fu aumentato il salario. Recitò sempre ruoli importanti sia tragici che comici. Fu Cordelia accanto a Garrick nel 1776 quando l'attore fece la sua penultima recita impersonando Lear. Nel 1785 sposò Alexander Pope che aveva conosciuto in Irlanda l'anno prima e che aveva raccomandato al Covent Garden. Fu attrice stimata e ammirata anche dal re Giorgio III.

Pope, Jane (1742-1818).

Debuttò al Drury Lane nel 1759 e continuò la sua carriera in quel teatro e successivamente a Haymarket, fino al 1808, anno in cui si ritirò. Sia Lamb che Hazlitt lodarono la sua recitazione comica. Ottima attrice nei ruoli di soubrette, fu l'originale Mrs. Candour in *The School for Scandal* di Sheridan (1777). Anche da anziana continuava a recitare con la stessa verve che aveva da giovane. Fu sempre amica di Kitty Clive cui fece erigere un monumento nel cimitero di Twickenham.

Porter, Mary (?-1765).

Non era né bella né dotata di una bella voce, ma fu grande nei ruoli di Lady Macbeth, di Alicia in *Jane Shore* e Ermione in *The Distressed Mother*. Booth, il grande attore, lodò la sua Belvidera e il Dr. Johnson disse che non aveva mai visto un'attrice tragica così appassionata e veemente. Per molti anni, resa zoppa da un incidente in cui si era lussata l'anca, aveva recitato con una stampella; si narra che, interpretando Elisabetta I in *The Rival Queens*, nell'agitazione per aver firmato la condanna a morte di Maria Stuarda, aveva colpito violentemente il palcoscenico con il bastone, suscitando un grande applauso. Fece la sua ultima apparizione sulla scena nel 1743.

Powell, Mr.

Non meglio identificato. Forse si tratta di John (1755-1836) che debuttò al Drury Lane nel 1798 dove continuò a recitare per trent'anni. Ormai anziano, viaggiò in America e morì in Canada.

Powell, Jane (nata Palmer?, prima Mrs. Farmer e poi Mrs. Renaud, 1761-1831).

Attrice e cantante, moglie di William Powell (1762-1812), fece la sua comparsa a Londra attorno al 1787 e recitò al Drury Lane fino al 1811. Sembra che sia stata la prima attrice a interpretare il personaggio di Amleto. Generalmente veniva impiegata in parti serie e spesso recitò con Mrs. Siddons. Alla morte di Powell si risposò con John James Renaud, un attore di provincia dal quale si separò subito dopo ma da allora fu conosciuta come Mrs. Renaud. Dal 1816, dopo aver girato in provincia, si stabilì a Edimburgo dove recitò per altri 11 anni. Si ritirò nel 1829 recitando la parte di Gertrude in un *Hamlet* con Kean protagonista.

Quick, John (1748-1831).

Era un bravo attore comico. Sembra avesse iniziato nel Kent e nel Surrey all'età di 12 anni. Debuttò a Londra al Covent Garden nel 1767, e vi lavorò per diverse stagioni senza avere nessuna opportunità di migliorare o ampliare il repertorio. Negli anni settanta finalmente iniziò il suo successo e fu sempre rispettato nella sua lunga carriera. Si ritirò dalle scene nel 1798 (anche se comparve ancora sulle scene sporadicamente fino al 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 recitato a Dublino prima di debuttare a Londra al Drury Lane e poi al Lincoln's Inn Fields Theatre nel 1718 nel ruolo di Hotspur in *Henry IV*, parte prima. Rimase in quel teatro per sedici anni, recitando Otello, Lear, Falstaff, Buckingham in *Richard III*, lo spettro in *Hamlet*. Nel 1732 si trasferì al Covent Garden e poi al Drury Lane, figurando anche nelle stagioni a Dublino. Apparve sulle scene per l'ultima volta nel 1753. Fu l'ultimo di una scuola di recitazione declamatoria, che Garrick aveva minato alle fondamenta. Il contrasto tra i due grandi attori fu chiaramente visibile quando nel 1746-1747 si trovarono entrambi al Covent Garden e si esibirono nei loro ruoli famosi e poi recitarono anche insieme. Cumberland, che era presente, scrisse che quando Garrick entrò in scena sembrò che un secolo intero fosse stato scavalcato d'un balzo. C'è una descrizione della sua intemperanza nel bere nel romanzo *Humphry Clinker* di Smollett (1771).

Richardson, Mrs.

Non si sono trovate notizie di questa attrice. Poteva essere la moglie di John Richardson (?-1811), un attore della compagnia del Covent Garden oppure la vedova (?-1823?) del drammaturgo Joseph Richardson (1755-1803), autrice di due tragedie che lavorò al Drury Lane e al Lyceum.

Russell, Samuel Thomas (1770-1845).

Figlio di un attore di provincia, cominciò a recitare da bambino. Pensando fosse per lui un invito del re, in realtà rivolto al padre, nel 1795 si recò a Londra, dove debuttò al Drury Lane, creando sconcerto nel sovrano che comunque apprezzò la sua recitazione. In provincia era considerato una stella, e a Londra era amato soprattutto per il suo ruolo più famoso: Jerry Sneak in *The Mayor of Garratt* di Samuel Foote (1763), nel quale fu ritratto da Samuel de Wilde. Sempre più si dedicò alla direzione - fu stage manager del Surrey, dell'Olympic e del Drury Lane - anche se continuò a recitare, in particolare ruoli comici. Si ritirò nel 1842.

St Ledger, Catherine M. (talvolta **St. Leger**, nata Williams, attiva 1794-1829).

Attrice e danzatrice irlandese, cominciò a recitare con il nome da sposata nel 1797 e debuttò a Londra nel 1799. Lavorò regolarmente al Covent Garden e a Haymarket e ci sono sue notizie fino al 1810. Nel 1829 se ne parla come di Mrs. Cairnes.

Sedgwick, Thomas (?-1803).

Era un venditore di ferramenta a Londra e per la sua bella voce veniva invitato spesso a cantare in club privati. Debuttò al Drury Lane nel 1787, in una ripresa di *Artaxerses* di Arne, insieme a Dignum e a Kelly. La sua carriera in ruoli minori continuò a Londra e in provincia senza particolari successi.

Sheridan, Elizabeth Ann (nata Linley, 1754-1792).

Cantante, figlia del compositore Thomas Linley, fu la più dotata musicalmente dei suoi dodici figli. Iniziò la sua carriera a Bath, esibendosi con il fratello minore Thomas, che era violinista e amico di Mozart. Elizabeth era già famosa da adolescente per la sua voce di

soprano e per la bellezza che aveva attirato l'attenzione del re stesso. Innamoratasi del drammaturgo Richard Brinsley Sheridan, ruppe il fidanzamento con un ricco e anziano gentiluomo cui l'aveva destinata il padre. La storia divenne oggetto di satira nella commedia *The Maid of Bath* di Samuel Foote (1771) e i due innamorati, entrambi ancora minorenni, fuggirono in Francia e alla fine ottennero il permesso di sposarsi dal padre di lei. Dopo il matrimonio Elizabeth smise di cantare in pubblico e la sua ultima apparizione sulle scene sembra esser stata nel 1773. La loro vita matrimoniale non fu facile e dalla relazione con Lord Edward Fitzgerald Elizabeth ebbe una figlia che Sheridan comunque riconobbe. Fu dipinta sia con la sorella Mary che con il fratello Thomas da Thomas Gainsborough.

Siddons, Henry (1774-1815).

Figlio maggiore di Sarah Siddons. Ancora adolescente, aveva fatto parte della compagnia dello zio Stephen Kemble e viaggiato in varie città. Alcune delle farse che aveva scritto furono rappresentate. Nel 1801 debuttò a Londra, al Covent Garden, dove rimase diverse stagioni. Divenne impresario del teatro di Edimburgo, anche grazie all'interessamento di Walter Scott. Morì a Edimburgo di tubercolosi ancora giovane; fu un buon manager ma come attore subì sempre il confronto con la madre e i fratelli di lei.

Siddons, Harriet (nata Murray, 1783-1844).

Attrice, cantante e impresaria. Era la figlia dell'attore Charles Murray e cominciò a recitare da bambina. Il suo debutto londinese fu al Covent Garden nel 1798 come Perdita in *The Winter's Tale*. Piacque sempre nei ruoli sentimentali dove univa pathos e semplicità. Nel 1802 sposò Henry Siddons, figlio maggiore di Sarah Siddons. Con lui recitò in entrambi i teatri di Londra e poi si trasferirono a Edimburgo dove Henry divenne manager del teatro. Alla sua morte nel 1815 Harriet lo sostituì per ben 15 anni. Nel 1830 recitò un discorso di addio alle scene scritto da Sir Walter Scott, amico e sostenitore dei Siddons.

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

La primogenita di dodici figli, era figlia di un impresario di provincia e di un'attrice; i suoi fratelli, John Philip, Charles e Stephen, furono tutti attori più o meno famosi. A diciotto anni sposò l'attore e drammaturgo William Siddons. Il debutto nel 1775 al Drury Lane, che era allora diretto da Garrick, fu un fiasco e questo la costrinse a tornare in provincia. Al secondo tentativo di presentarsi sulla scena londinese, nel 1782, fu subito acclamata come grande attrice, una fama che non avrebbe più perduto per tutta la sua carriera. Per molti anni alternò gli inverni londinesi a tournée nel resto del paese durante le estati, con un repertorio che includeva tutti i maggiori personaggi tragici. All'inizio del secolo rimase per un anno in Irlanda. Recitò al Covent Garden dal 1806 e fu molto ammirata da Byron, da Lamb, da Hazlitt e da Hunt. Per tutti fu un mito e rappresentò la musa stessa della Tragedia. Diede uno spettacolo di addio nel 1812, interpretando Lady Macbeth. Qualche anno dopo, tuttavia, nel 1819, tornò sul palcoscenico per una beneficiata in onore del fratello Charles, e sembrò l'ombra della grande attrice che era stata. Verso la fine della sua carriera il suo modo di recitare apparve monotono e fuori moda, ma la critica fu sempre unanime nel tributarle i più alti riconoscimenti. Amica di Horace Walpole e del Dr. Johnson, fu ritratta da pittori famosi, tra cui Reynolds, Lawrence e Gainsborough.

Sinclair, John (1791-1857).

Cantante. Era nato a Edimburgo e aveva debuttato a Londra, a Haymarket, nel 1810, dopo di che per qualche anno cantò al Covent Garden. Nel 1819 andò a Parigi per studiare con Pellegrini e poi a Milano dove seguì le lezioni di Banderali al Conservatorio. Cantò poi in diverse città italiane e Rossini scrisse per lui la parte di Idreno nella *Semiramide*. Tornato a Londra continuò a esibirsi fino al 1830, anno in cui si ritirò a Margate, dove diresse per qualche tempo il Tivoli Gardens. Aveva una bella voce di tenore e un falsetto piacevole.

Smith, William (1730-1819).

Dal 1753, anno del suo debutto, recitò al Covent Garden per ventun anni. I suoi modi gli valsero il soprannome di "gentiluomo". Nonostante la critica lo accusasse di imitare Barry, la sua reputazione crebbe e si consolidò con il tempo. Nel 1774 interpretò Riccardo III sotto Garrick al Drury Lane, teatro nel quale recitò per il resto della sua carriera. Il suo ruolo maggiore fu Charles Surface nella commedia *The School for Scandal* (1777) di Sheridan, nel quale fece anche la sua ultima apparizione sulle scene nel 1788. Recitò ancora solo una volta nel 1798 in una beneficiata per l'amico Tom King, quando ormai era anziano e quasi dimenticato dal pubblico.

Stevenson, Isabella (1799-1831).

Diventata più tardi Mrs. Weippert avendo sposato nel 1821 John Thomas Lewis Weippert (1798-1843). Recitò al Drury Lane e fu ammirata da Charles Lamb.

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

Attore comico molto popolare, ma anche cantante e compositore. Dopo aver cantato nei cori di St. Paul e di Westminster Abbey e aver lavorato in provincia, apparve al Drury Lane per la prima volta nel 1780 e vi rimase fino alla fine della sua carriera, oltre a essere impegnato d'estate al Haymarket. Era famoso per le sue parrucche che erano elementi importanti della sua comicità. I suoi ruoli migliori furono i fools in Shakespeare e Lamb nel saggio *Su alcuni vecchi attori* dice che «Shakespeare lo aveva previsto quando aveva creato i suoi matti e i buffoni».

Terry, Daniel (1789-1829).

Dopo un periodo passato con la compagnia di Stephen Kemble nel nord dell'Inghilterra, debuttò a Edimburgo nel 1809 sotto la guida di Henry Siddons, e a Londra nel 1812 a Haymarket. Era amico di Walter Scott, che imitava nella calligrafia e nel modo di parlare e del quale adattò molti romanzi per il palcoscenico. Dal 1813 al 1822 fu un membro della compagnia del Covent Garden ma recitò talvolta anche al Drury Lane. Nel 1825 prese il teatro Adelphi, però l'impresa non ebbe successo e si ritirò quasi subito.

Vestris, Lucia Elizabeth (nata Bartolozzi e conosciuta anche con il nome del secondo marito Mathews, 1797-1856).

Attrice e cantante. Il padre era uno stampatore e incisore, la madre una pianista cui Haydn aveva dedicato cinque pezzi. Lucia sposò nel 1813 Armand Vestris, ballerino di origini italiane. Con il nome di Madame Vestris, Lucia debuttò nel 1815 a Londra e l'anno successivo seguì il marito a Parigi, esibendosi al Théâtre des Italiens. Rientrò in Inghilterra nel 1819 e fu assunta al Drury Lane dove fece scalpore la sua interpretazione del protagonista della parodia musicale *Giovanni in London*, in cui appariva in abiti maschili mostrando le gambe. Da allora il suo successo fu garantito. Nel 1830 rilevò il teatro Olympic dove riuscì a convogliare un pubblico elegante e alla moda, ma dopo qualche anno non poté evitare il fallimento. Nel 1838 sposò Charles James Mathews, figlio dell'attore Charles, con il quale lavorò in altri teatri, sperimentando un modo innovativo e "realistico" di recitare. Oltre alle difficoltà finanziarie la malattia la costrinse a ritirarsi nel 1854.

Waddy, John (1751-1814).

Attore e cantante irlandese. Già nel 1774 recitava a Dublino in una compagnia estiva e fece la sua prima apparizione in Inghilterra a Doncaster nella stagione 1777-1778 recitando Mosca in *Volpone* di Ben Jonson e altri ruoli. Assunto poi dal Covent Garden nel 1796 vi rimase per diverse stagioni ampliando il suo repertorio, fino al 1810. Era specializzato nei personaggi irlandesi ma spesso si era voluto cimentare in parti regali o di figure importanti, senza averne la raffinatezza.

Ward, Sarah (nata Hoare, 1756?-1838?).

Sposò nel 1771 Thomas Achurch Ward, un attore della compagnia di Birmingham. Recitò con il marito e lo seguì a Londra dove fu ingaggiata al Covent Garden a partire dal 1776. Poche le notizie successive fino al 1782, quando cominciò a recitare al Drury Lane: in questo teatro nella stagione 1788-1789 interpretò Lady Loverule in *The Devil to Pay*, ruolo nel quale Lamb in seguito la definì "incomparabile". Nel 1793 lasciò Londra e per anni ancora, fino al 1812, recitò a Manchester e in altre città inglesi.

Whitfield, John (1752-1814).

Fu attore, cantante, impresario e drammaturgo. Il padre era sarto e guardarobiere e anche la madre faceva la costumista al Covent Garden. Gli inizi della sua carriera non sono noti, ma sicuramente recitò in provincia, a Norwich e in altre città. Debuttò al Covent Garden nella stagione 1774-1775 come Trueman in *George Barnwell*. Fu impiegato successivamente anche al Drury Lane, sia insieme alla moglie che da solo. Interpretò molti ruoli minori shakespeariani e molti critici lamentarono il fatto che le sue capacità non fossero mai messe alla prova come meritavano.

Wilkinson, John Penbury.

Questo il nome secondo una nota nell'edizione Delphi Classics dei *Complete Works of Charles and Mary Lamb*. Non è stato però possibile rintracciare alcuna notizia di questo attore.

Wilson, Richard (1744-1796).

Attore, cantante, drammaturgo e impresario. Pare che abbia esordito come corista nella cattedrale di Durham, dove il padre era ministro del culto. Rimasto orfano fu mandato a Londra come apprendista da uno zio gioielliere, ma preferì diventare attore girovago in Scozia e nel nord dell'Inghilterra. Nel 1775 fece il suo debutto a Londra, al Covent Garden. Fu l'originale Jerome in *The Duenna*, un'opera comica di Sheridan che ebbe grande successo. Nella sua carriera lavorò anche in Irlanda e in Scozia, oltre che al Covent Garden e a Haymarket. Incarcerato per debiti morì nella prigione del King's Bench. La sua recitazione di vecchi balordi fu lodata dai critici.

Woffington, Margaret ("Peg" Woffington, 1717?-1760).

Poco si conosce delle sue origini. Da giovane divenne una *protégée* della Signora Violante, un'equilibrista italiana che aveva una compagnia di bambini con la quale rappresentava opere in musica, prima in Irlanda e successivamente anche a Londra. Non vi sono notizie certe fino al 1740 quando debuttò al Covent Garden dove recitò in panni maschili. La sua bellezza le procurò molti ammiratori. Fu in seguito ingaggiata al Drury Lane e recitò con Garrick con il quale ebbe una relazione e con il quale collaborò ancora anni dopo, quando l'attore prese la direzione del teatro. Nel 1748 a Parigi fece la conoscenza di intellettuali come Voltaire; negli ultimi dieci anni di vita recitò in Irlanda e poi al Covent Garden, con grande successo. Nel 1757 fu colpita da ictus in scena e da allora non poté più recitare. La sua voce era considerata dissonante ma altri meriti fecero dimenticare questo difetto. Fu ritratta moltissime volte, in veste privata e come attrice.

Wrench, Benjamin (1778?-1843).

Preferì il teatro alla vita militare che un parente gli aveva offerto alla morte del padre. Dopo aver recitato in diverse compagnie in varie città, prese il posto di Elliston quando questi lasciò Bath. Nel 1809 fece il suo debutto a Londra al Drury Lane che lasciò qualche anno dopo, nel 1815; da allora divenne abbastanza famoso come attore comico e si divise tra la provincia e diversi teatri di Londra - il Lyceum, l'Adelphi, il Covent Garden e il Haymarket.

Wroughton, Richard (1748-1822).

Fece il suo debutto al Covent Garden nel 1768 dove continuò per quindici stagioni. Aveva acquistato parte del Sadler's Wells, che diresse personalmente rendendo il teatro popolare e redditizio. Dal 1800 per qualche anno fu manager al Drury Lane e prima di ritirarsi nel 1814 tentò senza successo di ottenere dal re la licenza per un terzo teatro a Londra. Fece circa 200 ruoli primari, sia tragici che comici, oltre a un'enorme quantità di parti secondarie. Nonostante la critica gli attribuisse molti difetti - una voce rauca, un volto inespressivo - ebbe successo per le sue qualità personali di bonarietà e di affabilità.